

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL – DOUTORADO

**IRACEMA, HORIZONTE DE MEMÓRIAS
DO MITO INCESSANTE**

TIAGO COUTINHO PARENTE

RIO DE JANEIRO
2019

TIAGO COUTINHO PARENTE

IRACEMA, HORIZONTE DE MEMÓRIAS DO MITO INCESSANTE

Tese de doutorado para obtenção do grau de Doutor em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Área de concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social.

Linha de pesquisa: Memória e Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima

RIO DE JANEIRO
2019

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

P228 Parente, Tiago Coutinho
IRACEMA, HORIZONTE DE MEMÓRIAS DO MITO INCESSANTE
/ Tiago Coutinho Parente. -- Rio de Janeiro, 2019.
231

Orientador: Manoel Ricardo de Lima Neto.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em , 2019.

1. Iracema. 2. José de Alencar. 3. Moacir. 4.
Memória. 5. Esquecimento. I. Neto, Manoel Ricardo de
Lima, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL – DOUTORADO

Banca examinadora

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima (orientador)

Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho (UECE)

Profa. Dra. Rosana Kohl Bines (PUC-RIO)

Prof. Dr. Amir Geiger (UNIRIO)

Profa. Dra Lucia Ricotta Vilela Pinto (UNIRIO)

Profa. Dra. Julia Vasconcelos Studart (UNIRIO – Suplente)

Prof. Dr. Davi Pessoa Carneiro (UERJ – Suplente)

ADVERTÊNCIA I

Esta tese contou com o financiamento da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico Tecnológico, que, desde o final de 2016, concedeu uma bolsa a partir do edital 07/2015 “doutorado fora do Estado”.

ADVERTÊNCIA II

Esta tese sofreu alteração em seu formato para caber em “apenas um arquivo pdf”. O texto contém exageradas doses de linguagem coloquial, não possui sumário, muito menos o tópico *considerações finais*. Todas as aspas são de citações. Quando não houver referência logo após a citação, significa que é a mesma referência da citação seguinte. Não há a informação se o destaque na citação é grifo meu ou do autor. Toda vez que aparecer sublinhado significa grifo meu. Nos demais casos de interferência, como itálico ou negrito, são interferências originais da citação. Há apenas um caso em que coincidem as palavras sublinhadas na versão do autor. Neste caso, o parêntese foi inevitável. A palavra Iracema aparece em itálico quando se refere ao romance e sem itálico quando se refere à personagem.

DEDICATÓRIA

às amigas, sempre elas

AGRADECIMENTOS

Margarita Pisano, na bela dedicatória de seu livro *O triunfo da masculinidade*, fala que algumas de suas reflexões naquela publicação provinham de diferentes espaços e pessoas, algumas citáveis, porém outras, tão importantes ou mais, não se encontram nas bibliotecas. Parafraseando Pisano, eu diria que essa tese é resultado da colaboração de, sem exageros, centenas de pessoas das mais diferentes. Talvez só Funes fosse capaz de lembrar todas elas. Uma referência bibliográfica aqui, uma foto ou um meme pelo WhatsApp, uma noite virada com cerveja, inúmeras conversas e escutas me ajudaram a dar forma a um trajeto de quatro anos. A lista é imensa, de verdade. Tenho a sensação de que a tese resulta de um trabalho coletivo, no qual participo como mediador e disparador de algumas questões. Não queria esquecer ninguém, portanto, agradeço a todas que, de alguma forma, colaboraram com esta pesquisa. Obrigada mesmo! Real, oficial. :)

RESUMO

Iracema, romance do cearense José de Alencar, foi publicado em agosto de 1865. O livro conta a história do encontro doloroso e cheio de sangue entre a índia Iracema e o colonizador português Martim Soares Moreno. O encontro resultou na morte de Iracema. Ela faleceu logo após parir Moacir, também filho do colonizador. Desde quando foi publicado, o livro, suas personagens e o escritor são frequentemente lembrados e comemorados por artistas, intelectuais e ações do Estado. Esta tese constrói uma narrativa a partir das memórias e lembranças estabelecidas em torno do romance ao longo de mais de 150 anos. De enredo de escola de samba a nome de institutos culturais, passando por diversas linguagens artísticas, Iracema é lembrada em situações políticas mais diversas. Quais as leituras políticas dessas lembranças? Num exercício dialético, busca-se também compreender os silêncios e esquecimentos dessas lembranças. O que se esquece ao se lembrar de Iracema?

Palavras-chave: Iracema, José de Alencar, Moacir, Memória, Esquecimento

ABSTRACT

Iracema is a José de Alencar's novel, an author from Ceará, Brazil. It was published in August 1865. The book tells the story of the painful and bloody encounter between the native Iracema and the Portuguese colonizer Martim Soares Moreno. This encounter resulted on Iracema's death. She died right after giving birth to Moacir, son of the colonizer. Since its publication, the book, its characters and the writer are frequently reminded and celebrated by artists, scholars and by State's initiative. This thesis builds a narrative based on memories and remembrances established around the novel during it's more than 150 years. From being plot of songs of samba-schools, to being name of Cultural Institutes and being represented in the arts. Which are the political interpretations of these remembrances? In a dialectic exercise, we also search to comprehend the silences and the forgetfulness of those remembrances. What is forgotten by remembering Iracema?

Keywords: Iracema, José de Alencar, Moacir, Memory, Forgetfulness.

**CADERNO DE
PROCOLOS**

**Carta da 1ª versão
(do envio ao orientador)**

Fortaleza, 22 de janeiro de 2019.

Miga, nem te conto...

sábado passado fui ao show da Duda Beat na Praia dos Crush. E fiquei viajando *Manguebeat*, *Duda Beat*, *Iracem Bode Beat*. Será que isso tem a ver com a tese? Alguém depois me falou um pouco da biografia dela. Pernambucana, radicada no Rio e que, no nome,



reivindica as origens e tal. Aí, eu achei que era bom parar, que eu tô ficando é doido e que se eu continuar escavando, a tese nunca terá fim. Outro dia, uma amiga me mandou esse *print* da foto de perfil de uma página no Facebook. E eu fiquei pensando que a tese tem tudo a ver com essa imagem. A União da Ilha, escola de samba lá do Rio, este ano também homenageia o José de Alencar e a Rachel de Queiroz. Tanta coisa vai ficar de fora... Tem horas que as coisas precisam acabar.

E faltando menos de uma semana para entregar a primeira versão do texto para o meu orientador, eu, naquele show, miga, querendo desopilar um pouco, via Iracema em todos os espaços. Mas não é porque eu tô ficando loko nem exagerando, não. Isso eu aprendi com a Fernanda. “A gente não tá ficando doido”. Ela tá sim em todo canto. No palco, havia, pelo menos, três referências a ela. Fora que o nome da programação era *Férias na PI*. PI é abreviação de Praia de Iracema, né? Daí, no palco tinha uma placa com o nome Praia de Iracema, e outra com o do *Instituto Iracema*, que é uma Organização Social, não sei direito como funciona, mas é uma parada aí de gestão cultural da Prefeitura. Sei apenas que as OS são empresas privadas que podem gerir recursos públicos. No Brasil, elas começaram pela saúde. São muitos questionamentos políticos sobre esse modelo de gestão, mas sei muito pouco. No campo da cultura, até onde eu sei, parece que o Ceará é um dos pioneiros nas OS. Enfim, quem sabe num pós-doutorado, né? E, acima de todas essas referências, lá em cima do palco, estava ela. A própria. Iracema, toda iluminada. Um verdadeiro totem. No desenho, ela segura um arpão que numa das pontas se transforma em lua e, na outra, mata uns peixes. Talvez, a gente nem perceba

tanto, mas uma vez que você começa a seguir os passos dela, fica uma parada assim meio viciante. Sinistro.

Mas, enfim, o fato é que eu acho que terminei a primeira versão da tese. Estou mandando para o orientador mais tarde. Vou ficar agora naquela expectativa. Como a galera vai ler? Isso parece tão doentio. A gente fica na expectativa do julgamento alheio. O dia da defesa e tal... tô tentando não cair nessa. Confesso que até gostei do resultado final. De certa forma, me agradou. Eu fico pensando: foram quatro anos, né? Tanta coisa mudou no país, na tese, na minha vida. Sinto, de certa forma, que a tese apresenta, mais do que qualquer outra coisa, meu trajeto intelectual desse tempo todo. Começo pela Europa e, aos poucos, ainda muito timidamente, vou me espalhando pela América Latina e África. Está tudo aí. Já me disseram que agora que a parada vai começar de verdade. Porque o caminho do trabalho é mais ou menos assim: vai agora pro orientador, depois pra banca e, só depois, quem sabe, pro mundo. Num sei se dou conta. Ando bem esgotado, meio de saco cheio da academia também, mas bora lá. Então é melhor não criar ansiedade, dá rugas.

Miga, deixa eu te explicar. Esta carta integra o que chamo de *Caderno de Protocolos*, uma tentativa de explicar como a tese foi pensada e montada. Por mim, nada disso existiria. Entregaria apenas os quatro cadernos escritos e pronto. Mentira, no fundo, acho que sou é muito bem-comportada. Gosto mesmo dos protocolos.

Então, nada mais clichê do que iniciar a tese com uma carta. Uma cópia escancarada de como Alencar começa o *Iracema*. Aliás, como você vai ver, clichê é algo que não falta por aqui. Creio que todos os trabalhos acadêmicos são recheados deles, diria até que são inevitáveis ou necessários. No meu caso, em particular, dei uma caprichada. Por isso digo: a tese, literalmente, não tem começo, meio nem fim. Ela está toda em aberta na leitura. Cada leitor pode ter uma experiência diferente. Tá bom, parei! Alguém pode me questionar, “mas estes protocolos não seriam um começo?”. Sim, é o começo, devo admitir, apesar de tudo, estamos dentro de uma universidade, de uma autarquia. Talvez querendo me enganar, penso esses protocolos mais como um manual de instrução. O orientador e a banca vão me confirmar se deu certo. E quem mais ler, né? Se alguém ler, essa é que é a verdade. Tá todo mundo sempre cheio de coisa pra fazer, né? Mas se você tiver coragem de ler e me mandar um alô, eu ficaria bem feliz. Se não der, eu entendo. Depois te mando outra carta com o que o orientador disse... Vdc. Bjoks e até breve,

Tiago

INTRODUÇÃO PROTOCOLAR



Coroação de Dom Pedro I, de Jean Baptiste Debret.. Ano: 1828.

Mal 2019 começou, e o diplomata Ernesto Araújo, no dia 02 de janeiro de 2019, toma posse do Ministério das Relações Exteriores. No Itamaraty, em um discurso de pouco mais de meia hora, ele afirmou que “só o amor explica o Brasil [...] o amor, a coragem e a fé que trouxeram até aqui, através do oceano, através das florestas, pessoas que nos fundaram”. Como exemplo desse amor e da coragem, ele cita Padre José de Anchieta e recita, em tupi, a tradução feita pelo clérigo da oração *Ave Maria*. O ministro começou o discurso citando um trecho da bíblia: “Conhecereis a verdade e a verdade vos libertará”. Ele fez questão de citá-lo em grego para poder pronunciar a palavra *Aletheia*, usualmente traduzida como verdade, mas, segundo o ministro, o verdadeiro significado seria “desesquecer”. Para ele, o Brasil precisa desesquecer e reconectar-se consigo mesmo. O Brasil

[...] estava procurando ser o que não é. O Brasil estava preso fora de si mesmo
 [...] E aqui precisamos da *Aletheia*. O desesquecimento. Precisamos libertar
 nossa memória histórica da qual essa modesta oração [*Ave Maria*] faz parte
 [...] Precisamos recuperar o papel do Itamaraty como guardião da
continuidade da memória brasileira.

Em seguida, lembra da sua primeira ida ao Itamaraty, quando viu os quadros *Coroação de Dom Pedro I*, de Jean Baptiste Debret, e *Grito do Ipiranga*, de Pedro Américo. “E pensei:

então tudo isso existe, né? Tudo isso existe... e tudo isso é aqui!”. Ele conclui que o Itamaraty “não é somente um Ministério das Relações Exteriores, é também um Ministério do Tempo [...] nós temos a responsabilidade de proteger e regar esse tronco histórico multissecular por onde corre a seiva da nacionalidade [...] estamos vivendo o momento de uma nova Independência”. Para ele, cada brasileiro deve “lembrar-se da pátria [...] como uma realidade essencial”, em vez de “lembrar-se da ordem liberal internacional”. “Não estamos aqui para trabalhar pela ordem global. Aqui é o Brasil”.



Grito do Ipiranga, de Pedro Américo. Ano: 1888.

Ele, então, disse aos brasileiros, assim como o antigo rei de Portugal, Dom Sebastião, para não terem medo. Dom Sebastião, continua, foi considerado um mito, e Bolsonaro, o atual presidente do Brasil, também é chamado de mito. Para os brasileiros não terem medo, ele sugere não ler as grandes revistas internacionais. “Vamos ler menos *The New York Times*, e mais José de Alencar e Gonçalves Dias”. Mais à frente, fala: “por muito tempo o Brasil dizia o que achava que devia dizer. Era um país que falava para agradar os administradores da ordem global”. O discurso faz uma incisiva defesa no fortalecimento da nação. Para ele, o Brasil deve evitar o “globalismo” que possui “ramificações ideológicas e seus instrumentos contrários à nação, contrários à natureza humana, e contrários ao próprio nascimento humano”. Para ele, “nação, natureza e nascimento, todos provém (sic) da mesma raiz etimológica” e, mais à frente, afirma que “O Itamaraty terá, a partir de agora, o perfil mais elevado e mais engajado que jamais teve na promoção do agronegócio”.

No último domingo de janeiro de 2017, circulou pelas redes sociais uma foto feita por um jornalista em que mostrava, nas costas da camisa do ensaio geral da escola de samba Beija-

Flor, a marca do Governo do Estado do Ceará, situada abaixo dos dizeres: “apoio institucional”. No dia seguinte, o Governo do Estado, que havia cortado recursos do carnaval para algumas cidades do interior do Ceará daquele ano, lança nota explicando que “apoio institucional à Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis não prevê nenhum repasse financeiro. A entidade solicitou ao Governo auxílio para que o projeto fosse apresentado à iniciativa privada, além de informações técnicas e históricas para a composição do enredo. Por compreender a importância do evento para a divulgação da cultura e do turismo do Ceará, o Governo presta esse apoio, mas unicamente institucional”. A Beija-Flor batizou de Iracema, a virgem dos lábios de mel, o seu samba enredo de 2017 e cantou na Marquês de Sapucaí, “Oh linda Iracema, morreu de saudade, Mulher brasileira de tanta coragem”.

José de Alencar, sob o pseudônimo de Erasmo, escreve uma carta a Dom Pedro II no dia 15 de julho de 1867. Alencar, contrário ao fim do regime escravocrata, lança uma série epistolar em defesa da continuação da escravidão e reclama que o imperador está seduzido pela “doutrina estrangeira” do abolicionismo que tem sido maléfica para o país. Ele diz:

O país suspeita que os entusiasmos de além-mar não são espontâneos e desinteressados; mas sim obtidos à custa de concessões perigosas. Rasga-se o manto auriverde da nacionalidade brasileira, para cobrir com retalhos a cobiça do estrangeiro.

São muito os cortejos que já fez a coroa imperial à opinião europeia e americana. Reclama sério estudo cada um destes atos, verdadeiros golpes e bem profundos, na integridade da nacionalidade brasileira. [...] A emancipação é a questão máxima do dia (ALENCAR, 2008, p. 59).

A partir dessas rápidas narrativas, podemos pensar um pouco a proposta desta tese. Ela passeia por vários momentos históricos, mas, em última instância, existe um esforço de pensar o romance *Iracema* no tempo presente. O que se propõe é construir pequenas narrativas que se aproximam por algum elemento que se repete entre elas. Nos três exemplos citados acima, temos a presença do Estado. Nos dois primeiros exemplos, as personagens Iracema e José de Alencar são referendadas, de alguma forma, pelo Estado. No terceiro exemplo, temos o próprio Alencar discutindo com o chefe de Estado, o Imperador. É possível aproximar o primeiro e o terceiro exemplos. Tanto o discurso do ministro Ernesto Araújo quanto a carta de Alencar

acreditam que algumas ações no Brasil são tomadas para agradar as ideias estrangeiras e sugerem que o Brasil deva se fortalecer internamente.

Tendo como ponto de partida o romance *Iracema*, a tese busca montar várias outras sequências narrativas com *marcas que se repetem*. O procedimento é similar ao jogo de memória e sua dinâmica infantil, em que as faces das cartas ficam viradas para baixo e cada carta possui uma outra correspondente. A diferença é que, aqui, cada jogador pode realizar o máximo de combinações que sua imaginação permitir, e não necessariamente se limitar às duplas. Neste caso, viramos três cartas em que aparece a imagem do Estado e explicamos diretamente quais as relações estabelecidas. Ao contrário do exemplo inicial, as próximas cartas nem sempre vêm acompanhadas de explicação. A proposta é provocar algumas aproximações entre essas *cartas-imagens* e perceber o que esses cruzamentos, por vezes improváveis, são capazes de nos contar. A tese, na verdade, é um grande quebra-cabeça de encaixes não tão perfeitos, construídos a partir de cacarecos encontrados ou lembrados por mim ao longo de mais ou menos cinco anos de pesquisa.

Comecei, oficialmente, o doutorado em março de 2015. De lá para cá, a presidenta Dilma Rousseff foi derrubada por um golpe de Estado, o Brasil foi sede dos jogos olímpicos, mataram a Marielle, prenderam o Lula, Bolsonaro foi eleito presidente, a Fundação Nacional do Índio – Funai, contra a vontade dos povos indígenas, foi retirada do Ministério da Justiça e passou para o recém-criado Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, sob o comando de Damares Alves. A ministra afirmou inaugurar, com o governo Bolsonaro, uma nova era na qual “menino veste azul e menina veste rosa”. Na transferência de um ministério para o outro, a Funai perdeu a função de demarcar as terras indígenas, que ficou sob a responsabilidade do Ministério da Agricultura, administrado pela líder ruralista Teresa Cristina. A lista de episódios poderia ser maior. Se tudo isso aconteceu com o chamado Brasil, imagina o que aconteceu com aquele projeto de doutorado submetido em agosto de 2014. Estava quase concluindo este texto de introdução quando descubro o discurso do ministro das Relações Exteriores. Ao lê-lo, veio a lembrança das cartas de Alencar. Tive que mexer em um monte de coisa. Assim funciona um pouco a metodologia. Aí, vem o susto do empenho explícito do Itamaraty em fortalecer o agronegócio, e a última frase do romance *Iracema* não para de ecoar ao longo da tese: “Tudo passa sobre a terra”.

Antes de começar o jogo pra valer, talvez valha a pena uma pequena anotação. As marcas que se repetem ao longo da tese, embora partam do romance *Iracema*, foram selecionadas a partir de algumas ideias, que poderiam ser a hipótese deste trabalho. Digo hipótese, pois, como um bom doutorando, a pergunta se há uma tese ou não, se estou dizendo

algo novo ou não, persegue. Gostaria muito de completar a frase “a minha tese é...”. Creio, no entanto, ser mais prudente dizer hipótese e deixar a banca decidir se tenho ou não uma tese. Mas, como dizia a busca de meus cacarecos, as tais marcas, partem da hipótese de que o Estado, desde a publicação do romance, lembra continuamente de *Iracema* e José de Alencar de forma acrítica. A imagem lembrada e repetida pelo Estado apela para a noção mais conservadora e perversa de nacionalismo e integração nacional. Ela apresenta Alencar como um dos fundadores da cultura brasileira e exalta o romance *Iracema* como mito de fundação da miscigenação no país. Essa noção, repetida pelo Estado, seja brasileiro, cearense ou fortalezense, é elaborada e reelaborada por intelectuais e artistas de estreitas afinidades com o Estado. O Estado consolida, assim, uma imagem fixa de *Iracema* e Alencar que é absorvida e reproduzida em diversos produtos culturais de distintas linguagens, realizadas e produzidas por artistas e intelectuais que não mais, necessariamente, estão atrelados diretamente ao Estado. O grande problema é que essa imagem construída e lembrada de forma acrítica impede a realização de debates extremamente importantes para a realidade brasileira que a leitura do romance propicia como: produção de memória, colonialismo, sexismo, racismo e monumentalização das escritas literária e histórica.

É a partir dessa hipótese que começa o jogo ou a brincadeira.

Precisamos, sem canseira,
 Livro em punho, batalhar
 Pela Pátria brasileira,
 Pela gleba de Alencar.

Eu nem sabia o significado de “gleba de Alencar”, mas, uma vez por mês, era obrigado a louvar Alencar e a Pátria Brasileira, cantando o hino do colégio onde estudei, sugestivamente chamado de *7 de Setembro*. Toda a minha formação fundamental e média foi feita lá. Algum professor me explicou que o Brasil era dividido em três tempos. O Nordeste era o Brasil do passado. O Sudeste o Brasil do presente. O futuro estaria na Amazônia. Então, eu nasci no passado? Eu ainda não tinha escutado Belchior para conhecer meu lugar e revidar “Nordeste é uma ficção! Nordeste nunca houve!”. Nesse mesmo colégio, quando eu tinha uns 14 anos, *Iracema* apareceu como uma leitura obrigatória. “Um livro bem finim, mas difícil que só”, repetia-se pelos corredores. O professor, na lousa, escreveu verticalmente a palavra *Iracema* e, um pouco mais à direita, escreveu, da mesma forma, América. Em seguida, mostrou que

estávamos diante de um *anagrama*, palavras que possuem as mesmas letras, mas por estarem em combinações diferentes produzem outros sons e imagens.

Eça de Queiroz, no pequeno texto *Literatura de Natal*, mostra-se maravilhado com o fato de na Inglaterra a relação das crianças com o livro ser bem diferente da de Portugal. Enquanto na terra dos britânicos há ofertas de livros interessantes para as diferentes faixas etárias da infância, com edições acessíveis, de poucas páginas, o que transforma o ato de leitura mais prazeroso, em Lisboa, não há escritores destinados a tal ofício, e as publicações infantis são importadas da França. Apesar de considerar a literatura infantil francesa “rica e útil”, Eça critica o mercado livreiro de Portugal por escolher livros que mais funcionam como mobília de casa, feitos em “encadernações decorativas como fachadas de catedrais”. Os livros, apesar de serem oferecidos às crianças, não oferecem a elas nenhum “gozo” de leitura, servem muito mais como decoração da sala. Aos pequenos leitores, só se permite “ver de longe as gravuras a aço, sob a fiscalização da mamã, que tem medo que se deteriore a encadernação”, pois, na verdade, estão diante de “monumentos tipográficos” que “contêm um texto que nunca ninguém lê”. Ao final das suas reflexões, Eça de Queiroz oferece os seus serviços de escritor infantil ao Império Brasileiro. Em troca, ele pedia apenas “uma boa fazenda, de rendimento certo, numa província rica, com casa já mobiliada e alguns cavalos [...] um ou dois milhões em ouro, eu não os recusaria” (QUEIROZ, 1951, p. 54). Se nada disso fosse possível, ele se contentaria com o sorriso de uma criança.

Um texto que ninguém nunca lê. Em 2005, eu era repórter do Diário do Nordeste, em Fortaleza, e, naquele ano, o Governo do Estado do Ceará realizou uma série de ações comemorativas para os 140 anos de publicação do romance *Iracema*. O Diário do Nordeste, parte do grupo de comunicação *Verdes Mares*, faz uma série de matérias sobre a efeméride. De tanto se falar de *Iracema*, resolvi ler o livro, pois não lembrava de nada do tempo do colégio, com exceção daquilo que todas as fontes me repetiam: “Iracema é um anagrama de América”. Ao contrário do que muitos de meus entrevistados diziam, quando li *Iracema*, não conseguia perceber, tão evidente, o livro como uma história de amor de uma índia guerreira. Ao contrário, havia ali muita guerra, muita dor: a violência da colonização. E eu começava ali a pensar por que *Iracema* era tão importante para o Ceará a ponto de, ao longo de menos de meio século, erguer cinco estátuas da personagem espalhadas por Fortaleza, fora as inúmeras outras referências à personagem pela cidade. A tese partia da minha experiência com a cidade. Era tão simples: Fortaleza, Iracema e Memória. Era um debate de aldeia, localizado em Fortaleza. E eu partia do princípio que só o Ceará ainda se lembrava de *Iracema*. Depois que passei na seleção do doutorado, Iracema começou a surgir em diversos lugares. No Rio, descobri uma companhia

de teatro que acabava de lançar a peça *Se eu fosse Iracema...* Em Curitiba, quase no mesmo período, outro coletivo de artistas lançava o espetáculo multimídia *Iracema 236 ML – o retorno da grande nação Tabajara*. A Beija-Flor anunciou que Iracema seria o tema de seu desfile em 2017. Fora a quantidade incontável de *prints* que recebi da galera no meu Whatsapp com alguma imagem relacionada com ela. Não dava pra ficar preso à aldeia. Em paralelo, meu sotaque era sempre destacado pelos cariocas. “Que sotaque lindo!”, seguido, algumas vezes, de uma entrevista tendo como pauta “como é ser nordestino?”. É como dizia Albert Memmi, “o colonizado não é livre para decidir se é colonizado ou não colonizado” (MEMMI, 2007, p. 124).

Fazia pouco mais de cinco meses que eu tinha chegado pra morar no Rio de Janeiro. Numa festa na *Casa 24*, na Ladeira Frei Orlando, Lapa, a galera conversava sobre a experiência de morar no Rio, tema que depois descobri ser recorrente naquela cidade. A maioria estudante de pós-graduação. Eu nem conhecia ainda a Cíntia Guedes, mas ela falou uma parada que até hoje repercute comigo. Claro que não consigo reproduzir igual. Mas era algo como que, para nós, que nascemos fora do Rio de Janeiro, a imagem da cidade está presente em nossas memórias. Tem a televisão, tem a literatura, o cinema. Tem o desejo de ir morar lá ou de conhecer. Aí você chega pra morar na cidade e vê como ela é realmente bonita e incrível. É bonita, racista, xenófoba, excludente.

Dessa mistura toda, a tese foi surgindo. Com sotaque, pulando entre vários países como Fortaleza, Ceará, Rio de Janeiro, Brasil, Portugal, Moçambique, Peru, México, Argélia, França, Europa, África, passeando no pulo do gato da interdisciplinaridade com a literatura, o cinema, a música, a pintura, a fotografia, a Antropologia, a História, a Sociologia, a Geografia, a Filosofia. Um diálogo com todas essas áreas, sem pertencer a nenhuma delas. Uma tese em Memória Social que, na busca de silêncios e esquecimentos, produz um *horizonte de memórias* em torno de um livro e uma personagem que não param de serem referendados, um mito incessante.

Aproximar a imagem de um horizonte e da noção de memória talvez seja a melhor forma de apontar o que se entende por memória. O horizonte é uma linha imaginária que vemos. Ele é uma criação humana e existe como uma imagem inatingível, e, na medida em que tentamos

atingi-lo, ele se distancia de nós, mostrando-se impossível de alcançá-lo, embora continue presente e não deixe de existir. Assim, entendemos a memória: só possível no presente e como uma imagem de alcance impossível, construída pela imaginação humana.

Do horizonte e da memória, surge nossa personagem principal, como bem elucidada Alencar na primeira fase do segundo capítulo do romance: “Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema” (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1066). Por meio também de horizontes e memórias, constrói-se, nesta tese, quatro cadernos de anotações e leituras do romance em jogo. Escolhemos três personagens que consideramos os mais importantes da obra para a cada um dedicar um caderno. São eles: Iracema, Alencar e Moacir. O quarto caderno, no qual todas as personagens se misturam, trata da memória, do esquecimento e das repetições. Em muitos momentos, as três personagens se confundem. Nesta tese, como veremos, apesar de Alencar ser “o escritor” do “romance”, ele é tratado como uma personagem. Cada caderno é como se fosse uma pequena “vida”. Diretamente inspirado por Leminski, percebo nessas três personagens algo semelhante ao que o poeta escreveu sobre Jesus, quando disse que o profeta tivera sua vida “profetizada antes de ser vivida” (LEMINSKI, 2013, p. 180). Para escapar das muitas profecias, mas sem ignorá-las, realizo um “esforço de imaginação crítica para a composição de mundos” para Moacir, Iracema e Alencar. Não está em jogo apenas uma interpretação das personagens, mas o ponto de vista de onde se coloca a câmera de visão (LIMA NETO, 2016, p. 195).

Falo, portanto, de um procedimento de montagem, leitura, criação e construção de outras imagens. Os quatro cadernos podem ser lidos aleatoriamente, sem nenhuma sequência específica. Cada caderno é independente, pode ser lido separadamente, mas juntos compõem a grande narrativa aberta da tese. Por isso, não há conclusão. Esta introdução protocolar funciona mais como um manual de instrução do que como um começo. Por serem independentes, quem ler todos os cadernos perceberá algumas repetições entre um e outro. Da mesma forma, algumas questões semelhantes serão tratadas de forma distinta em cadernos separados. Essas questões poderiam estar mais aprofundadas se estivessem juntas, mas preferiu-se diluir. É mais uma peça do quebra-cabeça.

Moacir, personagem sempre citado como o “filho da dor”, e, certamente, o menos lembrado, possibilita escutar com maior facilidade o balbúcio do silêncio. Ele, como quase toda criança, traz em seu nascimento uma série de expectativas em torno do seu destino, do qual ele poderá fugir ou não. Destino ao qual ele poderá fugir ao mesmo tempo em que o cumpre. Moacir é, a princípio, um projeto de nação, uma predestinação, um desejo branco de ser branco. Porém, por ser o que possui menos registros e imagens, nos parece uma das personagens mais potentes

do romance, tanto do ponto de vista político quanto imaginativo. Justamente por se falar pouco dele, pode-se brincar com maior facilidade em um processo de criação. Moacir é desenhado no balanço imprevisível do mar, como são a poesia e a utopia.

Seria inviável comparar as dimensões de produções de imagens construídas sobre Alencar e Iracema. A quantidade de arquivos sobre ambos é imensa. Em muitos momentos, inclusive nesta tese, as duas personagens são inseparáveis, lembrando aquela canção do Mutantes que diz “ela é minha menina, e eu sou o menino dela”. Há duas diferenças gritantes. A primeira é que enquanto Alencar é um tagarela que documentou sua vida inteira, escuta-se muito pouco a voz de Iracema. E, na maioria das vezes, outras vozes falam por ela. A segunda diferença é que Alencar, ao contrário do que muitos de seus biógrafos apontam, representa um projeto de literatura vencedor e institucional; já Iracema, embora constantemente lembrada com pompa pela história dos vencedores, não tenho dúvidas, está ao lado dos derrotados.

No caderno *Alencar*, predominam as lembranças institucionais. Alencar é apresentado como um projeto vencedor, ousado em sua época – por isso, muito criticado –, mas reconhecido pelo futuro. A prova do reconhecimento seria justamente as comemorações cívicas aqui estudadas. Na fenda entre passado e futuro, se concretiza o projeto literário de Alencar: uma literatura monumental, estagnada e conservadora. E são essas práticas conservadoras que conduzem as políticas culturais de lembranças do Estado.

Em *Iracema*, experimentamos a lembrança dos esquecimentos em torno da personagem, como forma de ocultar o processo violento da colonização por qual a América Latina passou e continua a passar. Como diz Albert Memmi (2007, p. 154), “praticamente não sabemos o que o colonizado teria sido sem a colonização, mas vemos o que ele se tornou em consequência dela”. A forma como Iracema é lembrada ofusca as inúmeras violências por ela sofridas no livro. Iracema é lembrada como a virgem dos lábios de mel, mas quase nunca como a esposa abandonada sem leite nos seios para alimentar Moacir. Os vencedores lembram de Iracema em uma “atmosfera fútil de amenidades e gracejos” (ANTELO, 2001, p. 131). Ao mesmo tempo, *Iracema*, ao longo dos seus 150 anos de publicação, transformou-se em um mito incessante: não para de se reproduzir, de se expandir. Iracema, muitas vezes, se confunde como uma própria mata criadora e infinita. Iracema é mãe-terra, é mata-virgem, é lábios de mel, é guardiã do segredo jurema. Parafraseando Leminski, Iracema é um momento de significação ininterrupta: um signo de leitura infinita (LEMINSKI, 2013, p. 238). Iracema não está morta.

O caderno *Memória, Esquecimento, Algumas Repetições* funciona um tanto quanto como um instrumento teórico-metodológico, trazendo as principais questões em torno dos conceitos desenvolvidos nesta pesquisa. Ele, assim como a memória, me parece o menos

independente, talvez precise dos demais três corpos para a sua leitura plena. Não sei. Talvez a tese não apresente nada de novo. Talvez a novidade seja arrumar tudo já dito de uma forma diferente. Como refúgio, lembro de uma frase que um amigo citou, de um cineasta francês, não sei ao certo: “todas as histórias já foram contadas, cabe às novas gerações recontá-las”

**Carta da 2ª versão, revista e reduzida
(do envio para a banca)**

Fortaleza, 20 de fevereiro de 2019.

Miga,

ontem eu vi uma postagem no *Instagram* de que o *Iracema Bode Beat* está meio mal das pernas. Tá fazendo uma vakinha pra arrecadar uma grana e ver se sai este ano, ao menos no carnaval. Aí deu uma certa embaralhada na minha cabeça. Bateu de novo aquela insegurança sobre o que eu afirmo na tese. Nossa, não vejo a hora de isso acabar. Eu sempre tô inseguro e ansioso, muitas vezes foi muito importante escutar do Manoel “si acalmi!”. Ele, desde o começo, acreditou na proposta da tese e acreditou em mim. Isso era muito confortável. Mas, mesmo assim, terminada a tese, eu penso: será que eu não tô exagerando nas análises ou esqueci de falar algo fundamental? Por mais que eu tenha estado cercada de gente bacana ao longo desse projeto, sempre fica aquele receio de receber críticas, né? De escutar “você errou”. A gente devia conviver melhor com isso. Cria-se uma lógica de intolerância com o erro tão doentio que quando a gente erra, a gente não sabe lidar com o erro. E fica morrendo de vergonha. A gente vai continuar errando e vacilando, melhor lidar com isso. Eu fico falando “a gente” como uma forma de suavizar, né? Talvez o doido seja só eu mesmo e fico aqui sendo etnocêntrico. Às vezes, fico pensando que isso tem a ver com o colégio. O *7 de Setembro* não era um colégio militar, mas era como se fosse. A rigidez e a competitividade eram sinistras, acho que até hoje deixam sequelas no meu corpo, por mais que eu queria fugir. Esse tal de medo é algo realmente assustador. Junta com família tradicional brasileira, do lado do pai e da mãe. Meu amor, haja juízo viu! Mas a gente vai escapando. E tem sido babado. Acho que tô num caminho massa.

Mulher, o Manoel devolveu a tese cheia de anotações e sugestões. Cheinha. Quando eu abri os arquivos, eu pensei, tô lascado. Num vai dar tempo. Aí a gente se encontrou. Ele me disse que não precisava mexer tanto no texto. Disse que adorou o trabalho, que as anotações eram mais ideias para eu ir me preparando para eventuais questões da arguição da banca e tal. Pense num alívio! Ao mesmo tempo, esse nome *arguição* é tão assustador. Só me lembra o *Cazuza*, do Viriato Correia. Tô meio monotemática. O tal modelo escolar, né? Aprovação, aprovação, aprovação. Isso dentro da universidade vira uma parada sinistra. E pior que nem dá pra botar, dessa vez, a culpa no Bolsonaro. Isso vem de muito tempo.

Embora não possa negar que a universidade me propiciou e continua a proporcionar momentos de muita alegria, a sensação que tenho é que ela, se a gente não cuidar direito, nos adocece. Olhe, eu tive o privilégio de terapia, pilates, yoga, farras, ubers e tal. Fiz doutorado nas

melhores condições possíveis, concursado, liberado do emprego com salário e uma bolsa extra, solteiro, sem menino pra criar, e, ainda assim, quase surtei. *White people problems*. Agora imagina a galera que sai da sua cidade pra ir cursar um doutorado no RJ, pense numa cidade surreal de cara, com uma bolsa de R\$ 2.200 – e olhe lá se conseguir – para se sustentar e ainda bancar a pesquisa. É osso. É muito triste. E eu que sempre escutei que a educação muda o mundo. Aí eu lembro daquela frase famosa *quem educa o educador?* Estamos falando de relações precárias de trabalho.

Aff, chega! Bora falar de coisa boa... Menina, ontem mexi nos meus cadernos. Fiquei passada e emocionada. Acho que a tese, na verdade, está é lá. Eles me acompanharam ao longo desses quatro anos nas condições mais doidas possíveis. Às vezes, eu acordo no meio da noite, como se fosse vomitar um texto, uma ideia. É como se só conseguisse dormir depois de botar pra fora. Nem sempre é sobre a tese. Muitas vezes é sobre meus medos, minhas angústias, meus desejos. É como se quando eu colocasse no papel um problema meu, eles diminuíssem, ou até desaparecessem. Eu sempre lembro do que a Renata me dizia “escreva, escreva, escreva”. É curioso, eu nunca consegui muito ter uma agenda, o objeto de anotar os compromissos e tal. Eu sempre as transformava em cadernos.

Os cadernos me salvaram. Ao longo desse doutorado, eu contei 10. Uns poucos ainda estão com folhas em branco, outros não cabem mais nada. E toda vez que eu os abro, me impressiono como eu me esqueço das coisas. Ideias que eu achava que tive semana passada, quando vejo, já estavam anotadas há uns dois anos. Minha vontade era de entregar os 10 cadernos pra banca e dizer “pronto, é isso!”. Mas daí eu penso que tem muita coisa pessoal, melhor não. O lance é que os cadernos se confundem com agenda também. De um lado, tem anotações das aulas, fichamentos, listas intermináveis de livros e referências *f-u-n-d-a-m-e-n-t-a-i-s* para a tese, do outro tem a lista de compras do supermercado, receita de bolo, telefone dos crush, desenhos tortos, lista de afazeres. Tudo misturado no mesmo patamar de importância, uma desorganização só. Me acostumei assim. E daí, volta e meia vinha aqueles *insights* durante a aula. Daí eu escrevia, escrevia, viajava.

A tese é um pouco isso, afinal: uma série de anotações soltas, aleatórias. Por exemplo, os cursos que mais assisti ao longo desses últimos anos foram os do Manoel. Era um barato poder assistir aulas na graduação num curso de Letras. Ele citando uma média de 30 referências por aula e eu achando que, pelo menos a metade, tinha *tudo-a-ver* com a tese e, da sala de aula mesmo, encomendava no Estante Virtual. E ia anotando tudo, pensando, pensando, viajando na montagem, na imagem dialética, na escritura, nos arquivos, nas ruínas. No fundo, não existe nada original, tudo é a transformação, né? O tal movimento. Depois um curso sobre Derrida,

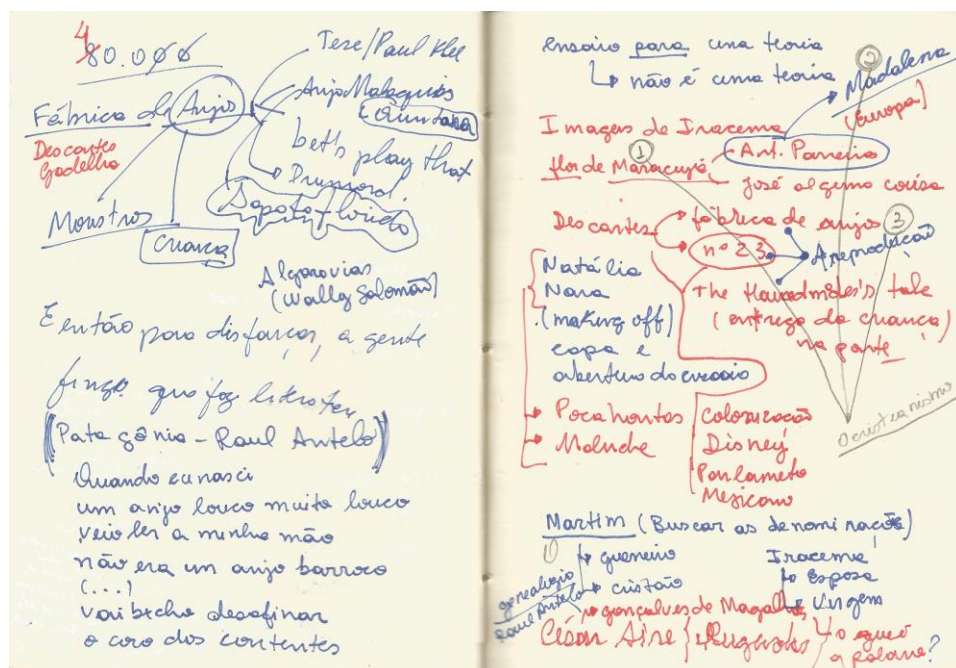
aquele autor que eu chorava literalmente pra entender e que foi se tornando familiar. A parte mais difícil hoje é saber se as ideias aqui na tese são minhas ou emprestadas ou ainda montadas em diálogos. Como disse o Barbalho, na qualificação, a tese tem um tempero de Manoel. Isso é muito curioso. Isso é inevitável também. Eu diria que a tese é uma costura de anotações de inúmeras aulas, seminários, reuniões e bares que frequentei nos últimos quatro anos. E, olhe, tanta coisa ficou de fora.

Mulher, o fato é que parece que vai rolar mesmo essa defesa aí. Bora ver o que a banca diz. Fujo, fujo, fujo e acabo nesse tal do julgamento. Num tem jeito. Tá bom de isso acabar mesmo, porque senão a gente fica fritando demais e só quem se lasca é a gente mesmo. Tese boa é tese entregue! Pois é isso... Tô indo na gráfica imprimir as paradas... No fundo, tô mais aliviada do que temerosa. Bora nessa, enfrentar os leões!

Amiga, obrigada por sempre me ouvir com muita paciência.

Bjoks,

Tiago



Fragmentos aleatórios dos cadernos de anotações.

a personagem assume quem dorme.

3) Stello de a de viver -
to uma paródia com ^{verões de} ~~verões de~~ ^{novas} ~~novas~~ -
uma reportagem de Claudio Manta
fazendo um ~~seu~~ ^{seu} análise do show
do lado do Stello - Stello Manhattan.
E o livro Santos. Stello não morreu
aos 27 anos e este é ^{seu} ~~seu~~ ^{possível} ~~possível~~

4) - Denúncia com pistas de ventos.
Não fogueira de larajo.
Todo o repensar de um possível
ventos.

Uma design
grupos estólos
Piletas
de aulas de inglês
aulas de francês
dixi plinas
plaz



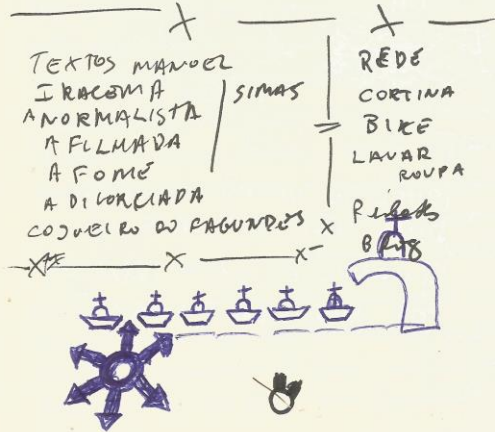
Abri uma conta no
www.JSTOR.ORG
login: teoutiphop
senha: 11022016



- Seq. e Quinto -

Lit. Quatrocentos e dez

Hist. Lit. moderno - ^{Seis} ~~Seis~~ ^{de} ~~de~~ ⁶⁰⁰ ~~600~~



Afonso - 6 ou quiro
colho neto - 114 - 118 (Sangro)

Don quiro - 33 (ultimo págo)
X — X — X

A canção do obra - Espelto
Meldele

A arte do sublinhar

o Gestor o Rubem

Rua de Noto Única -
Caráter Destrutivo -

"INSURREIÇÃO MILITAR"

Judmen, Josefine

entre memórias e o esquecimento

ADVERTÊNCIA

Esta pesquisa partiu de uma ^{inquirição} ~~inquirição~~ ^{inquirição} ~~inquirição~~
muito simples e até ingênua: porque
Francisco é constantemente lembrado
e comemorado em Fortaleza? Todo
o esforço deste trabalho não
está em responder o ^{questionário} ~~questionário~~ ^{questionário} ~~questionário~~, mas
em mantê-lo pertinente.

ADVERTÊNCIA

Esta pesquisa partiu de uma ^{inquirição} ~~inquirição~~ ^{inquirição} ~~inquirição~~
muito simples e até ingênua:
(o que significa) ^{ser} ~~ser~~ ^{ser} ~~ser~~
Por que ^{ser} ~~ser~~ ^{ser} ~~ser~~ Francisco é
constantemente lembrado e comemorado em Fortaleza?
Todo o esforço do trabalho não
está em responder o questionário,
mas em mantê-lo pertinente.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ALENCAR, José. **Ficção Completa e outros escritos**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1964. 3 v.

_____. **Cartas a favor da escravidão**. Org. de Tâmis Parron. São Paulo: Hedra, 2008.

ANTELO, Raul. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

BORGES, Jorge Luis. **O Informe de Brodie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **O Livro de Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEMINSKI, Paulo. **Vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LIMA NETO, Manoel Ricardo. Um túmulo para a crítica[?]. In: SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Org.). **Literatura e artes na crítica contemporânea**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2016.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

PISANO, Margarita. **El triunfo de la masculinidad**. Santiago: Fem-e-libros, 2004.

QUEIROZ, Eça de. **Cartas de Inglaterra**. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1951.

Músicas

BELCHIOR. **Conheço o meu lugar**. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/belchior/44452/>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

GRES Beija-Flor de Nilópolis (RJ). **A Virgem dos Lábios de Mel, Iracema**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/gres-beija-flor-de-nilopolis-rj/a-virgem-dos-labios-de-mel-iracema/>. Acesso em: 25 abr. 2017.

LIMA, Filgueiras. **Hino Colégio 7 de Setembro**. Disponível em: <<https://www.c7s.com.br/conheca-nossa-escola/nossa-historia/>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

MUTANTES. **A Minha Menina**. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/mutantes/90217/>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

ANEXO I

Citações de Borges levemente alteradas e transformadas em aforismos.

Objetivo: ajudar a pensar.

A literatura não é outra coisa senão um sonho dirigido.

Carlyle escreveu que os homens precisam de heróis. A história de Grosso me propôs o culto de San Martín, mas nele não encontrei nada além de um militar que guerreara no Chile e que agora era uma estátua de bronze e o nome de uma praça.

Gostava de mentir, não para enganar, mas para divertir as pessoas.

Não sei se é verdade a história; o que importa agora é o fato de ter sido contada e de terem acreditado nela.

Não se pode medir o tempo por dias, como o dinheiro por centavos ou pesos, porque os pesos são iguais e cada dia é diferente e talvez cada hora.

As primeiras lembranças são as mais vividas; a cidade que a senhora imaginava do outro lado da porta da rua talvez fosse muito anterior à do tempo em que tiveram de se mudar do centro. Ela contava fatos históricos, mas sempre com as mesmas palavras e na mesma ordem, como se fosse o Pai-Nosso, e cheguei a suspeitar que já não correspondiam a imagens.

Quase todos os casos de longevidade que se dão no campo são casos de má memória ou de uma noção vaga das datas.

Os homens, ao longo do tempo, sempre repetiram duas histórias: a de um barco perdido que procura pelos mares mediterrâneo uma ilha querida, e a de um deus que foi crucificado no Gólgota.

A falta de imaginação os leva a ser cruéis.

Filosoficamente, a memória não é menos prodigiosa que a previsão do futuro; o dia de amanhã está mais próximo de nós que a travessia do mar Vermelho pelos hebreus, a qual, no entanto, recordamos.

Exceto nas severas páginas da história, os fatos memoráveis prescindem de frases memoráveis.

O poema ganha se imaginarmos que é a manifestação de um anseio, não a história de um fato.

Por trás do nome, está o que não tem nome.

O presente está só. É a memória que erige o tempo. Sequência e engano, essa é a rotina do relógio. O ano é tão vazio quanto a vazia história. Entre a aurora e a noite há um abismo de agonia, de luzes, de cuidados; o rosto que se observa nos usados espelhos da noite já não é o mesmo. O hoje fugaz é tênue e é eterno; não haverá outro Céu nem outro Inferno.

O forasteiro é uma série de imprecisas imagens feitas para o olvido.

As provas da morte são estatísticas e não há ninguém que não corra o risco de ser o primeiro imortal.

Só uma coisa não há. O esquecimento.

ANEXO II

As epígrafes.

Objetivo: mostrar erudição e aumentar uma página.

*Que importa a lenda, ao longe, na história,
se elas cruzam, ligeiras, nesse instante,
o horizonte esticado da memória,
tornando o que se vê mito incessante?,*
Adriano Espínola.

*O lembrar e o esquecer também coabitam sob
o mesmo teto. Às vezes se trombam e sangram,*
Conceição Evaristo.

*A violência [...]
Ela mesma é uma potência econômica,*
Karl Marx.

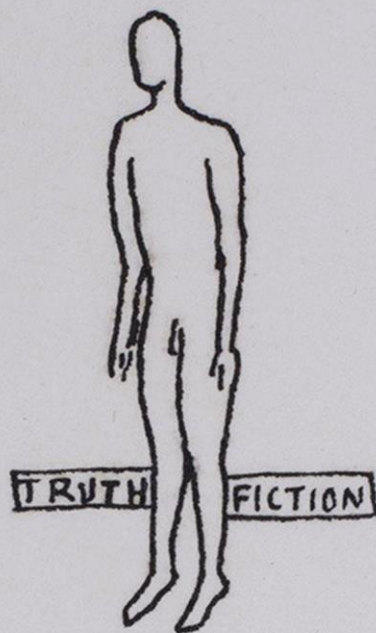
*Que da primeira à última página, não houve ausência de lágrima.
A água do meu corpo é toda salgada: sou mar,*
Kah Dantas.

...o lá está rodeado de terra,
Hilda Hilst.

*Cada vez mais, nos conscientizamos de que a poesia possui
o poder mágico de mudar a face dos objetos e até as cores
(assim como no espelho se intercalam duas imagens de sonhos e de amores),*
José Alcides Pinto.

*Os livros estão aqui, como uma galáxia pulsante, e as palavras,
dentro deles, são outra poeira cósmica flutuando, à espera do olhar
que as irá fixar num sentido ou nelas procurará o sentido novo,*
José de Saramago.

*De vez em quando, há biografias que são lançadas
e, estranhamente, desagradam ao público,*
Janet Malcolm.



**MEMÓRIA, ESQUECIMENTO,
ALGUMAS REPETIÇÕES**

Ser dialético significa ter
o vento da história nas velas.
As velas são os conceitos.
Porém, não basta dispor das velas.
O decisivo é a arte de posicioná-las,
Walter Benjamin

As velas vão e voltam, incontidas,
sobre as ondas (do tempo). O jangadeiro
repete antigos gestos de outras vidas
feitas de sal e sonho verdadeiro,
Adriano Espínola

TRÊS ANOTAÇÕES AVULSAS DO CADERNO

É muito comum personagens serem absorvidas pelas nações. Na Espanha, tem lembrancinhas e referências a Dom Quixote em todos os cantos. A gente vai em Portugal e vai ter várias referências a Fernando Pessoa, Camões... Na Inglaterra, tem Shakespeare. Essas referências da literatura, em cidades ou países, é algo muito comum. O mesmo acontece com Iracema. Mas Iracema provoca uma intriga. É uma personagem exaltada no Brasil, mas é uma personagem que sofre muito. Existe, então, a exaltação de um sofrimento? Fico me perguntando.

O *recorte* da tese é um recorte de memória. Não linear, não determinado, cheio de idas e vindas no tempo, e, ao mesmo tempo, abrangendo desde os rascunhos de *Iracema* até os dias atuais. *Iracema permanece viva*, poderia ser a conclusão. A repetição da imagem de Iracema, talvez, seja o objeto de estudo. A tese é que os intelectuais e artistas mais interessados em repetir a imagem dela na forma de culto são os intelectuais mais conservadores com afinidade com o Estado. Ao fazerem a repetição acrítica, estão exaltando o processo de violência colonial, que estuprou mulheres e exterminou etnias não-brancas.

O título da tese, por enquanto, é *Iracema – horizontes de memória do mito incessante*. A memória aparece como horizonte. O horizonte é aquilo que a gente vê. Na praia, na serra, no sertão, lá está o horizonte, local onde ninguém consegue chegar. Estou falando do horizonte mesmo, e não depois dele. Nunca se chegou lá, mas, o *lá* existe. Todas veem. O horizonte é fruto da nossa imaginação, uma imagem visível. Então, memória é isso, uma imagem visível. É muito importante pensar a memória no nível da crença e da imaginação, mas sempre bom lembrar: ela existe.

UMA FÁBULA

Os animais aprisionados e maltratados na “Granja do Solar”, num momento de extrema fome, revoltaram-se e conseguiram expulsar o proprietário, Sr. Jones, sua esposa e os demais empregados. A revolução estava feita. Formou-se uma comuna e se estabeleceu a “Granja dos Bichos”. Os porcos, os mais inteligentes, liam e escreviam muito bem, assumiram a direção da ocupação. Bola-de-Neve e Napoleão eram os líderes. Garganta, o porta-voz. Os porcos logo trataram de escrever numa parede “em grandes letras brancas que podiam ser lidas a muitos metros de distância” a seguinte mensagem:

Os Sete Mandamentos
 Qualquer coisa que ande sobre duas pernas é inimigo.
 O que ande sobre quatro pernas, ou tenha asas, é amigo.
 Nenhum animal usará roupas.
 Nenhum animal dormirá em cama.
 Nenhum animal beberá álcool.
 Nenhum animal matará outro animal.
 Todos os animais são iguais (ORWELL, 2003, p. 24).

No acampamento, havia animais de todos os tipos. A maioria, no entanto, não sabia ler. Por isso, foi criado um comitê de reeducação com aulas de alfabetização. Os cães “aprenderam a ler razoavelmente, porém não se interessavam pela leitura de nada além dos sete mandamentos”. Maricota, a cabra, “costumava ler para os demais, à noite, os pedaços de jornal que achava no lixo” (ORWELL, 2003, p. 30). Benjamin, o burro, sabia ler muito bem, mas não exercia a tarefa. Mimososa, a égua branca, só sabia ler o seu próprio nome. Os cavalos de tração, Quitéria e Sansão, continuaram analfabetos. Eles “tinham enorme dificuldade em pensar qualquer coisa por si próprios [...] absorviam quanto lhe era dito e passavam adiante para os outros animais por simples repetição” (p. 19). “As ovelhas, as galinhas e os patos eram incapazes de aprender de cor os sete mandamentos” (p. 31).

Diante da impossibilidade de ler de alguns e da falta de memória de outros, Bola-de-Neve formulou o “princípio essencial do Animalismo”, fez *a síntese* dos mandamentos: “quatro pernas bom, duas pernas ruim” (p. 31). As aves não compreenderam, mas aceitaram a explicação filosófica dada por Bola-de-Neve de que elas não estavam excluídas.

Acontece que “os porcos, de repente, mudaram-se para a casa-grande, onde fixaram residência”, e Quitéria, a analfabeta,

[...] tinha a impressão de lembrar-se de uma lei específica contra camas, foi até o fundo do celeiro e tentou decifrar os sete mandamentos que lá estavam escritos. Sentindo-se incapaz de ler mais do que algumas letras separadamente, foi chamar Maricota. [...] Com alguma dificuldade, Maricota soletrou o mandamento: “nenhum animal dormirá em cama com lençóis”. [...] Quitéria não se recordava dessa menção a lençóis no Quarto mandamento. Mas, se estava escrito na parede, devia haver (p. 59).

Napoleão dá um golpe. Espalha o boato de Bola-de-Neve ser um traidor do movimento, expulsa-o da granja e, não satisfeito, executa seus aliados. Novamente, Quitéria lembra do sexto mandamento e pede ajuda à Maricota. “Nenhum animal matará outro animal, sem motivo”, soletrou a amiga. A lembrança de Quitéria, mais uma vez, estava equivocada, “sabe lá por que motivo, as duas últimas palavras haviam escapado à memória dos bichos” (p. 78).

Certa noite,

[...] ouviu-se um ruído de queda no pátio e os animais correram de suas baias para ver o que sucedera [...] Ao pé da parede de fundo do celeiro, na qual estavam escritos Os Sete Mandamentos, encontraram uma escada quebrada em dois pedaços. Garganta, momentaneamente aturdido, jazia estatelado junto a ela, tendo ao lado uma lanterna, uma broxa e uma lata de tinta branca, entornada. [...] Os bichos não conseguiam sequer fazer idéia do que significava aquilo. [...] Alguns dias mais tarde, Maricota, lendo Os Sete Mandamentos, notou que havia outro mandamento mal recordado pelos animais. Todos pensavam que o Quinto Mandamento era “Nenhum animal beberá álcool”, mas haviam esquecidos duas palavras. Na realidade, o mandamento dizia: “Nenhum animal beberá álcool em excesso” (ORWELL, 2003, p. 92).

Moral da história: O controle da memória se dá pelo controle da escrita. Há um processo de dominação hierárquico que coloca a palavra escrita acima da memória. E, pior, a memória passa a ser elaborada a partir da escrita. A memória de Quitéria, a trabalhadora analfabeta, não é respeitada. Num ato de violência, ela acredita que o engano foi de sua memória e, por isso, não pode questionar. As leis, mudadas na calada da noite de forma silenciosa e escondida, estão sempre pondo sua memória em xeque. Essa dominação perversa forja a noção de que não houve mudança, “sempre foi assim”.

Resumindo a moral da história: O processo de dominação da escrita manipula a memória e forja a construção de um passado imutável e impede a possibilidade de pensar as mudanças históricas. Guardemos a história de Quitéria em nossas memórias, ela será necessária mais tarde.

A EXECUÇÃO DE MARIELLE E A COLONIZAÇÃO (MEMÓRIAS)

Depois de quase oito anos fora, eu voltava a morar em Fortaleza. Do aeroporto, fui jantar com minha família. Voltando para casa, recebi uma mensagem “Mataram a Marielle. Quatro tiros na cabeça”. E eu fiquei... Nossa, enfim. Mexeu com todo mundo. Depois, fiquei pensando: o assassinato de Marielle diz muito sobre a Iracema. Quando a tese vai terminar? Não sei. Todo dia acontece algo que, na minha cabeça, reforça as ideias da tese. O fato de eu achar que a minha tese se confirma pela história presente não me deixa feliz. A tese fala de coisas muito tristes, e elas continuam acontecendo.

Quando matam Marielle, dão um recado. O que dizem quando matam a Marielle? Calam a boca dela e querem que outras pessoas, próximas dela, calem a boca também. É a tentativa de

um esquecimento impositivo. Por outro lado, se pensarmos a memória como uma atualização da imagem, o que o assassinato da Marielle atualiza? O que se repete quando se mata Marielle?

A violência da colonização se atualiza quando Marielle é assassinada. Uma mulher negra, lésbica, favelada consegue um cargo dos mais importantes na sua cidade, o de vereadora, e, no exercício de seu mandato, continua na coerência de sua militância política. Elza Soares postou: “A carne mais barata do mercado é a carne da mulher negra”.

E eu tava justamente lendo sobre a ideia da colonização como um estupro para o caderno *Iracema*. E a Sueli Carneiro lembra: “estupro colonial da mulher negra”. Logo depois, matérias gigantes na TV sobre a Marielle sem citar que ela era contra a intervenção militar no Rio de Janeiro, que ela era a relatora da comissão que ia investigar a intervenção militar. Quando se lembra da Marielle sem dizer isso, está se dizendo alguma coisa. E aí, de repente, aparecia uma Marielle usada a favor da intervenção militar, pedindo mais polícia. Tudo errado. A memória não é só memória, ela é uma disputa histórica. Como a Marielle vai ser lembrada? O processo de disputa é contínuo. Como, ao longo da história, as personagens e suas trajetórias são lembradas, narradas?

O lance da violência colonial, do estupro, funda o debate da miscigenação. O grande senso comum sobre o Brasil é dele ser um país miscigenado onde todas as raças se dão bem. Mentira. Racismo o nome disso. O Brasil é um dos países que mais prende negros em todo o mundo. E repetir que a miscigenação é uma coisa positiva no Brasil é uma forma de tentar velar o racismo. Um esquecimento impositivo. Cria todo o mito da democracia racial no Brasil. Ao mesmo tempo, o assassinato de Marielle atualiza a violência colonial, a nossa memória. Fica difícil de esquecer que nós vivemos em um sistema colonial.

Aprendi no colégio que a colônia acabou no momento em que virou Império. Dom João VI veio pra cá, assumiu o Brasil, o país *se tornou império, acabou colônia*. E Silvia Cusicanqui lembra que toda a herança colonial permanece no presente. Toda a perseguição ao povo negro e ao povo indígena continua sem trégua. É difícil esquecer. Quando matam a Marielle querem que a gente não debata sobre isso. Um ano se passou, a pergunta se repete: quem mandou matar Marielle?

SOBRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO – I

O que é o esquecimento? O que é esquecer? O que significa quando se esquece algo? Só é possível pensar o esquecimento porque existe a memória. Só esquecemos porque lembramos. Só lembramos porque esquecemos. Não dá pra pensar o esquecimento sozinho. “A própria memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o

esquecimento”, escreve Paul Ricoeur (2007, p. 424) em *A memória, a história, o esquecimento*. O esquecimento é uma prática de memória, e a memória é uma prática de esquecimento. Esquecimento, num primeiro momento, pode também aparecer como uma “disfunção ou distorção” da memória. Trata-se de uma ideia dialética: “o esquecimento pode estar tão estreitamente confundido com a memória, que pode ser considerado como uma de suas condições” (p. 435). Esquecer é também dizer. Quando esqueço de falar algo, estou dizendo algo. O esquecimento “prosegue silenciosamente” e funciona como um processo de “erosão” ou “manutenção” de algo (p. 451).

Ricoeur (2007) apresenta três tipos de consequências do esquecimento: a memória impedida, a memória manipulada e a anistia, que seria o esquecimento comandado. Mas à frente, retomaremos a noção de memória impedida. Por enquanto, nos basta pensar que os esquecimentos, muitas vezes, “se devem ao impedimento de ter acesso aos tesouros enterrados na memória”. É como se houvesse um obstáculo “no caminho da recordação”, impedindo “o retorno da imagem” a ser lembrada (p. 452). Para Ricoeur, a memória e o esquecimento são mediadas pelas narrativas. E as narrativas comportam “necessariamente uma dimensão seletiva”. “Assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo. A ideia de narração exaustiva é uma ideia performativamente impossível” (p. 455).

Existe uma falsa noção de que a história consegue *dar conta* de todo o passado. Quando se conta a história do Brasil, grosso modo, há uma crença ou um desejo de *contemplar* a história do Brasil. Este, segundo Ricoeur, é o perigo maior “da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada – da história oficial” (p. 455). Esta é a memória manipulada. No entanto, quando se percebe que se esqueceu de algo, mostra-se a fragilidade da narrativa histórica. O esquecimento pode ser muito útil para mostrar as fragilidades dos que dizem *foi assim*.

Há ainda o esquecimento comandado, a anistia, o esquecimento institucional que “toca nas próprias raízes do político e, através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido” (p. 460). Os três exemplos mostram um certo consenso de como o esquecimento e a memória são relações do tempo presente com as experiências passadas. Se pensamos até agora especificamente o esquecimento, que é uma forma de memória, pensemos então: o que é memória? Memória seria um reconhecimento, nas palavras de Ricoeur, “o ato concreto pelo qual reapreedemos o passado no presente” (p. 441). Em outras palavras, memória é a atualização de algo. Eu me chamo Tiago. Por que continuo me chamando Tiago? Porque as pessoas repetem e me chamam de Tiago. Desde criança, dizem que o meu nome é Tiago. Isso foi criando uma memória, até que salvei a informação *meu nome é Tiago*. Além, é

claro, da existência de um documento, uma certidão de nascimento, que oficializa o meu nome. Assim acontece em várias outras situações.

Por escutarmos demasiadamente a palavra Iracema em Fortaleza, vamos construindo uma memória em torno da personagem. Desta forma, eu diria que quase todo mundo sabe, pelo menos em Fortaleza, que Iracema é uma índia. Que ela é invenção de José de Alencar sem nenhum documento histórico que comprove sua existência. Talvez já haja, aí, um esquecimento maior. A memória parte da repetição. Memória não é, necessariamente, uma coisa verdadeira, pelo contrário – memória é imaginação, pode ser uma grande mentira, uma invenção. Se alguém me pergunta aleatoriamente: como foi o show ontem? Alguém que não foi ao evento. Eu posso dizer: “Foram umas 500 pessoas! Não deu nem pra entrar!”. Eu estou afirmando porque tenho o testemunho de ter estado lá. Se estou mentindo ou não, são outros quinhentos, minha memória está sendo usada como uma informação. Mas alguém publica uma foto do show na sua rede social, estava vazio. O documento confronta a memória. Mas eu me lembro desse jeito, insisto.

Bergson, em *Matéria e Memória*, irá apresentar a tese de que existem formas diferentes de perceber o mundo exterior, chamado por ele de “matéria”. Todo o seu livro discute essa relação. Ele explica: “chamo de matéria o conjunto de imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo” (BERGSON, 1999, p. 17). O autor define corpo como “a sede dos fenômenos sensório-motores” e um “lugar de passagem dos movimentos recebidos e devolvidos”, onde há a “união entre as coisas que agem sobre mim e as coisas sobre as quais eu ajo” (p. 177). Para Bergson, tudo é imagem. A percepção é uma imagem mediada por outra imagem, a imagem-corpo. A grande pergunta de Bergson é: como explicar a correspondência entre o universo e minha percepção dele?

Para ele, nossa relação com o mundo é sempre no presente. É no presente que o nosso corpo age, garante a lembrança ou o registro do passado e garante também a “continuidade histórica” do passado, do presente e do futuro. Por isso, Bergson entende a percepção como a capacidade de “condensar períodos enormes de uma existência infinitamente diluída em alguns momentos mais diferenciados de uma vida mais intensa, e em resumir assim uma história muito longa. Perceber significa imobilizar” (p. 244). O passado é estático, mas sobrevive “em lembranças independentes” (p. 84).

Alguém me diz “lembro de algo quando eu tinha três ou quatro anos de idade”. Como alguém lembra de uma coisa de quando tinha essa idade? Muito provavelmente porque a contaram. Bergson dirá que existem duas memórias: a primeira, que armazena de forma

espontânea; e a outra, adquirida a partir da repetição, “a segunda pode substituir a primeira e frequentemente até dar a ilusão dela” (BERGSON, 1999, p. 89).

O modelo de memória proposto por Bergson é similar a um cone desses de cor laranja, utilizado para sinalização de trânsito. Imagina que na ponta fina deste cone está o nosso corpo. A base mais larga é o passado. Imaginemos agora que o cone não para de crescer nunca, mas ele só se amplia porque o corpo está em movimento, acumulando percepções do mundo. A base, mais larga, o passado, permanece parada. O crescimento do cone é linear e, à medida que andamos, vamos reconhecendo/atualizando imagens que já existem independente de nós. O que fazemos é aprender e reconhecer essas imagens pré-existentes.

O passado, para Bergson, existe fora do corpo e carrega consigo uma “memória pura”, já a percepção está diretamente ligada à “memória do corpo”. A memória do corpo talvez seja mais um “hábito esclarecido pela memória do que propriamente memória [...] Esses movimentos, ao se repetirem, criam um mecanismo, adquirem a condição de hábito, e determinam em nós atitudes que acompanham automaticamente nossa percepção das coisas” (p. 91). Daí, Bergson acredita que o esquecimento se dá por “o corpo não ser mais capaz” de atualizar a lembrança “vinda de fora”, ou pelo “fato de as lembranças não encontrarem mais no corpo um ponto de aplicação, um meio de se prolongar em ação” (p. 122-3). Em ambos os casos, trata-se, para Bergson, de uma incapacidade motora do corpo, e a memória estaria preservada. Em última instância, para Bergson, memória e passado estão fora do corpo. É como se Bergson acreditasse na possibilidade da existência de Funes, famoso personagem do conto *Funes, o memorioso*, do escritor argentino Jorge Luis Borges. Funes possui uma memória tão impressionante que por “duas ou três vezes tinha reconstituído um dia inteiro; não tinha duvidado nunca, mas cada reconstituição tinha exigido um dia inteiro” (BORGES, 2007, p. 105). Ele era incapaz de “ideias gerais”, “incomodava-o que o cachorro das três horas e catorze minutos (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cachorro das três e quinze (visto de frente)” (p. 107). Por Funes não conseguir esquecer nada, ironicamente, não possui memória. Apenas reproduz a imagem percebida, sem atualização. Funes é um acumulador e prisioneiro das representações. Como diz Bergson (1999, p. 34),

[...] nossa representação das coisas nasceria portanto, em última análise, do fato de que elas vêm refletir-se contra nossa liberdade [...] É como se a representação não nos permitisse enxergar de fato as imagens, com as representações, as imagens já chegam induzida a nós. [...] As imagens que nos cercam parecerão voltar-se em direção ao nosso corpo, mas desta vez iluminada a face que o interessa.

Bergson assume que as conclusões de seus livros são metafísicas. No entanto, o pensamento de Bergson é uma fenda e deixa várias brechas. A força que o autor dá à noção do passado como algo estático abre caminhos para o pensamento positivista de Durkheim, na elaboração da noção de “representação coletiva”, apresentada em *As formas elementares de vida religiosa*. Durkheim (1989, p. 513) apresenta que “os conceitos são representações coletivas”, e define conceito “como uma representação essencialmente impessoal: é através dele que as inteligências humanas se comunicam” (p. 512). A linguagem seria outro exemplo de representação coletiva, pois exprime “a maneira pela qual a sociedade, no seu conjunto, concebe os objetos da experiência” (p. 513). Escreve que “as representações coletivas são mais estáveis que as representações individuais” (p. 512). Em Durkheim não existe corpo, e sim “indivíduo” que “se dá conta que acima de suas representações privadas existe um mundo de noções-tipos pelos quais é obrigado a regular as suas ideias”. As conclusões de Durkheim são assustadoras

[...] a sociedade dispõe precisamente de força criadora que nenhum ser observável pode igualar. [...] Uma sociedade é o mais forte feixe de forças físicas e morais que a natureza nos põe diante dos olhos. [...] acima do indivíduo existe a sociedade e que essa não é um ser nominal e de razão, mas um sistema de forças operantes, nova maneira de explicar o homem torna-se possível (p. 526).

Por outro lado, a teoria de Bergson oferece pistas extremamente importantes para a construção de um pensamento não conservador. Se é verdade que ele entende o passado como estático e puro, ele deixa claro que o passado não o interessa, pois “esgotou sua ação possível, ou só voltará a ter influência tomando emprestada a vitalidade da percepção presente” (BERGSON, 1999, p. 168). Bergson centraliza suas atenções para o “momento presente”. O momento presente é “constituído pelo corte quase instantâneo que nossa percepção pratica” diante de todo um mundo em movimento. O passado não está morto e reacende no tempo presente.

Nosso presente é antes de tudo o estado de nosso corpo. Nosso passado, ao contrário, é o que não age mais, mas poderia agir, o que agirá ao inserir-se numa sensação presente da qual tomará emprestada a vitalidade. É verdade que, no momento em que a lembrança se atualiza passando assim a agir, ela deixa de ser lembrança, torna-se novamente percepção (BERGSON, 1999, p. 281).

Em última instância, embora Bergson não conclua isso, sua teoria dá uma brecha para que o passado esteja em movimento com o presente. O presente movimenta o passado e o atualiza, pois a memória está no presente. Bergson fala sempre de passado e não de história. Diria que o pensamento de Bergson é a-histórico, principalmente por pensar o passado imóvel. A imagem do cone dá margem para pensar a história como um grande depósito, ou como escreveu Halbwachs (2003, p. 74), “um cemitério em que o espaço é medido e onde a cada instante é preciso encontrar lugar para novas sepulturas”. Halbwachs fará o diálogo direto entre Bergson e Durkheim. A partir da noção de “representação coletiva”, de Durkheim, ele propõe a “memória coletiva”, que não poderia ser confundida com a história. Halbwachs desenvolve um esquema em que a memória estaria atrelada ao indivíduo e sua relação com outros indivíduos, enquanto a história observa a sociedade. A história “examina os grupos de fora e abrange um período bastante longo. A memória coletiva, ao contrário, é o grupo visto de dentro e durante um período que não ultrapassa a duração média da vida humana” (2003, p. 109), inferior à duração da história.

As ideias de Bergson, Durkheim e Halbwachs apresentam a memória limitada diante da história ou do passado e, em última instância, separam-na da história. A memória está sempre do lado mais frágil. Halbwachs percebe, no entanto, que existirá um “passado vivido” e um “passado apreendido pela história escrita” (p. 90), porém, ingenuamente, ele diz que a memória se apoia mais no passado vivido do que na história escrita. Quitéria, nossa personagem analfabeta da fábula *A revolução dos bichos*, mostra o contrário.

A história escrita, tendo como base os documentos, questiona e mostra a “fragilidade” da memória. O documento parece sempre ganhar. Quem escreve ou divulga os documentos? Vimos como aconteceu em *A Revolução dos Bichos*. Há, portanto, uma relação direta entre memória e história. A história, me parece, é uma tentativa de permanência da memória, daí sua necessidade de se inscrever nos documentos. E quando documentos e memória se juntam em torno de uma “mentira”? Quando começa a se repetir e fazer lembranças de fatos mentirosos? Ou, como fizeram em *A Revolução dos Bichos*, quando os documentos são alterados silenciosamente? A história foi alterada, e alguém se beneficiou com isso. Se a memória é algo que estamos em constante formulação e atualização; a história permanece em disputa. A história é construída a partir de atualizações de memórias que procuram lembrar acontecimentos.

Qual é o problema disso? O problema disso é que a memória vai se construindo, nas suas atualizações, nos documentos históricos, que, por sua vez, tentam fixar a narrativa histórica. Na tese *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, Eclea Bosi (1994, p. 67), ao entrevistar operários e imigrantes velhos em São Paulo, percebe que “há uma tendência de criar esquemas

coerentes de narração e de interpretação dos fatos” em “uma versão consagrada dos acontecimentos. O ponto de vista do grupo constrói e procura fixar a sua imagem para a história”. Acontece, no entanto, que “com o tempo”, as falas, mesmo com o seu tom testemunhal, ganham “formas que vão ficando cada vez mais parecidas com as da crônica oficial” (ibp. 458).

Aí entramos, de fato, na imagem Iracema. Quando ela aparece repetidamente na história oficial como “a virgem dos lábios de mel” ou “índia guerreira”, ela tende a se cristalizar nessa imagem. Esquecem de contar o quanto ela sofreu e que foi abandonada pelo colonizador. Iracema, uma personagem fictícia, passa a ser uma narrativa histórica. Mas nem tudo está perdido. Nos apeguemos à ideia de que o presente atualiza o passado. O passado, assim, não está perdido nem é imutável. Estamos em uma constante guerra.

TUDO QUE É SÓLIDO SE DESMANCHA NO AR



Imagens do bairro Praia de Iracema, Fortaleza. Ano: 2016.

A Praia de Iracema é um bairro de disputa da especulação imobiliária em Fortaleza. É muito comum encontrarmos cercas, terrenos baldios, prédios inutilizados e abandonados. Muitas ruínas. A maresia corrói. É praia, tem o movimento do vento. Um saco plástico voa e se prende numa cerca. Aos poucos, vai se deteriorando no ar...

Aí, eu me lembro do *Manifesto do Partido Comunista*, dos camaradas Marx e Engels. Logo no comecinho do texto, eles apresentam que a burguesia “desempenhou na História um papel iminentemente revolucionário” (ENGELS; MARX, 2010, p. 42), pois ela mudou “incessantemente os instrumentos de produção, por conseguinte, as relações de produção” e,

assim, dissolveu “todas as relações sociais antigas e cristalizadas” (p. 43). Em outras palavras, a burguesia não só colocou em xeque como destruiu as certezas históricas daquele momento, ela construiu um novo sistema de produção, o sistema capitalista. Daí vem a frase conhecida e sempre muito repetida do Manifesto: “tudo que era sólido e estável se desmancha no ar, tudo que era sagrado é profanado e os homens são finalmente obrigados a encarar sem ilusões a sua posição social e as suas relações com os outros homens” (ENGELS; MARX, 2010, p. 43). Homens, mulheres, não-binários.

O manifesto apresenta algo muito importante para o pensamento histórico: nada na vida é definitivo. O movimento da história é fundamental para se pensar a transformação. Em última instância, há uma esperança de que as grandes construções consolidadas podem se desmoronar. Tudo que é muito sólido e que se apresenta como definitivo não é eterno. Tudo é questionável. O manifesto rompe com a noção de eternidade, uma noção conservadora para se propagar, se conservar no poder. Inclusive essa estratégia, posta em xeque pela burguesia, será utilizada pela própria burguesia para se perpetuar no poder. Por isso, em outra frase não muito famosa, os camaradas escrevem: “na sociedade burguesa o passado domina o presente; na sociedade comunista é o presente que domina o passado” (p. 53).

O GLOSSÁRIO DE FLUSSER

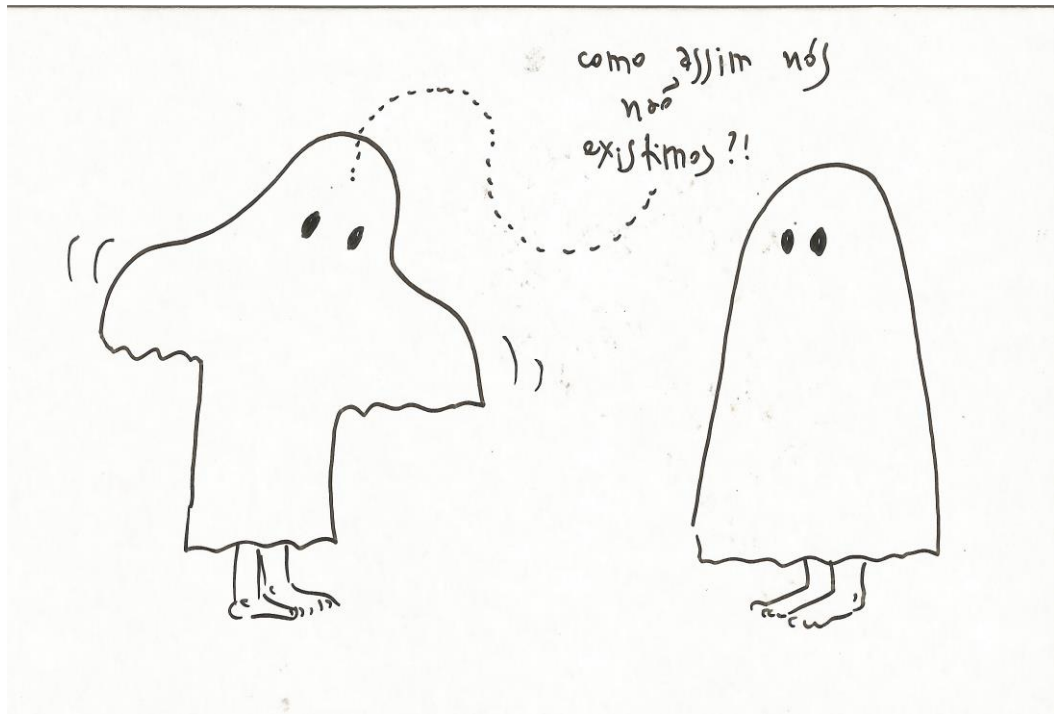
Em *Filosofia da Caixa Preta*, Vilém Flusser (1985, p. 5) dirá que a imagem é constituída de ideias, que a imagem seria a “superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente”. A fotografia, no entanto, é uma imagem técnica, “produzida por um aparelho”. Já imaginação seria a “capacidade para compor e decifrar imagens” (p. 5). O fato de a imaginação ser a capacidade de compor e decifrar imagens, e o fato de imagem ser uma ideia, e, ainda, de ideia e imagem se relacionarem magicamente, nos leva a crer que, ao construirmos imagens, estamos construindo realidades históricas.

Há uma tendência, no senso comum, de pensar a imagem apartada da realidade. É muito comum, na literatura, principalmente, separar ficção da realidade. Assim como é comum distinguir imagens verdadeiras das falsas. Há a crença de que a pintura de uma cena inventada pelo autor seria uma ficção, enquanto a pintura de um retrato ou de uma cena histórica documentada seria verdadeira. Ou ainda de que toda fotografia é prova da verdade.

Não! É importante fazer um pequeno parêntese.

Não quero que meus argumentos induzam ao raciocínio de *as verdades não existem*. Não se trata disso. Isso seria cair no mesmo erro. O exercício proposto aqui é justamente o contrário. É que essa separação entre o que é verdade e o que supostamente não é omite uma

questão muito importante para mim. A imaginação ou, para facilitar, a ficção, por ser uma criação que não necessariamente tem o compromisso com a pretensa *fidelidade histórica*, não pode, por isso, ser considerada verdade, logo, está fora da realidade histórica. Ela é, muito pelo contrário, uma peça constituinte da realidade histórica material. E, por isso, construir imagens e ficções são ferramentas fundamentais para a transformação da realidade.



Desenho em formato de postal, feito pela artista visual Fernanda Meireles [s.d.].

Voltemos a Flusser. Ele definirá memória como “um celeiro de informação”. Mas que é informação? Ele explica também. “Informação é uma situação pouco provável” (FLUSSER, 1985, p. 5). O jornalismo, por exemplo, é a instituição que tem o direito de informar. A gente aprende na escola de jornalismo que a novidade é aquilo que é o mais imprevisto, o mais inusitado, uma “situação pouco provável”. Mas, explorando o glossário de Flusser, encontramos a redundância: “uma informação repetida, portanto, provável” (p. 5). Ou seja, redundância é uma situação que, de tanto repetida, mesmo sendo improvável, ela se torna provável. Então “memória”, que é um celeiro de informação, é, portanto, uma situação pouco provável em redundância. Uma potência muito grande dentro do não-provável.

Flusser vai lembrar também uma coisa muito importante: a imagem existe anterior à palavra. Há, no entanto, uma ruptura histórica, e a escrita se torna hegemônica e toma o controle da história. Isso muda muito nossa noção de história porque, sendo ela escrita, carece de uma técnica, o alfabeto, a alfabetização. Sem essa técnica, vimos o exemplo de Quitéria. Só que se

a gente for pensar a fundo: o que é uma palavra e o que é a escrita? A palavra é uma imagem. Por quê? Se eu peço para um grupo desenhar a palavra *casa*, muitas imagens de casas aparecerão. Todas serão casas, todas serão diferentes. A palavra *casa* sozinha não controla o desenho que irá surgir. No entanto, se eu pego um desses desenhos e peço para alguém dizer o que está ali desenhado, a probabilidade de alguém responder a palavra *casa* é imensa. A palavra *casa* provoca, portanto, uma variabilidade de imagem, enquanto uma imagem de casa não provoca uma variabilidade de palavras. A imagem aparece como uma mensagem muito mais objetiva e direta. Mas imagem e palavra não se separam. Com palavras e imagens, transformemos a realidade.

O CARNAVAL E O DRAGÃO, UMA TESE E UMA DISSERTAÇÃO

Iracema se encontra com o Bode Ioiô¹ e se casa com ele. Do cruzamento inusitado das duas personagens, nasce o carnaval. Esse é o enredo do bloco carnavalesco *Iracema Bode Beat* que, desde 2017, sai nas ruas de Fortaleza, em especial no bairro Praia de Iracema. Na narrativa, a personagem Iracema é uma travesti e o bode um homem. No seu cartaz de divulgação, o bloco informa que conta com a correalização do Governo do Estado do Ceará e do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, local onde há um palco armado para receber o encerramento do cortejo e começar show da Banda Bode Beat. Em entrevista realizada com um dos organizadores do bloco, ele explica: “O Iracema Bode Beat entrou para o calendário de pré-carnaval e carnaval do Dragão do Mar, logo, eles disponibilizaram não só estrutura de som e luz, como também parte dos cachês artísticos”².

Inaugurado em 1999, nas proximidades da Praia de Iracema, o Centro Dragão do Mar³ é um dos equipamentos culturais mais pomposos de Fortaleza. Foi idealizado por Paulo

1 O Bode Ioiô é uma personagem folclórica de Fortaleza. O bode, no começo do século XX, andava pelas ruas da cidade e frequentava os redutos boêmios. Quando morreu, em 1931, seu dono o empalhou e o doou para o Museu do Ceará, onde até hoje é uma das peças mais visitadas no equipamento cultural.

2 Entrevista realizada com o Tauí Castro, coordenador do bloco, em 03 de abril de 2017.

3 O nome do Centro Cultural homenageia o jangadeiro Francisco José de Nascimento, também conhecido como Chico da Matilde ou Dragão do Mar. Ele entra para a história oficial do Ceará como símbolo da luta contra o tráfico negreiro no Estado. Na dissertação *Dragão do Mar: a construção do herói jangadeiro*, Patrícia Xavier (2014) mostra como a personagem é construída pela historiografia oficial do Ceará e quais disputas estão em torno de seu nome. O Ceará é um estado que se vangloria por ter sido o primeiro a libertar as pessoas negras escravizadas no Brasil. Daí, criou-se a alcunha *Terra da Luz*. Segundo Paulo Linhares, o mito *Terra da Luz* foi construído pela historiografia cearense para se inserir no “mito maior da nacionalidade, que se firmou a partir do triângulo das três raças. [...] Se assim não fosse, sem participar deste mito intacto, o Ceará não estaria integrado ao Brasil” (LINHARES, 2013a, p. 19). No século XIX, segundo Eurípides Funes (2007), prevalecia a mão de obra livre e havia uma escravidão pouco expressiva. Tornou-se um senso comum dizer que no Ceará não há negros. Essa ideia,

Linhares, quando secretário de cultura do Estado do Ceará. A gestão do centro é realizada pelo Instituto Dragão do Mar, organização social que, desde o final de 2012, é dirigida também por Paulo Linhares. Idealizador vira gestor. Uma de suas primeiras ações no comando do instituto foi inaugurar o Porto Iracema das Artes em agosto de 2013, centro de formação artística, localizado nas proximidades do Dragão do Mar. É também sob sua gestão que nasce o Iracema Bode Beat.

Poderia ser apenas coincidência o nome Iracema se repetir, pelo menos, duas vezes em ações comandadas por Paulo Linhares. Poderia ser apenas coincidência se não pensássemos *Iracema* como um projeto de elite intelectual e política que insiste em apresentar o romance como a formação do povo cearense. Poderia ser só coincidência, se não pensássemos Iracema como uma “tradição inventada” (HOBSBWAM, 1997).

Em 1992, Paulo Linhares publica o livro *Cidade de Água e Sal: por uma antropologia do litoral Nordeste sem cana e sem açúcar*, no qual apresenta Fortaleza como um lugar de trocas simbólicas. Na publicação, defende *Iracema* como o mito fundador de Fortaleza, e, quase num “determinismo simbólico”, desenvolve uma espécie de tratado sobre a personalidade da capital cearense. “*Por que não um mito fundador? Afinal, as cidades com um mínimo de história sempre trataram de buscar suas origens na lenda*” (LINHARES, 2013a, p. 15), pergunta na tentativa de inscrever Fortaleza, a exemplo das cidades europeias, como *lugar com história*. Logo em seguida, explica a narrativa do mito:

Iracema, com seus cabelos, “mais negros que as asas da graúna”, encontra o conquistador português que vai fecundá-la (terra/mulher). Eis a construção do mito, “por uma sucessão de metáforas naturais, mistura indissolúvel de assunto e descrição”. O assunto é a fundação/destruição de uma civilização. A descrição é a paisagem cearense (p. 15).

Iracema, para Linhares, “serve para reafirmar a utopia que se firma da felicidade natural e infinita que só poderia existir nos trópicos e o determinismo racional, que exalta a superioridade da raça branca” (p. 18). Ao pensar a cidade, ele apresenta Iracema “cristalizada no imaginário cearense” a partir de três lugares específicos: Casa José de Alencar, Teatro José de Alencar e a Estátua de Iracema, a inaugurada por Castelo Branco, em 1965. Esses locais “significam um sacro original da cidade, que se realiza menos pela repetição do passado do que pela vaticinação de certo presente” (p. 29). Fortaleza, para ele, é um “projeto futuro” (p. 214).

para Funes, marca um equívoco histórico e perverso, pois associa o negro única e exclusivamente à existência de escravidão.

O tom conservador do texto de Paulo Linhares se agrava quando diz que parte dos dilemas contemporâneos do “cearense” repete o mito de *Iracema*. O principal exemplo disso, para ele, é a migração. Como sabemos, Iracema migra da região do Ipu para Fortaleza.

Ora, parece-me que esta emblemática teodisseia tupi-guarani é um recito (discurso mítico) que possui uma pregnância simbólica (cassirer) que se repete no mito do sertanejo pobre que foge da seca (terra do mal) à procura da terra sem mal (o litoral), um espaço onde se apagam as relações sociais, onde o tempo corre sem marcas e sem cronômetro. [...] O dilema de Iracema, condenada pelo mar a esperar o guerreiro branco amado, se renova. Como o povo de Iracema pode ascender à cultura (branca, europeia), sem se tornar infeliz? Como ser feliz fora do espaço da natureza que aprendemos a amar? (LINHARES, 2013a, p. 204).

Fortaleza nasce, na análise de Linhares, a partir de um contexto de “uma civilização em fuga” (p. 210) e, daí, vem toda a instabilidade da cidade. O determinismo de origem simbólica dá espaço para o determinismo ambiental:

Fortaleza não é a capital da civilização das águas. É, sim, neste caso, a capital nascida da falta delas (os migrantes rurais) e do seu excesso (as cheias, o litoral). Em termos simbólicos, seria a luta incessante entre o sol, com sua força, seu cortejo de beleza e miséria, pois seu excesso representa a seca (p. 212).

Por fim, Linhares monta um esquema que Fortaleza nasce a partir do encontro da natureza (Iracema) com a cultura (Martim Soares Moreno). Esse encontro é resultado de uma fuga de um povo que sai do sertão (seca/sol) para o mar (cheias/águas). O fato do corpo de Iracema – sempre lembrado como a América – ter sido violentado⁴ pelo colonizador é, para Linhares, a chave de entendimento para compreender Fortaleza como uma cidade de “intensa disponibilidade para recepção” e mais, por sermos “povos jovens, sem história, [com o mito] compreendemos nossa existência como disponibilidade permanente e incondicional para o futuro”. Ele conclui quase agradecendo a Martim Soares Moreno e aos demais colonizadores por terem tido coragem e “vontade de romper as amarras que os ligavam ao velho continente. Moreno esqueceu as tradições e se deitou a conquistar o futuro” (p. 215).

Quase 20 anos depois da escrita da dissertação, Linhares conclui sua tese de doutorado. Se antes havia uma preocupação com Fortaleza/Iracema, ele parte para José de Alencar com o trabalho *O profeta e o chocolate: sociologia do pai fundador do campo literário brasileiro*. Ele argumenta que se criou uma “ilusão biográfica” em torno da imagem de Alencar. “Os biógrafos, hipnotizados pela figura mirrada, tímida e doente do escritor, sempre o trataram como um

4 Violentado é termo utilizado por mim. Paulo Linhares utiliza fecundado.

outsider” (LINHARES, 2013b, p. 42). Os biógrafos de Alencar, segundo Linhares, o apresentam “como um teimoso predestinado a ocupar o lugar único de gênio artístico da literatura brasileira, então nascente” (p. 43). A imagem de gênio encobre a vida social de Alencar. Esquecem de apresentá-lo oriundo de “uma família senhorial de grande status e renda, na corte de seu tempo, e isso lhe permitiu todos os empurrões para uma tranquila ascensão social” (LINHARES, 2013b, p. 42). Assim como não explicita que “Alencar vive e sofre uma dupla exclusão, que seria sentida como um rebaixamento da sua vida pública: a expulsão do campo político e a superação estética do romantismo atingindo seu prestígio literário” (p. 223).

Em linhas gerais, Linhares defende que a figura de gênio em torno de Alencar é insuficiente para compreender o trabalho e o esforço de Alencar na formação do “campo literário brasileiro”. “Mesmo com a férrea capacidade de trabalho, a determinação, o talento literário” (p. 30), Alencar não viu nascer o campo. O campo literário brasileiro, para Linhares, só se constituiu no Brasil em 1897, vinte anos após a morte de Alencar, com a fundação da Academia Brasileira de Letras, por Machado de Assis. No entanto, Alencar é fundamental para a formação desse campo, pois ele é responsável por iniciar o “trabalho da construção da crença” na formação do campo.

Alencar tem a tarefa de criar novo espaço de poder que é o sistema literário brasileiro. A ele cabe o papel de profeta ao produzir uma doutrina para os sacerdotes, um sistema intelectual e racional capaz de ligar os sacerdotes e atrair os leigos. Este papel de oferecer uma visão unitária totalizante, ao sistematizar e ordenar a nova visão da vida, deu a Alencar as condições de, em troca, receber o que Weber chama de *congregação*, as bases materiais para prosseguir seu trabalho de assentamento (p. 185).

Em vez de gênio, Linhares usa o conceito de “profeta” para explicar a contribuição de Alencar na literatura nacional.

Se a ideia do *gênio incompreendido*, cheio de interesses desinteressados, realmente encobre a alquimia da vida social, a tentativa de entender Alencar como *profeta* parece que parte desse esforço de desvendar a própria estruturação do espaço social no qual ele estava situado (p. 224).

A mudança de gênio para profeta, proposta por Paulo Linhares, não muda – talvez até agrave – o caráter mágico e mítico construído em torno da imagem Alencar. Em última instância, se ele não o aceita como gênio, ele reforça a importância de Alencar, tanto que o subtítulo de sua tese é “sociologia do pai fundador do campo literário brasileiro”. O que Linhares faz é mostrar que o campo literário se constitui após a morte de Alencar, mas sob total influência do

profeta. Essa análise, se por um lado delimita historicamente a criação do campo literário brasileiro sem o testemunho do escritor, não tira, no entanto, Alencar do pedestal de mito de origem da literatura brasileira, muito menos de sua plena dominação.

Em última instância, apesar de fazer uma crítica à figura de gênio posta pelos antigos biógrafos, Linhares consolida a consagração de Alencar como vulto literário que não deve ser esquecido. Essa consolidação se dá menos por sua tese em si do que pelo seu papel como gestor cultural. Linhares esquece de mostrar, em sua tese, que, após a morte de Alencar, a elite literária brasileira utilizou diversas ações cívicas – construção de monumentos, edições comemorativas, hino de exaltação etc. – para registrar Alencar na história da literatura brasileira. O esforço se repete até hoje, quando, por exemplo, se batiza uma escola de formação na cidade de Fortaleza de *Porto Iracema das Artes* ou quando se lança um bloco *Iracema Bode Beat*, ambos sob sua responsabilidade. Perpetua-se, assim, a dominação de Alencar na história da literatura brasileira.

Ao final de sua tese, Linhares pergunta: “Por conseguinte, temos afinal o direito de perguntar: a igreja fundada por Alencar vingou nestas plagas como ele sonhou?”. E responde: “Numa medida importante, sim, pois a partir dos românticos e de algumas obras fundadoras, como *Iracema*, o país se criou como Nação Literária” (LINHARES, 2013b, p. 274). Ele poderia responder de uma forma mais fácil, assumindo: “sim, e eu sou um dos seus devotos”.

Situar Paulo Linhares como um dos membros da congregação de Alencar é apenas uma pequena mostra de como o Estado, suas instituições culturais e seus intelectuais, de forma deliberada, constroem as lembranças de Alencar e *Iracema*. Em linhas gerais, como mostro no caderno *Alencar, Iracema e Alencar* são exaltados conjuntamente. Para o Estado, eles são os construtores da pátria brasileira. Alencar é o grande escritor defensor da língua e da literatura nacional. *Iracema*, a virgem dos lábios de mel, mito de fundação do Ceará, do Brasil e da América. Lembramos, no entanto, não existir memória sem esquecimento.

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO – II

Uma das principais preocupações das classes dominantes é a de se tornar “senhora da memória e do esquecimento”, pois elas sabem que “os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva” (LE GOFF, 1994, p. 486). Por isso, “o estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento” (p. 426). Paolo Rossi (2010, p. 23) lembra que “o mundo em que vivemos há muito tempo está cheio de lugares nos quais estão presentes imagens que têm a função de trazer alguma coisa à memória”. Lugares e objetos são construídos com a função de

nos fazer lembrar, ver e saber de fatos ou pessoas que, muitas vezes, não existem mais. São os monumentos. No entanto, os monumentos, em si, não são suficientes para produzirem um efeito de memória. Segundo Le Goff (1994, p. 431), é preciso celebrá-lo, comemorá-lo, para assim a memória assumir “uma forma de inscrição”. Eu acrescentaria, uma forma também de leitura. No jogo da inscrição e leitura da memória, estamos também escrevendo e lendo a história, é um “jogo de revelação e encobrimento, de manifestação e ocultação” (ROSSI, 2010, p. 19).

Este trabalho é um esforço de sintetizar silêncios e lembranças em torno das memórias e leituras feitas de Iracema, uma personagem sempre em pé de guerras. A escrita do romance marca o momento de transição entre o mito de fundação do Ceará da oralidade para escrita. No primeiro capítulo da saga da índia Tabajara, Alencar faz questão de dizer que ali se encontra “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, 1964, v. II, p. 1066).

Ao transpor da oralidade para escrita, Alencar está também operando seu controle sobre a narrativa, pois ao materializar a lenda em texto, ele dá o tom de uma *versão definitiva* para a história da origem do Ceará e apaga, assim, outras possibilidades de narrativas. E como sabemos, “o esquecimento é constitutivo da origem [...] aqui a memória se torna potência sacra” (ROSSI, 2010, p. 16-17). José de Alencar constrói, podemos dizer, um documento sobre a cosmogonia cearense. Não bastasse por si só essa problemática, há um outro detalhe mencionável: *Iracema* é um romance, é literatura, é vulgarmente chamada de *ficção*. Estamos diante, portanto, de um *documento ficcional*. A escrita de Alencar se apresenta numa mistura de testemunho e de pesquisa documental sobre a historiografia do Ceará, mas é vendido, literalmente, como um romance imaginativo. E essa imaginação se apresenta na língua inventada e nas imagens geográficas desenhadas. Na fala, nos nomes e nas paisagens, como veremos, podemos perceber o *processo criativo* do romancista, as personagens, quando lançadas, caminhavam em um lugar até então inexistente, falavam em uma língua, até então, não aceita pelos vernáculos.

Paolo Rossi nos lembra, mais uma vez, que às imagens são atribuídas uma dupla função na história: fixar conceitos na memória e modificar comportamentos. “Nesse contexto, memória e imaginação, memória e fantasia se apresentam reunidas e tendem a se tornar sinônimos” (p. 57). Mas a tentativa de fixação dos conceitos não se dá apenas por meio da imagem pictorial. Há também a escrita, em última instância, uma imagem-imaginativa. Segundo Le Goff (1994), a escrita permite à memória coletiva uma noção do desenvolvimento de duas formas de progresso: o documento e a comemoração. O que José de Alencar faz ao traduzir o mito do oral

para o escrito é a produção de um documento imagético desse mito. Lançado em 1865, há aí uma data que permite realizar celebrações comemorativas desse marco de inscrição da memória coletiva de um povo: o cearense, o brasileiro, o americano. E não sejamos ingênuos, a “memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder” (LE GOFF, 1994, p. 476).

Em *Teses sobre o conceito de história*, Walter Benjamin, na tese VII, diz que a história conservadora, o historicismo, se identifica afetivamente e de forma inegável com os vencedores, aqueles que marcham em um “cortejo de triunfo” “por cima dos que, hoje, jazem por terra”. Ao contrário do que se faz pensar, o triunfo dos dominantes, dos vencedores, não se dá por conta somente de seus grandes gênios criadores, os grandes heróis, por exemplo. Não! O triunfo se dá por conta também da “corveia sem nome de seus contemporâneos”. Benjamin, após apresentar o conflito estabelecido na narrativa histórica, conclui

[...] nunca há documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro (LÖWY, 2005, p. 70).

Benjamin, portanto, apresenta que, por ser um documento de cultura, logo, histórico, e sendo a história, a história da luta de classe, os documentos apresentam a barbárie. Em um texto anterior, de 1933, chamado *Experiência e pobreza*, Benjamin explicita o conceito de barbárie de forma positiva. Para ele, a tradição historicamente é ensinada a partir de “experiências transmissíveis de boca em boca”. Com a I Grande Guerra, há na Europa um fenômeno de emudecimento, provocando uma baixa nas transmissões das experiências. Essa pobreza de experiência não afeta apenas aqueles que estiveram no *front*, mas “toda a humanidade”. “Surge assim uma nova barbárie”. A barbárie impele a humanidade “a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com o pouco, a construir com pouco”, permitindo a relação humana com o mundo “a partir de uma tábula rasa”. O novo, para Benjamin, não se trata de um “novo técnico”, mas sim a mobilização desse novo “a serviço da luta ou do trabalho e, em todo caso, a serviço da sua transformação da realidade, e não da sua descrição” (BENJAMIN, 1994, p. 115-117).

Essa parece ser a chave para entendermos uma relação dialética com os documentos e/ou monumentos da história: transformá-los e não os descrever. Há, portanto, uma disputa por esses objetos da história que não se restringe apenas à escrita, mas na possibilidade de acesso. Ao longo da história, os documentos são passados de mão em mão entre os vencedores. O

controle da transmissão garante também o controle de acesso e de divulgação. Ter o controle do documento é ter também o controle da leitura do documento. É poder, como já dissemos, controlar seus silêncios e impedir que outros documentos possam falar.

A preocupação com a transmissão da história é um dos primeiros debates estabelecidos por Marx em *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, de 1852. Marx defende que os homens produzem sua própria história, mas não fazem isso de livre e espontânea vontade,

[...] pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram. A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos (MARX, 2011, p. 25).

Além disso, Marx lembra que quando estamos empenhados em um processo criativo, ou seja, interferir no mundo, tomamos emprestados nomes, figurinos, palavras de nossos “espíritos do passado”. A relação que estabelecemos com os mortos, continua Marx, serviria para “glorificar as novas lutas e não para parodiar as antigas, para exaltar na fantasia as missões recebidas e não para esquivar-se de cumpri-las na realidade, para redescobrir o espírito da revolução e não para fazer o seu fantasma rondar outra vez”. (p. 27).

Pelo fato de nossa relação com o mundo se dar por meio da criação e de que conseguimos criar ou interferir no mundo produzindo algo, mesmo sem conhecermos “a superstição que [nos] prende ao passado”, é somente do futuro que podemos colher a poesia. Nossas marcas interferem no futuro e não no passado. Marx lembra que as “revoluções anteriores tiveram de recorrer a memórias históricas para se insensibilizar em relação ao seu próprio conteúdo” e conclui que a “revolução do século XIX precisa deixar que os mortos enterrem os seus mortos para chegar ao seu próprio conteúdo” (p. 28-29).

Ao deixar que os mortos se enterrem, Marx parece nos dizer que o passado, assim como nos aparece como um aprendizado, não pode nos prender nem ser determinante para a construção do presente. Marx, ao longo do livro, mostra que, ao se estabelecer uma relação de controle do passado, a classe dominante constrói as condições para se perpetuar. A perpetuação, ao contrário do que a dominação quer nos mostrar, não está *dada*. Essa brecha encontrada por Marx faz com que ele desenvolva o pensamento de que a classe operária possa também, assim como os vencedores, construir condições materiais para criar e transformar o mundo.

O 18 de Brumário... foi escrito no “calor dos acontecimentos”, e no prefácio de sua segunda edição, Marx comenta que outros livros sobre o episódio foram lançados em períodos similares ao seu. Ele destaca existir duas concepções de história vigentes naquele momento:

uma história causalista em que “o acontecimento propriamente dito parece ser, para ele, como um raio vindo do céu sem nuvens” e uma história evolutiva dos fatos que os precederam. Nesta última, Marx destaca haver “uma apologia” ao golpe, construindo Luís Bonaparte como herói. “Em contrapartida, eu demonstro como a luta de classes na França criou circunstâncias e condições que permitiram a um personagem medíocre e grotesco desempenhar o papel do herói” (p. 18).

A luta de classes e o materialismo histórico são retomados por Benjamin nas *Teses...* Esses dois conceitos, para Benjamin, estão em risco diante da atrativa noção de progresso, atrelada a um futuro melhor. Benjamin percebe a tendência do pensamento marxista a pensar etapas evolutivas na luta de classes. Diante deste contexto, Benjamin lembra que devemos concentrar nossas forças em procurar escutar o passado de uma forma diferente da que está dada, inclusive pelas teorias marxistas. Na tese IV, ele escreve:

A luta de classes, que um historiador escolar em Marx tem sempre diante dos olhos, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não há coisas finas e espirituais. Apesar disso, estas últimas estão presentes nas lutas de classes de outra maneira que a da representação de uma presa que toca ao vencedor. Elas estão vivas nessa luta como confiança, como coragem, como humor, como astúcia, como tenacidade, e elas retroagem ao fundo longínquo do tempo (LÖWY, 2005, p. 58).

Na tese II, Benjamin já lembrava que

[...] o passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção [...] Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas? [...] Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa (p. 48).

Aprendemos nas gerações anteriores, lembra Benjamin, que o passado tem pretensão a uma fraca força messiânica. “Essa pretensão não pode ser descartada sem custo. O materialismo histórico sabe disso” (p. 48).

Mas é importante entendermos qual é a noção de passado para Benjamin. Em sua tese VI, ele diz que conhecer o passado significa “apoderar-se de uma lembrança tal como lampeja num instante de perigo”, e não deve ser entendido como uma mímica do “foi assim”. O importante é “capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo”, e ninguém está fora do perigo. Na captura de uma imagem inesperada, há uma ameaça de romper “o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários”, e, no mesmo instante, a captura se transforma em um outro perigo o de “deixar-

se transformar em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la” (p.65). A imagem inesperada deve romper com a tradição sem se deixar tornar tradição, ela deve ser uma imagem dialética, como Benjamin explica no *Caderno N* do seu livro das *Passagens*.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. - Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem (BENJAMIN, 2009, p. 504).

Em outra nota, Benjamin dirá que a imagem dialética é a imagem que lampeja, é uma imagem do agora, ela só “pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte” (p. 515). Em seguida, Benjamin argumenta que o pensamento pode ser de movimento e de imobilização. A imagem dialética é a “cesura no movimento do pensamento”, ela “se imobiliza numa constelação saturada de tensões [...] naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível”. Para Benjamin, “o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética”. O materialismo histórico não pode se justificar como um “continuum da história” (p. 518).

Talvez a noção de história para Benjamin se aproxime do cinema, um movimento construído a partir de uma sucessão de *frames*, que são, em última instância, imagens construídas e paradas. A história, para o filósofo, não só está capturada no presente como está em constante movimento. E mais, é possível realizar cortes. É possível montar a história. O mais bonito no pensamento de Benjamin é que ele não só apresenta essa noção, como nos convida, em sua tese XV, a “explodir o contínuo da história”, pensar o tempo fora do tempo do relógio e estabelecer um novo calendário, pois “o dia com o qual começa o novo calendário funciona como um condensador de tempo histórico. E, no fundo, é o mesmo dia que retorna sempre na figura dos dias de festa, que são dias de rememoração”. Os calendários não possuem o mesmo tempo do relógio, e os relógios “são monumentos de uma consciência da história na qual, há cem anos, parece não haver na Europa os mínimos vestígios” (LÖWY, 2005, p. 123).

Le Goff (1994, p. 485) nos lembra que o tempo do calendário, diferente do relógio, é um tempo social “submetido aos ritmos do universo”. Ele lembra de não existir um calendário universal e que, na cosmogonia do tempo, os criadores do universo criam também seus

calendários. Le Goff dá o exemplo da Revolução Francesa e lembra que, para garantir o futuro, os calendários estabelecem festas para perpetuar a vitalidade e a recordação.

No pensamento dialético de Benjamin, não há tempo nem calendário fixo, ele está em constante movimento e transformação, só sendo possível se relacionar com o tempo na imagem do presente, mas a imagem do presente se apaga no mesmo momento em que se acende. E nesse constante acender e apagar, constrói-se a relação com o tempo, sem necessariamente haver o antes e o depois. A concepção de imagem dialética nos permite pensar a história como uma montagem, pois “para o dialético, o que importa é ter o vento da história universal em suas velas. Pensar significa para ele: içar as velas. O que é decisivo é como elas são posicionadas. As palavras são suas velas” (BENJAMIN, 2009, p. 515).

E se pensarmos as velas como documentos? Há sempre o risco de queimá-los, mas a proposta é pensarmos que, se mudarmos as posições dos documentos, podemos, assim, provocar um lampejo, uma irrupção. Não existe documento sem intervenção de seu leitor e nessa leitura pode-se escutar o silêncio e retirar daquele documento o “valor de testemunho” construído pelo

[...] esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. [...] É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos (LE GOFF, 1994, p. 548).

Para o pensamento dialético, no momento em que se dá essa desconstrução, propõe-se uma nova montagem. Nessa linha, esta tese estabelece-se, como já se pode ter percebido, uma relação com a imagem fora da perspectiva da obra de arte, fora das fronteiras da estética, sem deixar de perceber as formas como as imagens se constroem e se transformam. Agamben (2009, p. 133), por exemplo, ao comentar o método de trabalho de Aby Warburg, diz que ele constrói “uma ciência sem nome”, pois incorpora no estudo da imagem “abordagem conjunta, pela antropologia, etnologia, mitologia, psicologia e biologia, dos problemas do homem”. Didaticamente, poderíamos acrescentar, nesta lista, a memória e a história, embora entendamos que essas duas categorias estejam contempladas na antropologia.

Segundo Agamben, Warburg tem uma “surpreendente intuição antropológica” e, desta forma, concentra seus estudos no problema da “transmissão e sobrevivência” da imagem. No texto *Introdução à Mnemosine*, Aby Warburg (2015) argumenta que a relação da humanidade com o resto do mundo se dá por meio de construções de imagens, e essas a perseguem. Ao longo da história da arte, temos materializações de fantasias. E para ele, o interessante é

perceber como se dão as transmissões dessas fantasias. Ele dá algumas pistas: “a ciência, ao fazer seus registros, grava e transmite a estrutura rítmica na qual os monstros da fantasia se tornam os condutores da vida que determinam o futuro” (WARBURG, 2015, p. 365). Diante disso, Warburg apresenta a sua proposta de construir um *Atlas Mnemosine* e

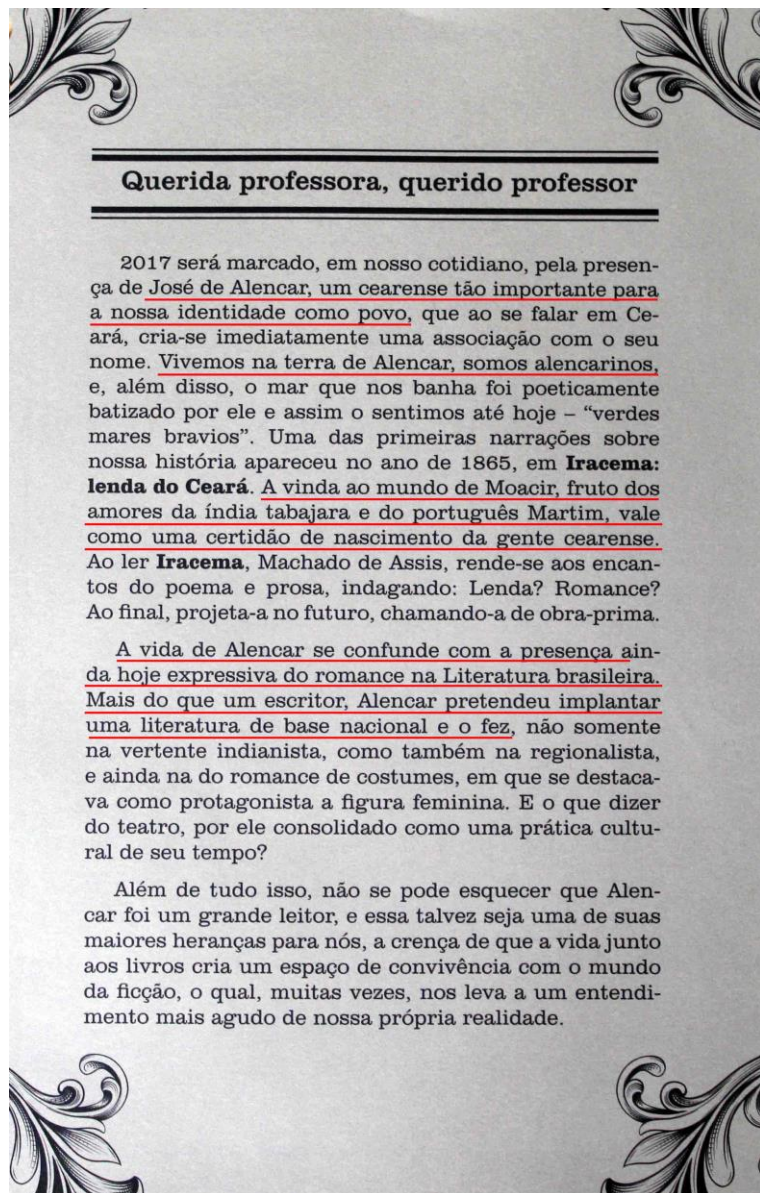
[..] pretende, com seu material de imagens, ilustrar esse processo, que se poderia designar com uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento (p. 365).

Warburg afirma que, para o artista impor sua “particularidade”, há a crise de “se haver com o mundo de formas dos valores expressivos pré-formados – quer provenham do passado, quer do presente”. Ao estudar o Renascimento, ele percebeu que este estilo exigiu do artista “a renúncia ou a introjeção” (p. 367) dessas pré-formações. O atlas seria, de certa forma, um inventário dessas pré-formações e como elas sobrevivem ou se apagam.

Iracema se apresenta como uma espécie de cosmogonia. Não se sabe muito ao certo se da América, do Brasil, do Ceará, ou talvez das três juntas. Pode ser que não seja de nenhuma. Arriscaria como uma cosmogonia de José de Alencar, este sim, o criador do Ceará, do Brasil e da América, e de nenhum dos três ao mesmo tempo. Ele é quase um próprio deus cultuado e, ao mesmo tempo, ainda hoje, sua estátua no Bairro do Catete do Rio de Janeiro é um repositório de bosta de pombo. Para Alencar, foi construído um calendário de comemorações, estabelecido a partir de sua biografia, assim, lembra-se com muita frequência que ele nasceu em 1829, que em 1865 escreveu *Iracema* e que, em 1877, morreu. Esta pesquisa é a construção de um *calendário de lembranças*, constituído a partir das ações comemorativas e das lembranças realizadas em torno de Iracema, Alencar e Moacir. Essas ações apresentam enormes esquecimentos, esquecimentos e silêncios perpetuados em uma série de produções artísticas anteriores e posteriores à publicação da obra em questão. A montagem desses silêncios e esquecimentos, ao lado das repetições reforçadas, organizadas em um tempo não linear que percorre um espectro de alguns séculos, é o procedimento metodológico desta tese. Ou, como diria Benjamin (2009, p. 502), “não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”.

A AGENDA E O CALENDÁRIO: DOMINAÇÃO E VIOLÊNCIA SIMBÓLICA

O recado ao lado chegou às professoras e aos professores da rede estadual de ensino do Ceará em 2017. É uma agenda e, na capa, a imagem de José de Alencar. Ao longo da



Primeira página da agenda de 2017 destinada a docentes do Ensino Médio no Ceará.

encadernação, informações sobre a vida do escritor e trechos das obras. Nada mais significativo que a lembrança venha em formato de agenda, objeto criado justamente para não nos deixar esquecer e planejar o futuro. Agenda e calendário caminham juntos na constante tentativa de *controle do tempo*. Como diz Le Goff (1994, p. 494), “os que controlam o calendário controlam indiretamente o trabalho, o tempo livre e as festas”.

Em 30 de dezembro de 2011, a ex-prefeita de Fortaleza, Luizianne Lins, sancionou a lei 9884 em que oficializa “a personagem Iracema, criada pelo romancista José de Alencar, como Ícone Cultural do Município de Fortaleza”. O projeto de lei é do vereador Guilherme Sampaio, que, ao longo de 2015, foi secretário de Cultura do Estado do Ceará. No artigo 4º, lê-se: “fica instituído e incluído no

calendário oficial do Município de Fortaleza o Dia de Iracema, a ser celebrado em 1º de maio, data de nascimento do escritor José de Alencar”. Assim, a prefeitura estaria autorizada

[...] a promover e apoiar programação especial de eventos comemorativos relacionados às finalidades da presente Lei, durante o mês de maio, a cada ano, com o objetivo de difundir o Ícone Cultural do Município e suas representações e preservar o patrimônio cultural relacionado à obra e à memória de José de Alencar (FORTALEZA, 2011).

Essas duas pequenas ações – a agenda e a data comemorativa – talvez sejam pouco representativas no sentido de popularizar as imagens de Iracema e Alencar. No entanto, considero-as significativas no esforço permanente do Estado em legitimar Iracema e Alencar como elementos importantes para a memória e a cultura do Ceará.

Pierre Bourdieu, em uma série de conferências/cursos sobre o Estado, destina um pequeno tópico sobre os calendários. E a sua primeira conclusão é que “não se presta tanta atenção ao calendário” (BOURDIEU, 2014, p. 34). Por meio do calendário, o Estado constrói suas comemorações de festas cívicas e determina, de certa forma, o que deve ser lembrado, assim, aos poucos, o Estado vai construindo e controlando uma memória coletiva. Ele alerta: o calendário, “essa espécie de compatibilidade do tempo, que supõe tanto o tempo público como uma relação pública com o tempo, é uma invenção mais ou menos recente, que tem a ver com a construção de estruturas estatais” (p. 37). O calendário é uma forma de o Estado manter a ordem pública.

Para Bourdieu, Estado “é o nome que damos aos princípios ocultos, invisíveis da ordem social, e ao mesmo tempo da dominação tanto física como simbólica assim como da violência física e simbólica” (p. 34). É importante perceber que a teoria de Bourdieu revê a teoria weberiana sobre o Estado e, em vez de “monopólio da violência legítima”, ele propõe “monopólio da violência simbólica legítima”, “na medida em que o monopólio da violência simbólica é a condição da posse do exercício do monopólio da própria violência física” (p. 30).

Vamos por partes. Em *Economia e Sociedade*, Weber diferencia os conceitos de poder e dominação. O primeiro seria a “probabilidade de impor a própria vontade numa relação social” (WEBER, 2000, p. 33), enquanto que o segundo seria a “probabilidade de encontrar obediência a uma ordem de determinado conteúdo, entre determinadas pessoas” (p. 33). Em uma nota de rodapé, Weber explica que o conceito de poder é amorfo, podendo qualquer pessoa exercer em determinado momento. Dominação é mais preciso e está ligado “à presença de *alguém* mandando eficazmente em *outros*” (p. 33). Weber acrescenta, no entanto, existir variações de dominação, entre elas, a dominação política que se dá quando uma ordem, dentro de um determinado território geográfico, esteja garantida “de modo contínuo mediante ameaça e aplicação de coação física por parte do quadro administrativo” (p. 33). A dominação política se dá por meio do Estado “quando e na medida em que seu quadro administrativo reivindica com êxito o *monopólio legítimo* da coação física para realizar as ordens vigentes” (p. 34). Bourdieu (1989, p. 224) apropria-se de Weber e propõe o conceito de poder simbólico, “que se exerce de maneira tão invisível que até nos esquecemos de sua existência e que aqueles que o sofrem são os primeiros a ignorar sua existência já que ele só se exerce por ignorar sua existência”.

Em vez de dominação, Bourdieu recorre ao poder, pois não se trata, necessariamente, de uma ação deliberada. Em um texto mais antigo, *Sobre o Poder Simbólico*, Bourdieu busca uma síntese entre a tradição neokhantiana, na qual vincula Durkheim, que compreende as formas simbólicas a partir de uma construção histórica, arbitrária e socialmente determinada, na qual “os símbolos são os instrumentos por excelência da ‘integração social’: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação [...] a integração lógica é a condição da integração moral” (BOURDIEU, 1989, p. 10), e a tradição marxista, que entende “as ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo” (p. 10).

O esforço de Bourdieu é mostrar que o poder simbólico exerce uma dominação sem necessariamente passar pela coação física nem pelo controle econômico, embora esteja sob interesse de uma elite política e econômica. Tem-se, assim, um “sistema simbólico” que cumpre a “função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação” e contribui “para assegurar a dominação de uma classe sobre outra” (p. 11). A esse processo de dominação, Bourdieu chama de violência simbólica. Para compor essa violência, Bourdieu lembra que, nesse contexto, existem os “especialistas da produção simbólica”, responsáveis por difundir “instrumentos de conhecimento arbitrários” constituintes da “realidade social” (p. 12). A luta simbólica, para Bourdieu, é também uma luta de classe.

O pensamento de Bourdieu compreende a noção de violência não apenas por meio de uma coerção física, mas também por mecanismos imperceptíveis. O Estado, aqui analisado, acompanhado de seus “especialistas da produção simbólica”, ao impor as lembranças das imagens de Alencar e Iracema produz uma política de memória violenta na qual busca a imposição de que *o povo cearense* é originário de um mito determinante para a sua compreensão no presente.

Voltemos ao texto da lei municipal já citado. Lá, está escrito: “preservar o patrimônio cultural relacionado à obra e à memória de José de Alencar”. Por que se tem tanto medo de esquecer José de Alencar? O esquecimento seria uma distorção do passado? No também já citado livro *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur apresenta a noção de memória feliz. Ele ressalta que vivemos num momento de “obsessão do passado”, que se dá na posteridade do acontecimento e, assim, “a memória revela-se como uma organização do esquecimento”. O esquecimento, neste caso, funciona como um processo de “lembrança encobridora”, focada principalmente na “exaltação do acontecimento” (RICOEUR, 2007, p. 457). Acontece que, no processo seletivo, alguns acontecimentos ficam de fora das lembranças

e podem ser “rapidamente recalçados”. “As comemorações ratificam a lembrança incompleta e seu fundo de esquecimento” (p. 458).

Exaltar a imagem de José de Alencar e *Iracema* pode ter dois entendimentos. Não resta dúvida que Alencar foi um personagem importante na história da literatura brasileira e que, em parte, o seu sucesso se deu por conta da publicação do romance *Iracema*, dedicado ao Ceará. Diante de um país continental, em que as políticas culturais e econômicas se concentram no eixo Sudeste há, pelo menos, dois séculos e que, como resultado dessa concentração, a noção de nacional muitas vezes se restringe ao Sudeste, ou melhor, Rio de Janeiro e São Paulo, é compreensível a elite intelectual cearense demonstre orgulho de ter um conterrâneo fixado na escrita da história nacional.

Por outro lado, o jogo da lembrança de Alencar como um gênio ou profeta esquece de olhar criticamente para o que se produziu em *Iracema*. Renato Jeanine Ribeiro (1998, p. 405) sintetiza:

[...] o sacrificio de Iracema legitima a ocupação da terra pelo invasor. [...] o que Martim Soares Moreno efetua é, possuindo, desvirginando, engravidando e de certa forma levando à morte a moça, possuir, desvirginar, engravidar e conquistar sua outra identidade, o continente da América.

A proposição nos lembra a noção de “memória impedida” apresentada por Ricoeur. O autor, para pensar a memória, recorre ao conceito de trauma de Freud, do qual ele tira algumas lições. Entre elas, a principal é que “o trauma permanece mesmo quando inacessível, indisponível” e “porções inteiras do passado reputadas esquecidas e perdidas podem voltar” (RICOEUR, 2007, p. 453). Em resumo: “o passado vivenciado é indestrutível” (p. 453). Uma outra lição é que “o trabalho de rememoração não se dá sem o trabalho de luto pelo qual nos desprendemos dos objetos perdidos do amor e do ódio” (453). As políticas de memória de exaltação de Alencar impedem o exercício do luto diante da violência sofrida por *Iracema*. Na introdução de seu livro *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?*, Judith Butler mostra como os conceitos de vida e luto estão relacionados. Em linhas gerais, os corpos que não têm direito ao luto muitas vezes estão em condições tão vulneráveis que não se conhece sua vida: “a condição de ser reconhecido precede o reconhecimento” (BUTLER, 2015, p. 19). Trata-se de um paradoxo curioso. Não existe luto diante da morte e do sofrimento de *Iracema* por não haver o reconhecimento pelo Estado de ser uma narrativa sangrenta e cruel. Diante desse *esquecimento*, o que se percebe é a exaltação de um crime sem permissão para o luto.

DANDO A VOLTA COMPLETA: A RODA-GIGANTE

No começo do segundo semestre de 2017, o atual prefeito de Fortaleza, Roberto Cláudio, anunciou que o município abrigaria um novo equipamento cultural. Trata-se de uma imensa roda-gigante a ser construída na orla da cidade, onde há um espigão. A notícia saiu na maioria dos jornais do Ceará, mas sem muitos detalhes. Obra faraônica, os jornais divergiram sobre o tamanho da roda, o *Tribuna do Ceará* anunciou 60 metros, o *Diário do Nordeste* informou 100, e o jornal *O POVO* quis chegar mais perto do céu e apostou em 150. Os jornais também não explicitam de onde vem o investimento para obra. Falam de uma Parceria Público e Privado da ordem de R\$ 100 milhões, sem deixar claro o quanto sairá do bolso do Estado. A gestão do equipamento, de acordo com os três jornais, será da iniciativa privada. Em dezembro, na véspera da virada do ano, o assunto voltou à pauta com mais detalhes. A Secretaria de Turismo anunciou a inauguração do parque para dezembro de 2018, para já funcionar durante o réveillon. O empreendimento tem referência direta à roda-gigante inglesa *London Eye*, com projeto assinado por profissionais que fizeram parte do escritório de arquitetura responsável pela obra na Inglaterra. Os arquitetos, segundo o jornal *O POVO*, estariam em negociação para construir outras duas rodas-gigantes: uma em Pernambuco e outra em São Paulo. O projeto, até o término dessa tese, não ultrapassou as páginas dos jornais.

A proposta da roda-gigante me faz lembrar o que Roberto Schwarz (2009, p.109) escreve no ensaio *Nacional por Subtração*, de 1986, quando afirma que nós, brasileiros e latino-americanos, “fazemos constantemente a experiência do caráter *posticho, inautêntico, imitado* da vida cultural que levamos”. Historicamente, para Schwarz, a elite intelectual brasileira sofre com o sentimento – construído por ela mesma – de estar sempre copiando ideias europeias, por isso, “a marca ubíqua da ‘inautenticidade’ veio a ser concebida como a parte mais autêntica do espetáculo brasileiro, algo como um penhor de identidade” (p. 130).

Anos antes, em outro ensaio de 1972, o famoso *As ideias fora do lugar*, Schwarz lembrava que “ao longo da reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio” (p. 80). Diante disso, conclui, em *Nacional por Subtração*, que o problema colocado da cópia nos leva ao equívoco de acreditar existir algo “autêntico”, sendo possível evitar a imitação. É importante ressaltar, no entanto, que para Schwarz, “a questão da cópia não é falsa, desde que tratada pragmaticamente, de um ponto de vista estético e político, e liberta da mitológica exigência da criação a partir do nada” (p. 136). O ensaísta critica a noção de cópia entendida como inautêntica, pois cria uma oposição irreal entre nacional e estrangeiro ou original e imitado (p. 135). Essa oposição mascara o problema

principal, que é a permanência do sistema colonial em mundo globalizado. Em resumo: “é uma herança colonial pensarmos que estamos sempre atrasados” (SCHWARZ, 2009, p. 120).

Se em Londres a roda-gigante chama *London Eye*, ou seja, Olho de Londres, em Fortaleza o secretário anunciou que se chamará “Os Óio de Iracema”. Nessa cópia, o nome da cidade é substituído por *Iracema*. De acordo com o jornal Diário do Nordeste, “a expectativa é que a roda-gigante seja convidativa como é a *London Eye*, mas como o regionalismo cearense” (ORLA ganhará..., 2017). Seis meses depois, a prefeitura anunciou que “era brincadeira” o nome da roda-gigante e anunciou novo prazo para a inauguração: o réveillon de 2019/2020. “Segundo a Prefeitura, a nomenclatura surgiu de brincadeiras com o nome de outras rodas-gigantes espalhadas pelo mundo” (PREFEITURA diz..., 2018).

Brincadeira ou não, o Estado brasileiro, historicamente, desde quando *Iracema* foi publicado, possui estreitas relações com a personagem. E ela nunca está só. Sempre, do seu lado, está ele, o seu inventor, José de Alencar. Vejamos rapidamente alguns exemplos. O primeiro quadro pintado de *Iracema* é de 1881, assinado por José Maria de Medeiros, integrante da Academia de Belas-Artes, instituição “produtora de todas as imagens oficiais do Império” (SCHWARCZ, 1998, p. 146). Em 1897, a estátua de Alencar é inaugurada no Rio de Janeiro. Em 1910, inaugura-se o Theatro José de Alencar, em Fortaleza. Em 1929, um novo monumento ao escritor, dessa vez, no centro de Fortaleza. Em 1965, na ditadura militar, parece explodir de tanta homenagem. O Ministério da Educação investe numa edição comemorativa de cem anos de publicação de *Iracema*. No mesmo ano, em Fortaleza, Castelo Branco inaugura o espaço cultural Casa José de Alencar e a primeira estátua em homenagem à personagem. Hoje, a cidade possui cinco estátuas. A mais recente foi inaugurada pelo Governo do Ceará em 2005.

O século XXI não se esqueceu da personagem. Como já mostramos, do carnaval à agenda docente, *Iracema* e Alencar estão sempre sendo lembrados. Há, portanto, uma preocupação constante e contínua do Estado em construir uma política de memória para se lembrar de *Iracema* e José de Alencar. Essa política de memória, estabelecida pelo Estado junto com suas instituições e intelectuais afins, estabelece uma “amnésia comandada” (RICOUER, 2007) a respeito das violências sofridas por *Iracema* e das ideias conservadoras de José de Alencar. Reproduzir a imagem e o nome da personagem e do escritor de forma acrítica é uma forma de comemorar o sofrimento de uma mulher e o racismo, além de uma tentativa de esquecer o processo contínuo e violento da colonização, explicitado, por exemplo, na construção de uma roda-gigante.

José de Alencar, sem dúvida, é um dos precursores da ideia de buscar uma narrativa que dê sentido de “nação” para o país, pós-independência. É como se houvesse uma demanda de o

Brasil se definir enquanto raça e povo. A solução de Alencar é a construção de Moacir, filho de Iracema. As lembranças feitas de Moacir consideram-no o embrião do povo brasileiro. Essa imposição de memória, mais uma vez, é uma demonstração de uma violência simbólica. Celebrar Moacir como o primeiro mestiço e definidor de nossa origem ou como *certidão de nascimento* do povo é – além de romantizar o cruel encontro entre indígenas e colonizadores que resultou em um grande genocídio – negar e apagar a existência de outros povos na composição brasileira como os de origem africana e asiática. Como lembra Ricoeur (2007, p. 449),

[...] toda origem, tomada na sua potência originante, revela-se irreduzível a um início datado e, nessa condição, está ligado ao mesmo estatuto do esquecimento fundador. É importante penetrarmos na área do esquecimento sob o signo de uma ambiguidade primordial. [...] Contra o esquecimento destruidor, o esquecimento que preserva.

As políticas de memórias estabelecidas em torno do mito de *Iracema*, portanto, mostram-se violentas em inúmeros aspectos. Exalta-se um crime contra uma mulher e, de certa forma, o genocídio indígena; elimina da história brasileira a participação dos povos africanos e asiáticos; exalta a imagem do homem branco europeu como exemplo de civilização a ser atingido; reforça a sensação de estarmos sempre atrasados diante da Europa e, por fim, coloca a demanda constante de termos a necessidade de nos definirmos identitariamente como povo.

No entanto, o maior prejuízo dessa política de memória é a ação de uma amnésia comandada que faz esquecer da condição colonial brasileira, como se o debate sobre colonização fosse uma coisa do passado. A política de memória em torno de *Iracema* cria uma visão de pacificação com o colonizador que nunca nos permitiu viver o luto e nem sequer debater de forma ampla o crime da colonização, sem permitir “uma reapropriação lúcida do passado e da sua carga traumática” (RICOEUR, 2007, p. 462). No texto *O que significa elaborar o passado?*, Jean Marie Gagnebin, lembra que “é próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição”. Já que não se pode esquecer, para continuarmos vivos, há uma tentativa de “elaboração simbólica do trauma”, “seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível” (GAGNEBIN, 2006, p. 99). É preciso falar sobre, mas como uma forma de “um lembrar ativo”, no qual seja possível elaborar o luto em relação ao passado. Trata-se de “um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos” (p. 105).

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome. Arte e Ensaios*. Rio de Janeiro, n. 19, p. 132-143, 2009.
- ALENCAR, J. *Ficção Completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1964. 3 v.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Mágia e Técnica – Arte e Política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio da relação do corpo com o espírito*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *Sobre o Estado: Cursos no Collège de France (1989-92)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares de vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.
- ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- FLUSSER, Vilem. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. Disponível em: <http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Vil%C3%A9m_Flusser_-_Filosofia_da_Caixa_Preta.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2019.
- FUNES, Eurípedes Antônio. *Negros no Ceará*. In: SOUZA, Simone de. (org). *Uma nova história do Ceará*. 4. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007.
- GAGNEBIN, Jeannene Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: editora 34, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.
- HOBSBAM, Eric (Org.) *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

LINHARES, Paulo. **Cidade de Água e Sal: por uma antropologia do litoral Nordeste sem cana e sem açúcar**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013a.

_____. **José de Alencar: o profeta e o chocolate: sociologia do pai fundador do campo literário brasileiro**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013b.

LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: leitura das teses ‘sobre o conceito de história’**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

ORWELL, George. **A revolução dos bichos**. São Paulo: Globo, 2003.

RIBEIRO, Renato Janine. Iracema ou a fundação do Brasil. In: FREITAS, Marcos Cezar de. (Org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Universidade São Francisco/Contexto, 1998.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios sobre a história das ideias**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

WARBURG, Aby. **História de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade**. 3. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000. v. I.

XAVIER, Patrícia Pereira. **Dragão do Mar: a construção do herói jangadeiro**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2014.

Leis

FORTALEZA. **Lei Municipal Ordinária nº 9884 de 30 de dezembro de 2011**. Oficializa a Personagem Iracema como ícone cultural do Município de Fortaleza e dá outras providências. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/ce/f/fortaleza/lei-ordinaria/2011/989/9884/lei-%20ordinaria-n-9884-2011-oficializa-a-personagem-iracema-como-icone-cultural-do-municipio-de-fortaleza-e-da-outras-providencias-na-forma-que-indica>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

Matérias de jornal

CEARÁ pode receber roda-gigante feita por arquitetos da London Eye. **O Povo**, Fortaleza, 05. jan. 2018. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2018/01/ceara-pode-receber-roda-gigante-feita-por-arquitetos-da-london-eye-de.html>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

ORLA ganhará roda-gigante, café e heliporto. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 01 set. 2017. Acesso em: 17 fev. 2018. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/cidade/orla-ganhara-roda-gigante-cafe-e-heliporto-1.1813553>>.

RODA GIGANTE da Praia de Iracema deve ser inaugurada no réveillon de 2018 para 2019. **Tribuna do Ceará**, 21 nov. 2017. Disponível em: <<http://tribunadoceara.uol.com.br/noticias/cotidiano-2/roda-gigante-da-praia-de-iracema-deve-ser-inaugurada-no-reveillon-de-2018-para-2019/>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

RODA-GIGANTE deve ficar pronta ainda este ano. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 18 jan. 2018. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/negocios/roda-gigante-deve-ficar-pronta-ainda-neste-ano-1.1881064>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

RODA-GIGANTE em Fortaleza não se chamará os óio de iracema. **O Povo**, Fortaleza, 27 mar. 2018. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2018/03/roda-gigante-em-fortaleza-nao-se-chamara-os-oio-de-iracema.html>>. Acesso em: 16 jan. 2019.


Imagens

Capa – *Leonilson*

p. 37 – *Tiago Coutinho*

p. 39 – *Fernanda Meireles*

p. 52 – *Reprodução da primeira página da agenda de 2017 dos docentes do estado do Ceará*

A high-contrast, grainy black and white photograph of an ancient stone ruin. In the foreground, a large, rectangular sign is mounted on a stone wall. The sign has the text "PROIBIDO PISAR NAS RÚINAS" written in bold, capital letters. The background shows the layered stone structure of the ruin, with a tree trunk visible on the left and another structure on the right. The lighting is dramatic, with deep shadows and bright highlights.

**PROIBIDO PISAR
NAS RÚINAS**

ALENCAR, UM ESCRITOR MONUMENTAL

Cuide, quando pensar em morrer
Para que não haja sepultura revelando onde jaz
Com uma clara inscrição a lhe denunciar
E o ano de sua morte a lhe entregar
Mais uma vez:

(Assim me foi ensinado),
Bertold Brecht

A eternidade é um esqueleto encapuzado,
Sarah Schulman

O perigo de pisar nas ruínas¹ está em tirá-las do lugar, dar a elas movimento e, assim, compor outra paisagem, outra história. Ruínas intocáveis são como monumentos emoldurados, estagnam-se, fixam-se em um tempo e desejam permanecer como estão. Justamente por elas continuarem paradas, elas demarcam seu poder. Mas sempre há a possibilidade de desobedecer, de pisar na ruína, de quebrar a moldura do retrato.

Judith Butler (2015, p. 23), em *Vida precária, vida passível de luto*, texto introdutório de seu livro *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*, aponta que “quando um quadro é emoldurado, diversas maneiras de intervir ou ampliar a imagem podem estar em jogo”. Para ela, a moldura é, para além de “uma forma minimalista, como um embelezamento editorial da imagem”, uma tentativa de encerramento de uma questão. O enquadramento “busca conter, transmitir e determinar o que é visto (e algumas vezes, durante um período, consegue fazer exatamente isso)”. No entanto, Butler aposta que, ao mesmo tempo em que a moldura tenta se estabelecer desta forma, algo escapa.

As molduras, em geral, são frágeis e não determinam

[...] de forma precisa o que vemos, pensamos, reconhecemos e apreendemos. Algo ultrapassa a moldura que atrapalha nosso senso de realidade; em outras palavras, algo acontece que não se ajusta à nossa compreensão estabelecida das coisas. [...] O que ‘escapa ao controle’ é precisamente o que escapa ao contexto que enquadra o acontecimento, a imagem, o texto da guerra (BUTLER, 2015, p. 24-25).

E se pensarmos José de Alencar, *o autor de Iracema*, ou, *o grande escritor nacional*, como herdeiro de uma família latifundiária, acionista de empresas férreas?

José de Alencar, neto de Bárbara de Alencar, aos nove anos deixou o Ceará para morar no Rio de Janeiro. Durante essa viagem de infância, permaneceu quase um mês no Crato, sul do estado do Ceará, a 500km da capital. As imagens guardadas nas suas memórias do deslocamento são inspirações, matéria-prima para ele desenvolver narrativas futuras.

1 No livro *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984), Benjamin afirma que as ruínas estão nos reinos das coisas, assim como a alegoria está no reino dos pensamentos. Após longo debate entre símbolo e alegoria, ele combate o pensamento do classicismo que percebe o primeiro como uma essência, enquanto o segundo seria a significação do símbolo. Benjamin, ao pensar a imagem barroca de forma dialética, conclui que essa separação não se sustenta, pois a alegoria é, ao mesmo, “as duas coisas, convenção e expressão [...] a alegoria é imanente à própria essência da escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 197). Ao optar pela ambiguidade, a imagem barroca demonstra “a multiplicidade de sentidos” como “traço fundamental da alegoria”. Esta, portanto, fica em constante possibilidade de mutação e não permite uma pureza da significação. A alegoria rompe com a noção de “intencionalidade teológica e artística” (p. 199). As ruínas, portanto, seriam fragmentos de objetos e imagens deixados pela história. Esses fragmentos, assim como a alegoria, não têm nenhum compromisso com a intencionalidade de seu objeto original. Assim, quando misturados, resultam em uma construção de algo novo.

Em 1873, José de Alencar, doente, volta ao Ceará por recomendações médicas, “depois de treze anos e dos trezes dias de viagem, a recepção dos conterrâneos foi aquém do que ele imaginava: às quinze horas de uma tarde de junho, poucos lhe deram as boas vindas [...] a cidade não mudara sua rotina para receber o mais ilustre dos seus filhos” (MARQUES, 2016, p. 58). Nessa viagem, entre alguns compromissos literários, ele discursa na inauguração da estrada de ferro de Baturité. Ele é um dos acionistas da linha, concessão feita pelo Governo do Ceará. Mas nem sempre Alencar concordara com essa prática. Em 1855, ele assina textos no *Correio Mercantil* em que se posiciona contrário às concessões feitas pelos governos. Ele critica especialmente a concessão feita ao Thomas Cochrane.

Thomas Cochrane era filho de um funcionário civil das companhias das índias orientais e fixara moradia no Brasil em 1829. No final de 1840, ele “se tornaria detentor da primeira concessão para a construção da estrada de ferro do Rio a São Paulo, por um período de 80 anos” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 54). As obras não começaram, a concessão caducou, Thomas Cochrane solicitou a renovação e recebeu uma indenização de 30 mil libras. Cochrane, em sociedade com o Barão de Mauá, começou uma nova aventura: construir uma linha de trem que ligaria o Largo do Rócio (atual praça Tiradentes, centro do Rio de Janeiro) até a Tijuca. O projeto fracassou e, segundo Magalhães Júnior, provocou o desastre financeiro de Mauá. O biógrafo de Alencar não nos diz qual o tamanho do prejuízo de Cochrane, apenas que ele também, em 1859, vendeu ao imperador um projeto de “demolição parcial do morro do castelo” (p. 55).

A família Cochrane parecia especialista em servir ao Império Brasileiro. Thomas Cochrane era primo do “almirante que, com o título de Lorde Cochrane, servira na nossa Marinha de Guerra, durante as lutas da independência” (p. 54). Em 1824, Pedro I contrata os mercenários ingleses, com a participação da esquadra de Lorde Cochrane para uma missão no Nordeste. “3500 soldados vencem os confederados em Recife; segue-se um banho de sangue. Os ingleses saquearam e incendiaram Recife” (ARAÚJO, 2002, p. 35). Derrotava-se, assim, a Confederação do Equador, movimento separatista e republicano ocorrido, envolvendo os estados do Ceará, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Paraíba.

Entre os principais nomes do movimento, a historiografia cearense destaca Bárbara de Alencar, avó de José de Alencar. Além dela, seus dois filhos, José Martiniano – pai de Alencar – e Tristão Gonçalves, também participaram. Tristão Gonçalves foi assassinado pelos soldados ingleses, já “José Martiniano, que havia sido eleito deputado para o congresso confederativo, negou qualquer participação no movimento e acabou fugindo para

Pernambuco” (ARAÚJO, 2002, p. 35-36). Após o episódio, muitos Alencares resolveram adotar o sobrenome Araripe.

Os Alencares, segundo a biógrafa de Bárbara de Alencar, Ariadne Araújo, “foram ricos e poderosos latifundiários, dedicavam-se à exploração do solo e à criação do gado, vivendo de suas propriedades” (p. 42). A jornalista teve acesso ao inventário de Bárbara de Alencar, feito por João Nogueira Jaguaribe. Ao falecer em 1832, ela deixava, além de peças em madeira ferro e ouro, 10 cabeças de gado; 4 cavalos; 1 posse de terra na fazenda Touro; 1 açude de pedra e cal de 6 palmos de altura na fazenda Touro; 1 açude de terra no Tanquezinho. No documento, segundo Ariadne, “é possível encontrar ainda posses de terra e outros bens, mas a letra difícil e já apagada do juiz não torna essa tarefa coisa fácil” (p. 47).

Não se sabe ao certo o quanto desse latifúndio José de Alencar herdou de sua avó. Pouco se sabe sobre o patrimônio de José de Alencar. No entanto, sabemos que, em 1864, talvez por não ter guardado mágoas pelo histórico trágico da família, Alencar se casa com Georgiana Cochrane, filha de Thomas Cochrane, o mesmo com quem discutira anos antes sobre as concessões das linhas de trem.

Thomas Cochrane e sua esposa faleceram no primeiro semestre de 1873, no mesmo ano em que Alencar realiza sua última viagem ao Ceará, onde celebra o progresso com a linha de trem. Na biografia escrita por Magalhães Júnior (1977), o autor aponta Alencar como o responsável por inventariar o patrimônio dos sogros. Quanto o escritor levaria desse patrimônio? Não se sabe também, mas, no mínimo, herdara o gosto por concessões públicas e pela administração de linhas de trem.

Alencar, *o autor nacional!* Alencar, *o autor de Iracema!*

UM PROJETO DE LITERATURA

No texto *Benção Paterna*, José de Alencar (1964, v. I, p. 496) lança a seguinte pergunta:

[...] Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições? Querem os tais arqueólogos literários, que se deite sobre a realidade como uma crosta de classismo, como se faz com os monumentos e os quadros para dar-lhes o tom e o merecimento do antigo?

As questões são lançadas em resposta às críticas que ele vinha recebendo a respeito de seus “romances urbanos” serem “livros de confeitura estrangeira”. José de Alencar, ao lançar o romance *Sonhos d’Ouro*, em 1872, aproveita o prefácio para fazer um grande balanço de sua

obra e responder as críticas recebidas. O texto, irônico e bem-humorado, conversa com o próprio romance, como se advertisse ao objeto livro *Sonhos d'Ouro* que ele deveria estar preparado para críticas. Esse romance, assim como *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Pata da Gazela* (1870), seria acusado de “invasão estrangeira”. O escritor rebate:

Tachar estes livros de confeitão estrangeira é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães (ALENCAR, 1964, v. 1, p. 496).

Entre as críticas frequentes a José de Alencar, estavam a questão da língua, a imitação de escritores estrangeiros e a inverossimilhança de suas narrativas. Para Alencar, no entanto, a verdadeira independência do Brasil só seria possível quando existisse uma língua brasileira a partir da mistura de várias gramáticas: tupi, guarani, francês, português, inglês.

Araripe Júnior, ao escrever o perfil literário de José de Alencar em 1882, conta que um dos grandes entraves para escrever seu poema épico *Os Filhos de Tupã* era de como deveria se constituir a língua da voz da narrativa, “se o verso deveria soltar-se dos lábios de um bardo civilizado ou se da boca de um tupi” (p. 105). Se optasse pelos bardos, os sentimentos indígenas desapareceriam. A “estesia guaraníca” não penetraria na alma do português contemplativo. Por outro lado, “corriam-se da vista todas as belezas que assombravam o colono”. Alencar buscava uma língua para permitir esse encontro entre o nativo e o colonizador. *Os Filhos de Tupã* nunca fora concluído, e, de acordo com Araripe Júnior (1882, p. 106), “da fusão entretanto destas duas hipóteses nasceu a *Iracema*, para cuja apreciação força é tomar o único ponto de vista razoável, que sem decapitar a obra reconheça o que possa haver aí de falho e insuficiente”.

Em defesa de Alencar, Araripe avalia *Iracema* (1865) como a grande contribuição do escritor ao nacionalismo. *Iracema*, para o crítico, era impossível de se traduzir em outra língua. “O fado da intraduzibilidade de uma estrofe não será acaso a prova mais evidente do seu caráter original, do seu nacionalismo?” (p.116), questiona. A língua inventada por Alencar seria um dos argumentos para desvalidar a acusação de que a prosa indianista do escritor fosse imitação de James Fenimore Cooper. Enquanto este viajava para os lugares onde escrevia, Alencar se inspirava na leitura das crônicas dos colonizadores.

Pouco viajou; não experimentou a rudeza do deserto, e do seu gabinete perfumado foi que ele projectou a sua lente sobre os horizontes imponentes

do Brasil. J. de Alencar era de um idealismo *hors ligne*. Na Iracema concretizam-se todas estas ilusões de sua terra: mas diga-se logo; muito e profundamente sentidas. E só a luz deste sentimento é que se deve enxergar os merecimentos e as qualidades do produto analisado (JÚNIOR, 1882, p. 109).

Um primeiro corte

Nos estudos para o livro *Triste Fim* de Policarpo Quaresma (1915), anotados em seu caderno, Lima Barreto escreve: “Quando sobe em balão e vê o Rio, ele recorda as leituras, evoca a grandeza do Brasil e o seu sonho volta com força, etc” (BARRETO, 1993, p. 94). É até difícil projetar a beleza que seria ler Policarpo Quaresma sobrevoando o Rio de Janeiro. Se essa cena tivesse existido, teríamos uma oportunidade de saber como Policarpo Quaresma leria a cidade e saberíamos também o grau de miopia que o afligia.

Sim, Quaresma era míope.

Ao contrário de *Dom Quixote*, inúmeras vezes retratado nas artes visuais, temos poucas imagens de Policarpo Quaresma, restritas às ilustrações das capas de livros. Quando penso Quaresma, um elemento torna-se inseparável: seu pince-nez. Ele compõe seu rosto permanentemente. Ele “olhava sempre baixo, mas, quando fixava alguém ou alguma coisa, os seus olhos tomavam, por detrás das lentes, um forte brilho de penetração, e era como se ele quisesse ir à alma da pessoa ou da coisa que fixava” (BARRETO, 2011, p. 74).

Policarpo tinha um olhar profundo. E, como sabemos, ele era um grande leitor. Na sua biblioteca, “na ficção, havia unicamente autores nacionais ou tidos como tais” (p.77). A abertura para o estrangeiro se dava apenas pelos relatos de viagens e, claro, para os brasilianistas. Da coleção de literatura, encontra-se a obra completa de apenas dois escritores: *José de Alencar* e *Gonçalves Dias*, os maiores nomes do romantismo brasileiro. A paixão, a devoção e a crença de Policarpo pelos livros é incompreendida pelas demais personagens da obra e também dos leitores em uma forma geral. Desde o início do século XX, até o início do século XXI, Policarpo Quaresma e demais personagens de Lima Barreto carregam consigo a marca da incompreensão e da exclusão. Policarpo é uma personagem muito difícil, pois traz consigo características românticas – inclusive nas suas leituras – e se insere em uma prosa eminentemente realista. Lima Barreto possui a capacidade de produzir uma imagem em movimento. Suas palavras e sua linguagem conseguem escutar a rua e reproduzi-la ao mesmo tempo. Mas as ruas de Lima Barreto mostram a miséria. As

personagens de Lima Barreto, em especial Quaresma, vão até as últimas consequências, numa insistência de interferir no real e de querer transformá-lo.

Policarpo, por acreditar nos livros, tem sua vida apartada do mundo. Após solicitar que a língua oficial do Brasil fosse o Tupi, Policarpo é internado como louco. À notícia da internação, Dr. Florêncio conta “nem se podia esperar outra coisa. Aqueles livros, aquela mania de leitura” (BARRETO, 2011, p. 136). Genelício, amigo do doutor, comenta: “Ele não era formado, para que se meter em livros? Devia até ser proibido a quem não possuísse um título ‘acadêmico’ ter livros. Evitavam-se assim essas desgraças” (p. 136). Seis meses depois da internação, Policarpo passa a morar em um sítio, isolado da cidade: no Sossego, uma reminiscência do local onde o pai do escritor morava. E lá, cumprirá seu exílio. A experiência de exclusão de Policarpo se expande naquele “lugar ermo, a duas horas do Rio, por estrada de ferro” (p. 176). O terreno era “maltratado”. Policarpo o escolhera de propósito para “melhor demonstrar a força e o poder da tenacidade, do carinho, no trabalho agrícola”. Quaresma aprendera nos livros que as terras brasileiras eram as mais férteis do mundo. Questionado pelo vizinho, ele responde que quem usa adubo não é patriota. Como resultado, suas terras são devoradas por formigas, como a biblioteca de Fausto fora consumida pelo fogo, como as traças e o cupim destruíram a Limana, biblioteca de Lima Barreto.

A agricultura fora uma decepção, “as terras não eram férteis e ela não era fácil como diziam os livros” (p. 349). Não por acaso, será quando ele está a arar a terra que descobrimos a miopia de Quaresma, em única referência construída por Lima Barreto:

O sol era forte e rijo; o verão estava no auge, mas Quaresma era inflexível e corajoso. Lá ia. Era de vê-lo, coberto com um chapéu de palha de coco, atracado a um grande enxadão de cabo nodoso, ele, muito pequeno, míope, a dar golpes sobre golpes para arrancar um teimoso pé de guaximba. A sua enxada mais parecia uma draga, um escavador, que um pequeno instrumento agrícola. Anastácio, junto ao patrão, olhava-o com piedade e espanto. Por gosto andar naquele sol a capinar sem saber?... Há cada cousa neste mundo! (p. 182-183).

É de enxada na mão que a personagem se separa de seus óculos. Policarpo não sabia usar enxada. O criado tentou explicá-lo, mas não conseguiu.

Era em vão. O flange batia na erva, a enxada saltava e ouvia-se um pássaro ao alto soltar uma piada irônica: bem-te-vi! O major enfurecia-se, tentava outra vez, fatigava-se, suave, enchia-se de raiva e batia com toda a força; e houve várias vezes que a enxada, batendo em falso, escapando ao chão, fê-

lo perder o equilíbrio, cair, a beijar a terra, mãe dos frutos e dos homens. O pince-nez saltava, partia-se de encontro a um seixo (BARRETO, 2011, p. 183).

No confronto com a terra, Policarpo Quaresma, pela primeira e única vez, experimenta o beijo, como será também a única vez que fará um contato com o mundo sem a mediação de seus óculos, sem a mediação das palavras, por isso será a terra para ele uma experiência tão radical. A agricultura também nos ajuda a pensar uma outra marca de exclusão: a do pequeno agricultor. A dimensão política se amplia. Em seu original ensaio Quaresma: um relato de massacre republicano, Edgar Salvadori de Decca (1997, p. 52) escreve:

Ao contrário de grande parte da população rural, que não tem acesso à cultura letrada, nosso personagem acredita nas imensas potencialidades do campo brasileiro. Vê nele, inclusive, os caminhos da modernidade. Para ele, a modernidade brasileira estava na produção agrícola e não no artificialismo da indústria, principalmente, a paulista. A dependência da Nação ao café e à indústria paulista eram, inclusive, responsáveis pela composição de uma elite política, alheia aos verdadeiros anseios nacionais, que dominava o País de acordo com os seus interesses.

Policarpo Quaresma traça seus caminhos em oposição aos interesses das elites dominantes do começo do século XX, embora, para isso, o escritor utilize como recurso histórico a revolta armada. No passado e no presente, Lima Barreto denuncia as agressões provocadas pelo Estado para implantar a República. Na leitura de Edgar, Quaresma é extraordinário, pois, quase duas décadas depois de sua existência, a mesma elite paulista – artística, é verdade, porém financiada pela elite industrial – irá se consagrar nacionalmente pela elaboração do Manifesto Antropofágico, de 1928, que no terceiro parágrafo diz: “Tupi, or not tupi, that is the question”; mas esta questão já havia sido feita no requerimento de Policarpo.

Quem diria que, alguns anos mais tarde, os modernistas de São Paulo, estes filhos rebeldes das elites paulistas, iriam proclamar, sem constrangimentos, a palavra de ordem tupi or not tupi, muito semelhante àquela que custou a Quaresma o recolhimento ao manicômio quando ele propôs a adoção do tupi-guarani como língua nacional (DECCA, 1997, p. 51-52).

Por outro lado, também podemos pensar que, a partir do movimento modernista de São Paulo, há muitas aberturas de leituras mais compreensíveis de Lima Barreto. Não por acaso, convencionou-se chamá-lo, deselegantemente, de pré-modernista. O termo soa

pejorativo não só por pensar a história da literatura em uma cronologia linear, retirando, assim, a possibilidade de movimentação da obra, como também coloca Lima Barreto num nível inferior à literatura modernista. Ele estaria, mais uma vez, como em toda a sua vida, no patamar de um escritor menor. Não acredito ser coincidência o fato de ele ser negro. A loucura de Lima Barreto tem cor e recorte de classe. Curioso também perceber que Policarpo Quaresma não tenha cor e as ilustrações dos livros nunca o tratem como negro.

Voltemos aos trajetos de Policarpo, após o combate com agricultura, o encontraremos numa guerra em defesa da pátria. Ele, tão logo se oferece como combatente, corre a uma livraria e compra manuais de infantaria. Arranjou no quartel-general o regulamento e o leu por completo. No quartel, suas atrapalhadas o condenam à morte. O mundo para Policarpo só parece possível mediado pela leitura. Policarpo é ingênuo, e sua ingenuidade nos permite ler as movimentações históricas dos séculos XIX, XX e XXI de forma assustadoramente lúcida.

Iracema, por exemplo, é um nome inventado. “Em guarani significa lábios de mel, de ira, mel; e tembe, lábios. Tembe na composição altera-se em ceme”, explica Alencar. O escritor estava todo pautado em um estudo filológico e recheia o romance de notas com a etimologia das palavras criadas por ele, tal como fez com Moacir. “Filho do sofrimento: de moaci, dor; e ira, desinência que significa, saído de”. Curioso que tanto Iracema, como Moacir, possuem “ira” na sua composição, embora, em cada caso, apresente um significado diferente.

Repleto de neologismos, *Iracema* recebeu críticas apócrifas de ser um texto de difícil leitura. Apesar de Araripe ter chamado o livro de intraduzível, em 1869, a imprensa carioca noticiara a tradução do romance para o inglês. Um jornal de oposição a Alencar, *Questão do Dia*, não perdoou e lançou os seguintes versinhos:

Lá vão verter a Iracema
Em grego, e latim, e inglês,
Se eu fosse o autor do poema,
Vertia-o em português (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 299).

Mas voltemos ao *Benção Paterna*, um título pretensioso e ambíguo. Por um lado, ele critica a necessidade de a literatura brasileira carecer sempre de receber essa benção da voz da crítica. Por outro, entendia que, em uma escala evolutiva, a literatura brasileira – que por mera

coincidência se resume às suas obras – estava em sua terceira fase. Ou seja, ele, por ele mesmo, se coloca como o grande pai da literatura brasileira.

O período orgânico desta literatura conta já três fases. A primitiva, [...] lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; [...] tradições que [...] a infância do povo [...] escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou. [...] O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido. [...] É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. [...] A terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe deem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional, fazendo calar as pretensões hoje tão acesas, de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não o podem pelo braço (ALENCAR, 1964, v. I, p. 495).

Dividida as fases, Alencar distribui sua obra dentro delas. A primeira era representada por *Iracema*; a segunda, por *O Guarani* e *Minas de Prata*; na terceira, estavam *O Tronco do Ipê*, *Til* e *O Gaúcho*. É curioso perceber o silêncio de Alencar a respeito de seus romances de “invasão estrangeira”, os chamados “romances urbanos”. Por que eles não estariam na terceira fase? Não fariam parte da literatura brasileira? É curioso também que *Iracema*, livro no qual ele apresenta sua língua criada, esteja classificado na fase primitiva. Não teria, assim, para Alencar, em *Iracema*, o tal “gosto nacional”, não seria ela a “nossa literatura”?

Nesse pequeno esboço de Alencar, percebe-se que cada fase leva uma quantidade de anos, ou séculos, para se concretizar. A “nossa literatura” só é possível a partir da data em que se celebra a independência política brasileira e, mesmo assim, 50 anos depois do episódio, o Brasil ainda não encontrara o “gosto nacional”. Em *Linhagens do Presente*, o crítico literário indiano Aijza Ahmad (2002, p. 225) lembra que “o ‘nacionalismo anticolonial’ e o ‘nacionalismo linguístico’, por exemplo, não precisam coincidir e, de fato, historicamente, não coincidiram em muitos lugares”. Em alguns casos, o “nacionalismo linguístico” não aparece de uma forma tão simples. No texto *Como domar uma língua selvagem*, Gloria Anzaldúa narra a experiência de ter nascido na fronteira entre o México e os Estados Unidos. A escritora relata que os moradores dessa região não falam nem inglês nem espanhol e sim uma variação construída nesse limiar linguístico: o “chicano”.

O espanhol chicano é considerado deficiente pelos puristas e, pela maioria dos latinos, uma mutilação do espanhol [...] que recurso lhe resta senão criar

sua própria língua? Nós falamos um patoá, uma língua bifurcada, uma variação de duas línguas (ANZALDUÁ, 2009, p. 307).

No entanto, o idioma chicano não é reconhecido nem pelo México nem pelos Estados Unidos, ao contrário, passa a ser um motivo para ser perseguido. A língua passa a ser uma disputa política acirrada.

Talvez Alencar até considerasse a independência política brasileira concretizada, mas a linguística estava ainda longe, e ele tomou esta tarefa para si. Na segunda edição de *Iracema*², publicada em 1870, ele escreve um longo texto respondendo às críticas recebidas pelo uso de neologismo. No texto, ele anuncia que está preparando “um estudo sobre a índole da língua portuguesa, seu desenvolvimento e futuro”. Alencar, por enquanto, responde o comentário de Pinheiro Chagas. O português dizia ser função dos escritores “submeter rigorosamente” à gramática. Somente o povo teria o direito de modificar a língua, “criar novas formas de dizer”.

A resposta de Alencar confirma a rigidez da gramática, “é incontestavelmente uma ciência”. No brasileiro, essa ciência encontra-se no seu estado de infância “rude e incoerente” e, por isso, “são os escritores que vão corrigindo e limando”. Mais à frente, Alencar insinua que *Iracema* está escrito numa língua em construção, portanto, não se trata meramente de uma invenção sua, pede que Pinheiro Chagas teste o germe de sua teoria, para ser coerente, “no espírito popular, no falar do povo” (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1129).

Alencar não chegou a concluir o tal estudo sobre a índole da língua, mas, entre os inúmeros manuscritos deixados por Alencar, encontramos dois inacabados e sem data com os títulos de *A língua portuguesa no Brasil e Literatura Brasileira (plano)*³. Por meio deles, podemos ter uma pequena noção de como Alencar desenvolveria sua argumentação.

O primeiro, bem curto, traz apenas alguns apontamentos soltos. Entre os tópicos, destaco “a língua portuguesa está passando por uma revolução imperiosa [...] As línguas progredem e se transformam. Se a língua portuguesa não pode progredir, há de transformar-se para formar a língua brasileira. Negá-la é negar o futuro do Brasil”.

As questões reaparecem no segundo manuscrito, mais elaborado, mas ainda incompleto. Na introdução, escreve seu propósito: “esboçar o molde em que há de vazarse

2 A segunda edição é a que fica mais popular no Brasil, como se fosse a versão definitiva. Nela, Alencar realizou uma série de ajustes no texto do romance, mudando palavras e frases inteiras.

3 Os manuscritos encontram-se sob os cuidados da Casa de Rui Barbosa.

um dia o tipo da nacionalidade literária do Brasil”, e, em seguida, afirma: “a palavra tem na poesia cunho artístico. É o busílis, o pincel do escritor, seria a forma e a cor do pensamento”.

Após a introdução, semelhante às anotações anteriores, ele faz alguns apontamentos soltos: “Parte pessoal do trabalho – defesa do passado e do futuro. A ideia mata a forma – Reinvenção”. Só então, inicia o texto com o tópico *Literatura*. Na literatura, deve-se levar em conta três fatores: a substância, a forma e o instrumento. Ele os explica didaticamente:

[...] a substância aqui refere-se à vazia feição que toma o espírito dos povos conforme a influência do clima, do solo e da raça. É isto o que se chama o gênio da literatura. A forma é a maneira usual por que se manifesta o pensamento literário, e conhecendo por escala de literatura. O instrumento é a palavra por meio do qual a ideia se transmite; e chama-se a língua.

Posto os fundamentos, Alencar chega em *Literatura Brasileira* e anuncia que “não se forma uma literatura em anos, mas em séculos [...] está em embrião, em elaboração. Seu processo deve levá-la a separar-se cada vez mais da portuguesa onde deriva”. No mesmo tópico, analisa os três fundamentos anteriores e conclui existir uma “identidade de raça” entre Brasil e Portugal, “mas o solo, o clima e a natureza é outra”. Além disso, há três povos que formam esse país novo e atrasado: o americano, o europeu e o africano. E, por fim, escreve: “Influência, amálgama, ainda a fusão não se fez; está em ebulição. [...] Qual é o gênio [a substância] da literatura brasileira? Confuso: o que há de ser”.

Ao analisar a forma, Alencar é mais sucinto e conclui que “os indígenas não tinham literatura para nos transmitir suas formas”, daí parte para o debate sobre a língua, ao qual destinará quase metade do manuscrito. O debate sobre língua se divide entre sintaxe e etnologia. Para o romancista, “assim como o solo e o clima influem nas ideias – também influem no sentimento dela. O dialeto brasileiro se distingue do dialeto português: e cada vez essa distinção deve ser mais profunda”. Alencar pondera os críticos que consideram o dialeto brasileiro “aberração decadência e desvio” por se afastar da “língua mãe”.

As línguas, como os instrumentos, segundo o escritor, sofrem modificações e alterações, podendo, assim, decair ou progredir. Para verificar isso, seria necessário um longo estudo observativo, sem erudição, prevalecendo o “bom senso”: há decadência quando perde “a beleza pela má pronúncia”; já o progresso “suaviza sem alterar a sua individualidade, introdução de novas palavras; novas orações, nova sintaxe”.

O texto de Alencar, como dissemos, não possui data. Mas em 1888, 11 anos após a morte do escritor, Araripe Júnior publica um artigo com o mesmo título: *Literatura Brasileira*, e ressalta que, no final do século XIX, a crítica literária estaria dividida em três grandes

métodos: meio, raça e momento. Essa divisão, para Araripe, não deveria ser levada ao pé da letra, pois, “tratando-se de literatura geral, todos os fatores aludidos deverão ser tratados em perfeito pé de igualdade”, mas, em última instância, o meio interfere no momento e na raça (JÚNIOR, 2006, p. 99). A raça, por conta da sua miscigenação, não só no Brasil, mas no mundo, já não é mais tão forte para determinar o momento, que ele define por: “o estado dos fatores imediatamente anterior à produção de um fenômeno, capaz de gerar, no homem social, um estado de consciência claro e positivo” (p. 101).

Araripe Júnior (2006, p. 102), na verdade, está preparando terreno para apresentar sua proposta de método crítico para a história da Literatura Brasileira, e a primeira tarefa a se fazer é levantar os documentos e dividi-los em 5 partes:

A) documentos relativos à terra no Brasil; B) documentos concernentes à invasão da terra; C) documentos sobre a ação do homem e transformação da terra; D) documentos atinentes ao folclore, tanto transoceânico como indígena; E) produtos literários conscientes encontrados no arquivo da história pátria.

As pesquisas literárias não podem se restringir ao seu método, para isso, ele busca um procedimento “aberto”. O método adotado para estudar o século XVI no Brasil não deve ser o mesmo para os séculos posteriores. “A razão é óbvia. Os séculos, no Brasil, são perfeitamente independentes” (p. 102). Somente os séculos XVIII e XIX podem ser considerados semelhantes. No século XVI, talvez fosse o caso de falar história de Portugal, que se empenhou, nesse período, a “dar cor à vida no Brasil” (p. 102). Não há nada literário de brasileiro nesse período. Apenas a partir de Gregório de Matos, século XVII, começa a se pensar a Literatura Brasileira.

O século XVI é marcado pelo estranho encontro entre o colonizador e o nativo, chamado por ele de “selvagem”. Os dois saem marcados no encontro, mas apenas o colonizador pode escrever. “No século XVI, portanto, o estudo deve limitar-se à ação catalítica exercida pela nova terra na quimificação da psicose do colono”. O meio físico não pode ser estudado como uma influência pré-histórica, “mas como influência e determinante de ordem psicológica”, pois ele “chega a assombrar o observador”, provoca uma “neutralização temporária de hábitos de raça”, daqueles que atravessaram “mares nunca dantes navegados”. O solo dá conselhos aos homens, tornando-se “mais cúmplice do que se pensa. Diante de certas paisagens medonhas, a gente tem vontade de inocentar o homem e culpar a criação. O deserto é, às vezes, funesto à consciência pouco esclarecida” (p. 103).

Ele lembra que o povo judeu sofreu processo semelhante e se transformou quando passou pelo Egito. Nesses momentos de encontros violentos, abre-se uma

[...] fenda na estratificação da natureza civilizada, para dar passagem à poderosa influência do ambiente primitivo; a esse fenômeno, que se acentua a cada passo no movimento da vida colonial ou aventureira do século XVI, poder-se-ia dar o nome de obnubilação brasílica e, sem dúvida, sobre ele basear-se toda a teórica histórica daquela época indecisa. Qual foi o sentimento que se gerou no português, logo que se sentiu abandonado às suas próprias forças no solo americano? (JÚNIOR, 2006, p. 106).

Tanto para Alencar como para Araripe Júnior, só é possível pensar a literatura brasileira a partir desse encontro violento, do qual sabemos muito pouco e que, segundo eles, jamais saberemos pela narrativa indígena. Os dois textos, embora partam de uma perspectiva evolucionista em que prevalece a força da raça branca, admitem haver sim uma influência direta dos povos indígenas naquilo que se escreveu ou desenhou sobre o Brasil. O encontro, assim como a língua, pode resultar em um progresso ou uma decadência. Alencar e Araripe Júnior se enganaram apenas no “ou”. Seria mais apropriado pensar que, no encontro de colonização, há progresso “e” decadência: o progresso de um é a decadência do outro.

No texto *Por um autor-exotismo abismal (na terra do jogo)*, Raul Antelo (2001, p. 85), conhecedor do conceito de obnubilação de Araripe Júnior, discute a mimese “como faculdade discursiva da cultura”, ao propor esse debate, ele reacende “a noção de contato implícita em todo pacto” para poder, assim, repensar “a história cultural mundial, acima de tudo em condição pós-colonial, na medida em que problematiza conceitos como primitivo, deserto ou silêncio, conceitos travados no entrejogo de ficção e dicção que marcam o moderno”. A mimese é ambivalente e, nesse jogo, não deixa muito claro os limites entre a “decadência” e o “progresso”, pois há “um deslizamento, um deslocamento ou uma diferença e, portanto, uma dupla articulação feita de adesão e revolta, de liberação e controle” (p. 80). Tudo feito de uma forma muito obnubilada, claro.

PAUSA: UM JOGO DIGRESSIVO LONGO E TALVEZ UM POUCO CHATO

Como se fosse um filme, um poema dadaísta ou um jogral, vamos montar alguns parágrafos a partir de trechos soltos e supostamente aleatórios que conectados constroem um pensamento. São quatro conjuntos – jogos – a partir de citações diversas e autorias variadas. Pedimos à leitora ou ao leitor, neste primeiro momento, o exercício e a paciência de realizar duas leituras. Na primeira seria sem interrupção, como se cada parágrafo fosse, na verdade, um texto coeso e não uma colagem. Na segunda, pede-se que se tente descobrir quem

escreveu a referida frase. As notas de rodapé revelam o gabarito. Para não ficar tão difícil e vago, uma pequena pista: os autores das frases estão neste leque de opções: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Paulo Prado, Macunaíma, Gilberto Freyre, Roberto Schwarz e José de Alencar. O propósito deste jogo inicial é de demonstrarmos, de forma mais didática, as afinidades entre os manifestos regionalista e modernista e o escritor José de Alencar. Além disso, expõe-se um pouco o que se entende pelo procedimento metodológico da montagem: aproximações livres de diversas cenas, a fim de perceber o que esses cruzamentos, por vezes improváveis, são capazes de nos contar, nos fazer pensar.

Jogo I

A nossa independência ainda não foi proclamada⁴. É uma herança colonial pensarmos que estamos sempre atrasados⁵. As línguas progridem e se transformam. Se a língua portuguesa não pode progredir, há de transformar-se para formar a língua brasileira. Negá-la é negar o futuro do Brasil⁶. Ora sabereis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra⁷.

Jogo II

Contra Anchieta, cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema⁸. 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 palmeira⁹. Que boniteza que ela era!... Morena e coradinha que-nem a cara do dia e feito o dia que vive cercado de noite, ela enrolava a cara nos cabelos curtos negros como as asas de uma graúna¹⁰.

Jogo III

A poesia “pau brasil” é, entre nós, o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro¹¹. O Modernismo é um movimento considerável de renovação das letras e das artes que, entretanto, envelheceu depressa pelo fato de ser contraído e sistematizado numa quase seita de adoração do que fora apenas um momento ou um instante na vida do brasileiro criado com muita gramática ou com excessivo respeito pelas academias¹². Todos os movimentos artísticos no Brasil, com exceção do romantismo, sempre se basearam no

4 Oswald de Andrade

5 Roberto Schwarz

6 José de Alencar

7 Macunaíma

8 Oswald de Andrade

9 José de Alencar

10 Mário de Andrade

11 Paulo Prado

12 Gilberto Freyre

academicismo¹³. Apesar da crescente influência da revolução modernista, que está transformando o mundo, a nossa indolência primária ainda se compraz, no boleo das frases, na sonoridade dos palavrões, nas “chaves de ouro”¹⁴.

Jogo IV

Nada mais nocivo para a livre expansão do pensamento meramente nacional do que a importação, como novidade, dessas fórmulas exóticas, que envelhecem e murcham num abrir e fechar de olhos, nos cafés literários e nos cabarés de Paris, Roma ou Berlim¹⁵. Tachar estes livros de confeição estrangeira, é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses¹⁶. A marca ubíqua da ‘inautenticidade’ veio a ser concebida como a parte mais autêntica do espetáculo brasileiro, algo como um penhor de identidade¹⁷. Nossa época anuncia a volta ao *sentido puro*¹⁸. E uma cozinha em crise significa uma civilização inteira em perigo: o perigo de descaracterizar-se¹⁹. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época. [...] Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós²⁰

Afinando os movimentos

Talvez pelo fato de Paulo Prado, mecenas da semana de arte moderna de 1922, ter empenhado um capítulo inteiro a criticar o romantismo em seu ensaio *Retrato do Brasil*, de 1929, tenha se pensado tão pouco sobre a aproximação entre o modernismo e o romantismo. No texto, Paulo Prado aponta, num tom de lamentação, o romantismo como um dos sintomas – ao lado da cobiça e da luxúria – da tristeza da raça brasileira. Para ele, apesar da revolução mundial do modernismo, o Brasil, no século XX, ainda estava preso ao romantismo, não só na literatura, mas no modo de produzir política. Um verdadeiro atraso lamentado pelo ensaísta.

Não se trata aqui de tentar realizar uma aproximação entre as duas escolas, mas apresentar algumas pistas para investigações futuras de como a escrita de José de Alencar está inteiramente conectada com os manifestos Antropófago, escrito por Oswald de Andrade, e o Regionalista, apresentado por Gilberto Freyre; consequentemente, com os dois movimentos.

A percepção dessa relação não é original. Em *A importação do Romance e suas contradições em Alencar*, o crítico Roberto Schwarz já aponta o problema. Ele considera que a obra de Alencar “é uma das minas da literatura brasileira, até hoje, e embora não pareça, tem

13 Mário de Andrade

14 Paulo Prado

15 Paulo Prado

16 José de Alencar.

17 Roberto Schwarz

18 Oswald de Andrade

19 Gilberto Freyre

20 Oswald de Andrade

continuidades no Modernismo” (SCHWARZ, 2000, p. 38). O ensaísta lança a questão embora não a desenvolva. Anos antes, no entanto, em um texto de 1955, Gilberto Freyre iria ler a obra de José de Alencar como “lusotropical”: “um tropicalista²¹ que, para afirmar-se tropical, não precisou de repudiar sistematicamente na herança lusitana do Brasil senão o que essa herança lhe apareceu importar de imposição aos brasileiros” (FREYRE, 1955, p. 3). No seu pequeno ensaio *Reinterpretando José de Alencar*, o pernambucano, ao se debruçar sobre o romance *Tronco do Ipê* (1871), desenvolve a formulação de que José de Alencar é o precursor, ao mesmo tempo, de dois movimentos literários, aparentemente antagônicos, no Brasil do começo do século XX: o modernismo e o regionalismo.

É como se Alencar, através dessa Alice [personagem de *O Tronco do Ipê*] ao mesmo tempo tradicionalista e modernista, familista e individualista, tivesse se antecipado à tentativa de renovação da cultura brasileira sobre base ao mesmo tempo modernista e tradicionalista que foi, em nossos dias, o Movimento Regionalista do Recife, ao lado do mais grandioso Modernismo de São Paulo, do qual também uma ala se esforçou pela combinação daqueles contrários Movimentos que tiveram, evidentemente, em José de Alencar um dos seus melhores precursores (p. 29).

Em outro texto, *A propósito de “regionalismo”, “modernismo” e “romance social”*, de 1947, puxando a sardinha para o seu lado, Freyre classifica o movimento regionalista como “equivalente ao movimento modernista do Sul” (FREYRE 2010, p. 21). Num tom provocativo, ao denominar de “modernista do Sul”, Freyre localiza, ou seja, regionaliza o movimento paulista. Em outras palavras, para Freyre, o movimento modernista seria também um movimento regionalista. A provocação – pois nada mais desconfortável para um paulista

21 É curioso que o termo usado por Gilberto Freyre, anos mais tarde, esteja diretamente relacionado com o título da canção *Tropicália*, lançada por Caetano Veloso, em 1968, na qual faz referência à índia Iracema. Seria interessante, em outro momento, construir uma série entre Caetano Veloso, José de Alencar, o Modernismo e o Regionalismo. Por enquanto, mostramos alguns indícios dessa conexão. Em seu livro *Verdade Tropical* (2008), Caetano revela preferir o termo *tropicália* a *tropicalismo*. Pois este último, além de se associar ao conceito de Freyre de *lusotropicalismo*, excluía os elementos que mais o interessavam ressaltar, “sobretudo aqueles internacionalizantes, antinacionalistas, de identificação necessária como toda a cultura urbana do Ocidente” (VELOSO, 2008, p. 187). No mesmo livro, no capítulo intitulado *Antropofagia*, ele lembra que, quando assistiu à peça *O rei da vela*, escrita por Oswald de Andrade e dirigida por José Celso Martinez, percebeu haver um movimento no Brasil “que transcendia o âmbito da música popular” (p. 239). E conclui: “a ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix” (242). Quinze anos depois, Roberto Schwarz (2012, p. 108), em um longo ensaio titulado *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*, faz uma análise crítica do livro e avalia as analogias feitas por Caetano ao Brasil como um “patriotismo fantasioso, meio poético e meio mítico, que convida a assumir as nossas debilidades como uma riqueza própria”. Para Schwarz, Caetano fica entre se vangloriar pelo “valor estético de sua rebeldia estética” e compartilhar de memórias de um período a partir dos “pontos de vista e discurso dos vencedores da Guerra Fria” (p. 109).

ou carioca do que ser chamado de regionalista – fica mais explícita no *Manifesto Regionalista*, quando Freyre defende que o regionalismo não é separatista. muito pelo contrário, para Freyre (1996, p. 2),

[...] os animadores desta nova espécie de regionalismo desejam ver se desenvolverem no País outros regionalismos que se juntem ao do Nordeste, dando ao movimento o sentido organicamente brasileiro e, até, americano, quando não mais amplo, que ele deve ter.

Para o escritor pernambucano, há, no entanto, uma diferença básica entre o modernismo e o regionalismo. “Faltou, é certo, a esse movimento [regionalismo] a grandeza, a flama e o ardor missionário de um general de Exército de Salvação da Literatura e da arte como o que o modernismo do sul teve em Mário de Andrade” (p. 22).

É impossível verificar as hipóteses de Freyre neste jogo. No entanto, quando nos debruçamos sobre os dois manifestos, regionalistas e modernistas, vemos sim um diálogo direto e indireto com José de Alencar. E é sobre isso que iremos nos debruçar.

Um dos pontos que aparece unir os dois documentos a José de Alencar está no empenho em responder a seguinte questão: quem somos? Há um fetiche da elite intelectual brasileira na busca da tal identidade nacional. Embora os três partam da mesma pergunta e apontem a mistura como um elemento comum e central para entender essa noção de brasilidade, as respostas dadas por eles não são necessariamente iguais.

A questão fica explícita no *Manifesto Antropófago* quando se escreve “*Tupi or not Tupi that's the question*” (ANDRADE, 1976, p. 3). Num rebuscamento poético, Oswald faz referência à personagem Hamlet, de Shakespeare, que se pergunta “*To be, or not to be?*” e de quebra ainda produz uma nova pergunta: ser ou não ser Tupi? Ou seja, aceitar ou não as origens indígenas brasileiras? Esta é a questão. Ao mesmo tempo, a pergunta se faz em inglês, como se não fosse possível formulá-la sem a influência de outra língua. Quase numa pergunta retórica, está expondo já a mistura como um elemento de brasilidade e, ao mesmo tempo, a preocupação com a dinâmica da língua. É sempre bom lembrar que a semana de arte moderna acontece em 1922. O ano *coincide* com o centenário da data convencional para comemorar a emancipação política brasileira de Portugal. E, no mesmo *Manifesto Antropófago*, Oswald escreve: “a nossa independência ainda não foi proclamada” (p. 6). Pretensiosamente, a semana de arte moderna estava lutando pela *verdadeira* proclamação da independência brasileira. Por isso, as perguntas “quem somos?” ou “o que é ser brasileiro?” mobilizam tanto a elite paulista. Não por acaso, menos de um ano depois do *Manifesto Antropófago*, Paulo

Prado, como já dissemos, o mecenas do grupo, escreveu o *Retrato do Brasil*, cujo subtítulo é “ensaio sobre a tristeza brasileira”. A tese do livro contrasta com a frase “alegria é a prova dos nove”, duas vezes citada pelo manifesto de Oswald. Embora o ensaio tenha recebido muitas críticas por ser determinista, por afirmar que por causa da mestiçagem o brasileiro era triste com “perturbações somáticas psíquicas, acompanhadas de uma profunda fadiga, que facilmente toma aspectos patológicos, indo do nojo ao ódio” (PRADO, 2012, p. 96), o livro foi considerado positivo tanto por Mário de Andrade como por Oswald²².

A pergunta “quem somos?” continua. Como mostramos aqui e no caderno *Moacir*, ela aparece diluída em toda a obra de Alencar. Ao pensarmos os dois movimentos específicos, podemos dizer que, se em Oswald a mistura não se apresenta claramente desigual, em Alencar fica latente que, apesar de defender a nacionalidade partindo dos povos indígenas, estes são inferiores à dominação estrangeira. Em Alencar, o estrangeiro não aparece como uma ameaça, necessariamente, mas como uma meta a ser atingida. Há uma lógica de embranquecimento. A construção da nacionalidade brasileira em Alencar e Oswald passa, portanto, pela relação com o estrangeiro, o outro.

Freyre também não fugirá desse enfrentamento, óbvio. Sua obra mais conhecida, *Casa-Grande & Senzala*, apresenta a tese de um Brasil miscigenado por causa da “miscibilidade portuguesa”, ou seja, a facilidade dos portugueses de se misturar.

Foi misturando-se gostosamente com mulheres de cor logo no primeiro contato e multiplicando-se em filhos mestiços que uns milhares apenas de machos atrevidos conseguiram firmar-se na posse de terras vastíssimas” (FREYRE, 2004, p. 70).

22 O livro de Paulo Prado, quando lançado, recebeu imensa repercussão na imprensa. Oswald de Andrade escreveu o texto *Retoques ao Retrato do Brasil*, no qual afirma que o livro é o “glossário histórico de Macunaíma”. Ele critica a adição dos valores da luxúria e da cobiça à colonização da América, mas elogia a documentação do trabalho. Apesar de reconhecer que Paulo Prado assume a visão do português, Oswald escreve: “as conclusões de Paulo Prado me agradam. O livro é um panfleto admirável que a gente lê inteirinho com alegria. O sentido da revolução mundial, do qual o Brasil no seu sono de preguiça gostosa estava inteiramente alheio, vem agora dar a Paulo Prado um lugar profético que o coloca em destaque entre os pensadores da atualidade brasileira” (PRADO, 2012, p. 171). Já Mário de Andrade publica o texto *Inteligência Fazendeira*, no qual diz que não entende porque as pessoas estão criticando tanto o livro. Mário faz analogia do raciocínio de Paulo Prado com a inteligência de um dono de fazenda de café que, ao olhar pro céu, percebe que vai chover. Daí, pede ao seu funcionário pra cobrir o café. Pouco importante se vai chover ou não, o café está protegido. Paulo Prado, na leitura de Mário, cobriu o café e a conclusão do romancista é de que vai chover. Até Gilberto Freyre, anos depois, em 1936, escreve um texto em parceria com José Lins do Rego, no qual afirma que o modernismo paulista contou com a “simpatia” e o “apoio integral” de Paulo Prado, “mas o que era preconceito, tique da época, ele renunciou, pôs de lado” (PRADO, 2012, p. 234). Freyre e seu amigo consideram a obra de Paulo Prado como de valor para a “reconstituição de aspectos coloniais da nossa paisagem e da fisionomia moral dos primeiros patriarcas do Brasil” (PRADO, 2012, p. 237).

Casa-Grande... foi publicado em 1933, mas essa teoria de Freyre já estava presente em *Vida Social no Brasil nos meados do século XIX*, trabalho anterior, de 1922. Lá, numa espécie de ensaio-projeto de *Casa-Grande...*, ele coloca a mestiçagem como

[...] pontes entre casas-grandes e senzalas, entre sobrados e mucambos. Pontes entre etnias e pontes entre culturas. Pontes que tornaram possíveis novas expressões inter-raciais e vantajosas – para sistema nacional” (FREYRE, 2008, p. 42).

É curioso que o defensor da miscigenação, no *Manifesto Regionalista*, redigido em 1926, ou seja, entre um trabalho e outro, apresente que um dos problemas do Brasil era, desde quando se tornara nação, ser vítima “das estrangeirices que lhe têm sido impostas, sem nenhum respeito pelas peculiaridades e desigualdades da sua configuração física e social” (FREYRE, 1996, p. 2). Ele se mostra preocupado com o fato de que o “furor neófilo de dirigentes” brasileiros – querendo se passar por “adiantados” e “progressistas”, ao “imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira” – perca de vista valores e tradições brasileiras que estão em “perigo de serem de todo abandonadas” (p. 2). Mas qual seria a tradição defendida por Freyre? Mais à frente, no manifesto, ele responde: a tradição portuguesa. “O português com seu gênio de assimilação trouxera para sua mesa alimentos, temperos, doces, aromas, cores, adornos de pratos, costumes e ritos de alimentação das mais requintadas civilizações do Oriente e do Norte da África” (p. 6). Diante das ameaças estrangeiras, conclui, “toda essa tradição está em declínio ou, pelo menos, em crise, no Nordeste” (p. 8). O autor consagrado da miscigenação parece ter medo do estrangeiro, pois este ameaça a tradição das aristocracias portuguesas estabelecidas no Nordeste brasileiro. Tradição à qual – por uma mera coincidência? – ele e sua família estão diretamente ligados.

É no contexto de clamar pela continuidade das tradições que Gilberto Freyre evoca José de Alencar para o manifesto. Para Freyre, “os romancistas, contistas e escritores atuais têm medo de parecer regionais” e, por isso, “quase não se vê conto ou romance em que apareçam doces e bolos tradicionais como em romances de Alencar” (p. 8). A literatura de Alencar, também filho de família aristocrata, é um depósito das tradições ameaçadas.

José de Alencar será citado uma próxima vez no manifesto quando Freyre defende que “o povo”, essa entidade amorfa, é a fonte “de vida, de cultura e de arte regionais” do Nordeste. “Quem se chega ao povo está entre mestres e se torna aprendiz, por mais bacharel em artes que seja”. Em seguida, lista uma série de “grandes expressões nordestinas da cultura ou do espírito brasileiro” que, pelo raciocínio dele, não são do povo, mas que só atingiram tal *status*

pelo contato que tiveram “com a gente do povo”. A lista é grande e, obviamente, José de Alencar está lá (FREYRE, 1996, p. 10).

Alencar também é citado por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago*. Se a filiação de Gilberto Freyre a Alencar aparece de forma evidente, em Oswald, essa relação aparece ambígua, como todo o manifesto. Alencar recebe também duas²³ referências no manifesto. A primeira vem de forma explícita “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (ANDRADE, 1976, p. 4). A segunda, por meio da nossa querida personagem: “contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema” (p. 6).

O tom de deboche na primeira referência mostra que, embora Oswald também recorra à imagem do índio para pensar a brasilidade, o índio de Oswald não vem cheio de “bons sentimentos”, como os dóceis e domesticados personagens de Alencar. Não só nas referências citadas, mais ao longo de todo o manifesto, aparece a resistência à catequização. A frase “nunca fomos catequizados” aparece mais de uma vez no texto. O índio em Oswald, não menos idealizado que em Alencar, toma um tom revoltado e, ao mesmo tempo, apresenta a estratégia de salvação para ajudar a proclamar a verdadeira independência brasileira: “Só a ANTROPOFAGIA²⁴ nos une”. Da primeira frase do manifesto até a assinatura do documento, em que há referência ao ritual de deglutição do bispo Sardinha, Oswald recorre à “revolução caraíba²⁵” para auxiliar em “todas as revoltas eficazes na direção do homem”.

Porém, se Oswald mantém o tom crítico a José de Alencar, o mesmo não se pode dizer de seu amigo Mário de Andrade. *Macunaíma*, talvez o romance mais importante do modernismo paulista, é cheio de referências a *Iracema*. No livro *Roteiro de Macunaíma*, Cavalcante Proença (1987, p. 38) estabelece o tópico *Iracema e Macunaíma*, apresenta

23 Poderíamos contabilizar três se contarmos com a referência a D. Antonio de Mariz, personagem de *O Guarany*, romance publicado por Alencar em 1857. No entanto, não o contabilizamos, pois não se trata de um personagem fictício, e sim um dos fundadores do Rio de Janeiro, tomado emprestado por Alencar em sua trama.

24 No livro *História da Resistência indígena: 500 anos de luta*, Benedito Prezida faz uma rápida distinção entre antropofagia e canibalismo. “Antropofagia foi uma prática guerreira de muitos povos da América, em que o inimigo era morto e devorado como forma de vingança ou demonstração de bravura. Difere do canibalismo, quando outro ser humano é devorado para saciar a fome” (PREZIA, 2017, p. 18).

25 A palavra Karáiba foi o nome divino dado pelos Tupinikim ao se depararem com as pessoas de um outro mundo, brancas e os corpos cobertos de roupas. Eles imaginavam “ser entidades, enviadas por Monhã, o grande Pai ou por Tupã, o senhor da chuva e dos trovões. Por isso foram bem acolhidos, recebendo um nome divino” (PREZIA, 2017, p. 17). De acordo com Prezida, em *História da Resistência indígena: 500 anos de luta*, karáiba, “além de nome genérico das entidades tupis, indicava o pajé itinerante, que ia de aldeia em aldeia, curando e pregando, podendo entrar até em territórios inimigos” (p. 24).

diversos trechos similares entre os dois romances e conclui: “em *Iracema* é o civilizado vivendo entre índios; em *Macunaíma*, o índio entre civilizados; um e outro voltando à terra de origem. Em ambos, o mesmo desajustamento entre a mentalidade primitiva e a civilizada”. A edição *facsimilar* dos manuscritos de *Macunaíma*, organizada e comentada por Telê Porto Ancona Lopez, de 1988, mostra que nos originais o romance seria dedicado a José de Alencar, seguido de “pai de vivos que brilha no vasto campo do céu”. Na edição definitiva, esta dedicatória foi retirada, ficando apenas o nome de Paulo Prado, o mecenas.

A filiação de Mário a Alencar não para por aí. No texto *O Movimento Modernista*, de 1942, ele revê sua trajetória e escreve que “todos os movimentos artísticos no Brasil, com exceção do romantismo, sempre se basearam no academicismo”. O autor de *Macunaíma* afirma que, embora a realidade brasileira, naquele momento, estivesse “mais insolúvel”, não se pode negar que Alencar e Machado também pensassem brasileiroamente. Nos românticos, porém, “há uma identidade brasileira bem maior” que nos realistas, porque eles chegaram “a um ‘esquecimento’ da gramática portuguesa, que permitiu muito maior colaboração entre o ser psicológico e sua expressão verbal” (ANDRADE, 1942, p. 51). Mais à frente, Mário de Andrade lança um repúdio aos pesquisadores da “língua escrita nacional”, pois eles praticaram exageros e tornaram “para sempre odiosa a língua brasileira”. Mário faz um *mea culpa*, tendo ele contribuído para esta situação, mas lembra que “jamais exigiu lhe seguissem os brasileirismos violentos. Se os praticou (um tempo) foi na intenção de pôr em angústia uma pesquisa que julgava fundamental”. O problema da língua brasileira não é haver uma riqueza vocabular, e sim uma riqueza sintática.

O Brasil hoje possui, não apenas regionais, mas generalizadas no país, numerosas tendências e constâncias sintáticas que lhe dão natureza característica à linguagem. Mas isso decerto ficará para outro futuro movimento modernista, amigo Alencar, meu irmão (ANDRADE, 1942, p. 58-59).

Para finalizar as aproximações entre Alencar e os modernistas, cito a tese de doutorado *Tupi or not tupi: nação e nacionalidade em José de Alencar e Oswald de Andrade*. O autor, Élder Silveira, realiza um minucioso trabalho de investigação da aproximação do pensamento de Oswald com Alencar. Para o historiador, tanto o romantismo quanto o modernismo atualizam a noção de éden brasileiro, um paraíso corrompido pela invasão portuguesa. E também traz a figura do indígena como um mito de origem da nacionalidade. Para o autor, o que diferencia os dois escritores é mais a forma do que a função empreendida.

Ao contrário do senso comum, o modernismo brasileiro não rompe com o século XIX. A linguagem de ruptura e de terra arrasada faz parte da linguagem de manifesto, mas, na prática, penso ter sido capaz de mostrar que os modernistas em geral e Oswald de Andrade, em particular, ressignificam questões que são próprias aos românticos, como nação e nacionalidade, conceitos que se definiram pelos mesmos elementos que são a língua nacional: a história e os mitos de origem (SILVEIRA, 2007, p. 225).

De fato, se pegarmos o sumário do livro *Pau-Brasil*, publicado por Oswald de Andrade em 1925, podemos compreendê-lo também como um pequeno poema de síntese da história do Brasil escrito em versos livres, como era o seu estilo. Se esticarmos nossa imaginação interpretativa, podemos pensar que os textos se dividem em duas partes. A primeira vai da “descoberta” até o “rp 1”, que é um combustível explosivo, usado nos foguetes. A explosão no meio do livro abre alas para o carnaval, a grande tecnologia matéria-prima da cultura brasileira. Se na primeira parte vemos uma colonização arcaica, digamos assim, depois da explosão, a colonização continua, mas por meio de tecnologias progressistas e urbanas. Uma colonização moderna. Vejamos:

Por Ocasão de Descoberta do Brasil
 História do Brasil
 Poemas da Colonização
 São Martinho
 rp 1
 Carnaval
 Secretário dos Amantes
 Postes da Light
 Roteiro das Minas
 Lóide Brasileiro (ANDRADE, 1991, p. 5).

O JOGO ACABOU, A TESE CONTINUA

Com o uso da palavra, Alencar vai, aos poucos, mostrando que não era exagero batizar seu texto de *Benção Paterna*, e assim cavar espaço na história da literatura brasileira. É como se todos realmente pedissem sua benção. Mas o sucesso de Alencar não se deu apenas na crítica e na linguagem, mas também na articulação política dos escritores. Magalhães Júnior, na biografia de Alencar, descreve um documento em que o romancista esboçava um projeto de “recreação literária”. O texto do biógrafo é preciso, peço licença para a longa citação:

Já quase no fim de sua vida, também teve José de Alencar o pensamento de promover a fundação de uma sociedade literária, cujos estatutos chegou a esboçar e que teria, como uma de suas preocupações, a uniformização da ortografia da língua portuguesa. Vários nomes propunha Alencar para essa entidade. Num deles, a palavra Gramática foi interrompida após a quarta letra e emendada para Academia. Abaixo vinham outras denominações: Recreação Literária, Feira Literária. No final se lia: Serão Literário, Luta Literária e, novamente, Feira Literária. E, ainda, por estranho que pareça, Conspiração, seguida destas palavras: ‘É uma sociedade destinada a combater o indiferentismo do público pelas letras’. [...] Os estatutos diziam:

- 1 - É uma sociedade destinada a conversa e estudos de assuntos de literatura;
- 2 - Fundar-se-á com 25 sócios, incluídos os fundadores. Ninguém poderá ser admitido sócio sem apresentação própria, salvo quando for aprovado à unanimidade
- 3 - A sociedade terá um presidente e dois secretários; e fará duas reuniões mensais, em casa dos sócios que a isso prestarem espontaneamente.
- 4 - A sociedade se ocupará especialmente da ortografia da língua portuguesa no intuito de firmar regras para a sua uniformidade.
- 5- Os sócios tomarão o compromisso de seguir o sistema ortográfico, adotado pela sociedade; e concorrer para a sua vulgarização.
- 6 - Logo que a sociedade julgar preciso marcará a mensalidade com que deverão concorrer os sócios, para as despesas de casa e expediente.
- 7 - Também oportunamente a sociedade resolverá sobre a conveniência de criar filiais nas províncias, com o fim de estabelecer a confraternidade entre os escritores; e auxiliar as letras (MAGALHÃES, 1977, p. 371-372).

Apesar de Alencar defender a “evolução” e a “transformação” da língua e da raça, é curioso que o artigo 4º de seu estatuto seja uma proposta de construir “regras” para garantir na ortografia “uniformidade”. Ao pensar a unificação, de certa forma, o escritor está desconsiderando a possibilidade de manter as variações de língua dentro de todo o país. Alencar produz não só um projeto de literatura, mas, literalmente, uma gramática, para assim garantir o exercício de seu poder pela palavra escrita.

Outro corte, agora ligeiro

Estatutos da Academia Brasileira de Letras

Art. 1º - A Academia Brasileira de Letras, com sede no Rio de Janeiro, tem por fim a cultura da língua e da literatura nacional, e funcionará de acordo com as normas estabelecidas em seu Regimento Interno.

§ 1º - A Academia compõe-se de 40 membros efetivos e perpétuos, dos quais 25, pelo menos, residentes no Rio de Janeiro, e de 20 membros correspondentes estrangeiros, constituindo-se desde já com os membros que assinarem os presentes Estatutos.

§ 2º - Constituída a Academia, será o número de seus membros completado mediante eleição por escrutínio secreto; do mesmo modo serão preenchidas as vagas que de futuro ocorrerem no quadro dos seus membros efetivos ou correspondentes.

Art. 2º - Só podem ser membros efetivos da Academia os brasileiros que tenham, em qualquer dos gêneros de literatura, publicado obras de reconhecido mérito ou, fora desses gêneros, livro de valor literário.

As mesmas condições, menos a de nacionalidade, exigem-se para os membros correspondentes.

Art. 3º - A administração da Academia compete a um Presidente, um Secretário-Geral, um Primeiro-Secretário, um Segundo-Secretário e um Tesoureiro, eleitos anualmente por escrutínio secreto e reelegíveis.

§ 1º - O Presidente dirige os trabalhos da Academia e a representa em juízo e nas suas relações com terceiros.

§ 2º - As funções dos três Secretários serão discriminadas no Regimento.

§ 3º - Ao Tesoureiro incumbe a guarda e a administração do patrimônio social, de acordo com os outros membros da Diretoria.

Art. 4º - A Academia terá uma comissão de contas, composta de três membros e eleita anualmente, além das demais comissões que forem criadas pelo Regimento.

Art. 5º - A Academia funciona com cinco membros e delibera com dez.

Parágrafo único. Para eleições exige-se, em primeira assembléia, a maioria absoluta dos membros residentes no Rio de Janeiro.

Art. 6º - Sem vênua da Academia nenhum Acadêmico tem o direito de declarar essa qualidade nos livros que publicar.

Art. 7º - Os membros da Academia não respondem individualmente pelas obrigações contraídas em nome dela, expressa ou implicitamente, pelos seus representantes.

Art. 8º - A Academia poderá aceitar auxílios oficiais e particulares, bem como encargos que visem o progresso das letras e da cultura nacional.

Art. 9º - No caso de extinção da Academia, liquidado o seu passivo, reverterá o saldo, que houver, em favor da União, se antes não se resolver seja transferido a algum estabelecimento público ou outra associação nacional que tenha fins idênticos ou análogos aos seus.

Art. 10º - Para reforma destes estatutos, extinção da Academia e aplicação do patrimônio acadêmico, no caso do art. 9º, será preciso o voto expresso da maioria absoluta dos membros efetivos da Academia.

Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1897.

Machado de Assis, Presidente

Joaquim Nabuco, Secretário-Geral

Rodrigo Octavio, Primeiro-Secretário

Silva Ramos, Segundo-Secretário

Inglês de Sousa, Tesoureiro

A IMORTALIDADE

Mas o meu nome ninguém vai jogar na lama

Diz o dito popular

Morre o homem, fica a fama,

Ataulfo Alves.

Com a morte do poeta mulherengo Antônio Bruno, abre-se uma vaga na Academia Brasileira de Letras. A cadeira, desde a criação, fora ocupada por alguma patente do exército. Antônio Bruno foi uma exceção. A morte de Bruno acontece durante o Estado Novo, o exército reivindica sua vaga e lança a candidatura do Coronel Agnaldo Sampaio Pereira, um simpatizante do nazi-fascismo. Alguns membros da ABL, coordenados pelo acadêmico

Afrânio Portela, tentam impedir a eleição do coronel. Como estratégia, buscam outro nome no exército menos conservador e chegam ao General Moreira, um homem versado na filologia.

Uma comissão se forma na missão de convencer o general a se candidatar. Afrânio liga para a residência dele para marcar uma visita sem explicar o motivo do encontro. Especulação solta dentro da casa, Cecília, a filha de Moreira, arrisca:

- Vão botar o senhor, Pai, no lugar desse que morreu agora.
- Ai, o coração do General.
- Não diga tolices.
- Então vão chegar com uma lista, pedindo dinheiro para o busto de um deles. Vivem inaugurando bustos.
- Busto! Não sabes o que falas (AMADO, 2001, p. 56).

Cecília estava certa. Não, não era um busto, mas um convite para disputar a vaga. Moreira, já inscrito para concorrer à Academia Fluminense de Letras, desiste do pleito e busca ares mais ambiciosos. Afinal, como ele mesmo explica à amiga, Dona Mariúcia,

[...] não existe nada que seja mais cobiçado no Brasil do que o fardão da Academia. A academia é o suprassumo, nada se compara com ela. Somos apenas quarenta, os eleitos dos deuses, os Imortais (p. 107).

Perto do dia da eleição, o General, percebendo a dificuldade de sua inserção no olimpo, queixa-se novamente à filha:

Nas eleições realizadas nos últimos anos, houvera evidente abandono de alguns princípios que norteavam a escolha dos acadêmicos desde a fundação da Casa. Antes, a prioridade era dada aos expoentes das categorias superiores da sociedade. Hoje, a preferência vai para os escritores, mesmo quando não possuem outra qualificação além da literária. A tal ponto que a Ilustre Companhia ficara sem representante das forças armadas, um absurdo! Não que ele fosse contra a entrada de escritores, mas é preciso saber escolher (p. 167-168).

Canudos ainda não estava dizimado pelas forças republicanas e, enquanto recebia notícias de lá, Machado de Assis (2016b) abria a sessão inaugural da Academia Brasileira de Letras, era julho de 1897.

A Academia nasce com a alma nova, naturalmente ambiciosa [...] A vossa há de querer ter as mesmas feições de estabilidade e progresso [...] saudosos da ficção, da lírica, da crítica e da eloquência nacionais é indício de que a tradição é o seu primeiro voto [...] Passai aos vossos sucessores o

pensamento e a vontade iniciais, para que eles o transmitam aos seus, e a vossa obra seja contada entre as sólidas e brilhantes páginas da nossa vida brasileira.

Explicitamente influenciada pela forma de organização francesa, a academia vem dentro de um projeto de estabilização do Brasil, por isso, seu discurso inaugural é pautado na tradição e no progresso. Mas o que mais me chama atenção na fala de Machado de Assis é a preocupação em passar para os sucessores “o pensamento e a vontade inicial”, além, claro, de cuidar para que a história da academia seja contada de forma “sólida e brilhante”. Por isso mesmo, o General Moreira se queixa tanto, pois, para ele, a Academia Brasileira de Letras, em 1940, já não era mais a mesma. Havia uma quebra da tradição, a história em curso parecia fugir do controle daqueles que desejavam ter as rédeas em suas mãos.

Um texto publicado no *Jornal do Comércio* do 01 de maio de 1897, quase três meses antes da inauguração da ABL, anunciava que naquela tarde seria inaugurado um monumento em homenagem a José de Alencar, uma “estrela de primeira grandeza, listrou de luz o céu da pátria em rápida, larga e fulgurante trajetória [...] mais feliz que a do grande épico lusitano, a sua memória não precisou de séculos para ser exaltada como merece” (REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO, 1897, p. 160), dizia a publicação.

A equipe do *Gazeta de Notícias* esteve na solenidade e, no dia seguinte, relatou detalhes do evento: “apesar do sol e intenso calor, as praças e imediações estavam apinhadas, sendo extraordinário o número de senhoras, foi uma festa essencialmente popular” (p.166). Proferiram discursos o prefeito Francisco Furquim Werneck de Almeida, os escritores Coelho Netto, Antonio Sales²⁶ e Olavo Bilac, além de Barão de Alencar, em nome do Instituto Histórico Geográfico e Brasileiro (IHGB).

Coelho Netto lança a seguinte pergunta: “que simboliza essa figura que é um patrimônio da cidade?” (p. 171). Todo o seu raciocínio está em comparar a estátua de José de Alencar a uma obra divina e uma eterna peça de culto, “a imagem recomposta o barro que se fez bronze nas mãos do artista eternizado [...] Ei-lo! Como um deus no seu altar” (p. 170). O projeto de que aquele objeto guardaria em si uma história é desenvolvida em seguida:

[...] o estrangeiro que por aqui passar, vendo essa figura, deterá os passos e perguntará quem foi e logo saberá pelos naturais, que esse emblema é de um

26 A matéria apresenta Antonio Sales como “representante do Ceará”. A referência se dá provavelmente pela importância da solenidade ter a necessidade de ter um conterrâneo do homenageado que fosse uma figura pública. Em 1896, Antonio Sales encerrou o mandato de deputado estadual no Ceará e transferiu sua residência para o Rio de Janeiro.

ancestral [...] a múmia simbolizando a alma imortal (REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO, p.172).

No mesmo rumo, Antonio Sales, em seu discurso, complementou:

[...] este bronze é um bem inestimável que se faz à intelectualidade nacional; ele servirá de exemplo a futuros escritores, não desconsolam e triste como a que apontava camões, mas estimulando, encorajando aqueles que se voltam ao culto das letras em nosso país [...] Começa, felizmente a época das reivindicações (p. 177).

Tanto a fala de Coelho Netto quanto a de Antonio Sales aparecem como um desenvolvimento do que Machado de Assis teria dito antes, na ocasião do lançamento da pedra fundamental para a construção da estátua de José de Alencar:

O espírito de Alencar percorreu as diversas partes da nossa terra, o norte e o sul, a cidade e o sertão, a mata e o pampa, fixando-as em suas páginas, compondo assim com as diferenças da vida, das zonas e dos tempos a unidade nacional de sua obra” (ASSIS, 2016a, p. 33).

Embora os monumentos aparentemente tragam em si a noção de memória e passado, uma vez fixadas no espaço, diante de seu tamanho, peso e fixação, as estátuas estão sempre presentes. A sua presença joga com a possibilidade de se poder desenhar o passado. A estátua é um eterno presente, e sua presença tende a carregar, em si, uma história. O busto de bronze é uma das formas de alcançar a tal da imortalidade almejada pelo general na cobiça de um assento na Academia Brasileira de Letras.

No texto *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*, Alois Riegl (2014, p. 35-36) sublinha que o “valor de um monumento” não é eterno e atende às exigências específicas de cada momento histórico.

Se não existe um valor da arte eterno, mas apenas um relativo, moderno, o valor da arte de um monumento não é mais um valor de memória, mas um valor de atualidade. A preservação dos monumentos deve levar em consideração esse valor presente, pois sendo até certo ponto o valor atual prático oposto ao valor histórico de memória do passado, necessidade de atenção mais urgente, uma vez que ele acaba por eliminar o conceito de “monumento”.

Na segunda metade do século XIX, os monumentos, na Europa, deixam de ser atribuídos à dimensão artística e passam a ganhar uma dimensão histórica, atrelada ao valor informativo (CHOAY, 2006). A noção de monumento histórico se expande e se espalha pelo

assim chamado ocidente. A difusão dessa prática, de certa forma, se dá com “o monumento tradicional, sem qualificativos, era universalmente difundido, mas fazia reviver os passados particulares de comunidades específicas” (CHOAY, 2006, p. 141). Ou seja, cada localidade construindo a narrativa necessária para aquele momento político. As estátuas revelam, portanto, suas influências nas disputas das narrativas históricas no presente e, de modo geral, o discurso puritano por meio da “intermediação de sentimentos morais, a reverência e o respeito [...] entra sem dificuldade no passado” (p.140).

Também no século XIX, lembra Riegl, aparece a concepção de “cânone eterno” na arte, daí a necessidade de se criar “leis” estéticas e, no caso dos monumentos, também as leis jurídicas, para se firmarem no presente. Riegl formulará três tipos de valores dos monumentos: o de antiguidade (o valor do objeto em si), o histórico (valor agregado ao monumento a partir de uma pesquisa científica) e o valor volúvel de memória ou de comemoração (o desejo de uma época).

O valor de memória ou de comemoração não se preocupa apenas em erguer bustos, mas, principalmente, em não os deixar fazer parte do passado,

[...] permitindo que permaneça na consciência das gerações futuras, sempre presente e vivo, [...] uma ligação evidente com os valores de atualidade [...] o valor volúvel de comemoração pretende nada menos do que a imortalidade, o presente eterno, a essência incessante (RIEGL, 2014, p. 63).

O historiador português Fernando Catroga, no livro *Nação, mito e rito*, irá retomar o conceito de “religião civil”, desenvolvido por Rousseau em *Do Contrato Social*, de 1762. Catroga mostra como, no final do século XIX, os países ocidentais, para se unificarem em torno da noção de “pátria”, recorreram “ao fundo ancestral da mentalidade mítica” (CATROGA, 2005, p. 10), que culmina na “celebração de festas cívicas em espaço público” (p.18). A festa cívica, relembra esporádica e especialmente em datas comemorativas, as efemérides, é, para Catroga, “uma prática construtora de cidadania, a manifestação mais espontânea possível, que devia ter como atores os seus próprios espectadores, isto é, o povo reunido e em confraternização, ao ar livre” (p.19).

Catroga percebe esse fenômeno nos Estados Unidos, na França e em Portugal, cada um com suas especificidades. A França, por exemplo, utiliza a “novidade” como marca da escrita histórica desse período. Um país tão antigo precisava passar por uma “renovação” de seus valores. Há então, nessa prática

[...] o diálogo entre o presente e o passado, sobretudo quando o novo foi igualmente historicizado. Aí, a festa transmudou-se em acção anamnética, promovida por políticas de memória (com o seu consequente esquecimento) interessadas em socializar uma certa seleção do passado, inculcando-a como memória histórica e nacional. O que lhe fez perder a frescura criadora dos tempos inaugurais (CATROGA, 2005, p. 91).

O pesquisador chamará esse processo de “teatralização das utopias”:

[...] convoca as primícias, mas para as fazer (re)viver como irreversíveis pontos de partida da viagem temporal sem regresso, que a humanidade estaria a percorrer até à realização plena do sentido perfectível da história. Em consequência, neles, a mimetização cíclica do arquétipo não é nostálgica repetição, mas raiz historicista de uma esperança prospectiva, de tipo prometeico, encenada como uma espécie de teatralização da utopia (p. 90).

O mais interessante é que, para firmar essa noção, a teatralização da utopia irá recorrer aos espaços da festa instituída e do espetáculo cívico. Dentro desse projeto conservador de história, “a conquista da imortalidade não era uma quimera”, fala-se de um “historicismo romântico” (p. 100). Nesse sentido, é fundamental perceber que a inauguração do busto de José de Alencar acontece antes da abertura dos trabalhos da Academia Brasileira de Letras. Não é um mero detalhe ser Machado de Assis, o fundador e futuro presidente da instituição, quem lança a pedra fundamental do busto. Ele ocupará a cadeira 23, da qual Alencar é o patrono, afinal, as cadeiras todas foram batizadas “com os nomes preclaros”.

A história da ABL não começa dia 20 de julho de 1897. E o fato de Alencar aparecer em formato de busto, três meses antes, associado à ideia de pioneiro, tanto pela sua escrita preocupada com a formação da pátria, como por ele ser um dos primeiros a receber esse reconhecimento público, faz parte do mesmo projeto de escrita de uma história da literatura feita por patentes hierárquica e privativa, esboçada, como vimos, pelo próprio Alencar.

Olavo Bilac entrega todo o jogo. Ele lembra que aquela estátua cumpre um papel importante, pois, quando morreu, em 1877, José de Alencar era mais lembrado como político do que como escritor, e aquela ação era uma tentativa de reverter o cenário: “já agora é possível que a profissão das letras mereça mais respeito, uma vez que o povo está vendo que um homem de letras merece também a homenagem devida aos heróis e aos benfeitores da pátria” (REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO, 1897, p.180).

Vai ser na escolha desses homenageados em que se escreve a história. Catroga percebe que uma estratégia do historicismo romântico está em entender a história como um mero

“acontecimento histórico” e, pior, protagonizado por um “personagem histórico”. Não bastasse resumir a história a um fato, ela ainda é atribuída a um herói.

De facto, passou a ser um lugar-comum, nas elites cultas, aceitar-se que o homem isoladamente considerado não podia ser visto como a causa da história, apesar de se reconhecer a possibilidade de, através de uma correcta mediação da razão e da vontade, a praxis humana poder contribuir para o aceleração (ou retardamento) do sentido objetivo do devir social. E, na obra do ‘grande homem’, ou do ‘grande acontecimento’, é a história que se revela, pelo que a afeição da sua magnitude pertencerá à posteridade, quer dizer, ao momento do futuro de que ele mesmo terá sido o primeiro dos grandes precursores (CATROGA, 2005, p. 102-3).

Daí, a importância das datas comemorativas em nossos calendários. A inauguração da estátua de Alencar ocorre em 1º de maio de 1897. A data é considerada o aniversário de nascimento do escritor. O ano lembra 20 anos de sua morte. Não por acaso que, em 1º de maio de 1929, em Fortaleza, será inaugurada a estátua de José de Alencar²⁷, na praça José de Alencar, em frente ao Theatro José de Alencar. O escolhido para proferir o discurso foi Gustavo Barroso, na época um imortal da Academia Brasileira de Letras.

Gustavo não pode ir ao Ceará e, do Rio de Janeiro, mandou o seu recado em uma longa carta. Nela, há o tópico *AS LIÇÕES DOS MONUMENTOS*, em que o acadêmico conta uma pequena lenda céltica medieval de São Brandão em busca do Paraíso.

No mosteiro da ilha da “Eterna Mocidade”, o santo vira sobre altar círios, cuja chama nunca se apagava e cuja cera jamais se derretia.
- Como pode ser isso? Perguntou ao abbade. Como pode uma vela queimar e iluminar sem se consumir?

27 Numa altura de 6,5 m, ele está acima de todas e todos, abaixo dele, ela: Iracema, também esculpida em bronze, com o seu filho Moacir. De acordo com Sabrina Costa (2010), a estátua foi uma estratégia para tentar salvar a Associação Cearense de Imprensa (ACI) de uma crise. Mobilizar a cidade para construir a estátua poderia ser uma forma de dar maior credibilidade à ACI diante da opinião pública. O então presidente da entidade, Gilberto Câmara (1897-1953), não conseguindo apoiadores em Fortaleza, lançou a campanha nacional. Sendo bem-sucedido, jornais e demais periódicos cearenses aderiram à campanha. A ACI fez um livro de ouro e, com um auxílio de um industrial, conseguiu sensibilizar os empresários. O orçamento do monumento custava 100 contos de reis. A ACI e a iniciativa privada conseguiram 40. O Estado, então, foi acionado. O município entrou com mais 10 contos, o governo do estado outros 20. Para conseguir recursos federais, o projeto passou pelo Senado, onde aprovou 50 contos (COSTA, 2010). Após a captação, foi lançado um edital nacional para a construção do monumento. No edital, além de fazer referência ao valor, aos detalhes da obra, era solicitada a elaboração de duas placas alusivas à iniciativa da ACI. O vencedor foi o escultor Humberto Cozzo, o mesmo responsável pela elaboração da estátua do escritor Machado de Assis (1839-1908), localizada no pátio da Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro. Na estátua, José de Alencar se encontra sentado. De acordo com Sabrina Costa, o próprio escultor justificou a escolha da posição no projeto submetido “por achá-la mais adequada a um homem que agiu mais com o cérebro que com ações; sentado interrompe suas anotações para concentrar seu pensamento numa visão que só ele vê ao longe” (p. 60).

E o velho lhe respondeu:

- Nunca leste que Moisés viu no monte Horeb um sarçal em fogo? Pois bem, a moita não se reduzia a cinzas, porque as suas labaredas eram produtos do espírito e não produto da matéria.

Assim, são as chamas eternas da glória (REVISTA DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 1977, p. 27).

O escritor ariano ainda acrescenta que o monumento de Alencar em Fortaleza teria um papel pedagógico de mostrar que, com vontade, tudo é possível.

E as crianças, cujos olhos curiosos se fixam nesta estátua, devem guardar consigo as minhas palavras e aprender nestes dois ensinamentos a amar o nosso torrão sofredor e grande nas glórias legítimas e a servi-la com a coragem e com a fé dos beneméritos promotores deste monumento” (p. 27).

Os monumentos, ao mesmo tempo em que trazem em si um culto do passado, são também a celebração de um “culto à modernidade”, pois acredita-se que com eles se escreve uma história definitiva do passado. Em relação ao nosso personagem, fica clara a tentativa de associar a imagem de um escritor a um herói da pátria. Mas sabemos que nem sempre é assim. Considerando a importância das datas para este tipo de ritual, vale a pena lembrar de um curioso episódio ocorrido em Fortaleza, em 1965, narrado por Stanislaw Ponte Preta (1993, p. 65), em *Fepeapá 1 - Primeiro Festival de Besteira que Assola o País*.

Nas prefeituras municipais, é que o Festival se esperava com maior desembaraço: o prefeito Tassoura Moreira, de Friburgo (RJ), inaugurava um bordel na cidade “para se incentivar o turismo”, enquanto o prefeito de Fortaleza, Murilo Borges, atendia ao apelo do Instituto Histórico Cearense, e suspendia a construção de um mictório público, em frente à estátua do José de Alencar, na praça de mesmo nome. O instituto tinha classificado como “incontinência histórica” a instalação de um sanitário ali, justamente quando se comemora o centenário de Iracema, Agora o mictório está sendo construído atrás da praça, e o Instituto agradeceu à prefeitura, ressaltando que as “pétreas narinas alencarianas não serão mais molestadas”. Foi uma solução honrosa, sem dúvida, e agora, se alguém ficar aperreado, como se diz no Ceará, que vá atrás da estátua.

É oportuno lembrar que Robert Musil, de forma irônica e bem-humorada, no texto *Monumentos* constata que a característica mais contraditória e surpreendente dos monumentos é que ninguém os nota, a não ser quando está apertado. “Não há no mundo inteiro nada tão invisível quanto os monumentos. E, no entanto, foram erguidos, sem dúvida, para ser vistos ou, mais categoricamente, para despertar a atenção” (MUSIL, 1996, p. 48).

Para Musil (1996, p. 49), a função dos monumentos é a de “invocar uma lembrança ou chamar a atenção”, a ponto de imprimir sentimentos “de que eles são de alguma forma necessários; e é nesse seu ofício principal que os monumentos vivem fracassando [...] Tudo que é duradouro perde seu poder de impressionar”.

Essas lembranças invocadas para impressionar são muitas vezes repetidas para, assim, criar a noção de cânones. Na literatura, isso se dá “a partir, principalmente, da composição de certo modo de documentá-la, ou seja, de construir documentos fixos e encaixados numa espécie de dominação ontológica da nacionalidade exaltada” (LIMA NETO, 2016, p. 132). Ana Cristina Cesar, em *Literatura não é documento*, de 1980, percebeu como o pensamento puritano se reatualiza nos documentários sobre escritores brasileiros realizados entre as décadas de 40 e 70, períodos de regimes militares. Entre os filmes analisados, há em comum a

[...] exaltação da personalidade do escritor e preocupação em fixar para a posteridade a imagem do vulto e dos fetiches que marcam sua presença (‘registro da memória nacional’): berço, túmulo, objetos pessoais, iconografia familiar, caminhos que percorreu, tipos que conheceu, capas dos seus livros, prêmios recebidos, aclamações, belos bustos em bronze (CESAR, 1980, p. 11).

A poeta compara os documentários a estátuas, como se os filmes fossem uma preservação feita na rigidez do cimento. Os documentários literários constroem a imagem do escritor que quer ter o seu mesmo movimento preservado, um gesto de museu, para ser repetido nas palavras do professor. A partir desta discussão, ela desenvolve a noção de “processo estetizante do texto literário” (p. 41), ou seja, a repetição constante do mesmo sobre a literatura. Não basta fixar a imagem do escritor em busto, há também um interesse de fixar uma única interpretação sobre a obra do escritor. Nos documentários analisados pela poeta, o texto elaborado atribui o autor a conteúdos e lutas pré-estabelecidas.

Edificante, procura exaltar os seus feitos: Machado de Assis é “poeta e escritor perfeito, ainda não igualado”. A obra de Castro Alves é “um verdadeiro sol a iluminar os caminhos da liberdade”. [...] Entremeando as biografias e exaltações, o elogio cívico da “Nação Brasileira” (p. 19).

Retomamos, então, à pergunta de Coelho Netto: o que simboliza essa figura [José de Alencar] que é um patrimônio da cidade? A pergunta já parte do pressuposto de que José de Alencar seja um patrimônio, mas, a partir da inauguração daquela estátua, ele se pereniza, há uma demonstração de que um homem das letras, e não da política, colaborou para a formação da pátria brasileira. Os discursos mostram que, uma vez consolidada a estátua, o

homenageado se torna um imortal, torna-se eterno para as gerações futuras, escrito com o grande escritor do século XIX.

Mas quem ensinou isso aos envolvidos com a cerimônia de inauguração do busto foi o próprio Alencar. No primeiro capítulo do romance inacabado *O Pajem Negro*, nos primeiros parágrafos, escreve que nos campos de Piratininga,

onde primeiro soou o grito de Independência, [...] não encontra um padrão ou marco sequer para apontar à geração presente o lugar onde iniciou-se a grande obra da redenção nacional, e o sítio que foi berço da pátria brasileira. Os monumentos, como as estátuas, desertam do pedestal, que a história lhes assinou, para virem com a turba que as erige, fazer a corte ao dono e senhor da terra. Não são memórias, e sim homenagens de bronze e granito (ALENCAR, 1964, v. I, p. 1090).

Apesar de se mostrar crítico às homenagens de bronze, em sua autobiografia *Como e porque sou romancista*, de 1873, ele demonstra a preocupação sobre a forma como se dão as escolhas dos homenageados em monumentos no Rio de Janeiro e lamenta, principalmente, pelo fato de seu pai, Martiniano Alencar, não ter recebido a merecida homenagem, diante sua contribuição à história do país:

E todavia ninguém se lembrou ainda de memorar o nome do Senador Alencar, nem mesmo por esse meio econômico de uma esquina de rua. Não vai nisso mais que um reparo, pois sou avesso a semelhante modo de honrar a memória dos beneméritos; além de que ainda não perdi a esperança de escrever esse nome de minha veneração no frontispício de um livro que lhe sirva de monumento. O seu vulto histórico, não o atingem por certo as calúnias póstumas, que sem reflexão foram acolhidas em umas páginas ditas de *história constitucional*; mas quantos dentre vós estudam conscienciosamente o passado? (p. 107).

A citação também revela um outro projeto: um livro-monumento para seu pai. Não será a única vez em que Alencar compara os livros aos monumentos. Em seus rascunhos de um estudo antropológico inacabado, *Antiguidade da América*, ele afirma que a história, apesar de não poder penetrar nas eras esquecidas, pois “já não restam documentos”, não deve rejeitá-las. Para ele, as mitologias deveriam ser preservadas por meio das palavras e conclui:

Regenerou-se a Terra, volvendo aos tempos selvagens; mas ficaram nela, preservados pela eterna sabedoria, os antigos monumentos dessa indústria esvanecida. São eles os marcos de uma etapa da humanidade; e não deviam desaparecer da face do mundo antes que a história de novo os recolhesse,

copiando-os em outros monumentos indelévels, os livros (ALENCAR, 2010, p. 41).

AS ATAS DAS REUNIÕES OU UM INVENTÁRIO INTELECTUAL

Palavras-chave:

Pátria; Imortal; Perene; Patrimônio; Monumento; Herói; Honra; Glória; Sobreviver; Permanecer; Ceará; Saudade; Alma do Povo; Terra Natal.

No Senado Federal, em Brasília, em maio de 1979, o senador cearense Mauro Benevides, eleito pelo MDB, faz um discurso em comemoração aos 150 anos de nascimento de José de Alencar. O parlamentar havia sido convidado pelo presidente da casa, Luís Viana Filho, do ARENA. Apesar de ter acabado de escrever a biografia de José de Alencar, em razão do sesquicentenário, Luís Viana Filho preferiu “que fosse um representante do Ceará o indicado para discorrer, no presente expediente, sobre o magno evento, de tanta significação para a história cultural do País” (REVISTA ASPECTOS, 1979, p. 33).

Ao ocupar o plenário, Mauro Benevides faz questão de repetir as mesmas palavras utilizadas por ele há dois anos, no “centenário da morte do insubstituível patrono da literatura brasileira”. Mauro Benevides lembra, então, que os festejos se davam por causa do “esplendor” do nome de Alencar, “em fulgurações inapagáveis”. O escritor não morreu, “pois quem permanece no espírito do povo, como uma lenda de sua terra, tem vida eterna. É um caminho pelo qual transitou, em ascensão, a inteligência do Brasil” (p.33).

O discurso completo de Benevides, com o título *Alencar, escritor e político*, foi publicado na revista ASPECTOS, publicação oficial da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, de 1979. A edição é toda dedicada a José de Alencar e, em uma *Nota da Redação*, explica-se a razão: “Sesquicentenários do ilustre romancista que teve por berço esta terra tanto mais sofrida quanto mais amada”. Em seguida, a nota ressalta que o escritor

[...] se inspiraria na crônica dos albores de nossa história política e na tradição indígena cearense para, no aproveitamento de seus mitos heróicos, compor IRACEMA, esse poema (ou novela, ou seja o que for como gênero literário; de qualquer forma, uma obra-prima como lhe denominaria Machado de Assis), que sobreviveu à ação do tempo e às mutações evolutivas do pensamento crítico, durante mais de um século da preferência popular e da avaliação erudita dos estudiosos das disciplinas que instruem o gênero (p. 7).

O tom das lembranças de Alencar é a de que *apesar de nascido no Ceará*, terra tão sofrida, ele e sua obra ganharam projeção nacional e se perpetuaram. Alencar seria quase uma evolução da espécie. Ainda no mesmo raciocínio, *por ter nascido no Ceará*, ele passa a ser também o “escritor brasileiro” que melhor representou, na literatura, essa terra sofrida. Alencar, por ter dedicado ao Ceará o seu romance *Iracema*, e o livro ter recebido a alcunha de “obra-prima” por ninguém menos que Machado de Assis, muito orgulha o Ceará. Seu filho ilustre é importante para a formação do campo intelectual da cultura nacional.

Machado de Assis é personagem fundamental na consagração de Alencar. Não bastasse homenagear seu amigo construindo-lhe um busto e torná-lo patrono da sua cadeira na Academia Brasileira de Letras, Machado escreveu alguns textos sobre José de Alencar. O texto *Iracema*, escrito em 1866, é talvez o mais reproduzido nas edições do romance. Lá, o escritor termina seu longo ensaio afirmando:

[...] o Brasil tem o direito de pedir-lhe que *Iracema* não seja o ponto final. Espera-se dele outros poemas em prosa. Poema lhe chamamos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra-prima (ASSIS apud ALENCAR, 1964, v. II, p. 1060).

É o futuro e não Machado que está por chamar o livro de obra-prima. É como se o livro, no momento em que Machado o analisa, ainda não fosse uma obra-prima, mas em um tom de promessa, ele aposta que “o futuro” se encarregará de transformá-lo. Em um outro texto, escrito em 1887, na ocasião das comemorações de 30 anos da publicação de *O Guarani* e de 10 anos da morte de Alencar, Machado lembra o romance como uma “obra de mocidade”, escrito em folhetim, em “condições adversas”. A grande vitória de Alencar teria sido superar essas condições, e “a posteridade dará a este livro o lugar que definitivamente lhe competir [...] O autor de *Iracema* e *Guarany* pode esperar confiado”. Machado considera que, em *O Guarani*, Alencar escreve páginas magníficas que “ninguém ainda esqueceu” e finaliza com um vocativo ao amigo: “Tu viverás!” (ASSIS apud ALENCAR, 1977, v. I, p. XCII).

Os textos *Iracema* e *Guarany*, assinados por Machado de Assis, encontram-se numa coleção especial de sete volumes publicada pela editora José Olympio em 1977, em comemoração aos 100 anos da morte de Alencar. O material é uma reedição, sem acréscimos de conteúdo, da obra completa do escritor feita em 1951. O que diferencia os livros de 1977 é que suas prensagens foram feitas a partir de um “Convênio da Livraria José Olympio Editora S.A. com o Instituto Nacional do Livro – Ministério da Educação e Cultura – Brasília”, barateando, assim, o preço de venda.

O Instituto Nacional do Livro (INL) foi um dos primeiros órgãos criado pelo Estado Novo, em 1937, vinculado ao MEC. No seu decreto de criação, uma de suas finalidades era “promover as medidas necessárias para aumentar, melhorar e baratear a edição de livros no país”. Em 1973, durante o regime da ditadura militar, o texto é alterado e a finalidade passa ser “adotar as medidas necessárias visando à colocação no mercado a preço reduzido das obras publicadas”. A pequena mudança do verbo “promover” por “adotar” provoca uma série de mudanças na política do Instituto. Ele passa a subsidiar o mercado editorial e se reserva no direito ao veto. O Estado tornar-se coeditor do setor privado e passa não só a exercer a censura na fonte direta das editoras, como também decide quais são os livros que devem se popularizar nas livrarias (OITICICA, 1997).

Celebrado o contrato, o INL comprava parte da tiragem, adiantando ao editor, mediante as últimas provas tipográficas, 40% do valor do investimento, contemplados somente se a editora, por ocasião da entrega da cota de exemplares do INL, estivesse em dia com o respectivo direito autoral. Esta cota era então destinada à rede de bibliotecas públicas e a cota da editora ao circuito comercial, onde chegava sem o chamado “risco da empresa” que caracteriza, em teoria, a iniciativa privada: o subsídio lhe garantia custo zero, ou próximo a isto (OITICICA, 1997, p. 167-168).

O INL, além do controle editorial, desde a sua fundação, conseguiu também reunir um corpo de funcionários composto por intelectuais. O Estado Novo tem como objetivo a formação do Estado-Nação e, nesse projeto, “o intelectual torna-se o intérprete do social, capaz de perceber suas múltiplas manifestações, trazendo-as para o Estado, que irá discipliná-las e coordená-las. Os intelectuais são intermediários unindo o governo e o povo” (BARBALHO, 1998, p. 42). Na ditadura militar, o papel do intelectual permanece, mas o projeto agora é o nacional-popular, com a intenção de produzir a “ideologia da união nacional como forma de neutralizar as contradições. Com isso, a cultura popular, elemento central dessa ideologia, é apropriada pela classe dominante” (p. 51).

O projeto nacional-popular se pauta na “recuperação da memória e identidade brasileira”. Obras antigas de valor histórico e estético devem ser salvas de qualquer contestação. Neste projeto, o folclore assume papel relevante:

[...] é uma presença constante nas ações governamentais de preservação da ‘memória’, das festas populares, do artesanato etc. É essa presença que autoriza a atuação do Estado nesses setores, recuperando uma possível identidade nacional (p. 62).

No texto *Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença*, Alexandre Barbalho conclui que o debate da identidade nacional é recorrente em todo o século XX quando se analisa a relação entre Estado e cultura no Brasil. “É como se fosse um enigma a ser desvendado pelos intelectuais orgânicos de cada governo, cuja possibilidade de resposta parece necessariamente passar pela questão da diversidade cultural” (BARBALHO, 2007, p. 55). A diversidade, segundo Barbalho, dá uma continuidade “no conceito de mestiçagem abordado de forma conservadora. A cultura mestiça garante que a diversidade de raça e de região surja a essência da brasilidade” (p. 55). O tema da mestiçagem e da identidade está mais aprofundado no caderno *Moacir*.

Não por acaso, o INL torna-se coautor da coleção comemorativa do centenário de morte de José de Alencar, firmando o convênio com a editora José Olympio. Em todos os sete volumes, o texto *O Patriarca da Literatura Brasileira*, de Luís Viana Filho, se repete. O mais importante ao lembrar de José de Alencar, segundo o seu futuro biógrafo, não é saber se ele é o maior ou melhor romancista do Brasil, mas ninguém pode contestar Alencar, pois, cem anos depois de sua morte, é “o que mais de perto fala à sensibilidade da alma nacional” e completa “foi criando uma nova linguagem, que ele criou uma nova literatura logo sentida, compreendida e aplaudida pelo povo, antes mesmo de o ser pelos críticos contemporâneos” (ALENCAR, 1977, p. VIII). O então senador da república faz referência ao texto de Machado de Assis em que fala que Alencar será um escritor da posteridade e conclui:

Realmente, a posteridade jamais o abandonou. A glória que lhe negaram em vida veio-lhe depois da morte, aos borbotões. A crítica coroaria o julgamento que antes haviam feito os leitores que, afinal, são os juízes maiores e definitivos” (ALENCAR, 1977, p. IX).

Em paralelo ao financiamento do mercado privado, o INL manteve também suas publicações oficiais, sem as editoras. Em 1965, por exemplo, o presidente Castelo Branco encomenda a Augusto Meyer, então diretor do INL, uma edição crítica de *Iracema*, como ação das “comemorações oficiais programadas e em plena execução” dos 100 anos de publicação de *Iracema*. Em um texto de apresentação, Augusto Meyer explica que o livro foi editado de duas formas. Em uma encadernação especial havia 500 exemplares, enquanto outros 15 mil saíram em brochura, destinados aos leitores com menos recursos, por meio de doações nas bibliotecas públicas. A fortuna crítica do livro é formada por três textos: *Iracema*, de Machado de Assis, aquele da obra-prima de 1866; *Cem Anos de Iracema*, de Raquel de

Queiroz; e *José de Alencar, esse desconhecido?*, de Alceu Amoroso Lima. Estes dois últimos, conforme mostra a edição, receberam direitos autorais por seus escritos.

Raquel de Queiroz, também cearense, reivindica grau de parentesco do primo José, “como o chamavam as velhas da família que ainda conheci e com ele conviveram, como ainda bisavó Miliquinha” (QUEIROZ apud ALENCAR, 1965b, p. 33). Ela compara *Iracema* com a força de *Os Lusíadas* e comemora o fato de a obra ter resistido um século e ser, na literatura do Brasil, “sem dúvida nenhuma, o livro mais universalmente amado e conhecido. Um clássico” (p. 29). O grande mérito deste romance, para Raquel, não é o enredo, nem o cenário, nem as personagens. *Iracema* é um livro que “fica no coração do povo, na qual ele se revê, como num denominador comum dos seus ideais, dos seus conceitos de beleza” (p. 31).

Como prova da popularidade de *Iracema*, a escritora traz três exemplos. Ela constrói um ranking de batizados no Brasil e, sem apresentar nenhum dado, afirma *Iracema* ser o quarto nome mais popular no país. Primeiro vem Maria, depois Francisca, Raimunda “e logo em seguida vem *Iracema*, à frente dos demais nomes de santa” (p. 32). Raquel também conta de um programa de rádio escutado no Rio de Janeiro em que o apresentador fez para o auditório a seguinte pergunta: “Quem tinha olhos de cigana, oblíqua e dissimulada?”. Ninguém respondeu Capitu. “Mas a questão seguinte foi: ‘E quem era a virgem dos lábios de mel?’. Não deu tempo sequer ao concorrente responder. O auditório quase veio abaixo, num grito unânime: ‘*Iracema!*’” (p. 32) Por fim, lembra de um frevo pernambucano tocado no carnaval de 1932 ou 1933, não lembra ao certo, mas os versos do refrão diziam assim

Iracema, Iracema!
Virgem dos lábios de mel!
Teu nome no poema,
Meu nome no teu anel! (p. 34).

Com todos esses exemplos, Raquel conclui seu texto professando que *Iracema*, dali a mil anos, permanecerá a mesma com os longos cabelos negros. Ela resistirá “mais ao tempo e aos seus desastres do que as paredes de pedra e as estátuas de bronze”, pois *Iracema* é poesia e “tem em si a sua fâisca de imortalidade” (p. 34).

Na coleção comemorativa do INL em convênio com a Editora José Olympio, de 1977, há um outro texto de Raquel de Queiroz, que fora encomendado para a primeira edição da editora, de 1951. Apesar de ser um texto diferente, a escritora já utilizava dos mesmos exemplos para provar a popularidade de *Iracema*. Novamente, ela afirma que “em certos lugares do Brasil, o nome de *Iracema* aparece em segundo lugar, pela frequência, logo após o

universal Maria”. Em 1965, ela estava em quarto, e Raquel omitiu aos seus leitores que o *Iracema* estava caindo no ranking dos batizados.

A escritora também repete o episódio do programa de rádio. Desta vez, faz questão de lembrar que a

[...] plateia desses espetáculos compõe-se na maioria de caixeiros em folga, garçonetes, moças de subúrbios, ginasianos, soldados, empregadas domésticas, elementos das classes trabalhadoras e da chamada ‘pequena classe média’, de instrução em geral primária, quando a tem alguma (ALENCAR, 1977, v. VII, p. IX).

Esses dois pequenos textos Raquel de Queiroz parecem sintetizar as formas conservadoras de lembranças institucionais. A escritora se orgulha não só de ser sua conterrânea, como tê-lo, mesmo que em algum lugar distante, em sua árvore genealógica. Ou seja, Alencar faz parte de sua raça. Ao utilizar exemplos como carnaval e programa de rádio, emblemas nacionais reforçados pelos regimes ditatoriais, a escritora demonstra ter aprendido a lição que Alencar escreveu naquele posfácio da segunda edição de *Iracema*. Lá, Alencar já utilizava a noção de “povo” para defender sua obra, uma vez que sua linguagem tão criticada, segundo ele, era a fala do povo lapidada por ele. A noção de povo não é utilizada de forma aleatória. Ela é fundamental para consagrar Alencar, pois ele possui o “espírito do povo”. Mas se ele possui o espírito, no raciocínio da distinção, ele não é o povo. E justamente por não ser o povo, ele não é um comum, nem um qualquer. Homem das letras, ele é alguém distinto, mas que tem moradia garantida “no coração do povo”. Enquanto “o povo” grita o nome de *Iracema* nos programas de rádio ou canta frevo, Alencar toma chá na academia.

Não custa lembrar que Raquel de Queiroz é a primeira mulher a se imortalizar na Academia Brasileira de Letras. Coincidência ou não, sua eleição se dá em 1977, justamente no ano de centenário da morte do primo. É também sugestivo que Raquel de Queiroz seja uma das escolhidas para escrever na edição comemorativa de *Iracema* de 1965, encomendada pelo primo Castelo Branco, que também reivindica parentesco com Alencar. A participação dos primos nas comemorações dos 100 anos de publicação de *Iracema* não se restringe à publicação da edição especial. Em 1965, Castelo Branco, em viagem oficial ao Ceará, participa “das solenidades comemorativa de *Iracema*, o imortal poema de José de Alencar”, conforme registrou o cine-jornal *Imagens do Brasil*, produzido pela Agência Nacional.

A equipe do informativo governamental acompanha Castelo Branco em suas atividades na capital do Ceará. Primeiro, ele participa da inauguração do monumento de

Iracema²⁸, no bairro do Mucuripe, em Fortaleza. Depois, visita a restauração da casa onde José de Alencar nasceu e morou na infância, um patrimônio cultural da cidade mantido pela Universidade do Ceará. Nas imagens em que Castelo Branco está na Casa, uma mulher elegante o acompanha: Raquel de Queiroz. O presidente, nesse pacote, ainda recebe o título de doutor *honoris causa* da Universidade do Ceará, reconhecimento por ser “homem de cultura e amigo ilustre”.



Além de homenagear Castelo Branco e restaurar a casa, a Universidade publica uma edição especial com capa dura do romance *Iracema*, seria este feito o “mais expressivo com que a Universidade do Ceará patrocina as comemorações”. Segundo Braga Montenegro, responsável pela edição, a opinião do reitor Antonio Martins Filho era de que

[...] as festas comemorativas do centenário da obra máxima de José de Alencar resultariam deficientes, sem um marco que as assinalasse no tempo, sem a reedição do texto [...] síntese de nosso gênio e a expressão de nossa raça (ALENCAR, 1965a, p. 14).

28 Em 1965, a prefeitura de Fortaleza lançou o concurso para a construção da estátua, no qual dois projetos foram submetidos, um assinado pelo artista Zenon Barreto e outro por Corbiniano Lins. Com o argumento de ter escolhido um menor orçamento, a comissão julgadora optou pelo segundo projeto. Diante do resultado, Zenon Barreto puxou um manifesto entre os artistas cearenses, os argumentos contra o resultado iam desde o fato de Corbiniano ser pernambucano – enquanto Zenon cearense – até questionamentos sobre a qualidade técnica da comissão de avaliação (O POVO, 2003). Outro argumento de Zenon é que a imagem proposta por Corbiniano não condizia com nenhum trecho do romance. Tratava-se de um anacronismo, em que a índia, com um arco na mão, assistia à cena de Martim Soares Moreno partir na jangada com o filho e o cachorro. A cena da jangada é a parte final do romance, porém, quando esta acontece, Iracema está morta (COSTA, 2010). Em 12 de dezembro de 1996, trinta anos após a celeuma, o Diário do Nordeste publica a matéria “P. de Iracema ganha hoje estátua de Zenon Barreto” e, em determinado trecho, diz: “o novo monumento resgata o projeto original de Zenon Barreto, e mostra uma Iracema ajoelhada, curvando um arco, retratando toda a tristeza que tomou conta do coração dela, quando o seu amado, o guerreiro branco Martins Soares Moreno, partiu” (DIÁRIO DO NORDESTE, 1996). A matéria retoma a discussão acerca da estátua de Corbiniano Lins, de 1965, e reforça que “faltava um monumento que expressasse melhor as virtudes de Iracema e que ganhasse a simpatia das pessoas” (1996). Segundo o Diário do Nordeste, a primeira escultura não agradou a população. Os “desgostos” dos moradores de Fortaleza se demonstravam por meio de inúmeras pichações na estátua de Corbiniano, além de, três meses após a inauguração da estátua, em 1965, haver uma tentativa de implosão da índia, porém malsucedida, resultando apenas na depredação do arco e de um dos seios (COSTA, 2010).

A edição traz texto crítico assinado por Braga Montenegro. O autor lamenta o Ceará ser “paupérrimo em bibliotecas e em subsídios bibliográficos” e, por isso, ele não conseguiu ter acesso a edições básicas, como “a de 1865, hoje raríssima; nem a segunda, de 1870” (ALENCAR, 1965a, p. 15). Mesmo assim, ele traz a esperança de que seu trabalho

[...] reverta em favor da obra de Alencar; desta obra tanto mais integrada na alma do povo quanto escassamente considerada no conceito das novas gerações universitárias²⁹, às quais, não obstante, dedicamos esta nossa despreziosa contribuição (p. 16).

Braga Montenegro é um intelectual que, assim como Castelo Branco, recebeu da Universidade do Ceará, o título de doutor *honoris causa*.

O fato do escritor não haver concluído nenhum curso superior esta lacuna foi sido preenchida através desse título, [...] justificado devido a sua sólida cultura literária e também, o sendo pelo nível e qualidade de sua obra (FARIAS, 2003, p. 80).

O crítico teve como principal suporte de divulgação de suas reflexões a *Revista Clã*, um periódico lançado em Fortaleza em 1946, fruto de uma agremiação literária que se organizava em grupo homônimo ao da revista.

A pretensão do Grupo Clã era contribuir para diminuir uma carência cultural de Fortaleza e, assim, “suprir uma parcela das necessidades lítero-culturais da cidade, cuidando em ser a orientação intelectual” (p. 73). Segundo a historiadora Maria de Almeida Farias, a primeira revista, apesar do âmbito privado, saía do prelo “sob os auspícios da Imprensa Oficial” com a autorização do Secretário dos Negócios do Interior e da Justiça. A revista possuía anúncios publicitários, mas não eram suficientes para cobrir as despesas.

Para tanto, o que estava em jogo não era a simples edição de uma revista, mas a publicação “da melhor produção intelectual da gente cearense”, devendo, portanto, ser a Revista o meio para que essa “produção possa aparecer lá fora”. Mais do que uma revista, um porta-voz que mudaria a cultura local e contribuiria para com os “rumos da cultura brasileira”. Nada mais justo que um órgão público desse a sua contribuição em prol de uma causa nobre (p. 71-2).

29 De acordo com Ingrid Schwamborn, até 1965, o romance *Iracema* não era visto com bons olhos dos intelectuais das universidades no Brasil. No ano do centenário, sai uma edição especial pela José Olympio, organizada por Cavalcanti Proença. Essa obra, segundo a pesquisadora, permitiu uma maior recepção do romance para os intelectuais e “abriu a *Iracema* o caminho para a universidade” (SCHWAMBORN, 1990, p. 146).

Os principais colaboradores da revista eram professores e técnicos de diferentes faculdades na cidade. Foram eles, em 1955, os responsáveis por unificar os cursos e criar, assim, a Universidade do Ceará, sendo Martins Filho, integrante do Grupo Clã, o primeiro reitor. A revista teve 29 edições e durou até a década de 70. E, é claro, que, em 1965, um grupo tão importante como este não poderia deixar de oferecer uma homenagem ao “livro feito [por José de Alencar] com a finalidade de tecer um hino de glórias à sua terra natal”. A edição de número 21 da revista Clã é toda dedicada ao romance *Iracema*. No texto de apresentação, Fran Martins, presidente do grupo e irmão do reitor, afirma que o “romance poema, lido e admirado por todos” é, das obras brasileiras, talvez a única que

influiu diretamente nos destinos de sua terra, fazendo com que o Ceará passasse a, daí por diante, ser conhecido também pelos episódios de ficção criados pelo romancista, inclusive pela descrição por ele feita de alguns aspectos de nossa natureza, como os mares bravios, as praias com os seus coqueiros – coisas que existem também em outras partes do Brasil mas que, depois de Alencar, ficaram ligadas à terra cearense, como se delas fossem privativas (REVISTA CLÃ, nº XXI, 1965, p. 2).

Nessa edição, encontramos o estudo *Ecologia de um poema*, escrito por Raimundo Girão, personagem importante neste pequeno inventário intelectual. Ao analisar os elementos da natureza no romance, Girão apresenta *Iracema* como “um grito da terra”, escrito por Alencar, e esta terra, “na simbiose da ecologia incoercível, impregnara-se-lhe na alma, bem mais do que no corpo. E a gleba nativa entranhava-se do amor do filho egresso. ‘O amor do ninho’ desvanecia-o, num embevecimento irrecusável, que nunca, marcado indelevelmente, fugiria do seu coração” (GIRÃO, 1965, p. 21).

Raimundo Girão é, também, o fundador da Secretaria de Cultura do Ceará, e muito se orgulhava de ser a primeira pasta do Brasil. A Secult é criada em 1966, resultado de um pleito de Girão de pelo menos 20 anos. Em 1946, ele participa do I Congresso Cearense de Escritores. E lá, faz o discurso intitulado *A necessidade de uma Secretaria da Cultura*, em que diz no primeiro parágrafo “A vitalidade intelectual do cearense não é mais objeto de dúvida. Viceja e floresce abundantemente a árvores da inteligência nesta, que, para símbolo de esplendor mental, se costuma denominar – Terra de Alencar” (GIRÃO, 2006, p. 14).

Em 1946, temos tanto o marco da primeira revista do Grupo Clã e também o I Congresso Cearense do Escritor. Em ambos os casos, há um debate sobre a carência intelectual do Ceará. Por um lado, a Revista Clã viria suprir essa lacuna; por outro, Raimundo Girão diz que, se um dia houve dúvida, já não se pode mais subestimar a vitalidade intelectual

do cearense, a ponto de necessitar de órgão público destinado à cultura. Entre carências e suprimentos, os intelectuais à frente do Grupo Clã, em menos de 20 anos, se firmam na direção em dois aparatos do estado no Ceará: a Universidade e a Secretaria de Cultura.

Ao estudar a criação da Secult, Alexandre Barbalho percebe que a pasta se forma com a participação da Universidade do Ceará, do Instituto do Ceará, da Academia Cearense de Letras, do Instituto do Nordeste, da Associação Cearense de Imprensa, da Associação Cearense de Escritores. Todas essas entidades ocupam cadeiras do primeiro Conselho Estadual de Cultura. Raimundo Girão torna-se o primeiro secretário justamente por conseguir um bom trânsito nessas agremiações. Além disso, Barbalho mostra um diálogo direto do Ceará com as políticas culturais desenvolvidas pelo Governo Federal nas décadas de 60 e 70. Diante do fato de as ações culturais no Ceará reforçarem tanto a construção do sentimento de “ser cearense”, Barbalho propõe a noção de “estadual-popular”. É como se o Ceará fosse ainda mais radical no conservadorismo do nacional-popular e deixasse de ser um estado brasileiro, para se tornar a *nação Ceará*. A aproximação entre Secult e Governo Federal não se restringia aos aspectos conceituais, mas também a fatores econômicos. O autor mostra como a Secult utilizava recursos federais e dá como exemplo a realização das comemorações dos cem anos de morte de José de Alencar.

O evento tem a encenação de obras do autor e a promoção de um grande Simpósio sobre Alencar com a presença de nomes ilustres da intelectualidade brasileira como Jorge Amado. É criado também um concurso de monografia para estudantes sobre o Centenário. A Academia Hugo Bianchi, a academia “oficial” da Secretaria, leva sua pantomina “Iracema” para Natal, RN, com o apoio da secretaria e para o Rio de Janeiro, através do serviço nacional de teatro, dentro das comemorações nacionais do centenário. A comédia cearense monta “o demônio familiar”, apresentada também no Piauí (BARBALHO, 1998, p.138).

As comemorações em torno de José de Alencar são apontadas como uma das ações importantes da secretaria de cultura não apenas por Alexandre Barbalho. Em 2006³⁰, na ocasião de comemoração dos 40 anos de fundação da Secult, a pasta lança o documento 40

30 Entre 2002 e 2006, Lúcio Alcântara, na época, PSDB, governou o Ceará. Integrante das instituições de saberes, em especial a Academia Cearense de Letras e o Instituto Histórico, em 2005, ele comemora os 140 anos da publicação de *Iracema*. Neste período, eu era repórter do Diário do Nordeste e comecei a despertar minha atenção para o romance. Lúcio realiza uma série de ações como: edição especial, bilíngue em francês, em parceria com a Universidade Federal do Ceará; exposições; muda o nome da sede do governo para Palácio Iracema e, para enfeitar o jardim oficial do Estado, realiza um concurso para ser erguida uma estátua da personagem. Em 2006, Lira Neto, também cearense, lança uma nova biografia de José de Alencar, na contracapa da primeira edição, encontramos a marca do Governo do Estado de Ceará, creditando a ela “apoio cultural”.

anos da Secretaria da Cultura: memória e documentos históricos, em que lista 19 ações históricas e, entre elas, está não o centenário de 1977, mas o Sesquicentenário de Nascimento de José de Alencar 1829-1877. Ao lembrar da ação, a secretaria destaca a publicação da, já citada, revista *Aspectos*, nº 15, toda dedicada ao escritor. Voltemos à publicação.

Entre os textos da revista, destaco *José de Alencar e o Ceará*, assinado por Magalhães Júnior. É a reprodução de uma conferência realizada pelo jornalista em 1977, no Theatro José de Alencar, na ocasião do centenário. O biógrafo, também cearense, faz o esforço de mostrar a relação afetiva do escritor com a sua terra natal. O jornalista primeiro ressalta a hipótese de ter Alencar encontrado rapidamente o caminho da literatura por causa da frustração na sua primeira candidatura para deputado imperial, em 1856. Independente disso, o palestrante pede ao Ceará que não esqueça de Alencar, trata-se quase de uma eterna gratidão, pois Alencar nunca, jamais, esqueceu do Ceará.

Era o contato da terra natal, onde vivera a sua infância, até completar oito anos, que [...] costumava retemperar suas forças, quando o excesso de trabalho ou os males físicos o faziam fraquejar [...] Vivendo no Sul, desde [...] de 1837, [...] o jovem José só voltaria a rever a terra natal dez anos depois. Repassaria então, na tela da sua memória, as fagueiras recordações de sua infância, entre paisagens familiares (ASPECTOS, 1979, p. 71).

O jornalista relembra a última viagem ao Ceará, em 1873, quando “era acionista da estrada de ferro de Baturité e escrevera ao Visconde do Rio Branco, pedindo para ela a ajuda do governo” e revela que, “tempos depois”, o escritor se desiludira com os negócios e “atacaria a administração da estrada como incompetente e diria que o governo lhe devia retirar seu apoio” (p. 86). E finaliza com a conclusão de que Alencar cumpriu a promessa anunciada por Machado de Assis há mais de cem anos:

Chegou sim, à posteridade. E enquanto houver memória dos grandes filhos deste país, e enquanto houver quem leia seus romances tão cheio de sentimento brasileiro, José de Alencar continuará a ser nosso contemporâneo, nosso amigo e nosso companheiro. Honra, pois, ao grande cearense José de Alencar, no momento em que o homenageamos, em nome de sua amada província, no centenário de sua morte! (p. 87).

Magalhães Júnior é responsável pela publicação da biografia de José de Alencar com primeira edição em 1971 pela editora Lisa, de São Paulo. Em 1977, a editora Civilização Brasileira, em convênio com o Instituto Nacional do Livro (INL), relança o livro sob o marco de ser a “edição comemorativa do centenário de morte de José de Alencar”.

OS ROSTOS DE ALENCAR OU UM TESTAMENTO

No texto *Introdução Biográfica*, presente no primeiro volume dos sete livros editados pela José Olympio no centenário de José de Alencar, Brito Broca faz referência a uma carta que Alencar escreveu ao amigo Visconde de Taunay, na qual o escritor pergunta: “você acha que chegarei à posteridade?”. A possibilidade da obra e da reputação dele serem esquecidas provocava desesperos no autor (ALENCAR, 1977, p. LXI).

Há, claramente, uma preocupação de Alencar em deixar uma sólida e estável imagem para a posteridade. “Escrever um texto, melhor ainda, escrever uma ‘obra’, constitui uma estratégia de auto-conservação em vida e depois da vida. [...] O texto se torna ‘obra’ e a obra deve lembrar à posteridade a existência de seu ‘autor’” (GAGNEBIN, 2014, p. 18-19). O ato de escrever seria um dos enfrentamentos possíveis do homem diante da morte. Se, por um lado, a escrita e a obra poderiam render o processo de imortalização do autor, há um duplo risco de “uma identidade singular sempre fixa e clara, e em relação a um ideal de compreensão e de transparência intersubjetivas” (p. 24).

A escrita serve como rastro, sendo, portanto, um signo frágil, e é, ao mesmo tempo, “a presença de uma ausência e a ausência de uma presença [...] sempre ameaçado de ser apagado ou de não ser mais reconhecido” (p. 27). O rastro é também uma forma de transmitir uma mensagem com as intenções do autor. Uma vez posto no mundo, “o rastro pode se voltar contra aquele que o deixou e até ameaçar sua segurança” (p. 32), pode revelar também as intenções não explícitas.

Apesar dos esforços já apresentados, seja de Alencar ou de seus tantos seguidores, em imortalizar e fixar a imagem de José de Alencar, apostamos na perspectiva de que “a escrita não imortaliza; ela talvez possa lembrar um gesto que esboçamos – o que, no melhor dos casos, será retomado e transformado por outrém” (p. 24).

Alencar não só tenta se construir e fixar em um texto como também estabelece um itinerário de interpretação para a sua obra e sua biografia. Silviano Santiago, no texto *Alegoria e Palavra em Iracema*, aponta Alencar como um “criador-crítico”: “usa a crítica como justificação e estímulo (emulação) para a obra que realiza”. José de Alencar deu as indicações de como interpretá-lo; os críticos, aqueles que ele tanto criticava, após receberem alguns puxões de orelha, em geral, passaram a reproduzi-lo acriticamente. *Como e porque sou romancista e Iracema* são dois exemplos disso.

O primeiro, escrito em 1873, tem como propósito, avisa o próprio Alencar, “o desejo de colher acerca de minha peregrinação literária, alguns pormenores dessa parte íntima de

nossa existência” (ALENCAR, 1964, v. I p. 101). A partir de um roteiro de compreensão de si, Alencar especifica a sua figura de escritor e, em seu jogo de memória, aponta a infância como fundamental para a sua formação de escritor. Recorrer à infância, para o escritor, não é difícil, pois “toda a minha vida colegial se desenha no espírito com tão vivas cores, que parecem frescas de ontem, e todavia mais de trinta anos já lhes pairaram sobre” (p. 102). E vai ser nesse período que o escritor começará a estabelecer uma relação com o seu espaço de origem, a sua terra: o Ceará. Esta relação se desenvolve por meio de ausências e algumas viagens, mas sempre como sua terra amada. Não por acaso, na dedicatória de *Iracema*, ele escreve “à terra natal, um filho ausente”.

Em *Iracema*, logo após a dedicatória, há um prólogo em formato de carta, cujo destinatário desconhecemos e nos é apresentado apenas como “meu amigo”. Alencar, na carta, demonstra toda uma preocupação com o destino de seu livro, “mandado por um filho ausente, para muitos estranho, esquecido talvez dos poucos amigos [...] receio, sim, que o livro seja recebido como estrangeiro e hóspede na terra dos meus” (ALENCAR, 1964, v. II p. 1064). Antes, porém, o missivista não deixa dúvidas sobre a paternidade, ou a origem, do romance.

O livro é cearense. [...] Foi imaginado aí, na limpidez desse céu de cristalino azul, e depois vazado no coração cheio de recordações vivazes de uma imaginação virgem. Escrevi-o para ser lido lá, na varanda da casa rústica ou na fresca sombra do pomar, ao doce embalo da rede, entre os múrmures do vento que crepita na areia, ou farfalha nas palmas dos coqueiros. Para lá, pois, que é o berço seu, o envio (p. 1064).

Alencar, ao demonstrar temer ser estrangeiro, em última instância, afirma-se também estrangeiro. Ele é esperto, não tenhamos dúvidas. Em um romance que trata de um amor entre o nativo e o estrangeiro, o romancista, estrategicamente, se coloca na posição entre o estrangeiro e o nativo. Não é nem um nem o outro, mas é, ao mesmo tempo, um e o outro.

A ambiguidade da presença-ausência de Alencar com o Ceará pode ser percebida também em um episódio narrado por Magalhães Júnior. Com a seca em 1877, considerada uma das maiores calamidades no Ceará, a princesa Isabel promoveu uma quermesse para arrecadar fundos. José de Alencar doou um exemplar de *O Sertanejo* para ser leiloado. No livro, ele deixa anotado um pequeno bilhete cuja leitura por completa vale a pena.

Este livro foi inspirado pelas recordações da minha terra natal, o Ceará, e não tem outro merecimento senão o descrever com fidelidade as cenas rústicas daqueles sertões, atualmente assolado pela terrível seca. Para aquele que o possuir, porém, este exemplar será uma doce reminiscência e a memória de um dos mais belos momentos de sua vida. Ele

exprimirá ao mesmo tempo a gratidão cearense para o coração generoso, que protege o infortúnio e partilhou a aflição de um povo nobre e laborioso. Por si o objeto que ofereço para a festa de caridade nada vale: mas se a graça e a virtude lhe comunicarem os seus encantos, ele poderá enxugar muitas lágrimas – 5 de julho de 1977 – J. de Alencar (MAGALHÃES, 1977, p. 392).

O Sertanejo é o penúltimo romance publicado por José de Alencar. Publicado em 1875, as recordações estavam ainda fresquinhas de sua última viagem ao Ceará, em 1873. Araripe Júnior conta que nessa viagem ele levou muitos dias percorrendo a região de Arronches (hoje Parangaba) “conversando com os indígenas a colher assuntos e tradições. Existia aí um velho, que se dizia descendente do célebre Algodão (Amanai) dos tempos de Martim Soares Moreno; deste velho tomou muitos apontamentos” (JÚNIOR, 1882, p. 176). Ele anota as conversas e as memórias dos outros e se mostra como um colecionador³¹ não só de suas memórias, mas das memórias de seus descendentes. O seu outro biógrafo, Magalhães Júnior, diz que Alencar, colecionava também, em seus cadernos, “frases de escritores de várias nacionalidades, de provérbios, de significados de vocábulos pertencentes à linguagem popular ou regional” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 45).

Há uma coleção de Alencar que poucos biógrafos atentaram: a de assinaturas. Era uma prática sua trazer, em seus livros, um pequeno bilhete introdutório, uma espécie de advertência, antes de começar a narrativa do romance. Apesar de possuir uma vasta obra, pouquíssimas vezes ele assinou essas pequenas introduções com o nome José de Alencar. Nos demais, ele usa pseudônimos, como Sênio, nome com o qual assina os livros *Guerra dos Mascates*, *Sonhos d’Ouro* e *O Gaúcho*. Em *Diva*, P. assina o recado destinado a G.M. Este,

31 No caderno H de seu livro inacabado *Passagens*, Walter Benjamin, ao pensar o colecionador, pega emprestado as ideias de Huizinga para definir um testamento. “Esta forma literária só é ... compreensível quando não se esquece que, através do testamento, o homem medieval realmente estava acostumado a dispor em que detalhe e completamente mesmo sobre a coisa mais ínfima (!) dentre seus haveres” (BENJAMIN, 2009, p. 245 - [H 4, 4]). Mais à frente, o pensador alemão irá distinguir o colecionador do alegorista. Enquanto o alegorista estabelece a relação com o objeto a partir do *objeto em si*, desistindo de “elucidar as coisas através da pesquisa do que lhes é afim e do que lhes é próprio”, o colecionador vai no oposto e só consegue pensar o objeto a partir do “envolvimento passional provocado por esse espetáculo”. “Em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista, um colecionador. No que se refere ao colecionador, sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária, tal como são as coisas desde o princípio para a alegoria. Por outro lado, justamente o alegorista, para quem as coisas representam apenas verbetes de um dicionário secreto, que revelará seus significados ao iniciado, nunca terá acumulado coisas suficientes, sendo que uma delas pode tanto menos substituir a outra que nenhuma reflexão permite prever o significado que a meditação pode reivindicar para cada uma delas” (p. 245 - [H 4a, 1]). No texto *Escavando e recordando*, Benjamin completa o raciocínio de que um inventário dos achados, ao assinalar o lugar onde o velho é conservado, priva-se do melhor da relação com o tempo e com o objeto. “Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas” (p. 239). Eis o projeto de Alencar: querer indicar o exato.

por sua vez, assina o primeiro texto de *Lucíola*. Isso levando em consideração apenas os seus romances; nos jornais, os pseudônimos são inúmeros.

Mas é curioso que, mesmo quando Alencar assina, como, por exemplo, em *Senhora*, seu último romance publicado em vida, o escritor nega a autoria do livro.

[...] como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem [...]

O suposto autor não passa rigorosamente de editor. [...]

Em todo o caso, encontram-se muitas vezes nestas páginas, exuberâncias de linguagem e afoutezas de imaginação, a que já não se lança a pena sóbria e refletida do escritor sem ilusões e sem entusiasmos” (ALENCAR, 1964, v. I, p. 661).

A mesma fórmula Alencar repete em *Alfarrábios*, no qual reúne as novelas *O Garatuja*, *O Ermitão da Glória* e *A Alma de Lázaro*, cada uma antecedida por um comentário assinado por ele. Em *O Garatuja*, mais uma vez, Alencar nega a autoria da obra. Ele lembra que costumava passear pelo Passeio Público do Rio de Janeiro e gostava de por lá encontrar “uma perfeita solidão, no meio do burburinho, com o bonde à porta”. Numa dessas solidões, Alencar encontra um velho “seco e relho, o qual se me afigurava a metempsicose de algum poento in-fólio da Biblioteca Nacional, que porventura fugira pela janela, e se abrigara à sombra dos castanheiros para livrar-se da fúria arqueológica dos antiquários” (p. 922). Foi esse velho que lhe contou as histórias que viriam a seguir, Alencar fizera apenas transformar em “estampa o que confiou esse marco do século passado, por cima do qual vai passando, sem o abalar nem submergir, o turbilhão do presente” (p. 923). Em *O Ermitão da Glória*, Alencar avisa apenas que, diferente de *O Garatuja*, as próximas histórias não eram para rir. Em *A Alma de Lázaro*, Alencar explica que aquele livro é

[...] uma escavação dos tempos escolásticos [...]. Tem [...] o mesmo saber de antiguidade que os outros [...]. Para alguns esse mofo literário é desagradável. Há porém antiquários que acham particular encanto nestas exsudações do passado que ressumam dos velhos monumentos e dos velhos livros” (p. 1032).

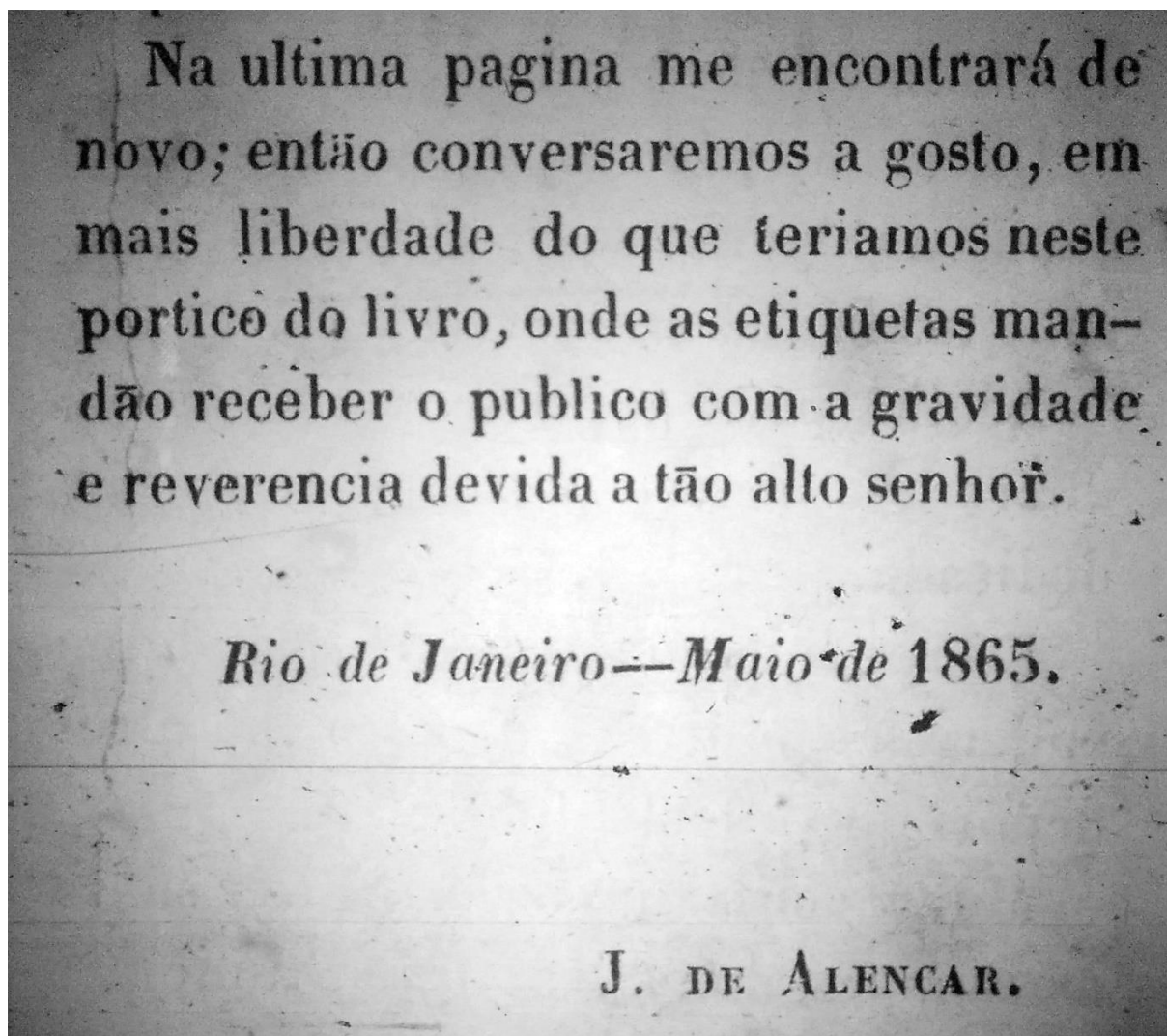
A ideia de aproximar os monumentos dos livros aparece mais uma vez nos escritos de Alencar, ele consegue criticá-los e elogiá-los em uma diferença de poucas páginas, mas a novidade aqui é pensar o velho encontrado no Passeio Público como a reencarnação de algum documento, cheio de poeira, que conseguira escapar da Biblioteca Nacional “para livrar-se da fúria arqueológica dos antiquários”. Há uma pequena inversão. Alencar dizia que desejava

escrever um livro que serviria como homenagem-monumento ao seu pai. Agora, ele encontra um velho que é, em si, um livro, um documento livre das amarras das instituições. E, em seguida, diz que, diante dos antiquários, é possível encontrar o suor do passado, o suor extraído dos monumentos.

José de Alencar parece ser, também, um colecionador de opiniões contrárias. No debate sobre literatura, vimos que Alencar, contrapondo com os gramáticos portugueses, defendia a liberdade de a língua ser construída a partir das misturas, no entanto, quando esboça o estatuto de seu grêmio literário, atribui à sociedade a função de se ocupar especialmente “da ortografia da língua portuguesa no intuito de firmar regras para a sua uniformidade”. O mesmo ocorreu com as concessões públicas e, agora, com os monumentos, livros, instituições. Nas suas assinaturas, Alencar faz o jogo de não assumir sua obra, embora não se furte dos debates posteriores. Não se sabe ao certo qual a opinião/posição de Alencar diante dos debates. Araripe Júnior (1882, p. 77), numa análise extensa sobre a obra de Alencar revela que o primo

[...] era apenas um engenhoso impressionista. Não arrastava pela profundidade das ideias: o seu segredo tinha sido conseguir sempre escolher nas discussões um ponto de vista de tal modo artístico, que raro era não surpreender ou deixar de ferir ainda mesmo aqueles para quem o fundo dos seus pensamentos não passariam afinal de meros lugares comuns. Fôrma, tão somente fôrma.

Se pensarmos *Iracema* fora do modelo “exercício de forma”, percebemos ser este o único livro em que Alencar se coloca realmente como autor de uma obra. No prólogo em formato de carta, Alencar, ao contrário de *Senhora* e *O Garatuja*, não nega a autoria do romance, ele o assina e diz:



Reprodução da primeira edição de *Iracema*, de 1865. Imagem cedida pelo setor de obras raras da Biblioteca Nacional.

Mas já no primeiro capítulo, quando narra o êxodo de Moacir, ele diz ter recebido influências das histórias que escutava dos velhos monumentos humanos. Ao final do romance, no entanto, Alencar cumpre o prometido, volta à última página, escreve uma nova carta e agora sabemos que o tal “meu amigo”, na verdade, se trata do Dr. Jaguaribe, aquele que realizara o inventário de sua avó e que abrigara José de Alencar em 1860, quando o escritor visitara o Ceará e articulara sua eleição para deputado. Segundo Magalhães Júnior (1977, p. 142), no Sítio de Jaguaribe, Alencar teve “dias felizes, pois que mais tarde os lembrou com saudade no prólogo de *Iracema*”. Com saudade e com o diploma de deputado.

Na segunda carta, porém, Alencar (1964, v. II, p. 1125) assume que

[...] em S. Paulo tinha começado uma biografia do Camarão. [...] a amizade heroica que o ligava a Soares Moreno, [...] e suas guerras contra o célebre Mel Redondo; aí estava o tema. Faltava-lhe o perfume que derrama sobre as paixões do homem a beleza da mulher.

Iracema partia de um fato histórico, mas a protagonista e o enredo da paixão são frutos de sua imaginação. Alencar se aproveita desse perfume para se mostrar banhado de saudade do Ceará, se firmar como cearense, embora ausente. É, sem dúvida, o texto literário em que José de Alencar mais demonstra seu amor por sua terra natal. Esses sentimentos voltam a aparecer em *Como e por que sou romancista*. Se em *Iracema* Alencar traça o aspecto *cearense* de sua autobiografia, neste outro documento, ele revelará toda, como já dissemos, a formação do seu lado escritor. Embora *Como e por que sou romancista* seja um texto amplamente divulgado como de 1873, não se trata do primeiro texto biográfico sobre José de Alencar, e sim o livro *José de Alencar: perfil literário*, assinado por Araripe Júnior, de 1882.

Araripe Júnior, logo na advertência de seu livro, nega ter escrito uma *biografia* de José de Alencar, mas ter tirado da trajetória do autor o “quanto fosse bastante para explicar a feição e as modificações por que passou o literato” (JÚNIOR, 1882, p. VII), por isso o subtítulo “perfil literário”. Araripe Júnior, neto de Tristão Gonçalves, neste texto, também cheio de recordações, diz que conheceu o primo mais velho na viagem que Alencar fizera em 1860, e “ainda agora [1882] me recordo do prazer profundo, quase atingindo à idolatria” (p. 2) do encontro. Araripe tinha onze anos, “idade em que despontam para o homem os primeiros raios da poesia”, como ele mesmo ressalta. Após suas reminiscências, Araripe passa a narrar a vida do primo e, no primeiro capítulo, *Gênese Artística (1829-1852)*, a primeira informação revelada sobre Alencar é a de seu nascimento ter ocorrido “a luz do dia em um clima tórrido, onde a terra e concomitantemente os seus habitantes passam por abalos periódicos, ocasionados pelo terrível fenômeno das secas”. O autor diz ser difícil determinar o quanto essa natureza influenciou “a formação do seu caráter [...] principalmente tendo ele abandonado os pátrios lares em tenra idade” (p.7).

Araripe, aos poucos, vai desbravando todo o projeto imaginativo do escritor. No capítulo três, *Ação e Reação*, ele traz uma nota de rodapé reveladora: “aludo, em algumas tiras de papel, em que J. de Alencar deixou esboçado um dos capítulos de sua autobiografia, cuja leitura, só depois de chegado o trabalho a este ponto, foi-me franqueada pela sua viúva” (p. 82). A partir deste momento, toda vez em que ele narra algum episódio citado no manuscrito, faz questão de referenciá-lo. No entanto, ainda no primeiro capítulo, Araripe faz a alusão de que escutara do primo que a sua estreia no mundo literário se dera pela charada. Esse episódio será narrado pelo próprio Alencar e repetido por todos os seus biógrafos que o sucedem. O curioso é que Araripe Júnior, mesmo sem ter acesso a este documento, repete a ação dos biógrafos seguintes. O fato de Araripe, uma criança de 11 anos, reforçar “ter ouvido

um dia a José de Alencar” nos mostra que Alencar deveria contar essa história com recorrência, desenhando, oralmente, sua autobiografia.

Mais tarde, Alencar escrevera sua autobiografia, mas o texto se mantivera guardado em âmbito privado por 20 anos. Brito Broca conta que a edição só ocorrera em 1893, a partir do esforço do Mário de Alencar. No texto de apresentação, Mário diz que não deveria mais conservar “ocultos aos leitores certos trabalhos, que naturalmente satisfazem a curiosidade pública”. E antecipa aos amigos que, naquele livro, em formato de carta, Alencar

[...] expõe, singela e sinceramente, todas as circunstâncias da sua vida, que, influenciando-lhe no espírito, despertaram a sua extraordinária e vigorosa vocação de escritor, e principalmente de romancista. Rio, abril de 93 – Mário de Alencar (ALENCAR, 1977, p. LXIII).

A biografia escrita por Magalhães Júnior mostra que *Como e por que sou romancista*, em alguns trechos, não era tão sincera. Na carta, Alencar diz que *O Guarani* foi escrito depois de *A Viuvinha*, ambos publicado em 1857. E, segundo o romancista, um pedaço de *A Viuvinha* saíra publicado no jornal por engano. O texto, anunciado como primeira parte, era, na verdade, a segunda. Era como se o fim tivesse sido publicado antes do começo.

O desgosto que me obrigou a trancar o segundo romance, levou-me o pensamento para um terceiro, porém este já de maior fôlego. Foi *O Guarani*, que escrevi dia pôr dia para o folhetim do Diário, entre os meses de fevereiro e abril de 1857, se bem me recordo (ALENCAR, 1964, v. I, p. 116).

Como se soubesse que seria pego na mentira, Alencar joga a responsabilidade daquela informação para a sua memória, sempre perigosa. A memória o traiu.

Pode José de Alencar ter escrito a *A Viuvinha* antes de *O Guarani*, mas não foi esse ‘desgosto’ que o levou a escrever a histórias dos amores de Peri e Ceci. [...] O último rodapé de *O Guarani* saiu em 20 de abril de 1857 e a publicação e *A Viuvinha* começou exatamente no dia seguinte, 21. [...] A 22 saiu o segundo capítulo, a 23 o terceiro, mas a 24 e 25 o folhetim deixou de ser publicado, só a 26 saindo o quarto capítulo (MAGALHÃES, 1977, p. 97).

Magalhães Júnior ressalta que a informação trocada de Alencar deixou muito de seus estudiosos “em passos falsos”. Para o jornalista, a grande consequência do “erro” de Alencar é ter gerado uma sequência evolutiva do seu próprio amadurecimento como ficcionista. A primeira ficção teria sido *Cinco Minutos*, depois *A Viuvinha*, para finalmente poder se consagrar com *O Guarani*, mostrando-se, assim, “um escritor em constante progresso”. Ao

apontar o erro, o biógrafo logo passa a querer justificar “quando ele escreveu tais páginas, era um homem esgotado pelo excesso de trabalho intelectual” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 95), e aposta que “não há de ter sido para dar intencionalmente essa impressão, mas talvez por falta de memória” (p. 77).

Se no prólogo de *Iracema* Alencar mostrava todos os seus afetos e saudade do Ceará, vai ser em *Como e por que sou romancista* que revela que as memórias de sua viagem feita à terra natal, em 1848, quando reencontrou com a paisagem das “primeiras e tão fagueiras recordações da infância”, são a matéria-prima de seus romances indianistas.

Cenas estas que eu havia contemplado com olhos de menino dez anos antes, ao atravessar essas regiões em jornada do Ceará à Bahia; e que agora se debuxavam na memória do adolescente, e coloriam-se ao vivo com as tintas frescas da palheta cearense.

Uma coisa vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto d’O Guarani ou de Iracema, flutuava-me na fantasia. Devorando as páginas dos alfarrábios de notícias coloniais, buscava com sofreguidão um tema para o meu romance; ou pelo menos um protagonista, uma cena e uma época” (ALENCAR, 1964, v. I, p. 113).

Como mostrou Magalhães Júnior, sabemos que a memória de Alencar não é tão confiável. O primeiro parágrafo desta citação é um dos mais citados nos documentos produzidos no Ceará para relembrar seu conterrâneo. O segundo parágrafo, em especial o trecho “devorando as páginas dos alfarrábios de notícias coloniais, buscava com sofreguidão um tema para o meu romance”, mostra uma outra faceta de Alencar: a de historiador. Alencar escreveu vários romances históricos, muitos de seus textos partem de documentos por ele analisados, misturado com uma palheta de cores de sua imaginação. *Iracema*, talvez por causa do perfume, muitas vezes não é lembrado como um romance histórico. Se Alencar, em *Iracema*, realiza ou não um romance histórico interessa menos para esta pesquisa do que o fato de que, com este romance, Alencar está também escrevendo a história do Ceará. Ao criar lenda, o escritor imagina e constrói um Ceará, e como nos alerta Derrida (1971, p. 203), “é preciso estudar conjuntamente, genética e estruturalmente, a história do caminho e a história da escritura”.

Quando publicado, *Iracema* recebeu severas críticas de seu conterrâneo Franklin Távora (1842-1888). Em suas *Cartas a Cincinnati*, texto escrito em 1872, Távora sentencia: “é que J. de Alencar não quer fazer somente uma nova língua, uma nova leitura, uma nova poesia: quer fazer também uma nova história”. A crítica de Távora referente à nova história se dá principalmente por incluir no romance a personagem Martim Soares Moreno. Se levasse a

história cronológica ao pé da letra, nas contas de Távora, Martim Soares Moreno teria apenas sete anos no tempo do romance, idade talvez precoce para o guerreiro engravidar Iracema.

Independente da idade de Martim Soares Moreno, em 1867, dois anos após o lançamento de *Iracema*, o primo de Alencar, Tristão Araripe, pai de Araripe Júnior, publica *História da província do Ceará: dos tempos primitivos até 1850*. O livro é considerado a primeira historiografia do estado, cuja narrativa repete, em parte, o período histórico de *Iracema*. Lá, Araripe (2002, p. 38) aponta: “o primeiro território reconhecido e assenhorado pela gente portuguesa foi o terreno circunvizinho do estabelecimento de Martim Soares na embocadura do rio Ceará”. Duas atenções especiais para esta citação. Tudo indica que a referência a Martim Soares Moreno em *Iracema* abra espaço para que a personagem componha também a historiografia do Ceará. E, tanto Alencar quanto Araripe constroem narrativas evolutivas a partir da noção de primeiro, ou seja, da origem, “a confluência [...] de repetir a origem” (DERRIDA, 1971, p. 66).

Iracema, a lenda do Ceará, confunde-se com o mito de origem e fundação da terra natal de um filho ausente, uma terra ausente. E essa ausência é fundamental. Só no Rio de Janeiro, onde José de Alencar se radica, ele pode inventar o Ceará; alguns dirão, o Brasil; outros vão mais longe e dizem que ele inventou a América. O resto é repetição.

No seu texto inacabado e sem data, *O Rio de Janeiro – prólogo*, Alencar tenta argumentar o seu método de produzir história. A citação é longa, mas necessária.

Demais sou historiador à minha maneira; não escrevo os anais de um povo, e sim a vida de uma cidade; colijo os fatos, as lembranças, as tradições, as conjecturas, os usos e os costumes; faço de uma terra selvagem, ou de uma mole de casas um livro; copio a crônica de um lugar; como escreveria as reminiscências de um homem, ou as memórias literárias de um escritor.

Vou folheando uma a uma as páginas desse álbum de pedra no qual mais de três séculos deixaram gravada a sua passagem; no qual o tempo, esse sublime arquiteto de ruínas, elevou uma sobre as outras estas diversas gerações de casas, sob cujos tetos desaparecerão outras tantas gerações de homens.

Quando houver história a contar; escreverei histórias; lerei o que nos deixaram os homens daquelas épocas. Quando a página estiver em branco, conversarei com o meu leitor, lembrar-lhe-ei uma tradição, estudarei costumes da época.

[...]

Eis verdadeiramente o meu plano; assim não estranhe se algumas vezes me arrogo o título pomposo de historiador; uso desta palavra como quem diria simples e fiel narrador daquilo que leu e ouviu (ALENCAR, 2010, p. 92).

Antes da citação, no entanto, o escritor assume que sua memória não depende única e exclusivamente dele, pois ela se inicia “rigorosamente no momento em que se lançou a

primeira pedra da construção da cidade; é daí que começou a sua existência política; é daí pois que deve principiar a missão do historiador” (ALENCAR, 2010, p. 90). Entre uma página e outra, entre a história e a memória, ele deixa a pista de seu projeto narrativo ao tramitar no limiar entre imaginação, fatos reais e memória. Dessa vez, Alencar parece não mentir.

Talvez me censurem por isto e julguem que descí da verdade à poesia; tenho porém a consciência de que a imaginação aí não faz mais do que dar um corpo aos objetos que o espírito vê com os olhos d’alma, e ligar os diversos fragmentos que se encontram nos livros para fazer deles um quadro ou uma estátua (p. 91).

Ao se pensar historiador, Alencar revela o peso da tradição diretamente ligado à questão dos costumes. Ele aponta para a tradição a possibilidade do preenchimento de uma página em branco. Ou seja, recorrer ao passado escutado ou lido é sempre uma possibilidade de seu projeto literário/criativo. Apesar também de reconhecer a mistura entre fato histórico e imaginação e de que sua memória não pertença exclusivamente a si, o que poderia sugerir um projeto progressista de pensamento histórico, a proposta historiográfica de Alencar se mostra extremamente conservadora, pois compara o pensamento do livro ao processo de construção de fixações imagéticas, representadas assim como quadro ou estátua. A história proposta de Alencar é a da permanência, projeto momentaneamente confirmado, reproduzido e legitimado pelas políticas públicas no Ceará, na tentativa de se garantir a tradição do estado. As imagens de *Iracema*, enquanto tradição, “assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória” (HOBSBWAM, 1997, p. 10). Uma das principais características da tradição, segundo Hobsbwam, é a invariabilidade. O passado, pouco importa se real ou forjado, diante desse contexto impõe práticas fixas, estabelecidas principalmente pela repetição.

Em nome da repetição, Alencar deixa mais um texto inacabado. Com o título *O nome Ceará*³², de 1877, ano de sua morte, Alencar tenta corrigir o colega Cândido Mendes, que contesta a versão apresentada pelo escritor em uma das notas explicativa de *Iracema*: “Ceará é o nome composto de cemo - cantar forte, clamar, e ará – pequena arara ou periquito. Essa é a etimologia verdadeira; não só conforme com tradição, mas com as regras da língua tupi” (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1116).

32 Documento sob os cuidados da Casa de Ruy Barbosa.

Sem explicar muito bem qual é a divergência, Alencar divide seu texto em duas partes: I – etimologia; II – a origem. Ele só conclui a primeira, na qual faz um longo apanhado histórico da versão já apresentada, buscando fundamentos em diversos estudos etimológicos da língua tupi, além de recorrer a textos do padre Ayres do Casal, a quem ele considera o pai da geografia, para então ratificar a sua ideia inicial: “assim quando os tupis queriam dizer canta a arara no indicativo, usavam desta frase çacema-arara, e se queriam dizer no imperativo canta, ó arara, empregavam esta outra frase – çacema arar” (grifos do autor). Pelo sistema de aglutinação – algo comum nas línguas quando se tem nome composto –, “as duas palavras tinham de sofrer a mutilação, ou antes incapulação necessária à formação do novo termo” (grifos do autor), surgiria daí, o nome Ceará. Em seguida, alfineta “entretanto [...] surgem as dúvidas, e cada um pretende substituir a etimologia tradicional por outras que não têm o menor fundamento nem na história, nem na língua, nem na geografia”.

No segundo tópico, Alencar desenvolveria sobre a origem do nome, mas ele deixa apenas dois parágrafos, mostrando disposição para encerrar a questão:

Durante dois séculos e meio que se contam da povoação do Ceará, ninguém duvidou que esse nome procedesse do rio ainda hoje assim conhecido e do qual se ampliou à província.

Ao sr. Senador Candido Mendes, coube a iniciativa de negar ao Ceará a originalidade de seu título pantomímico. Em seus trabalhos históricos e geográficos esse ilustrado escritor é sempre adverso à minha província quer se trate de seus limites, quer [termina o manuscrito]

Embora diga não escrever os anais de um povo, Alencar parece mudar de ideia quando o debate é sobre as origens de um povo, em especial do Ceará, sua terra natal. É como se Alencar estivesse autorizado, por ele e por seus pares, a falar com legitimidade sobre sua terra de origem pelo simples fato de “ser de lá”. Desta forma, Alencar, quando busca resolver polêmicas, abre mão da imaginação, não se furta de buscar verdades, fixar conceitos. Neste aspecto, Walter Benjamin é categórico ao denunciar: “É importante afastar-se resolutamente do conceito de ‘verdade atemporal’” (BENJAMIN, 2009, p. 505 – [N 3,11]). Para Benjamin, a continuidade da tradição talvez se estabeleça principalmente pela aparência. “Mas então é a permanência desta aparência de permanência que cria nela a continuidade” (p. 528 – [N 19, 1]). Em resposta a este projeto de fixação e continuidade, Benjamin clama pela libertação de “forças gigantescas da história que ficam presas no ‘era uma vez’ da narrativa histórica clássica. A historiografia que mostrou ‘como as coisas efetivamente aconteceram’, foi o narcótico mais poderoso do século” (p. 505 – [N 3, 4]).

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

- AHMAD, Aijaz. **Linhagens do Presente**. São Paulo: Boitempo, 2002.
- ALENCAR, José. **Ficção Completa e outros escritos**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1964. 3v.
- _____. **Iracema**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965a.
- _____. **Iracema**. Brasília: INL, 1965b.
- _____. **Iracema**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965c.
- _____. **Romances ilustrados de José de Alencar**. 7. ed. Rio de Janeiro; Brasília: José Olympio: Instituto Nacional do Livro, 1977. 7v.
- _____. **Antiguidade da América e A raça primogênita**. Fortaleza: Edições UFC, 2010.
- AMADO, Jorge. **Farda Fardão Camisola de Dormir**. 17. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ANDRADE, Mário de. **O Movimento Modernista**. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1942.
- _____. **Macunaíma**. 33. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2018.
- _____. **Pau-Brasil**. 5. ed. São Paulo: Globo, 1991.
- ANTELO, Raul. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.
- ANZALDÚA, Gloria. Como domar uma língua selvagem. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da Língua Portuguesa**, Rio de Janeiro n. 39, p. 297-309, 2009.
- ARARIPE, Tristão. **História da província do Ceará: dos tempos primitivos até 1850**. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2002.
- ARAÚJO, Ariadne. **Bárbara de Alencar**. 3. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.
- ASSIS, Machado de. **Páginas Recolhidas**. São Paulo: Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000218.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2016a.

_____. Discurso da sessão inaugural da ABL. **Site da Academia Brasileira de Letras** Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/machado-de-assis/discurso-de-posse>>. Acesso em: 08 ago. 2016b.

BARBALHO, Alexandre. **Relações entre Estado e Cultura no Brasil**. Ijuí, RS: Editora Unijuí, 1998.

_____. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

BARRETO, Lima. **Um longo sonho do futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas**. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.

_____. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Penguin, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CATROGA, Fernando. **Nação, mito e rio: religião civil e comemoracionismo (EUA, França e Portugal)**. Fortaleza: Edições NUDOC/Museu do Ceará, 2005.

CESAR, Ana Cristina. **Literatura não é documento**. Rio de Janeiro: FUNART, 1980.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 4. ed. São Paulo: Estação Liberdade, UNESP, 2006.

COSTA, Sabrina Albuquerque de Araújo. **O artista Zenon Barreto e a arte pública na cidade de Fortaleza**. 2010. 163f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Campinas, 2010.

DECCA, Edgar Salvadori de. Quaresma: um relato de um massacre republicano. **Anos 90**, Porto Alegre, n. 8, p. 45-61, dez. 1997.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FARIAS, Maria Auxiliadora de Almeida. **Edições e Seduções: Revista Clã (1946-1957)**. 2003. 157f. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Filosofia e Ciências, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

FREYRE, Gilberto. **Reinterpretando José de Alencar**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura / Departamento de Imprensa Nacional, 1955.

- _____. **Manifesto Regionalista**. 7. ed. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1996.
Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2018.
- _____. **Casa-Grande e Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2004.
- _____. **Vida Social no Brasil nos meados do século XIX**. São Paulo: Global, 2008.
- _____. A propósito de “regionalismo”, “modernismo” e “romance social”. In: HEITOR, Gleyce; DINIZ, Clarisse (Orgs.) **Gilberto Freyre**. Rio de Janeiro: Funarte, 2010.
- GAGNEBIN, Jeannene Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GIRÃO, Raimundo. Ecologia de um poema. **Revista Clã**, Fortaleza: Imprensa Oficial, n. 21, 1965.
- _____. A necessidade de uma Secretaria da Cultura. In: GUEDES, Mardonio; Silva; SANTOS, Fabiano (Orgs.). **A história da Secult por seus secretários**. Fortaleza: Secult, 2006.
- GUEDES, Mardonio; Silva; SANTOS, Fabiano (Orgs.). **40 anos da Secretaria da Cultura**: memória e documentos históricos. Fortaleza: Secult, 2006a.
- _____. **A história da Secult por seus secretários**. Fortaleza: Secult, 2006b.
- HOBBSWAM, Eric (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- JÚNIOR, Araripe. **José de Alencar**: Perfil Literário. Rio de Janeiro: Serafim José Alves Editor, 1882.
- _____. **Gregorio de Mattos**. Rio de Janeiro: Fauchon & Cia Livreiros Editores, 1894.
- _____. Literatura Brasileira. In: MENEZES, Diatahy Bezerra de. (Org.). **O pensamento Brasileiro de Clássicos Cearenses**. Vol. II. Fortaleza: Instituto Albanisa Sarasate, 2006. v. II.
- LIMA NETO, Manoel Ricardo. Ana Cristina César e a monopolização da memória. **Morpheus** (UNIRIO Online), v. 9, p.129 - 135, 2016.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **José de Alencar e sua época**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- MARQUES, Rodrigo. **A nação vai à província**: do romantismo ao modernismo no Ceará. 2016. 273f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Departamento de Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.
- MUSIL, Robert. **O “Melro” e outros escritos de obra póstuma publicada em vida**. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

OITICICA, Ricardo. **O Instituto Nacional do Livro e as Ditaduras:** Academia Brasileira dos Rejeitados, 1997. 270f. Tese (Doutorado em Literatura: literaturas de língua portuguesa) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

PONTE PRETA, Stanislaw. **Fepeapá 1** – Primeiro Festival de Besteira que Assola o País. 2. ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1993.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil:** ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

PREZIA, Benedito. **História da Resistência Indígena:** 500 anos de luta. São Paulo: Expressão Popular, 2017.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma.** 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos:** a sua essência e a sua origem. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas:** formas literárias e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

_____. **Cultura e Política.** São Paulo: Paz e Terra, 2009.

_____. **Martinha versus Lucrecia:** ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWAMBORN, Ingrid. **A recepção dos romances indianistas de José de Alencar.** Fortaleza: Casa José de Alencar, 1990.

SILVEIRA, Éder. **Tupi or Not Tupi:** Nação e Nacionalidade em José de Alencar e Oswald de Andrade. 2007, 257f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SILVIANO, Santiago. O coração indômito de Pindorama In: _____ (Org.). **Ora (direis) puxar conversa!:** ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Manuscritos da Casa de Rui Barbosa

A língua portuguesa no Brasil

Literatura Brasileira (plano)

O nome Ceará

Revistas

REVISTA ASPECTOS. Fortaleza: Secretaria de Cultura do Ceará, v. XV, 1979.

REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO. **José de Alencar, Ereção de Estátua.**
Fortaleza: Instituto Histórico, ano XI, 1897.

REVISTA CLÃ. Fortaleza: Imprensa Oficial, n. 21, 1965.

REVISTA DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Centenário de José de Alencar.** Rio de Janeiro, 1977.

Jornais

DIÁRIO DO NORDESTE. P. de Iracema ganha hoje estátua de Zenon Barreto.
Fortaleza, 12 dez. 1996.

O POVO. Monumento já foi alvo de polêmicas históricas. Fortaleza, 20 jan. 2003.

Documento Eletrônico

Estatutos da Academia Brasileira de Letras. Disponível em:
<<http://www.academia.org.br/academia/estatuto>>. Acesso em: 6 abr. 2017.

Imagens

Capa – Tiago Coutinho

p. 103 – *Frame* do programa Imagens do Brasil, Cine-jornal informativo, Agência Nacional. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rur63Bw7-M0>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

p. 114 – Primeira edição de Iracema, de 1865. Imagem cedida pelo setor de obras raras da Biblioteca Nacional.

IRACEMA



**GOTAS DE SANGUE
BORBULHAM NA FACE
DESCONHECIDA**

Ninguém pode descrever, de fato, a angústia e o desespero sofridos por uma mulher ao ver seu corpo se voltando contra si mesma, como acontece no caso de uma gravidez indesejada.

Isso é particularmente verdade naquelas situações em que a gravidez fora do casamento era penalizada com o ostracismo social ou, até mesmo, com a morte,

Silvia Federici

O colonialismo é masculino. O macho agressor invade. Penetra no mais profundo da intimidade, das armas em riste, agride e mata, como um violador de mulher na estrada deserta,

Paulina Chiziane

Iracema nos tempos dos prints ou um sumário fora de ordem

(isso é o tipo da coisa que era preu saber decorado. rs eu não sei) 00:42 ✓

Pra mim essa parada de anagrama sempre me pareceu a leitura mais pobre 00:42

sim, mas o anagrama não é dele 00:43 ✓

é do afranio peixoto 00:43 ✓

Hum 00:43

Preciso dormir 00:43

Valeu 00:43

👉❤️ 00:43

Dicionário

piracema

piracema

substantivo feminino

1. AMAZONIA movimento migratório de peixes no sentido das nascentes dos rios, com fins de reprodução.
2. AMAZONIA época em que ocorre essa migração.

bjos 00:44 ✓

Em guarani significa lábios de mel — de ira, mel e tembe — lábios. Tembe na composição altera-se em ceme, como na palavra ceme-iba 00:45 ✓

piracema tb é época da migração... genial! muito obrigado, 00:46 ✓

só tem roubo das ideias alheias nessa minha tese 00:46 ✓

← Instagram

 **cearaquedeucerto**
Praia De Iracema

Soca Soca socadinha.. 🤔😂🎵



43 curtidas

cearaquedeucerto #ocearaquedeucerto

Ver 1 comentário

HÁ 3 HORAS · VER TRADUÇÃO

Dicionário

colonizar

colonizar

verbo

1. transitivo direto criar colônia(s) ou transformar em colônia. "o sistema colonizou a Índia durante décadas"
2. transitivo direto habitar como colono. "havia grupos de lavadores japoneses colonizando a Amazônia"

Traduções, origem das palavras e mais definições


Feedback

Colonização



Ao longo da história, a formação de colônias foi a forma como a espécie humana se espalhou pelo mundo. Na pré-história, a colonização de territórios não era geralmente acompanhada pelo uso da força, a não ser para lutar contra eventuais animais que os ocupassem. [Wikipédia](#)

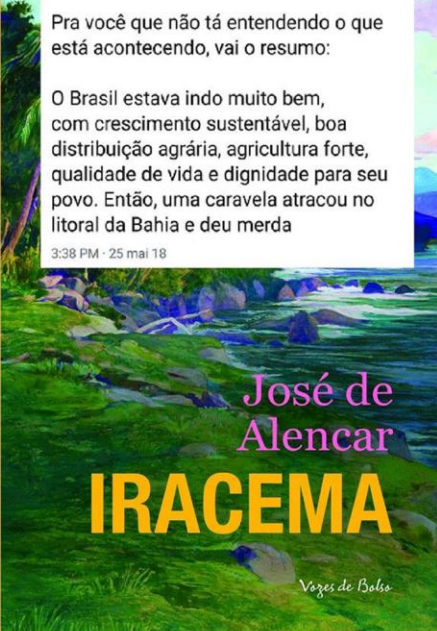
Feedback

 **Rica Perrone**
@RicaPerrone

Pra você que não tá entendendo o que está acontecendo, vai o resumo:

O Brasil estava indo muito bem, com crescimento sustentável, boa distribuição agrária, agricultura forte, qualidade de vida e dignidade para seu povo. Então, uma caravela atracou no litoral da Bahia e deu merda

3:38 PM · 25 mai 18



José de Alencar
IRACEMA

Vozes de Babel

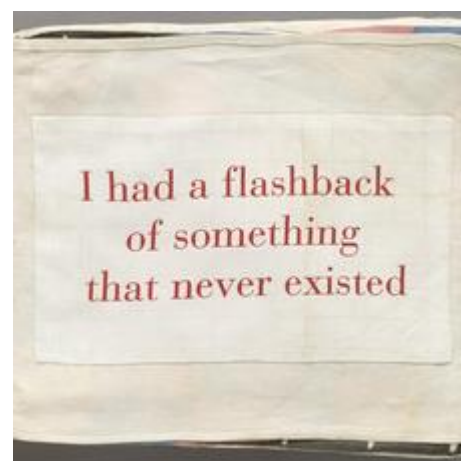


“Eu tenho lembranças do que nunca existiu”, escreve Louise Bourgeois no seu livro *Ode ao esquecimento*. Um livro feito à mão, todo de pano, com título em francês *Ode à L’oubli*. Um caderno costurado com 35 trabalhos, em boa parte, imagens abstratas. No meio do caminho, a frase em inglês “I had a flashback of something that never existed”. Como é possível lembrar de coisas que não existiram? Como algo que nunca existiu passa a existir em nossas memórias?

Embora Iracema nunca tenha existido, ela cristaliza a imagem de uma índia, volta e meia, lembrada. “Como entender o poder dessa imagem?”, pergunta Sylvia Porto Alegre no artigo *Esboço de Iracema: o índio e a cultura brasileira*. Mesmo Iracema sendo “questionada e contestada; endeusada ou ironizada, parodiada e descartada”, Sylvia lembra: ela persiste. Não bastasse o problema, a antropóloga apresenta um paradoxo. Se por um lado o indígena é massacrado diariamente, com suas terras e etnias questionadas, “no plano da cultura imaginada, se transformou em ser idealizado e perfeito, dono de qualidades míticas, herói fundador, símbolo ancestral das virtudes morais de um povo” (PORTO ALEGRE, 2003, p. 303). E acrescenta:

O romantismo construiu noções tão eficazes que delas não conseguimos nos livrar. Sabemos que as produções do imaginário não são meras distorções do real nem falsidades ou fantasias, inofensivas ou inconsequentes. As imagens forjadas pela criação artística fazem parte dos sistemas culturais. Elas fornecem um mapeamento do mundo, uma orientação para a ação e são, nesse sentido, poderosas e eficazes. O universo simbólico está colado à experiência vivida, deita raízes e deixa marcas no comportamento social e nas atitudes individuais (PORTO ALEGRE, 2003, p. 303).

Iracema continua a se reproduzir infinitamente. Como escreveu o poeta, ela é um mito incessante. Traz consigo vestígios de tantas outras mulheres: Raquel, Helena, Lindóia, Moema ou Madalena. A história de Iracema não começa em agosto de 1865, quando Alencar publicou o romance. Não há necessariamente uma origem, e não me cabe, aqui, descobrir o porquê de Iracema ter se consolidado como a personagem indígena na narrativa historiográfica literária brasileira. Ela permaneceu, é fato. As questões aqui trazidas são: quais são as consequências de sua permanência? O que a lembrança de Iracema atualiza? O que esqueceram de contar?



MULHER DE A a Z Para entendê-las, consulte nosso dicionário

PLAYBOY

www.playboy.com.br

Pôquer

Por que o jogo está bombando

Natália

A nudez selvagem da **lracema** do *reality show*

“Yôga não tem nada de zen”

O polêmico Mestre DeRose conta como criou o império do yôga

BÔNUS:
PAOLA RODRIGUES
A MUSA DA CASA DOS ARTISTAS **NUA** EM FOTOS INÉDITAS

mais!

> COMO INVESTIGAR UMA **CENA DE CRIME**

> ROUPAS: O NOVO “ESPORTE FINO”

> GUIA PLAYBOY DO CAMPEONATO BRASILEIRO

R\$ 9,95



Venda proibida para menores de 18 anos




SUSANNE SASSAKI

O ORGULHO DE ALENCAR

140 ANOS após a publicação do romance, materializamos a virgem dos lábios de mel. **Natália Nara**, musa do BBB5 que emprestou seu rosto à estátua de Iracema da lagoa de Messejana, em Fortaleza, agora doa seu corpo e alma à nossa recriação. Recriamos a mata Atlântica e cantos de uma aldeia dos tabajaras no estúdio de **Luís Crispino**. Arrumamos adereços e acessórios dos nativos brasileiros para adorná-la. Preparamos até urucum para pintar-lhe o corpo (os dedos de nossa produtora estão tingidos até hoje). O resto da fantasia de colono desbravador é contigo.

Quando comecei o doutorado, não imaginava que a tese iria chegar ao debate sobre “violência colonial”. A ideia inicial era escrever sobre Fortaleza e Iracema. O bom de uma pesquisa é, justamente, não saber o resultado antes de terminá-la, né? Não imaginava também que a revista Playboy ajudaria tanto a pensar o conceito. Apesar de estar num programa de pós-graduação de Memória Social, minha memória é péssima. Não decoro citações corretamente. Daí, conto como lembro. Muitas vezes, a galera escuta e acha que invento, porque as bizarrices são demais. Como aqui já é a tese, tenho que fazer as citações direitinho, porque, supostamente e infelizmente, não posso inventar! Então, reparem nas imagens e nos textos desta e das próximas páginas. Esta revista traz cenas de violência colonial.



Heleieth Saffioti, em seu livro *Gênero, patriarcalismo, violência*, de 2015, explica violência como uma “ruptura de qualquer forma de integridade da vítima”. A integridade pode ser física, psíquica, sexual ou moral. Para ela, “apenas a psíquica e a moral situam-se fora do palpável. Ainda assim, caso a violência psíquica enlouqueça a vítima, como pode ocorrer, ela torna-se palpável” (p.18)

Uma alegria bem violenta

Alegria
de
português

FOTOS LUIS CRISPINO



Violência, portanto, é uma palavra guarda-chuva relacionada diretamente a partir de um contato ou encontro - presencial ou não - com *um outro*, palpável ou imaginário. É cabível em várias situações, desde as mais óbvias, como uma mulher estuprada ou assassinada, até as mais sutis, como comparar a mulher a um jantar, ou convidar o leitor a realizar sua fantasia de "colono desbravador" e encontrar "nossas belezas naturais como vieram ao mundo". Agora que "resolvi" o conceito de violência, afirmo: Iracema é um livro que narra uma história super violenta. Uma violência colonial. Não só porque o enredo se passa no começo do século XVII, mas, principalmente,...

Em 1500 eles chegaram aqui e encontraram nossas belezas naturais como vieram ao mundo. Agora chegou sua vez: espie **Natália Nara, a Iracema do BBB5, brincando de índia**

... porque o colonialismo, como veremos ao longo deste capítulo, permanece em vários momentos atuais. É bom lembrar: esta revista foi produzida em 2005, início do século XXI. Por isso, costumo repetir que não estudo apenas o século XIX, muito menos José de Alencar. Estudo como a personagem/imagem Iracema se torna e continua símbolo da violência colonial na história de nosso país.

EDIÇÃO ARIANI CARNEIRO

STYLING: SUSANNE SASSAKI E MARINA RIBEIRO
TRATAMENTO DE IMAGEM: SÉRGIO PICCIARELLI
CENOGRAFIA: HELENA LUNARDELLI E MARIA HALLER
CABELO E MAQUIAGEM: PAULO ÁVILA / BLZ

O ENCONTRO: ESTRANHOS E ESTRANGEIROS

NARRATIVA I

Tião: Eu sou um homem de estrada. Eu nasci pra isso. Tá no sangue. Há seis anos que eu tô nesse trajeto. Belém-São Paulo. São Paulo-Belém. Jurema...

Iracema: Meu nome não é Jurema, meu nome é Iracema.

Tião: Iracema, hum... Eu já cruzei essa transamazônica, praticamente, quando ainda nem existia transamazônica. Tinha até perigo de índio. Dava até medo, as onças arranhavam a pintura do carro. Mas tu é burra mesmo, né? Se tu quiser se dar bem, fazer carreira, tu tem que tomar cuidado nessa vida, viu! Se não, tu num chega nem aos... Quantos anos você tem mesmo?

Iracema: 15.

Tião: Se não, tu num chega nem até os 16. Quanto é que tu faz um michê? Hein? Quanto é que tu faz um michê?

Iracema: 30.

Tião: Rá, mulher nenhuma naquela boca faz por mais que 10.

Iracema: Porque faz sim, depende de querer.

Tião: Mas tu é novinha, vamos dizer que tu faz 20.

Iracema: 20 nada, 30.

Tião: Quantos homens tu pega por dia?

Iracema: 3, 4.

Tião: Hahaha quando muito pega um. 20 cruzeiros por dia.

Iracema: 20 nada, 30 mesmo.

Tião: Paga 10 de pensão, 7 de ranga, tem que comer, né? Tem que comer pra viver.

Iracema: Lógico.

Tião: Se sobra 30 manda pra família.

Iracema: Tá bom, tá bom, 20.

O diálogo faz parte do filme *Iracema, uma transa amazônica*, rodado em 1974, por Orlando Senna e Jorge Bodanzky, mas, devido à censura militar, só foi lançado em 1981. O título do filme faz um trocadilho com a rodovia transamazônica, projeto do ditador Emílio Garrastazu Médici. Em síntese, Tião, “um homem de estrada”, como ele se autodefine, é um extrativista ilegal de madeira no Pará. Lá, conhece Iracema, uma jovem que tem a vida roubada pela exploração sexual da região.



Cena de Iracema, uma transa amazônica, lançado em 1981. À esquerda, Tião (Paulo César Peróio); à direita, Iracema (Edna de Cássio)

A cena acontece em um córrego na estrada, onde se lavam. Iracema pede a toalha para limpar o rosto. Tião diz para ela não sujar a toalha com a meleca – provavelmente maquiagem – do rosto. O diálogo segue:

Iracema: Por quê? Toda mulher usa.

Tião: Mas é uma porcaria.

Iracema: Porcaria nada...

Tião: Mais uma índia que fica usando isso aí.

Iracema: Eu não sou índia, não.

Tião: E o que tu é? Branca?

Iracema: Sou.

Tião: Filha de inglês?

Iracema: Filha de inglês, não, mas de brasileiro.

NARRATIVA II

Segundo capítulo de *Iracema*. De como ela encontra Martim.

Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta. Ergue a virgem os olhos, que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se.

Diante dela e todo a contemplá-la está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo.

Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu. Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1067).

NARRATIVA III

Antes de Natália Nara concorrer a um milhão de reais na edição de 2005 do programa *Big Brother Brasil*, ela participara de um concurso de modelos em Fortaleza. Mais de 2000 garotas disputaram o prêmio de ter seus rostos eternizados em uma estátua em homenagem à Iracema (DIÁRIO DO NORDESTE, 2004). O monumento foi inaugurado na Lagoa da Messejana (centro-sul de Fortaleza) no dia 01 de maio de 2004, data do aniversário de nascimento de José de Alencar. Numa escala de exposição, depois de ter se transformado numa estátua e ter participado do *reality show*, em abril de 2005, a jovem de 20 anos vira capa da revista masculina *Playboy*. A manchete da revista já foi apresentada, mas não custa lembrar: “Natália, a nudez selvagem da Iracema do Reality Show”. Abusemos da repetição. No *making off* da revista, lemos: “Natália Nara [...] doou seu corpo e alma à nossa recriação. Recriamos a mata atlântica e cantos das aldeias dos Tabajaras [...] O resto da fantasia de colono desbravador é contigo”.

O ASSIM CHAMADO PARAÍSO

Finalmente, descobriram o Mundo Novo. Ninguém aguentava mais a miséria na Europa. Como se a nomeação fosse também uma posse, pegaram a cruz e batizaram as terras de América. Ninguém sabe ao certo se as correspondências de Vespúcio relatando suas experiências com o lugar encontrado eram verdadeiras ou não, “das cinco cartas e mais um fragmento que podem ser cogitadas como sendo de Vespúcio, só se conhecem cópias ou versões traduzidas; nenhuma dessas peças é original” (MARTINS, 1984, p. 13). O fato é que elas rapidamente se popularizaram no continente europeu e “notabilizaram a então Terra de Vera Cruz e seus habitantes”, também conhecida como Brasil. Sim, ao contrário do que me ensinaram na escola, a Europa ficou conhecendo o Brasil pelas cartas de Américo Vespúcio. A tão falada carta de Pero Vaz de Caminha, escrita em 1500, e que, na narrativa bonitinha, contaria o descobrimento do Brasil, ficara “inédita e soterrada até 1773 nos arquivos portugueses” (CUNHA, 2009, p. 180).

Nas cartas, Vespúcio dizia que as árvores eram tão belas e havia tanta suavidade que “parecia estar no Paraíso terrestre” (VESPÚCIO, 1984, p. 53). Como todo homem branco gosta de brincar de Deus, os europeus achavam, então, que tinham descoberto um novo Éden. Começavam, ali, uma nova escritura sagrada, uma narrativa de origem. Era “o feito mais grandioso da história moderna ocidental”. As narrativas de viagem, não só as de Vespúcio, mas as dos viajantes que pisaram por cá no século XVI, “buscavam na natureza americana o que

previamente julgavam reconhecer: um deslocamento do mito do paraíso terrestre” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 34).

A noção de Paraíso para o descobrimento da América e do Brasil é tema do ensaio *Visão do Paraíso*, de Sergio Buarque de Holanda. A magia da descoberta trazia aos europeus a ideia de que aquele “novo mundo” era apartado do seu. Mesmo “alheios aos costumes”, a América afetava os moradores da Europa “através de idealizações estranhas, não em virtude da experiência”. Para ele, a atmosfera mágica estava mais presente na narrativa espanhola que na portuguesa. Em ambos os casos, no entanto, havia a sugestão da “imagem do Paraíso Terrestre” (HOLANDA, 1996, p. 1-7). No capítulo *Paraíso Perdido*, o autor demonstra que a relação estabelecida com a descoberta era de encará-la como a “infância do mundo”. Tratou-se de personificar a paisagem e se desenvolveu uma argumentação de que a chegada europeia às novas terras era o marco de seu nascimento. “Aquela condição de plena bem-aventurança, tal como a viram e cantaram os poetas, representaria a projeção, sobre um plano cósmico, da vida da infância tal como podem ver os adultos”. Essa infância, “idealizada pela distância”, mediada pela experiência relatada dos viajantes, trazia um problema político e histórico. Havia uma naturalização de situar o novo mundo “no passado” (HOLANDA, 1996, p.151).

Era, portanto, como se houvesse um encontro, naquele instante, entre dois mundos de datas distintas. Como se os europeus tivessem se olhando num espelho, projetavam-se para um tempo de seus primórdios, o qual eles achavam que teriam vivido também, um passado idealizado e evolutivo de si. Uma das características desse tempo não mais existente na Europa era a terra comunal. Américo Vespúcio ficou passado ao perceber que, nas novas terras, “a vida deles é antes epicúrea que estoica ou acadêmica [...] não têm bens próprios nem departamento de reinos nem de províncias. Em conclusão, tudo é comum”. Não bastasse a vida comum, Vespúcio se admirou também com a falta de ganância dos moradores. “Como disse, nos venderam escravos, não foi a venda por preços pecuniários, mas quase dados grátis, porque nos davam por um pente de madeira ou um espelho que não valiam 4 cobres”. No colégio, eu lembro bem da professora me explicando que os índios eram todos *ingênuos*. Ela, assim como o Vespúcio, não entendia como eles preferiam pentes e espelhos vagabundos em vez de ouros ou joias e que se pedissem “a eles as coisas mais caras que tinham, sem outra recompensa davam-nas” (VESPÚCIO, 1984, p. 82).

O xamã yanomami Davi Kopenawa explica: os brancos e os indígenas possuem relação diferente com a mercadoria. É pra ler como se fosse ele falando:

Só bem mais tarde entendi que os brancos tratam de suas mercadorias como se fossem mulheres por quem estão apaixonados. Só querem pegá-las para depois ficar de olho nelas com ciúme. Acontece a mesma coisa com seus alimentos, que sempre empilham em suas casas. Quando pedimos, nunca os dão sem antes nos fazer trabalhar para eles. Nós não somos gente que recusa comida a visitantes! (KOPENAWA; BRUCE, 2015, p. 419).

Kopenawa complementa que “o pensamento desses brancos está obscurecido por seu desejo de ouro. São seres maléficos”. Os yanomamis, por isso, chamam os homens brancos de “*urihi wapo pē*”, que significa os “comedores de terra” (KOPENAWA; BRUCE, 2015, p. 336-7).

Já que o assunto é terra e propriedade, vale a pena uma pequena digressão para lembrar de *A assim chamada acumulação primitiva*, penúltimo capítulo do primeiro volume de *O Capital*, livro publicado por Karl Marx em 1867, dois anos depois de *Iracema*. Marx apresenta a acumulação primitiva não como “resultado do modo de produção capitalista, mas seu ponto de partida”. Seria “o pecado original” da formação do capitalismo. Ele enumera uma série de fenômenos históricos fundamentais da acumulação primitiva. Vejamos:

[...] a descoberta das terras auríferas e argentíferas na América, o extermínio, a escravização e o soterramento da população nativa nas minas, o começo da conquista e saqueio das Índias Orientais, a transformação da África numa reserva para a caça comercial de peles-negras caracterizam a aurora da era da produção capitalista (MARX, 2013, p. 821).

O contato com a América é, para Marx, fundamental no processo de expansão capitalista. E para quem acha que a Europa é ou era civilizada, Marx (2013, p. 804) mostra diretamente “outros tantos métodos idílicos da acumulação primitiva” que existiram por lá:

[...] o roubo dos bens da Igreja, a alienação fraudulenta dos domínios estatais, o furto da propriedade comunal, a transformação usurpatória, realizada com inescrupuloso terrorismo, da propriedade feudal e clânica em propriedade privada moderna.

Marx resume a desigualdade gerada pela acumulação primitiva assim:

[...] os primeiros acumularam riquezas e os últimos acabaram sem ter nada para vender, a não ser sua própria pele. E, [...] ainda hoje, apesar de todo seu trabalho, continua a não possuir nada para vender a não ser si mesma, e a riqueza dos poucos, que cresce continuamente, embora há muito tenham deixado de trabalhar (p. 785).

O problema é que, na América, os seus primeiros moradores não acumulavam riqueza. E isso confundiu Américo Vespúcio e minha professora. O paraíso encontrado por Vespúcio era

menos um mundo idílico, e mais uma mina para expansão do capitalismo. Se os civilizados europeus já viviam em conflito por mercadoria nas suas terras, depois da *descoberta*, eles ampliaram a guerra comercial e passam a ter “o globo terrestre como palco” (MARX, 2013, p. 821).

Em meio a esses acontecimentos, uma outra questão aparece. Com a Europa em situação miserável, o tal do Novo Mundo mostrou-se como uma possibilidade de fuga, um lugar em que era possível “reconstruir a experiência perdida das terras comunais”. Havia a ideia de que a América seria “uma terra milagrosa em que as pessoas viviam livres da labuta e da tirania, dos senhores feudais e da ganância” (FEDERICI, 2017, p. 211). Em *Formação do Brasil Contemporâneo*, Caio Prado Jr. mostra que a emigração inglesa foi maior porque havia uma “transformação econômica sofrida pela Inglaterra no correr do século XVI”. Os campos britânicos, antes utilizados para o cultivo, “se transformam em pastagens para carneiros cuja lã iria abastecer a nascente indústria textil”, há um deslocamento, em massa dos trabalhadores do campo. “Constitui-se aí uma fonte de correntes migratórias” que vão se encontrar na América, em especial, na região norte, onde hoje situa os Estados Unidos (JÚNIOR, 1971, p. 26).

Robinson Crusó é um exemplo desses forasteiros ingleses que atravessou oceano, mas foi bater no Brasil. Personagem imortalizado na obra homônima de Daniel Defoe, publicada em 1719, Crusó era um jovem nascido em York, na Inglaterra, com um desejo aventureiro. “Não me satisfaria nada menos que seguir para o mar”, revela nas primeiras páginas da narrativa (DEFOE, 2011, p. 46). Apesar do medo de “cair na mão de qualquer dos selvagens” ou “cair nas garras de leões e tigres” (p. 73), ele atravessa o atlântico e chega ao porto de São Salvador. A viagem durou 22 dias. Na Baía de Todos os Santos, ele se aliviava por estar salvo “da mais miserável de todas as condições” e pensou o que faria a seguir da sua vida. No Brasil, percebeu como os donos de terras “enriqueciam depressa”. Decidiu, portanto, obter uma licença para se estabelecer ali. “Me transformaria em produtor de açúcar como eles [...]. Comprei o máximo de terras incultas que meu dinheiro permitia, e me pus a planejar minha propriedade e a construção de uma casa” (p. 84). Mas é aquela história de sempre querer mais. Uma insatisfação permanente. Sendo ele aventureiro, recebeu uma “proposta secreta”, “aparelhar um navio para ir à Guiné”, e “trazer escravos para as suas terras particulares, dividindo o total entre suas propriedades” (DEFOE, 2011, p. 89-90). A missão dele era embarcar e fazer a negociação na costa da Guiné. Ele topa e segue. O resto da história todo mundo conhece. A embarcação sofre um acidente, e ele vai bater numa ilha deserta, ou nem tanto.

Publicado no começo do século XVIII, considero *Robinson Crusó* um livro sobre medos. A personagem revela o medo de animais e selvagens no novo mundo. Uma vez ilhado,

com a terra toda só pra ele, um dia ele vê uma pegada desconhecida. “Houve momentos que eu achei que fosse o Diabo” (DEFOE, 2011, p. 225), confessa. Construiu um castelo para se proteger. “Na verdade, não havia ali motivo para medo, além da minha imaginação [...] Ah, como são ridículas as decisões dos homens dominados pelo medo” (p. 229-230).

Mais tarde, Silvia Federici mostra como o medo era algo presente na Europa dessa data. Se circulava o imaginário de a América ser uma terra selvagem e perigosa, havia também o “medo que os colonizadores tinham da migração sem restrições” (FEDERICI, 2017, p. 211). Queriam o controle da terra. Todo mundo é cristão, mas na hora de dividir o pão, tem sempre aquela confusão.

O medo também era um argumento para justificar a intervenção europeia nas terras. Numa escala de pensamento evolutivo, por detrás da nomeação *Novo Mundo* havia o etnocentrismo. Por encontrar seres humanos com costumes distintos morando em paisagens florestais e não conseguirem enxergar para além do próprio umbigo, os europeus diziam que esse Novo Mundo era tão novo que ainda não era civilizado. Nesse argumento, além de legitimar o uso da força para *humanizar os selvagens*, criava-se uma narrativa de que havia tempos distintos dentro do momento presente. Acreditando em uma linearidade evolutiva da história, tratavam aquele novo mundo como uma criança que cresceria. Dessa forma, o novo mundo estaria eternamente em atraso e deveria ter sempre o respeito ao *Velho Mundo*. Enquanto a Europa tinha uma história de muitas guerras registradas em palavras e papéis, o europeu acreditava que naquele novo mundo ainda não existia história. É como se fosse possível a história começar do ano zero¹. O Brasil, aprendi na escola, tem data de nascimento: a chegada das caravelas.

O sentimento de não possuir história, de eterno atraso e a projeção de um dia chegar ao mesmo nível da Europa são resquícios, até hoje, da dominação colonial. O argelino Albert Memmi, no ensaio *Retrato do Colonizado*, de 1956, apresenta que uma estratégia da colonização é condenar o colonizado a ter uma sensação de “viver fora do tempo”. Diante dessa

¹ Patrícia Villen (VÍLLEN, 2013, p. 94), na dissertação *A crítica de Amílcar Cabral ao colonialismo: entre a harmonia e a contradição*, mostra que essa estratégia de pensar povos civilizados *versus* povos não civilizados como uma “diferença de evolução ou de desenvolvimento, ou seja, em termos essencialmente temporais” se repetiu também no processo de colonização do continente africano. “O colonialismo aparece, desse modo, como um ato de ‘conceder’ a História a um continente que, sem a intervenção da ação civilizadora colonial, de modo algum a teria” (p. 69). Para o discurso colonial, segundo Patrícia, “colonizador e colonizado fazem parte de estágios ou etapas diferentes, internos a uma mesma linha evolutiva. Isso permite, ao mesmo tempo em que reconhece uma humanidade comum, sancionar a existência de uma hierarquia entre diferentes populações. Povos adultos e povos crianças pertencem à mesma espécie, porém a momentos diferentes e hierarquicamente ordenados da sua evolução. A distância que os separa, colonizadores e colonizados, não é, portanto, aquela absoluta, que os divide em duas raças distintas, mas aquela temporal” (p. 94).

discrepância, na qual o colonizador está avançado e o colonizado atrasado, só há duas opções: a assimilação ou a petrificação. Diria que, no caso brasileiro, as duas ocorreram. Se, por um lado, houve o constante estupro das mulheres indígenas e negras, por outro, a imagem indígena² foi cristalizada nas artes visuais e na literatura. Memmi sinaliza que a situação se agrava pelo fato de o colonizador impedir ao colonizado dispor do seu passado, uma vez que é ignorado ou destruído. Resta ao colonizado a sensação de apenas viver o presente e, ainda assim, “esse mesmo presente lhe é amputado, abstraído”. Memmi (2007, p. 143) conclui que “o colonizado parece condenado a perder progressivamente a memória”. Uma das frases que mais escutei ao longo de minha formação escolar e volta e meia ainda escuto é “o Brasil é um país sem memória”.

Em entrevista concedida a Boaventura de Souza Santos, no projeto *Conversación del Mundo – Valle de Las Animas*, em 2013, a pensadora boliviana Silvia Cusicanqui diz haver uma superfície narrativa no presente, na qual se vê profundas referências ao passado. Mas ela lembra que tudo funciona no presente e há uma luta dialética para o passado. Para ela, o que entra em coalizão não são as classes sociais, são as históricas. O passado e o presente estão em constante peleja. O passado não é superado, ele se mantém vivo³.

Ao analisar a conjuntura latino-americana, ela afirma que uma das tarefas do mercado mundial é interferir nas narrativas dos fenômenos das reformas liberais ou das mudanças sociais. Essas leituras são impostas a muitos países junto com as reformas e aparecem sempre como um discurso de mudança e transformação inclusivas. Mas essas mudanças, ela lembra, não mexem nas questões estruturais como, por exemplo, o racismo. É uma inclusão excludente que justifica a desigualdade, ao mesmo tempo em proclama a igualdade. Para ela, existe uma brecha entre as palavras e os fatos. Como canta Gilberto Gil, “palavras dizem sim, os fatos dizem não”. Como exemplo da brecha, ela utiliza a seguinte frase: “todos os bolivianos são iguais, porém, os índios não são bolivianos”. Tem-se um modelo de exclusão numa aparente universalidade da igualdade.

2 O sociólogo Chico de Oliveira (2018, p. 35) destaca que no Brasil não existe “nenhum grande herói indígena antiportuguês: o caráter abastardo da própria colonização, que dizimou mais pelo desastre epidemológico que pela matança, não cristalizou nenhum mito” de resistência à colonização. Segundo Lilia Schwarcz (1993, p. 146), a imagem do índio, elaborada sobretudo por “jesuítas e elementos ligados ao setor militar, [...] era a de um elemento redimível mediante a catequese, que o retiraria de sua situação ‘bárbara e errante’ para inseri-lo no interior da civilização”.

3 A aproximação entre o pensamento de Silvia Cusicanqui e Walter Benjamin renderia um bom trabalho sobre tempo e imagem. Em conferência realizada na UERJ, no dia 12 de setembro de 2017, a boliviana citou Benjamin como exemplo de um teórico do tempo fora da linearidade e ressaltou semelhanças entre o pensamento do autor e a lógica de tempo do povo Ayamara, ao qual a pesquisadora pertence.

Silvia defende que, a partir desses parâmetros, constrói-se o colonialismo interno, um modo de dominação maior do que a economia. Colonialismo, para ela, é uma ação ativa que se incrusta na subjetividade. Sistema colonial é subjetivo e afeta todas as classes sociais. Essa subjetividade se constrói porque uma das formas de dominação europeia foi por meio da palavra. Silvia lembra que o raciocínio europeu é constituído pela palavra e, diante de qualquer coisa nova, trata-se logo de nomear, para, assim, poder entender ou controlar. Há uma obsessão pelos conceitos. E, por meio das palavras, é muito possível construir interpretações a contrapelo do que aconteceu. A autora lembra que muitos outros povos não são centrados na palavra, mas na ação. Sem cair na falsa dicotomia entre ação e palavra, pois sabemos que a palavra é também uma ação, o que a pensadora argumenta é que, para alguns povos, a palavra não é necessária. Por não recorrerem tanto à palavra, os europeus inventaram que o tal novo mundo não tinha história. Foi uma mentira que pegou e gerou um problema gigante com sequelas até hoje.

Se é verdade que o colonialismo afeta a todos os colonizados, ele os afeta de forma diferente. Como pais carrascos, os europeus trataram de educar aquele povo com o uso da força e da violência. Utilizaram a estratégia repetida até hoje em um conflito territorial: racha a comunidade, oferece dinheiro e recursos para os que ficam do seu lado e, para os que não topam vender suas terras, rouba, taca fogo ou mata literalmente; às vezes, metaforicamente. Os que ficam *amigos* do colonizador se lascam menos, os que resistem são chamados de *inimigos* e se lascam mais. Pois assim fizeram com os índios. Dividiram em dois grupos: tapuais e tupis. Paulo Barros (2002, p. 25), em *Confrontos invisíveis*, mostra que no primeiro momento, “a situação de contato era mais estreita e restrita ao litoral, habitado por grupos indígenas tupis”. Isso dava uma falsa noção de que os povos indígenas eram uniformes.

A partir da dificuldade de conhecer a diversidade dos índios não-tupis, criou-se uma generalização dos indecifráveis, expressa em um termo genérico: tapuia (termo apropriado das línguas tupis, uma alusão aos índios não-tupis, que significava, entre muitos adjetivos, ‘bárbaro’, ‘inimigo’ etc). Essa designação parte da heterogeneidade dos povos indígenas do sertão, observada já nos relatos quinhentistas como um ‘mundo de alteridades’, em oposição à homogeneidade tupi. [...] Nesse sentido, o termo ‘tapuia’ não deve ser compreendido como um etnônimo, mas como uma noção historicamente construída ao longo da colonização (BARROS, 2002, p. 27).

Em paralelo a esta classificação, todo mundo começou a se assustar dizendo que o Brasil era cheio de canibais. O primeiro a espalhar essa história foi o próprio Vespúcio.

E a gente quando nos viu saltar a terra e conheceu que éramos gente desconforme da sua natureza, porque não tem barba nenhuma nem vestem

vestimento nenhum assim os homens como as mulheres, que como saíram do ventre das suas mães assim vão, que não cobrem vergonha nenhuma; e assim pela diversidade da cor [...] de modo que sentindo medo de nós, todos se meteram no bosque, e com grande esforço por meio de sinais os tranquilizamos e praticamos com eles, e descobrimos que eram de uma descendência que se dizem Canibais, que quase que a maior parte dessa descendência ou toda ela vive de carne humana, e isto o tenha por certo, vossa Magnificência (VESPÚCIO, 1984, p. 56).

A antropóloga Manuela Carneiro da Cunha ressalta que as correspondências dos viajantes localizam, pela primeira vez, os fantasmas canibais na América Latina. Sim, isso mesmo. Ela lembra que “os canibais são, na verdade, um fantasma, uma imagem, que flutua por muito tempo no imaginário medieval sem lograr ser geograficamente atribuído” (CUNHA, 2009, p. 188). Como estratégia de construir os selvagens, a narrativa europeia recorre ao medo do canibalismo. Há, segundo Federici (2017, p. 388), registros de se comer carne humana na Europa até o século XVIII, “o consumo de sangue humano (especialmente daqueles que haviam morrido de forma violenta) e de água de múmias, que se obtinha banhando a carne humana em beberagens, era uma cura comum para epilepsia e outras doenças em muitos países europeus”. A prática não era restrita a grupos marginais, “era praticado em grupos mais respeitáveis europeus”.

Para legitimar a violência da civilização, “a figura do índio idílico em seu Éden tropical dá lugar a do antropófago no Inferno Verde” (RIBEIRO, 1986, p. 68). O historiador Paulo Barros ressalta que a mesma estratégia foi utilizada pelos colonizadores na expansão pecuária. Construiu-se a narrativa do sertão perigoso, cheio de povos “bárbaros”, “que deveriam ser conquistados, cristianizados e ajustarem-se à expansão, quer servindo à demanda da economia, quer deixando livre o espaço necessário para as fazendas” (BARROS, 2002, p. 49).

Quem logo sacou o truque foi Montaigne. No ensaio *Canibalismo*, ao comentar sobre a América, ele diz: “pelo que dela me contaram, acho não há nada de bárbaro e de selvagem nessa nação, a não ser que cada um chama de barbárie o que não é seu costume”. O ensaísta questiona o conceito de selvagem e denuncia uma apartação do pensamento europeu da natureza. Para ele, a selvageria, como prática condenável e temível, não deveria denominar “os frutos que a natureza produziu por si mesma [...] na verdade os que alteramos por nossa técnica e desviamos da ordem comum é que deveríamos chamar de selvagens”, completa (MONTAIGNE, 2010, p. 145).

O fato é que essa narrativa se alastrou e até hoje as noções de *selvageria*, ou *perigoso* são atribuídas aos povos indígenas. Kopenawa e Bruce (2015, p. 426) rebatem:

Os brancos de longe também não têm tanta sabedoria quanto pretendem! Não param de repetir que é ruim nos flechamos uns aos outros por vingança. E no entanto, seus próprios antepassados eram belicosos a ponto de ir até lugares muito remotos só para saquear a terra de gente que não tinha feito nada a eles!

Lembremos, então, da segunda narrativa apresentada no início deste capítulo. A primeira ação de Iracema é uma flechada que atira contra um português que atrapalhou seu cochilo depois do almoço. Era um “guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta”. A flecha partiu dela, daquela nascida nos matos, lá longe, “além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte”. A flechada raspa no rosto do colonizador. A história começa com uma cena de algumas gostas de sangue, depois só piora.

Ria Lemaire, no artigo *Relendo Iracema (o problema da representação da mulher na construção duma identidade nacional)*, argumenta que “Iracema e Martim são heróis míticos no sentido autêntico da palavra, sendo que os dois deixam a sua terra de origem para uma aventura heróica”. Se Martim atravessa o oceano, Iracema foge das suas terras com medo de sofrer represália pelo fato de o colonizador ter tirado sua virgindade após ele ter insistido para que ela revelasse o segredo da Jurema. Na leitura de Lemaire (1989, p. 267), Iracema representa, nesse encontro com Martim, “a intermediária [...] entre natureza e civilização, entre o colonizador e o colonizado”. Esse “antagonismo radical”, lembra Sylvia Porto Alegre, torna a união entre Iracema e Martim impossível. Assim, “a mulher-natureza está integrada ao sobrenatural, representa a celebração da beleza e elegia do sofrimento” (PORTO ALEGRE, 2003, p. 322).

Temos pouquíssimas informações sobre a história de vida de Iracema. O livro não nos permite saber, por exemplo, quem é sua mãe. É como se a história de Iracema só se iniciasse com a presença do colonizador. Assim como dizem que história do Brasil começa com a chegada do português, a vida de Iracema, na perspectiva do romance, só tem sentido a partir desse encontro com o colonizador. É o próprio Alencar quem revela isso.

Após a narrativa do romance *Iracema*, em uma carta destinada ao Dr. Jaguaribe, Alencar conta como teve a ideia do livro. Em São Paulo, tinha começado uma biografia de Felipe Camarão (Poti, um dos personagens). “A amizade heroica que o ligava a Soares Moreno e suas guerras contra o célebre Mel Redondo [Araquém, pai de Iracema]; aí estava tema. Faltava-lhe o perfume que derrama sobre as paixões dos homens: a beleza da mulher” (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1125).

Não fora a primeira vez que Alencar associaria a imagem da mulher a um perfume. Nas famosas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*, José de Alencar, como sabemos, detona o

livro de Gonçalves de Magalhães. Publicadas em 1856, na oitava carta, Alencar rebate a fragilidade da personagem feminina na obra de Magalhães. Para Alencar, pode-se encontrar “um estudo completo sobre a mulher” na Bíblia. Além disso, a escritura sagrada do cristianismo, segundo o escritor, “a retrata por todas as faces da missão sublime que ela deve representar no mundo” (ALENCAR, 1856, p. 90). Em toda grande epopeia há, ainda, nas palavras do escritor, “uma página íntima onde o poeta depositou a flor do sentimento com todos os seus perfumes” (p. 91-92). Para finalizar, Alencar lembra que “o primeiro poeta do mundo” é a natureza, que “no meio de cena agreste e rude, entre as safaras e os rochedos [...] existe um cantinho de terra onde se esmera em depositar todo o seu luxo” (p. 92). Aos poetas, caberia imitar a natureza.

Assim, nasce *Iracema*. Se é verdade que Iracema é uma personagem mítica e que ela deixa sua terra, é importante pensar que o episódio que desencadeia a sua fuga é a perda da sua virgindade. Precisamos falar sobre isso.

A COLONIZAÇÃO COMO UM ESTUPRO

Iracema é a única personagem feminina em todo o romance, e, como dissemos, não temos nenhuma informação sobre sua mãe ou se ela tem alguma irmã. Após a flechada dada em Martim, seguindo a tradição, a tribo dela, os Tabajaras, o acolhe. Araquém, o pai de Iracema, saúda o homem branco: “Bem vieste. O estrangeiro é senhor na cabana de Araquém. Os Tabajaras⁴ têm mil guerreiros para defendê-lo, e mulheres sem conta para servi-lo. Dize, e todos te obedecerão” (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1068).

Quem recebe a missão de ir buscar as mulheres para servir ao hóspede é Iracema. Martim pergunta se ela não poderia ficar com ele, como as outras, mas ela responde: “Estrangeiro, Iracema não pode ser tua serva. É ela que guarda o segredo da Jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o pajé a bebida de Tupã” (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1069). A partir desse momento, não temos mais nenhuma referência a outras mulheres no romance. A única amiga de Iracema é a Jandaia, uma periquita. Depois, Martim inicia um diálogo com Iracema: “Virgem formosa do sertão, esta é a última noite que teu hóspede dorme na cabana de Araquém, onde nunca viera para teu bem e seu. Faze que seu sono seja alegre e feliz” (p. 1087). Ela responde: “Manda; Iracema te obedece. Que pode ela para tua alegria?” (p. 1087). Ele diz:

4 Benedito Preziosi (2017, p. 32), no livro *História da Resistência Indígena: 500 anos de luta*, conta que Tabajara também recebeu a variação Tobajara. “Em Tupi significa ‘inimigo’, nome certamente dado pelos seus vizinhos Tupinambás”.

“A virgem de Tupã guarda os sonhos da jurema⁵ que são doces e saborosos!” (p. 1088). Ela alerta: “O estrangeiro vai viver para sempre à cintura da virgem branca; nunca mais seus olhos verão a filha de Araquém; e ele quer que o sono já feche suas pálpebras, e o sonho o leve à terra de seus irmãos!”. Ele insiste: “O sono é o descanso do guerreiro, e o sonho a alegria d’alma. O estrangeiro não quer levar consigo a tristeza da terra hospedeira, nem deixá-la no coração de Iracema! Vai, e torna com o vinho de Tupã” (p. 1088).

Iracema pega escondida a bebida, Martim a bebe. A partir daí, constrói-se uma imagem onírica, sem muito saber o que é ação ou delírio do português. Neste limiar, o colonizador

[...] agora podia viver com Iracema, e colher em seus lábios o beijo [...]. Podia amá-la, e sugar desse amor o mel e o perfume, sem deixar veneno no seio da virgem.

O gozo era vida [...]; o mal era sonho e ilusão, que da virgem ele não possuía mais que a imagem.

Iracema se afastara opressa e suspirosa.

Abriram-se os braços do guerreiro e seus lábios; o nome da virgem ressoou docemente.

[...] Assim a virgem do sertão, aninhou-se nos braços do guerreiro (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1088).

No dia seguinte, Iracema “em seu lindo semblante acendia o pejo vivos rubores” e sentiu que Martim “já não sonhava, mas vivia. Sua mão cruel abafou nos lábios da virgem o beijo que ali se espanejava [...] A filha de Araquém escondeu no coração a sua alegria. Ficou tímida e inquieta [...] Afastou-se rápida, e partiu” (p. 1088). O capítulo XV se encerra com a frase: “Tupã já não tinha sua virgem na terra dos Tabajaras”.

Pode ter sido uma noite de amor, mas ninguém sabe ao certo. É tudo muito ambíguo. Sabemos apenas que ele estava alucinado pelo efeito da bebida e que Iracema perdeu a

5 O culto da Jurema é ainda muito comum no Ceará. A bebida possui variações de acordo com a região. Em Fortaleza, existe a entidade *Cabocla Iracema*, cultuada em algumas casas de Jurema. De acordo com Arnaldo Burgos, no livro *Jurema Sagrada*, “é um culto oriundo da pajelança ameríndia que, inicialmente, tinha como objeto de adoração unicamente os ‘espíritos da natureza’, como por exemplo: Tupã, o deus Sol; Yara, a mãe das águas; bem como, os espíritos de bravos guerreiros”. Entre eles, o autor cita Iracema. “No decorrer de seu culto, outros personagens foram sendo absorvidos pelos mesmos motivos [...] Um bom exemplo é a presença de Malunguinho. Rebelde afro-americano que, no período da libertação dos negros escravos [...] tornou-se, tal como Elegbarano, no culto Yoruba, o grande protetor das portas de casas onde o culto a jurema se faz presente”. O culto da Jurema absorve “novas facções, de novos ritos dentro de sua própria ritualística inicial. Primeiramente, sofreu grande influência da religião negra, assimilando vocábulos, comidas e inclusive algumas formas de sua ritualística, sendo hoje largamente utilizados vocábulos de origem Yorubá, tais como, ebó (oferenda), epó (óleo de palma), xana (fósforo), ossé (comida em geral)”. O culto ainda possui ligação com a Igreja Católica, “estes mesmos trouxeram para dentro da Jurema, as suas rezas, as suas ‘mandingas’, as suas penitências. Não sendo raro que, esta ou aquela entidade, indique a um consulente que frequente missas e, após estas, o ato de receberem água benta, a entrega de pães aos pedintes, e outras práticas do catolicismo” (BURGOS, 2012, p. 25-27).

virgindade. Pode ter sido um estupro. O dia seguinte é também o dia de Martim partir, Iracema o leva ao encontro de Poti. Após sair da terra dos Tabajaras, Martim quer se despedir de Iracema. Ela, no entanto, responde: “Iracema não pode mais separar-se do estrangeiro” (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1091). Ele questiona que seu pai a espera. Ela insiste “Araquém já não tem filha” (p. 1091). Martim deixa claro que não quer fazer uma inimizade com Araquém. Ela, então, revela algo que Martim não lembrava: “Iracema te acompanhará, guerreiro branco; porque ela já é tua esposa”⁶ (p. 1091). Ele estremece e tenta desconversar: “Os maus espíritos da noite turbaram o espírito de Iracema” (p. 1091). Ela deixa mais explícito: “O guerreiro branco sonhava, quando Tupã abandonou sua virgem, porque a filha do Pajé traiu o segredo da Jurema” (p. 1091). Martim empalideceu, estremeceu os lábios e clama: “Deus!...” (p. 1091). Os tabajaras começam a querer a vingança, Poti alerta que eles têm de fugir. E fogem para os Potiguaras com Iracema.

Na carta de Pero Vaz de Caminha, ele comenta, em momentos diferentes, como os corpos atraíam sua admiração e a de seus colegas de viagem: “bem gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleireiras que, de muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha” (CAMINHA, 2009, p. 100). Não haver vergonha é algo repetido por Caminha em outro trecho: “suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência descobertas, que nisso não havia nenhuma vergonha” (p. 105).

Enquanto Caminha reparava nas vergonhas, Américo Vespúcio (1984, p. 59) era mais direto: “e nós assim que vimos tão grandes mulheres, acordamos roubar duas delas que eram jovens de quinze anos para fazer presente delas a este rei, que sem dúvida eram criaturas fora da estatura dos homens comuns”. Em outra carta, ele comenta o hábito dos povos indígenas de, no “maior sinal de amizade”, oferecer ao colonizador “sua filha, ainda que seja moça virgem, que se durmam com ela, e nisto usam todo termo de amizade” (p. 111). Essa prática é denominada por Darcy Ribeiro (1995, p. 81) como cunhadismo, “velho uso indígena de incorporar estranhos à sua comunidade”. Os registros sobre cunhadismo, segundo o antropólogo, são mais ricos na América Espanhola, embora ele defenda que esse processo foi fundamental também para a formação do povo brasileiro. O colonizador não só passava a constituir a família como contava com os novos parentes “a seu serviço, seja para seu conforto pessoal, seja para a produção de mercadorias” ou “mão-de-obra para os trabalhos pesados” (p.

⁶ Esta frase dita por Iracema foi completamente modificada entre a primeira e a segunda edição do romance. A frase aqui reproduzida é da segunda edição, a, digamos assim, definitiva e mais reproduzida. Na primeira edição, a fala de Iracema era “Tua escrava te acompanhará, guerreiro branco; porque teu sangue dorme em seu seio”.

82). Além do cunhadismo, havia também, segundo Ribeiro, um desejo “obsessivo” do colonizador em “multiplicar-se nos ventres das índias”. A mulher indígena, lembra o antropólogo, era posta em cativeiro e utilizada pelos portugueses como força de trabalho “para plantar e colher suas roças, para caçar e pescar o que comiam” (RIBEIRO, 1995, p. 48).

No artigo *Imagens da terra fêmea: a América e suas mulheres*, a historiadora Mary Del Priori argumenta que, diante da “obsessão da mestiçagem e da pureza racial”, a questão do estupro constituiu um mecanismo de confronto e distinção social. A historiadora repara que, além da violação física, havia um estupro cultural, ou seja, a violação de “uma cultura pela outra”. “Com o tempo, o estupro da terra americana e de suas mulheres transmutou-se em intercâmbio, em troca, em *mestizaje*” (DEL PRIORI, 1992, p. 160). De forma mais politizada, Sueli Carneiro, no artigo *Gênero, raça e ascensão social*, lembra o estupro como um procedimento de colonização no “momento de consolidação da vitória de um grupo de homens sobre outro” (CARNEIRO, 1995, p. 548), por isso, ela chama de “estupro colonial”. A violação não se restringia às mulheres indígenas, atingia também a mulher negra. “A miscigenação daí decorrente criaram as bases para a fundação do mito da cordialidade e democracia racial brasileira” (p. 546).

Segundo Silvia Federici, “na fantasia europeia, América em si era uma mulher nua, sensualmente reclinada em sua rede, que convidava o estrangeiro branco a se aproximar⁷”. Com as uniões poligâmicas dissolvidas, “nenhuma mulher indígena se encontrava a salvo do estupro ou do rapto”. Ao mesmo tempo, “as mulheres se converteram nas principais inimigas do domínio colonial”, pois elas se negavam a ir à missa, “batizar seus filhos ou qualquer tipo de cooperação com as autoridades coloniais e com os sacerdotes” (FEDERICI, 2017, p. 402).

Pelo fato de o corpo feminino ser o gerador de vidas, é recorrente a comparação da mulher com a terra que germina a semente e dá o fruto. Ao mesmo tempo, terra não é apenas a terra que dá natureza, mas seu lugar de nascimento, a terra natal. Em *Iracema, uma transa amazônica*, o diálogo entre o extrativista Tião e seu amigo exemplifica bem essa comparação.

Tião: Mãe só tem uma. Mãe é a mãe da gente. Não tem nada desse negócio de natureza-mãe, não.

Amigo: Mãe não é só aquela mãe que a gente nasce. Nós temos as outras. A maior mãe nossa é a nação.

7 Segundo Darcy Ribeiro (1995, p. 89), até a segunda metade do século XVI, não chegavam ao Brasil mulheres solteiras europeias. Ele justifica essa ausência como o motivo para o acasalamento entre portugueses e mulheres indígenas. Os jesuítas eram contra essa atitude e, para evitar pecados e impedir o aumento da população mameluca, pediram ao reino de Portugal que enviasse meretrizes.

No Brasil, como veremos em breve, *Iracema* é associada à gênese tanto da nação brasileira como da América. Iracema seria, assim, a nossa grande mãe, natureza e nação. Assim, como explica Ria Lemaire, “a mãe metonímica, concreta, real, passa a ser a mãe simbólica, abstrata de uma nação”. Trata-se de uma “transferência semântica” que “oculta o fato cruel que a civilização do homem branco se baseia tanto na morte da mulher, como na eliminação da raça e da cultura indígenas” (LEMAIRE, 1989, p. 273).

O idealismo indígena produzido por Alencar e outros contemporâneos, perpetuado até hoje, oculta também, de acordo com Lemaire, “um aspecto importantíssimo para a compreensão do mito: essa ‘Gênese’ da nação brasileira é ao mesmo um mito sobre a luta pelo poder entre os sexos”. *Iracema* reproduz “as estruturas básicas da divisão do poder entre os sexos” (p. 261). Para a pesquisadora, “era preciso um mito das origens comuns a todos os participantes no processo, um mito que legitimasse a violência imposta aos que resistem à unificação” (p. 271) em prol de uma suposta igualitária miscigenação. A miscigenação narrada de forma “harmoniosa e igualitária”, em *Iracema*, oculta “uma política e luta racial e sexual muito desiguais e com fins nitidamente antropofágicos”. E conclui: “essa política racial e sexual [...] une toda a elite branca do Brasil. Baseia-se no medo que essa elite minoritária” sente diante dos não-brancos (p. 278).

No artigo *Iracema ou a fundação do Brasil*, Renato Janine Ribeiro argumenta que “o sacrifício⁸ de Iracema” que “legitima a ocupação da terra pelo invasor [...] parece ter recebido atenção menor que a merecida, até hoje”. Lembrando sempre Iracema como a virgem dos lábios de mel, “a invasão e a conquista da América” é deslocada para uma “história do amor de dois jovens”, enquanto o que Martim Soares Moreno, o colonizador, “efetua é, possuindo, desvirginando, engravidando e de certa forma levando à morte a moça, possuir, desvirginar, engravidar e conquistar sua outra identidade, o continente da América” (RIBEIRO, 1998, p. 405).

8 Em *Dialética da Colonização*, Alfredo Bosi apresenta o índio de Alencar “em íntima comunhão com o colonizador”. Para ele, tanto Peri, personagem de *O Guarani*, como Iracema se entregam aos brancos de forma “incondicional, faz-se de corpo e alma, implicando sacrifício e abandono da sua pertença à tribo de origem. Uma partida sem retorno”. Bosi conclui que o “complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar” no qual “a pobreza dos fracos só se conquista pelo sacrifício de suas vidas” (BOSI, 1992, p. 177-179). Renato Ortiz (2006, p. 38), no artigo *O Guarani: mito de fundação da brasilidade*, diz que “mitos tendem a se apresentar como eternos, imutáveis, o que de uma certa forma se adequa ao tipo de sociedade em que são produzidos”. A narrativa mítica acontece em “tempos imemoriais, num passado longínquo” e se renova no tempo contemporâneo. “Isto significa que o mito, ‘para’ a história, situa-se aquém dela, e ao descrever o momento idealizado da odisseia, vivifica a continuidade do presente” (ORTIZ, 1992, p. 80).

Em *Iracema*, o estupro não é explícito. No entanto, a pena de José de Alencar faz referência à cena de estupro em seu outro romance indianista, *O Guarani*, de 1857. Na segunda parte, o capítulo IX chama-se *O testamento*. Nele, Dom Antonio de Mariz, sentindo-se velho, conversa com D. Diogo, seu filho, e Álvaro, seu aliado, sobre a necessidade de um testamento. Após deixar Cecília, sua filha, destinada a Álvaro, o patriarca faz uma revelação bombástica: “Tenho uma filha natural: a estima que voto a minha mulher e o receio de fazer essa pobre menina corar de seu nascimento, obrigaram-me a dar-lhe em vida o título de sobrinha” (ALENCAR, 1964, v. II, p. 131). Diante da reação dos que escutam a confissão, ele continua: “Sim, Isabel é minha filha”. Depois, pede que a tratem com afeto e carinho e manifesta o desejo de “que ela possa ser feliz, e perdoar-me a indiferença que lhe mostrei e a infelicidade involuntária que causei à sua mãe” (p. 131). Isabel é apresentada no começo do romance como a sobrinha de D. Antônio, que companheiros e amigos dele “suspeitavam ser o fruto dos amores do velho fidalgo por uma índia que havia cativado em uma das suas explorações” (p. 32)⁹.

De forma explícita, o estupro também aparece em *Os Lusíadas*. No décimo canto, entre as estrofes 44 e 49, após a tomada de Malaca, uma base portuguesa nas chamadas Índias Orientais, Afonso Albuquerque condena um “brando companheiro”. Camões, dito o grande poeta da língua portuguesa, toma partido e se volta contra o castigo:

Mas em tempo que fomes e asperezas,
Doenças, frechas e trovões ardentes,
A sação e o lugar, fazem cruezas
Nos soldados a tudo obedientes,
Parece de selváticas brutezas,
De peitos inumanos e insolentes,
Dar extremo suplício pela culpa
Que a fraca humanidade e Amor desculpa.

Não será a culpa abominoso incesto
Nem violento estupro em virgem pura,
Nem menos adultério desonesto,
Mas c'uma escrava vil, lasciva e escura.
Se o peito, ou de cioso, ou de modesto,
Ou de usado a crueza fera e dura,
Cos seus uma ira insana não refreia,
Põe, na fama alva, nódoa negra e feia (CAMÕES, 1980, pp. 593-594).

⁹ No mesmo ano de publicação de *O Guarani*, fora lançado *Simá, romance histórico no alto amazonas*, também romance indianista de Lourenço Amazonas. Esquecido na historiografia literária, a personagem Simá é literalmente filha do estupro que o português Régis comete em Delphina, filha de um índio bem-sucedido no alto amazonas. O romance apresenta uma imagem menos idealizada da imagem dos índios. Há ainda poucos estudos sobre este romance.

Depois, Camões cita outros exemplos de personagens que cometeram o mesmo crime e foram perdoados. Embora *Os Lusíadas* narre as navegações portuguesas para o lado que convencionou chamar de *oriente*, ele demonstra o sentido da viagem colonial de Portugal e apresenta o estupro como uma prática recorrente. A poeta Luiza Romão, no livro *Sangria*, de 2017, apresenta a narrativa colonial como um estupro. Logo no primeiro poema, *Nome completo*, ela fala da dificuldade de se escrever a palavra Brasil. A caneta se recusa a escrevê-la e lança a pergunta: “DE ONDE VEM ESSE NOME?”. O poema segue:

PAU-BRASIL
o pau-branco hegemônico
enfiado a torto e a direito
suposto direito de violar mulheres
[...]
A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO
matas virgens
virgens mortas
A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO
[...]
olho para a caneta e tenho certeza
não escreverei mais o nome desse país
enquanto estupro for prática cotidiana
e o modelo de mulher
a mãe gentil (ROMÃO, 2017, n.p.).

A colonização do corpo da mulher é uma das heranças mais presentes em nosso cotidiano. Sueli Carneiro (2011), em outro texto, *Enegrecer o Feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*, ressalta que o que poderia ser considerado como história ou reminiscências do período colonial permanece, entretanto, vivo no imaginário social e adquire novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que mantém intactas as relações de gênero segundo a cor ou a raça instituídas no período da escravidão. Como lembra Silvia Cusicanqui (2010, p. 19), em *Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, “en el presente de nuestros países continúa en vigencia una situación de colonialismo interno”.

No capítulo *Primeiros Contatos*, de *A queda do céu*, Davi Kopenawa narra um episódio ocorrido, por volta da década de 50, quando seu povo recebeu uma inspetoria de brancos. A citação é longa, porém creio que valha a pena para o debate:

Trouxeram várias espingardas para nos dar de presente. Deram uma, novinha, a meu padasto, que era o grande homem de nossa casa. Foram tratados por nossos maiores como amigos, e ficaram conosco algum tempo, como convidados. Então, seu chefe, que se chamava Oswaldo, começou a querer

uma de nossas mulheres. Desejava uma das moças da gente de *Sina t^ha*, cuja casa era um pouco a jusante da nossa. Eu a chamava de irmã. Ela acabara de ter a primeira menstruação. Oswaldo morava numa pequena cabana que a gente de *Sina t^ha* tinha construído para ele nas imediações. Ele começou a oferecer carne de caça e farinha de mandioca aos pais da moça, como nós fazemos para obter uma esposa. A mente dele estava fixada na beleza da menina. Ele queria mesmo copular com ela. Insistia cada vez mais para tê-la. Meu padrasto teria concordado em cedê-la, temendo a ira dele se recusasse, mas as pessoas mais velhas de *Sina t^ha* eram contra. Os pais e avós da jovem não queriam aquilo de jeito nenhum. Sabiam que o branco jamais ficaria na floresta. Tinham receio de que ele a levasse rio abaixo, e que acabasse por abandoná-la na cidade depois de algum tempo. Sabiam que nunca mais iriam revê-la. Além disso, um rapaz de sua casa já a tinha pedido em casamento” (KOPENAWA; BRUCE, 2015, p. 248).

A narrativa sintetiza como a relação dos povos indígenas com os brancos é vulnerável, se dá mediada pelo medo de um conflito iminente na disputa pelas terras e mulheres. O receio dos avós da jovem yanomami foi exatamente o que ocorreu com Iracema. Depois que ela chegou na terra dos Potiguaras, ela fora abandonada por Martim.

IRACEMA SOLITÁRIA OU UM PEQUENO ROTEIRO IMAGÉTICO

Iracema é, antes de tudo, uma imagem construída por José de Alencar. O filósofo Vilém Flusser, em *Filosofia da Caixa Preta*, logo no começo, apresenta um glossário no qual explica de maneira muito fácil algumas palavras muito difíceis. Para ele, por exemplo, “ideia” significa “elemento constitutivo da imagem”. Logo, a imagem é constituída por ideias. Já “imagem”, ele define como “superfície significativa na qual as ideias se interrelacionam magicamente”. Imagem seria, portanto, uma questão mágica que tem ideias que se relacionam nela. Me parece razoável e satisfatória essa definição para o nosso trabalho. Há, ainda, um terceiro verbete interessante: “idolatria”. Seria, segundo Flusser, “a incapacidade de decifrar os significados da ideia. Não obstante, a capacidade, portanto, de adoração da imagem”.

Silvia Cusicanqui dedica um capítulo sobre Sociologia da Imagem em *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Para ela, assim como Flusser, as imagens acabam sendo mais honestas do que as palavras. “Las palabras encubren más que revelan, y el lenguaje simbólico toma la escena” (CUSICANQUI, 2010, p. 13). As palavras, além de encobrir, são capazes de reproduzir irracionalmente algumas verdades. Ela lembra que a palavra propicia o “não dito” e, no sistema colonial, o não dito “es lo que más significa”. A pesquisadora ainda critica uma visão estreita da crítica acadêmica quando o assunto é imagem. Em vez de se atrelar ao “valor interpretativo de la imagen”, a crítica busca a “verdad histórica”, “que salta por encima del marco conceptual y moral desde el cual se

escribe o dibuja, desdeñando el potencial interpretativo de esta postura” (CUSICANQUI, 2010, p. 31). Ela propõe uma leitura da imagem de forma “arbitrária”, aplicada de “nociones anacrónicas”, “tomadas del cine, como la de secuencia o la de ‘flash back’, porque ello me permite explorar otras aristas, hipotéticas, de su pensamiento” (p. 26). Seja como contraponto ou complemento à linguagem escrita, a reflexão sobre a imagem propicia uma leitura do mundo. De mãos dadas com Flusser e Cusicanqui, montamos um pequeno roteiro com algumas imagens de Iracema que se reproduzem incessantemente ou magicamente ao longo dos últimos 150 anos. Um pequeno inventário arbitrário do que chamamos, irresponsavelmente, de idolatria.

No capítulo XXVI de *Iracema*, José de Alencar escreve:

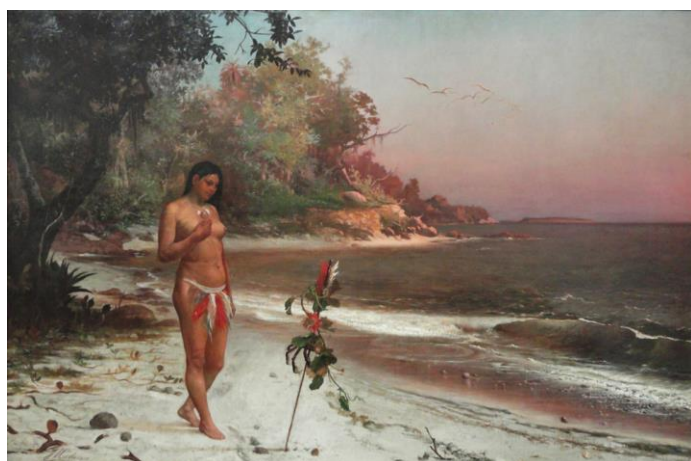
Seus olhos viram a seta do esposo fincada no chão, o goiamum trespassado, o ramo partido, e encheram-se de pranto.

— Ele manda que Iracema ande para trás, como o goiamum, e guarde sua lembrança, como o maracujá guarda sua flor todo o tempo, até morrer.

A filha dos tabajaras retraiu os passos lentamente, sem volver o corpo, nem tirar os olhos da seta de seu esposo, e tornou à cabana. Aí sentada à soleira, com a fronte nos joelhos esperou, até que o sono acalentou a dor em seu peito (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1105-6).



Iracema, de Antônio Parreiras. Ano: 1909.



Iracema, de José Maria de Medeiros. Ano: 1881.

Martim precisava sair em uma missão específica com seu amigo-irmão Poti: destruir os Tabajaras, os irmãos de Iracema. Diante da situação, ele tenta se despedir de Iracema, mas Poti intervém: “As lágrimas da mulher amolecem o coração do guerreiro, como o orvalho da manhã amolece a terra”. O colonizador concorda: “Meu irmão é um grande sabedor. O esposo deve partir sem ver Iracema”. Poti pega uma flecha, acerta o caranguejo e diz ao amigo: “Tu podes partir agora. Iracema seguirá teu rastro; chegando aqui, verá tua seta, e obedecerá à tua vontade”. Martim seguiu Poti, mas antes quebrou “um ramo do maracujá, a flor da lembrança, o entrelaçou na haste

da seta” (ALENCAR, 1964, p. 1105, v. II, grifos meus).

É justamente esta cena que o pintor Antonio Parreiras (1860-1937) escolhe retratar no quadro *Iracema*, de 1909. A pintura compõe o acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp). Por detrás dos cavaletes de cristais de Lina Bo Bardi, lê-se que “Iracema, a heroína indígena, aparece sofrendo, ao ser abandonada por seu amante europeu. A figura deriva das imagens da Madalena penitente no deserto e não apresenta feições indígenas”. Com uma leitura cristã, Antonio Parreiras produz a aproximação entre Iracema e Madalena. Antes, em 1881, a mesma cena é retratada por José Maria de Medeiros, integrante da Academia de Belas-Artes, instituição “produtora de todas as imagens oficiais do Império” (SCHWARCZ, 1998, p. 146). Pelo quadro, o pintor recebeu *A Ordem Imperial da Rosa*, concedida pelo imperador àqueles que serviam ao estado. É curioso que a mesma cena seja retratada pelos dois pintores. Entremos na cena e reparemos no recado de Martim, o então esposo, à Iracema.

O caranguejo traz o recado de “ande para trás”, não avance, mas o caranguejo não está sozinho, ele carrega consigo a flor do maracujá. Além de andar para trás, Iracema não pode esquecer, deve guardar sua flor, sua lembrança. Não se trata apenas de exigir a lembrança, mas de não permitir o esquecimento. Huyssen (2014, p. 15) coloca que sempre nos atentamos mais para a memória como lembrança e não a pensamos como um esquecimento, ambas “são passíveis de múltiplas formas de abuso”. A flor do maracujá, para Alencar, é a flor da lembrança, mas ela é também testemunha do sacrifício cristão, segundo Catulo da Paixão Cearense.

Na música *A flor do maracujá*, Catulo diz encontrar um sertanejo próximo a um pé de maracujá e pergunta por que motivo a flor do maracujá nasceu roxa e branca. A resposta vem de imediato. Há muito tempo, a flor do maracujá era mais branca do que a claridade, parecia até um ninho de algodão quando a fruta nascia. Mas no dia da crucificação de Jesus Cristo, debaixo da cruz, havia um pé de maracujá. “I o sangue de Jesus Cristo,/ Sangui pisado de dô,/ Nus pé du maracujá,/ Tingia todas as frô,/ Eis aqui seu moço,/ A estória que eu vi contá,/ A razão proque nasce branca i roxa,/ A frô do maracujá”, conclui o sertanejo imaginário construído pelo poeta.

Será por essa mesma flor que, em 1869, quatro anos depois da publicação de *Iracema*, Fagundes Varela (1892, v. II, p. 121) rezou no seu livro *Cantos Meridionais*:

Pelo mar, pelo deserto
 Pelas montanhas, sinhá!
 Pelas florestas imensas
 Que falam de Jeová!
 Pela lança ensanguentada
 Da flor do maracujá!

Por tudo o que o céu revela!
 Por tudo o que a terra dá
 Eu te juro que minh'alma
 De tua alma escrava está!...
 Guarda contigo esse emblema
 Da flor do maracujá!

A flor do maracujá traz em si um segredo, uma lembrança compartilhada. Há uma tradição de pensar a flor do maracujá como elemento cristão, ensanguentado. O sangue, talvez, transforme a flor em um emblema a ser devotado, obedecido. Em *Iracema*, a flor do maracujá traz um recado de condenação e abala os sentimentos da personagem. É curioso, no entanto, não sabermos ao certo quem diz a frase da condenação. Há apenas um travessão. Pode ser a própria Iracema que fala ensimesmada, mas não seria absurdo pensarmos que seria uma voz divina ou, quem sabe, a própria voz de José de Alencar. A voz também não diz o que não deve ser esquecido. No entanto, no mesmo capítulo, o narrador nos dá pequenas pistas da memória da índia, quando escreve que, mesmo estando solitária:

A lembrança da pátria, apagada pelo amor ressurgiu em seu pensamento. Viu os formosos campos do Ipu; as encostas da serra onde nascera, a cabana de Araquém; e teve saudades; mas ainda naquele instante, não se arrependeu de os ter abandonado (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1105).

Quase como numa canção de exílio, Iracema sente saudade da pátria, a saudade de sua terra, de seu espaço, das suas belezas naturais. Mas qual a lembrança que Iracema não deve esquecer? A de ter sido uma mulher colonizada? A de ter fugido de casa por não ser mais virgem? A de saber que seu povo está em guerra? A de ter sido abandonada pelo esposo? Não se sabe ao certo. O fato é que aquela flor provocara uma súbita mudança em Iracema.

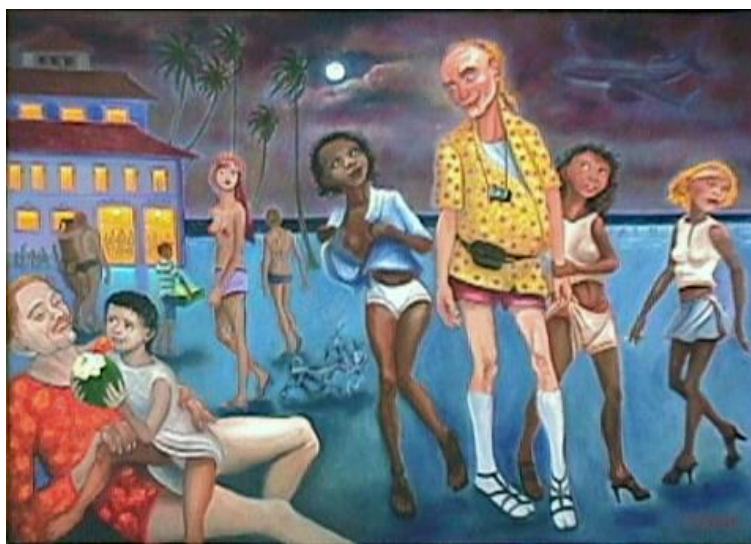
Tão rápida partia de manhã, como lenta voltava à tarde. Os mesmos guerreiros que a tinham visto alegre nas águas da Porangaba, agora encontrando-a triste e só, como a garça viúva, na margem do rio, chamavam aquele sítio da Mocejana, a abandonada” (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1106).

No romance *Iracema*, Alencar remete a vários espaços de Fortaleza, como as lagoas Parangaba e Messejana, por exemplo. A cidade, no entanto, também acolhe o romance, aos poucos, vai se inscrevendo a partir de referência ao texto. É o caso da Praia de Iracema. O bairro – antes chamado Praia do Peixe –, em 1924, após uma “apropriação por parte da elite econômica [...] passou a ser reconhecida na cidade como um lugar encantador e bucólico” (BEZERRA, 2008, p. 33). Com a chegada, em 1925, do bonde à principal rua do bairro, não por coincidência

denominada Tabajaras, o povo de Iracema, o bairro, rebatizado, vai ganhando forma. Ali moravam exclusivamente pescadores, por isso chamavam de “Porto das Jangadas” ou “Praia do Peixe”. Era considerado, antes, um bairro humilde e pobre (SCHRAMM, 2001, p. 35).

A tomada do bairro se dá também por meio do nome. “De repente”, tornar-se um “balneário das elites fortalezenses” (SCHRAMM, 2001, p. 35). A imprensa faz uma campanha para mudar o nome em homenagem à Iracema. Os moradores do bairro encaminham à prefeitura um abaixo-assinado para oficializar a mudança. Aprovada, as ruas recebem nomes de etnias indígenas como Tabajaras, Pacajus, Arariús, Potiguaras, Groaíras, Cariris, Tremembés e Guanacés (BEZERRA, 2008, p. 33-36).

Antes da mudança oficial, uma colunista social lança a proposta de juntar esforços para “perpetuar-se no bronze a figura gentil e ideal de Iracema, cognome pelo qual sois conhecida, lá fora – símbolo de vossa hospitaleira – dedicação no amor, coragem no sacrifício e na dor! Iracema!” (SCHRAMM, 2001, p. 64). A chegada das construções de elite “expulsam os moradores dos casebres a beira-mar” (p. 36). A Praia de Iracema, historicamente, é um lugar de disputa na capital cearense. Se, por um lado, há uma apropriação da elite econômica e intelectual, por outro, ela é tomada pelo turismo internacional e torna-se espaço de prostituição e exploração sexual infantil.



Pela Praia de Iracema, de Decartes Gadelha. Ano: 2004. Da série *Iracemas, Morenos e Coca-colas*.

A partir do signo da prostituição, Decartes Gadelha desenvolve a série *Iracemas, Morenos e Coca-colas*, com 32 quadros elaborados em 2004, como uma antecipação da comemoração de 140 anos de publicação do romance. Entre eles, temos o *Pela Praia de Iracema*, no qual representa dois gringos rodeados de crianças de frente a um sobrado

iluminado. As imagens remetem às lembranças de Descartes após retornar de uma longa temporada pela Europa. Ele lembra que chegou à Praia de Iracema de táxi e, ao descer no bairro, é recepcionado por diversas crianças dando boa noite em francês, inglês e italiano. Em entrevista para esta pesquisa, Descartes relata:

[...] é possível você pensar que existe uma indústria do sexo infantojuvenil? Aí eu me lembrei do romance *Iracema*, me lembrei do turista que era o Martim Soares Moreno. Eu me sentindo o próprio Martim Soares Moreno, vou já comer uma iracemazinha dessas aí, moreninha e tal... daí as Iracemas. Morenos, de Martim Soares Moreno e Coca-Colas, por quê? (Entrevista cedida em abril de 2015).

O termo *Coca-Colas* remete a um episódio ocorrido em Fortaleza durante a Segunda Grande Guerra. Com o processo de apropriação da elite da Praia de Iracema, na década de 20, uma mansão fora erguida na rua Tabajaras. O prédio, em 1944, durante a Segunda Grande Guerra, se torna o *cassino dos americanos* na Vila Morena. O Clube da U.S.O (United States Organization) era um espaço “destinado aos soldados americanos baseados em Fortaleza ou em trânsito pela cidade, vindos de alguma missão de guerra”. A repercussão do clube se deu por causa das “noitadas patrocinadas pelo governo americano, com danças, jogos e shows de celebradas artistas do cinema”. O acesso era “quase exclusivo aos estrangeiros”, mas eram bem-vindas “as moças da terra, que passaram a ser conhecidas como ‘coca-colas’, numa alusão ao famoso refrigerante, que ainda não era consumido na cidade” (SCHRAMM, 2001, p. 41).

Pensar Iracema sob o signo da exploração sexual não se restringe ao espaço cearense. Se voltarmos à primeira cena deste caderno, lembraremos a negociação de um programa entre Tião e Iracema no filme *Uma transa amazônica*. Tião pergunta qual a idade de Iracema. Ela responde 15. No relato de Kopenawa, ele fala do interesse de um branco em sua irmã que “acabara de ter a primeira menstruação”. Não sabemos a idade de Iracema, e talvez por lembrarem tanto que ela tem “os lábios de mel”, esqueçam que ela é virgem.

Parece um caso de polícia.

Em relatório publicado em 2014, o Centro de Defesa da Criança e do Adolescente do Ceará (CEDECA) apresenta um breve histórico do enfrentamento da violência sexual contra crianças e adolescentes de Fortaleza. Em 1993, ocorreu a CPI nacional sobre o tema e concluiu que, no Ceará, as crianças, vindas do sertão e do litoral em busca de sobrevivência, estavam nas ruas sofrendo violência sexual. A investigação aponta as Polícias Civil e Militar envolvidas em subornos e revela uma rede envolvendo “traficantes, cafetões, doleiros, motoristas de táxi, barraqueiros, gerentes de hotéis e motéis da orla marítima” (CEDECA, 2014, p. 20). Em 2002,

uma nova CPI aparece e aponta o turismo sexual operado por uma rede de estrangeiros, na grande maioria italianos, envolvidos também com “lavagem de dinheiro, narcotráfico, tráfico de influência, pedofilia” (p. 21). Dez anos depois, uma nova CPI mostra 74 pontos de exploração sexual de crianças e adolescentes na cidade. Desses, 22 são na Barra do Ceará, litoral oeste de Fortaleza; 12 na Praia de Iracema. A Barra do Ceará é um bairro gigante comparado à Praia de Iracema. O relatório indica a Praia de Iracema como o bairro de maior concentração de exploração e como “um cenário histórico de turismo sexual” (p. 26).

Pesquisas sobre Praia de Iracema e prostituição demonstram que, no período entre as décadas de 1980 e 1990, houve “um deslocamento nas rotas [internacionais] dos chamados paraísos sexuais” (SALES, 2008, p. 62). A “expansão no turismo sexual” abrangeu “cidades litorâneas da América Latina e do Caribe” (AQUINO, 2015, p. 219). A pesquisadora Adriana Piscitelli é referência no assunto e estuda as brasileiras no mercado global do sexo. No artigo *Intercâmbios sexuais, econômicos e afetivos transnacionais*, a antropóloga apresenta a distinção entre “programa” e “ajuda”. “Se o programa evoca um contrato de serviços, a ajuda, inserta em uma tradição de intercâmbios hierárquicos, remete a noções de amparo, cuidado e afeto que se expressam em termos de contribuição para a sobrevivência econômica” (PISCITELLI, 2011, p. 8). Como exemplos de ajuda, ela cita trabalho doméstico e a possibilidade de um amante estável entre mulheres pobres. “Programas e ajuda não são categorias excludentes” (p. 10), mas ajuda compreende a esperança de “algum futuro, no sentido de uma vida mais confortável [...] e do grau de envolvimento no relacionamento” (p. 9).

Iracema Sales realizou uma pesquisa estudando o amor romântico entre mulheres cearenses e homens europeus. Entre suas entrevistadas, havia mulheres que já fizeram programas. O que a pesquisadora percebe de comum nos comentários das suas informantes é “a idealização do homem estrangeiro” (SALES, 2008, p. 82) e, por meio dele, realizar “o desejo de ir embora do Brasil” (p. 107). O fascínio pelo exterior também aparece na pesquisa da antropóloga Jânia Perla Aquino (2015, p. 226). No artigo *Turistas estrangeiros e mulheres locais*, ela narra especificamente sobre a prostituição na Praia de Iracema e afirma que todas as suas interlocutoras “demonstraram fascínio em relação a viagens ao exterior, algumas já tiveram oportunidade de conhecer a Europa”. Aquino ressalta a presença de outras ocupações remuneradas entre as entrevistadas. Além da prostituição, algumas são “empregadas domésticas, outras estão inseridas no comércio local, sobretudo em lojas de roupas e salões de beleza” (p. 220).

Voltemos a Descartes Gadelha. Ele funde três tempos históricos diferentes para



Fábrica de Anjos, de Descartes Gadelha. Ano: 2004. Da série *Iracemas, Morenos e Coca-colas*

desenvolver a sua série *Iracemas, Morenos e Coca-colas*. Entre os quadros elaborados, há um outro chamado *Fábrica de Anjos*. Na imagem, a mulher retratada não nos deixa ver seu rosto por completo. Com a mão esquerda sobre os olhos, ela esconde o sofrimento de bebês saindo de seu corpo pela orelha, pela boca, pela boceta. Os recém-nascidos, os anjos – novamente uma imagem cristã –, se esforçam para sugar o alimento do peito dela. Se entendermos que a mulher é uma possível Iracema, podemos pensar que aqueles que saem de seu ventre são Moacir, seu filho. Moacir, na mão de Descartes, se transforma em anjo. Mas o nome Moacir, na narrativa alencarina, significa “filho da dor”. Fábrica de Anjos. Fábrica de Moacir. Fábrica de dor. No quadro, quatro estetoscópios seguram sorrisos sarcásticos e querem controlar os

destinos daqueles que são os filhos da dor. Uma dor nem sempre lembrada. A lembrança é outra.

Na dissertação *Território livre de Iracema: só o nome ficou?*, Solange Schramm (2001, p. 76) mostra que, paralelo ao domínio pela elite da Praia de Iracema, há um “apego a uma fantasiosa época de ouro”, atribuindo ao bairro “a condição de um espaço edênico, um paraíso perdido, que, além do mar, o tempo carregou”. Há, segundo a pesquisadora, a recorrência de transformar a narrativa do bairro como um espaço de tradição.

No primeiro trimestre de 2018, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura lança a *Revista Dragão do Mar*, em sua primeira edição, ela traz o perfil do cineasta Karim Aïnouz, cujo título é *Karim de Iracema, o filho da dor*, e um dossiê sobre a Praia de Iracema. A equipe editorial convidou intelectuais e artistas para participar. A narrativa constituída no dossiê passa por ícones históricos como o próprio Dragão do Mar, fala da passagem do cineasta estrangeiro Orson Welles pelo Ceará, textos sobre a “batalha simbólica” no bairro, entre outras narrativas que coadunam com o pensamento proposto por Schramm. No último texto do dossiê, elas

aparecem: Iracema, América e Ana Miranda. A escritora de romances históricos, entre eles *Semíramis*¹⁰ – no qual relata, de forma indireta, a trajetória de José de Alencar –, assina o texto *O Anagrama da Minha Sina*. Organizando as letras de I-R-A-C-E-M-A em outra ordem, tem-se a palavra A-M-É-R-I-C-A. Isto é um anagrama¹¹. Em um texto memorial, ela diz que a “mão visionária de José de Alencar” deu o toque na sua formação de escritora de romances históricos. “Quando eu digo que nasci na Praia de Iracema, brilha nos olhos do estrangeiro uma índia surgindo de uma concha com o pé grácil e nu, ramos de acácia silvestre e esparzir flores nos cabelos, o aljôfar da água ainda sobre a pele selvagem” (MIRANDA, 2018, p. 66). Mais adiante, ela define América como “o não europeu, o não português, ou seja, o nosso Brasil independente” (p. 67).

A chave de Iracema como anagrama de América talvez seja a interpretação mais repetida nas análises literárias do romance. A formulação vem de Afranio Peixoto (1931, p. 163), no seu livro *Noções da História da Literatura*, quando ele se gaba: “não foi, pois, sem emoção, que descobri, nessa Iracema, o anagrama de América, símbolo secreto do romance de Alencar, que repito, é o poema épico definidor de nossas origens, histórica, étnica, sociologicamente”.

Estas pequenas três linhas, formuladas em 1929, marcam o início de uma leitura de *Iracema* com a qual quase todo mundo tem consenso. Braga Montenegro, no texto de apresentação da edição comemorativa promovida pela UFC, em 1965, na ocasião do centenário da publicação de *Iracema*, me parece ser um dos únicos que questiona a teoria.

Afranio Peixoto sugeriu, sem nenhum fundamento histórico, e João Ribeiro admitiu, seja ‘Iracema’, pelo simbolismo que encerra, o anagrama de América. Outros escritores, sem maior análise, aceitaram como justa a proposição. Como porém admitir, sob critério histórico ou crítico, semelhante raciocínio? Em que documento, em que referência de sua vida ou de sua obra se poderia

10 O romance é narrado por Iriana, irmã de Semíramis. Ambas nasceram na cidade do Crato, interior do Ceará, cidade de onde a família de José de Alencar exerceu forte influência política. A narradora, ao contar a história de Semíramis, narra também a história de Cazuzinha, apelido dado, na infância, a José de Alencar. No romance, Iriana diz que “Cazuzinha chamou logo a minha atenção, miudinho, quando foi saltar de um cavalo veio um escravo ajudar e ele deu uma ordem que parecia homem-feito, quis apear sozinho, apeou deveras sozinho e pisou o chão como se fosse o presidente da província” (MIRANDA, 2014, p. 98). Semíramis vai morar no Rio de Janeiro, de lá, manda cartas para a irmã com notícias de Cazuzinha. Do Crato, Iriana acompanha, entusiasmada, seu conterrâneo se tornar escritor. E quando lança *Iracema*, a narradora revela “jamais li algo tão comovedor e belo, e que fosse ao mesmo tempo nosso, de uma maneira tão nossa, de nossa terra [...] que imaginação [...] li no livro a beleza de *sua* mulher, agora heroína amorosa, limpa, livre, autêntica, que sabe o que diz, que faz” (p. 226).

11 Outro anagrama famoso na história da literatura é o da personagem Caliban, apresentado por William Shakespeare em *A Tempestade*. O texto foi escrito na primeira década do século XVII, mesmo tempo histórico de *Iracema*. C-A-L-I-B-A-N, se trocarmos o “L” e o “N”, temos C-A-N-I-B-A-L. Filho da bruxa Sycorax, do Senegal, Caliban é o escravo de Próspero e tenta matá-lo.

encontrar, implícita sequer, a intenção do romancista em fixar o nome de sua heroína sob sugestão de América? Que o fato linguístico existe, é fora de dúvida; duvidoso, entretanto, é ter Alencar se apercebido dele e, mais ainda, tê-lo utilizado conscientemente (MONTENEGRO, 1965, p. 32).

No caderno *Alencar*, mostro que o escritor era muito cuidadoso e preocupado em deixar as bases para as interpretações de seus romances. Alencar inclusive utiliza outros anagramas revelados em outros romances. É realmente pouco provável que ele tenha tido essa percepção. Se tivesse, provavelmente estaria em alguma nota de rodapé. Vaidoso como era, certamente, deixaria essa sacada com a sua assinatura em algum escrito.

Se era intenção de Alencar ou não, isso pouco importa. A interpretação pegou. Numa cartada quase imperialista, não bastasse ser a mãe do Brasil, Iracema expande sua alçada e passa tomar de conta de toda a América. Chico Buarque embarcou Iracema “para a América” e realizou o desejo das entrevistadas das pesquisas citadas anteriormente. Ela foi viver no exterior. Na música *Iracema Voou*, contida no disco *As Cidades*, de 1998, o letrista faz uma releitura de Iracema. O que ele chama de América se refere aos Estados Unidos, pois o poeta ressalta que Iracema “não domina o idioma inglês”. “Leva roupa de lã” na mochila, e lá, na sua rotina, “vê um filme de quando em vez [...] Lava chão numa casa de chá/ Tem saído ao luar/ Com um mímico/ Ambiciona estudar/ Canto lírico”. Ela quer continuar por lá, enquanto puder, por isso, “não dá mole pra polícia [...] Tem saudade do Ceará, mas não muita”. No dia em bate a agonia, ela “liga a cobrar” para o cantor da música. No alô, diz: “É Iracema da América”.

Os versos “Lava chão numa casa de chá” e “Tem saudade do Ceará, mas não muita” atualizam o drama de Iracema que, ao sair dos Tabajaras para os Potiguaras, passa a ter uma vida de estrangeira que não é tão confortável, que aperta o peito, bate uma saudade do seu lugar de origem, mas há algo, não dito, que faz com que ela não queira voltar para a sua terra. Repito mais uma vez, o fato de o romance não oferecer nenhuma informação sobre o histórico de Iracema não deixa muitas brechas para pensarmos o porquê de ela não querer voltar para casa. O que sabemos ao certo é que ela tem medo de receber um castigo por não ser mais a virgem de Tupã, ela teme também a morte de Martim pelo seu povo. Ela ainda carrega consigo a culpa de toda essa situação, pois ela quem dera a flechada em Martim. Ela, sempre ela, a guardiã do segredo da jurema. Alencar coloca Iracema em um pé de guerra de um bando de machos, brigando por propriedade, e transforma o corpo feminino em mercadoria, objeto de desejo dessa briga. E fica todo mundo achando uma historinha de amor. É história de guerra, de sangue, de violência e dor.

Quando a bolsa de Iracema estourou, ela estava sozinha. “A dor lacerou suas entranhas; porém logo o choro infantil inundou todo o seu ser de júbilo”. Com o seu filho no colo, ela diz: “Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento”. Iracema não consegue amamentar a cria. “A jovem mãe suspendeu o filho à teta; mas a boca infantil não emudeceu. O leite escasso não apoiava o peito [...], onde se forma o primeiro licor da vida”. Ela prepara um mingau de carimã e parte com a criança para dentro da mata, onde encontra filhotes de cachorro. Ela os aproxima de seu seio, e

[...] os cachorrinhos famintos precipitam gulosos e sugam os peitos avaros de leite.

Iracema curte dor, como nunca sentiu; parece que lhe exaurem a vida, mas os seios vão-se intumescendo; apoiaram afinal, e o leite, ainda rubro do sangue, de que se formou, esguicha.

A feliz mãe arroja de si os cachorrinhos, e cheia de júbilo mata a fome ao filho (ALENCAR, 1964, v. II. p. 1113).

O narrador sentencia que Moacir é duas vezes filho da dor de Iracema, nascido dela e também nutrido. Assim como o sangue de Cristo mancha a flor do maracujá, o sangue de Iracema se mistura com o leite. Martim finalmente volta, a esposa está moribunda sentada com Moacir no colo. Ao escutar o anúncio de sua chegada, Iracema “quis erguer-se para ir ao encontro de seu guerreiro senhor, mas os membros débeis se recusaram à sua vontade. Caiu desfalecida contra o esteio”. Martim se aproxima, Iracema, “com esforço grande, pôde erguer o filho nos braços e apresentá-lo ao pai”. Ela diz: “recebe o filho de teu sangue. Chegastes a tempo; meus seios ingratos já não tinham alimento para dar-lhe!” (ALENCAR, 1962, v. II, p. 1114). E morre. Moacir, entregue ao pai, o colonizador, segue no barco, adentra o mar, de resto, não sabemos do destino da criança.

Depois disso tudo, a escola de samba carioca Beija-Flor de Nilópolis elege Iracema o tema de seu samba enredo de 2017. E, num cinismo só, canta “de um romance tão bonito começou meu Ceará”. Logo depois, reconhece o crime “Ó linda Iracema, morreu de saudade, mulher brasileira de tanta coragem”. Estamos diante de um crime.



Cenas do desfile da escola Beija-Flor de Nilópolis no dia 27 de fevereiro de 2017.



IRACEMA MORREU: TUDO PASSA SOBRE A TERRA

Iracema atravessou na contramão. Faltavam 20 dias para o casamento. Avenida São João, centro de São Paulo. Não viu o carro, e morreu. Seu noivo chora de saudade. E pensa que “hoje ela vive lá no céu e ela vive bem juntinho de nosso Senhor”. O noivo perdeu o retrato dela. Como lembrança, guardou “somente suas meias e seus sapatos”. Ele repete pra si e para Iracema: “O chofer não teve culpa, Iracema. Paciência, Iracema, paciência”.

Mataram Iracema. No projeto civilização *versus* barbárie, a morte de Iracema significa a vitória europeia. Com a morte de Iracema, morrem também todos os índios. Poti, amigo de Martim, é batizado e muda de nome: Felipe Camarão. No último capítulo de *Iracema*, assiste-se ao avanço do colonizador. “Nesta ‘mairi’ dos cristãos – no estado da civilização – não se encontra mais nenhuma mulher viva, nem memória viva de mulher. Iracema só vive no coração de Martim, nos momentos em que ele está longe da ‘mairi’, da vida pública que o espera aí” (LEMAIRE, 1989, p. 263). A jandaia, sua única amiga, já não consegue cantar seu nome. Mesmo morta e com Adoniran Barbosa perdido seu retrato, Iracema, em imagem e nome, sobrevive.

O monólogo *Se eu fosse Iracema...*, realizado pelo 1 COMUM Coletivo, do Rio de Janeiro, estreado em 2016, reúne uma bricolagem de textos referências, costurados com uma dramaturgia que narra os conflitos dos povos indígenas no Brasil. Em determinado momento, acontecem os batizados e vários nomes são lembrados. Até chegar Iracema e dizer:

Eu me chamo Iracema porque Iracema é um anagrama de América, uma transposição das letras do nome que gente de longe deu a uma terra que já era

habitada por outra gente que foi sistematicamente morta pela gente que chegou de longe e se achou dona do mundo e se tornou dona do mundo [...] Eu nunca existi e meu nome foi inventado a partir do nome de um homem que faz parte de uma gente que matou e mata todos os dias a gente de quem eu faria parte caso eu tivesse existido ou viesse a existir.

O nome inventado, lembra a atriz, “se tornou um dos nomes de índio mais conhecido nessa terra”. Terra esta que “era habitada por gente que foi chamada de índia por cinismo ou ignorância e que é apenas o nome do colonizador dito numa ordem diferente”.

Não há como não voltar em Louise de Bourgeois. “I had a flashback of something that never existed”, “Eu tenho lembranças do que nunca existiu”. *Iracema* nunca existiu. Seu nome é uma invenção de Alencar. A fala da personagem de *Se eu fosse Iracema...* traz duas problemáticas finais para este texto. O que podemos pensar a partir da interpretação recorrente de que *Iracema* seja a síntese da colonização americana? Quais as consequências de um nome de origem não indígena, inventado por um pensamento colonizador, se tornar uma das maiores referências da imagem indígena vigente? Começemos pela América.

É preciso entender que o romance *Iracema* é publicado em 1865, menos de meio século após a dita independência política de 1822. Em 1837, em Nova York, é lançado *Pocahontas, um drama em cinco atos*, de Robert Dale Owen. Ambas publicações

[...] apareceram durante o auge de preocupações nacionalistas dos países americanos recém-independentes, e contribuíram para a criação de uma literatura nacional, que seria fundamental no desenvolvimento da identidade nacional” (DUNN, 1997, p. 71).

A peça de Owen, ao contrário de *Iracema*, não se tornou tão popular. A personagem Pocahontas fica, no entanto, mundialmente famosa quando a Disney lança desenho contando a história da protagonista, em 1995. A animação apresenta semelhanças diversas ao *Iracema*. Ambas narrativas se passam no começo do século XVII e falam do encontro entre os dois povos, mediados por uma relação entre uma mulher e um homem. Há algumas diferenças importantes. Ao contrário de *Iracema*, uma invenção de Alencar, há registros de Pocahontas nos relatos do viajante John Smith. Pocahontas não teve a morte trágica de *Iracema*, embora sua trajetória não seja menos cruel. Ela é batizada de Rebeca e se casa com o inglês John Rolfe, indo morar na Inglaterra.

No artigo *Desvendando identidades nacionais: os discursos de raça e gênero em Pocahontas e Iracema*, Christopher Dunn aponta que ambas as obras “funcionaram para justificar e legitimar o poder político e econômico da classe dominante” e “expressam os valores

culturais e ideológicos dos seus produtores que são, em ambos os casos, membros e representantes da elite branca”. Tanto lá, como cá,

[...] a fundação da nação se torna bela e gloriosa, em vez de violenta e destrutiva; e é caracterizada pela colaboração bi-racial, em vez da dissidência e do preconceito racial. Os dois autores utilizaram a dimensão mítica do passado para revelar o aspecto ‘atrativo’ das origens nacionais (DUNN, 1997, p. 72).

É possível que José de Alencar tenha tido acesso aos escritos de John Smith, publicados no começo do século XVII. Não é intenção, aqui, induzir que José de Alencar possa ter copiado John Smith. Isso não é o mais relevante. A comparação com Pocahontas se justifica para mostrar como as narrativas se repetem ao longo da história com as mesmas finalidades políticas, mas, principalmente, para apontar que, ao aceitarmos que *Iracema* seja a formação da América, além de querer o Brasil colocar no centro, demonstra a ignorância nacional sobre o restante do continente. É inegável que a história de *Iracema* possa servir como pano de fundo para se pensar a colonização da América, no entanto, é no mínimo irônico que o Brasil apresente esta interpretação como correta, uma vez que a história do país é de não se perceber como membro da América da Latina. Além disso, me parece que há, na formulação do anagrama, uma postura imperialista brasileira¹² que bate continência para os Estados Unidos e ignora o restante da América Latina.

Ao lembrar *Iracema* como América, esquece-se também de Malinche. Em *O Labirinto da Solidão*, Octávio Paz destina um capítulo a *Os filhos da Malinche*. O ensaísta pensa a colonização mexicana a partir de um grito comum para exaltar a condição de seu país: “Viva México, filhos da Chingada!”. “São os *hijos de la chingada*: os estrangeiros, os maus mexicanos, nossos inimigos, nossos rivais. Em todo o caso, os outros [...] Quem é a Chingada? Antes de tudo é a mãe [...] figura mítica [...] a sofrida mãe mexicana” (PAZ, 1976, p. 71). O escritor busca os usos do verbo xingar por vários países da América e constata que estão associados à agressão. “O verbo denota violência, sair de si mesmo e penetrar no outro pela

12 Chico Oliveira (2018, p. 33) ressalta que a prática do “expansionismo territorial” brasileiro nos leva a pensar que “somos menos latino-americanos que nossos vizinhos”. Ele explica: “Anexamos o Uruguai uma vez, como província Ciplastina, tomamos territórios do Paraguai na infame guerra, tudo dentro dos conformes da tradição da formação dos Estados nacionais na velha Europa e nos Estados Unidos. Por aí não há diferença. Anexamos o Acre, então província boliviana, como fato consumado da expansão da frente de exploração da borracha” (p. 33) A tese de Chico Oliveira é que um “conjunto de especificidades” das colonizações portuguesa e espanhola “criou dois mundos diferentes que mal se comunicaram durante séculos [...] fizeram as Américas espanholas e portuguesa se darem as costas” (p. 36).

força. E também ferir, rasgar, violar – corpos, almas, objetos –, destruir” (p. 72). E conclui “o filho da Chingada é fruto da violação, do rapto e da burla” (p. 75). Ao final, ele pensa que a Chingada é a Malinche. Malinche é uma princesa indígena que foi escravizada por Hernán Cortés, um dos colonizadores do México, no início do século XVI. Por ser conhecedora de várias línguas, ela foi usada como tradutora pelos europeus no processo de tomada de terras. A figura de Malinche é bastante controversa no México, pois, apesar das narrativas, assim como faz Octávio Paz, considerarem-na a mãe dos mexicanos, sua imagem também é associada à traidora por ter sido “amante de Cortés” e, assim, teria ela colaborado com a colonização espanhola. Nas palavras de Paz, “é verdade que ela se entrega voluntariamente ao Conquistador, mas este, mal ela deixa de ser-lhe útil, a esquece” (p. 80). Jean Franco questiona Paz e faz o debate que na história da colonização a mulher é vista como “colaboradora ou um objeto de conquista”, tornando-a, assim, “irrelevante”. A estudiosa, no seu texto *La Malinche, da dádiva ao contrato social*, mostra como a historiografia mexicana é controversa a respeito da biografia de Malinche, sem ter uma clareza se ela fora mesmo escravizada ou uma princesa com poderes similares a Cortés. A autora mostra que, se por um lado ela é vista como traidora por alguns e símbolo da vergonha por causa da mestiçagem; por outro, ela, ao longo da história, vem sendo reapropriada como narrativa de existência e resistência de alguns movimentos, em especial, os chicanos, situados na fronteira entre os Estados Unidos e o México. O que nos interessa, no entanto, ao lembrarmos de Malinche, é mostrarmos como é cínica e isolacionista interpretar *Iracema* como América. Não que ela não represente, como vimos, a problemática da violência contra a mulher em toda a conquista da América. Mas, da forma como a interpretação é formulada, além de trazer a atenção para o umbigo do Brasil, mostra *Iracema* como se fosse um caso particular. Isola, e não integra, distancia o diálogo com o restante da América.

Passemos, então, ao segundo problema. O nome e a imagem que se proliferam. Segundo Sylvia Porto Alegre, *Iracema* apresenta “o desaparecimento do índio” como algo a ser comemorado. Em busca de uma falsa ideia de unidade nacional, a narrativa de *Iracema* contorna “o problema dos direitos indígenas, sem encará-lo de frente”. Há, para a antropóloga, na morte de *Iracema*, uma questão de “valores morais”, numa falsa noção de que, em sua origem, o brasileiro teria a narrativa “do bem sobre o mal: saem de cena dois povos nobres (o índio e o português), cuja união num passado remoto está repleto de qualidade que se fundem”¹³. Ela

13 De forma semelhante pensa Renato Ortiz. O autor, ao estudar *O Guarani*, afirma que Alencar “apaga, pura e simplesmente, a relevância do mestiço, que no romance encontra-se como ‘fora do lugar’, merecendo, com a morte individualizada de Isabel, uma atenção redobrada” (ORTIZ, 1992, p. 93). Como dissemos, Isabel é filha de um estupro cometido por D. Antonio Mariz a uma índia. Alencar, “ao afastar Isabel, procura literariamente dar contas

conclui que se produz “uma imagem poderosa que permanece ainda viva”, a do índio estereotipado e, ao mesmo tempo, que os índios morreram para surgir um novo mundo (PORTO ALEGRE, 2003, p. 326).

Iracema traz consigo, então, a noção de que não existia mais índio no Brasil. O nascimento de Moacir, o primeiro cearense, é também tratado como se a história do Brasil começasse dali, o marco inicial. Há em *Iracema* um paradoxo. Se por um lado, o índio na obra de Alencar é considerado símbolo da identidade nacional, por outro lado, índio bom é índio morto. Cunha (2009, p. 332) traz a questão como “uma faca de dois gumes: se por um lado valoriza o status simbólico indígena, por outro transforma os povos indígenas em ‘nossos índios’, uma fórmula que condensa a ambiguidade inerente à condição de indígena”. Não bastasse todos os problemas já existentes aos povos indígenas, o *ser índio* passa a ser duvidado ora por alegarem que não existe mais índio, ora por questionarem a sua autenticidade. A antropóloga, no entanto, interroga:

Em que bases há de se julgar a autenticidade do procedimento como um todo? Na forma de reivindicar (que pode ser entendida como ‘tradicional’), no objeto da reivindicação (que parece inovar), na coletividade (que também inova mediante linguagem tradicional)? A moral da história, ao contrário do que se possa pensar, não diz respeito a decidir sobre a ‘autenticidade’ do procedimento. A moral é que a ‘autenticidade’ é uma questão indecidível (CUNHA, 2009, p. 343).

Manuela Carneiro da Cunha (2009, p. 331) também lembra que “desde a independência do Brasil, os índios extintos foram repetidamente promovidos a elementos fundadores da identidade nacional” não só como imagens cristalizadas, como vimos, mas houve também

[...] alianças, ou pelo menos suas ligações comerciais, com portugueses, holandeses e outras potências coloniais [que] foram invocadas nas disputas de fronteira com a Venezuela e a Guiana no início do século XX [...] reivindicações brasileiras de soberania territorial.

No entanto, “na atualidade a história é outra”. Segundo a antropóloga, a partir dos anos 1970, “quando foram localizadas ricas jazidas minerais em toda a região amazônica”, os povos

dos impasses de sua época, mas seu esmero, dando-lhe um tratamento especial, nos revela o próprio tema que buscava encobrir. O futuro de Peri e Ceci mostra que, após o batismo do selvagem e a naturalização da cultura, o Brasil pode nascer como a fusão de duas raças míticas, mas não como mistura de etnias realmente diversas. O pecado de Isabel é pertencer ao presente, sua contemporaneidade introduz um ruído temporal na comunicação mitológica” (ORTIZ, 1992, p. 94).

indígenas sofrem campanhas na mídia “no sentido de questionar sua lealdade ao Estado nacional” (p. 331).

Lealdade e autenticidade questionadas¹⁴. No texto *Índios no Ceará: cultura, política e identidade*, a antropóloga Isabelle Braz comenta o fato de tacharem de “encenação”, “os atos públicos nos quais os índios contemporâneos buscam interagir e conquistar adesões à sua causa”. Isso se dá quando os veem em “indumentária que estamos acostumados a cultivar, aprendida e apreendida nos primeiros anos de vida escolar” (BRAZ, 2003, p. 21).

É justamente sobre esse “apreendida” que Manuela Carneiro da Cunha irá se debruçar no belo ensaio “*Cultura*” e *cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais*. Ela lança as seguintes questões:

Como é que povos indígenas reconciliam prática e intelectualmente sua própria imaginação com a imaginação limitada que se espera que eles ponham em cena? [...] Como é que indígenas usam a *performance* cultural e a própria categoria de ‘cultura’?” (CUNHA, 2009, p. 355).

Manuela Carneiro da Cunha propõe haver uma distinção entre *cultura*, sem aspas, a categoria inventada pela Antropologia; e “*cultura*”, com aspas, a apropriação que os povos indígenas fazem do termo antropológico. Seu ensaio parte do fundamento de que “as categorias analíticas fabricadas no centro e exportadas para o resto do mundo também retornam hoje para assombrar aqueles que as produziram”. Cultura, assim como raça, trabalho, dinheiro e higiene são exemplos dessas noções que foram exportadas. No entanto, ela alerta que o seu interesse não está na relação lógica entre as duas culturas, mas em perceber como elas coexistem e suas consequências (CUNHA, 2009, p. 312-17).

Ela reforça a ideia de que “os conceitos metropolitanos exercem sua dominação”. Isso remete à ideia da noção de cultura como algo cristalizada ou unificada, sem pensar as suas idiosincrasias e transformações. Parte de seu artigo se destina também a pensar a propriedade intelectual indígena. Por isso, como exemplo, ela utiliza o termo “conhecimento tradicional”,

14 A este fenômeno, Darcy Ribeiro irá chamar de “aculturação”. O conflito étnico no Brasil “jamais dá lugar a uma fusão”. Ao contrário, há um “convívio aculturativo [...] os índios se tornam cada vez menos índios no plano cultural, acabando por ser quase idênticos aos brasileiros de sua região na língua que falam, nos modos de trabalhar, de divertir-se e até nas tradições que cultuam”. Como consequência, o antropólogo fala que, ao invés de o índio se tornar brasileiro, os índios vão perdendo os “seus costumes [...] sua identificação étnica” (RIBEIRO, 1995, p. 113). Apesar de Darcy Ribeiro ser referendado como um defensor das pautas indígenas, é curioso que ele faça a distinção entre índios e brasileiros. Isso nos lembra muito o modelo de inclusão excludente demonstrado por Silvia Cusicanqui no começo deste caderno.

que, vindo no singular, tenta simplificar “uma miríade de diferentes regimes históricos e sociais de conhecimento tradicional” em uma singularidade (CUNHA, 2009, p. 328).

Ao mesmo tempo, o uso da palavra cultura é apropriada por muitos povos indígenas, sem tradução, justamente para demarcar a diferença política e étnica. Os povos indígenas, devido às suas condições de fronteira¹⁵, estão em constante conflitos territoriais e étnicos e utilizam de recursos diversos que provocam inúmeras confusões. Manuela Carneiro da Cunha (2009, p. 371) dá como exemplo a figura do pajé, algo que aprendemos na escola como se fosse uma prática muito antiga e tradicional, porém ela revela como uma invenção construída “segundo o modelo dos serviços de saúde externos”.

Uma questão mal formulada a partir do termo cultura, continua Manuela, é que sempre se olha para a transformação das práticas culturais por meio de uma perspectiva ou de “ruptura” ou de “continuidade”. Ela acredita que nem uma, nem a outra.

Há um trabalho dialético que permeia os diferentes níveis em que a noção de ‘cultura’ emerge, que permite jogar em vários tabuleiros a um só tempo. Um trabalho que lança mão de cada ambiguidade, de cada contradição introduzida pela reflexividade” (CUNHA, 2009, p. 371).

A antropóloga Joceny de Deus Pinheiro, no artigo *Iracema, a virgem dos lábios de mel: negação e afirmação da indianidade no Ceará contemporâneo*, de 2016, localiza parte das questões apresentadas por Manuela Carneiro da Cunha. Em sua pesquisa, ela relata que imagens construídas de forma romantizada sobre as populações indígenas foram “apropriadas” por elas justamente para combater os questionamentos quanto a sua identificação e legitimidade.

15 A geógrafa Bertha Becker apresenta o conceito de economia de fronteira para explicar a exploração da natureza. Para ela, economia de fronteira é uma exploração infinita de recursos naturais, até esgotar. Fronteira é um espaço imaginário de conflito, diferente de limite, onde há o consenso. Ela lembra que a colonização brasileira começa com o Tratado de Tordesilhas, linha imaginária e, ao mesmo tempo, espaço de disputa entre Portugal e Espanha. A fronteira serve como base para o crescimento econômico por permitir uma “incorporação contínua de terra e de recursos naturais percebidos igualmente como inesgotáveis” (BECKER, 1999, p. 09). A economia de fronteira se baseia também num paradigma sociedade-natureza. A natureza pode ser explorada pela sociedade. Como já mostramos, a colonização brasileira se deu sob a relação Europa (sociedade) e América (natureza). Nas palavras de Bertha Becker (1991, p. 11), “a fronteira é, pois, para a nação, símbolo e fato político de primeira grandeza, como espaço de projeção para o futuro, potencialmente alternativo. Para o capital, a fronteira tem valor como espaço onde é possível implantar rapidamente novas estruturas como reserva mundial de energia. A potencialidade econômica e política da fronteira, por sua vez, torna-a uma região estratégica para o Estado, que se empenha em sua rápida estruturação e controle”. Os povos indígenas ocupam exatamente esse lugar. Como descreve Saramago, eles estão “no exacto e preciso lugar da fronteira, a autêntica, a linha de polícias, la duana e la douane, la bandera e la drapeau” (SARAMAGO, 1998, p. 24).

Numa relação aparentemente contraditória, a imagem de pureza racial e cultural do personagem romântico que constitui Iracema seria articulada pelos próprios sujeitos indígenas em defesa de si” e da “sua memória” (PINHEIRO, 2016, p. 151).

O fenômeno, segundo a antropóloga, se repete em grupos como Pitaguary, Tapeba, Tremembé, Jenipapo-Kanindé e Potyguara. Iracema, mesmo romantizada, vem à tona “como parente, amiga, irmã [...] como o antepassado indígena incontestado” (p. 153). Em outras palavras, recorre-se à ancestralidade de Iracema para dizer que existiu e existe índio, sim, no Ceará, no Brasil, e eles não estão restritos à região Norte do Brasil. Eles estão lutando para garantir suas sobrevivências e suas terras. E, vale lembrar, os que questionam a sua autenticidade ou a sua existência são os mesmos que estão roubando suas terras.

Em 1850, 15 anos antes da publicação de *Iracema*, o Império Brasileiro decreta a Lei da Terra, que tem como objetivo tomar ainda mais as terras indígenas. O critério para que os índios continuassem nas suas terras era que eles fossem reconhecidos como índios. O reconhecimento viria do Estado (CUNHA, 1992, p. 145). No mesmo século XIX, pesa “o contexto ideológico de negação da existência de índios no Ceará” e, em 1863, dois anos antes da publicação de *Iracema*, aparece um “relatório do presidente da província”, dando “por extinta a presença indígena no Ceará” (BRAZ, 2003, p. 29). O último capítulo de *Iracema* é muito significativo nesse sentido.

Após a morte de Iracema, ela é enterrada num coqueiro à margem do rio Ceará. A jandaia, sua única amiga, repetia tristemente com saudade o nome de Iracema.

Desde então os guerreiros pitiguaras, que passavam perto da cabana abandonada e ouviam ressoar a voz plangente da ave amiga, se afastavam, com a alma cheia de tristeza, do coqueiro onde cantava a jandaia (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1115).

O colonizador vai embora levando o filho, com a promessa de voltar. Poti, amigo fiel de Martim, “Todas as manhãs subia ao morro das areias e volvia os olhos ao mar a ver se branqueava ao longe a vela amiga”. Quatro anos depois, Martim retorna acompanhado de outros brancos para fundar a “mairi dos cristãos”. Um “sacerdote de sua religião” veio “para plantar a cruz na terra selvagem”. Poti é batizado no cristianismo e muda o nome. A conquista no Ceará está estabelecida. Martim e Felipe Camarão, nome cristão de Poti, partem para a conquista do Maranhão. “As jandaias cantavam ainda no olho do coqueiro; mas não repetiam já o mavioso nome de Iracema. Tudo passa sobre a terra” (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1116).

O extermínio que Alencar faz com os índios no Ceará é completo. Poti se torna cristão. E o nome de Iracema não é mais lembrado nem sequer pela jandaia. É como se não bastasse a sua morte, era preciso o seu esquecimento. Não bastasse o genocídio, é preciso assassinar a sua história. E a última frase do romance permanece: “Tudo passa sobre a terra”. Mãe-terra, terra propriedade, terra do barro. A terra é uma fonte de vida, espaço de criação e transformação. Sem terra, não há vida. Ao tirar as terras de indígenas, tira-se o direito de viver, uma política de extermínio.

No texto *Esse Roubo que não para (ou sobre nosso pacto de existir e não morrer envenenadas pelo projeto colonial)*, Gabriela Monteiro lembra que “as marcas da colonialidade se manifestam em relações pautadas por lógicas extrativistas”. O roubo, portanto, não é uma exceção, “o roubo é regra colonial [...] e avança sobre nossos corpos, mentes e territórios. A regra é arrancar tudo o possível, nos deixando sem nenhum recurso”.

Iracema não é América. Iracema é uma cena que se repete (nas) e (as) teorias sociais e produções artísticas vindas antes e depois da sua publicação. É uma violência que se repete no momento em que, por exemplo, a revista *Playboy* convoca o colono a desbravar a mata virgem. O encontro violento entre Iracema e Martim reproduz uma cena das relações de exploração colonial, que se entremeia em uma questão de classe, raça e gênero. Pensar *Iracema* como signo da colonização nos permite colocar em pauta o debate da colonização. Em vez de pensarmos em darmos uma classificação para Iracema, colocando-a no status de heroína ou traidora, creio que podemos recorrer à personagem para pensarmos: o que aconteceu? Por que nos contam essa história da colonização como uma história de amor?

Não se trata, portanto, de ter ou não orgulho de Iracema. Não se trata de esquecê-la ou permanecê-la na nossa história ou memória. É impossível retirá-la da historiografia brasileira. É impossível esquecê-la. No entanto, querer transformá-la numa heroína institucional – com diversas estátuas produzidas pelo Estado, lembrando-a como “a virgem dos lábios de mel” – é negar todo o seu sofrimento, é se apropriar de uma dor, é ofuscar a política de extermínio indígena e de tomada de suas terras. É produzir uma história que inventa um mártir para matar os seus semelhantes. É um ato de perpetuação também de uma *naturalização cultural* da violência contra mulher.

O colonialismo não é uma coisa do passado. Ele, assim como a memória, se atualiza. O culto a *Iracema* feito de forma acrítica é uma tentativa constante de apagar a violência colonial em nosso país. Apresentar o colonialismo como um aspecto do passado é uma tentativa de apagamento da história e, paradoxalmente, a atualização da violência colonial.

Iracema, no entanto, pode ser deslocada como heroína para o símbolo da resistência indígena. Pode ser apresentada também como exemplo do sofrimento dos povos indígenas. Talvez a tarefa seja tirá-la do lugar de monumento, estático, e pensá-la como um exemplo de uma narrativa histórica de embranquecimento, de genocídio/etnocídio e de misoginia. Repetir Iracema, nas artes ou nas pesquisas, não é um problema. A questão está em onde situá-la politicamente. Não se pode também tampar o sol com a peneira e dizer aleatoriamente que Iracema é, por si só, um símbolo de resistência. A narrativa não permite isso. Iracema, assim como os povos indígenas, é derrotada na narrativa. Acontece que o livro sobrevive, muito pelo esforço e interesse de uma elite intelectual. O desafio, portanto, é como retirá-la das mãos das elites. Como pensá-la, reproduzi-la e repeti-la fora desse espaço? Esta tese é um exercício, um rascunho para pensar e formular perguntas.





COM QUANTAS **MORTES**
SE FAZ UMA **TRADIÇÃO?**



REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ALENCAR, José de. **Ficção Completa e outros escritos**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1964. 3 v.

_____. **Iracema**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965.

_____. **Cartas sobre a confederação dos tamoyos. Por IG**. Rio de Janeiro: Imprensa Typográfica Nacional do Diário, 1856.

AMAZONAS, Lourenço da Silva Araújo. **Simá**. Manaus: Editora Valer, 2011.

AQUINO, Jania Perla Diógenes de. Turistas estrangeiros e mulheres locais: “mercado do sexo” e romance nas noites da Praia de Iracema em Fortaleza. **Revista de Antropologia**, v. 58, n. 2, p. 208-234, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2015.108572>>. Acesso: 19 jan. 2019.

BARROS, Paulo Sérgio. **Confrontos Invisíveis: colonialismo e resistência indígena no Ceará**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

BECKER, Bertha K. **Amazônia**. São Paulo: Ática, 1991.

_____. Geopolítica da Amazônia. **Revista Território**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 7, p. 7-23, jul./dez, 1999.

BEZERRA, Roselane Gomes. **O bairro Praia de Iracema entre o “adeus” e a “boemia”**: usos, apropriações e representações de um espaço urbano. 2008. 231f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURGEOISE, Louise. **Ode à l'oubli**. Nova York: Moma, 2004. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/98531>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

BRAZ, Isabelle. Índios no Ceará: cultura, política e identidade. In: CARVALHO, Gilmar de (Org.). **Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

BURGOS, Arnaldo Beltrão. **Jurema Sagrada: do Nordeste Brasileiro à Península Ibérica**. Fortaleza-CE: Expressão Gráfica; Laboratório de Estudos da Oralidade; UFC, 2012.

CAMINHA, Pero Vaz. **Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil**. 4. reimp. São Paulo: Martin Claret, 2009.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o Feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: **GELEDÉS: Instituto da Mulher Negra**, 06

mar. 2011. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>>. Acesso em: 06 dez. 2018.

_____. **Gênero, raça e ascensão social**. Revista Estudos Feministas, v. 3, n. 2, p. 544-552, 1995.

CENTRO DE DEFESA DA CRIANÇA E DO ADOLESCENTE DO CEARÁ. **Monitoramento da política de atendimento às vítimas de violência sexual**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. (Org.) **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, Fapesp, Secretaria de Cultura de São Paulo, 1992.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa**: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. 1. ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoe**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

DEL PRIORI, Mary. Imagens da terra fêmea: a América e suas mulheres. In: VAINFAS, Ronaldo. **América em tempo de conquista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

DUNN, Christopher. Desvendando identidades nacionais: os discursos de raça e gênero em *Pocahontas e Iracema*. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 32, n. 2, p. 71-85, jun. 1997.

FEDERICI, Silva. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FLUSSER, Vilem. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. Acesso em: 22 jan. 2019. Disponível em: <[barros_Filosofia_da_Caixa_Preta.pdf](#)>.

FRANCO, Jean. **Marca diferenças, cruzar fronteiras**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

HUYSSSEN, Andreas. **Cultura do passado-presente**: modernismo, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Albert. **A queda do céu**: palavras de uma xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LEMAIRE, Ria. Relendo Iracema (o problema da representação da mulher na construção duma identidade nacional). **Revista Organon**, Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 16, n. 16, p. 257-279, 1989.

MARTINS, Luiz Renato. Introdução. In: VESPÚCIO, Américo. **Novo Mundo: cartas de viagens e descobertas**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MIRANDA, Ana. **Semíramis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios: seleção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MONTEIRO, Gabriela. Esse Roubo que não pára (ou sobre nosso pacto de existir e não morrer envenenadas pelo projeto colonial). In: **Blogueiras Negras**, 12 mar. 2018. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2018/03/12/esse-roubo-que-nao-para-ou-sobre-nosso-pacto-de-existir-e-nao-morrer-envenenadas-pelo-projeto-colonial/>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

MONTENEGRO, Braga. Iracema – um século. In: ALENCAR, José de. **Iracema**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965.

OLIVEIRA, Francisco de. **Brasil: uma biografia não autorizada**. São Paulo: Boitempo, 2018.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas: cultura popular**. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1992.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e post.scriptum**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

PEIXOTO, Afranio. **Noções da História da Literatura**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1931.

PINHEIRO, Joceny de Deus. **Iracema, a virgem dos lábios de mel: negação e afirmação da indianidade no Ceará contemporâneo**. **GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia**, v. 1, n. 1, p. 135-158, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/gis/article/view/116353/113944>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

PISCITELLI, Adriana. Intercâmbios sexuais, econômicos e afetivos transnacionais: brasileiras nos mercados globais do sexo. In: IV CONGRESO DE LA RED INTERNACIONAL DE MIGRACIÓN E DESARROLLO, IV., Quito, 2011. **Anais...** Quito,

Equador, 2011. Disponível em: <http://www.flacsoandes.edu.ec/web/imagesFTP/1308602693.Ponencia_Adriana_Piscitelli.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2019.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Esboço de Iracema: o índio e a cultura brasileira. In: CARVALHO, Gilmar de (Org.). **Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo (colônia)**. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1971.

PREZIA, Benedito. **História da Resistência Indígena: 500 anos de luta**. São Paulo: Expressão Popular, 2017.

RIBEIRO, Darcy. **América Latina: a grande pátria**. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1986.

_____. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Renato Janine. Iracema ou a fundação do Brasil. In: FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Universidade São Francisco/Contexto, 1998.

ROMÃO, Luiza Sousa. **Sangria**. São Paulo: Selo de Burro, 2017.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Expressão Popular/Fundação Perseu Abramo, 2015.

SALES, Iracema. **“Iracemas” E “Martins” Na Terra Do Sol: Os Casos De Amor Romântico Entre Mulheres Cearenses e Homens Europeus**. 2008. 170f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade de Fortaleza, Fortaleza, 2008.

SARAMAGO, José. **A Jangada de Pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHRAMM, Solange Maria de Oliveira. **Território livre de Iracema: só o nome ficou? Memórias coletivas e a produção do espaço na Praia de Iracema**. 2001. 176f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. São Paulo: Martin Claret, 2011.

VARELA, Fagundes. **Obras completas**. Vol. II. Rio de Janeiro: Garnier, 1892. v. II.

VESPÚCIO, Américo. **Novo Mundo**: cartas de viagens e descobertas. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

VILLEN, Patrícia. **A crítica de Amilcar Cabral ao colonialismo**: entre a harmonia e a contradição. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

Jornais e Revistas

DIÁRIO DO NORDESTE. Estátua de Iracema será inaugurada hoje à tarde. Fortaleza, 01 mai. 2004.

REVISTA DRAGÃO DO MAR. Edição n. 1. Fortaleza: Instituto Dragão do Mar, 2018.

Músicas

BARBOSA, Adoniran. **Iracema**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/adoniran-barbosa/43921/>>. Acesso em: 06 dez. 2018.

BUARQUE, Chico. **Iracema Voou**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/45137/>>. Acesso em: 06 dez. 2018.

CEARENSE, Catulo da Paixão. **A Flor do Maracujá**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/catullo-da-paixao-cearense/687416/>>. Acesso em: 29 set. 2017.

GIL, Gilberto. **Ok Ok OK**. Acesso em: 06 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/gilberto-gil/ok-ok-ok/>>.

GRES Beija-Flor de Nilópolis (RJ). **A Virgem dos Lábios de Mel, Iracema**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/gres-beija-flor-de-nilopolis-rj/a-virgem-dos-labios-de-mel-iracema/>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

Entrevistas

Conversación del Mundo - Valle de Las Animas (La Paz, Bolívia) - 16 de outubro de 2013. Disponível em: <<http://alice.ces.uc.pt/news/?p=2753>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

Descartes Gadelha, entrevista cedida em abril de 2015 para esta pesquisa.

Filmes

IRACEMA, uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky, Orlando Senna. Roteiro: Orlando Senna. 96min. 1981.

Desfile de Escola de Samba

BEIJA-FLOR. Desfile da Escola de Samba de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zj93eDn92GA>>. Acesso em: 06 dez. 2018.

Dramaturgia

MARQUES, Fernando. **Se eu fosse Iracema**. Rio de Janeiro: 1COMUM de Teatro, 2016. (texto cedido pelo autor à pesquisa)

Imagens

Capa. Tiago Coutinho

p.127 – Montagem Tiago Coutinho

p. 129-132 – Revista Playboy. Edição nº 357. São Paulo: Editora Abril, 2005.

p. 134 – *Frame* do filme Iracema, uma transa amazônica

p. 152 – Iracema, Antonio Parreiras, 1909.

p. 152 – Iracema, José Maria de Medeiros, 1881.

p. 155 – Pela Praia de Iracema, Descartes Gadelha, 2004.

p. 158 – Fábrica de Anjos, Descartes Gadelha, 2004.

p. 162 – Desfile da escola Beija-Flor de Nilópolis, 2017.

p. 172 – Tiago Coutinho

p. 173 – Yuri Leonardo e Tiago Coutinho.



MOACIR

**Entre poesia
e utopia,
fragmentos
possíveis**



Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou
me criando. E andar na escuridão completa à
procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói.
Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-
se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmago
é it mole e vivo, perecível, periclitante. Vida
de matéria elementar,
Clarice Lispector

Quem é o mar, quem sou? Só saberei no dia
ulterior ao da agonia,
Jorge Luis Borges

Mas muitas vezes foi preciso especular, tentar
advinhar e até mesmo fazer uso da imaginação,
Virginia Woolf

O PRÓLOGO

O romance *Iracema* oferece pouco espaço a Moacir. Se seguimos a narrativa do ponto de vista cronológico, e não de como a história é contada, a primeira referência à personagem é quando Iracema anuncia a gravidez a Martim. “Teu sangue já vive no seio de Iracema. Ela será mãe de teu filho!”, ela diz. Martim fala: “Filho, dizes tu!”. Ele, então, “ajoelhou ali e, cingindo-a com os braços, beijou o ventre fecundo da esposa”. Poti, amigo do Martim, interrompe a cena e fala: “Cada guerreiro que sai de suas veias é mais um galho que leva o seu nome às nuvens. O amado de Tupã é o guerreiro que tem uma esposa, um amigo e muitos filhos. Ele nada mais deseja do que uma morte gloriosa” (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1101). A missão de Martim estaria cumprida: teria um filho.

A cena ocorre nas terras dos Potiguaras, grupo inimigo da família de Iracema. Após a notícia, Martim segue em batalha contra os Tabajaras, povo de Iracema. Na sua volta, Iracema percebe o colonizador diferente, distante. E comenta: “Teu corpo está aqui; mas tua alma voa à terra de teus pais, e busca a virgem branca, que te espera” (p. 1108). Eles conversam, e Iracema profetiza: “Quando teu filho deixar o seio de Iracema, ela morrerá. Então, guerreiro branco, não terá mais nada que o prenda na terra do estrangeiro” (p. 1109). Martim parte para outra batalha, desta vez contra os Guaraciabas, e deixa Iracema grávida, abandonada, com fome, sem condições de viver nem voltar para o seu povo. Moacir nasce exatamente na “hora em que o canto guerreiro dos Pitiguaras celebrava a derrota dos Guaraciabas”. Escreve, então, Alencar (p. 1110): “o primeiro filho que o sangue da raça branca gerara nessa terra da liberdade, via a luz nos campos da Porangaba”.

Iracema olha para Moacir e diz: “Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento” (p. 1111). Após o parto, Iracema recebe a visita do seu irmão, Caubi, que, ao ver a criança, comenta: “Ele chupou a tua alma” (p. 1112). José de Alencar dedica uma nota de rodapé para esta frase: “Criança em tupi é *pitanga*, de *piter*, chupar; e *anga*, alma; chupa alma. Seria porque as crianças atraem e deleitam aos que as veem? ou porque absorvem uma porção d’alma dos pais? Caubi fala nesse último sentido” (p. 1122).

A Iracema não tem como dar de mamar para o Moacir, está desnutrida. Depois de muito tempo, Martim volta, Iracema não consegue nem se levantar da rede onde está. De lá, entrega o filho para o pai e diz: “Recebe o filho do teu sangue. Chegaste a tempo. Meus seios ingratos já não tinham mais alimento para dar-lhe” (p. 1114). Ela morre. Martim bota o filho num barco e vai embora. O livro começa e se encerra com a cena do pai e do filho no barco indo para Portugal, provavelmente. No último capítulo, ao repetir a cena, Alencar (1964, v. II,

p. 1115) escreve: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?”.

A PREDESTINAÇÃO



Imagem do desfile da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis. Ano: 2017.

O dia já estava prestes a amanhecer. Era segunda-feira de carnaval do ano de 2017. A escola de samba Beija-Flor de Nilópolis entra na Marquês de Sapucaí com o seu desfile *A Virgem Dos Lábios de Mel – Iracema*. Como de praxe, o desfile foi transmitido pela Rede Globo de televisão. Quando a lente da emissora chegava ao carro alegórico em que aparecia a imagem de Iracema com a flecha armada, uma das apresentadoras comenta: “E aí Iracema lançando a flecha que atinge no rosto Martin. Como ele não reage, ela parte para ajudá-lo”. “E aí...”, diz outro comentarista. “Aí...”, completa uma terceira voz. Todos riem e segue o diálogo entre os apresentadores.

Apresentador 1: Aí, lascou.

Apresentador 2: Aí, o bicho pega.

Apresentador 1: Aí, veio o Ceará.

Apresentador 2: O primeiro mameluco.

Apresentador 1: O primeiro mameluco.

Apresentador 2: Filhotinho.

Apresentador 1: Moacir.

Todos riem. Nos versos do samba-enredo, a Beija-Flor canta “Bate o coração de Moacir/ O milagre da vida, me faz um mameluco na Sapucaí”. Entre os carros alegóricos,

encontramos ainda quatro referências diretas e indiretas à personagem: “Bate o coração de Moacir, filho do amor e da dor, primeiro mameluco, o caboclo”; “As damas com as flores do novo Matiz”; “O mel, o fel e mairi dos cristãos – onde germinou a palavra do Deus verdadeiro”; “O esplendor das duas raças”. Este último é composto com a imagem do colonizador ao centro, segurando, de um lado, Iracema morta e, do outro, Moacir com os trajés similares aos de sua mãe.

No dia primeiro de maio de 1929, a Academia Brasileira de Letras organizou um evento em comemoração ao centenário de nascimento do José de Alencar. A cerimônia contaria com a conferência do acadêmico Afranio Peixoto. Ele não comparece ao evento, pois viajava pela Europa, mas deixou o texto pronto, lido pelo colega Fernando de Magalhães. Lá pelas tantas, ouve-se no salão: “*Iracema* é um livro simbólico. Como é possível ninguém, até agora, tenha atentado que esse nome é anagrama de ‘América’? que esse poema canta as núpcias da Terra Virgem como o seu Colonizador Branco” (ALENCAR, 1977, v. III, p. XXXVII). Depois, vem o seguinte trecho:

Se Alencar quis que “Iracema” fosse “América”, a terra americana, não esqueceu no símbolo o colono devassador, o conquistador aventureiro, que nos trouxe a civilização, e aqui deixou, com a herança de seu espírito, esse Moacir, filho da dor, que é o primeiro brasileiro, mameluco que vai sofrer a sua mestiçagem, odiado pelo índio e pelo branco, mas há de dar o brasileiro definitivo. Esse poema não é, pois, apenas o romance lírico da paixão nas terras do Brasil; é o poema épico, que define as nossas origens, histórica, étnica, sociologicamente” (p. XXXVII).

No primeiro capítulo do livro *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, Benedict Anderson comenta alguns paradoxos em torno do pensamento nacionalista. Entre eles, há um que nos interessa. Ao pensarmos, por exemplo, palavras como brasileiro, francês, alemão, britânico, japonês, estamos pensando em categorias que, ao mesmo tempo, buscam uma “universalidade formal” e uma “particularidade irremediável”. Ou seja, são categorias que pretendem unificar socioculturalmente pessoas que nasceram em determinado território, ao mesmo tempo em que propõem uma distinção dos grupos. Um segundo paradoxo também apresentado pelo autor é que há um grande contrassenso entre “o poder político dos nacionalistas” e “sua pobreza e até sua incoerência filosófica” (ANDERSON, 2008, p. 31). O autor ressalta não existir nenhum grande pensador que justifique a existência ou a importância do nacionalismo. Há um vazio. Em contraponto,

ele cita Tom Nairn, que considera o nacionalismo uma “patologia da história moderna” que deseja uma “essência”. Anderson (2008, p. 32-33) apresenta a definição de nação como

[...] uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. [...] As comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas.

Para o autor, três concepções são fundamentais para formar o nacionalismo: a mesma língua, o mesmo governo e uma temporalidade em que “cosmologia e a história se confundem, e as origens do mundo e dos homens são essencialmente as mesmas” (p. 69). Daí porque o pensamento nacionalista é tão apeço à origem e, assim, faz sentindo pensarem Moacir como o primeiro mameluco, o esplendor de duas raças, o brasileiro definitivo que define as nossas origens, histórica, étnica, sociologicamente.

Ao final do livro, no capítulo *Memória e Esquecimento*, Anderson realiza um debate sobre o conceito de *identidade*, tão caro às nações. E propõe o exercício de que imaginemos uma foto de quando somos crianças. Essa fotografia

[...] registra uma certa continuidade aparente e, ao mesmo tempo, enfatiza a sua perda na memória. Desse estranhamento deriva um conceito de pessoa, de *identidade* (sim, você e aquele bebezinho são idênticos), a qual, por não poder ser ‘lembrada’, precisa ser narrada (p. 278).

A identidade se mostra como um outro problema paradoxal. Como você é idêntico a uma imagem que já não existe mais? Fica difícil sustentar a noção de identidade quando se pensa historicamente nas possibilidades de transformação.

Anderson salienta que essa narrativa moderna é atribuída também às nações. Tenta-se traçar para os estados nacionais uma narrativa “secular e serial” e, principalmente, “de continuidade”, esquecendo que o pensamento identitário surge de “rupturas do final do século XVIII”. Ao comparar as narrativas de um corpo e de uma nação, o autor salienta haver uma diferença fundamental nem sempre lembrada:

Na história secular da ‘pessoa’, há um começo e um fim. Ela surge dos genes dos pais e das circunstâncias sociais, subindo a um palco histórico efêmero, onde desempenhará um papel até a sua morte. [...] As nações, porém, não possuem uma data de nascimento claramente identificável, e a morte delas, quando chega a ocorrer, nunca é natural. Como não existe um criador original da nação, sua biografia nunca pode ser escrita de uma forma evangélica (p. 279).

Num exercício anacrônico, talvez seja preciso dar esse recado a José de Alencar e toda a sua igreja que insiste em rezar Moacir como a origem do brasileiro, sua essência, sua identidade.

No caderno *Alencar*, mostro como o pensamento de Alencar muda de acordo com as conveniências. Com uma vasta produção, Alencar também deu seu pitaco sobre a origem do mundo. Como tudo começou? No texto *O homem pré-histórico na América*, publicado no jornal *O Vulgarizador*, em 1877, ano de sua morte, o escritor afirmou:

[...] penso que o Brasil é o berço da humanidade; e que o Adão da Bíblia, o homem vermelho, feito de argila, foi o tronco dessa raça americana, que supõem degeneração das outras, quando ao contrário é a sua estirpe comum (ALENCAR, 2010, p. 79).

Com uma leitura extremamente cristã, Alencar, além do texto mencionado, também deixou outros dois rascunhos de anotações sobre a origem do mundo intitulados *Antiguidade da América* e *A raça primogênita*¹.

Neste último, o escritor afirma distinguir as raças “pelo traço mais constante, o da cor”. E apresenta existirem quatro raças puras: a negra, a vermelha, a amarela e a branca. Ele ressalta, também, a existência de raças mestiças, “que se formaram em tempos primitivos da mesma forma que no tempo moderno e estão formando a dos mulatos e cafuzos ou crioulos na América” (p. 65). Feita essa distinção, fundamental para o seu pensamento, o escritor cearense, em *Antiguidade da América*, desenvolve a narrativa que considero uma das mais inventivas suas: a do americano antediluviano.

Para Alencar, “o objeto que melhor representa a tez do indígena do novo mundo não é nem o cobre nem a azeitona [...] mas o barro do qual segundo o *Genesis* foi amassado” (p. 53). A raça da cor vermelha seria, portanto, feita do barro, logo “o berço da humanidade foi a América”. Simples assim. Mas nem tanto. Alencar afirma haver uma “primitiva América, tal como saiu da gênese universal”, na qual Deus realizou “a sua primeira etapa da terra” (p. 38). Como todo mundo sabe, Deus não gostou da sua criação e apertou a tecla *reset*. Convocou Noé com sua barca e realizou o dilúvio. Acontece que, para Alencar (p. 30)

¹ Os dois rascunhos e o texto publicado no jornal, usados como fontes para a tese, foram transcritos e organizados por Marcelo Peloggio. Os dois rascunhos não possuem data. No entanto, como *O homem pré-histórico na América* fora publicado em 1877 e, em sua correspondência, Alencar, naquele mesmo ano, dizia que estava a escrever sobre o tema, Marcelo Peloggio, na apresentação da edição, considera razoável pensar que os manuscritos são também de 1877.

[...] o dilúvio universal não atingiu talvez a América. [...] Se o dilúvio cobrisse a América como se explica a especialidade da natureza? – Os animais – A natureza antediluviana. [...] O americano é antediluviano.

Sem explicar muito, Alencar fala que, após o dilúvio, a civilização americana migrou para a África e a Ásia. Isso ocorreu, segundo Alencar, quando a Europa – o velho continente – estava ainda na sua “infância” (p. 40). Na teoria de Alencar, uma raça “não desaparece enquanto não transmite à sucessora o legado das gerações pretéritas” (p. 43). Houve a transmissão da raça americana aos asiáticos, e, assim, ficou a terra americana em repouso. As civilizações da África e da Ásia ocuparam a Europa formando a civilização branca. Isso levou, sabe-se lá, quanto tempo. A Europa envelheceu e não tinha mais para onde migrar, até que descobriu a América. “No momento de sua descoberta, a América apresentava sob uma aparência completamente selvagem traços evidentes de uma grande civilização extinta” (p. 41). A América, para Alencar, “berço da humanidade”, estava “restaurada no seio da natureza, e outra vez surgida depois de um repouso milenário” (p. 46). Alencar encerra, então, sua teoria: “Com a descoberta da América foi resolvido o problema do destino humano [...] Tem a aurora da idade atual menos de quatro séculos; instantes na periódica evolução da humanidade. Estamos ainda na fase crepuscular da civilização moderna” (p. 31).

Dessa mirabolante narrativa, extraímos três pequenos detalhes. Primeiro, Alencar pensa o conceito de raça pura associada diretamente com cores, supostamente uniformes. Segundo, ao comentar a Europa, o escritor compara o continente a um ser humano. No momento em que escreve, Alencar trata a Europa como *velho continente*, mas o escritor faz questão de lembrar que houve o tempo, *a long time ago*, da sua *infância*. Terceiro, no momento do encontro entre a Europa e a América, esta mostrava traços de uma civilização em extinção. Continuemos.

Em 1867, uma década anterior aos escritos acima citados, Alencar publica uma série chamada *Ao imperador: novas cartas políticas de Erasmo*, era a continuação de *Ao imperador: cartas*, publicado em 1865. Nessa nova série epistolar, Alencar tinha uma pauta específica: seria um prejuízo para o Brasil acabar com a escravidão. Em linhas gerais, para Alencar, romper com a escravidão naquele momento seria “a ridícula pretensão” de dar “um salto antes do tempo” (ALENCAR, 2008, p. 79). Faltaria mão de obra e quebraria o Brasil, pois “a pequena lavoura não se desenvolveu em nosso país [...] Os principais ramos de nossa produção, aqueles que provêm quase exclusivamente do braço escravo, saem dos grandes estabelecimentos rurais, engenhos ou fazendas” (p. 86).

O pensamento de Alencar acredita no progresso da humanidade, numa certa linearidade em que as civilizações caminham sempre de uma escala de pior para melhor; do passado atrasado para um futuro evoluído. Dentro desse processo, a escravidão, para ele, seria necessária para a evolução, “o primeiro impulso do homem para a vida coletiva, o elo primitivo da comunhão entre os povos. O cativo foi o embrião da sociedade”. Alencar (2008, p.64-65) até concorda que a escravidão seja “um aspecto repugnante”, mas ao analisar o passado, outros tipos de escravidões “mais bárbaras [...] já existiram e foram respeitadas por nações”. A escravidão faz parte, então, de uma “missão social” e “desde as origens do mundo, o país centro de uma esplêndida civilização é, no seu apogeu, um mercado, na sua decadência, um produtor de escravos” (p. 66-67).

Nessa perspectiva, Alencar acredita que a tendência natural é que a escravidão no Brasil seja eliminada, mas ela não pode ser extinta “por ato de poder; e sim pela caducidade moral” (p. 88), pois “nenhuma lei a decretou; nenhuma pode derogá-la” (p. 92). E o escritor alerta que não precisa ter tanta pressa com o fim da escravidão, pois ela existe há “três séculos e meio” e pergunta: “qual foi a raça europeia que fez nesse prazo curto a sua educação?” (p. 93). Com os olhos voltados para a Europa, Alencar (2008, p. 74) é confiante que

[...] a próxima civilização do universo será Americana como a atual é a Europeia. Essa transfusão de todas as famílias humanas no solo virgem deste continente ficara incompleta se faltasse o sangue africano.

Ele considera que a escravidão dos povos africanos foi uma necessidade, uma vez que não se conseguiu escravizar os americanos, e,

[...] por uma lei misteriosa, essa grande família humana estava fatalmente condenada a desaparecer da face da terra, e não havia de encher esse vácuo senão a raça africana [...] Sem a escravidão africana e o tráfico que a realizou, a América seria ainda hoje um vasto deserto” (p. 69-70).

A escravidão africana se fez “instrumento indispensável”, segundo Alencar, para os Europeus garantirem “as possessões americanas”. E completa: “tentaram supri-lo com o índio; este preferiu o extermínio” (p. 71).

Para Alencar (p. 79), somos “filhos de uma raça hoje superior” e não podemos esquecer que os Europeus “foram também escravos e adquiriram, nesta escola do trabalho e do sofrimento, a têmpera necessária para conquistar seu direito e usar dele”. O escritor cearense argumenta que esse desejo de acabar com a escravidão é fruto da influência do

pensamento estrangeiro sobre o Brasil. E sugere uma forma de acelerar o processo: injetar sangue branco no Brasil. “A emigração é a grande artéria que despeja novo sangue vigoroso no organismo do país enervado pelo trabalho escravo. É ela que restabelece o temperamento da população e lhe restitui a robustez” (ALENCAR, 2008, p. 100). Para ele, só será possível acabar com a escravidão quando houver mais brancos do que negros no Brasil e enfatiza haver uma relação cordial entre o brasileiro e o negro – para ele, negro não é brasileiro – admirada por todos os estrangeiros que passam pelo Brasil. O ideal seria que a transição entre escravidão e liberdade se desse “nos costumes e nas índoles da sociedade”, pois “adoça o cativo; vai lentamente transformando-o em mera servidão, até que chega a uma espécie de orfandade” (p. 113). Sem muita pressa, ele contabiliza que o Brasil ainda está entre a infância e a adolescência, “contando apenas quarenta e quatro anos de existência política, depois de três séculos de isolamento e abandono” (p. 106). Confiante, aposta: “quando nossa jovem civilização subir ao apogeu, também projetará sobre o passado, presente agora, um vivo clarão” (p. 58).

Fica claro que, para Alencar, o Brasil é o palco da mistura de todas as raças existentes no mundo e que, num futuro que ninguém sabe quando será, o Brasil ocupará o lugar que a Europa naquele momento ocupava e continua a ocupar até hoje. Mas se seus escritos políticos reconhecem a mistura das raças, o mesmo não se pode dizer em sua obra, na qual é completamente ignorada a presença dos povos negros e asiáticos.

Quando o processo de colonização se iniciou, segundo Alencar, “as raças americanas [...] estavam não obstante a extinguir-se ao tempo da descoberta” (p. 66), mas houve tempo suficiente para o escritor realizar o cruzamento com a raça branca e produzir Moacir. É sintomático que Alencar, um escritor tão meticuloso e calculista de sua obra, ignore a presença negra na sua “lenda do Ceará” e pense que o primeiro cearense seja resultado do cruzamento de um branco com uma índia; e que esta, logo após parir o menino, morra.

Assim como não vejo como coincidência o fato de Alencar pensar os territórios como um corpo humano. O Brasil estaria na infância (Moacir), que outrora fora vivida pela Europa (Martim). Em Moacir, há um projeto germinal de um país extremamente marcado pelo *determinismo de sua origem*, a mestiçagem, e que, paradoxalmente, almeja a branquitude como *destino final*. Como bem disse Afranio Peixoto, no trecho acima citado, *Iracema* “é o poema épico, que define as nossas origens, histórica, étnica, sociologicamente”. Em outras palavras, um projeto racista e colonialista, que admite a presença de todas as raças desde que a hegemonia esteja sob o comando dos brancos. Consolida-se, nesse emaranhado de

complexidades, a narrativa de que o Brasil seria, portanto, o país do futuro, marcado por uma mistura harmônica das raças.

Não por acaso, Afranio Peixoto, em 1941, escreve a apresentação do livro *Brasil: país do futuro*, do austríaco Stefan Zweig. No texto, Afrânio considera Stefan um “namorado da nossa terra e da nossa gente” e compara o Brasil a “mulheres bonitas” por cativar “apaixonados de toda a sorte, até os desinteressados” e conclui agradecendo a Stefan, por ter realizado “o mais ‘favorecido’ dos retratos do Brasil. Nunca a propaganda interesseira, nacional ou estrangeira, disse tanto bem do nosso país” (PEIXOTO, [201?] p. 15-16).

Manoel Ricardo de Lima Neto, no texto *Anotações para um tempo-ingênuo*, lembra que *Brasil: país do futuro* “surgiu de uma espécie de acordo com o governo de Getúlio Vargas em troca de vistos de permanência para ele [Stefan] e para a mulher, Charlotte Elizabeth Altamann [a Lotte]”, que o texto foi produzido durante a ditadura Vargas, cuja “proposição – *um país do futuro* – foi um dos *slogans* mais presentes e impertinentes da violenta e espúria ditadura militar que se instalou no país entre 1964 e 1985” (LIMA NETO [201?], p. 8).

Stefan realiza um texto no qual mistura suas impressões do país com um apanhado da narrativa historiográfica oficial brasileira com direito, inclusive, a elogios à ação dos jesuítas, que, para ele, numa já “campanha para o futuro”, garantiram “a constituição desta nova terra no sentido duma única religião, dum único idioma, duma única ideia” (ZWEIG, [201?], p. 43). Um dos elementos que mais impressiona ao escritor estrangeiro é que, enquanto a Europa ainda insiste na ideia de raça pura, “a nação brasileira, há séculos assenta no princípio da mescla livre e sem estorvo, da completa equiparação de preto, branco, vermelho e amarelo” (p. 22). Se, por um lado, a mescla entre as raças não é condenada no Brasil, por outro, Zweig mostra também sua preocupação de que “a raça brasileira [...], por uma importação de negros durante três séculos, está ameaçada de se tornar cada vez mais escura, cada vez mais africana”, mas graças a imigração de “quatro ou cinco milhões de brancos nos últimos cinquenta anos”, a raça brasileira “clareia visivelmente” (p.116-117).

Outro elemento da cultura brasileira que o impressiona é a sua capacidade de “realizar revoltas políticas tanto quanto possível sem derramamento de sangue, de modo conciliador”. O exemplo utilizado por ele é que, “sem ser perseguido pelo ódio, o primeiro imperador deixou o país” (p. 73). O problema da escravatura é o único conflito ainda insolúvel no Brasil, pois “uma operação demasiado radical implicaria uma incalculável perda de força e de sangue [...] o país ainda não possui bastantes máquinas nem trabalhadores livres para substituírem essas milhões de mãos pretas” (p. 75). Zweig ([201?], p. 134) ressalta, algumas vezes, a ideia já anunciada por Alencar de que no Brasil “o ódio entre as classes e o ódio entre as raças,

essas plantas venenosas da Europa, ainda não criaram raízes”. Ele conclui o texto afirmando que, enquanto “a Europa possui muitíssimo mais tradição e menos futuro, o Brasil tem menos passado e mais porvir. Tudo o que aqui foi feito é uma parte do que ainda está por fazer” (ZWEIG, [201?], p. 152-153). Alencar agradece!

Qual seria o destino do Brasil? O que tanto há de porvir? Talvez nem Freud explique, mas tenta. No ensaio *O futuro de uma ilusão*, de 1927, o pai da psicanálise afirma fazer parte da constituição de uma cultura pensar sobre o seu destino e futuro. A compreensão de cultura, para o autor, se dá a partir de uma relação entre saberes e instituições, e uma de suas características seria a “natureza narcísica”, o “orgulho da realização que já foi bem-sucedida” (FREUD, 2010, p. 50). Para Freud, as culturas, para se contemplarem, precisam ser comparadas. O desejo de uma cultura ser bem-sucedida está diretamente ligado à comparação com outras, havendo uma superior e outra a ser menosprezada.

A cultura, para Freud, se realiza num processo de dominação da natureza. Uma das formas de dominação da natureza é humanizá-la. Como exemplo, ele lembra da transformação dos elementos da natureza em deuses; e os deuses, por sua vez, na imagem-semelhança de corpos humanos. Freud, no entanto, se concentra na perspectiva da religião monoteísta. Em vez de deuses, há um único deus, e a relação que se estabelece com o deus é uma relação de pai e filho. A relação com deus passa a ser familiar, pois “o homem, mesmo quando personifica as forças da natureza, segue um modelo infantil” (p. 67).

Mesmo com a tentativa de dominação da natureza, Freud reforça que o homem não consegue controlar o destino. A religião seria uma forma de tentar esse controle, mas, nessa manobra, é a religião quem controla o destino e não os homens. A origem divina passa, portanto, a ser argumento para explicar “preceitos culturais”. Como compensação, busca-se um conforto de “no futuro” ter um amparo. “Quando se fez tanto pelo pai, também se queria ser recompensado: ser, pelo menos, o único filho amado, o povo eleito” (p. 63). A promessa que Alencar tanto acredita, tadinho.

No mesmo texto, Freud vai problematizar o futuro como uma ilusão. Ilusão, para ele, não pode ser resumida a “um erro”, e explica:

[...] chamamos crença de ilusão quando se destaca em sua motivação o cumprimento do desejo, ao mesmo tempo, em que não levamos em conta seu vínculo com a realidade, exatamente do mesmo modo que a própria ilusão renuncia a suas comprovações (p. 86).

Os exemplos utilizados por Freud parecem ter sido encomendados para esta tese. Vejamos:

[...] Foi uma ilusão de Colombo achar que tinha descoberto um novo caminho marítimo para as Índias. A parcela de seu desejo nesse erro é bem evidente. Pode-se chamar de ilusão a afirmação feita por certos nacionalistas de que os indo-germânicos são a única raça capaz de cultura (FREUD, 2010, p. 85).

O texto eurocêntrico de Freud dialoga com Alencar, outro eurocêntrico. Moacir, ao ser criado como a imagem de um país eternamente jovem, com um futuro promissor, composto por uma população mestiça harmonicamente, sem preconceitos raciais, omite o racismo no país e apaga a violenta história do processo de colonização brasileira. Como compensação, cria-se a ilusão, o desejo de, um dia, atingir o patamar de civilização do velho mundo, tornar-se a Europa. Esse desejo, além de nunca ser atingido, gera dois problemas: busca-se, constantemente, a legitimação do outro, do europeu, para a nossa definição da nacionalidade e dificulta a realização de debates sobre a realidade social brasileira.

No capítulo *Destino*, a primeira parte de seu livro *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir constata um fato existencial no sujeito: a tendência para a *alienação*. Segundo a autora, a liberdade do sujeito o conduz a “procurar-se nas coisas” ou nos outros, como “uma maneira de fugir de si mesmo”. Ela considera uma tendência fundamental do sujeito a fuga de si. Como exemplo, ela cita a desmama da criança. “Quando se acha separado do Todo, a criança esforça-se por apreender nos espelhos, no olhar dos pais, sua existência alienada. [...] É a primeira tentação da inautenticidade” (BEAUVOIR, 2016, p. 76).

A inautenticidade da cultura brasileira e o espelho no europeu são presenças constantes nas reflexões daqueles que se aventuram a responder à pergunta: o que é o Brasil?

João Silvério Trevisan, por exemplo, de forma muito rápida, em *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, escreve que uma tendência nacional é “chamar o testemunho dos brasilianistas [...] nós, brasileiros, só teríamos certeza do que somos quando confrontados com estrangeiros” (TREVISAN, 2018, p. 55) e completa:

O inconsciente coletivo brasileiro parece ter incorporado a expectativa europeia de um paraíso distante, que nos marcou tão profundamente a ponto de nos julgarmos o “país do futuro”, quer dizer, donos daquela mesma esperança milenarista de realizar-se como utopia, em função da qual o presente adquire uma importância secundária (p. 47).

Albert Memmi (2007, p. 181) chama de “drama do homem-produto da colonização” o problema levantado por Trevisan e tantos outros. Para o argelino, este conflito consiste em o colonizado “quase nunca” conseguir “coincidir consigo mesmo”. A sequela se dá pela ambição do colonizado de se igualar e se assemelhar com o colonizador até “nele desaparecer”, produzindo um “amor pelo colonizador” e “um complexo de sentimentos que vão da vergonha ao ódio de si mesmo” (p. 163).

O romance *Iracema*, como mostrado nos cadernos *Iracema* e *Alencar*, foi publicado num contexto político pós-independência dos países americanos e com preocupações de criação de uma literatura nacional. No ensaio *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*, Flora Süssekind mostra como a figura do viajante estrangeiro é fundamental para a construção do narrador e da produção literária brasileira na primeira metade do século XIX. São os viajantes, por meio de seus relatos, que desenharão a origem brasileira. Por meio desse material, há, para os romancistas, “a possibilidade, em meio a gêneses lineares – em que a cor local e nacionalidade são as linhas mestras –, de erigir a própria produção em exemplo de realização, ponto de chegada neste traçado de progressivo abasileiramento” (SÜSSEKIND, 1990, p. 17).

A Europa, ressalta a pesquisadora, não deixa só o seu olhar, suas impressões, nos seus relatos, mas introduz aos nossos narradores a técnica de como olhar, como observar o seu país.

Tratava-se de descobrir ângulos, mapas, telescópios capazes de **homogeneizar**, uma grande paisagem natural atemporalizada, de um lado, tantos materiais literários diversos e, de outro, tantas divisões internas no país. [...] Mapas capazes de rascunhar origens étnicas e identidade nacionais (SÜSSEKIND, 1990, p. 123).

Os relatos de viagens constituíam, segundo Flora, um ramo do mercado livreiro, depois substituído pelos romances. Ela ressalta que *Alencar*, como se sabe, foi um grande leitor das crônicas de viagem. *Alencar* faz questão de sempre citá-los em seus textos como forma de referendar suas narrativas. Na análise da ensaísta, *Alencar*, no entanto, quando o convém, coloca em xeque os mesmos relatos.

É inegável a participação de um *outro* nas narrativas sobre brasilidade. O que se percebe nessas narrativas é que as noções de *outro* e *futuro* se confundem em uma mesma imagem: a Europa. Numa perspectiva psicanalítica e crítica, Maria Rita Kehl, no livro *Bovarismo Brasileiro*, retoma algumas ideias similares às de Benedict Anderson ao demonstrar haver uma tendência de se buscar a personalidade de uma nação. Ela define personalidade como a capacidade de

[...] reconhecer a si mesmo como *responsável pelas consequências de suas escolhas e seus atos* e de responder por eles perante a comunidade [...] capacidades adquiridas ao longo de uma vida em que o sujeito representa a si mesmo como *autor de seu destino* (KEHL, 2018, p. 16).

Nessa busca pelo destino, a pesquisadora mostra sempre existir a possibilidade de “conceber-se diferente do que é” (p. 21). A essa característica, ela chama de bovarismo².

Nas sociedades da periferia do capitalismo, na qual encontramos o Brasil e a América Latina, os processos de modernização, ela lembra, tiveram como referências a Europa, o que provocou a “fantasia de ‘tornar-se um outro’”. No entanto, “esse *outro* é, por definição, inatingível, na medida em que o momento histórico que favoreceu a modernização, a expansão e o enriquecimento dos impérios coloniais não se repetirá”. Desta forma, o bovarismo “inibiu e obscureceu a busca de caminhos próprios, emancipatórios, capazes de resolver as contradições próprias de sua posição no cenário internacional – a começar pela dependência em relação aos países ricos” (p. 30-31). Para a psicanalista, “as elites brasileiras sempre conseguiram se arranjar para evitar o trauma de uma ruptura radical com seu sistema de abusos cordiais e privilégios consentidos” (p. 50). O resultado é a produção de uma historiografia *abstrata* que enquanto produz uma narrativa idílica, na verdade, realiza uma ampla exploração de trabalho e a prática o racismo.

Daí o conto da carochinha de que nossa história se escreveu ‘sem derramamento de sangue’, outra forma de expressão do ponto de vista de quem tem nas mãos o cabo do chicote: *sem derramamento do sangue de quem?* Pois o preço da nossa história sem ruptura é o trauma cotidiano da violência silenciosa (hoje, já nem tão silenciosa) das relações de dominação que ainda mantêm os privilégios estabelecidos, ou usurpados (nunca conquistados) nos períodos anteriores (KEHL, 2018, p. 50-51).

2 Na história da literatura brasileira, o bovarismo – alusão à famosa Madame Bovary, personagem do livro homônimo, publicado por Gustave Flaubert, em 1856, na França – foi utilizado de forma recorrente por Lima Barreto. Na sua crônica *Casos de Bovarismo*, de 1918, o escritor carioca explica o termo como “uma espécie de Mal do Pensamento, mal de ter conhecido a imagem da realidade antes da realidade, a imagem das sensações e a dos sentimentos antes das sensações e dos sentimentos [...] Sua vida é assim constantemente perturbada. A realidade não a satisfaz” (BARRETO, 2004, p. 327). Para enfatizar ainda mais a sua explicação, ele sugere pensar em um binóculo com o poder de propiciar ao homem a capacidade de se perceber como uma imagem que ele não é, e pior, acreditar ser como sua imaginação o bem quis. O primeiro contato do escritor com o bovarismo aconteceu em 1904, quando leu o livro *Le Bovarysme*, de Jules de Gaultier. “Gaultier afirma haver descoberto uma fraqueza universal na natureza humana – fraqueza que define como uma virtude e um vício ao mesmo tempo. Esta fraqueza é uma *faculté*: ‘cette faculté est le pouvoir départi à l’homme de se concevoir autre qu’il n’est.’; ou seja, o poder dado ao ser humano de se conceber diferente do que é [...] O bovarismo, muitas vezes, segundo a tese de Jules de Gaultier, é uma espécie de devaneio ou um sonhar acordado – capaz de durar a vida inteira. A vítima do bovarismo está consciente de uma distância, um hiato, entre suas aspirações e sua capacidade em realizá-las. Assim, a vítima ilude-se, agarrando-se de modo fetichista aos aspectos levianos, superficiais, da posição a que aspira na vida” (OAKLEY, 2011, p. 19).

Não custa lembrar que Iracema morre logo após entregar Moacir a Martins. Sua função na narrativa do livro parece ser apenas a quota indígena artificial para a formação de um novo povo. Uma vez concretizado o projeto, ela perde sua utilidade e é exterminada. A morte de Iracema é uma analogia à morte dos povos indígenas. Se Alencar nega a presença negra na formação do Brasil e opta por mostrar a presença indígena, ele não é menos racista com os indígenas. Pois, se ele não consegue negar a sua presença, ele faz questão de dizer que os “povos americanos” se extinguíram. Já não existem mais, são coisas do passado, e o lance agora é olhar para o futuro.

No ensaio *O adeus do futuro ao país do futuro: uma biografia breve do Brasil*, Chico de Oliveira retoma a obra de Stefan Zweig e mostra como o livro “se transformou numa espécie de emblema do Brasil”. O texto funcionou também como um reconhecimento da Europa a recursos naturais brasileiros, mas “esse futuro demorava a chegar” (OLIVEIRA, 2018, p. 71), ou, como canta Wally Salomão (2014, p. 330) no poema *Outros Quinhentos*, “em matéria de previsão eu deixo furo/ futuro, eu juro, é dimensão/ que não consigo ver/ nem sequer rever”.

A noção linear de tempo, segundo Oliveira, não funciona para pensar a “expansão do capitalismo na periferia”, pois, nos países periféricos, “conviviam todas as eras geológicas do capitalismo [...] o desenvolvimento do capitalismo na periferia sempre foi uma combinação em que o arcaico alimentava o moderno”. O exemplo dado por ele é o próprio escravismo. Quando lemos as cartas de Alencar, ele analisa o escravismo como um atraso necessário. Chico (OLIVEIRA, 2018, p. 73) rebate: “não era um sintoma de atraso, mas um negócio capitalista que rendeu polpudos lucros alimentado a acumulação de capital na colônia”.

Ruy Mauro Marini, no ensaio *Dialética da dependência*, de 1973, mostra que a América Latina foi incorporada ao desenvolvimento do capitalismo internacional por meio do violento processo da colonização. Os países colonizados viraram os produtores de alimentos e produtos primários para o resto mundo. Assim, os países industriais europeus não tinham mais a necessidade de produzir alimentos. Isso fez com que houvesse uma defasagem no campo europeu que provocou o desemprego na área agrícola e aumentou a oferta de operários para as indústrias, com salários ainda mais baixos. O resultado foi o aumento da industrialização e do lucro na Europa e, conseqüentemente, o controle dela sobre as taxas de juros nas trocas comerciais internacionais. O preço dos produtos da América Latina passa a ser regulado pelos países industriais, gerando uma troca desigual. A América Latina se torna dependente, pois passa a estar endividada constantemente. A troca desigual não se estabeleceu por uma mera lei de mercado, mas pela violência exercida pelos países industriais no processo de colonização.

“À medida que o mercado mundial alcança formas mais desenvolvidas”, não se precisa mais do uso da violência, “a exploração internacional pode descansar progressivamente na reprodução de relações econômicas que perpetuam e amplificam o atraso e a debilidade” (MARINI, 2005, p. 143) das nações da América Latina.

Por detrás da noção de atraso, há um projeto de colonização. Como bem Alerta Frantz Fanon (2008, p. 34) em *Pele negra, máscaras brancas*, os povos colonizados nascem com “um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural” e isso se agrava por incorporar em sua formação a “língua da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana”.

Entre 1955 e 1956, o argelino Albert Memmi escreveu os ensaios *Retrato do Colonizado e Retrato do Colonizador*. Ao discutir o contexto argelino, é impressionante como há similaridades com o processo de colonização brasileira. Para ele, o processo de colonização demanda a necessidade de “uma imagem do colonizado”, que será constituída por “uma inacreditável preguiça”, enquanto o colonizador possui um “gosto vertical pela ação” (MEMMI, 2007, p. 117). Memmi apresenta o conceito de colonialista, o “colonizador que se aceita como colonizador” (p. 83). Na lógica da colonização, a metrópole precisa permanecer “sendo eternamente uma metrópole”. A imagem da metrópole constituída pelo colonialista para o colono é de um “ideal longínquo e nunca vivido, mas também que esse ideal seja imutável e esteja ao abrigo do tempo: o colonialista exige que a metrópole seja *conservadora*” (p. 99). Diante dessa relação, Memmi estabelece o “complexo de Nero”. As marcas das diferenças e da superioridade são constantemente alimentadas pelo colonialista a fim de garantir que a colônia nunca transforme sua imagem semelhante à da metrópole nem que o colonizado possa ser colonizador. O colonialista “*não pode admitir tal adequação, o que destruiria o princípio de seus privilégios*” (p. 106). O complexo de Nero, segundo Memmi, estabelece o racismo colonial “tão espontaneamente incorporado aos gestos, às palavras” que constitui “uma das estruturas mais sólidas da personalidade colonialista” (p. 107). Outra marca forte da colonização percebida por Memmi (2007, p. 147) é que

[...] toda a burocracia, toda a magistratura, toda a tecnicidade só ouvem e utilizam a língua do colonizador, como os marcos de quilômetros, os painéis das estações, as placas de rua e os recibos. Munidos apenas de sua língua, o colonizado é um estrangeiro em próprio país.

Voltemos para o Brasil. Se abirmos o clássico *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, no primeiro capítulo, vamos ler algo mais ou menos parecido.

Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra (HOLANDA, 2006, p. 19).

A tese de Sérgio Buarque de Holanda é que o modelo da família patriarcal rege as relações políticas entre governos e governados no Brasil. No entanto, é possível ver um tom de lamentação em seu texto com a sua nação. No segundo capítulo, Buarque diz que o domínio europeu no Brasil foi “brando e mole, menos obediente a regras e dispositivos do que à lei da natureza”. Produzindo no país uma vida “mais suave, mais acolhedora das dissonâncias sociais, raciais e morais”. Publicado três anos depois de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* coaduna com a tese da miscibilidade portuguesa, ou seja, a capacidade do português, diferente de outros colonizadores, de se misturar com outras raças. O português, diz Buarque (2006, p. 45), possui uma “extraordinária plasticidade social”, não havendo entre eles uma “ausência completa, ou praticamente completa [...] de qualquer orgulho de raça”. A herança desse processo para o Brasil não seria outra senão a mestiçagem. Ou melhor, a possibilidade de os portugueses construírem no Brasil “uma pátria nova longe da sua” (p. 61).

O debate sobre a mestiçagem na inteligência brasileira é imenso e data desde o século XIX. Na tese *O espetáculo da raça: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*, Lilia Schwarcz realiza um apanhado da questão entre o final do século XIX e começo do século XX. Ela aponta haver uma “originalidade” brasileira na “cópia” do pensamento racial europeu. “Introduzido de forma crítica e seletiva, transforma-se em instrumento conservador e mesmo autoritário na definição de uma identidade nacional e no respaldo a hierarquias sociais já bastante cristalizadas” (SCHWARCZ, 1993, p. 55).

Em linhas gerais, sabe-se que a mestiçagem, como bem mostra Afranio Peixoto, no começo deste texto, era “odiada pelo branco”. No entanto, no começo do século XX, há uma virada e passa a ser um símbolo nacional. Uma das obras mais importantes nesse processo é *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, publicada em 1933. O que Freyre faz, basicamente, é substituir a noção de raça pela noção de cultura. Nessa mudança, o elemento da miscigenação brasileira, antes visto negativamente, é colocado como uma positiva *particularidade* brasileira. A particularidade não seria apenas a mistura, mas a “convivência entre as três culturas”. A formação brasileira seria “um processo de equilíbrio de antagonismos”. Ele enumera vários exemplos de antagonismo, mas aponta um como

predominante “sobre todos os antagonismos, o mais geral e o mais profundo: o senhor e o escravo” (FREYRE, 2004, p. 116).

Estava resolvido um problema secular. O Brasil tinha, finalmente, sua identidade: a mestiça. Stefan Sweig, o estrangeiro, veio aqui e comprovou. Filho da aristocracia pernambucana, Freyre argumenta de forma muito parecida com Alencar. No caderno *Alencar*, mostro de forma mais detalhada a aproximação entre os dois. Freyre (2004, p. 70-71) diz que a miscibilidade “foi o processo pelo qual os portugueses compensaram-se da deficiência em massa ou volume humano para a colonização em larga escala e sobre áreas extensíssimas”. O resultado é, para Freyre – um homem branco –, a maior presença da herança portuguesa em nosso país. Ele legitima a superioridade portuguesa e, alinhado com Alencar, pensa a mestiçagem como um projeto de branquitude. Não por acaso, como mostra Patrícia Villén, as teses de Freyre foram invocadas pelo regime ditatorial de Salazar em Portugal “como autoridade de referência para a defesa de um caráter cultural específico associado ao fenômeno colonial português”. O Brasil, a maior ex-colônia de Portugal, durante a ditadura portuguesa assumiu “o lugar de símbolo privilegiado e prova convincente do benéfico enraizamento da cultura portuguesa nos outros povos, cuja ‘natural’ mestiçagem física característica de sua sociedade seria uma expressão fiel” (VILLEN, 2013, p. 83).

Um tanto quanto na contramão da ideia de miscibilidade, Caio Prado Júnior, em *Formação do Brasil Contemporâneo*, apresenta a noção de miscigenação como um “problema sexual da raça dominante [...] o colono branco”. Sem meias palavras, em vez de perceber como algo *generoso* do português, o que há é uma relação de dominação do branco diante dos povos negro e indígena. “Uma [raça] dominadora e duas dominadas, estão em contato, tudo naturalmente se dispõe ao sabor da primeira, no terreno econômico e no social, e em consequência, no das relações sexuais também” (PRADO JÚNIOR, 1971, p. 110). Na relação desigual, há a falsa ideia de um

[...] paralelismo das escalas cromáticas e social faz do branco e da pureza de raça um ideal que exerce importante função na evolução étnica brasileira [...] reforçando a posição preponderante e o prestígio de procriador do branco. Dirige-se assim a seleção sexual no sentido do branqueamento (p. 110-111).

Voltemos rapidamente ao primeiro paradoxo do nacionalismo apresentado por Benedict Anderson: “universalidade formal” *versus* “particularidade irremediável”. Juntemos agora com o Bovarismo apresentado por Maria Rita Kehl, com a ilusão e o desejo explicitados por Freud. Para ficar colorido, peguemos as quatro cores de raças puras

estabelecidas por José de Alencar. Misturamos tudo isso com a teoria do Gilberto Freyre e perguntamos: o que isso tudo tem a ver com o Moacir? Eu diria que tudo. Mas tento sintetizar da seguinte forma. Moacir representa um projeto de nação. Ele traria em si a mestiçagem, uma particularidade, segundo Alencar e Freyre, do povo brasileiro. Acontece que essa particularidade, na verdade, é resultado do processo de colonização que produz a imagem de um povo inferior, mas, quem sabe, no futuro, com muito esforço, ele consiga chegar à civilização europeia. Na leitura de Alencar, porém, não chegaremos apenas à civilização europeia, como seremos superiores a eles por um mistério do planeta e uma simples lei natural dos encontros. Esse raciocínio vela o racismo brasileiro que deseja a branquitude como ideal e mostra o conservadorismo do pensamento de Alencar e de seus seguidores que, como percebemos, são muitos. Inclusive fora do Brasil. O buraco é mais embaixo.

Em 1948, o mexicano José Vasconcelos publicou o livro *La Raza Cósmica*. Assim como Alencar, o autor diz existir quatro raças puras no mundo: *el negro, el indio, el mogol y el blanco*. Graças aos brancos – eles nunca deixam de agradecer aos brancos – e ao processo de colonização, essas quatro raças se encontram no solo americano, assim, “ha puesto las bases materiales y morales para la unión de todos los hombres en una quinta raza universal, fruto de las anteriores y superación de todo lo pasado” (VASCONCELOS, 2017, p. 5). Com a quinta raça, “se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo, y la superación de todas las stirpes” (p. 15). Bonito, né? Mas como seria a quinta raça? Ele fala que o Rio de Janeiro é laboratório, “una idea de lo que será ese emporio futuro de la raza cabal, que está por venir” (p. 20). Os olhos de Vasconcelos se voltam para o Brasil, e a Amazônia brasileira aparece como local ideal para consolidar a cultura desta quinta raça. “El mundo futuro será de quien conquiste la región amazónica” (p. 21). A quinta raça se estabelecerá no mundo a partir da superioridade da raça branca que absorveria as demais e, aos poucos, as raças inferiores iriam se exterminando voluntariamente e de forma harmoniosa. A quinta raça teria como base os princípios de Jesus Cristo “el autor del mayor movimiento de la Historia; el que anunció el amor de todos los hombres. Este amor será uno de los dogmas fundamentales de la quinta raza, que ha de producirse en América” (p. 30). A forma de organização de Estado seria romana, pois “el romanismo es el más acabado modelo de este sistema social racional, aunque, en realidad, comenzó antes de Roma y se prolonga todavía en esta época de las nacionalidades” (p. 24).

Quase 50 anos depois, no livro *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, Darcy Ribeiro (1995, p. 265) retoma a ideia de que o Brasil poderia ser uma nova Roma, “melhor que as outras, porque lavada em sangue negro e em sangue índio, cujo papel,

doravante, menos que absorver europeidades, será ensinar o mundo a viver mais alegre e mais feliz”.

Entusiasta do *jovem* povo brasileiro em busca de sua identidade, Darcy, adepto à paleta de cores raciais, considera que a tendência brasileira é “morenização”, “por imperativo genético, terá por vezes, ocasionalmente, uma negrinha retinta ou um branquinho desbotado” (p. 224). Para o antropólogo, isso se deve porque “a forma peculiar do racismo brasileiro decorre de uma situação em que a mestiçagem não é punida mas louvada” (p. 225).

Diferente da colonização espanhola, Darcy (1995, p. 455) considera existir, no Brasil, uma homogeneidade linguística³ e cultural, uma integração territorial, sem “nenhum contingente reivindicativo de autonomia”, afirma que “estamos abertos é para o futuro” e conclui:

Estamos nos construindo na luta para florescer amanhã como uma nova civilização, mestiça e tropical, orgulhosa de si mesma. Mais alegre, porque mais sofrida. Melhor, porque incorpora em si mais humanidades. Mais generosa, porque aberta à convivência com todas as raças e todas as culturas e porque assentada na mais bela e luminosa província da Terra.

A tal da terra prometida, né? Algo como diz na bíblia: “quem se humilha será exaltado”. Ao mostrar os pensamentos de Zweig, Freyre, Vasconcelos e Darcy Ribeiro, alinhados com José de Alencar, passa longe da intenção de demonstrar a influência deste último sobre os seus sucessores. O que chama a atenção é a integração do pensamento de uma elite intelectual colonializada com o discurso do colonizador. De certa forma, todos esses pensadores querem dar uma resposta a um problema insolúvel, a tal da identidade brasileira. O problema está, principalmente, na formulação da pergunta “o que é ser brasileiro?”. Por consequência, qualquer resposta dada será insatisfatória e conservadora. Nos casos aqui apresentados, há uma certa sintonia em querer buscar a solução na mestiçagem.

³ Uma das grandes falácias em torno da suposta unidade brasileira está em dizer que o Brasil fala apenas uma língua. O censo do IBGE, de 2010, catalogou no Brasil 305 etnias indígenas que falam 274 idiomas. Fonte: <<https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?busca=1&id=3&idnoticia=2194&t=censo-2010-populacao-indigena-896-9-mil-tem-305-etnias-fala-274&view=noticia>>. No texto *A vitória da língua portuguesa no Brasil Colonial*, José Honório Rodrigues (1985, p. 41) apresenta “a segunda metade do século XVIII” como o momento em que a língua portuguesa começa a se impor no Brasil. Antes, havia a “língua-geral”, criada a partir do tupi, principal meio de comunicação dos jesuítas e bandeirantes com os povos indígenas. Para o historiador, “o processo cultural que impôs uma língua vitoriosa sobre as outras não foi assim tão pacífico, nem tão fácil. Custou esforços inauditos, custou sangue de rebelados, custou suicídios, custou vidas” (p. 42). O marco da vitória da língua portuguesa, segundo o historiador, é a assembleia constituinte de 1823, quando todos os eleitos falavam a mesma língua.

A ode à mestiçagem, como sabemos, resultou na construção do mito da democracia racial. Florestan Fernandes, no livro *Significado do Protesto Negro*, apresenta o mito “revelador” da realidade brasileira. Para ele, os mitos existem para esconder a realidade⁴. A democracia racial “se tornou um *mores*, como dizem alguns sociólogos, algo intocável, a pedra de toque da ‘contribuição brasileira’ ao processo civilizatório da Humanidade” (FERNANDES, 2017, p. 30). Florestan considera que “o mito permite ignorar a enormidade da preservação de desigualdades tão extremas e desumanas, como são as desigualdades raciais no Brasil” (p. 34). Para ele, “nem branco rebelde nem a república enfrentaram a descolonização, com a carga que ela se impunha, em termos da estrutura da sociedade” (p. 31). O texto, escrito em 1965, parte de uma pesquisa contratada pela Unesco em 1951 para entender o fenômeno brasileiro de democracia, dado muito repetido fora do país. O resultado surpreendeu:

Os fatos – e não as hipóteses – confirmam que o mito da democracia racial continua a retardar as mudanças estruturais. As elites, que se apegaram a ele numa fase confusa, incerta e complexa de transição do escravismo para o trabalho livre, continuam a usá-lo como expediente para “tapar o sol com a peneira” (p. 33-34).

Segundo Abdias do Nascimento (2016, p. 111), no texto *O genocídio do negro brasileiro*, de 1977, a democracia racial é

[...] a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro [...] institucionalizado de forma eficaz nos níveis oficiais de governo, assim com difuso e profundamente penetrante no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país.

O intelectual recorre ao termo genocídio, pois, para ele, a elite brasileira, que “praticamente destruiu as populações indígenas que um dia foram majoritárias no país [...] está às vésperas de completar o esmagamento dos descendentes africanos”. As técnicas usadas

⁴ Emília Viotti da Costa ressalta, em *O mito da democracia racial no Brasil*, que “os mitos sociais [...] são constantemente criados e destruídos, [...] uma parte integrante da realidade social [...] Na vida diária, mito e realidade estão inextricavelmente interrelacionados. Os cientistas sociais e os historiadores operam no nível da mitologia social”. Na história do pensamento Brasil, “a elite brasileira – uma minoria de brancos, alguns dos quais não estavam seguros da ‘pureza’ de seu sangue, cercados por uma maioria de mestiços – não descobriu melhor solução do que colocar suas esperanças no processo de ‘branqueamento’. [...] uma ideologia baseada na integração e na assimilação, que implicava a repressão de atitudes preconceituosas contra os negros e supunha que os mulatos estavam no meio do caminho entre os negros e os brancos. Em vez de preconceito de origem (qualquer quantidade de sangue negro fazia um homem negro), os brasileiros tinham um preconceito de cor (uma pessoa é branca ou negra dependendo de sua aparência)” (COSTA, 1999, p. 367).

para esse extermínio são diversas, “variando desde o mero uso das armas, às manipulações indiretas e sutis que uma hora se chama *assimilação*, outra hora *aculturação* ou miscigenação; outras vezes é o apelo à unidade nacional, à ação civilizadora, e assim por diante” (NASCIMENTO, 2016, p. 131).

O texto de Abdias é retomado duas décadas depois por Kabengele Munanga na sua tese de livre-docência, *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Munanga formula a tese de que “o processo de formação da identidade nacional no Brasil recorreu aos métodos eugenistas visando o embranquecimento da sociedade”. Acontece que, em vez de uma

[...] sociedade totalmente branca, ideologicamente projetada, nasceu uma nova sociedade plural constituída de mestiços, negros, índios, brancos e asiáticos cujas combinações em proporções desiguais dão ao Brasil seu colorido atual (MUNANGA, 1999, p. 15).

A prevalência da noção de um país mestiço, no entanto, desemboca num projeto de “sociedade unirracial e unicultural”. Isso, segundo Kabengele (1999, p. 90),

[...] subentende o genocídio e o etnocídio de todas as diferenças para criar uma nova raça e uma nova civilização [...] Em nenhum momento se discutiu a possibilidade de consolidação de uma sociedade plural em termos de futuro, já que o Brasil nasceu historicamente plural.

O antropólogo não questiona a mestiçagem, fato consumado no Brasil, mas torná-la uma identidade cultural e nacional, pois, para ele, identidade, é “um processo sempre negociado e renegociado, de acordo com os critérios ideológico-políticos e as relações do poder” (p. 108). Assumir a mestiçagem como termo de unidade seria “a destruição da identidade racial e étnica dos grupos dominados, ou seja, o etnocídio” (p. 110).

Em um outro texto, *Mestiçagem como símbolo da identidade brasileira*, Munanga questiona que o projeto de construção de uma identidade brasileira parte da “cabeça da elite pensante e política” e tem como objetivo “obedecer uma ideologia hegemônica baseada no ideal do branqueamento” (MUNANGA, 2013, p. 446). No pacote das heranças coloniais, o Brasil cria a falsa ideia da possibilidade de uma “pureza racial, que biologicamente nunca existiu em nenhum país do mundo” e “se aplicaria muito menos ainda a um país tão mestiçado como o Brasil”. Em parte, o equívoco vem da tentativa do Brasil de querer reproduzir o modelo de Estado-nação constituído em alguns países europeus “que passavam a imagem de que havia uma unidade cultural conjugada com a unidade racial” (p. 453). A

unidade racial tão procurada pela elite brasileira nunca foi alcançada. Há, porém, uma insistência, “uma eterna busca” em “recuperar essa unidade perdida recorrendo novamente à mestiçagem e ao sincretismo cultural” que culmina “no Brasil todo mundo é mestiço” (MUNANGA, 1999, p. 117).

Essa busca não mobiliza apenas a elite pensante, mas, principalmente, o Estado, definido por Ortiz (2006, p. 138) como uma “totalidade que transcende e integra os elementos concretos da realidade social, ele [o Estado] delimita quadro de construção da identidade nacional”. A construção da identidade nacional, continua Ortiz, necessita, no entanto, de intelectuais “definidos como mediadores simbólicos”, que “confeccionam uma ligação entre o particular o universal, o singular e o global” (p. 139). A identidade seria um “elemento de unificação das partes, assim como fundamento para uma ação política [...] os intelectuais têm neste processo um papel relevante, pois são os artífices deste jogo de construção simbólica” (p. 140-142).

Na tentativa de perpetuar a exploração, sintetiza Amílcar Cabral, em *Libertação Nacional e Cultura*, o domínio colonial “desenvolve a alienação cultural de parte da população” colonizada. Isso se dá tanto pela “pretensa assimilação” dos povos não-brancos, como também “pela criação de um abismo social entre as elites autóctones e as massas populares”. Isso resulta em uma “pequena burguesia” que “assimila a mentalidade do colonizador”, considerando-se “culturalmente superior” ao tão amorfo conceito de “povo”. Amílcar Cabral percebe essa característica na “maioria dos intelectuais colonizados” que cristalizam seus pensamentos “à medida que aumentam os privilégios sociais”, tornando-se um problema para o debate da questão nacional (CABRAL, 2010).

Ao pensarmos Moacir como o primeiro brasileiro, o fundador de uma raça, acreditamos ter traçado as projeções e expectativas vindas juntas com o parto desta criança. O que se desenhou, por enquanto, foi, de certa forma, a biografia de um destino, que não necessariamente será cumprido. O texto agora dá uma virada. Concebemos Moacir em outros eixos, outras possibilidades permeadas pela utopia e pela poesia.

A FUGA

Por trás do nome, está o que não tem nome,
Borges

O livro *Iracema* começa com a última cena do romance. Desta forma, a primeira cena construída por Alencar é a imagem em que Moacir, depois de ter sugado o sangue de sua mãe até matá-la, segue dentro de um barco acompanhado do pai e do cachorro de estimação, Japi.

Estamos diante de um plano-sequência⁵: a câmera congelada, e o barco, seguindo com o movimento das águas, aos poucos desaparece e se perde na imensidade do mar verde.

Depois disso, não temos mais nenhuma notícia sobre o paradeiro de Moacir. Tudo o que Alencar oferece aos leitores sobre a criança são informações ocorridas antes da cena que encerra/começa o romance. Em última instância, não sabemos o destino da personagem. Ao entrar no barco, as possibilidades de caminhos são muitas. Como nos lembra Foucault (2006, p. 421-422), o barco “foi para a nossa civilização, do século XVI aos nossos dias [...], certamente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico, mas a maior reserva de imaginação”. O barco é a tecnologia inventada para enfrentar o mar, espaço de “tanta tormenta e tanto dano,/ onde pode acolher-se um fraco humano,/ onde terá segura a curta vida,/ que não se arme e se indigne o Céu sereno/ contra um bicho da terra tão pequeno?” (CAMÕES, 1980, p. 127). Diante de um livro tão comentado e tão analisado como *Iracema*, a personagem Moacir possibilita uma boa oportunidade de se aventurar no barco, entrar no mar e produzir outras leituras ou aberturas do romance de Alencar.

Em sua conferência *Outros Espaços*, de 1984, Foucault apresenta uma oposição entre a utopia e heterotopia. A primeira, ele considera como posicionamentos sem espaços reais, sem materialidade, existente apenas no campo da imaginação; enquanto que as heterotopias são lugares concretos. Mas enquanto a utopia se apresenta como um espaço “aperfeiçoado”, as heterotopias são “espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2006, p. 415). As heterotopias funcionam como espaços de exclusão: cemitérios, asilos, museus; mas não se limitam a isso, pois os jardins e os barcos também são heterotopias. Em outras palavras, seriam lugares construídos e possíveis. Entre a oposição utopia/heterotopia, Foucault apresenta o espelho como o espaço que, ao mesmo tempo, produz utopia e heterotopia. A imagem do espelho é uma imagem falsa e verdadeira, distante e presente. Embora seja uma imagem didática, a proposta do espelho de Foucault retira a possibilidade de pensarmos utopia de forma dialética. Desde o seu texto *Corpo Utópico*, de 1966, Foucault já demonstrava sua insatisfação com a noção de utopia. Ele acreditava que as utopias parecem ter ganho vida própria contra os corpos, “elas nasceram do próprio corpo e depois, talvez, se voltarão contra ele”, e ressalta que o corpo é o lugar para a produção da imaginação. Aproxima imaginação e utopia.

5 No texto *‘Ler, ver o rosto’ e ‘Olhar com todo o corpo’: anotações, montagens e investigação com a arte*, Manoel Ricardo de Lima Neto, ao tentar tirar José de Alencar do seu lugar, aponta que o escritor, em *Iracema*, inventa o cinema, pois “em vez de narrar, mostra, monta, projeta e inscreve (eis o seu cinema), que *tudo passa sobre a terra*” (LIMA NETO, 2016, p. 102).

Se utopia é imaginação, e se para Foucault utopia não é real, o problema do filósofo francês seja, talvez, não considerar a imaginação como materialidade. Segundo Bakhtin, a imaginação se concretiza na forma como nos expressamos, ou seja, na linguagem. Em seu livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin retoma as discussões de Karl Marx e Engels apresentadas no livro *Ideologia Alemã*. Num debate sobre linguagem, materialidade e consciência, eles falam da impossibilidade de uma “consciência pura”. A consciência é contaminada pela matéria e “se manifesta sob forma de camadas de ar em movimento, de sons, em suma, sob forma de linguagem. [...] a linguagem é a consciência real, prática, que existe para os outros homens e que, portanto, também existe para mim mesmo” (MARX; ENGELS, 2007, p. 34). Se a linguagem nasce da troca entre pessoas, do intercâmbio entre consciência e matéria, neste raciocínio, os autores, numa crítica ao idealismo, concluem com a frase célebre: “não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência” (p. 94). Ainda no mesmo debate, nas suas teses sobre Feuerbach, eles apresentam outra frase bem conhecida: “Os filósofos apenas *interpretavam* o mundo de diferentes maneiras; o que importa é transformá-lo” (p. 535).

Bakhtin se apropria dos ensinamentos e aprofunda essa relação de troca da linguagem. A contribuição de Bakhtin é perceber que seres humanos constroem formas de se exprimir e se comunicar: imagens, palavras, gestos, sons. Essas formas, quando manifestadas, se materializam, e na produção e no intercâmbio dessas formas temos matéria, consciência e imaginação, inseparavelmente. A utopia, portanto, não se trata de algo “irreal”, como Foucault percebe, a utopia, quando compartilhada, ela também é matéria, ela é real, ela existe, mesmo que não seja na forma de cidade materializada. O conceito de utopia é real.

O problema da ilha Utopia, proposta por Thomas Morus, é apresentá-la como imaginação apartada da realidade, como se a imaginação não fizesse parte do mundo concreto. Além de colocar a utopia como um não-lugar, um lugar não acessível, o pensamento de Morus e dos utópicos criam a falsa impressão – talvez hoje hegemônica – de que a realidade dada não seja também resultado de nossa imaginação. Ao não percebermos que a nossa realidade material nada mais é do que resultado de nossas imaginações, ficamos inertes de pensar que não podemos transformar a realidade, pois não a percebemos como construtores dela, e sim como algo dado, que no máximo podemos interpretar, mas não transformar.

Não podemos esquecer, no entanto, que intervir no mundo, seja lá qual for a forma, é sempre uma manifestação da existência coletiva e traz consigo um elemento que não deve ser ignorado: a ideologia. As formas como as pessoas se manifestam abrigam também ideologia. Temos aí um problema e um perigo para Bakhtin, pois, se pensarmos a palavra de forma

meramente isolada, como um som acústico, poderíamos crer que a palavra seja neutra, sem ideologia. Mas palavra é ideologia e, ao mesmo tempo, é flexível, ou seja, ela não possui significado fixo, nem único. Esta talvez seja uma das maiores potências do pensamento de Bakhtin, pois sendo a palavra uma manifestação de nossa relação com a realidade material, a medida em que a relação material muda, as palavras também mudam. Essa relação se dá principalmente no movimento da produção do pensamento e, de certa forma, encerra um debate com o idealismo metafísico. A palavra não possui essência, e caso a tenha, se assemelha com aquilo que Clarice Lispector apresenta em *Água Viva*: “E respeito muito o que eu me aconteço. Minha essência é inconsciente de si própria e é por isso que cegamente me obedeço” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Desta forma, a etimologia não nos é suficiente, embora não possa ser ignorada, para pensarmos Utopia, que significa “nenhum lugar”. Em seu curto ensaio, *Uma Invenção da Utopia*, Edson Sousa (2007, p. 24) faz um apelo contra pensar a utopia de forma única, pois “uma das formas mais tirânicas do controle é instituir uma homogeneização das formas”. Sendo utopia uma palavra diretamente ligada com a poesia e o futuro, o controle dela seria uma das potências “da lógica de poder. Muitas das hegemonias que temos que enfrentar encontram sua justificação na esteira do racionalismo moderno: território instituído de uma burocratização do amanhã” (p. 31). A maior contribuição da utopia seria “provocar a imaginação a abrir outros caminhos possíveis ao pensamento para que não fiquemos paralisados na obscuridade do instante” (p. 14). Edson propõe a utopia como um poema, isso implica em colocarmos nossos corpos, nos inscrevermos também na forma poesia, na forma de existir.

Ainda no debate sobre poesia e poder, Bakhtin (2014, p. 67) lembra que cada palavra

[...] se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória. A palavra revela-se, no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais.

Ao percebermos as palavras em movimento, lembramos que elas são históricas e colaboram para produzir pensamentos. Isso nos lembra uma outra famosa frase de Marx; Engels (2007, p. 47):

[...] as ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força *material* dominante da sociedade é, ao mesmo

tempo, sua força *espiritual* dominante [...] [A dominação é] enunciada então como uma “lei eterna”.

Não será por acaso que Benjamin também irá se preocupar tanto com a história dos objetos e das palavras, mostrando que elas não seguiam uma lei eterna. Benjamin pensa as transformações da palavra com o mundo e, por isso, irá dizer “que as coisas permaneçam como estão. Eis a catástrofe”. O debate entre poesia, utopia e ideologia nos faz tão caro, pois, penso que, em última instância, esse debate nos permite pensar os rumos da nossa imaginação, do nosso pensamento e das nossas relações com as diferenças.

Ainda neste debate, no ensaio *Poesia e Ideologia*, Silvina Rodrigues Lopes (2012) diz que a poesia é tomada como um espaço onde a ideologia se produz, e percebe de forma nefasta essa relação direta da poesia como um elemento unificador de representações, principalmente quando se tenta dar “o sentido” da poesia. Como proposta, ela aponta para uma leitura de errância, em que não haja também uma forma única. Silvina defende que não há necessidade de nos determos à intenção do poeta, escritor, mas sim como nos relacionamos com o texto.

Produzir um romance, produzir um pensamento, é uma forma de existir e, assim, uma interferência no mundo material. Se só é possível pensar o mundo *exterior*, o mundo social, por meio de forma, e que, dentro da perspectiva de Bakhtin, essa forma só existe por meio da “interação social”, não há, portanto, uma obra em si, a obra está sempre em conversa com alguém. Da mesma maneira, ler um texto é também uma forma de existir, de conversar. No ato de ler, podemos construir uma outra forma, como diz Clarice Lispector (1998, p. 35-36) em: “Vim te escrever. Quer dizer: ser [...] Você que me lê que me ajude a nascer”.

A proposta desta tese está justamente em ler o romance *Iracema*, de José de Alencar, livro canonizado pela crítica literária brasileira e também considerado um romance conservador, com índios idealizados. Usar uma obra de um escritor conservador é propor uma conversa com a diferença e não um compromisso com as intenções – que eram muitas – de José de Alencar. Moacir, filho de Iracema, já nasce condenado pela etimologia do seu nome: filho da dor. Filólogo autodidata, estudioso do tupi, José de Alencar, neste romance, inventa o nome das personagens que, de certa forma, as aprisiona ao mesmo tempo em que as apresenta. Moacir é o filho da dor, assim como Iracema é “a virgem dos lábios de mel”. Sem ignorar a etimologia de seus nomes, a proposta de leitura é justamente fugir desses lugares comuns sobre as personagens. Por isso, minha proposta é pensar Moacir como uma utopia. Por meio de Moacir, entramos no mar e conseguimos fugir dos domínios de José de Alencar, pois não

sabemos o destino de Moacir e, justamente, por isso, podemos construir com ele outras possibilidades de leituras do romance. Pensar Moacir com outra forma ou uma forma em construção mutante ou como uma *Khôra*⁶, potência pura da imaginação em sua máxima radicalidade de liberdade.

A PROMESSA

“Serenai verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.

Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco teral a grande vela?

[...]

Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando veloce, mar em fora.

Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue americano; uma criança e um rafeiro que viram a luz no berço das florestas, e brincam irmãos, filhos ambos da mesma terra selvagem.

[...]

Que deixara ele na terra do exílio?

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.

[...]

O barco salta sobre as ondas; desaparece no horizonte. Abre-se a imensidade dos mares; e a borrasca enverga, como o condor, as foscas asas sobre o abismo.

[...]

Enquanto vogas assim à discrição do vento, airoso barco, volva às brancas areias a saudade, que te acompanha, mas não se parte da terra onde revoa” (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1065-1066).

Na última frase do primeiro capítulo de *Iracema*, lemos: “Enquanto vogas assim à discrição do vento, airoso barco, volva às brancas areias a saudade, que te acompanha, mas não se parte da terra onde revoa”. Ao colocarmos em ordem direta, a frase fica: “Airoso barco, enquanto vogas assim à discrição do vento, a saudade, que te acompanha, volva às brancas areias, mas não se parte da terra onde revoa”. A frase é dirigida ao barco que está acompanhado pela saudade. A saudade, ao mesmo tempo em que acompanha o barco, que

6 Jacques Derrida (1995a) irá se dedicar a pensar a *Khôra*. A palavra grega permite uma abertura que lhe garante a possibilidade de ser várias formas sem nenhum compromisso ontológico, sem limite, sem essência, sem uma representação anterior. Ela é a potência pura da imaginação em sua máxima radicalidade de liberdade, é a fuga de qualquer possibilidade de nomeação que a delimite, mas ao mesmo tempo é a possibilidade de acolher todos os nomes, todas as formas capazes de imaginar. É sempre uma forma não definitiva, em transformação. *Khôra* está diretamente ligada ao processo de criação, por isso se aproxima das imagens de mãe e ama. Na *Khôra*, a tradição não consegue se impor.

adentra o mar e se distancia do ponto de partida, não consegue se separar das brancas areias, “da terra onde revoa”.

A imagem produzida por Alencar mostra uma característica interessante da saudade. Ela está sempre junto de quem a carrega, é a presença imaterial, a lembrança de uma experiência passada. Ela ocupa, ao mesmo tempo, o presente e o passado. Ela é a atualização de um passado no tempo presente. A saudade nunca se separa de onde se origina, mas só é possível existir na memória de um corpo que se separa ou se distancia da experiência da qual a originou. A saudade carrega o que Raul Antelo (2016, p. 26) chama de paradoxo etimológico da imagem, o paradoxo da presença/ausência:

[...] a imagem torna visível uma ausência ao transformá-la em uma nova forma de presença. Porém, essa presença icônica do morto admite, todavia, e até mesmo encena, decididamente, a finalidade desta ausência. Toda imagem repousa numa analogia com o corpo físico e no fato de os corpos também funcionarem como meios, a tal ponto que as imagens simplesmente acontecem entre nós. Elas são, a rigor, o único acontecimento.

De modo semelhante, a saudade se mostra na ausência, no exílio, na memória, no passado. Isso é uma chave para pensar Moacir. No primeiro contato com Moacir, ele está em um barco, a personagem aparece diante dessa relação de ausência da terra. Alencar denomina ainda no primeiro capítulo de “terra do exílio” e “terra selvagem”. O filho deixa a terra natal.

Se voltarmos a atenção, agora, para o último capítulo do romance que trata praticamente da mesma situação, leremos a seguinte frase: “o primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?” (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1115). Na pergunta, que me parece retórica, Alencar, ao introduzir o termo “raça” e o associar a “cearense”, “raça cearense”, nos faz entender que a migração – por ser experimentada por Moacir logo após o seu nascimento, sendo ele símbolo da gênese do povo cearense – torna-se uma predestinação, como se fosse uma sentença, uma característica dos cearenses. Mas Eduardo Lourenço (1999), no seu livro *Mitologia da Saudade*, especificamente no ensaio *Tempo Português*, irá reivindicar essa predestinação como portuguesa (óbvio) e não cearense. Com as grandes navegações do século XVI, Portugal constrói um devaneio imaginativo de ser ele o centro do mundo e também a espalhar os portugueses por todos os cantos do planeta⁷ e, cada um, traz consigo a saudade.

⁷ Patricia Villen mostra que essa “identificação orgânica entre nação portuguesa e ultramar” é um recurso português para alcançar sua unidade de nação. Atrelada à “expansão da civilização portuguesa” está também o discurso da assimilação cultural, um “traço comum das culturas imperialistas” e responsável “pela promoção da

Gilberto Freyre, sempre ele, vem com uma proposta de conciliação. Em uma conferência de 1944, titulada, *Precisa-se do Ceará*, ele afirmará que cearense é “um dos brasileiros mais fortemente marcados na carne e na alma por combinações étnicas em que predominam os sangues português e ameríndio”. Freyre faz um elogio ao cearense por possuir uma verve cigana e mesmo com “cicatrices de lutas brasileiríssimas com o clima e com o solo áspero, com a seca e com a fome, é também o que, depois dos Bandeirantes, mais se tem espalhado, de norte ao sul do Brasil”. O cearense, para Freyre, é um personagem chave para o processo “unificador do Brasil”, pela sua capacidade de “civilizador”, comparável aos jesuítas de outrora. O pernambucano elogia a capacidade do cearense de elevar “sua história dos limites provincianos ou das fronteiras estaduais”. O cearense seria “o melhor tipo humano [...] não arrenegam das suas raízes provincianas nem escondem as cicatrizes regionais para ostentar uma superioridade” (FREYRE, 2017)⁸.

José de Alencar certamente teria orgulho dessa sua cria. E talvez tenhamos que concordar com Freyre pelo menos em uma coisa: sim, as narrativas portuguesas e cearenses são similares e permeadas pelo sentimento de saudade, mas voltemos à teoria de Eduardo Lourenço. A cultura portuguesa, para ele, carrega uma saudade não apenas de um local deixado, mas de um tempo perdido. Ele argumenta a existência de dois tempos: o humano e o irreversível. Grosso modo, o primeiro seria o nosso tempo de memória, enquanto o segundo seria o tempo da história, externo a nós, a sucessão de acontecimentos.

A saudade, portanto, não se dá apenas com relação aos espaços deixados, mas é também uma forma de se relacionar com o tempo passado. Como a saudade se dá no tempo

integração da cultura do colonizado à do colonizador” (VILLEN, 2013, p. 97-98). Não por acaso, Salazar utilizou com frequência o termo “nave imperial” em seus discursos para ilustrar “o propósito ideológico de afirmar a identidade da nação portuguesa como algo inseparável do Ultramar” (p. 71).

⁸ Gilberto Freyre, em um outro texto, *A propósito do cearense: sugestões em torno da sua etnia e do seu 'ethos'*, publicado em 1966, revê o texto *Precisa-se do Ceará*. O texto é escrito no momento em que o Brasil é dirigido pelo Marechal Castelo Branco, cearense. Segundo Freyre, o Ceará estava sendo favorecido pela presidência e contaminado pela competitividade, não sendo mais solidário com o resto do Nordeste. Freyre relembra a importância do cearense para a unificação do Brasil e questiona se melhoradas as condições de vida no Ceará “continuará o cearense a emigrar e a difundir seus traços por esses outros Estados?”. Caso ficasse provado que melhorada as condições de vida do Ceará, mudaria o ethos do cearense – sim, Freyre propõe que seja feita uma pesquisa para provar isso –, seria um prejuízo para todo o Brasil, que continuava “a precisar de pioneiros com a fibra cearense para o povoamento e a autocolonização de áreas importantes do território nacional”. O antropólogo, empenhado na questão, sugere “que se procure verificar, por meio de pesquisas cientificamente orientadas, até que ponto os descendentes, já em segunda e terceira geração, de cearenses, fixados na Amazônia, com tendência, em alguns casos, a constituírem ali subgrupos endogâmicos, e, noutros, a reforçarem seu cruzamento com ameríndios amazônicos e com outras etnias, vêm-se diferenciando, em formas de cabeça e em gesto, dos seus ancestrais” para saber se eles migram ou se fixam (FREYRE, 1966).

humano, a memória passa a ser constitutiva da saudade e “permite inversão, a suspensão ficcional do tempo irreversível, fonte de uma emoção a nenhuma outra comparável” (LOURENÇO, 1999, p. 12-13). Para ele, a saudade se aproxima também da melancolia e da nostalgia, mas se diferenciam nas leituras do passado.

A melancolia visa o passado como definitivamente passado e, a esse título, é a primeira e mais aguda expressão da temporalidade, aquela que a lírica universal jamais se cansará de evocar. A nostalgia fixa-se num passado determinado, num lugar, num momento, objetos de desejo fora de nosso alcance, mas ainda real ou imaginariamente recuperável. A saudade participa de uma e de outra, mas de uma maneira tão paradoxal, tão estranha que, com razão, se tornou num labirinto e num enigma para aqueles que a experimentam como o mais misterioso e o mais precioso dos sentimentos (p. 13).

“A gente sente saudade”, canta o cearense Ednardo em *Avião de Papel*, segunda música do disco *O romance do pavão misterioso*, de 1974. Na narrativa, o pai fala ao filho que vai embora, “que Deus lhe dê, boa sorte, fortuna e felicidade”. A cidade para onde o filho vai é “um pouco mais alargada talvez”, mas não precisa ter medo. O pai encerra com um pedido: “só não esqueça de voltar pra ver o que restou desse lugar, que o sol e a chuva e os homens práticos vão modificar [...] não se esqueça de vir para abraçar o mar e nós que vamos vivendo, descendentes diretos do galã lusitano – o Moreno”. O pai faz questão de reforçar sua descendência direta de Martim Soares Moreno, o galã lusitano, pai de Moacir. Mas para onde parte o filho? A música *Avião de Papel* é a segunda faixa do álbum. Se fizermos o exercício proposital e intencional de pensarmos uma sequência narrativa, escutamos, na primeira música, ele cantar “Amanhã se der o carneiro, o carneiro, vou-me embora daqui pro Rio de Janeiro”. Na música *Carneiro*, o personagem espera a sorte de acertar o jogo do bicho e, com o dinheiro ganho, partir para o Rio de Janeiro, pois “as coisas vêm de lá, eu mesmo vou buscar”. O desejo de partir é semelhante ao de voltar, mas a volta será “em vídeo-tapes e revistas supercoloridas, pra menina meio distraída repetir a minha voz”.

Seria possível um trabalho de fôlego mostrando a trajetória musical de Ednardo como uma atualização de Moacir. O cearense, descendente de Portugal, que parte para São Paulo ou Rio de Janeiro, em busca de fama e fortuna para ser reconhecido na sua terra natal. No artigo *De exilium ou porque o cearense migra*, Oliveira Júnior (2003) apresenta a experiência musical conhecida como *Pessoal do Ceará* como uma utilização da indústria cultural para reproduzir e repetir a ideia de um cearense retirante, um personagem mítico e estereotipado. Oliveira, em vez de dar uma resposta à questão colocada no título do artigo, busca perceber

que, pelo contrário, não há uma predestinação de uma raça, como sugeriu Alencar. Existe, sim, uma produção recorrente de narrativas que não nos mostra a migração como uma questão política, preferem colocá-la como um debate ontológico. Oliveira Júnior localiza o romance *Iracema* como peça importante nesse projeto.

A condição ontológica de exilado, no entanto, se dá para todos os povos que se encontram em guerra. A guerra expulsa os povos de suas terras. Como as guerras são constantes, “o exílio torna-se condição de transcendência. Toda cultura é, de certa forma, fruto do exílio. Do paraíso, do útero. Sob a mística, a própria vida é um tempo de exílio. *O homem é peregrino no mundo. Seu domicílio na terra é transitório, é tenda*” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2003, p. 299).

O exílio e a saudade produzem utopias, como canta Fernando Catatau, na música *Lá fora tem*. Ele repete incansavelmente “Lá fora tem um lugar que me faz bem, e eu vou lá”, a única frase da canção. Esse “lá” que mobiliza de forma incerta, por não termos o controle do tempo, é o desejo de utopia do qual não podemos abrir mão e não podemos confundir, também, como um destino predestinado. Ao pensarmos Moacir com a perspectiva da saudade e da utopia, percebemos que a relação entre nostalgia e saudade se estreitam, e ambas sempre rondam em volta da utopia. Se não sabemos o destino de Moacir, não podemos ignorar que ele segue seu rumo acompanhado pela saudade. Uma saudade que ele ainda vai construir, uma saudade ligada principalmente às suas origens, daí o perigo dessa saudade se confundir com nostalgia, ou seja, com a fixação do passado. No ensaio *Mecanismos da Utopia*, Emil Cioran fala que a aproximação entre nostalgia e utopia se dá principalmente por uma perspectiva judaica e cristã que construímos com nossas narrativas de origens: a de que fomos expulsos de um paraíso para o qual queremos voltar.

Uma vez expulsos, na leitura de Cioran, foi dado aos mortais a faculdade da escolha, do querer, do ato. O problema, entretanto, é que, pautados numa lógica de nostalgia, os mortais se esgotam e gastam muitas energias nela. A saudade que segue o barco com Moacir é uma saudade nostálgica. Não só o fato de Moacir derivar de uma terra selvagem, de uma terra pura, como o de Alencar preocupado, em *Iracema*, em mostrar as origens do “povo cearense”, trazem a problemática de como o romance estabelece sua relação com o passado. Insisto em pensar que a primeira cena da narrativa seja também a última. Isso mostra uma tentativa de fechar o romance em um único sentido de leitura: os cearenses estão condenados a migrar e a sentir saudades da terra natal. Essa lógica nostálgica tenta encerrar qualquer possibilidade de utopia, de transformação para “aquela raça”, faz com que se estabeleça uma relação

completamente idealista e nostálgica com a história desse grupo. O mais curioso é pensarmos que todas essas questões vêm por meio de um romance, de uma escritura sobre o Ceará.

O narrador, ainda no primeiro capítulo, pergunta: “Que deixara ele⁹ na terra do exílio? Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite”. Alencar tenta nos induzir que aquela história contada ali é fruto de uma história escutada por ele. É como se, ao escrevê-la, ele estivesse, assim, contribuindo para a preservação dessa memória de origem. Isso nos faz lembrar o que Derrida nos diz quando relaciona memória e colonização.

A memória de um povo está reconhecida, ela se deixa apropriar por um outro povo, ou até mesmo por uma outra cultura: fenômeno bem conhecido na história das culturas enquanto história da colonização. Mas o fato parece aqui extremamente significativo: a memória se encontra depositada, está confiada em depósito sobre as margens de um povo que declara, aqui pelo menos, sua admiração, sua dependência, sua subordinação (DERRIDA, 1995a, p. 51).

É curioso pensarmos que a ilha da Utopia, de Morus, esteja situada na América e que *Iracema* receba também a interpretação de ser o anagrama de América. Assim, mais do que a origem do povo cearense, Alencar narra também, de forma pretensiosa, as origens do povo da América. A origem é o próprio Moacir. Ignora-se, portanto, a possibilidade de pensar que há história anterior à intervenção do europeu no continente americano. É como se a história da América já estivesse escrita antes mesmo de seu encontro e, de certa forma, como diz Derrida, nos leva a pensar que, nessa origem, a América já estaria subordinada ao modelo eurocêntrico de narrativa e história. Como contraposição, Derrida (1995a, p. 51) nos fala da memória viva que “deve se exilar nos vestígios gráficos de um *outro lugar*, que é também uma outra cidade e um outro espaço político”. A nostalgia é o contrário dessa memória viva. E é muito comum aproximarmos utopia e nostalgia. “A nostalgia pode ser uma utopia às avessas. No desejo nostálgico, a temporalidade e a espacialidade estão necessariamente ligadas” (HUYSSSEN, 2014, p. 91). Um dos desafios está em tentar desvincular essa relação entre nostalgia e utopia. E aproximar a utopia, cada vez mais, da poesia, e garantir, assim, a maior contribuição da utopia: manter acesas as chamas da imaginação. Enquanto pudermos imaginar, ainda temos chances, ao pensarmos a utopia como um lugar que não existe, não significa pensá-la como um lugar que não possa existir. Estamos numa disputa pelo mundo que queremos imaginar, construir. Com a utopia, não queremos o retorno ao paraíso, mas à possibilidade de construir um outro mundo, mas sabemos também não ser uma das tarefas mais fáceis.

⁹ Faz referência a Martins Soares Moreno, pai de Moacir, que também está no barco.

A PREDESTINAÇÃO – PARTE 2 – MOACIR REZA PARA NÃO SER ESQUECIDO



Estátua de Alencar, situada no Bairro Catete, Zona Sul do Rio de Janeiro.

Um pombo caga na cabeça da estátua de José de Alencar situada próxima ao Largo do Machado, no bairro do Catete. A estátua não pode fazer nada, permanece parada.

Outro personagem menos lembrado do romance *Iracema* é o próprio José de Alencar. E digo personagem mesmo, da trama, e não apenas o autor da obra. A leitura que faço da narrativa do romance não se restringe apenas aos 33 capítulos que contam a saga da personagem Tabajara. Além dessa parte, Alencar oferece ao leitor uma sequência de outros textos fundamentais para se ler *Iracema*. No subtítulo da publicação, escreve “lenda do Ceará”; em seguida, ele dedica seu texto “à terra natal, um filho ausente”. Além disso, há

um prólogo em formato de carta assinada por José de Alencar com destinatário de nome desconhecido. Só então a narrativa se inicia. Ao final, após o último capítulo, ainda encontramos um argumento histórico seguido de notas e uma outra carta destinada ao mesmo amigo, e agora sabemos o nome: Dr. Jaguaribe. Alencar constrói de forma sutil um romance confessional, em que ele seria uma personagem fundamental. A narrativa é feita em pequenos pedaços, um livro feito de fragmentos que, muitas vezes, podem passar despercebidos para o leitor menos atento ou apressado. Em nenhum outro livro, José de Alencar se expõe tanto quanto em *Iracema*. É curioso também que seja por meio de carta que ele apresente o romance. Na sua vida pessoal, Alencar trocou poucas correspondências se comparado com seus contemporâneos. E, ainda sim, sua correspondência é composta de textos burocráticos, no entanto, na sua produção literária, ele sempre recorre às missivas. Vera Lúcia Moraes considera que o recurso das cartas em Alencar confere

[...] credibilidade à história, pois o narrador declara que os fatos narrados realmente aconteceram, não foram inventados. Trata-se de uma exigência do procedimento ficcional da *verossimilhança*, que exige uma criação literária semelhante à realidade do mundo vivido (MORAES, 2005, p. 127).

Em *Iracema*, no prólogo, na primeira carta, Alencar demonstra toda uma preocupação com o destino de seu livro, “mandado por um filho ausente, para muitos estranho, esquecido talvez dos poucos amigos [...] receio, sim, que o livro seja recebido como estrangeiro e hóspede na terra dos meus”. Apesar do medo, ele não deixa dúvidas sobre a paternidade, ou a origem, do romance. “O livro é cearense. Foi imaginado aí, na limpidez desse céu de cristalino azul, e depois vazado no *coração cheio de recordações vivazes de uma imaginação virgem*” (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1063). Escolher transformar *Iracema* em uma carta, enviá-la a um amigo e também à terra ausente, é uma forma de José de Alencar se mostrar ainda parte da comunidade. É uma forma que ele encontra de existir para e com o Ceará, e mais do que isso, uma tentativa de construir sua autobiografia.

Em um ensaio chamado *Na margem do desaparecimento*, Silvina Rodrigues Lopes (2012, p. 1114) irá nos dizer que

[...] sendo possível reconhecer num texto certos traços singularizantes de uma vida, e não significando isso que o texto a documente, podemos concluir que o autobiográfico pode ser da ordem de um tipo de testemunho paradoxal, o testemunho indocumentável.

Iracema, nas mãos de Alencar, torna-se um documento duplo. O livro não só documenta parte de sua vida, como também a história do Ceará. Vale a pena lembrar o trecho já citado quando, no primeiro capítulo da saga, uma voz, que não sabemos ao certo de onde vem, anuncia que Martim Soares Moreno deixou na terra do exílio “Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite”. Não será a única vez que teremos essa voz distante aparecendo ao longo do livro, mas essa, em especial, não vem acompanhada de um travessão para anunciar a fala de alguém e aparece em primeira pessoa, além de delimitar o local onde nasceu. O fato também de José de Alencar assinar a carta com o seu nome e não utilizar o pseudônimo, como era de seu feitio, nos dá margem para pensar que Alencar queria sim se inscrever no romance, fazer parte dele. E não só isso, ao final do romance, ele traz também toda a argumentação histórica, as fontes de sua pesquisa e algumas explicações interpretativas. José de Alencar realiza uma obra fechada, construída numa gramática elaborada por ele mesmo. Além de esboçar o rascunho de sua biografia, tenta garantir para a posteridade que a interpretação do romance permanecesse sob o seu controle.

Em *Como e porque sou romancista*, o escritor diz que, para construir seus romances indianistas, ele recorreu à sua “imaginação de criança”, suas lembranças daquela viagem feita aos nove anos “ao atravessar as matas e sertões do norte” (ALENCAR, 1964, v. I, p. 101). A

escrita de Alencar é composta em uma “palavra exilada” e se dá no tempo da saudade, da memória, “o exílio como escritura” ou na “nostalgia da origem”. *Iracema*, a lenda do Ceará, confunde-se com o mito de origem e fundação da terra natal de um filho ausente, uma terra ausente. Importante, talvez, lembrar um pequeno detalhe na biografia de Alencar. Aos nove anos de idade, ele deixa o Ceará e é radicado no Rio de Janeiro. Não seria exagero pensar que Alencar se coloque talvez como um próprio Moacir. Acontece que o Moacir construído por Alencar em si é aquele que se preocupa constantemente com a imagem que ele deixará para o futuro. Na biografia de José de Alencar, escrita em 1977, em ocasião do centenário de morte do escritor, o conterrâneo Magalhães Junior (1977, p. 15) destaca que

Poucos brasileiros que se distinguiram nas letras e na política facilitaram tanto quanto José de Alencar a tarefa de seus futuros biógrafos. Ainda que com vários enganos de ordem cronológica, motivadores de pequenas confusões, grande parte da história de sua vida e de suas obras foi por ele mesmo contada, precisamente aquela em que a coleta de dados seria mais difícil: a da sua infância, da sua formação intelectual e a do aparecimento da irresistível vocação literária que o converteria no patriarca da prosa brasileira no período romântico.

A preocupação de Alencar em controlar sua biografia nos faz pensar que o testemunho não está necessariamente preocupado com o passado e também não é a

[...] afirmação da nossa presença num aqui-e- agora pleno, mas a da nossa divisão irreparável: os nossos projectos não se separam da herança que construímos; o nosso testemunho não se sustenta sem a responsabilidade que assumimos perante o futuro (LOPES, 2012, p. 63).

O Moacir de José de Alencar se congela em estátua, sob a assinatura de *patriarca da prosa brasileira*, de um lugar de destaque, parado, fincado em uma estátua sem nenhum movimento como o barco. O patrimônio deixado por Alencar é disputado por vários de seus discípulos. Houve, no entanto, quem mudou de nome para agradar ao pai: Antonio Sales ou Moacyr Jurema, um dos grandes responsáveis pela cristalização da memória de seu antecessor, aquele, que no poema *Reverendo o Mar*, não conseguiu enxergar mais do que o “verde e bravio mar de minha terra” e se declarou “eis-me aqui, filho pródigo, contrito, curvado ao fardo de anos e pesares” (SALES, 2010a, p. 44).

Depois de morar mais de 20 anos no Rio de Janeiro, Antonio Sales volta ao Ceará, sua terra natal. Era o ano de 1920, e “os jovens escritores do Ceará o arrodeavam, faziam-lhe corte, davam-lhe presentes, como se fosse uma espécie de guru daquela nova geração”

(MARQUES, 2016, p. 69). Sales ficara famoso em sua terra por ter, no final do século XIX, articulado um clube literário peculiar: a Padaria Espiritual, uma agremiação que “optou por interpretar a realidade nacional de acordo com a realidade popular que compunha a nação brasileira” (CARDOSO, 2002, p. 23). A ideia partiu de um pequeno grupo de intelectuais que, entre café e cachaça, se juntava numa mesa de bar para discutir literatura. Dentre os participantes, Sales era o único que já havia publicado seus poemas no livro *Versos Diversos* (1890), que, como ele mesmo lembra, “recebera acolhimento lisonjeiro do público e da crítica” (SALES, 2010b, p.17). Antonio Sales não só é o principal articulador como um dos responsáveis por desenvolver a memória do grupo. No texto *Padaria Espiritual*, parte da coletânea *Retratos e Lembranças*, ele escreve:

Uma sociedade literária, como já se haviam fundado tantas, com um caráter formal de academia-mirim, burguesa, retórica e quase burocrática, era cousa para qual eu sentia negação absoluta.

Só se fosse uma cousa nova, original e mesmo um tanto escandalosa, que sacudisse o nosso meio e tivesse uma repercussão lá fora (SALES, 2010b, p. 17).

A primeira fornada, nome dado às reuniões do grupo, se deu em maio de 1892. E já na segunda edição, havia um texto assinado por Felix Guanabario (1892, p. 2), nome de guerra de Adolfo Caminha, no qual lamentava que “a capital do ceará, encantadora como uma pérola do Oriente, bela como a conheceis, é, entretanto, uma cidadezinha sofrivelmente atrasada com laivos de civilização”. Como toda boa academia, a Padaria não deixou de ter seu estatuto. Escrito por Sales, o regimento exigia de cada participante um “nome de guerra”, e era proibido, “o uso de palavras estranhas à língua vernácula”. Já no artigo 20º, lia-se:

Durante as fornadas, é permitido ter o chapéu na cabeça, exceto quando se falar em Homero, Shakespeare, Dante, Hugo, Goethe, Camões e José de Alencar porque, então, todos se descobrirão (ESTATUTOS..., [s.d]).

Deu carneiro. O texto regimental ganhou projeção nacional ao ser publicado na íntegra no Jornal do Comércio, no Rio de Janeiro e, assim, segundo Antonio Sales, o pão (carioquinha ou francês) da Padaria ficou conhecido lá longe. “Quando transferi minha residência para o Rio [1896], ao ser apresentado a alguém, vinha invariavelmente a pergunta: ‘É da Padaria?’” (SALES, 2010b, p. 21).

Antonio Sales, tirando o chapéu para Alencar, escolhera Moacyr Jurema como nome de guerra. A virgem dos lábios de mel, bom lembrar, é também a guardadora do segredo da

Jurema. Sales nunca negou sua admiração pela obra escrita por seu conterrâneo. Ainda no livro *Retratos e Lembranças*, no texto *José de Alencar e Machado de Assis*, escreve: “Iracema não se analisa, admira-se, recita-se, eu ia dizer – reza-se” (SALES, 2010b, p. 137). Entre uma das suas primeiras ações no retorno ao Ceará, estava a campanha de pressionar o governador do estado a erguer um monumento em homenagem aos cem anos de nascimento de José de Alencar. Uma carta recebida por Mário de Alencar, filho do José, mostra o esforço do escritor para o centenário.

Obrigado por tudo [...] pela sua ideia de promover a execução da estátua de meu pai, e pelo prazer que me deu a leitura do seu excelente artigo do Correio do Ceará. [...] Não tenho estado indiferente à aproximação do centenário de meu pai, quisera poder contribuir para a sua intenção coisa que sabes¹⁰.

Enquanto articulava a estátua, Antonio Sales tinha uma função bem peculiar. Escrevia hinos para os diversos colégios de Fortaleza. Na ocasião do centenário de Alencar, ele foi além. Articulou 48 escolas para que, naquele 1 de maio de 1929, um total de 8257 estudantes rezassem o hino o feito por ele em homenagem a Alencar e cantassem “Terra da Luz! / Teu maior brilho/ Te vem do nome de teu filho!/ Que luz suprema/ Te faz fulgir,/ Doce Iracema, / Mãe de Moacyr!”¹¹

A FUGA – PARTE 2 – A RECUSA DO RECONHECIMENTO

PARTE I – O ABRAÇO DO AFOGADO

Donato brincava com seu irmão na Praia do Futuro, em Fortaleza, quando perguntou a ele: “O que tu ia fazer se eu sumisse um dia nesse mar?”. Ayrton, o irmão mais novo, responde frescando: “tu é doido, é... tu é o Aquaman, cara!”. Donato é salva-vidas. Perdeu para o mar, pela primeira vez, um corpo. Dois amigos alemães, de passagem pelo Ceará, se afogaram. Só Conrad sobreviveu. Após dar a notícia a Conrad de que o corpo do amigo não foi encontrado, Donato oferece-o uma carona. Eles transam no carro. Começa uma história de amor. As buscas pelo corpo duram mais alguns dias, até que os bombeiros as dão por encerradas. Conrad decide voltar para Berlim. No dia anterior à sua volta, Donato leva Conrad para umas pedras dentro do mar, paisagem típica de Fortaleza. “Tu vai embora amanhã mesmo?”, pergunta Donato. “Vou. Não posso fazer nada. Meu amigo não volta mais. Não é

10 Correspondência sob os cuidados da Fundação Casa de Rui de Barbosa.

11 Documento sob o cuidado da Fundação Casa de Rui Barbosa.

isso? Volto se acharem seu corpo”, responde. Donato insiste: “Se eu achar, tu fica?”. Conrad tira a camisa. Donato mergulha no mar.



Donato (Wagner Moura), em cena do filme Praia do Futuro, de Karim Ainouz. Ano: 2014.

PARTE II – UM HERÓI PARTIDO AO MEIO

Em pleno inverno, Donato vai para Berlim. Uma aventura amorosa ao lado de Conrad. Dias antes de voltar pra casa, Conrad pergunta: “Donato, por que você não fica? Não vai embora, não”. “Eu acho que não consigo viver num lugar que não tenha praia, Conrad”. O silêncio se impõe. Donato rompe o silêncio e continua: “Minha vida, Conrad. Minha vida. Eu tenho mãe, tem irmão pra sustentar. Eu tenho trabalho, tenho emprego. Eu vou deixar minhas coisas lá, e eu vou ser o que aqui? Hein?”. Conrad insiste “se você quer ficar, a gente dá um jeito”. Um tanto quanto alterado, Donato responde “Isso aqui, isso aqui, meu”, aponta o dedo para a cabeça, “né você só não, né só você não”. “Du bist feige”, insulta Conrad, deixando Donato irritadíssimo “É o quê? Que foi? Que foi isso que você me chamou aí? Diga. Que foi isso que você me chamou?”. “Covarde”. No metrô, na estação em que deveria descer para seguir ao aeroporto, Donato permanece sentado. As portas do metrô se fecham. Eles sorriem comemorando.

PARTE III – UM FANTASMA QUE FALA ALEMÃO

Em Berlim, Donato trabalha como limpador de vidro de um grande aquário, daqueles que os turistas visitam. Numa volta para casa, é seguido por um jovem encapuzado até o andar de seu apartamento. Quando sai do elevador, escuta. “Hast du mich vermisst?”, seguido de um “tu esqueceu de mim, foi?”. Era Ayrton, seu irmão, outrora criança, hoje, um adulto. Os dois se olham em silêncio. E Ayrton ataca Donato com murros. Aos poucos, os socos de Ayrton se transformam num abraço. Depois, em um café. Ayrton conta para Donato: “Mãe morreu, eu cresci, Praia de Iracema tá cheia de italiano, alemão. Né porque tu deu as costas

para o mundo que a gente vai ficar parado te esperando não. Né porque tu foi embora que a gente vai ficar plantado lá te esperando não. Pensou que fosse assim, foi?”. Donato responde “Pensei não”. “Por que tu foi embora, mah? Hein, responde agora, porra. Por que tu sumiu, mah? Tu é um viado egoísta que gosta de dar o cu escondido na porra desse Polo Norte”. Em outro momento, Ayrton e Conrad se encontram. Conrad pergunta “onde você aprendeu o alemão?”. Ayrton diz “para falar com o meu irmão. Eu achava que ele tinha esquecido o português. Ele esquece as coisas fácil demais. Eu pensei que ele tinha morrido. Tinha virado um fantasma que só fala alemão”.

Os trechos acima compõem a trama do filme *Praia do Futuro*, lançado em 2014 por Karim Aïnouz, um dos cineastas cearenses contemporâneos de maior reconhecimento nacional e internacional. O filme, de certo modo, repete, consciente ou inconscientemente, trechos do romance *Iracema*. O amor estrangeiro e aventureiro, a fuga de sua terra, a saída de sua terra natal, a saudade da família, a visita inesperada do irmão. Donato se confunde ora com Iracema ora como Moacir. O filme se encerra com a cena deles na estrada e, em *off*, uma carta de Donato, ou melhor, de *Aquaman* para *Spiderace*, assim os irmãos se chamavam carinhosamente.

Escrevo para dizer que eu não morri. Eu só voltei pra casa. Aqui nessa cidade subaquática, tudo para mim faz mais sentido. Eu não preciso me esconder no mar para me sentir em paz. Nem preciso mergulhar para me sentir livre. E sempre que me perguntam como era aí, do lado de fora, eu conto de um menino que acha que não tem coragem, mas é o cabra mais corajoso que eu já vi. Magricela, quando todo mundo é forte. Voz fina, quando todo mundo é macho. Pés pequenos, quando todo mundo é firme. Conto do menino e digo que ele é meu irmão. Que ele sou eu no dia que eu tiver coragem de aceitar o quanto que eu tenho medo das coisas. Porque tem dois tipos de medo e de coragem, Speed. O meu é o de quem finge que nada é perigoso. O seu é de quem sabe de que tudo é perigoso nesse mar imenso.

Em Berlim, Donato se sente em casa, livre e em paz, sente saudade do Ceará, mas não muita. Não voltou, não deixou nenhum rastro. O irmão o julga com um “um viado egoísta que gosta de dar o cu escondido”. Que seja! Donato é a possibilidade de um partir sem culpa, sem a necessidade ou a saudade de voltar.

O prestígio de Karim já o rendeu centenas de matérias em revistas multicoloridas. No primeiro semestre de 2018, a *Revista Dragão do Mar*, em sua primeira edição, traz o um perfil sobre o diretor. O título: *Karim de Iracema, o filho da dor*, a matéria o apresenta como “dividido entre Fortaleza e Berlim”. O nome da mãe de Karim é Iracema. Falecida recentemente, a revista reproduz a carta escrita pelo cineasta na ocasião de sua morte.

Minha Iracema nasceu em Fortaleza 1929 [...] O nome completo dela: Iracema Holanda Lima. [...] Minha tia chamava minha mãe de Mimi. [...] Em 1961, foi para a América fazer mestrado, ganhar o mundo. E lá conheceu meu pai – e daí Mimi virou Iracema Lima Aïnouz. Voltou para Fortaleza em 1965. Queria que eu nascesse aqui, ao lado da minha avó Branca. [...] Iracema era Iracema, era braba, corajosa, e tinha um coração maior do que o mundo, apesar de nem sempre deixar isso aparente (ANDRADE, 2018, p. 9).

A matéria, assinada por Isabel Andrade, ressalta que “assim como Donato, Karim não permaneceu em sua terra natal. Hoje, ele vive em Berlim, mas passa longas temporadas no Brasil, rodando seus filmes” (p. 9). Ao longo do texto, Karim conta que, em 1985, decidira ir morar na França com o seu pai, que era argelino.

Subitamente, deixei de ser brasileiro, de um dia para o outro, e passei a ser considerado árabe [...] Foi bem complicado morar na França, ter que assumir uma identidade que eu não sabia qual era, mas que eu não podia também rejeitar. [...] Foi um momento muito difícil para mim: era difícil entrar na universidade, era difícil alugar apartamento, era difícil entrar no museu... Foi uma situação que me pegou muito de surpresa, porque, na realidade, eu achava que eu era brasileiro, mas eu também não era, e, de repente, tive que virar outra coisa. Foi muito violento aquilo pra mim (p. 9).

Desistiu de morar na França.

E era engraçado, porque quando as pessoas me perguntavam meu nome, eu dizia que era Karim. Aí elas diziam ‘de onde você é?’. Eu falava que era do Brasil, daí elas diziam: ‘ah, não! Não é possível, esse não é um nome brasileiro, esse é um nome árabe’. Aí eu começava a explicar que eu era brasileiro, mas meu pai era da Argélia, mas daí elas diziam: ‘então, você também é argelino?’, aí, subitamente, elas esqueciam que eu era brasileiro e eu virava só argelino (p. 9).

Donato, Karim, Iracema, Moacir. Um álbum de retrato de colonizados. Karim Aïnouz, no entanto, de acordo com a matéria, “não se reconhece apenas como árabe”, radicalmente, ele diz “me reconheço como um monte de coisa e me recuso a me reconhecer como uma coisa só” (p. 11).

A TRANSFORMAÇÃO DA PROMESSA



Avental todo sujo de ovo, montagem do Grupo Ninho de Teatro (Crato-Ce) 2009. Direção: Jânio Tavares.

Em 2005, o dramaturgo Marcos Barbosa escreveu o texto *Avental todo sujo de ovo*. Nele, Moacir saiu de casa criança, pré-adolescente, talvez. Sumiu numa cidade que não sabemos onde fica, mas tem o arquétipo de pequena. Quase 20 anos sem enviar nenhuma carta, os únicos rastros de Moacir para os pais são o nome e o retrato emoldurado em que ele está vestido de Doutor do ABC. Toda vez que Alzira limpa o quarto dele, faz tudo bem devagarinho. Para e fala com o retrato, pergunta como está a vida. Na conversa, ele olha para ela e dá um sorriso. A sensação de Noélia é traduzida por Cacaso naquele poema sem título que diz assim: “Trago comigo um retrato/ que me carrega com ele bem antes/ de o possuir bem depois de o ter perdido./ Toda felicidade é memória e projeto” (BRITO, 2002, p. 162).

O desaparecimento, transformado na esperança eterna de poder reencontrá-lo, produz uma dor que, para Alzira, é pior que a morte. Ela comenta com a comadre que perdeu a filha.

Noélia... Fafata, por pior que tenha sido a morte dela, foi uma coisa que você viu. Acompanhou. E, no fim, estava todo mundo junto. Todo mundo lá, pra dizer um adeus, uma palavra de fé. Fafata você sabe onde está, tem como ir conversar com ela, levar uma flor. Agora, Moacir... (BARBOSA, 2005, p. 7).

É dia das mães e coincide com o aniversário de Moacir. Alzira prepara um arroz de leite, prato favorito dele. Antero, o pai, diariamente, confere a caixa dos correios, espera uma carta de seu filho, ou melhor, da projeção dele.

Noélia, comadre de Alzira, vendo a aflição da amiga, sugere: “Criatura, se tu anda tão agoniada assim, por que não faz logo do jeito que eu te disse e bota a foto dele na televisão?”. “Ele já mudou muito, Noélia! Quando saiu daqui, era uma criança” (BARBOSA, 2005, p. 13), responde Alzira.

Moacir desapareceu, mas continua presente no arroz, na espera da carta, no retrato, na memória de seus pais, na ausência.

O silêncio se rompe.

“A bênção, Dona Alzira...”, mas não é Moacir quem diz, é Indienne du Bois.

O menino de quase vinte anos atrás agora é uma mulher e se as intervenções feitas em seu corpo (especialmente nos seios, nos lábios e nas maçãs do rosto) não fossem de qualidade tão absurdamente fajuta, talvez tivesse se tornado uma mulher bonita (p. 14).

Indienne e Alzira conversam na cozinha quando escutam Antero se aproximar. Alzira se exalta com marido e grita: “Eu agora vou botar teu jantar na vasilha do cachorro. Está se fazendo de bicho, pois vai comer na vasilha do Japi!” (p. 32). Indienne pergunta se Japi é o cachorro. A mãe confirma, mas “Não é aquele Japi, não, Moacir! Aquele morreu já tem anos! [...] Depois daquele já teve mais uns três”. “E o nome desse é Japi, também?”, pergunta Indienne. “É. É tudo um nome só, que eu não vou perder meu tempo inventando nome pra cachorro! E se eu ficar mudando, é capaz de teu pai não decorar...” (p. 33), diz a mãe.

De tanto Antero esperar a carta e Alzira limpar seu quarto, Moacir se transforma em uma ausência constantemente presente. Imagem e memória se alimentam do acontecimento Moacir, que se mistura ao mesmo tempo em passado, presente e futuro. A ausência-presente se constitui na memória como uma imagem imaterial, tal como uma “semelhança não-sensível”, conceito apresentado por Benjamin, no texto *Sobre a Faculdade Mimética* <2>, quando aponta que a imitação é a capacidade de produzir semelhanças, ou seja, uma forma de memória. Mas essas semelhanças nem sempre se dão apenas no campo do visível e, muitas vezes, se “mostram” por meio de linguagens invisíveis. “Em suma, é a semelhança não-sensível que traça a ligação, não só entre a fala e o que ela quer dizer, mas também o escrito e o que ele significa, e ainda entre o falado e o escrito” (BENJAMIN, 2015, p. 58). A partir

dessa formulação, Benjamin afirma ser possível “ler o que nunca foi escrito”, método com o qual nos aproximamos neste caderno.

Em um ensaio sobre Susan Sontag, Judith Butler (2015, p. 127) lembra que a fotografia, a imagem, não é nem anterior nem posterior ao acontecimento, e sim “uma espécie de promessa de que o acontecimento vai continuar; na verdade, ela é exatamente essa condição, que produz um equívoco no nível da temporalidade do acontecimento”. Moacir acontece diariamente no retrato do doutor do ABC, na espera da carta e, principalmente, em seu nome: Moacir. O não esquecimento do nome Moacir é a garantia de sua permanência. A recordação é o vazio substituído por “imagens capazes de conter elas próprias o vazio e assim o transportarem”. A recordação só se relaciona com o que já se perdeu, “não é possível dissociar o acontecimento da memória dele, e esta da concretização de uma forma. [...] A recordação é no poema o vestígio do acontecimento [...] é o modo da *aparição*, aquele em que consiste a *forma*” (LOPES, 2012, p. 49).

Se no filme *Praia do Futuro*, temos dúvida de Donato entre Iracema ou Moacir, em *Avental* não resta mais nenhuma dúvida. Moacir transformou seu corpo em poesia e se transformou em Indienne du Bois, a índia da selva. Moacir e Iracema são um só corpo. O milagre ocorreu tal como *Orlando*, de Virgínia Woolf, que vai para Constantinopla na função de embaixador da Inglaterra e volta mulher. No corpo de mulher, Orlando continuava exatamente como fora. “A mudança de sexo, embora lhe alterasse o futuro, em nada contribuiu para lhe alterar a identidade. [...] a memória dela, então, voltava a todos os acontecimentos da vida passada sem encontrar qualquer obstáculo” (WOOLF, 2015, p. 93). Os obstáculos de Orlando e Indienne foram os outros.

Somente como um poema radical Indienne pode voltar à casa de seus pais. Artista, agora faz shows, imita Clara Nunes. Indienne pede para ficar. A resposta da mãe é imediata: “Mas, Moacir, onde é que tu vai fazer teu show?”. Indienne insiste, diz que pode ser cabeleireira. A mãe corta novamente e joga a real: “Sua felicidade não está aqui, não. Você não acabou de dizer que quer ter uma família? Pois então? A chance de você achar uma moça boa pra se casar com você está lá. Tudo que você construiu até agora, meu filho, está lá” (BARBOSA, 2016, p. 36). Antero e Alzira insistem em chamá-la de Moacir. Como se, ao salvar o nome, fosse também possível salvar o corpo. Derrida, em seu livro *Salvo o Nome* (1995b, p. 41), alerta que a relação que se estabelece com o nome é que ele pode salvar tudo, mas que muitas vezes é preciso perder o nome para salvar “aquilo que porta o nome, ou aquilo na direção do qual se dirige por meio do nome”. Indienne é a resposta que Moacir encontra para poder manter seu corpo vivo.

A poesia de Indienne em *Avental todo sujo de ovo* não está apenas na transformação, mas, principalmente, em sua aparição. O poema se anuncia sem a existência de “um passado a conservar na memória, mas um passado sempre a reencontrar, a reinventar – isso mesmo que faz com que o poeta renasça a cada momento no poema” (LOPES, 2012, p. 59). Lembra-se da noção de caráter destrutivo proposto por Walter Benjamin, em seu livro *Imagens do Pensamento*. Pensar Indienne como uma poesia é pensá-la como uma estratégia de destruição, um choque violento, preocupado em manejar e transformar os acontecimentos, disposto a enfrentar o abismo, destruir a determinação do passado.

O Moacir, de *Avental*, “abre-se a imensidade dos mares; e aborrasca enverga, como o condor, as foscas asas sobre o abismo” (ALENCAR, 1964, v. II, p. 1065). O corpo de Indienne carrega em si as marcas do incompreendido, e a sobrevivência de Moacir se dá na sua destruição e não na conservação de seu retrato, o caráter destrutivo não tem compromisso com a continuidade, pois vê caminho por todas as partes. O caráter destrutivo

[...] não idealiza imagens. Tem poucas necessidades delas, e esta seria o mais insignificante: saber o que vai substituir a coisa destruída. [...] Com certeza haverá alguém que precise dele sem ocupá-lo [...] o caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale ser vivida, mas de que o suicídio não vale a pena (BENJAMIN, 1995, p. 236).

EPÍLOGO

Pequena carta sem destino certo...

Fortaleza, 11 de janeiro de 2019.

Eu queria fazer esta tese sobre a saudade, sobre a migração intelectual, sobre essa sensação de precisar ir embora pra tentar a vida. Entender por que o Sul, a sorte e a estrada seduzem tanto. Por que as cearenses, as brasileiras e as americanas migram? E eu queria pôr o meu corpo à prova desta pesquisa. Que nem a Hermila, de *O Céu de Suely*, queria ir pra cidade mais distante de Fortaleza, Porto Alegre. E lá ficar o tempo todo do doutorado, pra ver como a saudade agiria no meu corpo. Mas eu queria *provar* também que a imagem hegemônica em que o *Ceará* se reconhece é constituída no tempo da saudade, por aquelas almas que se aventuraram para São Paulo ou Rio de Janeiro e nunca mais voltaram e, por lá, produziram um pensamento e uma imagem sobre sua origem completamente idealizada, mas, como se numa bruxaria, ou numa parede-espelhar, essa imagem se tornava verdadeira. Mas daí, tudo mudou. Fui pro Rio de Janeiro e várias vezes visitei Fortaleza.

Eu queria provar que tudo isso de cearensidade não era uma questão metafísica, mas que, no fundo, há uma lógica de movimento do capitalismo de exportar mão de obra barata

para o resto do país, por isso que essa questão não é específica cearense, nem nordestina, nem nortista, nem sulista, nem centroestina, muito menos provinciana. É um debate entre centro e periferia sim, e quem insiste em dizer que esse debate é ultrapassado, provavelmente, não passeia pela periferia. Não tem nada de bonitinho naquele “a gente sente saudade”, do Ednardo, mas foi por sua música que chegay nessa discussão, chorando e vendo as melhores amigas indo embora do Ceará tentar a vida, porque aqui já tinha dado. É sim uma questão de classe. Um tio foi ser metalúrgico em São Paulo, uma tia foi ser funcionária pública em Brasília e “enricou”. A maioria da minha galera é artista ou acadêmica. Se for catar exemplos, vai virar um grande inventário de prós e contras.

Meu corpo mudou, a tese mudou, mas a memória de todo o trajeto permanece. Não vou provar nada, apenas compartilho. Tá tudo aí!

Beijos e manda nudes,

Tiago.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas:

- ANDRADE, Isabel. Karim de Iracema, o filho da dor. **Revista Dragão do Mar**, Fortaleza, n. 1, p. 8-13, 2018.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANTELO, Raul. **A ruinologia**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2016.
- ALENCAR, José de. **Ficção Completa e outros escritos**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1964. 3 v.
- _____. **Romances ilustrados de José de Alencar**. 7. ed. Rio de Janeiro; Brasília: José Olympio: INL, 1977. 7 v.
- _____. **Cartas a favor da escravidão**. Org. de Tâmis Parron. São Paulo: Hedra, 2008.
- _____. **Antiguidade da América e A raça primogênita**. Edição, apresentação e notas de Marcelo Peloggio. Fortaleza: Edições UFC, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BARBOSA, Marcos. Avental todo sujo de ovo. 2005. Disponível em: <<http://www.marcosbarbosa.com.br/avental.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2016.
- BARRETO, Lima. **Toda Crônica**. V. I. (1890 – 1919). Org. de Beatriz Resende e Raquel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II – Imagens do Pensamento**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. **Linguagem, tradução, literatura**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- BRITO, Atonio Carlos. **Lero-Lero**. Rio de Janeiro: 7 letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CABRAL, Amilcar. Libertação nacional e cultura. **Buala**, 27 mai. 2010. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/mukanda/libertacao-nacional-e-cultura>>. Acesso em: 19 dez. 2018.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

- CARDOSO, Gleudson. **Padaria Espiritual: biscoito fino e travoso**. Fortaleza: Museu do Ceará, Secult-CE, 2002.
- CIORAN, Emil. **História e Utopia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república: momentos decisivos**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.
- DERRIDA, Jacques. **Khôra**. Campinas, SP: Papirus, 1995a.
- _____. **Salvo o nome**. Campinas, SP: Papirus, 1995b.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERNANDES, Florestan. **Significado do Protesto Negro**. São Paulo: Expressão Popular, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos – Volume III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FREUD, Sigmund. **O Futuro de uma Ilusão**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2004.
- _____. A propósito do cearense: sugestões em torno da sua etnia e do seu ‘ethos’. **Estudos Universitários**, Recife, v. 6, n. 4, p. 23-37, out./dez. 1966.
- _____. Precisa-se do Ceará. **Coisa de Cearense**, 12 set. 2017. Acesso em: <<http://coisadecearense.com.br/precisa-se-do-ceara-gilberto-freyre/>>. Acesso em: 21 jan. 2019.
- GUANABARINO, Félix. SABBATINA. **O Pão**, n. 2, 17 jul. 1892.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HUYSSSEN, Andreas. **Cultura do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- KEHL, Maria Rita. **O bovarismo brasileiro: ensaios**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- LIMA NETO, Manoel Ricardo de. Anotações para um tempo-ingênuo – Prefácio. In: ZWEIG, Stefan. **Brasil, país do futuro**. Sintra: Feitoria dos Livros, [201?].
- _____. ‘Ler, ver o rosto’ e ‘Olhar com todo o corpo’: anotações, montagens e investigação com a arte. **Sinais Sociais**, v. 11, n. 31, p. 87-13, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro, Rocco: 1998.
- LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da Saudade: seguido de Portugal como destino.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

MARINI, Ruy Mauro. Dialética da dependência In: TRASPADINI, Roberta; STEDILE, João Pedro. (Orgs.). **Ruy Mauro Marini: Vida e Obra.** São Paulo: Editora Expressão Popular, 2005.

MARQUES, Rodrigo. **Antonio Sales.** Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2016.

MARX, Karl; ENGELS, Friederich. **A Ideologia Alemã.** São Paulo: Boitempo, 2007.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MORAES, Vera Lúcia. **Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar.** Fortaleza: Editora UFC, 2005.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. Mestiçagem como símbolo da identidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do sul.** São Paulo: Cortez, 2013.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

OAKLEY, Robert John. **Lima Barreto e o destino da literatura.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.

OLIVEIRA, Francisco de. **Brasil: uma biografia não autorizada.** São Paulo: Boitempo, 2018.

OLIVEIRA JÚNIOR, Antonio Wellington de. *De exilium* ou porque o cearense migra. In: CARVALHO, Gilmar de (Org.). **Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense.** Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

PEIXOTO, Afranio. Apresentação. In: ZWEIG, Stefan. **Brasil, país do futuro.** Sintra: Feitoria dos Livros, [201?].

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo (colônia).** 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1971. RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- RODRIGUES, José Honório. A vitória da língua portuguesa no Brasil Colonial. In: _____ . **História viva**. São Paulo: Global, 1985. p. 11-48.
- SALES, Antonio. **Minha terra**. 2. ed. Fortaleza: Tipoprogresso, 2010a.
- SALES, Antonio. **Retratos e Lembranças**: reminiscências literárias. Fortaleza: Secult-CE, 2010b.
- SALOMÃO, Wally. **Poesia total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo da raça**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SOUSA, Edson. **Uma invenção da utopia**. São Paulo: Lume Editor, 2007.
- SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- VASCONCELOS, José. **La raza cósmica**. 8. ed. Ciudad de Mexico: Editorial Porrúa, 2017.
- VILLEN, Patrícia. **A crítica de Amílcar Cabral ao colonialismo**: entre a harmonia e a contradição. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- ZWEIG, Stefan. **Brasil, país do futuro**. Sintra: Feitoria dos Livros, [201?].
- WOOLF, Virginia. **Orlando**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

Músicas

- CATATAU, Fernando. **Lá fora tem**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/cidadao-instigado/514957/>>.
- EDNARDO. **Avião de Papel**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/ednardo/385031/>>. Acesso em: 21 jan. 2019.
- EDNARDO. **Carneiro**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/ednardo/385034/>>. Acesso em: 21 jan. 2019.
- GRES Beija-Flor de Nilópolis (RJ). **A Virgem dos Lábios de Mel, Iracema**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/gres-beija-flor-de-nilopolis-rj/a-virgem-dos-labios-de-mel-iracema/>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

Jornais e revistas

- O PÃO DA PADARIA ESPIRITUAL. Número 2, ano 1892.

REVISTA DRAGÃO DO MAR. Edição n. 1. Fortaleza: Instituto Dragão do Mar, 2018.

Estatutos

ESTATUTOS DA PADARIA ESPIRITUAL. **Site Jornal da Poesia**, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/espi.html>>. Acesso em: 21 set. 2019.

Filmes

O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz. Roteiro: Karim Aïnouz, Felipe Bragança, Mauricio Zacharias. 90 min. 2006.

PRAIA do Futuro. Direção: Karim Aïnouz. Roteiro: Karim Aïnouz, Felipe Bragança. 107 min. 2014.

Imagens

Capa – Tiago Coutinho

p. 183 – Desfile da escola Beija-Flor de Nilópolis, 2017.

p. 214 – Tiago Coutinho

p. 219 – *Frame* do filme Praia do Futuro.

p. 222 – Cristóvão Teixeira.