

HISTÓRIA E DOR EM IRACEMA

Tiago Coutinho Parente (Unirio/Ufca)¹

Resumo: A proposta deste artigo é produzir uma narrativa historiográfica por meio da montagem de uma sequência de imagens de Iracema, personagem homônima do romance escrito por José de Alencar, em 1865. O texto parte da noção de “imagem dialética” proposta por Walter Benjamin no texto *Teses sobre o conceito de história*, de 1940. As imagens foram selecionadas de forma que se possa mostrar o sentimento de dor na composição da personagem.

Palavras-chave: Iracema, Imagem Dialética, Colonização

“O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer”, Walter Benjamin.

A epígrafe deste curto ensaio compõe o último texto de Walter Benjamin: *Teses sobre o conceito de história*, de 1940. A tese VI – talvez a mais citada – é fundamental para a compreensão deste estudo. Não só por trazer uma centelha de esperança, mas, principalmente, porque nela Benjamin nos diz que conhecer o passado significa “apoderar-se de uma lembrança tal como lampeja num instante de perigo”. O passado, portanto, não deve ser entendido como uma mímica do “foi assim”.

O mais importante para Benjamin é “capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante 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” (Benjamin IN: Lowy, 2005, p.65).

A preocupação com a transmissão da história é um dos primeiros debates que Marx estabelece em seu livro *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

¹ Doutorando em Memória Social (Unirio), mestre em Sociologia (UFC), graduado em Comunicação Social (Unifor). É professor assistente do curso de Jornalismo (UFCA). Contato: tcoutinhop@gmail.com.



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). Marx lembra que, quando empenhados em um processo criativo, ou seja, interferir no mundo, tomamos emprestados nomes, figurinos, palavras de nossos “espíritos do passado”. A relação estabelecida com os mortos serve 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” (Marx, 2011, p. 27).

Pelo fato de nossa relação com o mundo se dar por meio da criação e de conseguirmos criar ou interferir no mundo produzindo algo, mesmo sem conhecermos “a superstição que [nos] prende ao passado”, é somente do futuro que se colhe a poesia. Nossas marcas interferem no futuro e não no passado. Marx, porém, parece não separar muito presente, passado e futuro. Ele 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” (Marx, 2011, 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. A força da tradição² não pode ser maior do que a nossa

2 No seu ensaio *Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial*, a argentina Rita Segato aponta que os termos “cultura”, “relativismo cultural”, “tradição” e “pré-modernidade” são “ineficientes” (p. 2) para discutir o processo de colonização na América Latina. Os termos são utilizados no processo de perpetuação da colonização, culminando no termo “culturalismo”. Em contraponto, como forma de garantir para que todos os povos possam ter autonomia para “*producir su proceso histórico*”, ele sugere o termo “pluralismo histórico”. Para a antropóloga, o termo cultura seria a “*decantación del proceso histórico*”, a estabilização de um povo, tornando-se uma categoria fixa, “una episteme cristalizada”. Em vez de pensar cultura, algo estático, ela pensa povo e sua história, que ao repetir suas práticas, também as modifica, as transforma, construindo assim a sua história. Enquanto a noção de cultura se pauta pela lógica da colonização europeia, sempre pensada sob a perspectiva de uma comparação moral de um suposto universalismo, a noção de história se pauta pelas transformações da natureza. “*Esta perspectiva nos conduce a substituir la expresión ‘una cultura’ por la*



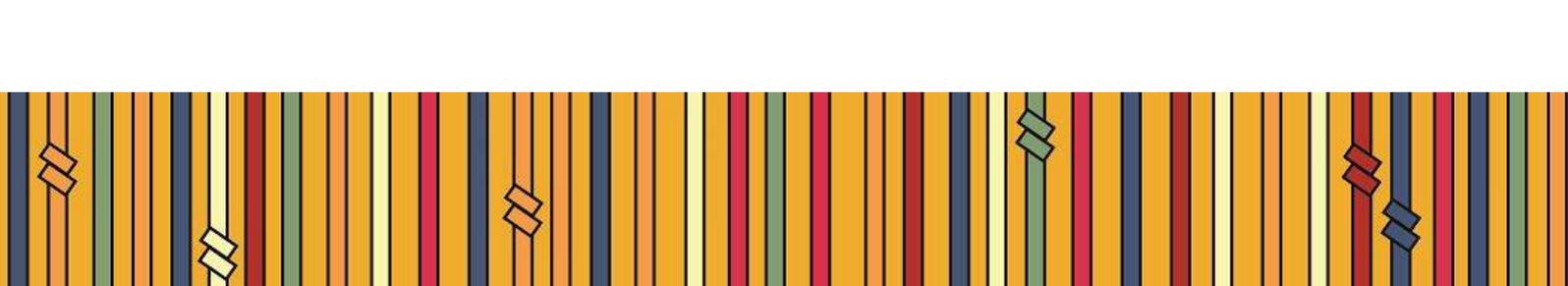
capacidade de transformar o presente. Marx, ao longo do livro, mostra que, ao estabelecer o controle do passado, a classe dominante constrói as condições para se perpetuar. A perpetuação, ao contrário do que a dominação quer mostrar, não está “dada”, ela fora construída. Essa brecha encontrada por Marx 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 passado, em Marx, nos aparece como ensinamento e não como um fantasma a rondar outra vez nem como uma prisão determinante. Por isso, Marx aposta tanto na interferência no futuro, quando se colhe poesia. Benjamin, em diálogo diretamente com Marx, nos lembrará, no entanto, que os mortos não conseguiram ser enterrados, pois os inimigos não cessaram ainda de vencer. Benjamin é mais radical ou esperançoso. Ele perceberá que é possível também interferir no passado. O passado não passou, o passado está constantemente no tempo presente. Com essa proposta de pensamento historiográfico, Benjamin no diz que podemos mudar as narrativas do passado. E mudar o passado é também mudar o presente. Os vencedores que ganharam no passado, continuam ganhando no presente. “O inimigo não tem cessado de vencer”.

Ainda na tese VI, Benjamin propõe um método para construir o passado. Ele fala de “apoderar-se de uma lembrança tal como lampeja num instante de perigo” e de “capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo”. Esta 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.

expresión “un pueblo”, sujeto vivo de una historia, en medio a articulaciones e intercambios que, más que una interculturalidad, diseña una inter-historicidad” (p. 07). A crítica de Segato pode ser atribuída ao pensamento marxista por se tratar de uma teoria desenvolvida a partir da noção de “universalização do capitalismo”.



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” (Benjamin, 2009, 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” (Benjamin, 2009, p. 518).

Talvez a noção de história para Benjamin se aproxime um pouco do cinema, um movimento construído a partir de uma sucessão de frames, que são, em última instância, imagens construídas e paradas. Dessa forma, a noção de história, para Benjamin, não só está sendo vista no presente, como ela está em constante movimento. E mais, é possível realizar cortes. É possível montar a história. Este artigo, pensando com Benjamin, apresenta uma montagem narrativa historiográfica, na perspectiva de ir na contra-mão dos vencedores, a partir de algumas imagens construídas para Iracema, personagem homônima do romance escrito por José de Alencar, em 1865.

Uma primeira imagem: o fantasma da colonização

Antes de Natália Nara concorrer a um milhão de reais do programa *Big Brother Brasil*, de 2005, ela ganhara um concurso em Fortaleza. Mais de 2000 garotas disputaram o prêmio de ter o rosto eternizado numa estátua em homenagem à Iracema (Diário do Nordeste, 2004). O monumento com o rosto da modelo foi inaugurado na Lagoa da Messejana no dia 01 de maio do ano de 2004, data do aniversário de

nascimento de José de Alencar. Numa escala de exposição, depois de ter virado uma estátua e participado do *reality show*, em abril de 2005, com 20 anos, ela aparece na capa da revista Playboy (figura 1), com a manchete: “Natália, a nudez selvagem da Iracema do Reality Show”. No *making off* da revista lemos:



Figura 1: Revista Playboy, n° 357, abril de 2005.

ORGULHO DE ALENCAR. 140 ANOS após a publicação do romance, materializamos a virgem dos lábios de mel. **Natália Nara**, musa do BBB 5 que emprestou seu rosto à estátua de Iracema da Lagoa da Messejana, em Fortaleza, agora **doa seu corpo e alma à nossa recriação. Recriamos a mata atlântica e cantos das aldeias dos Tabajaras** no estúdio do Luis 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** (Playboy, 2005, p.9 – grifos meus)

Uma Sequência

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, p. 1105-6)

É justamente esta cena que o pintor Antonio Parreiras (1860-1937) escolhe retratar no quadro *Iracema*, de 1909 (figura 2). A pintura compõe o acervo do Masp. Por detrás dos cavaletes de cristais de Lina Bo Bardi, lê-se que “**Iracema, a heroína indígena, aparece sofrendo, ao ser abandonado por seu amante europeu**. A figura deriva das imagens da Madalena penitente no deserto e não apresenta feições indígenas” (grifos meus). Com uma leitura cristã, Antonio Parreiras produz a aproximação entre Iracema e Madalena. Mas fiquemos atento ao recado de Martim, o esposo, à Iracema. O

colonizador europeu precisava sair em uma missão específica com seu amigo-irmão Poti: destruir os Tabajaras, os irmãos de Iracema. Diante da situação, Martin 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”. Martin 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”. Martin seguiu Poti, mas antes quebrou “um ramo do maracujá, a flor da lembrança, o entrelaçou na haste da seta” (Alencar, 1964, p. 1105 – grifos meus).

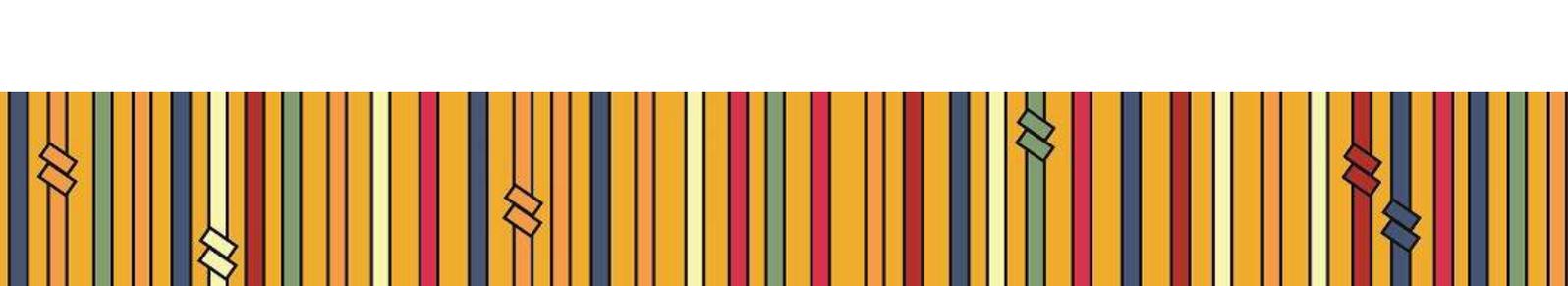


Figura 2: *Iracema*, Antonio Parreiras, óleo sobre tela. (1909,92 x 61 cm) Acervo: Masp.

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. A

flor do maracujá é, para Alencar, a flor da lembrança. Mas ela é também a testemunha do sacrifício de Cristo, segundo o poeta Catulo da Paixão Cearense.

Na música *A flor do maracujá*, Catulo diz encontrar um sertanejo próximo a um pé de maracujá e então 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 por Catulo.



Será por essa mesma flor que, em 1869, quatro anos depois da publicação de *Iracema*, Fagundes Varela rezou no seu livro *Cantos Meridionais*:

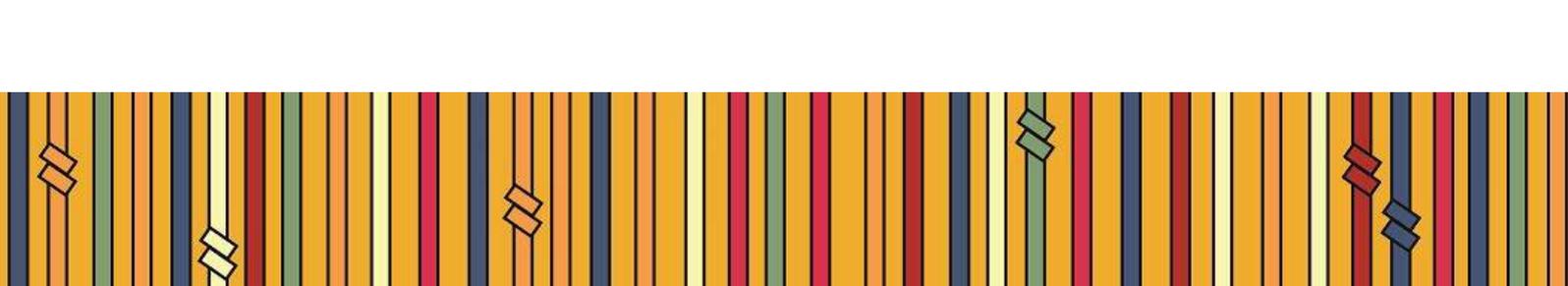
Pelo mar, pelo deserto,/ Pelas montanhas, sinhá!/ Pelas florestas imensas/ Que falam de Jeová!/ Pela lança ensanguentada/ Da flor do maracujá!/ Por tudo o que o céu revela!/ Por tudo o que a terra dá/ Eu te juro que minh'alma/ De tua alma escrava está!.../ Guarda contigo esse emblema/ Da flor do maracujá! (Varela, 1892, p. 121)

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: “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”, mesmo estando solitária (Alencar, 1964, p. 1105 – grifos meus).

Iracema é a única personagem feminina em todo o romance. Não temos nenhuma informação sobre sua mãe ou se tem alguma irmã. No começo da narrativa, Martim recebe uma flechada de Iracema, por isso a tribo dela o acolhe. Araquém, o pai de Iracema, saúda o homem branco: “Bem vieste. O estrangeiro é senhor na cabana de Araquém. Os tabajaras têm mil guerreiros para defendê-lo, e mulheres sem conta para servi-lo. Dize, e todos te obedecerão” (Alencar, 1964, 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”. A partir desse momento, não temos mais nenhuma referência a outras mulheres no romance. A única amiga de Iracema é a Jandaia, uma periquita. No dia seguinte, 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”. Ela responde: “Manda; Iracema te obedece. Que pode ela para tua alegria?”. Ele diz: “A virgem de Tupã guarda os sonhos da jurema que são doces e saborosos!”. 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” (Alencar, 1964, p. 1088).

Iracema pega escondida a bebida e oferece a Martim. Ele, como avisado, dorme. A partir daí, constrói-se uma imagem onírica. O português fica no limiar entre sonhando e acordado e “assim a virgem do sertão, aninhou-se nos braços do guerreiro”. Sonho ou não, Iracema, a partir desse momento, no romance, passa a ser denominada de “esposa”, e o capítulo se encerra com a frase: “Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras”. Iracema foge de sua tribo após transar com o português. Ela sai do Ipu e vai até Fortaleza. Lá, fica refém da tribo inimiga, responsável por assassinar os homens de sua tribo. E mesmo assim, ela “não se arrependeu de os ter abandonado”.

Mas voltemos a flor do maracujá. 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 ter assistido ao estrangeiro destruir sua tribo? 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, 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 como 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”. 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. Com a aprovação, as ruas ganharam nomes de etnias indígenas como, Tabajaras, Pacajus, Arariús, Potiguaras, Groaíras, Cariris, Tremembés e Guanacés (Bezerra, 2008, p. 33-36).



Figura 3: *Fábrica de Anjos*, Descartes Gadelha, óleo sobre tela. (120 x 90 cm) Acervo: Mauc.

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. A partir do signo da prostituição, Descartes Gadelha desenvolve a série chamada *Iracemas, Morenos e Coca-colas*. 32 quadros elaborados em 2004 como um preparativo para a comemoração de 140 anos da publicação do romance. 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 infanto-juvenil? Aí eu me lembrei do romance de 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, principal rua do bairro e nome da tribo a qual pertencia Iracema. Hoje conhecida como Estoril, um patrimônio da cidade, o prédio, na segunda guerra,

foi arrendado às tropas americanas e transformado em um cassino pelos oficiais, sob a denominação de U.S.O. (United States Organization) (...) São comuns relatos de que esse clube tornou-se um

atrativo para as moças, que se dirigiam ao local para namorar os oficiais americanos, ficando conhecidas na cidade como coca-cola, como referência ao refrigerante que ainda não era consumido em Fortaleza (Bezerra, 2008, p.69).

Descartes funde três tempos históricos diferentes para desenvolver a sua série *Iracemas, Morenos e Coca-colas*. Entre os quadros elaborados há um chamado *Fábrica de Anjos* (figura 3). 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 buceta. 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.

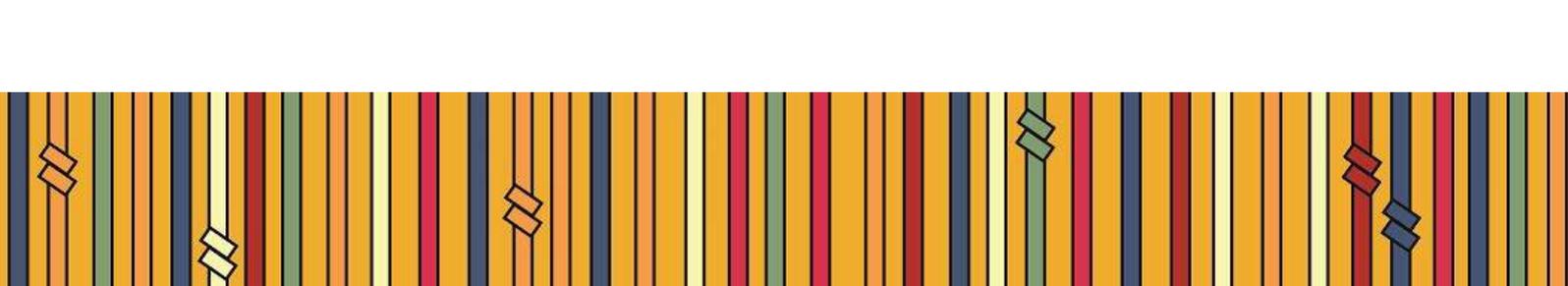


Figura 4: Frame do filme *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, de 1979. Direção: Carlos Coimbra.

Quando a bolsa de Iracema estorou, 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; apojaram 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, p. 1113).

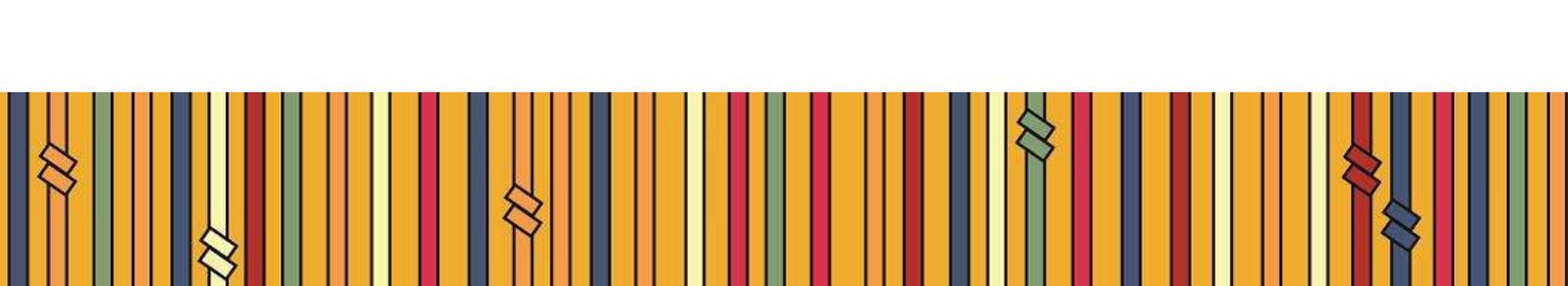
O narrador sentencia que Moacir é duas vezes filho da dor de Iracema, nascido dela e também nutrido. Assim como o sangue de cristo mancha a flor do maracujá, o sangue de Iracema se mistura com o leite. Martim finalmente volta, a esposa está moribunda sentada com Moacir no colo. Ao escutar o anúncio de 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, 1964, p. 1114). E morre. Moacir, entregue ao pai, o colonizador, segue no barco, adentra o mar, de resto, não sabemos de seu destino.

Últimas imagens

Em 1850, 15 anos antes da publicação de Iracema, o Império 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. O Ceará foi a primeira província a negar a existência de índios identificáveis nas suas aldeias e se apoderar de suas terras. (Cunha, 1992, p. 145) Após mostrar que os portugueses conseguiram conquistar o Ceará, Alencar, na última frase da parte narrativa do romance, escreve: “Tudo passa sobre a terra”.

A frase permite várias leituras. 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, trata-se, portanto, de uma política de extermínio. Um extermínio paradoxal, pois são também os índios convocados para a formação dessa imagem idílica de brasilidade, de um passado hegemônico.

Em uma carta destinada ao Dr. Jaguaribe, Alencar conta como teve a ideia do romance. Em São Paulo, ele tinha começado uma biografia de Felipe Camarão (Poti). A amizade heróica entre Poti e Soares Moreno e a guerra contra Mel Redondo (pai de Iracema) seria o tema. “Faltava-lhe o perfume que derrama sobre as paixões do homem a beleza da mulher” (Alencar, 1964, p. 1125). Em busca do perfume, Alencar exalta a colonização e legitima a violência sofrida pela personagem Iracema.



A colonização foi um crime, é um fantasma que se perpetua no momento em que, por exemplo, a revista Playboy convoca o colono a desbravar a mata virgem. Não sabemos a idade de Iracema, provavelmente muito jovem. Ela possui os lábios de mel, mas é virgem. Na mata virgem, o colonizador mata a virgem. Estamos diante de um crime, não podemos esquecer disso.

Referências Bibliográficas:

ALENCAR, J. **Ficção Completa e outros escritos**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1964. Volume II.

BEZERRA, R. G. **O bairro Praia de Iracema entre o “adeus” e a “boemia”**: usos, apropriações e representações de um espaço urbano. Tese (Doutorado em Sociologia). 231 p. Departamento de Ciências Sociais, Fortaleza: UFC, 2008.

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

CEARENSE, C. P. **A Flor do Maracujá**. Acessado no dia 29/09/2017 em: <https://www.letras.mus.br/catullo-da-paixao-cearense/687416/>

CUNHA, M. C. (org.) **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, Fapesp, Secretaria de Cultura de São Paulo, 1992.

DIÁRIO DO NORDESTE. **Estátua de Iracema será inaugurada hoje à tarde**. Fortaleza, 01 mai. 2004.

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

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

REVISTA PLAYBOY. Edição nº 357. São Paulo: Editora Abril, 2005.

SEGATO, R. **Gênero y colonialidad**: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. En Bidaseca, Karina y Vanesa Vazquez Laba (editoras). *Feminisimos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*. Buenos Aires, ed. Godot, 2011.

VARELA, F. **Obras completas**. Vol. II Rio de Janeiro: Garnier, 1892.