

AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS ENTRE SULA- MITA E IRACEMA: O FEMININO LITERÁRIO IN- FLUENCIADO PELA TEOLOGIA

THE INTERTEXTUAL RELATIONS BETWEEN SU- LAMITE AND IRACEMA: THE LITERARY FEMINI- NE INFLUENCED BY THEOLOGY

Michele de Souza Vasconcelos Silva¹

Resumo: Este estudo pretende através do recurso da Intertextualidade tecer uma comparação entre a personagem da literatura Brasileira de José de Alencar, Iracema, e Sulamita, a figura central do livro poético da Bíblia, Cantares de Salomão. Para tanto, organizamos a pesquisa valendo-nos da base teórica dos autores Ingedore V. Koch e Graça Paulino, sobre Intertextualidade; os críticos literários Manuel Cavalcanti Proença e Luís Felipe Ribeiro e da análise

teológica de Antônio Neves de Mesquita.

Palavras chaves: Intertextualidade, feminino, protagonismo, resgate, literatura, bíblia.

Abstract: This study intends, through the resource of Intertextuality, to weave a comparison between the character in the Brazilian literature of José de Alencar, Iracema, and Sulamita, the central figure in the poetic book of the Bible, Cantares de Salo-

¹ Graduada em Letras (português / inglês) pela Universidade Adventista de São Paulo

mão. Therefore, we organized the research using the theoretical basis of the authors Ingedore V. Koch and Graça Paulino, on Intertextuality; the literary critics Manuel Cavalcanti Proença and Luís Felipe Ribeiro and the theoretical analysis of Antônio Neves de Mesquita.

Keywords: Intertextuality, feminine, protagonism, rescue, literature, bible.

INTRODUÇÃO

A mulher tem sido objeto de estudo e análise ao longo dos anos. Percebe-se que historicamente, o feminino passou por transformações conceituais, principalmente com a chegada da pós-modernidade.

A construção de uma imagem feminina que afirme a mulher como um ser forte, capaz e poderoso, pode parecer uma

pauta muito atual e moderna. No entanto, como veremos através desse estudo, mulheres protagonistas existiram desde os primórdios da história.

Ao longo dos relatos Bíblicos dos primeiros povos, vemos mulheres que protagonizaram a história Israelita até o surgimento da era cristã, mulheres marcantes que serviram de inspiração e influência para a literatura brasileira, como veremos nas páginas a seguir.

Esta pesquisa tem como objetivo apresentar uma comparação entre Sulamita de Salomão e a personagem Iracema da obra de José de Alencar (2004). Dessa comparação pretendemos evidenciar as semelhanças entre ambas as mulheres, bem como a intensão do relato e ainda ressaltar as diferenças de Sulamita para Iracema.

Sulamita é pessoa cen-

tral do livro Cantares de Salomão (Bíblia de Jerusalém, 1987), cujo autor utiliza diferentes recursos linguísticos e metafóricos para descrevê-la numa linguagem que usa comparações da natureza. A obra a descreve como uma mulher morena bronzeada, olhos claros, profundos e brilhantes, dentes cândidos, corpo exuberante, cabelos negros, mulher de beleza rara e perfeita (BÍBLIA, A.T. Cantares 4:1-4). Além disso, o autor a retrata como sonhadora, lutadora, guerreira, determinada, feminina, sensível e amorosa. (BÍBLIA, A.T. Cantares 1:5 e 6, 3:1-3, 5:4-16, 6:10 e 8:14)

Por sua vez, Iracema é chamada de “a virgem dos lábios de mel”. Destaca-se por seus cabelos e olhos negros e sorriso doce (ALENCAR, 2004, p. 258); apresenta-se na obra como uma mulher guerreira, forte, sedutora, bela, tão abnegada, capaz

de sacrificar-se até a morte pelo homem que ama (ALENCAR, 2004, p: 16, 17, 48, 54). Todas essas características foram construídas por Alencar através de uma linguagem metafórica, comparando-a a elementos da natureza.

Nosso interesse em comparar as duas mulheres nasceu de uma análise de Manuel Cavalcanti Proença (1974), afirmando que Alencar inspirou-se em Sulamita para criar Iracema. Entretanto, o crítico não desenvolve sua tese, que consideramos relevante para entendermos as características de Iracema e a construção de seu protagonismo.

Para realizarmos esta comparação, o suporte teórico que usamos é a intertextualidade- termo cunhado por Julia Kristeva, baseado no dialogismo de Bakhtin. O texto que apresentaremos é dos autores Graça Paulino (1995) “A intertextualidade

na produção literária” e “Texto e intertextualidade” de Ingedore Koch (2006) que faz uma leitura do dialogismo e da intertextualidade.

Dito isso, resta-nos explicitar a organização de nosso trabalho que está dividido em três capítulos, como segue: no primeiro, apresentaremos o conceito de intertextualidade; no segundo, mostraremos a crítica de Proença e de Ribeiro acerca do imaginário na literatura de José de Alencar, o estudo de Mesquita sobre os livros poéticos da Bíblia, e uma análise das personagens mostrando suas semelhanças; e no terceiro capítulo realizaremos a análise comparativa das personagens apresentando os pontos em que ambas se distanciam.

TEXTO E INTERTEXTUALIDADE

“Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados.” (BAKTHIN, 1981, p.91)

Entende-se que todo ato comunicativo é construído nos eixos do texto e do intertexto, seja escrito ou falado, o que dá sentido completo ao enunciado é a capacidade do leitor ou ouvinte de correlacionar, inferir, e perceber as polifonias que tornam o diálogo possível.

Segundo Bakthin:

Os enunciados não são indiferentes entre si, nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns aos outros. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comu-

nicação discursiva e deve ser visto como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo: ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta.” (BAKTHIN, 1981, p.92)

Então, o que é intertextualidade?

Conceito veiculado na Linguística textual, estudada inicialmente pelo pensador russo Mikhail Bakhtin. Segundo Paulino (1995), o pensador conceitua o romance moderno como dialógico-tipo de texto em que as diversas vozes da sociedade estão presentes e se entrecruzam, relativizando o poder de uma única voz condutora. Entendemos que o autor coloca o dialogismo e a

polifonia- as vozes que se entrecruzam- num mesmo conceito. Entretanto, Almeida (2009, p.3), explica que o dialogismo não deve ser confundido com a polifonia, porque aquele é o princípio dialógico constitutivo da linguagem e esta se caracteriza por vozes polêmicas em um discurso. Há gêneros dialógicos monofônicos (uma voz que domina as outras vozes) e gêneros dialógicos polifônicos (vozes polêmicas) Almeida prossegue dizendo que o gênero romance, para Bakhtin, apresenta diferentes vozes sociais que se defrontam, se entrecroçam, manifestando diferentes pontos de vista sociais sobre um dado objeto; portanto, é gênero polifônico por natureza.

Além disso, Bakhtin adota, como base, a intertextualidade na própria concepção de linguagem que ele constrói. Na França, continuando esses estu-

dos, Julia Kristeva (1974, p.64) desenvolve o assunto, afirmando que todo texto é um mosaico de citações, todo texto é uma retomada de outros textos.

A fim de esclarecer o conceito de intertextualidade, neste capítulo iremos nos concentrar nas obras “Ler e Compreender os sentidos do texto” de Ingedore Koch (2006), e “Intertextualidade: Teoria e Prática”, organizado por Graça Paulino (1995).

Koch (2006) simplifica o termo intertextualidade como a constituição de um texto recorrendo a outro texto, e ainda, a manipulação que o escritor opera sobre o texto alheio ou mesmo próprio com o fim de produzir determinados efeitos de sentido, muito utilizado na publicidade, no humor, na canção popular e na literatura. É fundamental para a compreensão, produção de sen-

tido e identificação da presença de outro texto, conhecimento do leitor e repertório de leitura.

Há momentos em que o próprio texto revela sua fonte explicitamente. Entretanto, nem sempre a intertextualidade aparece desvelada. Existem textos que se faz necessário o reconhecimento de outra obra ou de seu contexto, pois, está implícito, e é isso que definirá a construção de sentido.

TIPOLOGIAS INTERTEXTUAIS

1.1 Explícita- ocorre quando há citação da fonte do intertexto. É o que percebemos nos discursos relatados, nas citações e referencias, nos resumos e traduções, nas retomadas de textos de parceiro para encadear sobre ele ou questioná-lo na conversação. Como exemplo temos a cita-

ção retirada de Barthes (1974, p. 150)

O texto redistribui a língua, umas das vias dessa reconstrução é a de permutar textos, fragmentos de textos, que existiram ou existem ao redor do texto considerado, e por fim, dentro dele mesmo; todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, das formas mais ou menos reconhecíveis. (BARTHES, 1974)

1.2 Implícita- ocorre sem citação expressa de fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-lo na memória para que haja construção de sentido do texto, como nas alusões, na paródia e em certos tipos de paráfrases e ironias. O autor não apresenta a fonte, pois pressupõe que já faz parte do conhecimento textual do

leitor.

Exemplo: a propaganda apresentada por revistas há alguns anos:

“Agradeça a Arno a graça alcançada”

O comercial da Arno remete a antiga e conhecida frase “Agradeço a Santo Expedito a graça alcançada”, geralmente encontrada em banners, e faixas nas ruas e em frente a casas.

Dessas duas tipologias (explícita e implícita), surgem outras.

1.3 Epígrafe- escrita introdutória de outra. É um recorte de outro texto, modificado em seu contato com o novo texto, lançando novos sentidos. É muito comum o uso de epígrafes em ensaios e teses acadêmicas, retomando textos científicos, poéticos ou de outra natureza.

1.4 Citação- retomada explícita de um fragmento de texto no corpo de outro texto, marcando com aspas ou outra forma de destacar o texto. Apresenta-se como um recurso para especificar as fontes de pesquisa ou base do texto escrito. Esse estilo textual ocorre em diferentes tipos de textos, até mesmo em textos literários, embora o consideremos incomum. Bakhtin considera a citação como o modo mais evidente de representação do discurso de outrem.

1.5 Referência- comparação referindo-se a outro personagem ou outro texto.

1.6 Alusão- aproveitamento de um dado de determinado texto, sem maiores explicitações. Como a alusão não indica a fonte, é um dado mais vago, e o conhecimento do interlocutor é fundamental para percebê-la ou não. Pode ocorrer através de

retomadas de características ou nomes de personagens, de histórias que se reencontram em textos diferentes. É o que acontece no conto “Missa do Galo”, de Machado de Assis, no qual o narrador se compara com D’Artagnan, personagem do romance “Os Três Mosqueteiros”, de Alexandre Dumas.

1.7 Paráfrase, Paródia e Pastiche- diferente das formas anteriores- que podem ocorrer isoladamente no texto sem comprometê-lo totalmente- esses recursos intertextuais envolvem a maior parte do texto em sua construção e leitura. Isso não significa que o texto original seja totalmente retomado, mas, que a retomada de um elemento apenas modifica toda a construção de sentido do outro texto.

1.7.1 Paráfrase- a recuperação de um texto, retomando seu processo de construção e de

sentido. Parafrapear também é resumir ou recontar uma história – no caso de contos é comum modificação de sentido ao longo dos anos, um bom exemplo é a história de Chapeuzinho vermelho, no qual o caçador aparece na história somente após o século XIX, dando um enfeite consolador à história. No entanto, não podemos confundi-la com plágio, pois, ela deixa clara sua fonte.

1.7.2 Paródia- é uma fonte de apropriação que em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente. Aparece, na maioria dos casos, com tom irônico e crítico.

“Está sempre funcionando na literatura e na sociedade como um canto que desafia o tom elogioso, bem-comportado, conservador das práticas discursivas hegemônicas”. (PAU-

LINO, 1995, P.)

1.7.3 Pastiche- conceitua-se pela pasteurização e degradação do modelo. Utiliza-se de alguns elementos da paródia, entretanto, é mais amplo. Ele não retoma necessariamente textos específicos, mas reporta-se a todo um gênero. Esse, não tem um impulso satírico como na paródia, mas de “seriedade”. Não busca um desvio de norma, e sim, insiste na norma até esvaziá-la.

Como vimos até agora, esses conceitos da intertextualidade permeiam os diálogos e discursos e em grande parte necessitam de uma base referencial para sua compreensão. De que forma o recurso linguístico da intertextualidade pode contribuir com nossa investigação referente à Sulamita e Iracema? É o que veremos no próximo capítulo.

SULAMITA E IRACEMA

Assim como para Iracema Alencar foi buscar símiles no Cântico dos Cânticos, debuxando-a, consciente ou inconscientemente, sobre o modelo de Sulamita, trigueira e linda, a índia como a amada de Salomão se apresenta- nigra sun sed formoso- ambas tendo o “talhe de palmeira” e os “lábios de mel”, assim também é bíblico o simbolismo de que reveste a sua tribo cearense da raça do Brasil. (Proença, 1974, p.48)

A declaração do Crítico Cavalcanti Proença, de que a figura feminina de Iracema se construiu sobre o modelo de Sulamita, faz-nos questionar que traço literário na obra de José de Alencar levou Proença a essa

conclusão. É necessário, portanto, conhecer ambas as personagens, suas histórias, bem como os contextos em que estão inseridas, a fim de verificar se a afirmação de Proença é procedente.

Sulamita- Contexto Histórico

Cantares de Salomão, também conhecido por Cântico dos Cânticos, é uma obra bíblica do auge do período da Monarquia em Israel, por volta de 970 a.c. Conta a história de um amor inicialmente proibido e de uma donzela que sofre pela espera do bem-amado. Através de diálogos e canções sobre o amor ideal no antigo oriente, bem divididos na obra, Sulamita, a protagonista da história, canta de um amor distante de suas esperanças, exalta o bem-amado e por ele é exaltada.

Em Cantares de Salomão o autor relata os fatos des-

preocupado em seguir uma ordem cronológica, o que dificulta a interpretação, mas nos leva a entender que a narrativa se inicia pelo cortejo do casamento e depois somente revela os momentos de espera até esse dia. Deixando claro, que mais do que apresentar uma ordem cronológica, o autor dos cânticos objetiva exaltar a vida dos amantes cheia de encontros e desencontros.

Narrados em primeira pessoa, cada capítulo é pura poesia repleta de musicalidade, que em momentos revela uma mulher triste e ferida pela separação, em outros apresenta alguém nutrido de esperanças e em outros momentos, ainda, mostra o reencontro de seres que se amam. Da mesma forma, Salomão descreve sua dama e canta o amor de formas sublimes, declarando-se a ela e abrindo seu coração. Ao desenrolar da trama, neste misto

de alegria e dor, a obra se encerra com a espera de Sulamita pelo amado que parte mais uma vez e a deixa desejosa pelo reencontro.

Iracema- Contexto Histórico

Iracema, personagem da obra Iracema, publicada em 1865, que no seu original Guarani significa lábios de mel, ou fluxo do mel, composto pelos elementos ira, que significa mel e ceme, lábios, anagrama de América, constitui um dos mais belos exemplos da literatura indianista do Brasil romântico.

A história transcorre no século XVI, nas selvas nordestinas, onde hoje é o litoral do Ceará. Martin, um jovem guerreiro português, é ferido por uma índia ao andar só por entre as matas. Essa índia é a Jovem guerreira tabajara Iracema, virgem consagrada a Tupã e que continha o

segredo da Jurema: a preparação de um licor que provocava êxtase nos índios tabajaras. A jovem, percebendo que havia ferido um inocente, leva-o para a cabana do pai, o pajé Araquém. A hospedagem de Martin junto aos tabajaras não agrada a muitos, principalmente um guerreiro de nome Irapuã, apaixonado por Iracema. Enquanto isso Martin convive com a saudade de Portugal e sua amada que lá foi deixada, e com a crescente admiração pela virgem tabajara.

Em meio a festas e guerras travadas com outras tribos, a virgem e o guerreiro branco se envolvem amorosamente, o que contraria o voto de castidade a Tupã. Apaixonada por Martin e contrariando a crença de sua tribo, só resta a Iracema fugir de sua aldeia antes que o pai e os outros selvagens percebam. Essa fuga se dá ao lado do amado e de

um guerreiro da tribo Pitiguara de nome Poti, a quem o jovem português tratava como irmão. Ao perceber o ocorrido, os tabajaras liderados por Irapuã e o irmão de Iracema, Caubi, perseguem os amantes. Encontraram a tribo inimiga Pitiguara, com quem travam um sangrento combate. Iracema, vendo a ferocidade com que Irapuã e Caubi agredem Martin, os fere gravemente. A tribo Tabajara, pressentindo a derrota e a morte em massa, foge.

A desesperada fuga acaba numa praia deserta, onde Martin e Iracema constroem uma cabana. Passado algum tempo, Martin se sente na obrigação de ir guerrear junto com seu irmão Poti e a tribo Pitiguara, deixando Iracema na cabana grávida. Martin demora e Iracema dá à luz um menino, ficando gravemente debilitada pelo parto. O guerreiro branco chega logo depois e, ao

ouvir o canto triste da Jandaia (ave que sempre acompanha Iracema), pressente a tragédia. Volta ainda a tempo de ver Iracema morrer nos seus braços, enterando-a ao pé de um coqueiro. O filho de Iracema e Martin tornou-se assim o primeiro cearense, fruto da relação muitas vezes trágica entre o sangue português e o sangue indígena.

AS SEMELHANÇAS

Ao longo da trama percebemos recursos linguísticos utilizados por José de Alencar que descrevem uma Iracema tão sublime quanto à criação divina.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo de Jati não era doce como seu sor-

riso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mas rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação Tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com a primeiras águas. (ALENCAR, 1977, p.258)

As palavras mel, asa da graúna, talhe de palmeira, favo de jati, bosque, ema selvagem, sertão, matas do Ipu, verdes e águas, são expressões da natureza que mostram proximidade da personagem com a paisagem brasileira.

O próprio autor se encarrega de explicar algumas expressões no rodapé de sua obra: graúna, é o pássaro conhecido de

cor negra luzidia. Seu nome vem por corrupção de guira- pássaro, e una, abreviação de pixuna- preto, em Tupi Guarani; jati, pequena abelha que fabrica delicioso mel.

O mesmo ocorre com Sulamita, a amada de Salomão, que é apresentada pelo sábio:

Os teus olhos são como os das pombas entre as tuas traças; o teu cabelo é como rebanho de cabras que pastam no monte de Gileade. Os teus dentes são como o rebanho das ovelhas tosquiadas (...) os teus lábios são como um fio de escarlata, e o teu falar é doce; e tua fronte é qual pedaço de romã entre as traças. O teu pescoço é como a torre de Davi, edificada para pendurar armas. (BIBLIA, A.T. Cantares, 4:1-4)

Antônio Neves de Mesquita (1977, p.) explica cada uma dessas comparações figuradas:

1º) olho como das pombas- as pombas são símbolos da pureza e inocência, tal qual a jovem que se dirige ao altar;

2º) cabelo como rebanho de cabras- as cabras de Gileade têm o pelo negro. Brilhante, fazendo um lindo contraste;

3º) dentes como rebanho de ovelhas tosquiadas- uma fileira de dentes alvos, simétricos, como um fio de pérolas, assemelhava-se ao rebanho de ovelhas tosquiadas e lavadas que sobem do lavadouro para as encostas dos montes, onde há abundância de pastos na primavera.

4º) lábios como o fio da escarlata, fronte como pedaço de romã e falar doce- os lábios vermelhos, de um colorido não berrante, como um fio de escarlata, no meio de uma metade de

romã, cor que nem é vermelha nem amarela, uma mistura entre o vermelho e o branco. Na palavra fronte devem estar incluídas as faces róseas de um colorido natural, que as damas ocidentais imitam com os pós corantes, e que nos climas temperados são a cor natural. A romã é muito usada pelos poetas orientais, como símbolo da beleza facial das mulheres, da mesma maneira que um poeta usaria uma maçã.

5º)pescoço como torre de Davi- as muitas joias no pescoço podem ser consideradas armas penduradas, o que o poeta chamou “torre de Davi”. Eram troféus da noiva, ganhos nos seus concursos de beleza.

Notamos uma forte semelhança nas duas figuras pintadas por Salomão e José de Alencar, mulheres que irradiavam uma beleza natural.

Os traços descritos por

Alencar na figura de Iracema, comuns em Sulamita, fazem-nos retomar o primeiro capítulo deste trabalho, no qual conceituamos “intertextualidade”. Podemos observar que Alencar faz alusão ao descrever sua personagem, retomando, de algum modo, a amada Salomão. Entretanto, essa comparação só é possível ao conhecermos Sulamita e sua história. Podemos inferir que se Sulamita não fosse conhecida por Cavalcanti Proença, o crítico jamais teria chegado a tal comparação.

Mas a similaridade não se dá apenas em níveis físicos. Psicologicamente também há paridade. Pois, Sulamita é caracterizada por uma mulher trabalhadora, esclarecido através do Cântico dos Cânticos, onde a própria personagem se diz bronzeada do sol, pois trabalhava na vinha:

Eu sou morena, mas



formosa, ó filhas de Jerusalém, como as tendas de Quedar, como as cortinas de Salomão. Não reparais em eu ser morena, porque o sol crestou-me a tez; os filhos de minha mãe indignaram-se contra mim, e me puseram por guarda de vinhas, e das minhas vinhas não cuidei. (BIBLIA, A.T. Cantares, 1:5 e 6)

O mesmo vemos em Iracema que tinha na mata seu ambiente de trabalho, segundo afirma Alencar, “mais rápida que uma selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas de Ipu, onde campeava sua guerreira tribo...” (ALENCAR, 2004, p.16)

Guerreiras e lutadoras, são marcas presentes nas duas mulheres, Sulamita demonstra-se pronta para lutar por seu amado.

De noite em meu lei-

to, busquei aquele a quem ama a minha alma; busquei-o, porém não o achei. Levantar-me-ei, pois, e rodearei a cidade; pelas ruas e pelas praças buscarei aquele a quem ama a minha alma. Busquei-o, porém não o achei. Encontraram-me os guardas que rondavam a cidade; eu lhes perguntei: vistas, porventura, aquele a quem ama a minha alma? (BIBLIA, A.T. Cantares, 3:1-3)

E acima disso, luta contra seus próprios sentimentos, conforme lemos em Cantares: “eu dormia, mas meu coração velava”. Iracema, da mesma forma, luta pelo amor de Martin, fugindo e entregando-se a ele: “Iracema apaixonou-se por Martin. Por ele trai e abandona os seus”. E é descrita como uma brava guer-

reira através de seu primeiro encontro com Martin:

Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embida no arco partiu. Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido (...) A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida: deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada. (ALENCAR, 2004, p.17)

Percebe-se uma busca de construir uma imagem feminina de mulher forte, guerreira e lutadora, em contrapartida a um estereótipo estético fora do padrão. Isso fica evidente pelo fato de Sulamita desculpar-se por estar morena bronzada, dando a entender que o que era esperado

de uma mulher bela era uma pele branca, alva.

Outro adjetivo que marca as amadas de Salomão e Alencar é sensibilidade e amabilidade.

A jovem oriental poetiza:

O meu amado é cândido e rubicundo, o primeiro entre dez mil. A sua cabeça é como o ouro mais refinado, os seus cabelos são crespos, pretos como o corvo. Os seus olhos são como pombas junto as correntes das águas, lavados em leite, postos em engaste. As suas faces são como um canteiro de bálsamo, ou montões de ervas aromáticas; os seus lábios são como lírios que gotejam mirra. Os teus braços são como cilindros de ouro, guarnecidos de crisólitas; o seu corpo é como obra de marfim, coberta de safiras. O seu falar é muitíssimo suave; si,

ele é totalmente desejável. Tal é o meu amado, e tal o meu amigo. (BIBLIA, A.T. Cantares, 5:10-16)

Semelhantemente, a índia de Martim, demonstra sensibilidade ao abrir seu coração ao homem branco após a morte dos seus:

- A tristeza mora n'alma de Iracema?
- A alegria para a esposa só vem de ti; quando teus olhos a deixam as lágrimas enchem os seus.
- Porque chora a filha dos Tabajaras.
- Essa é a taba dos Pitiguaras, inimigos de seu povo. A vista de Iracema já conheceu o crânio de seus irmãos espetado na caçara; seu ouvido já escutou o canto da morte dos cativos tabajaras; a mão já tocou as armas tin-

tas de sangue de seus pais.

A esposa pousou as duas mãos nos ombros do guerreiro e reclinou ao peito dele:

-Iracema tudo sofre por seu guerreiro e senhor. A ata é doce e saborosa; mas quando machucam, azeda. Tua esposa quer que seu amor encha teu coração das doçuras de mel. (ALENCAR, 2004, p. 54)

Em comparação, no livro de Cantares temos:

O meu amado meteu a sua mão pela fresta na porta. E o meu coração estremeceu por amor dele. Eu me levantei para abrir ao meu amado; e as minhas mãos destilavam mirra, e os meus dedos gotejavam mirra sobre as aldrevas da fechadura. Eu abri ao meu amado,

mas ele já se tinha retirado e ido embora. A minha alma tinha desfalecido quando ele falara. Busquei-o, mas não o pude encontrar; chamei-o, porém ele não me respondeu. Encontraram-me os guardas que rondavam pela cidade; espancaram-me, feriram-me; tiraram-me o manto os guardas dos muros. (BÍBLIA, A.T. Cantares 5:4-7)

E em sua fuga, Iracema apresenta excessiva determinação. Pois, ao aproveitar-se do sono de Martim e entregar-se a ele, a índia se considera parte dele, e quando ela o acompanha, promete-lhe apenas guiá-lo, entretanto, no momento da despedida Iracema decidida e determinada diz: “Iracema te acompanhará, guerreiro branco, porque ela já é tua esposa”. (ALENCAR, 2004.

P.48)

No entanto, uma das características mais marcantes nas jovens é a feminilidade. Embora Sulamita seja pintada como lutadora, trabalhadora, ela não perde o que há de mais sublime em uma mulher que é a feminilidade. Em seu falar e em seus gestos vemos o feminino. “Quem é esta que aparece como a alva do dia, formosa como a lua, brilhante como o sol, imponente como o exército com bandeiras?” (BÍBLIA, A.T. Cantares 6:10)

Segundo Antônio Neves de Mesquita (1977), Sulamita representa o exemplo de feminilidade para os tempos bíblicos, pois reúne em si as virtudes que faz de uma mulher ser mulher. Principalmente a união de suas lutas e a permanência de sua sensibilidade.

Esse conceito permeia Iracema. Luís Felipe Ribeiro

(1996), ao analisar a personagem, afirma que Alencar padronizou a mulher brasileira nos tempos da colonização portuguesa a tornando símbolo da feminilidade. Isso se torna completo com a geração de um filho, no qual a mãe Iracema anula-se, anunciando sua morte em benefício da sobrevivência de Moacir, seu filho.

A submissão é mais uma característica evidente nas mulheres aqui analisadas. Sulamita vive numa constante espera por seu amado. Aguarda que ele a liberte e que possam viver para sempre juntos. Porém, o livro de Cantares termina com a partida do amado, após o último reencontro, deixando a jovem a implorar: “vem depressa, amado meu” (BIBLIA, A.T. Cantares 8:14). Sua atitude passiva em novamente aguardar Salomão, está tomada de submissão, pois respeita a decisão do amado, não

desistindo dele.

Já Iracema mostra essa característica ao tornar-se mulher de Martim, pois abandona seu mundo, sua cultura e participa, ainda que por omissão, das mortes de seus irmãos tabajaras. Chegando à nova casa, ela já é outra mulher. Resignada e submissa, assume o papel de esposa fiel e obediente. Martim que não a ama, cansa logo da aventura e prefere partir para a guerra com seu amigo/irmão Poti. Iracema sozinha assume a gravidez; sozinha dá à luz.

Conforme explicita Cavalcanti Proença (1974, p.47):

Iracema é o padrão ideal de esposa, e a mãe do século dezesete. Pelo amor do marido ela deixa a família, a pátria tabajara e seus campos nativos; abjura a religião, ela que guardava o segredo da Jurema. Pelo filho,

sofre até a tortura de aleitar os filhotes da irara; dá-lhe o seu próprio sangue, misturado ao leite assim dolorosamente chamado ao seio; por ele sofre sem revolta o desprezo do esposo.

E, Ribeiro (1996, p.226)

finaliza:

Triste destino das mães, nesse modelo de pátria brasileira: resta-lhes parir os filhos que povoarão a terra e semearão novas mulheres para fazê-las mães de outros tantos brasileiros. Claro está que, se puderem seguir o modelo primacial de Iracema, tanto melhor. Com uma completa renúncia de si mesmas, viverão apenas pelo bem dos maridos e filhos. (RIBEIRO, 1996, p.226)

Através desses críticos,

percebemos nitidamente, esse padrão de mulher brasileira que Alencar estabeleceu, e que paira sobre a sociedade até os nossos dias.

E todos esses valores e qualidades fazem com que ambas as virgens se entrecruzam, algo possível por meio da intertextualidade, que abre caminho para essa comparação e dá espaço para a arte de inspiração. Pois Alencar não copiou Sulamita, e sim, inspirou-se nela compondo uma nova personagem, uma nova história; mas mantendo os valores já padronizados.

Nas páginas a seguir, abordaremos os aspectos que diferenciam as mulheres, mostrando seus contextos e seus papéis perante o social e o espiritual.

A SUPERIORIDADE DE CANTARES



Vão mal os que veem em cânticos apenas uma forma de cantar o amor sensual de um homem e de uma mulher, coisas ainda recomendáveis, mas cânticos vai tanto acima desta possibilidade como o sol acima de nossa cabeça. (MESQUITA, 1977, p.168)

Para que este assunto seja justamente explorado, sairemos do âmbito comparativo e partiremos para uma análise dos aspectos diferenciais das obras e suas personagens.

Proença afirma que Alencar “procurava criar um mito das origens nacionais e, ao mesmo tempo, a independência cultural deste país “tão pouco nosso”, escrevia ele já na década de 70. (PROENÇA, 1974, p.47)

Percebemos nas palavras de Cavalcanti que as inten-

ções do romancista eram um resgate da identidade brasileira que havia se perdido devido à colonização portuguesa. Pois, Portugal, trouxe consigo a religião dos brancos e sua cultura. Isso justifica toda a exaltação patriótica da paisagem americana utilizada pelo escritor.

“Um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite”. (ALENCAR, 2004, p.16). Oiticica é uma árvore frondosa, apreciada pela deliciosa frescura que derrama sua sombra.

“A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela...” (ALENCAR, 2004, p.17). Ará é um periquito. Os indígenas como aumentativo usavam repetir a última sílaba da palavra e às vezes toda a palavra, como murémuré. Mure-fruta,

murémuré-grande frauta. Arára vinha a ser, pois, o aumentativo de ará, e significava a espécie de maior gênero.

“-Sou dos guerreiros brancos, que levantaram a atavanas margens do Jaguaribe (...)” (ALENCAR, 2004, p.19). Jaguaribe é o maior rio da província; tirou o nome da quantidade de onças que povoavam suas margens. Jaguar-onça, iba-desinência para exprimir cópia, abundância.

“Durante o dia seus dedos ágeis teceram o formoso uru de palha, que forrou da felpa macia da monguba (...)” (ALENCAR, 2004, p.69). Monguba é árvore que dá um fruto cheio de algodão, semelhante ao da sumaúma, com a diferença de ser escuro. Daí veio o nome de uma parte da Serra de Maranguape.

Com sua natureza exuberante e muito típica, cada uma

das expressões que Alencar preocupou-se em descrever e logo, explicar no rodapé da página, formam o que chamamos de América. Ribeiro Couto confirma essa ideia ao dizer que Iracema constitui um anagrama da palavra América.

Além da linguagem que exalta a terra e a valoriza, outra metáfora de suas intenções está na morte de Iracema, que demonstra o claro resultado da colonização e da catequese. Pois, para Iracema ser esposa de Martim perde tudo o que tem e a caracteriza: sua virgindade que estava ligada a um rito, os costumes familiares, até sua alegria de viver. Torna-se um modelo de esposa e mãe, por parir sozinha, afastada da família e de Martim que viajava. E nomeia seu filho “Moacir”, filho do sofrimento.

Simbolicamente sua morte demonstra o panorama his-

tórico das perdas indígenas com a colonização. Principalmente ao apontarmos a conversão de Poti, índio amigo de Martim, à religião dos brancos, mudando seu nome para Felipe Camarão.

Muitos guerreiros de sua raça acompanharam o chefe branco, para fundar com ele a mairi dos cristãos. Veio também um sacerdote de sua religião, de negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem. Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria ele que nada mais o separasse de seu irmão branco. Deviam ter ambos um só deus, como tinham um só coração. Ele recebeu com o batismo o nome de santo, cujo era o dia; e o do rei, a quem serviu, e sobre os dous o seu, na língua dos novos irmãos. (ALENCAR,

2004, p. 181)

“Poti também morre: é vítima de morte civil. Morre nele o índio, para dele nascer o herói brasileiro Camarão” (RIBEIRO, 1996, p.225). José de Alencar projetou todo esse diálogo resgatador da Pátria Amada Mãe Gentil, representada pela índia Iracema, figura mitológica que encarna as qualidades da desejada pátria brasileira.

Numa visão mais profunda temos a simbologia de Cantares de Salomão. A partir de estudos realizados por Antônio Neves Mesquita, obtemos o conceito de que Sulamita representa a igreja e o seu Amado é a representação do próprio Deus.

Passaremos a exemplificar alguns trechos da obra, numa visão teológica, a fim de comprovar tais afirmações:

Dize-me, ó tu, a



quem ama a minha alma. Onde apascentas o teu rebanho, onde o fazes deitar ao meio-dia; pois, por que razão seria eu, como a que anda errante pelos rebanhos de teus companheiros? (BIBLIA, A.T. Cantares, 1:7)

Sulamita não queria esperar até a tarde para o encontro com o Amado, e desejava saber onde ele apascentava o rebanho, para se encontrar com ele. Ao meio-dia, pela ardência do calor, os rebanhos são levados para lugar de sombra. Quer saber onde encontrará-lo para não andar errante. Vagando de lugar a lugar para descobri-lo.

Figurativamente, isto é verdade no evangelho. Os que querem encontrar-se com Cristo devem procurá-lo nos lugares onde ele se pode encontrar, e pe-

los meios que ele mesmo determinou, e não andar de religião em religião, como quem busca ovelha perdida. Deve procurá-lo com a ânsia com que Sulamita procurava o Amado. Para o crente, Cristo é seu Amado, e procura-o sempre, nas horas de calor e de frio. Não pode esperar que tudo aconteça, para então encontrá-lo.

“As éguas dos carros de Faraó te comparo, ó minha. Formosas são tuas faces entre os enfeites...” (BIBLIA, A.T. Cantares 1:10)

No Egito os cavalos eram importados, muito bem tratados e de beleza inigualável. Esse foi o elogio feito à Sulamita. Há também os enfeites, os cavalos eram bem ornamentados e as mulheres usavam prata e ouro em suas tranças. Era uma rainha, adornada para seu Ama-



do. Figurativamente, a Igreja tem todos esses encantos espirituais, mas Cristo tem ainda muito mais encantos para outorgar aos seus crentes. O evangelho além de ser uma dádiva divina, encanta a vida, e os crentes fiéis a seu Senhor são o encanto da sociedade.

“Eis que és gentil e agradável, ó amado meu; o nosso leito é viçoso. As traves da nossa casa são de cedro, os nossos caibros de cipreste.” (BIBLIA, A.T. Cantares 1:16 e 17)

Tudo ali sugeria descanso e encantos. Ambos os amantes ali se deixariam ficar esquecidos do mundo, olhando um para o outro e mirando as belezas de cada um.

Metaforicamente, assim como Sulamita se sentia feliz junto do seu amado, a Igreja encontra descanso e suavidade

na pessoa do seu Amado Jesus, que lhe promete segurança e felicidade. O amor se revela mais solícito e dadivoso quando ela o busca sinceramente e desejosa de lhe ser agradável e serviçal. Esta comparação tem tudo de belo e real, em nossa contemplação do Amado Jesus, o esposo da Igreja.

“Como és formosa amada minha (...)” (BIBLIA, A.T. Cantares, 4:1)

É nitidamente uma declaração do amor divino à igreja. A beleza do diálogo bíblico está na inspiração divina que preservou o protagonismo da amada Sulamita e se apoderou desta história, usando da figura de uma mulher simples, camponesa, que se sentia inadequada ante aos padrões sociais, para declarar seu grande amor pela humanidade. Vemos o Cristo resgatador da imagem feminina trazendo para

ela a nobreza da referência ao amor supremo, o amor divino.

E por fim, Sulamita deseja a volta do Amado o mais breve possível, “vem depressa, amado meu; faze-te semelhante ao gamo ou ao filho da gazela.” (BIBLIA, A.T. Cantares 8:14)

Os filhos da gazela saltam sobre os montes como cabritos. Estes montes são aromáticos, e é por cima deles que a amada deseja que seu amado venha correndo. Estas palavras, segundo os alegoristas, sugerem os lugares celestiais, os montes aromáticos por onde o Cristo desejado dos povos deve vir um dia de uma forma diferente. O poeta não deu o sentido claro, mas parece que não haverá muito erro dizendo que este verso é uma oração da Igreja ao Amado para que venha e não demore. Por séculos ela

tem orado: vem Senhor Jesus, o que confere com o Apocalipse: “ora vem Senhor Jesus”.

Antônio Mesquita (1976), ainda comenta que milhões de milhões tem vivido e morrido nesta esperança, e até agora o Amado não veio; mas ele mesmo diz: “certamente venho sem demora” (APOCALIPSE 22:1)

Parece que este último verso abre um pouco a janela da verdadeira interpretação do poema em relação a Cristo e a Igreja. O amado foi embora, mas deixou uma promessa de que voltaria. Agora a Igreja está ansiosa para que Ele venha, e ora por isso, e deseja que venha voando por cima dos montes aromáticos, santificados, como os filhos da gazela, para usar uma figura bem conhecida dos isra-

elitas. Ora, vem Senhor Jesus. Amém. (MESQUITA, 1977, p.215)

Devemos notar que o romance não segue um padrão de normas comuns em literatura poética. Não há lógicas em muitos pontos, pois o diálogo, por vezes, é interrompido, como se o autor propusesse não uma história corrida do amor entre duas pessoas, mas comentar fatos isolados. Aceitando como certa a interpretação do drama como uma descrição de Cristo e sua Igreja, vemos que nem a vida de Cristo nem a vida da igreja se pretende relatar. Apenas fatos e acontecimentos que apontam Cristo como o revelador do poema; dando lampejos de sua vida, com a grande promessa de que ele mesmo é o resgate para a terra prometida: a Nova Jerusalém.

Entendemos que em

Cantares, assim como em Iracema, temos um projeto de resgate. O que comprova o uso do intertexto por Alencar. Entretanto, seus valores são incomparáveis. Muito maior de que um resgate de identidade patriota é o resgate da salvação de um Éden perdido para uma Jerusalém restaurada: A PÁTRIA AMADA, PÁTRIA MAIOR, PÁTRIA ETERNA.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da teoria utilizada – Intertextualidade- ao analisarmos as personagens Sulamita e Iracema, bem como suas respectivas obras, aceitamos como plausível a afirmação de Manuel Cavalcanti Proença ao dizer que José de Alencar na construção de Iracema buscou inspiração em Sulamita, a amada de Salomão.

Constatamos neste estudo que existe uma identidade física e psicológica entre Sulamita e a índia de Alencar, além de uma busca por afirmar e construir a imagem feminina num pressuposto de força e feminilidade. Entretanto essas características que as aproximam não são suficientes, pois, mesmo que as diferenças das virgens, no que diz respeito ao período em que viveram, a oposição de suas origens (oriente e ocidente) e a cultura as distanciem, o ponto culminante está nas intenções dos autores de discutir um assunto importantíssimo: a identidade nacional.

Conforme explicitamos no terceiro capítulo, Cantares de Salomão possui uma superioridade diante de Iracema, tornando Sulamita também superior, pois a identidade que Salomão buscava não se restringia a esta pátria, porém a Pátria maior: A Jerusalém

restaurada.

O modelo longínquo de Iracema já estava desenhado no que há de mais forte e cristalizado no Ocidente cristão: a Bíblia Sagrada. E, mesma construída como uma indígena do novo mundo e vestida com as cores de sua natureza exuberante, a heroína não escapa de um padrão ético e estético dominante há muito tempo, mas há muito tempo mesmo. (RIBEIRO, 1996, p.220)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. Iracema. 36.ed. São Paulo: Ática, 2004.

ALMEIDA, Maria Leticia. Dialogismo ou Polifonia? Disponível em: <<http://www.unitau.br/scripts/prppg/humanas/download/dialogismo>

BAKHTIN, Mikhail. Problemas 1974

da poética de Dostoievski. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

RIBEIRO, Luís Felipe. Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Rio de Janeiro: EDUFF- Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996.

CANTARES DE SALOMÃO. Bíblia de Jerusalém. 3.ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1987

ELIAS, V.M., Koch, I.V. Ler e compreender os sentidos do texto. São Paulo: Contexto, 2006

MESQUITA, Antônio Neves de. Eclesiastes e Cantares de Salomão. Rio de Janeiro: junta de educação religiosa e publicações, 1977

PAULINO, Graça. Intertextualidade: teoria e prática. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Estudos Literário. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora,