



O ESPAÇO NO INDIANISMO: UMA LEITURA DE *IRACEMA* E DE *O GUARANI*¹

SPACE IN INDIANISM: A READING OF *IRACEMA* AND *O GUARANI*

Ana Clara de Oliveira²

Artigo submetido em: 17 set. 2023

Data de aceite: 7 dez. 2023

Data de publicação: 15 dez. 2023

RESUMO: Este artigo procura fazer uma análise da descrição do espaço em obras de José de Alencar, *Iracema* e *O Guarani*, demonstrando a importância da afetividade na construção das cenas e da subjetividade na interpretação das intersecções entre personagens e natureza. Para isso, será considerada a obra *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, como forma de entender a paisagem paradisíaca e a construção de personagens que são propostas nas obras indianistas. Além disso, também serão analisadas as metáforas presentes nas duas obras, levando em conta o que Bachelard propõe, assim como a ideia do "ninho" como espaço afetivo criado pelas personagens e suas rupturas.

Palavras-chave: Indianismo. Bachelard. Espaço. Natureza. José de Alencar.

ABSTRACT: This article aims to analyze the spatial descriptions in the works of José de Alencar, *Iracema* and *O Guarani*, demonstrating the importance of affectivity in the construction of scenes and subjectivity in interpreting these intersections. To this end, Gaston Bachelard's work, *The poetics of space*, will be considered as a mean to understand the paradisiacal landscape and the character construction proposed in these Indianist literary works. Furthermore, the metaphors present in both works will also be analyzed, taking into account what Bachelard proposes, as well as the idea of the "nest" as an affective space created by the characters and their subsequent ruptures.

Keywords: Indianism. Bachelard. Space. Nature. José de Alencar.

¹ Texto orientado pela Profa. Dra. Anna Heron More, Universidade de Brasília, Brasília-DF, Brasil.

² Doutoranda do Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, Brasília-DF, Brasil.
<http://lattes.cnpq.br/0532007288610420>



Acesse este artigo na Edição Completa / V. 26 n. 2 (2023):



INTRODUÇÃO

Em romances Românticos indianistas, como um todo, a representação do espaço — em especial a da natureza — é essencial para a criação da poética pretendida. Isso porque, uma vez que os autores fazem parte de um movimento literário com objetivos políticos e ideológicos claros, utilizam a representação do espaço natural brasileiro como fonte de orgulho nacional e como objeto edênico para a construção das personagens indígenas.

Nesse sentido, é perceptível, em especial nas obras *Iracema* e *O Guarani*, como a natureza compõe a personalidade do indígena — dando a ele um colorido didático e poético responsável pela criação da empatia entre o leitor e a obra. Além disso, também é notório que o espaço é utilizado como ferramenta para a construção do sentimento patriótico, uma vez que o movimento “levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso” (CANDIDO, 2000, p. 12).

Comungando do mesmo sentimento nacionalista, poetas e prosadores escreviam textos comprometidos com o objetivo de plasmar uma literatura que se diferenciava frontalmente da portuguesa, a que vivera atrelada durante todo o período colonial. Para tanto, buscavam inspiração em temas localistas, como a exuberante natureza dos trópicos, a vida tribal, nômade e independente dos primitivos habitantes da terra e os choques culturais provocados pelo contato do invasor com os povos indígenas. O movimento define-se como vontade de escalada consciente às origens, às fontes geradoras primárias, responsáveis pela formação da alma do corpo da nação. (BARBIERI, 2013, p. 71)



A partir disto, podemos analisar dois espaços diferentes que constituem efetivamente a poética Romântica: o Brasil oitocentista, recém-independente, em especial o grande centro urbano Rio de Janeiro, e o Brasil quinhentista/seiscentista, como palco do recente processo de colonização. O primeiro representa uma sociedade burguesa emergente, ocidentalizada, católica e, aos olhos da população da época, evoluída. O segundo, por sua vez, é o símbolo da natureza imaculada e maravilhosa, que presenciou o nascimento dos primeiros brasileiros, frutos da miscigenação e da violência.

Essas duas diferentes concepções de Brasil são fundamentais para a compreensão de qual é a relação do leitor com o que está lendo em comparação com o que está vivendo. É sob esta perspectiva que o artigo fundamentar-se-á: considerando o espaço que a sociedade da época ocupava (tanto física quanto culturalmente), como era interpretado e recepcionado o espaço natural que estava sendo representado naquelas obras, e em especial o indígena que o compunha e que era interseccionado a ele.

A NATUREZA E O INDÍGENA DE JOSÉ DE ALENCAR

A princípio, cabe mencionar a semelhança entre as duas obras analisadas, *Iracema* e *O Guarani*. Ambas apresentam dois personagens principais: um português (colonizador) e um indígena (nativo). Nos dois casos, os naturais do território brasileiro se apaixonam e se submetem à figura dominante, que é a do forasteiro. Em uma e outra os indígenas abandonam as suas crenças e seus povos para viver pelo português. Há também uma tentativa de representação edênica do território brasileiro, como bem defende o próprio José de Alencar em seu artigo *Antiguidade da América*: "(...) foi sem contestação a raça americana a primeira do mundo; aquela que Deus plasmou, deixando-lhe impressa na cor a matéria de que era formada" (PELOGGIO, p. 53, 2010).

Nesse trecho o autor se refere ao "barro segundo o Gênesis ele foi amassado" (PELOGGIO, p. 53, 2010), fazendo um paralelo entre o primeiro humano — Adão, diretamente criado por Deus — e os povos indígenas, que ainda apresentavam a cor avermelhada. Essa crença demonstra a tentativa de elevação moral e espiritual indígena, colocando-os como os mais próximos do que seria a criação divina por excelência.

Não menos elevada era a caracterização do território nacional, sempre descrito de forma a ressaltar o caráter maravilhoso da natureza. Essa descrição edênica, por sua vez, é feita desde a chegada dos colonizadores na América como um todo. Alencar, imerso em textos do primeiro século de colonização (principalmente os franceses), "reconhece os encantos naturais da terra que apreciara quando criança. Colhido nessas páginas, revitaliza o mito do Éden que os europeus localizaram nos trópicos" (BARBIERI, 2013, p.9).



Existem diversas teorias que defendem ser a América o antigo Jardim do Éden, descrições detalhadas de como o território seria perfeito e de como teria sido, inclusive, a terra de onde Noé partiu para se salvar do dilúvio. Quando os portugueses e espanhóis chegaram nessas terras, portanto, depararam-se com um espaço que parecia o Paraíso, inclusive com habitantes da cor do barro, a criação direta de Deus.

Percebe-se, nas duas obras, uma representação topofílica, definição geográfica que Tuan conceitua como “todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material” (TUAN, 2012, p. 135-136). Considerando que, na época em os romances foram escritos, o intuito era o de tornar magnânima a terra brasileira, assim como seus habitantes naturais, é inevitável pensar que a estrutura descritiva foi construída de forma a envolver o leitor e a convencê-lo da superioridade brasileira. Para isso, a principal estratégia era a elevação emocional e relação com a natureza:

As coisas do mundo tropical, inclusive a alma do poeta, afetam-se por enunciação que as transforma em signos verossímeis da autenticidade do pitoresco local. A palmeira, a cajazeira, as bananeiras figuram tipos fisionômicos naturais à expressão europeia dos trópicos, produzidos por meio de um procedimento técnico de verossimilhança da natureza e da arte. Assim, o poeta imita a natureza, emulando o lugar-comum do aprendizado das *cenias*, tirado da tradição de que a natureza é um *locus* inspirador de afetos. (PINTO, 2016, p. 14-15)

Como os leitores da época (principalmente as mulheres) desejavam ver nesse formato literário grandes histórias românticas — repletas de heróis, clímax, amor e superação — é esperada a escolha de personagens que consigam dar vazão às expectativas. O interessante, porém, é como essas personalidades se encontram em harmonia com a natureza, ou mesmo como a natureza, por vezes, aparece como personagem.

Em *Benção paterna*, José de Alencar defende que Iracema apresenta “as tradições que embalam a infância do povo, e ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria (...)” (ALENCAR, 1872, p. 697). Também defende que a obra é “cheia de santidade e enlevo, para aqueles que veneram na terra da pátria a mãe fecunda — alma mater, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam” (p. 697). Sobre O Guarani diz que “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” (p. 697). Segundo ele, é “a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições



de seu progenitor” (p. 697). Considerando o exposto — e o defendido por Alencar —, serão analisadas as representações do espaço e da natureza nessas duas obras.

IRACEMA

Iracema, obra publicada pela primeira vez em 1865, foi consagrada como sendo a maior obra indianista de José Alencar, muito importante para a literatura brasileira por seu caráter poético e pelo hibridismo linguístico — já que o autor permeia sua obra com palavras em Tupi. Logo no prólogo da obra, José de Alencar afirma:

O livro é cearense. Foi imaginado aí, na limpidez de cristalino azul e depois vazado no coração cheio das recordações vivaces de uma imaginação virgem. Escrevi para ser lido lá, na varanda da casa rústica ou na fresca sombra do pomar, ao doce embalo da rede, entre os murmúrios do vento que crepita na areia, ou farfalha nas palmas dos coqueiros. (ALENCAR, 1997, p. 14)

Com esse início, podemos perceber a importância do espaço em que a obra está enquadrada e a atenção que o autor pretende que o leitor dê aos detalhes naturais específicos da região. Temos, então, alguns tópicos importantes sendo desenhados com essa introdução, entre eles o fato de que Alencar se inspirou no Ceará, em suas praias e suas paisagens para narrar o que seria o mito tradicional de formação do povo. Sobre isso, discorre Lúcia Ricotta Vilela Pinto, em sua artigo sobre a paisagem na produção Romântica:

Vide, neste sentido, a recriação poética da paisagem do Ceará, em *Iracema*, de 1865, que se abre inclusive com uma carta na forma de prólogo ao promover, em um “pitoresco sítio”, o encontro do filho nostálgico com o destinatário da carta. A ausência do filho da terra natal é a contrapartida do movimento solar da imaginação do gênio poético, que replica, em parte, a dialética gonçalviana entre o “cá” e o “lá”, entre um “dantes” e um “agora já não” em cena engenhosamente evocadora do estado virginal das “areias natais” sendo penetradas por raios dardejantes. Estado puro embalado pelo sol que nunca fere, antes cristaliza, na memória, a amenidade dos sabores do coco verde e do creme de buriti, signos da distensão arcaica. Este é o ritmo lento e alargado da reflexividade e da criação



românticas, o autêntico prelúdio de sua invenção romanesca, que depois resultará em páginas entremeadas de figuras de ficção poética, que devolvem em “contra-imagens” o “aroma silvestre e bravio” da várzea. (PINTO, 2015, p. 11, ênfase no original)

Além disso, também devemos considerar a memória emocional da infância do autor naquelas terras, local que servia de palco imaginativo para as histórias que eram contadas — como ficou claro em sua exposição em *Benção paterna*, citado anteriormente, e a ambientação adequada para a recepção da obra (praia, vento, sombra e frescor, em oposição ao centro do Rio de Janeiro, local onde de fato estão os seus leitores).

Levando em conta essas considerações que o autor julgou necessário fazer, podemos pensar na construção da história. É nítida nesta e em outras obras Românticas, como já foi analisado anteriormente, a descrição elevada da natureza. Considerando que este é um aspecto geral do período (para não falar **pré-requisito**) e esperado para a construção do cenário, não nos aprofundaremos na análise de apresentação na natureza, basta dizer: tudo é detalhado como sendo maravilhoso.

O que nos interessa, na verdade, é perceber como a natureza exuberante, nessa obra, se intersecciona à personagem principal, Iracema, a começar pela apresentação da indígena: “(...) 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” (ALENCAR, 1997, p.18). O nome da personagem é um dos exemplos da larga utilização de palavras indígenas utilizadas pelo autor, uma vez que o radical *ira* significa **mel** e *tambe*, **lábios**. Este último foi alterado por *ceme*, no intuito de maior eufonia (BARBIERI, 2013, p.109). Portanto, *Iracema* significa **lábios de mel**, talvez por sua doçura, talvez por sua forma bela que fez com que o forasteiro se apaixonasse. A descrição do cabelo da moça está óbvia e intimamente relacionada aos aspectos naturais do espaço em que está inserida: é da cor de um pássaro e do tamanho da parte de uma árvore.

O narrador continua sua descrição da figura feminina, indicando que: “O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque com seu hálito perfumado” (ALENCAR, 1997, p.18). Ele prossegue a elaboração ao afirmar que ela é: “Mais rápida que a ema selvagem (...)” (p.18). Entre essas descrições, Alencar narra a sintonia da moça com a natureza, mostrando como elas interagem como se fossem um, já que: “O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (...) Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem os pássaros ameigavam o canto” (p.18).

Podemos perceber, nesses fragmentos encontrados no início do livro, a relação entre a moça e a natureza. É como se elas fossem uma só. Essa representação do espaço é o que Bachelard chama de “espaço feliz” (BACHELARD,

1993, p. 19). Isso porque ele é um “espaço amado” (p. 19), o da infância do autor, além de ser palco para um mito que ele tenta criar como parte do seu intuito patriótico, ou seja, querendo fazer com que esse espaço também seja amado pelo leitor. Assim: “O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (p. 19).

Para além disso, a natureza se integra à personagem de uma forma ainda mais poderosa: ela é a portadora do segredo de Tupã (que é o licor da jurema, responsável por preparar os guerreiros para os combates). Ou seja, além de estar intimamente integrada ao seu espaço, ela também possui uma ligação sobrenatural com a sua divindade. Porém, o licor — sem o qual os homens não são fortes o suficiente — só poderá ser preparado pela a moça se ela for virgem. Se perder sua virgindade, morrerá, e, com ela, todo o poder de seu povo. Grande é, portanto, o peso dessa relação sagrada.

Tais relações explícitas entre a protagonista e o seu espaço são largamente ressaltadas na primeira parte da obra. Porém, depois de ela se entregar ao português e perder a sua virgindade, tornando-se esposa dele, a intersecção deixa de ocorrer nos momentos em que ela está infeliz. Há a ruptura principalmente quando ela precisa deixar a terra do seu povo para se instalar no território inimigo, a fim de proteger o seu marido. Ao sair da floresta, algo se perde dentro dela: “A sombra já se retirou da face da terra: e Martim viu que ela não se retirara da face da esposa, desde o dia do combate” (ALENCAR, 1997, p. 62). Isso porque, nas palavras da indígena: “Esta é a taba dos pitiguaras, inimigos de seu povo. A vista de Iracema já conheceu o crânio de seus irmãos espetados na caçara; seu ouvido já escutou o canto de morte dos cativos tabajaras; a mão já tocou as armas tintas do sangue de seus pais” (p. 62).

Porém, saindo desse local, que é o oposto do “espaço feliz”, os dois vão para uma praia, onde fazem sua morada. Lá, a moça volta a ser alegre: é um espaço neutro — não é mais o seu lugar, mas é um ambiente onde pode viver o seu amor, conforme sua escolha. Nesses (breves) momentos de alegria, ela volta a ser comparada a aspectos da natureza:

A filha dos sertões era feliz, como a andorinha, que abandona o ninho dos seus pais, e peregrina para fabricar novo ninho no país onde começa a estação das flores (...).

Como colibri borboletando entre as flores da acácia, ela discorria as amenas campinas. A luz da manhã já a encontrava suspensa ao ombro do esposo e sorrindo, como a enredicha que entrelaça o tronco robusto, e todas as manhãs o coroa de nova grinalda. (ALENCAR, 1997, p. 69-70)

Porém, novamente volta a tristeza no momento em que a jovem, grávida, começa a ser abandonada pelo marido, que prefere ir guerrear a ficar com ela. Deu à luz sozinha, acompanhada somente da natureza, que já faz parte dela. Esforçou-se para ficar viva enquanto seu marido não voltava, já que não poderia deixar sozinho seu bebê. Porém, assim que entregou seu filho, Moacir, nos braços do pai, “a desventurada mãe desfaleceu, como a jetica se lhe arrancam o bulbo. O esposo viu então como a dor tinha consumido seu belo corpo; mas a formosura ainda morava nela, como o perfume na flor caída do manacá” (ALENCAR, 1997, p.92). A morte de Iracema traz de volta o seu espaço, ela é flor – flor sem vida, mas ainda assim, pertencente à natureza.

O espaço justifica o mito ao afirmar que, no coqueiro onde foi enterrada Iracema, sua jandaia continuou cantando o nome da indígena. Assim, passou-se a chamar o rio que acompanha a árvore de **Ceará** (derivado de *Siará*, que significa **o lugar onde a jandaia canta**). Alencar deixa claro em seus momentos de interlocução com o leitor que essa reconstrução é feita a partir de sua memória afetiva considerando as histórias que ouvia e o ambiente que conhecia. Uniu isso a seu propósito maior de elevar o patriotismo. Por isso, toda a obra é entremeada por aspectos subjetivos que são atemporais, principalmente por causa da elevação do espaço. Conforme defende Bachelard:

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço (...). Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. (BACHELARD, 1993, p. 28-29, ênfase no original)

Alencar, ao retornar, adulto, ao Ceará, terra onde passou parte de sua infância e onde ouviu suas histórias, pôde reconhecer naquele espaço um cenário perfeito para a construção do seu objetivo. A natureza exuberante, que dignamente estava sendo valorizada na época, conseguiu dar o toque poético que fez com que a obra seja tão aclamada até hoje. Em uma leitura crítica, o que chama a atenção dos estudiosos não é o enredo, não é a utilização de personagens reais da história da colonização (como Martim e Camarão), nem mesmo o clímax trágico: é a poesia que surge ao conseguir interseccionar o espaço – a natureza – com tudo o que se passa nele.

O GUARANI

Em *O Guarani*, o espaço apresentado ao leitor é mais próximo da realidade ocidental deste. A casa em que se passa a maior parte da obra é descrita como “um castelo feudal na Idade Média” (ALENCAR, 1999, p. 21), e seus habitantes desempenham seus papéis fundamentais assim como a sociedade da época. Apesar de não ser a realidade vivenciada pelo leitor oitocentista, ele estava mais próximo das novelas de cavalaria, que ainda possuíam um lugar privilegiado na biblioteca dos amantes da literatura. Sendo assim, o espaço e as personagens, assim como seus atos de honra, dever e glória, eram mais conhecidos.

O castelo, cenário da obra, estava localizado em um local longo, e sozinho ocupava um amplo espaço no meio da floresta, na beira do rio Paquequer (localizado hoje na cidade de Teresópolis, Rio de Janeiro). Ele era um ponto de apoio para os bandeirantes que estavam, na época, descobrindo as redondezas e fazendo contato com os povos que por lá viviam. Por isso, a região em si era bastante movimentada: no castelo sempre chegavam e saíam os expedidores e a circunvizinhança era ocupada pelos povos aimorés, que eram povos hostis.

Assim como em *Iracema*, a natureza aqui é descrita de forma exuberante. Porém, enquanto na outra obra ela era interseccionada de forma poética à figura e às emoções da jovem, aqui, ela ganha seu próprio espaço como personagem, como agente na trama da obra. O primeiro capítulo do livro é dedicado a apresentar a vivacidade do ecossistema: descreve o rio, desde sua nascente até o momento em que toma proporções caudalosas, fala sobre os penhascos que rodeavam a casa e sobre as cachoeiras formadas. Ao final do livro, essa apresentação ganha uma nova tônica, já que é justamente este rio tão ricamente detalhado no início que surge como o último e derradeiro perigo a ser superado por Peri, indígena que assume valor de importância na obra.

Em *O Guarani*, primeira obra da tríade indianista alencariana, é contada a história de Peri, chefe da tribo Goitacá, valente guerreiro que um dia salvara a vida de Cecília, filha de D. Antônio de Mariz, fidalgo português que morava no Brasil para poder manter seus costumes lusitanos, uma vez que Portugal estava sob domínio espanhol no período em que a obra se passou. Esse senhor é o primeiro personagem a ser apresentado, sendo ele um expoente português que de fato existiu na história do Brasil. Ele se destacou na Confederação dos Tamoios e foi um dos responsáveis pela formação do Rio de Janeiro. A obra se passa, porém, em 1604, ano em que o homem real já havia falecido, dando assim o tom ficcional à obra. Ele é a personificação de um cavalheiro tal qual é explorado em romances, sendo leal, bravo e corajoso. Como não queria obedecer a um rei que não fosse português, mudou-se para uma terra — chamada Paquequer, em homenagem ao rio que lá nasce — no interior do Rio de Janeiro, cedida por Mem de Sá nos tempos de batalha.



— Aqui sou português! Aqui pode respirar à vontade um coração leal, que nunca desmentiu a fé do juramento. Nessa terra que me foi dada pelo meu rei e conquistada pelo meu braço, nessa terra livre, tu reinarás, Portugal, como viverás na alma de teus filhos. Eu o juro! (ALENCAR, 1857, p. 20)

D. Antônio de Mariz também mantinha um contato profissional muito estreito com os descobridores da época, que patrulhavam pelo interior na busca de conhecimento de terras e, principalmente, riquezas. Esses bandeirantes respondiam a ele como subordinados, dividiam os lucros e habitavam em seu território quando estavam em período de descanso. Lá também residiam a esposa do Fidalgo, D. Lauriana; D. Diogo Mariz, seu filho; D. Cecília, sua filha; e D. Isabel, sua sobrinha — embora suspeitassem ser sua filha bastarda com uma indígena, fato declarado ao final da obra.

Também são personagens importantes dois bandeirantes que trabalham para o fidalgo e moram no Paquequer: Álvaro, o superior das expedições, apaixonado por Cecília, e Loredano, que também desejava a jovem nobre. O segundo, porém, é apresentado com traços de ciúme e maldade, sendo esses ressaltados cada vez mais ao longo da obra, tornando-se o vilão.

Por fim, há Peri — indígena, abnegado ao extremo, que realiza todos os caprichos de Cecília, moça a qual desde a primeira vista passou a proteger e amar se dedicando a fazer todos os seus desejos, mesmo aqueles que ela não expressava:

Para ele essa menina, esse anjo louro, de olhos azuis, representava a divindade na terra; admirá-la, fazê-la sorrir, vê-la feliz, era o seu culto; culto santo e respeitoso em que seu coração vertia os tesouros de sentimentos e poesia que transbordavam dessa natureza virgem. (ALENCAR, 1857, p.72)

Pelo **anjo louro** Peri abandonou seu povo e passou a viver na propriedade do fidalgo, cultuando a ela, “que era o seu único deus” (ALENCAR, 1857, p. 74). O enredo da obra se passa neste clima amoroso, que é acompanhado por lutas internas (geradas por um bandeirante traidor) e externas (quando os aimorés se vingam pela morte de uma de suas índias pela mão do filho de D. Antônio). Principalmente, a obra se desenrola a partir do amor que todos sentem por Cecília, que é a personagem central, apesar de ter sido descrita de forma pouco aprofundada.

O indígena ganhou o respeito do fidalgo quando salvou Cecília de uma pedra que descia o desfiladeiro ao encontro da menina. A partir daquele momento, D. Antônio considerou Peri um amigo, sentimento mútuo entre os dois, já que o português e sua filha haviam salvado, anteriormente, a mãe do guerreiro



goitacá. A partir daquele momento a menina passou a aparecer em seus sonhos como uma senhora superior, que dizia ser ele o seu escravo. Assim, ele abandonou seu povo para viver junto de Cecília, realizando os seus mínimos desejos de forma heroica.

A trama se desenrola a partir dos desafios que Peri precisa enfrentar para salvar a menina, já que se apresentam intrigas internas (causadas por Loredano) e externas (causadas pelos aimorés). Quando todas as ações possíveis foram feitas e os residentes fiéis da casa perceberam que não conseguiriam vencer, Peri traçou o único plano que poderia salvar a vida da moça: juntos, os dois se refugiaram em um barco, no leito do Paquequer, e fugiram por lá. Para que isso pudesse ocorrer, Peri precisou se converter ao catolicismo, já que o pai da menina jamais deixaria sua filha nas mãos de um pagão.

Porém, quando contavam estar a salvo, a natureza aparece como a última peça a ser enfrentada pelo indígena: o rio transborda, de forma a causar o segundo dilúvio da região. Prontamente, Peri se recorda do mito do Tamandaré, história na qual, no dilúvio anterior, um homem conseguiu salvar a si e a sua esposa em uma palmeira, para depois disso repovoar a região. A mesma ação, portanto, Peri fez. Abrigou Cecília na árvore e esperou que o rio voltasse ao normal.

A natureza também está ativamente presente em outras partes da obra, como, por exemplo, na utilização de venenos advindos de plantas específicas. Foi assim, por exemplo, que Peri matou parte dos revoltosos, e também foi assim que Isabel se suicidou após imaginar que seu amado havia sido morto. Desse veneno também fez uso Peri, que planejava ser morto e comido pelos aimorés e, assim, envenenaria a todos com sua carne contaminada.

Dessa forma, é interessante analisar a mudança do espaço pela qual passou Cecília: sempre morou em sua casa, segura pela natureza que a envolvia e pelas pessoas que a protegiam. Depois, de forma abrupta, é obrigada a deixar o seu lugar de segurança, onde todos os seus familiares morreram, para ir para a natureza, sem previsão de contato com qualquer tipo de urbanização. Bachelard, em sua *Poética do espaço*, defende a ideia da segurança do lar, como um "ninho", com a sua "função de habitar" para depois se expandir para o mundo (BACHELARD, 1993, p. 37-43). Assim: "É preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num 'canto do mundo'. Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos" (p. 23, ênfase no original).

Nesse sentido, Cecília, que nunca esteve em um lugar que não naquele forte que chamava de casa, vê sua vida mudar completamente quando precisa sair de lá para sobreviver. Por isso,

(...) o espaço é aqui um valor humano acima de tudo, um elemento inseparável da constituição da totalidade do ser,

verdadeiro alicerce de sua estrutura biopsíquica — uma visão sensível que, cuidadosamente interpretada, vai muito além de uma metafísica estéril, auxiliando na compreensão, por exemplo, de que a negação social da “função de habitar”, desse espaço de intimidade constitutivo de indivíduos física e psicologicamente saudáveis, tem sempre consequências trágicas. (SILVA, 2015, p. 68, ênfase no original)

A obra não se estende a ponto de reconhecermos essas consequências para a menina, e, considerando seu propósito ideológico e o tom romântico dos fatos, não faria sentido expô-los. Ainda assim, sua nova realidade, que representa tudo de forma antagônica do que vivia até então, mostra a necessidade de uma nova Cecília, o que de fato começa a se desenhar no final da obra.

CONCLUSÃO

Percebe-se, a partir dessa análise, que as duas principais obras indianistas de José de Alencar têm no espaço em que se passam, seu cenário, uma peça fundamental para a construção geral da história. Nas duas obras analisadas, *Iracema* e *O Guarani*, as personagens indígenas são construídas e definidas pela natureza. Na primeira obra, a indígena Iracema é descrita e enxergada a partir dos efeitos naturais, em especial considerando a memória afetiva que o autor carregava do cenário que estava descrevendo. Na segunda, por sua vez, a natureza aparece como personagem e a casa, espaço habitado, como local de segurança.

Em ambos os casos, porém, foi o espaço em que as cenas ocorreram que possibilitou a transcendência da narração para a poética pretendida, repleta de subjetividade. Dessa forma, podemos considerar que o autor fez uso estratégico do espaço descrito nas obras, em oposição ao espaço onde a obra seria recebida (o Rio de Janeiro do século XIX). Esse contraste traz ainda mais força à poética transcrita pela natureza e corrobora com o intuito ideológico pretendido com a publicação das obras.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. *Iracema*. São Paulo: Klick, 1997.

_____. *O Guarani*. São Paulo: Klick, 1999.



_____. *Obra completa*, v. I. 2. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBIERI, I. Iracema. *Contemporâneo da posteridade?* São Paulo: É Realizações, 2013.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

PELLOGIO, M. (Org.). *Antiguidade da América e raça primogênita*: José de Alencar. Fortaleza: UFC, 2010.

PINTO, L. R. V. A paisagem na produção letrada romântica: Artifício e natureza. *Revista de Letras*, v. 1, n. 34, São Paulo, jan./jun. 2015, p. 49-64.

SILVA, F. C. Geografia e poesia lírica: Considerações sobre a obra "A poética do espaço", de Gaston Bachelard. *GEOUSP espaço e tempo*, v. 19, n. 1, São Paulo, jan./abr. 2015, p. 60-75.

TUAN, Y. F. *Topofilia: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Londrina: Eduel, 2012.

