

Verenilde Pereira e suas Marias *versus* José de Alencar e a dócil escravidão de Iracema

Verenilde Pereira and her Marias versus José de Alencar and the docile slavery of Iracema

Nicia Petreceli Zucolo¹

Luana Aguiar Moreira²

Resumo: Este artigo contrapôs personagens indígenas femininas, Iracema, de José de Alencar, e as crianças indígenas de *Um rio sem fim*, de Verenilde Santos Pereira. Ao contrapor as personagens, foram consideradas as eventuais alterações na representação feminina, a romântica, criada por um autor logo após a independência do Brasil, e a figura indígena filtrada pelo olhar de uma autora afro-indígena do Amazonas. O ponto de partida foi o texto de Chimamanda Adichie, *O perigo de uma história única*, embasando a necessidade de revisitar a literatura canônica produzida no Romantismo, evidenciando a voz emudecida dos indígenas. O percurso de leitura iniciou apresentando Iracema, situando-a no contexto romântico, para trazer logo em seguida as meninas indígenas – todas batizadas Maria – da década de 1980, opondo as idiosincrasias de Alencar à mundividência de Verenilde. A percepção a que se chegou é que tanto o gênero do autor, quanto a sua posição no estamento social (e histórico) determinaram as diferenças entre as personagens.

Palavras-chave: Indianismo; Romantismo; Literatura afro-indígena contemporânea.

Abstract: This article contrasted female indigenous characters, Iracema, by José de Alencar, and the indigenous children from "Um rio sem fim" by Verenilde Santos Pereira. In comparing the characters, the potential changes in the representation of women were considered – the romantic portrayal created by an author shortly after Brazil's independence, and the indigenous figure filtered through the perspective of an Afro-indigenous author from the Amazon. The starting point was Chimamanda Adichie's text, "The Danger of a Single Story," grounding the need to revisit canonical literature produced in the Romantic period, highlighting the silenced voice of indigenous people. The reading journey began by introducing Iracema, placing her in the romantic context, and then bringing in the indigenous girls – all named Maria – from the 1980s, contrasting Alencar's idiosyncrasies with Verenilde's worldview. The perception reached is that both the author's gender and their position in the social (and historical) hierarchy determined the differences between the characters

Keywords: Indianism; Romanticism; Contemporary Afro-Indigenous Literature.

¹ Doutora em Letras – Literatura Portuguesa (USP). Professora Associada da Universidade Federal do Amazonas – UFAM; E-mail: niciazucolo@ufam.edu.br; Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8544-7925>

² Mestranda em Letras – Estudos Literários (UFAM); E-mail: lua.agr@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4085-816X>

Introdução

Em *O perigo de uma história única*, Chimamanda Adichie (2019, p. 23) afirma que as histórias poderiam ser definidas pelo princípio do *nkali* (palavra em igbo que significa “ser maior do que outro”): “como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas vezes são contadas depende muito de poder”, elemento essencial para desenvolver e disseminar uma história única e definitiva sobre os outros. O que Adichie chama de “história única” é o discurso ocidental produzido sobre os colonizados, os grupos minoritários e todos aqueles que, de uma forma ou de outra, não possuem o poder de narrar as suas próprias histórias. O perigo dessa visão unilateral sobre o outro é limitar e reduzir a história de um povo a estereótipos ou a idealizações pelo ponto de vista dominante e, a partir disso, contribuir para a disseminação de preconceitos e violências.

A literatura, do mesmo modo que pode colaborar, corroborar e disseminar o discurso colonizatório para a manutenção de uma visão eurocêntrica, também pode ser instrumento para a desconstrução das “histórias únicas” a partir de uma literatura produzida pelos povos subalternizados, outrora excluídos da narrativa dita oficial, uma vez que, de acordo com Adichie (2019, p. 23), “comece a história com as flechas dos indígenas americanos, e não com a chegada dos britânicos, e a história será completamente diferente”.

Assim, partindo dessa perspectiva, este artigo tem como objetivo de contrapor a caracterização de personagens femininas de dois romances, escritos em períodos histórico-sociais bastante distintos e que, por sua vez, representam a figura indígena, também, de modo divergente: *Iracema* (1865), de José de Alencar, e *Um rio sem fim* (1998), de Verenilde Santos Pereira. Dessa forma, procuraremos observar como o romance de Alencar, obra “clássica” do Romantismo indianista brasileiro, e a prosa de Verenilde Pereira, escritora afro-indígena contemporânea, representam o indígena na literatura.

1 Representação, Indianismo e o mito fundador em *Iracema*

Dois períodos bastante específicos da literatura brasileira – Romantismo e Modernismo – apropriaram-se da figura mítica do indígena como personagem e herói para a fundação ou refundação da identidade nacional (OLIVIERI-GODET, 2013). Ambos os momentos, cada qual a sua maneira, pretendiam uma literatura que se dissesse legitimamente nacional, que se voltasse para a realidade brasileira, de modo que o indígena – o “primeiro

habitante”, “nativo”, originário” – foi usado como representante dos projetos estético-literários, apesar das diferentes perspectivas de cada época. Enquanto o escritor cearense José de Alencar se empenhou na criação de um mito fundacional, Mario de Andrade o revisitou ironicamente, assim como Oswald de Andrade, em seu Manifesto Antropófago.

Indiscutivelmente, há uma preferência nacional pela idealização alencariana, a qual abusa de elementos locais, fantasiando-os, de forma a “fundar” uma história brasileira, segundo a qual, “os brasileiros são uma raça coerente, produzida há muito tempo a partir do amor mútuo entre nobres nativos e os melhores portugueses” (SOMMER, 2004, p. 190), à redução nada heroica do indígena ao caricato “herói da nossa gente”, “sem caráter”, como Macunaíma. Há excessos nos dois casos, com pretensões ideológicas claras na representação do indígena, ignorando, porém, que a sua representação mais legítima seria a de resistência. No caso, menos ainda José de Alencar que Mario de Andrade, pela sua posição política, “parecendo esgotar os seus sentimentos de rebeldia ao jugo colonial nas comissões políticas da independência” (BOSI, 1992, p. 176).

Na tentativa de comprovar essa ideia de resistência, some-se a essas duas representações de indígena, uma outra, menos conhecida, presente no romance *Simá*, de Lourenço da Silva Araújo Amazonas, publicado em 1857, o mesmo ano de *O guarani*, de Alencar.

Em *Simá*, a indígena também é submissa ao europeu. A jovem Simá, educada por freiras carmelitas, é o padrão da heroína romântica sulbaternizada; entretanto, a diferença evidente é o colonizador e a reação de outros indígenas diante dele. Régis e Loiola, dois personagens europeus, são apresentados de acordo com o maniqueísmo romântico como vilões: Régis, sinédoque dos portugueses, estupra Delfina, a mãe de Simá, no início da narrativa e, quando encontra Simá não a reconhece como filha e também a estupra, desencadeando um trágico final para o romance. Ele é apresentado como uma pessoa sem escrúpulo, sem ética, sem culpa por ação alguma cometida. Não é um “nobre europeu” como Martim. Outro ponto de divergência é o evento histórico representado e “denunciado” por Araújo Amazonas: o genocídio nas povoações de Lamalonga, Caboquena e Bararoá. Nesse caso, o romance *Simá* apresenta-se como um texto romântico, fato, mas a denúncia do genocídio e a postura de resistência de um grupo de personagens indígenas, difere-se, em muito, das exaltações pró-colonizadores de Alencar.

Iracema fere Martim no rosto com uma flecha, após ser espionada por ele no banho de rio. Arrepende-se do gesto e o leva para a sua tribo, onde é recepcionado pelo Pajé, apesar de lutar junto à tribo inimiga dos Potiguaras. Observe-se:

Iracema acendeu o fogo da hospitalidade; e trouxe o que havia de provisões para satisfazer a fome e a sede: trouxe o resto da caça, a farinha-d'água, os frutos silvestres, os favos de mel, o vinho de caju e ananás.

Depois a virgem entrou com a igaçaba, que na fonte próxima enchera de água fresca para lavar o rosto e as mãos do estrangeiro.

Quando o guerreiro terminou a refeição, o velho Pajé apagou o cachimbo e falou:

— Vieste?

— Vim; respondeu o desconhecido.

— Bem-vindo sejam. O estrangeiro é senhor na cabana de Araquém. Os tabajaras tem mil guerreiros para defendê-lo, e mulheres sem conta para servi-lo. Dize, e todos te obedecerão (ALENCAR, 2016, p. 34-35).

A recepção dada ao estrangeiro, o “fogo da hospitalidade” acendido por Iracema, a comida em abundância e toda a complacência e subserviência perante o colonizador europeu (que luta ao lado de seus inimigos) são uma clara representação do indígena como o bom selvagem, o índio “docilizado”; mais ainda se considerarmos que Martim luta ao lado dos pitiguaras, inimigos dos tabajaras. De acordo com Olivieri-Godet (2013, p. 17-18),

o comportamento de personagens como Poti e Iracema corresponde às matrizes imaginárias do colonizador. O índio esvaziado de sua alteridade é um simples ornamento, um elemento da natureza qual a qual ele é confundido, um aspecto da ‘cor local’. Visão exótica que traduz o paradoxo do nacionalismo de Alencar: desejo de marcar a alteridade brasileira em relação à cultura europeia e impossibilidade de se identificar ao índio.

O indígena alencariano, como afirmado acima Por Olivieri-Godet, nas figuras de Poti e de Peri, de *O guarani*, torna-se cristão em nome da amizade um, amor, outro. Iracema não se “cristianiza”, mas – talvez até pior que isso – trai sua identidade, ao abandonar a nação tabajara, traindo a sua condição de sacerdotisa. Ao quebrar seu voto, torna-se uma pária, não poderá voltar para os tabajaras, não será aceita pelos pitiguaras e menos ainda pelos portugueses. Para o colonizador, este indígena de Alencar corresponde ao ideal de um povo dócil, manipulável e, em forma de neologismo, “escravizável”, por isso, mais popular que Simá ou mesmo Macunaíma.

A representação de Iracema na literatura pode ser posta em diálogo com a iconografia romântica produzida no século XIX e início do XX. As pinturas de José Maria de Medeiros e Antônio Parreiras reforçam a imagem da mulher indígena angelical e dócil, que sofre pela partida de seu amado estrangeiro, representado pela flecha fincada na areia, conforme as figuras a seguir.

Figura 1 – *Iracema* (1881), de José Maria de Medeiros



Fonte: Picturing the Americas.³

³ Disponível em: <https://picturingtheamericas.org/painting/iracema>. Acesso em: 24 mai. 2023.

Figura 2 – *Iracema* (1909), de Antônio Parreiras



Fonte: Site do Museu de Arte de São Paulo.⁴

Ao observarmos as *Iracemas* de José Maria de Medeiros e Antônio Parreiras, podemos evocar o célebre ensaio *A invenção da África* (2010 [1988]), de V. Y. Mudimbe, em que o filósofo analisa como a representação iconográfica do homem africano, a partir do Renascimento, caracteriza-se pela transposição e assimilação das qualidades do próprio homem branco europeu. A pintura *Tribo exótica*, de Hans Burgkmair, afirma Mudimbe, não é menos do que uma representação do homem negro através da técnica do *contrapposto* italiano; isto é, a representação do outro passa, em primeiro lugar, através do olhar do homem branco ocidental e da sua forma ideal de representação do corpo humano. A respeito do processo de criação de Burgkmair, Mudimbe imagina o pintor em seu ateliê, observando um modelo branco, no qual deveria transpor as características do homem negro para as ilustrações do livro de viagens de Bartolomäus Springer à África: “o modelo se tornou um espelho através do qual o pintor avalia como as normas de similitude e sua própria criatividade iriam conferir tanto uma identidade humana como uma diferença racial a essa tela” (2010, p. 76). O

⁴ Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/iracema>. Acesso em: 24 mai. 2023.

que será representado não será o homem negro, mas a ideia que se fez sobre ele a partir do relato de viagem de Springer e do que já, anteriormente, concebeu-se como a verdade.

A representação de Iracema, na Figura 1, remete, de certa forma, às técnicas do *contrapposto* citado pelo filósofo: o quadril levemente elevado, a perna direita à frente, servindo de apoio para o corpo, enquanto a outra está posicionada para trás dando a impressão de movimento; o braço esquerdo está relaxado e o direito levantado à altura do coração, cobrindo um dos seios. Na pintura de Antônio Parreiras, vemos Iracema prostrada ao chão, com as mãos no rosto, possivelmente chorando, lamentando a proibição de acompanhar Martim. Na tela, Iracema é branca, de pele tão clara que se confunde com a cor da areia, da terra e das nuvens. Retornamos, de certo modo, à afirmação de Olivieri-Godet (2013, p. 18): o indígena “é um simples ornamento, um elemento da natureza qual a qual ele é confundido, um aspecto da ‘cor local’”, concepção que colaborou, no âmbito político e econômico, para a exploração da mão de obra indígena, além da exportação destes para a Europa como objetos desde o século XVI (Jobim, 2006). Dessa maneira, assim como Burgkmair que, ao ler Springer, representou os homens africanos a partir de um modelo ideal europeu, também Medeiros e Parreiras, ao ler *Iracema*, de José de Alencar, a reproduziram como uma indígena embranquecida, idealizada e complacente.

O romance alencariano (como as telas apresentadas) não considera a perda de identidade, subserviência e até vassalagem dos indígenas como destruição de culturas autóctones; ele considera – fantasiosamente – uma nova nacionalidade, fundada sobre o *sacrifício* (voluntário) dos indígenas. Resgate-se o episódio representando na cena das telas acima mencionadas: Martim parte para a batalha com seu amigo/companheiro de guerra, Poti. Deixa para trás Iracema com a “ordem”, expressa pela flecha fincada ao chão, de que ela não ultrapasse aquele ponto. Destaque-se que quem desfere a seta, demarcando o limite de Iracema, sequer é Martim, mas Poti, outro indígena “a serviço” do “guerreiro branco”:

O chefe pitiguara vibrou o arco; a seta rápida atravessou um goiamum [...] só parou onde a pluma não a deixou mais entrar.

Fincou o guerreiro no chão a flecha [...]:

– Podes partir. Iracema seguirá teu rastro; chegando aqui, verá tua seta, e obedecerá tua vontade.

(ALENCAR, 2016, p. 90)

Em 1865, em carta a Dr. Jaguaribe, José de Alencar escreve suas percepções sobre a literatura da época e as motivações para escrever seu romance recém-lançado *Iracema*.

Alencar critica alguns poetas, dentre eles Gonçalves Dias, em cuja obra “os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica [...]; eles exprimem ideias próprias do homem civilizado, e que não é verossímil, tivessem no estado da natureza” (ALENCAR, 2016, p. 109).

O escritor cearense ansiava por uma literatura que traduzisse, na língua “civilizada”, as ideias indígenas de modo que a linguagem culta não se sobrepusesse a ela, tornando-a inverossímil. Mais à frente, o autor afirma como deveria acontecer tal tradução, embora caia em inúmeras contradições:

Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as ideias, embora *rudes e grosseiras*, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a *língua civilizada* se molde quanto possa à *singeleza primitiva* da *língua bárbara*; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do *selvagem* (ALENCAR, 2016, p. 109, grifo nosso).

A pretensão do autor era a de alcançar uma síntese entre as ideias “rudes e grosseiras”, porém, “naturais”, “puras”, do indígena dócil, com a sua manifestação literária. Afirma que *Iracema* é uma “mostra”, onde realiza as suas “ideias a respeito da literatura nacional”, chamando o livro de “poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens” (Alencar, 2010, p. 114). Essa sua manifestação ganha mais sentido se considerada pelas acusações que lhe eram feitas de “escrever em uma língua inçada de *americanismos*, desviante do cânon da matriz” (Bosi, 1992, p. 181).

2 A literatura afro-indígena de Verenilde Pereira

Em contraposição ao romance de Alencar, *Um rio sem fim* (1998), de Verenilde Santos Pereira, desvela a violência sofrida pelos povos indígenas – sobretudo mulheres indígenas – na contemporaneidade. Nascida em 1956 no município de Barcelos, na região do Alto Rio Negro do Amazonas, Verenilde Santos Pereira é filha de mãe negra e pai indígena da etnia Sataré-Mawé. Durante a infância, a escritora foi educada por freiras salesianas em internatos construídos por missões religiosas, muito comuns entre as décadas de 1950 e 1970 na Amazônia. Posteriormente, graduou-se em Jornalismo na Universidade Federal do Amazonas e realizou o mestrado e doutorado em Comunicação na Universidade de Brasília. *Um rio sem fim* foi originalmente escrito para a dissertação de mestrado da autora, intitulada

Uma etno-experiência na comunicação: Era uma vez... Rosa Maria, defendida em 1995. Ao invés de desenvolver um trabalho com dados e rigores científicos, próprio de pesquisas acadêmicas, Verenilde Pereira optou pela linguagem literária para dissertar sobre aqueles cujas vozes são há muito silenciadas. A esse respeito, a autora comenta: “este trabalho deverá pensar como foi ser uma criança índia que colecionava embalagens vazias, suicidou-se por volta dos dezessete anos e surge numa lembrança isolada, nesta rua onde ninguém parece saber que isto ocorreu um dia” (Pereira, 1995, p. 160). Para a escritora, apenas a literatura poderia dar conta das experiências e os sofrimentos desses sujeitos subalternizados, o que vai de encontro à representação dos indígenas na obra alencariana e em outras produções românticas na literatura e nas artes, em que a devoção ao colonizador é a regra.

Carregado por um olhar sensível sobre os povos indígenas do Amazonas – que, de certa forma, mistura-se com a própria experiência da autora – *Um rio sem fim* narra a trajetória das meninas indígenas Maria Assunção, Maria Rita, Maria Índia e Rosa Maria.

O enredo, no que se refere às meninas indígenas, será simplificado em uma paráfrase linear e cronológica, organizando os fatos narrados em uma sequência, já que a narrativa não se apresenta de forma linear nem cronológica. O leitor precisa dispor da memória fragmentada de uma narradora, para compor um mosaico temporal, usando como argamassa para unir as peças, as entrevistas de outra narradora.

Quando crianças, são recolhidas das aldeias para serem “educadas” em uma missão religiosa, dirigida pelo bispo Dom Matias, o mesmo que as envia para Manaus, para trabalharem em “casa de família”, com carta de recomendação: “Maria Assunção zelava aquele pedaço de papel onde era exposta como uma criança de má índole e capaz das mais ardilosas mentiras [...]” (PEREIRA, 1995, p. 44). Em Manaus, são submetidas a maus-tratos recorrentes, principalmente Rosa Maria, com mais dificuldade de adaptação às regras do *civilizador* que as demais: “índia Rosa Maria era muito estranha e irmã Maria José ralhava muito com ela, achava que era indolente, birrenta ou que possuía um espírito menos elevado, como os padres [...] já haviam constatado entre aqueles índios” (PEREIRA, 1995, p. 58). Por conta disso, as surras e a humilhação sempre eram mais intensas com ela. Não foi diferente na casa para onde foram levadas para servir,

a senhora voltava-se principalmente contra Rosa Maria que, com o passar do tempo, parecia ficar cada vez mais inerte diante de tudo, embora, quando isso evidentemente acontecia, a senhora torturava-a ainda mais: – “Defende-

te de mim, Rosa Maria, índia lerda, índia da fala atrapalhada. Mas que mesmo assim, vejam só teve a felicidade de nascer com a pele mais branca do que eu! Rosa Maria, índia branca desgraçada!” (PEREIRA, 1995, p.80-81)

A passagem acima transcrita traz um outro elemento ao enredo, a senhora – não nomeada – da casa para onde foram levadas, era negra, sofria com preconceito e descontava em Rosa Maria a sua raiva.

Maria Assunção foge, mas Rosa Maria fica, sendo maltratada e humilhada ao longo dos anos a ponto de morrer na rua, como mendiga, abandonada pelas instituições que deveriam protegê-la, já que a igreja, na figura de Dom Matias, a enviou para a senhora que foi sua algoz; já nas ruas, a freira que a entregou à casa onde serviu, reconheceu na mendiga que tentava entrar no museu de artefatos indígenas, a criança da missão:

Na parede de cor salmão do museu, entre outras imagens com padiolas e índios moribundos, a legenda ao lado de irmã Isabel lembra o trabalho missionário contra uma epidemia [...]. E também não se pensa em mãos escondidas que fizeram o que deveriam ter feito naquela manhã – entregar quatro crianças e ir embora dando adeus, diante do mal-estar desesperado de Judite que seria compreendido depois, quando Rosa Maria apareceu daquele jeito e via-se o que faziam com ela. (Pereira, 1995, p. 61)

O que Rosa Maria passou a fazer depois da cerimônia fez com que irmã Isabel, em outubro de 1984, descesse a escada daquele museu indígena missionário para [...]fechar – sem provocar maiores incidentes – o cadeado do portão evitando que ela ali entrasse. E, sem dizer também “ah! Pobre mulher!”, afirmasse apenas “ah! Coitado de Dom Matias se a visse desse jeito. Depois de tanta dedicação, depois de tudo o que ele fez...”! (Pereira, 1985, p. 71)

E o corpo de irmã Isabel, recebendo os tíquetes de entrada na porta do museu, ainda continuava encoberto pelo hábito impecavelmente branco. Não foi o medo do confronto e reconhecimento daquela índia cidadina – pedindo dinheiro e cigarro aos turistas – e seu rosto caído para o lado entre outras crianças que nas fotos da missão cantavam diante da bandeira nacional, que motivou irmã Isabel a elegantemente cerrar os portões [...] [:] eram as lembranças do pânico de Dom Matias à medida que ia perdendo o controle sobre os índios e a região. (PEREIRA, 1985, p. 74)

A ironia da situação apresentada acima é que a irmã Isabel cobra entrada de turistas para o museu de *artefatos indígenas*, enquanto Rosa Maria mendiga, por ter sido retirada de sua aldeia e levada para a missão com a promessa de proteção do *civilizador*, que cria a situação de vulnerabilidade em que ela (e as demais crianças indígenas) são jogadas ao enviá-

las para *casas de família*. Outro fato que merece menção, também pelo seu caráter irônico, é o fato de que quem está nas ruas, vulnerável, é Rosa Maria, mas irmã Isabel direciona sua piedade a Dom Matias, sem cogitar qualquer parcela de responsabilidade na situação dela.

Tudo isto nos é contado por uma narradora-pesquisadora (jamais nomeada) que se empenha em coletar informações, com seus gravadores e anotações, sobre a história dos sujeitos daquela aldeia.

Em razão da diferença e do contraste entre as personagens com concepções de mundo distintas – o indígena e o homem branco –, o romance mostrará como a violência é incorporada na vida das personagens. Seja através da violência física, seja simbólica, estas parecem ser o fio condutor da narrativa: torturas e abusos; anulação da própria identidade, língua e cultura; imposição da religião cristã. A trajetória das quatro jovens da comunidade até a cidade, para trabalharem e serem exploradas nas casas de famílias da elite manauara, não é menos do que uma prática cultural patriarcal da região que reitera e institucionaliza a violência de gênero. Meninas do interior enviadas para a capital para trabalharem, se prostituírem e, como Rosa Maria, também enlouquecerem. Na narrativa, quase todas as personagens desaparecem, não deixando muitos vestígios sobre suas histórias – aliás, o próprio *leitmotiv* da obra é a necessidade da narradora de saber o que acontece com aquelas meninas.

Esses corpos facilmente expostos à morte, subjugados e violentados em *Um rio sem fim*, são considerados, no máximo, objetos de estudo, nunca passíveis de um conhecimento legítimo, como a ciência ocidental; pois a cultura e o local onde esses indivíduos vivem, a zona colonial, é o universo onde se apresentam relações hierárquicas e excludentes entre civilidade (cristianismo) e barbárie (culturas indígenas/diferente), discursos próprios do historicismo eurocêntrico, como no seguinte excerto:

A constatação dos testes, aplicados por um cientista italiano, foi a de que a inteligência de um daqueles adultos correspondia à de uma criança europeia na faixa de oito anos. Ou menos ainda. [...] E houve quem passasse longos anos de sua vida a catalogar o não saber. “Não sabiam”, “não sabiam”, “não sabiam”... os missionários achavam que aqueles povos sofriam de obtusidade intelectual e, assim vistos, desta maneira também foram perdoados, escarnecidos, educados, explorados, odiados, desejados, sacramentados e, já que o amor é também algo tão estranho, é possível até que Dom Matias os tenha amado (PEREIRA, 1998, p. 5-6).

O discurso *civilizador* do europeu gerou absurdos como a ideia de que a barbárie precisaria ser humanizada/civilizada pelos missionários altruístas que, por entenderem-se como superiores e, por isso, salvadores daquelas almas, até poderiam *amar*, desde que se mantivessem dentro da cordialidade esperada. No caso de Dom Matias, quando percebeu que as quatro jovens não seriam facilmente *civilizadas*, que *resistiam* às tentativas de controle, despachou-as (este o termo, pois ele as via como *coisas*) para Manaus, sabendo o destino que as esperava. Poderia tê-las devolvido às suas aldeias de origem? Certamente, mas não era plausível que, depois de batizadas, voltassem para o meio pagão e incivilizado de onde foram salvas, afinal, o sofrimento do corpo dignifica a alma – e a delas, pelo seu ponto de vista – precisava ser salva.

Considerações finais

Tomemos Rosa Maria e Iracema; coloquemo-las diante do colonizador, os padres (coletivamente) e Martim: uma resiste, a seu modo, à invasão, a outra submete-se em subserviência e escravidão. A construção dessas personagens passa pela perspectiva de quem as representou, mais até, talvez, que a própria época de fabulação.

Apesar de Iracema ter sido criada na época em que se pretendia um afastamento de Portugal, inclusive no que dissesse respeito à cultura, José de Alencar não conseguia, por estar imerso naquele momento, visualizar o europeu colonizador como um usurpador e genocida. Deve-se levar em consideração também (apesar de não ser este o foco do artigo) o fato de que é um homem representando uma mulher: além da projeção das expectativas masculinas sobre a personagem, a mulher representada pertencia a outra cultura, que era menosprezada, simplesmente por não ser entendida como *cultura*.

Já no caso de Rosa Maria e Maria Assunção, as personagens indígenas de Verenilde, são apresentadas pelo ponto de vista de uma autora, afro-indígena, com experiência, vivência e conhecimento concreto de tudo o que é narrado no romance; além de estabelecer um padrão de resistência possível para as duas personagens. Apesar de todas as situações de exploração e violência pelas quais passam, cada uma resiste a sua maneira: Maria Assunção contando as histórias, mantendo viva a memória de outro/as indígenas desaparecidos pelo processo já não mais colonizatório, mas civilizatório, das missões; Rosa Maria alheando-se gradativamente a cada nova surra, a cada novo tipo de violência sofrido.

Ambas não foram *civilizadas*, ambas resistiram. Verenilde expõe o processo de eliminação criminosa disfarçada de missão evangélica; denuncia o político, o garimpeiro, o empresário, o religioso, o burocrata, a pessoa comum em seu propósito de apagar a história indígena, silenciá-la.

Iracema cede, é violada, humilhada, ignorada, abandonada, e ainda assim, entrega ao colonizador um representante do novo mundo por vir: não por acaso, um homem.

Finaliza-se, então, trazendo, novamente, a ideia de o quanto é perigosa uma história única. José de Alencar representa o lado do colonizador, do vencedor, que saqueia terras e corpos femininos. Verenilde Pereira traz a voz das minorias, que não seriam ouvidas de outro modo, mostrando o quanto o silêncio pode ser ensurdecedor.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALENCAR, José de. **Iracema**. Manaus: Editora Valer, 2010.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. *In: Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 176 – 193.

JOBIM, José Luís. Indianismo literário na cultura do Romantismo. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 191-208, jan./jun. 2006.

MEDEIROS, José Maria de. **Iracema**. 1881. Pintura, óleo sobre tela, 168,3 × 255 cm.

MUDIMBE, Valentin-Yves. A invenção da África. **Concinnitas**, ano 11, v. 1, n. 16, jun., 2010, p. 75-83.

OLIVIERI-GODET, Rita. **A alteridade ameríndia na ficção contemporânea das Américas**: Brasil, Argentina, Quebec. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013.

PARREIRAS, Antônio. **Iracema**. 1919. Pintura, óleo sobre tela, 60,5 x 93 x 2 cm.

PEREIRA, Verenilde Santos. **Um rio sem fim**. Brasília: Thesaurus, 1998.

PEREIRA, Verenilde Santos. **Uma etno-experiência na comunicação**: Era uma vez... Rosa Maria. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Distrito Federal, 1995.

SOMMER, Doris. O guarani e Iracema: um indigenismo de duas faces. *In: Ficções de fundação*. Os romances nacionais da América Latina. Trad. Glaucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 165 – 201.