
UBIRAJARA: EPÍLOGO DA NATUREZA INDIANISTA

Ana Maria Amorim Correia^a

RESUMO

Neste trabalho, pretendemos discutir a “lenda tupi” *Ubirajara* (1874), de José de Alencar, ato final de sua trilogia indianista, como uma produção em diálogo com o contexto político e cultural brasileiro. Através das discussões sobre natureza e a representação desta em sua obra, buscamos analisar as imagens dos indígenas e a estrutura da obra em paralelo.

PALAVRAS-CHAVE: Natureza; José de Alencar; *Ubirajara*.

Recebido em: 30/10/18

Aprovado em: 15/03/19

Alencar, Natureza e Indianismo

Não somente é consagrado o papel de José de Alencar na literatura nacional como também é enfatizado, diante de uma extensa obra bibliográfica, o indianismo presente na trajetória do autor cearense. De fato, não poderia ser diferente: é com *O Guarani*, de 1857, que o seu nome será colocado no cenário nacional enquanto romancista e, após este, mais dois livros trarão o heroísmo de representantes de nossos povos originários: *Iracema*, de 1865, considerado um dos mais importantes livros do autor, e, por fim,

^a Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (UFV), especialista em Mídia, Informação e Cultura (USP), mestre em Cultura e Sociedade (UFBA) e doutoranda em Literatura Comparada (UFF).

Ubirajara, de 1874. Esses livros compõem a tríade indianista, também trabalhados como um “poema sobre a fundação mítica do Brasil” (MERQUIOR, 2014, p. 150). Nelson Werneck Sodré defende que tais obras são tentativa de responder a construção de um projeto de nação, afirmando que “se existiu manifestação típica do pensamento nacional, foi o indianismo um de seus exemplos mais expressivos” (SODRÉ, 1976, p.269).

Um pensamento nacional: ou seja, a construção da ideia de Brasil estava na agenda dos homens das letras e da política (campos que, aliás, não raro se tocam: o próprio Alencar chega a ser deputado). O país, no Império, precisava afirmar sua independência, entender-se não mais como colônia de Portugal, e sim como nação. Fundar uma literatura nacional, compreender o idioma do Brasil como elemento apropriado e reinventado serão algumas das nuances do cenário em que o Romantismo se configura. A natureza, também.

A representação da natureza no Romantismo não é uma característica própria do Brasil, muito pelo contrário, é um dos elementos mais consagrados ao pensarmos nessa escola literária. Isto porque a eclosão do movimento é associada com a Revolução Industrial e a aversão à paisagem urbana fabril - e todos os problemas que ela carrega. Apesar de diversas visões sobre a natureza, era comum esta estar associada como um sistema harmonioso. A reclusão na natureza e o seu enaltecimento trazem traços não raro religiosos e existenciais: é o local de purificação, de encontro com o sagrado, de retorno do ser humano às suas características naturais, portanto, bondosas. O acolhimento da natureza é visto como contraponto ao mundo de vícios das cidades, desvelando a alma do homem, sua bondade, seu ideal não corrompido (BERLIN, 2015, pp. 80-5).

Na América, essa ideia será readaptada. Enaltecer nossa natureza é um gesto imiscuído de afirmação da pátria e do povo brasileiro. Pensando a tríade indianista, podemos fazer algumas observações que são necessárias para, posteriormente, compreender a natureza em *Ubirajara*. Primeiro, a afirmação de um novo país coincide com os planos de interiorizar, de desbravar os sertões. Isso será visto, tomando as obras como referência, nos caminhos ao interior do Brasil. Em *O Guarani*, que se passa no interior do Rio de Janeiro, já percebemos que nossos quadros da natureza são de matas e rios. A nossa costa não é o centro de nossas narrativas. Apesar de os mares bravios abrirem a narrativa

de *Iracema*, trata-se de uma cena em que retratamos o outro, o português. Este caminho é feito em obras de outros autores do Romantismo brasileiro, como Visconde de Taunay, nas entrâncias do Centro-Oeste, e Bernardo Guimarães, em seus relatos de Minas Gerais e Goiás. Uma incursão ao interior é a pauta do momento histórico no país: o rio da literatura está presente como as ferrovias das crônicas de jornal do próprio Alencar.

Segundo, o tempo é regresso - e regressivo. Em *O Guarani*, vivemos no início do século XVII, nas proximidades da então capital Rio de Janeiro. Tempo que se assemelha ao de *Iracema*, que se passa no interior do Ceará - em um percurso que vai até o litoral. Em *Ubirajara*, estamos no Brasil pré-Cabral, nas beiras do rio Tocantins, em uma natureza amazônica. Voltar ao tempo é essencial para este projeto indianista: dizimados, os indígenas do século XIX eram vistos como um signo daquilo que outrora existiu. Mais: daquilo que, ainda existindo, representava um certo empecilho às ideias de marcha para progresso defendidas no século XIX. Tanto que, ao entrar na narrativa, Peri recebe a seguinte nota do autor:

Um índio: o tipo que descrevemos é inteiramente copiado das observações que se encontram em todos os cronistas. Em um ponto porém variam os escritores: uns dão aos nossos selvagens uma estatura abaixo da regular; outros uma estatura alta. Neste ponto preferi guiar-me por Gabriel Soares, que escreveu em 1580, e que nesse tempo devia conhecer a raça indígena em todo o seu vigor, *e não degenerada como se tornou depois*. (ALENCAR, 2010, p. 22, grifo nosso)

Além disso, voltar ao passado, para a escrita de José de Alencar, que defendia que os negros trazidos das comunidades africanas realizavam um passo necessário para sua própria civilização ao serem submetidos ao trabalho escravo, era uma forma de se desviar desse personagem que incomodava o presente do Brasil. Assim, por mais que o uso do termo “escravo” seja recorrente nas três obras, está relacionado com o caráter de servidão por amor ou de castigos entre nações indígenas. O indígena, contudo, ainda que detalhado nos estudos de suas línguas e seus costumes, será visto sempre com uma lupa cristã:

idealizado como aquele que justifica o caráter natural da divindade bíblica, demonizado e degenerado caso não cumpra a cartilha de modos brancos e da Igreja.

Há uma sobreposição visível nas imagens evocadas pelos romances alencarianos entre a natureza narrada e a nossa cultura desejada. Desde a descrição de uma Nossa Senhora formada naturalmente, até o uso de léxicos arquitetônicos que elevam a nossa natureza a estruturas de palácios, de igrejas, de monumentos (MARTINS, 2005). Este é um aspecto harmônico dentro deste projeto: é no período do Romantismo que a ideia de passado grandioso e de patrimônio ganha força. Cultuar as antigas igrejas, inventariar as grandes obras, proteger as ruínas de templos: eis algumas pautas da agenda europeia, por exemplo. No Brasil, começa a ter pesquisas e expedições arqueológicas, na busca de indícios capazes de demonstrar que os nossos índios são descendentes de povos cultos da Antiguidade (como os gregos e os fenícios), que possuem sistema de escrita (povos de cultura oral estariam atrás na escala evolutiva das civilizações), e que no país seja possível encontrar ruínas testemunhas de tal passado glorioso - uma verdadeira caça às cidades perdidas.

Tempo, espaço e ideias de cultura são, portanto, pontos essenciais para compreender a obra indianista, para se ler a natureza evocada em tais livros. A própria estrutura das narrativas acaba ecoando estes elementos, tendo *Ubirajara* um aspecto singular diante das demais obras.

Formações cíclicas em *Ubirajara*

Há diferenças entre as três obras indianistas de José de Alencar em relação à narrativa. A primeira, *O Guarani*, como vimos, tem como cenário o estado do Rio de Janeiro, com a relação fraternal e de adoração entre Peri, o indígena, e Cecília, a branca donzela, em uma estrutura de épico em prosa (até mesmo por se aventurar a se projetar com base nas críticas de Alencar ao épico *Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães). A segunda, uma prosa poética nomeada pelo autor como uma lenda do Ceará, traz a tragédia de Iracema, que se enamora do português Martim, gerando o primeiro brasileiro, Moacyr, e sendo sacrificada pela traição de repartir o segredo da Jurema.

Por fim, *Ubirajara*, como nos diz o próprio Alencar, “livro-irmão” de *Iracema*, retrata um tempo anterior à chegada dos portugueses, sendo designado como uma “lenda tupi” que narra a disputa pelo título de guerreiro-herói entre as nações Araguaia e Tocantins. A primeira, publicada em folhetim, originalmente. As demais, publicadas em livro.

Das três narrativas, somente a última traz elementos claros do monomito, inclusive na estrutura da obra, e isso pode ser relacionado com o projeto de José de Alencar. O tempo, no conjunto da tríade, apresenta linearidade em *O Guarani* e *Iracema* em contraponto a um tempo cíclico, de monomito, de *Ubirajara*. Joseph Campbell, ao teorizar sobre os mitos, buscando uma fórmula que mostrasse o funcionamento interno deles, propõe a estrutura monomítica, que seguiria o seguinte roteiro:

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL, 2007, p. 36).

A ideia cíclica foi trabalhada pelo autor principalmente para entender os mitos da cultura greco-romana. É insuficiente e, por isso mesmo, novas teorias que respondem ao desenho geral dos mitos serão propostas (Franzer e Eliade, por exemplo). Porém, esta ideia é possível de ser entendida em muitas narrativas e, para o nosso trabalho, mostra aspectos interessantes ao comparar *Ubirajara* com as demais obras.

Em *O Guarani* e *Iracema*, talvez pela dificuldade de Alencar em apresentar o mestiço na sociedade (no final aberto para a tragédia ou fundação, no primeiro; no caminho para o litoral e para a morte, no segundo), não temos o ciclo do herói que retorna modificado - o retorno, por ser mestiço, é difícil de ser posto. Em *Ubirajara*, não existem esses conflitos, e, por isso, encontramos a figura de retorno e, como efeito de estrutura, o tempo cíclico. Esse efeito cria uma *estrutura ficcional de margem* - margem tal qual começa o livro - na leitura de João Cezar de Castro Rocha:

Ora, é como se as cenas finais de *O Guarani* e de *Iracema* deixassem de ser o episódio conclusivo da trama, transformando-se na própria estrutura de *Ubirajara*. No primeiro romance indianista, o célebre remate, Ceci e Peri à deriva, é a imagem da incompletude. 'A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte'. Em *Iracema*, a última frase do texto contamina a lenda dos primórdios de uma civilização com uma paradoxal nostalgia: 'Tudo passará sobre a terra'.

Já em *Ubirajara*, a instabilidade não se resolve na improvável aliança de inimigos contumazes que formam uma nova cultura. O nome do herói somente em aparência se estabiliza na denominação da tribo: 'a grande nação dos Ubirajaras', informa Alencar. No entanto, no último parágrafo, o conforto da genealogia é ameaçado pelo anúncio do futuro imediato da poderosa tribo: 'Mais tarde, quando vieram os caramurus, guerreiros do mar, ela campeava ainda nas margens do grande rio'. O leitor retorna ao fluxo que inaugura o texto, e, como no fragmento de Heráclito, não pode nomear duas vezes Jaguarê, ou seja, Ubirajara, vale dizer, Jurandir, isso é, Ubirajara, sem alterar o significado do nome. Por fim, a chegada próxima dos caramurus sugere um horizonte pouco favorável à nação recém-formada. O romance, portanto, termina à sombra de uma instabilidade ainda mais radical. (ROCHA, 2015, p. 154)

A instabilidade é nomeada, como vimos no excerto referido. *Ubirajara* é futuro: é o guerreiro araguaia, apresentado como Jaguarê, não contente em ser apenas um exímio caçador, deseja ser o mais notável de todas as tribos (aqui dizemos: o herói) por meio de uma grande façanha (apresentada na guerra). Este é o processo transformador de Jaguarê em Ubirajara, que também será Jurandir: a inconstância é também um aceno de transformações do personagem. Ubirajara é o herói araguaia, vence o mais forte dos tocantins, Pojuçá, que assim comenta a vitória: "Mas Tupã, cansado de ouvir celebrar em todas as festas o nome de Pojuçá, como vencedor, emprestou sua força a Jaguarê, o

maior guerreiro que já pisou a terra” (ALENCAR, 2001, p. 12). A imagem nos remete à junção de deuses e mortais: estamos diante de heroísmos. A narrativa compõe, portanto, o ciclo do herói indígena, que busca ser o maior guerreiro, em um ciclo perpétuo entre as gerações. O tempo cíclico pode vir a esbarrar logo em frente quando os caramurus chegarem: ali iniciará o tempo linear, porque ali se inicia a sucessão de fatos históricos propriamente ditos, pois estes cabem aos brancos - que estão nas duas outras obras do escritor, não por menos de tempos lineares.

A presença dessa imagem cíclica não está somente na estrutura da narrativa e nas transformações de nomes de nosso herói. Configura-se ainda em mais dois aspectos: a transfusão do heroísmo e a concepção de natureza/indígena. Sobre o primeiro, voltemos os olhos a Pojuçá. O guerreiro vencido, revela-nos a trama, é irmão de Araci, a jovem com quem Ubirajara se casará, o que causará o embate final entre Ubirajara e os tocantins. Mas nos atemos ao enfrentamento inicial: vencido, Pojuçá exige de Ubirajara o rito.

A grandeza do vencedor o consola; resta-lhe ainda a glória de ter resistido a um braço como o de Ubirajara, grande chefe dos araguaiaias.

Mas ele esperava que depois de haver ornado com sua presença a festa do triunfo, *o vencedor fosse generoso, e lhe concedesse a honra do sacrifício.*

É o temor de que Ubirajara lhe recuse uma morte gloriosa e o retenha cativo, que nesse momento acabrunha o chefe dos tocantins.

Ele, um guerreiro livre, que pisara outrora como senhor aqueles campos, reduzido à condição de escravo?

Ele, um varão chefe, que tinha na obediência de seu arco mais de mil guerreiros valentes, obrigado a reconhecer um dono?

Ele, que afrontava a cólera de Tupã, quando o deus irado rugia do céu, curvar-se ao aceno de um homem, fosse, embora, o mais pujante dos filhos da terra?

Pojucã estremeceia quando se lembrava que podia ser condenado a tão grande humilhação.

Em seu terror promovia o passo, com o ímpeto de fugir para sempre da taba dos araguias, onde o ameaçava aquela vergonha.

Mas uma força invencível atava-lhe a vontade. *Ele não se pertencia desde o momento em que Ubirajara calcou-lhe a mão direita no ombro.*

Esse era o sinal da conquista, que prendia o vencido ao vencedor; aquele que violasse a lei da guerra, *perderia para sempre o nobre título de guerreiro.* (ALENCAR, 2001, p. 45-6, grifo nosso)

Alencar retoma a ideia da honra do indígena como marca fundamental de seu caráter. Coloca, no rito que permeia o “para sempre” do título de guerreiro, uma rica nota de rodapé sobre o suplício. Dedicar uma expressiva quantidade de texto para explicitar a ideia de antropofagia entre os indígenas, culpando os cronistas por visões deturpadas e inclusive rememorando que não é a Europa território livre de tais relatos. Reescreve a história, colocando para longe do solo nacional o fruto de tamanho costume bárbaro: “Se em algumas tribos ou malocas se propagou o apetite depravado, essa degeneração foi por ventura devida ao contágio dos Aimorés, cuja invasão é posterior ao descobrimento” (ALENCAR, 2001, p. 162). Esclarece que a antropofagia não é um ato de glúteos sedentos pelo corpo humano - muito pelo contrário, evoca figuras comparatistas do cristianismo:

Os restos do inimigo tornavam-se pois como uma *hóstia sagrada* que fortalecia os guerreiros; pois às mulheres e aos mancebos

cabia apenas uma tênue porção. Não era a vingança; mas uma espécie de *comunhão* da carne; pela qual se operava a *transfusão do heroísmo*. (ALENCAR, 2001, p. 164, grifo nosso)

Pojucá, para continuar guerreiro, precisa passar por este ciclo. Sem ele, não tem sua honra eternizada: perde-se o título de guerreiro, sente-se humilhado pela perda de sua honra. O derrotado pode, porém, voltar, como “hóstia sagrada”, a fazer parte da nação. Os espíritos dos guerreiros retornam, realimentam a nação que fica, a alma se mantém presente nesse ciclo de vida: a morte física do derrotado é o início de sua vida transfundida na do vencedor. Por fim, vamos ver como a representação da natureza endossará o aspecto cíclico e a forma de modelar o indígena pelo romantismo brasileiro.

A planta indígena

Cada zona, cada clima, cada tierra, da sus frutos especiales. Ni la ciencia, ni el arte, inteligentemente aplicados por el ingenio humano, alcanzan a producir los efectos químico-naturales de la generación espontánea.

Las blancas y perfumadas flores del aire de las islas paranaenses; las esbeltas y verdes palmeras de Morería; los encumbrados y robustos cedros del Líbano; los banianes de la India, cuyos gajos cayendo hasta el suelo, toman raíces, formando vastísimas galerías de fresco y tupido follaje, crecen en los invernáculos de los jardines zoológicos de Londres y París. Pero ¿cómo? Mustias y sin olor aquéllas, bajas y amarillentas éstas; enanos, raquíticos los unos; sin su esplendor tropical los otros.

Lo mismo en esa bella *planta indígena*, que se desarrolla del interior al exterior; que vive de la contemplación y del éxtasis, que canta y que llora, que ama y aborrece, que muere en el

presente para poder viver en la posteridad.¹ (MANSILLA, 2012, p. 159-60, grifo nosso)

Lucio Mansilla, em *Una excursión a los indios ranqueles*, obra também da década de 1870, assim relata os indígenas em sua viagem ao interior dos pampas argentinos. São colocados em paralelo com as plantas, de modo a confundir se a referência é botânica ou societária, colocando-os em um processo de geração espontânea, em uma escritura poética que não esconde o arremate escrito de forma tão natural: a morte hoje para a vida eterna. Em *Ubirajara*, a planta indígena está também escrita e, comparando aos demais livros indianistas do autor, entendemos uma característica particular desta obra.

Nas críticas de Alencar para *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, uma delas se destina a forma como o autor começou a sua obra:

Um poema épico, como eu compreendo, e como tenho visto realizado, deve abrir-se por um quadro majestoso, por uma cena digna do elevado assunto que se vai tratar.

Não se entra em um palácio real por uma portinha travessa, mas por um pórtico grandioso, por um peristilo magnífico, por uma cena digna do elevado assunto que se vai tratar. (ALENCAR, 2005, p. 23)

¹ Tradução livre: “Cada zona, cada clima, cada terra, dá seus frutos especiais. Nem a ciência nem a arte, inteligentemente aplicadas pela ingenuidade humana, podem produzir os efeitos químico-naturais da geração espontânea.

As flores brancas e perfumadas do ar das ilhas do Paraná; as palmas delgadas e verdes de Morería; os elevados e resistentes cedros do Líbano; as figueiras da Índia, cujos cachos caem no chão, criam enormes galerias de folhagens frescas e densas, crescem nas estufas dos jardins zoológicos de Londres e Paris. Mas como? Murchas e sem odor, baixos e amarelados; anões, frágeis; sem seu esplendor tropical.

O mesmo *nessa bela planta indígena*, que se desenvolve de dentro para fora; que vive da contemplação e do êxtase, que canta e que chora, que ama e abomina, que morre no presente para poder viver na posteridade”

Não por menos, *O Guarani* começa com uma ampla descrição do quadro de natureza em que se encontra o rio Paquequer. *Ubirajara*, porém, não é um poema épico. Mas é nesta obra, em comparação com as demais, que Alencar deixa de lado a descrição do cenário de natureza, elemento que tão fortemente caracterizava sua escrita. Aqui, o começo da narrativa é direto ao personagem, no capítulo I, “O caçador”: “Pela margem do grande rio caminha Jaguarê, o jovem caçador” (ALENCAR, 2001, p. 15). Associemos esta falta a um outro elemento característico na obra: a recorrência da imagem do indígena sendo espelhada com a nossa flora.

“Eram dois jatobás que nasceram juntos e entrelaçaram os ganhos ligando-se no mesmo tronco” (ALENCAR, 2001, p. 23). Assim é a cena de disputa entre Jaguarê e Pojucá. A associação com as árvores continua: Jandira, por exemplo, é “aquela que se ergue como a palmeira no meio da campina coberta de flores” (ALENCAR, 2001, p. 49), e inconsolável por ter sido oferecida como “esposa do túmulo” para Pojucá, assim relata sua transformação: “Eu fui Jandira, o manacá viçoso que se vestia de flores azuis e brancas. Agora sou como a juçara que perdeu a folha, e só tem espinhos para ferir aqueles que se chegam” (ALENCAR, 2001, p. 52). E assim Araci vê Ubirajara junto aos tocantins: “De longe Araci viu o estrangeiro, sentado entre os anciões, como o frondoso jacarandá no meio dos velhos troncos das aroeiras” (ALENCAR, 2001, p. 64). Essa comunhão de indígena com natureza forma em *Ubirajara* esse contínuo entre aquela gente e aquela paisagem: a planta indígena como um elemento zoófito.

Além de caracterizar os corpos de forma descritiva, a planta indígena também se faz em seus costumes, em seus cotidianos. Por exemplo, assim se comportam as mulheres guerreiras:

As mulheres guerreiras, senhoras de seu corpo, são como a palmeira do muriti, que rejeita o fruto antes que ele amadureça e o abandona à correnteza do rio.

A esposa não desprende de si o filho, senão quando ele não chupa mais seu peito. Ela é como a mangabeira; nutre o fruto com seu leite, que é a flor de seu sangue (ALENCAR, 2001, p. 68)

A esposa também tem o seu comportamento associado às árvores:

A cajazeira depois que dá seu fruto perde a folha; o guerreiro busca a sombra de outra árvore para repousar.

Mas vem a lua das águas e a cajazeira outra vez se cobre de folhas; sua sombra é doce ao guerreiro.

A esposa é como a cajazeira. Quando o guerreiro não acha alegria em seus braços, ela sofre que busque outra sombra e espera que lhe volte a flor para chamá-lo de novo ao seio. (ALENCAR, 2001, p. 84)

A planta indígena é assim também em seu comportamento: “Quando Araci ouviu estas palavras cobriu-se de sorrisos, como o guajeru se cobre de suas flores alvas e perfumadas, com os orvalhos da manhã” (ALENCAR, 2001, p. 72). Assim sente Jandira a perda de seu amor para Araci: “Desde que Ubirajara abandonou Jandira, ela começou a morrer, como a baunilha que o vento arranca da árvore” (ALENCAR, 2001, p. 81)

Por fim, a visão do indígena associado às árvores também estará presente na organização das tabas. Diz Itaquê, chefe dos tocantins, pai de Pojucá:

— Pais da sabedoria, abarés, olhai aquele jatobá que se levanta no meio da campina, e que eu só posso ver agora na sombra de minha alma.

Ele tem muitas raízes que o sustentam nos ares, tem muitos galhos que o cercam e estendem ao longe a sua rama. Mas o tronco é um só.

As grossas raízes são os abarés que sustentam o chefe com o seu conselho. Os galhos fortes são os moacaras que cercam o chefe e geram a multidão de guerreiros mais numerosa que as folhas das árvores. O tronco é o chefe da nação; se ele se dividir,

o jatobá não subirá às nuvens, nem terá forças para resistir ao tufão. (ALENCAR, 2001, p. 124)

Esta não será a única vez que o coletivo será evocado enquanto parte da floresta: “Sua geração vai assim crescendo de tronco em tronco; e forma uma floresta de guerreiros, onde o último cedro se ergue mais frondoso e robusto, porque recebe a seiva de seus avós” (ALENCAR, 2001, p. 67). Nessa citação, temos a junção dos elementos de representação da natureza com a criação cíclica-natural: a formação das tabas e as suas buscas pelo ideal de honra do guerreiro dão substância a eles, fazem os indígenas crescerem enquanto povo. Ao fundo, nosso cenário pouco narrado - porém narrado justamente porque são plasmados os elementos índio e floresta - é de uma floresta tropical, frondosa e fechada: a robustez desta floresta guarda e memória dos tantos ciclos de nações indígenas que se projetaram ao passado pré-Cabralino.

A natureza cíclica também traz uma questão, colocada por Alencar ao final do livro: está por vir os “caramurus guerreiros do mar”. Ali estará a interrupção do ciclo. Antes da presença do colonizador, o nosso tempo é indefinido, seja porque incerto no calendário, seja para efeito de mitologia, seja por não considerar os índios como portadores de uma história ou, ainda, seja para a construção de uma narrativa que ecoe ao passado, sendo sempre possível de recuar, de criar novos tempos anteriores. *Ubirajara* nos desenha a floresta como o acúmulo de tempo de diferentes nações indígenas, estas, nacionais, sempre focadas em manter valores dignos, condizentes com o cristianismo. A floresta passa a ser, portanto, testemunha de nossa Antiguidade, reflexo das nações passadas, monumento de nossa história passada.

O Jardim de Alencar

Neste jardim de plantas indígenas que é *Ubirajara*, ficam algumas questões sobre representações da natureza e construções de paisagens. Voltemos à forma como se inicia o romance: somos convidados a acompanhar o protagonista em sua ação. Os quadros narrativos raramente oferecem uma visão ampla ou contemplativa da natureza que circunda toda a ação: sabemos que o rio é grande, que a floresta tem frondosas árvores, mas a descrição não aparece,

não contempla os desenhos de um Paquequer, em *O Guarani*, ou da descida de *Iracema* rumo ao litoral. Parece que somos colocados junto aos personagens: não apenas *somos* a natureza, estamos *dentro* dela. Assim, a descrição reside em retratos próximos: árvores, rios, penedos. Visto que a paisagem passa pela “concretização do vínculo entre os diferentes elementos e valores de uma cultura, ligação que implica agenciamento, ordenamento e, por fim, uma forma de percepção do mundo” (CAUQUELIN, 2007, p. 14-15), a raridade dela em *Ubirajara* acaba tendo como efeito algumas possibilidades de leitura: justamente pelo indígena ser parte desta natureza, o ato de descrever uma paisagem toma dimensões diversas, como na dificuldade de narrar a natureza através dos olhos de quem é natureza (o estranhamento de um com outro - do indígena com a natureza - romperia a harmonia evocada entre ambos). Além disso, o exercício de transformar aquelas vivências em paisagem caberia a um olhar de quem observa a natureza e a condensa em paisagens - e aqui não há a presença do branco, este denominador.

A descrição das tais plantas indígenas, nossas árvores evocadas, traz também o levantamento de nossa flora, nomeando as espécies, os frutos, as características, incluindo a nomenclatura em tupi, se conhecida assim for. Isso nos leva a um outro processo de *jardinagem* do texto de José de Alencar em tal tríade: as escolhas que acompanham o escritor em suas numerosas notas de rodapé. Como vimos, à entrada de Peri temos uma nota de rodapé que sinaliza os cronistas. Agora, em *Ubirajara*, as notas vão buscar desfazer as imagens formadas pelos cronistas, a exemplo da religião e da antropofagia. Continuamos com a presença dos viajantes naturalistas, que tanto contribuíram para as ideias do Romantismo. É em *Ubirajara*, por exemplo, que Alencar referencia Alexander von Humboldt - o autor cearense já dispunha, porém, desde *O Guarani*, da presença de naturalistas viajantes, como Spix e von Martius. Assim, podemos perceber na escrita de Alencar uma influência do “estilo estético-científico”, presente no projeto dos naturalistas, que contribui para as imagens do novo mundo e influenciou o Romantismo, como defende Karen Macknow Lisboa:

Esse ‘estilo estético-científico’, encontra ressonância na sugestão de Goethe de unir ciência e poesia. Baseando-se na concepção organicista da natureza, inaugurada por Herder, Goethe

considerava o mundo natural um ‘grande animal vivo, um organismo que jamais poderia ser traduzido matematicamente’, opondo-se dessa maneira a qualquer ‘tendência mecanicista’. A ‘visão poética e o trabalho científico deveriam coincidir, formando uma única idéia’. Quando Goethe leu *Ansichten der Natur* de Humboldt, sensibilizou-se com o poeta que descobrira no texto do naturalista. E não tardou a incluir o jovem viajante no círculo de suas afinidades eletivas (*Wahlverwandschaften*). Humboldt, que estava em pleno diálogo com a *Naturphilosophie* (filosofia da natureza) romântica dos alemães, sobretudo de Friedrich Wilhelm J. Schelling, também teve influência das concepções de Jean-Jacques Rousseau e Bernardin de St.-Pierre. O estilo estético-científico do autor itinerante inspirou-se no filósofo que, quando de suas caminhadas nas redondezas do lago de Bienne, descobre na prática da botânica o prazer. (LISBOA, 1997, p. 43)

O próprio José de Alencar, em *Como e porque sou romancista*, deixará claro que o processo de entrada no território brasileiro e de construir imagens em viagens o influenciara na escrita indianista:

Em Olinda onde estudava meu terceiro ano e na velha biblioteca do convento de São Bento a ler os cronistas da era colonial, desenhavam-se a cada instante, na tela das reminiscências, as paisagens de meu pátrio Ceará.

Eram agora os seus tabuleiros gentis; logo após as várzeas amenas e graciosas; e pôr fim as matas seculares que vestiam as seras como a ararróia verde do guerreiro tabajara.

E através destas também esfumavam-se outros painéis, que me representavam o sertão em todas as suas galas de inverno, as selvas gigantes que se prolongam até os Andes, os raios caudalosos que avassalam o deserto, e o majestoso São Francisco transformado em um oceano, sobre o qual eu navegara um dia.

Cenas estas que eu havia contemplado com olhos de menino dez anos antes, ao atravessar essas regiões em jornada do Ceará à Bahia; e que agora se debuxavam na memória do adolescente, e coloriam-se ao vivo com as tintas frescas da palheta cearense. (ALENCAR, 1893, p. 3)

Por fim, um último ato de jardinagem. Se a ideia foi reconstruir o passado heroico grandioso de nossa gente brasileira, Alencar poda bem a imagem do indígena de acordo com as necessidades de suas crenças e seus ideais. Em seu jardim, é obrigatório que os nossos honrados antepassados tenham proximidades com os valores cristãos, e isso será demonstrado por Alencar em suas explicações sobre os costumes daqueles indígenas. Mais: será realizada a retirada da erva daninha. Por isso, os aimorés são essenciais para a composição da natureza brasileira. Colocados como elemento desvinculado da nossa terra, torna-se o bode expiatório das mazelas selvagens. O indígena incivilizável, de hábitos degenerados, não é fruto de nossa terra, não é nosso monumento, não é parte de nossa floresta: é elemento externo que nos deixa confortáveis para expiar a culpa. Alencar, negando a brasilidade a eles, faz um movimento de “aprimorar a natureza”, fingindo que não. Mostra a “natureza selvagem”, como era preferível na apreensão do mundo natural (THOMAS, 1988, p. 376), modificando-a com a estratégia da história: os aimorés e outros povos, degenerados, “ao tempo do descobrimento apareceram no Brasil” (ALENCAR, 2001, p. 166).

Referências

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger e Filhos, 1893. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000311.pdf>>.

_____. *Ubirajara*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. Polêmica sobre a Confederação dos Tamaios. In: BUENO, Alexei.; ERMAKOFF, George. (org.) *Duelos no serpentário*: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil 1850-1950. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2005.

_____. *O Guarani*. São Paulo: Nobel, 2010.

BERLIN, Isaiah. *As raízes do Romantismo*. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

LISBOA, Karen Macknow. *A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Fapesp/Hucitec, 1997.

MANSILLA, Lucio V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Agebe, 2012.

MARTINS, Eduardo. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. São Paulo: É Realizações, 2014.

ROCHA, João Cezar de Castro. A instabilidade como estrutura. In: ROCHA, João Cezar de Castro; PRIGOL, Valdir (org). *Por uma esquizofrenia produtiva (Da prática à teoria)*. Chapecó: Argos, 2015.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ABSTRACT

In this work, we intend to discuss the “Tupi legend” *Ubirajara* (1874) by José de Alencar, the final act of his Indian trilogy, as a production in dialogue with the Brazilian political and cultural context. Through the discussions about nature and the representation of this in his work, we seek to analyze the images of the natives and the structure of the work.

KEYWORDS: Nature; José de Alencar; *Ubirajara*.