

MIRHLANE MENDES DE ABREU

UBIRAJARA, HERÓI ÉPICO

Dissertação apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Eugênia Boaventura

CAMPINAS

1997

UNIDADE	BC.
N.º CHAMADA:	UNICAMP
	Ab86u
V. EL.	
TEMPO D.	30378
PROC.	281/97
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	22/05/97
N.º CPD	

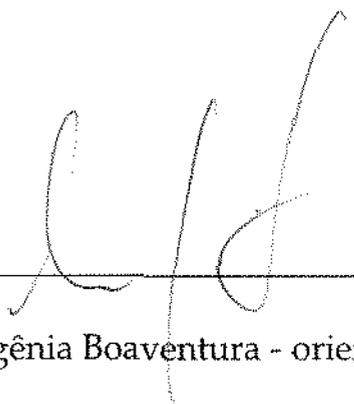
CM-00099125-0

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

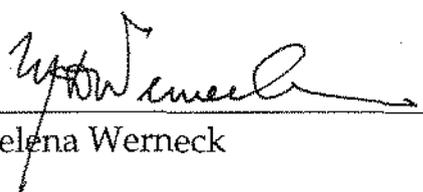
Ab86u Abreu, Mirhiane Mendes de
Ubirajara, herói épico / Mirhiane Mendes
de Abreu. - - Campinas, SP : [s.n.], 1997.

Orientador: Maria Eugênia Boaventura
Dissertação (mestrado) - Universidade Es-
tadual de Campinas, Instituto de Estudos da
Linguagem.

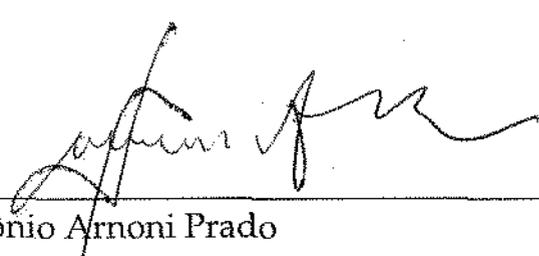
1. Personagens literários. 2. Crítica li-
terária. 3. Literatura brasileira. I. Boaven-
tura, Maria Eugênia II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Estudos da Lingua-
gem. III. Título.



Prof^a. Dr^a. Maria Eugênia Boaventura - orientadora



Prof^a. Dr^a. Maria Helena Werneck



Prof. Dr. Antônio Arnoni Prado

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Mirchiane Mendes de
Abreu

e aprovada pela Comissão Julgadora em
24/03/97.

Prof. Dr. M^{te} Eugênia da Fátima B. Boaventura Dias

PARA EDUARDO

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pelo apoio financeiro;
à Maria Eugênia Boaventura, pela valiosa orientação, sempre presente;
aos professores José Aderaldo Castello e Antônio Arnoni Prado, que,
integrando a banca examinadora do exame de qualificação, mostraram os
caminhos desse texto;
aos funcionários da biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
da UNICAMP, pela paciência;
aos meus pais e irmãos, pelo amor, incentivo e confiança;
a Eduardo, por tudo.

SUMÁRIO:

1-Introdução	1
2- A contribuição de Alencar ao nacionalismo brasileiro	7
3- Ubirajara, herói épico	25
4- À margem do texto	63
5- Palavras finais.....	109
6- Bibliografia	112

RESUMO

Considerando o projeto de literatura nacional de José de Alencar, a presente dissertação visa ao exame da composição do herói do romance *Ubirajara*, que retrata o índio e o ambiente americano antes da chegada do colonizador. Observei que, nessa obra, o autor sugere uma narrativa mítica, testemunho de um período glorioso do país, numa linguagem inspirada no estilo bíblico do Gênesis, o livro da criação, através de uma ação dinâmica e desimpedida, cuja fonte é a índole guerreira do selvagem americano, apropriada para uma epopéia. A fim de reforçar as características, os costumes e as tradições indígenas narrados, o autor de *Ubirajara* recorre nesse romance às notas, espécie de texto paralelo que documenta o mundo de pureza do selvagem. Nesse sentido, percebe-se haver dois narradores no romance, um complementando o outro: o primeiro, chamei de "narrador contemplativo", que apresenta os episódios do enredo; o segundo, de "narrador histórico", presente nas notas de rodapé, que procura garantir veracidade aos acontecimentos descritos pelo primeiro.

A particularidade das notas na construção do romance abre uma fresta que nos permite pressentir a motivação de Alencar em demonstrar a fase paradisíaca do brasileiro. A munição historiográfica de que se valeu lhe permitiu formular a tese de que existiram homens puros, ciosos de sua honra e tradição, por isso, o romance caminha entre o ambiente ficcional e o verídico, como uma forma de demarcar com segurança a participação do nativo na construção dos valores desejados como constitutivos do país.

1- INTRODUÇÃO

"Um grande homem transforma sua região em algo genial para a imaginação dos homens; e seu ar, no elemento estimado de todo espírito delicado. O país mais promissor é aquele habitado pelas mentes mais nobres." (Ralph Waldo Emerson)

A produção literária de José de Alencar, em concordância com o pensamento crítico de sua época, voltou-se, em parte, para a pesquisa da natureza e das tradições nacionais. Fiel aos ideais de sua geração, Alencar aplicou-se ao estudo sistemático do seu país e procurou produzir, através dos seus 21 romances, um vasto painel brasileiro. Professando "a nacionalidade como uma religião"¹, voltou-se para os mais variados aspectos da vida do país, narrando cenas do campo e da cidade, episódios históricos remotos e fatos diversos da vida agitada da corte. No tocante à temática indígena, alimentada pelas tradições e valores do povo autóctone, compôs sua conhecida trilogia, romances cujos registros constituem-se em fabulosos quadros da natureza americana e que têm por protagonistas heróis "talhados para a grandeza", para usar as palavras de Cavalcanti Proença².

Nos textos críticos do romancista, observa-se a preocupação em adequar a obra literária à realidade brasileira, imaginada conforme o projeto romântico, deliberadamente interessado em impulsionar a produção intelectual e cultural do país.

¹ALENCAR, José. "Bênção Paterna". In: _____. *Sonhos d'Ouro*. p. 10

²PROENÇA, Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. p. 72

Está claro que tal atitude orientava-se pelas concepções patrióticas da era pós-independência, quando o romance tornou-se a forma de expressão do incipiente nacionalismo por ser o gênero capaz de forjar e divulgar a imagem do país como então se desejava.

Como os índios eram os heróis, a natureza americana, fabulosa para os que vivem no campo e na floresta, transmitiria um sopro épico aos homens que a povoavam. Descrevê-la seria, portanto, tomar consciência dos limites pátrios, do que o rodeava mais de perto. Enobrecendo a terra e o homem locais, traçar-se-ia o perfil do país, abrangendo o processo de formação da nacionalidade brasileira.

Os romances indianistas alencarianos, idealizados a partir de imagens da história do país, contribuem para a fixação do índio como um símbolo nacional. Como se sabe, o nacionalismo romântico procurou fortalecer o trabalho de elaboração da nova pátria recém-independente, afirmando o que havia de mais positivo no Brasil e nos brasileiros. Com esse intuito, alguns escritores dedicaram-se à exaltação dos elementos distintivos e característicos do país (notadamente a natureza e os tipos humanos passíveis de serem contrapostos ao elemento europeu), bem como ao cultivo de um sentimento de amor à pátria e às suas tradições. Pensando nesse projeto, Antonio Candido cunhou a expressão "tomada de posição"³, atitude que traduziria o espírito propulsor do fazer literário da época. Um passo importante para se formular esse sentimento de nacionalidade seria construir um passado grandioso e remoto para a pátria que surgia. Guiando-se pela

³CANDIDO, Antonio. "O Romantismo como posição do espírito e da sensibilidade". In: _____. *Formação da Literatura Brasileira*. (momentos decisivos) vol 2 p. 27

atração exercida pelo exótico e pelo distante, o romantismo iria forjar, com o indianismo, uma adaptação da Idade Média européia em ambiente tropical.

Toda produção literária alencariana estava engajada no projeto de construção nacional. Ao prefaciар *Sonhos d'Ouro*, Alencar explicitou o sentido de tudo aquilo que até então realizara como sendo a síntese do processo da nossa formação e evolução. Partindo desse texto, Aderaldo Castello⁴ propôs uma nova distribuição dos romances histórico-indianistas (*O Guarani* — 1857, *Iracema* — 1865, e *Ubirajara*—1874) e substituiu a ordem cronológica da produção por outra, sugerida pela cronologia da história narrada.

O ponto de partida da análise de *Ubirajara* segue o rastro deixado por Aderaldo Castello, para quem a trilogia é fundamentada em elementos míticos e lendários a partir dos quais o romancista teria pretendido aventar as origens da nacionalidade brasileira. Nesse sentido, seriam consideradas apenas as características dominantes de cada uma das obras, tomando como base o sentido que o próprio ficcionista conferiu à sua produção no citado prefácio a *Sonhos D'Ouro*, que é vê-la como "síntese do processo de nossa formação e evolução, compreendida em três fases sucessivas"⁵. Com essa reorganização, os romances alencarianos adquiririam uma nova subdivisão, a saber:

1º- aqueles em que há o predomínio do traço indianista e mítico;

2º- os que manifestam o sentimento de brasilidade, que eclode no período da Independência, fomentador da perspectiva histórica.

⁴CASTELLO, Aderaldo "Iracema e o indianismo de Alencar", In: ALENCAR, José. *Iracema*. Ed. Crítica. p. 210

⁵ALENCAR, José. *Op. Cit.* p. 10

Os romances que têm o índio como cerne encontram-se, é claro, no primeiro subgrupo, porém constituídos respectivamente por *Ubirajara* (cuja paisagem primitiva e grandiosa mostra uma terra ainda a ser conquistada), *O Guarani* (que sintetiza os valores e as aspirações coletivas do colonizador) e *Iracema* (romance no qual se tenta traduzir o significado do destino de um povo com o nascimento do primeiro brasileiro). Associa-se a este ciclo *As Minas de Prata*, em que se destaca o contexto histórico e cultural de uma nação constituída por povos cruzados que originaram o primeiro brasileiro.

O deslocamento de *Ubirajara* para a primeira posição fornece ao quadro traçado um grande intróito, uma vez que retrata o ambiente americano e o seu povo antes da chegada do conquistador, quando, da perspectiva romântica, o índio ainda era o senhor da terra e se encontrava em seu esplendor.

Esse contato entre índios e brancos é fundamental para se diferenciar a constituição do herói nos três romances. Em *O Guarani* e *Iracema* o índio abdica, de alguma forma, da sua liberdade e da sua cultura e se submete aos desígnios do homem branco. É o herói-servo que se entrega ao ser amado, dando lugar ao que Bosi⁶ denominou de "mito sacrificial". Em *Ubirajara*, ao contrário, o herói não se submete a ninguém, e representa, como já observou Antonio Candido, "o ápice do heroísmo de Alencar": "símbolo do supremo vigor, [...] herói sem vacilações, mais hirto que Peri na sua inteireza de ânimo."⁷

Defendendo a tese de que a civilização brasileira desfruta de uma história particular, da qual devem emanar os sentimentos patrióticos, Alencar sugere em

⁶BOSI, Alfredo. "O mito sacrificial: o indianismo de Alencar" In: _____. *Dialética da Colonização*. p. 180

Ubirajara uma narrativa mítica, em que o índio, testemunho do período glorioso do país, fosse elevado ao nível de herói, numa linguagem inspirada no estilo bíblico do *Gênesis*, o livro da criação, e uma ação dinâmica e desimpedida, cuja fonte é a índole guerreira do selvagem americano, apropriada em uma ação épica. Na procura de imagens que traduzissem a consciência cultural do povo brasileiro, esse livro cristaliza o momento em que sua integridade não havia sido abalada, conserva a pureza primitiva de seu povo e revela a relação espontânea entre homem e natureza.

Desde a abertura, Alencar concede ao romance a dignidade de uma epopéia nacional no momento em que retoma seus próprios postulados teóricos, alinhavados na *Carta sobre 'A Confederação dos Tamoios'*, além do prefácio a *Sonhos D'Ouro*, visando a organizá-los em sua experiência ficcional. *Ubirajara* torna-se, então, um grande representante de sua teoria, sobretudo porque a condenação que ele próprio havia proferido contra Gonçalves de Magalhães no tocante ao gênero utilizado para a composição de seu poema — o épico — deveria ser sanada. Com esse propósito, o romancista o reveste em sua modalidade contemporânea, o romance, explorando a forma condizente com a nova realidade.

A fim de reforçar as características, os costumes e as tradições indígenas narrados, o autor de *Ubirajara* recorre nesse romance às notas, espécie de texto paralelo ao livro e que documenta a ascendência majestosa do brasileiro; ascendência essa que a pena do escritor se encarregou de enaltecer, a despeito dos documentos, a seu ver, muitas vezes, inescrupulosos, dos cronistas, historiadores, viajantes e missionários. Dispõe, nesse

⁷CANDIDO, Antonio. "Os três alencares". In: *Op. Cit.* p. 224

sentido, dois textos, o literário e o documental e enfatiza seu desejo de se aprofundar na realidade brasileira e de participar ativamente dela. Para isso, o caráter e a preocupação de sua obra deveriam proporcionar dimensão poética a esta categoria do "nacional" implicando na valorização da natureza selvagem e do autóctone.

O percurso da análise que ora inicia deverá privilegiar um dos componentes da expressão cultural que Alencar buscou retratar: o índio em sua pureza e heroicidade germinadores do orgulho nacional. Desse modo, pode-se dizer que o romantismo deu forte impulso ao fazer literário e o índio e a natureza conjugados formaram os símbolos nacionais, enquanto imagens e idéias básicas incorporadas à consciência do país. Está claro que tais símbolos, positivamente caracterizados e entoados em obra poética, contribuíram para a formação de uma auto-imagem do brasileiro, que se queria contrária à do estrangeiro.

2- A CONTRIBUIÇÃO DE ALENCAR AO NACIONALISMO BRASILEIRO

"Para nosotros una nación es una alma, un espíritu, una familia espiritual; resulta, en el pasado, de recuerdos, de sacrificios, de glorias, con frecuencia de duelos y de penas comunes; en el presente, del deseo de continuar viviendo juntos. Lo que constituye una nación no es el hablar la misma lengua o el pertenecer al mismo grupo etnográfico; es haber hecho grandes cosas en el pasado y querer hacerlas en el porvenir." (Renan)

O romantismo coincide com o período de independência do país e, a rigor, é o nosso primeiro "momento" literário, refletindo maior apego à realidade do Novo Mundo. Nesse momento, a imprensa é timidamente fundada, são lançados os primeiros livros e as atividades intelectual e artística são estimuladas. Tudo com o intuito de desenvolver a sensibilidade nacional, manifesta como ato de brasilidade. Foi inserido nesse contexto que José de Alencar contribuiu enormemente para a expansão do debate sobre o nacionalismo e para a definição da prática literária exigida para o país. Para isso, fundamentou sua obra na documentação dos cronistas, elevou e enalteceu o índio, transformando-o em herói, em figura humana de admiração cuja forma de vida idealizada o fazia nobre e de belos instintos.

Conhecendo a influência do imaginário na formação da nossa identidade nacional, José de Alencar dedicou-se a fazer vir à tona elementos que, para ele, estavam adormecidos, profundezas de sentimento que a linguagem dos cronistas não pudera assimilar, nem compreender. Excedendo sua imaginação na arquitetura do herói,

figurou o índio como instrumento de primeira grandeza no reconhecimento de nossas características particulares, fugindo à generalização dos Enciclopedistas. Nesse sentido, desenhou os mais distintos aspectos existentes no Brasil, organizando as relações geradas dentro da combinação nacional em sua evolução histórica, tramando em sua obra os valores componentes de todo o ciclo histórico. A singular "personalidade", no caso brasileiro, encontrava-se, pois, no selvagem, que adquiria desconhecida riqueza de vida espiritual no "índivíduo" da filosofia iluminista e fugia inteiramente do qualificativo de simples animal, semelhante ao cavalo ou ao cão, que tantas vezes se lhe atribuía.

Ao seu entender, o selvagem teria sido caluniado pelos historiadores e seria o primeiro a necessitar de redenção. Deste modo, surgiram Peri, Iracema e Ubirajara, heróis sempre prontos à ação grande e ao estímulo nobre, deixando como legado ao sertanejo, ao gaúcho, ao negro da fazenda, à mocinha da cidade o brilho e altivez do ser brasileiro. Não faltam, entretanto, críticos que até os dias de hoje perseguem tais heróis e a imagem estabelecida através deles. É oportuno lembrar, neste momento, de Ronald de Carvalho⁸, crítico e historiador literário modernista, para quem o romancista cearense pôs entre nós o homem diante da natureza, dando-lhe as armas da coragem e do entusiasmo, da inteligência e da crença. Talvez seu indianismo pudesse ter sido reduzido a proporções mais justas e menos artificiais se, como desejava grande parte da crítica, fosse mais objetivo, menos prosaico, reduzido a proporções mais justas e menos artificiais. Contudo, há que se observar que o indianismo de Alencar correspondia a um

⁸CARVALHO, Ronald. *O espelho de Ariel*. p. 2252-3

estado de espírito nacional, inerente ao nosso romantismo e foi certamente quem mais contribuiu para aguçar ou fortalecer o senso vivo de nossos liames entre presente, passado e futuro. Estava no índio a eternidade do herói transmitida à consciência dos pósteros. Os elementos que formavam a nação tinham de ser rebuscados no sangue, nas tradições, nos sentimentos e aspirações comuns. E mais: urgia mostrar que o Brasil podia prescindir do português e que, além disso, como bem assinalou Nelson Werneck Sodré⁹, havia outro motivo talvez mais importante: o da ligação com a memória popular, onde se encontravam as origens para a valorização do índio e também suas fontes folclóricas cujas pesquisas tinham sido feitas no Ceará, a primeira a situar a etapa inicial de sua obra em torno das "lendas e mitos da terra selvagem e conquistada", das "tradições que embalaram a infância do povo"¹⁰.

As reflexões alencarianas, como crítico, romancista e jornalista, foram dedicadas a delinear os valores da nova terra e da nova gente, estabelecendo também as devidas divergências entre as literaturas brasileira e portuguesa. Discutindo as questões relativas à literatura pátria, desenvolveu a atividade crítica paralelamente à prática literária. Seus principais postulados estão contidos nas *Cartas sobre 'A Confederação dos Tamoios'* e "Bênção Paterna", o famoso e já citado prefácio a *Sonhos D'Ouro*, os quais acabam por ultrapassar a condição de crítica e transformam-se numa exposição dos princípios teóricos sobre a literatura brasileira e sua poética.

Nesses textos, José de Alencar ambicionou estimular os demais escritores e críticos a tomar uma posição sobre as questões literárias de sua época — o romantismo

⁹SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira. Seus Fundamentos Econômicos*. p. 263

brasileiro, o nacionalismo literário e o indianismo —, ao redigir oito cartas sobre suas "impressões de leitura" do poema *A Confederação dos Tamoios* cujo autor, Gonçalves de Magalhães, era nome de prestígio na vida cultural do país. O escritor cearense vinha se preparando para exercer sua atividade literária por meio das leituras dos primeiros cronistas da terra e dos escritores franceses e portugueses, influenciadores de sua geração¹¹. O estilo de descrição dos heróis e da paisagem em muito preocuparam o ficcionista, interessado na criação de um estilo para a ficção, ou melhor, para a fixação desejada às suas heróicas personagens, embebidas num simultâneo toque épico e lírico. "A forma com que Homero cantou os gregos — dizia ele em uma de suas *Cartas sobre 'A Confederação dos Tamoios'* e que podiam ser bem o seu breviário estético—, não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia e os combates mitológicos não podem exprimir as tristes endeixas da Guanabara e as tradições dos selvagens da América. Porventura não haverá no caos do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso?"¹²

Qual seria, então, esse estilo? Alencar leu os clássicos, estudou, impregnou-se dos modelos de Alexandre Herculano e Chateaubriand, seus modelos em matéria de expressão e, por fim, chegou à conclusão de que em tudo havia poesia, o *belo*, por mais primitiva que fosse a cosmogonia de um povo. Desse modo, subordinou a sua fantasia à visão poética, lírica e dramática do selvagem, transformando-a em elemento poético, em um estilo brasileiro, colorido de imagens que só possuíam os filhos da natureza, como

¹⁰ALENCAR, José de. "Bênção Paterna", In: *Sonhos D'Ouro*. p.10

¹¹CASTELLO, Aderaldo *A polêmica sobre 'A Confederação dos Tamoios'*. p. IX

¹² Idem. *Ibidem*. p. XXIX

ele havia reconhecido e elevado à categoria de uma epopéia nacional. Gilberto Freyre¹³ comenta o seguinte, a respeito das *Cartas* ...:

"O que José de Alencar reclamava de Gonçalves de Magalhães era principalmente — se bem o interpreto — a ausência, no poema melancolicamente fracassado como épico brasileiro, do que poderíamos hoje chamar de tropicalismo: um tropicalismo que desse vigor novo à inevitável lusitanidade de forma literária da Confederação ..., por mais que, dentro dessa forma convencionalmente portuguesa, se agitasse um calculado antilusismo político, circunstancial ou de momento."

A irresistente retratação da natureza brasileira, a pérfida caracterização do indígena, o inadequado aproveitamento da história pátria, a impropriedade da forma e do estilo são os aspectos que Alencar sintetiza, já na primeira carta, como pontos inadmissíveis na obra de Gonçalves de Magalhães. Dada a magnitude do objeto a ser representado, ele simplesmente conclui pela nulidade do poema ante o sentimento nacional. Adiante, ele indaga ao próprio país porque não concedia o reflexo da sua luz e beleza ao gênio de um dos seus filhos. É dessa passagem que se confirma a exigência de Alencar no que concerne à literatura nacional: é do espaço brasileiro, em especial da natureza, que o poeta deve retirar os recursos para a elaboração de um poema original:

"Brasil, minha pátria, por que com tantas riquezas que possuis em teu seio, não dás ao gênio de um dos teus filhos todo o reflexo de tua luz e de tua beleza? Por que não lhe

¹³FREYRE, Gilberto. "Reinterpretando José de Alencar", In: _____. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: José Olympio. p. 136

dás as cores de tua palheta, a forma graciosa de tuas flores, a harmonia das auras da tarde? Por que não arrancas das asas de um dos teus pássaros mais garridos a pena do poeta que deve cantar-te?"¹⁴

A análise recai mais atentamente sobre os dois itens aos quais, na sua opinião, Magalhães não concedeu a devida atenção: a natureza brasileira e a vida dos indígenas. Para o crítico, o poeta negligenciou o contato com a natureza e não abandonou sua visão de homem civilizado para descrever a vida do selvagem. Desse modo, o autor de *Ubirajara* reforça o princípio de que a literatura deve extrair seus motivos do local onde aparece, pois só assim garante seu valor de autenticidade e encontra aquilo que verdadeiramente lhe pertence, considerando o cenário do Novo Mundo ser aquele que traduz melhor sua singularidade. Este é o único caminho para o texto literário brasileiro se distinguir dos demais e assegurar sua nobre condição de nacional. Com isso, ele demonstra que *A Confederação dos Tamoios* não atende a esse postulado e, como se não bastasse, falha no aproveitamento das tradições, costumes e história indígenas. O menosprezo para com "o esboço histórico dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas"¹⁵, seria imperdoável, já que, a seu ver, "davam por si só matéria a um grande poema."¹⁶

Alencar busca, então, documentar a configuração dos traços do indianismo, mormente na oitava carta, na qual enfatiza suas objeções relativas ao poema de Gonçalves de Magalhães, o qual não realiza uma cópia exata das informações dos

¹⁴ALENCAR, José. *Carta sobre "A Confederação dos Tamoios"*, In: CASTELLO, Aderaldo. *Op. Cit.* p. 38

¹⁵Idem. *Ibidem.* p. 12

cronistas e acaba por empalidecer a riqueza dos costumes e tradições dos selvagens, suas expressões lingüísticas, sua teogonia e cosmogonia. Diante dessa constatação, o romancista indaga:

"Será este o verdadeiro símbolo da liberdade, e especialmente dessa liberdade selvagem cheia de vida, de ação, e de movimento? Será esta a imagem do índio brasileiro, senhor das florestas e das montanhas, vivendo ao capricho, e percorrendo à vontade todo este belo país, do qual era rei e soberano?¹⁷"

Definitivamente, Alencar não via o indígena como uma mera personagem ou um tipo que a nova literatura poderia aproveitar. Ao contrário (e era esse o entender de então), era a representação da pureza, singeleza, simbolizava uma coletividade e, por conseguinte, toda a nação através de sua força, intrepidez, valor moral e autenticidade. O índio passa a responder pela idéia de nacionalidade, adequando-se ao que de mais original e autêntico possui o país. Com isso, consagrará-lo como um herói literário representa, antes de mais nada, garantir ao texto poético o estatuto de nacional e ao homem brasileiro, a sua nacionalidade, com todo o passado glorioso a que tem direito. Por esta razão, os árcades Basílio da Gama e o Frei São Carlos estariam mais próximos da poesia nacional do que o fundador da revista *Niterói*, não obstante o gosto da época em que viveram, pois aqueles poetas, em especial o primeiro, teriam tido "alguns raios de inspiração, alguns bafejos da nossa terra"¹⁸

¹⁶Idem. ibidem. p. 13

¹⁷Idem. ibidem p. 25

¹⁸Idem. ibidem p. 28-9

Ainda assim, Alencar encontra um exemplo a ser seguido: Gonçalves Dias, que lhe parece o mais sensato modelo "nessa nova escola de poesia nacional"¹⁹. O jovem crítico elogia o fato de ele não utilizar "duas ou três palavras indígenas, em uma meia dúzia de costumes selvagens"²⁰ e, além disso, compartilha do propósito de transformar a temática indígena na expressão da nacionalidade literária.

Ao afirmar isso, é provável que Alencar tenha partido de dois propósitos, a saber: o primeiro seria a sugestão de que o escritor deveria aproveitar o material indígena na confecção de seus textos; e o segundo seria conferir maior autenticidade e expressão de nacionalidade à literatura a partir do momento em que extrai seus temas da matéria nativa. É na proposta indianista alencariana, portanto, que o selvagem assume expressão mais completa na nossa literatura, uma vez que responde pela história mais remota do homem brasileiro e pelo reconhecimento de uma nacionalidade literária, bem como, e principalmente, pela sua própria fundação. O mérito da temática indígena, como fenômeno literário, ocorre pelo fato de estar equiparada, pelo romancista, à fase mítica da expressão literária nacional. Desse modo, a concepção poética de *A Confederação dos Tamoios* motiva Alencar a registrar suas "impressões de leitura", reveladoras, na verdade, de sua preocupação para com a literatura no Brasil e, ao final, acabam por servir de orientação para o trabalho que ele próprio desenvolverá nos anos subsequentes. Valéria De Marco, ao ressaltar a importância das *Cartas...*, diz:

¹⁹Idem. ibidem. p. 54

²⁰Idem. ibidem. p. 54

"O grau de complexidade e abrangência dos problemas relacionados à literatura discutidos nessas cartas transforma-as em esboço de um programa de trabalho para Alencar. Encontram-se nessas as idéias mestras que guiariam sua ficção, seu projeto de criação do romance nacional, formulado não de maneira afirmativa e acabada, mas antes através de negativas e indagações. Detendo-se em observar muitas das obras de seu tempo, desmonta-as procurando identificar o que elas apresentam como contribuição para a elaboração de uma linguagem literária própria da nação que tentava afirmar-se como independente. Nelas o crítico distinguia as sementes de uma nova expressão, como faz em relação a Gonçalves Dias, e as meras imitações ou até mesmo o fôlego curto, como é o caso para ele do poema de Magalhães."²¹

O poeta do Novo Mundo não poderia repetir imagens já gastas e encontradas na atmosfera européia, pois a natureza e as tradições brasileiras, por si só, já bastariam para dar matéria para um grande poema, através da leitura do "livro da natureza", que revestiria de verdadeiras cores a literatura nacional, fornecendo painéis para o cenário literário. Para ele, é da terra de onde deve ser extraída a "nova poesia", tanto no conteúdo, quanto na forma. Daí a importância do tema, que retrata o ancestral brasileiro como um herói, não cabendo, por isso, assuntos de segunda categoria, histórias pouco atraentes, mas extrair das riquezas da terra o gênio da beleza artística. Os trabalhos de retórica também produziram efeito em Alencar como um dos pontos essenciais da obra literária. Ele teve um cuidado especial com a linguagem dos seus romances. A leitura das grandes epopéias da literatura, desde Homero até Chateaubriand foi também outro ponto vulnerável da obra de Magalhães, tanto que, por conhecê-los bem, foi, muitas

²¹MARCO, Valéria De. "A Produção Crítica de José de Alencar", In: _____. *O Império da Cortesã*. - Lucíola:

vezes, acusado de plagiá-los. Por fim, a análise das nossas condições históricas observadas a partir dos países mais velhos foi outra desavença. É através das definições propriamente brasileiras que o poeta deveria se expressar, pois ele não fala por si mesmo, mas toda uma época se exprime por intermédio de seus versos. Desse modo, perder da lembrança os caracteres civilizados seria obrigação do poeta nacional para, ao invés, se dedicar em revestir sua obra da pureza dos selvagens brasileiros, o que seria um modo de conceder à jovem pátria um passado longínquo, do qual se orgulhar.

Dando seguimento às suas reflexões, os textos "Bênção Paterna" e "Os sonhos d'ouro", escritos com respeito ao seu romance *Sonhos d'ouro*, rebatiam as críticas de "Cincinato" e "Semprônio", respectivamente, José Feliciano de Castilho e Franklin Távora, que reprovavam energicamente a atuação política e literária de Alencar através da revista *Questões do dia*. O primeiro texto é apresentado como prefácio ao citado romance, como se fosse um diálogo entre o escritor e seu "livrinho", preparando-o para encontrar-se com a "crítica sisuda". Já o segundo é uma resposta às críticas previamente ressaltadas pelo romancista. Todavia, a maior relevância em ambos os textos é, sem dúvida, o projeto para a concretização da literatura brasileira e a nacionalidade literária.

Em "Bênção Paterna", Alencar previne os tópicos que seriam objeto da crítica do romance: o "peso" e a "cor", sendo esta a mais custosa de se contornar. O primeiro são os aspectos que possam ser considerados como estrangeiros, o que certamente acarretaria em um menosprezo à obra. Já a cor entende-se como o "matiz brasileiro", o "picante sabor da terra", por isso, se esse ponto fosse apontado, apenas revelaria a

incompreensão dos críticos acerca da literatura brasileira. Ironicamente, o escritor cearense sugere que a crítica de então oscila ora na tematização do selvagem, ora da colonização e que visa integrar o fenômeno literário brasileiro ao português. É nessa questão que ele dá as mãos ao escritor português Herculano de Carvalho²² e aponta para uma visão que concilie a absorção dos valores americanos e aceite a contribuição européia:

"A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização?"

Com isso, Alencar elabora um conceito para a literatura brasileira que seria a expressão do encontro entre a cultura portuguesa e a nacional, seu povo, suas tradições. Essas ponderações acabam por influenciar o seu projeto literário indianista, tornando o índio uma das marcas colaboradoras da identidade do nacionalismo literário, deixando de ser a sua única forma de expressão, muito embora seja a manifestação fundamental, por se defrontar com o período do país por ele considerado mítico. Além disso, a própria atuação do romancista é alterada a partir do momento em que ele se impõe uma tarefa de reflexão sobre a consciência do novo país em formação. Daí o seu projeto de literatura nacional visar à representação do caráter da vida brasileira, adaptando em

²²CARVALHO, Herculano de. "Futuro Literário de Portugal do Brasil", In CÉSAR, Guilhermino (org.) *Historiadores e Críticos do Romantismo. A contribuição européia: crítica e história literária.*

seus romances as relações sociais amalgamadas na nova sociedade, através da qual o crítico Alencar lança uma visão de conjunto sobre sua atividade de escritor. Ao formular, então, um projeto de literatura nacional, ele certifica essa manifestação artística como representativa da ordem social da nação, perfazendo um processo orgânico que abrange as distintas fases da história brasileira.

Para percorrer essas fases, Alencar retroage ao momento de fundação, associando-o à estrutura de mito que, no Brasil, corresponde à presença dos indígenas em território nacional. A lenda tupi, desenvolvida em *Ubirajara*, pertence a este momento, bem como a do Ceará, encontrada em *Iracema*. No que concerne ao plano histórico, a maior expressão se encontra em *O Guarani* (que também retrata a vida do índio) e *As Minas de Prata*, dentre outros romances de sua vasta produção.

A literatura brasileira passou a existir como um projeto nacional a ser desenvolvido ao mesmo tempo em que a própria sociedade organizava-se e construía-se a partir de um amálgama de fatores sociais, políticos e psicológicos, cujos sinais são revelados por meio da obra do romancista, em que americanos e europeus se interpenetram num processo de aculturação, só que visto sob a ótica colonizadora.

Desde suas primeiras reflexões, vê-se que a intenção de José de Alencar é renovar a literatura brasileira através da forma e do conteúdo, explorando o cenário americano, a história dos povos primitivos, bem como o processo de conquista do território. Sua proposta ficcional adequa-se amplamente à orientação crítica do tempo, mantendo a coerência de seus próprios postulados teóricos. Os seus romances são, portanto, estruturados a partir dos pólos do mito e da história; da natureza e da civilização. Como

tentativa de representação da nacionalidade, tanto a sua obra, como a configuração da identidade nacional ficam comprometidas já que para construí-las é necessário recorrer ao referencial colonizador, mesmo num texto que pretende, em seu corpo, tornar aparentemente isento este elemento, como é o caso de *Ubirajara*, em cujas notas o mundo civilizado atinge de tal forma o mundo da natureza indígena que acaba por lhe determinar a feição, uma vez que se torna o referencial que confere veracidade aos acontecimentos narrados ao longo do romance. A possibilidade que o mito abre para formar as características peculiares do país por meio de uma imagem deveras grandiosa tem como referencial o modelo importado. No entanto, não se pode esquecer que o próprio autor estava envolvido nesse processo de formação e que, portanto, não possuía o suficiente distanciamento crítico que sua atividade deveria merecer.

Como se sabe, os escritos alencarianos são configurados pelo engrandecimento da pátria brasileira. No entanto, nos seus romances indianistas a nacionalidade ocupa a posição central, pois o espaço por onde caminham as personagens selvagens é "impregnado da seiva americana", e elas são autenticamente caracterizadas como símbolos nacionais, que legaram à humanidade o amor pela liberdade, pelas coisas da terra natal e pelos seus compatriotas, bem como o exemplo da força descomunal acoplada à generosidade própria dos grandes heróis. Usando as palavras de Renata Wasserman, "with European ideas and Brazilian historical facts Alencar's Indian novels

define and strengthen a national ideology of identity and value"²³. Desse modo, o seu indianismo, justamente a parte mais popular dos seus "ciclos" literários, valorizou em especial a origem da nacionalidade brasileira, recriando um mundo inexistente em um estilo próprio, único e inteiriço, em consonância com a sua visão de mundo.

É ele próprio quem expõe o seu indianismo na "Carta ao Dr. Jaguaribe", publicada na primeira edição de *Iracema*: "O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito e até as menores particularidades de sua vida. É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino"²⁴. Com grande clareza de idéias no tocante à era indianista, manifestação que mais plenamente correspondia aos traços da sociedade da época, compreendeu que daí sairia matéria para o desenvolvimento do romance nacional. Todavia, a crítica o acusou de terem sido seus índios copiados de Cooper, Chateaubriand ou outros, e não originais. Contra isso, ele se defende em seus prefácios, posfácios, cartas. Em *Como e porque sou romancista*, por exemplo, alega que desde cedo se interessara nesta raça, antes de receber qualquer influência exterior.

Essa problemática em torno de seus romances é uma atitude propriamente romântica, pois nessa época a questão da originalidade atingiu extrema importância. Diretamente ligada à noção de gênio, este conceito tornou-se o principal requisito do

²³ WASSERMAN, Renata. "Nationality and the "Indian" novels of José de Alencar". In: *Exotic Nations Literature and Cultural Identity in the USA and Brasil, 1830-1930*.

²⁴ ALENCAR, José. *Iracema*

artista cuja natureza superior, revelada pela arte, permitiria o contato entre ele e os homens comuns, os quais se prevaleceriam da sua comunhão com o divino inspirador²⁵. Desse modo, como aceitar um artista brasileiro que não fosse original? Alencar tratou de explicar seus romances, dando-lhes influências presas às reminiscências infantis, idéias vagas que circularam em sua mente até virem à luz e serem poetizadas. Nesse texto, espécie de autobiografia intelectual, deparamo-nos com condicionamentos psicológicos, meros estimulantes do que já existia em potencial e era imanente em maior ou menor grau no espírito humano: "O primeiro broto da semente que minha boa mãe lançara em meu espírito infantil, ignara dos desgostos que preparava para seu filho querido, veio dois anos depois"²⁶. O ofício de ledor da família também é incluído entre os condicionamentos de sua tendência artística. Mais do que isso, nenhum outro país teria como "musa inspiradora" a natureza brasileira que concede aos seus filhos traços definidores de tamanha grandeza de forma que, ao viajar por terra do Ceará à Bahia, teria encontrado no caminho a semente viva dos seus romances, conforme é relatado na obra citada. Em todos os seus romances ele se impregnara de um forte patriotismo, forjando a história do país com ares deslumbrantes, imponentes e inextinguíveis.

Em geral, o indianismo é tido como uma tendência romântica. Alceu Amoroso Lima lembra, porém, ser ele a mais antiga e persistente das correntes literárias²⁷. Levando-se em consideração a sua autêntica natureza — de corrente literária, que toma por tema o indígena ou homem nativo de nossas selvas —, é fácil ver que se origina nos

²⁵OSBORNE, Harold. "A estética do romantismo". In: _____. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix

²⁶ALENCAR, José *Como e porque sou romancista*

²⁷LIMA, Alceu Amoroso. *Introdução à Literatura Brasileira*. p. 181

primórdios de nossas letras, bastando observar a nossa "certidão de nascimento", a carta de Pero Vaz de Caminha, o primeiro documento de nosso indianismo que desembocou no modernismo, como, por exemplo, Mário de Andrade, com *Macunaíma*. O indianismo, apesar de adquirir sentidos diferentes ao longo do tempo, pode ser tomado como a linha que costurou nossa literatura. No romantismo, foi utilizado como elemento distintivo da literatura nacional e do país recém-independente. É natural que o habitante primitivo das terras brasileiras atraísse a atenção dos homens de então. Há autores da história literária que consideram Anchieta o nosso primeiro indianista e, depois dele, Basílio da Gama, autor de *O Uruguai*, Santa Rita Durão, com o seu poema *Caramuru*, e finalmente Gonçalves Dias, com a sua vasta obra indianista²⁸. É necessário, porém, diferenciar o indianismo em suas diversas épocas. No romantismo, vários escritores se debruçaram sobre o tema, mas foram Gonçalves Dias, na poesia, e José de Alencar, na prosa, seus principais expoentes, criando na literatura um herói que, de fato, não representava o *real*, como protestaram e protestam muitos críticos, mas o *ideal*, aquele que satisfaria às expectativas do incipiente público leitor e às necessidades de criar para a nação brasileira um caráter heróico, digno de qualquer grande nação.

Em *O Guarani*, vemos que a imagem de Peri é a de um herói-servo, uma imagem bipolar, correspondente à idealização poética: alta estatura, boca e mão delicadas, dentes alvos, "o talho delgado e esbelto como o junco selvagem"²⁹, um verdadeiro e destemido rei da floresta que, por amor a Ceci, filha do fidalgo D. Antônio de Mariz, é capaz de impressionar com sua coragem e heroísmo; a segunda imagem é a de um índio que,

²⁸COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*

isolado dos seus, é vítima da aculturação e da catequese do universo culturalmente predatório do branco. Primeiro é a imagem do herói "cavalheiro português no corpo do selvagem"³⁰. O herói que se entrega de corpo, alma e espírito a um amor unilateral que acarreta na segunda imagem, pois a aculturação se dá em função desta entrega amorosa. O mesmo acontece a Iracema, filha de Araquém. Símbolo de uma feminilidade marcada pela atitude passiva diante do ser amado, é ao mesmo tempo a heroína, guerreira, filha das matas, que, com agressividade e valentia verdadeiras, defende o homem branco, por quem se apaixonou, contra os que a ele se opuserem. Este homem é o herói civilizado, a quem Iracema seduz por intermédio dos artifícios de sua cultura.

Eni Orlandi, ao postular acerca dos tipos de apagamento do povo indígena, coloca que um é o domínio do discurso do índio pelo branco, reconhecendo a autoridade deste, podendo até ocorrer uma aliança. É possível examinar nos romances alencarianos essa teoria da lingüista, como no caso de Poti e Martim, personagens de *Iracema*; o outro é o discurso da conversão, do qual tanto Peri quanto Poti fazem parte. Este apagamento ocorre pela articulação de três instâncias, cada uma a seu modo: a *ciência* (conhecimento), a *política social* (mediação) e a *religião* (salvação), os quais domesticam a diferença, obliterando a identidade do índio "enquanto cultura diferente e constitutiva da identidade nacional"³¹.

Alencar tenta, no entanto, buscar uma exceção: em *Ubirajara*, ele poetiza o índio no momento anterior ao seu contato com o branco. É claro que também aqui ele insiste na

²⁹ ALENCAR, José. *O Guarani*

³⁰ Idem. *Ibidem*

ideologia dominante porque o herói por ele construído é idealizado, o selvagem puro, o "bom selvagem" preconizado por Rousseau. Aqui o autor se mostra determinado a se aprofundar no conhecimento da cultura indígena, remontando ao contexto de sua pureza, do seu "estado bruto", no firme propósito de fornecer uma leitura crítica do que até então havia sido escrito sobre os índios.

³¹ORLANDI. Eni. "Pátria ou terra: o índio e a identidade nacional", In *Terra à vista*. Discurso do confronto: velho e novo mundo. São Paulo: Cortez; Campinas: UNICAMP. 1990.

3- UBIRAJARA, HERÓI ÉPICO

Tentando captar os valores estéticos do seu tempo, Alencar se depara com um problema complexo: todo o povo tem suas façanhas históricas e legendárias desenhadas em termos de uma aventura coletiva, muito propícia para ser explorada por meio da epopéia. Entretanto, por ser um gênero clássico, não se enquadrava mais ao gosto do tempo, uma vez que o romance anunciava seu glorioso apogeu ao refletir mais plenamente a realidade da vida moderna. Recorrer ao épico, desse modo, significou reduzir-se ao espírito, ao sopro de uma inspiração e não à sua estrutura, pois seu prestígio, como gênero literário, associaria e filiaría o romance ao contexto narrativo mais elevado possível¹.

Como os demais escritores do seu tempo, Alencar procurou abranger em sua obra a elaboração do herói nacional, que traduzisse a aspiração dos valores da identidade incipiente. Como os europeus voltaram-se para a Idade Média, os brasileiros recorreram aos índios, descritos da perspectiva medIALIZANTE. O índio, então, guindado à posição de objeto estético, herói literário e antepassado mítico, permitiu ao país de história recente a possibilidade de construir um passado condizente com o ideal de liberdade e apto a revitalizar a pureza americana dos novos cidadãos. Objetivando exprimir o caráter da literatura nacional, o escritor cearense compôs o romance *Ubirajara*, centralizado no mito

¹ A esse respeito, vale observar a análise desenvolvida por Ian Watt acerca da epopéia cômica em prosa no romance de Fielding. WATT, Ian. "Fielding e a teoria épica do romance", In: _____. *A ascensão do romance..* p. 225

da origem, a partir do código heróico que a epopéia lhe forneceu, atingindo o programa de trabalho esboçado no decorrer das análises das obras de seu tempo.

Observando a obra em detalhe, percebe-se que a tessitura da narrativa não é tão simples como possa parecer à primeira vista. Paralelamente ao enredo, correm as notas, uma espécie de didática indigenista, em que o narrador, por um lado, documenta os episódios da trama e, por outro, procura separar os "fatos" apresentados pelos cronistas dos seus "comentos", beneficiando a visão "autêntica" da índole dos selvagens. Há, então, duas vozes que se complementam: a primeira é a do "narrador contemplativo", que apresenta os episódios do enredo; a segunda, do "narrador histórico", presente nas muito constante notas de rodapé, e cuja finalidade é, através dos comentários dos textos dos cronistas, missionários e viajantes, a de garantir a veracidade dos acontecimentos descritos pelo primeiro.

Classifica-se o primeiro narrador de "contemplativo" pela particularidade épica da obra, ou seja, ele narra os acontecimentos de um passado remoto (onde tudo é essencialmente bom), com grande reverência e contemplação por se tratar de seu predecessor. O outro, o "histórico", é assim denominado por analisar os documentos escolhidos para subsidiar os valores morais levantados pelo anterior. Um e outro se complementam. Para Alencar, portanto, não bastava o caráter épico de sua narrativa, que por si só já seria suficiente para assegurar a elevação do objeto narrado. Era preciso buscar o aval da cultura européia, a qual exerce, por intermédio das notas, plena influência no texto, por ser o espelho no qual se reflete o romance. Trocando em miúdos, é a antiga civilização, através do seu discurso, quem ampara e justifica a energia e a

fortaleza dos gestos e das ações do símbolo nacional. O "narrador contemplativo" posiciona-se a fim de construir a face mais dinâmica da obra. É ele quem dá vida ao herói e às suas ações. O "narrador histórico", por sua vez, enfeixa os elementos levantados pelo anterior, organiza-os a fim de que se compreendam a gênese e o alcance da narrativa. Com seu olhar poderoso, funciona no texto como censura severa, que concede a interpretação "exata", uma tentativa de guiar o leitor para encontrar os caminhos por ele previamente programados. Nesse caso, as notas exercem o papel de uma cerca, delimitam o espaço e apontam o percurso para o qual a leitura deve ser dirigida, a fim de se concluir que o romance representa a nossa fundação mítica.

Seguindo os caminhos do primeiro narrador, o "contemplativo", vemos que *Ubirajara*, no subtítulo, é classificado de "lenda tupi", da qual devem sair os exemplos para a posteridade. Num país cuja elite intentava esboçar seu caráter, forjar tradições no âmbito do sagrado realçaria os valores que se pretendia para a nação. Para isso, era preciso idealizar um passado e recuperá-lo literariamente como uma busca da origem, que funcionasse como um elemento na construção da identidade nacional e traçasse o processo histórico das raízes do povo. Nesse passado, há um paradigma de caráter, de moral e de valores: o herói, a encarnação dos valores coletivos, importantes enquanto princípios orientadores de uma sociedade e é arquitetado sob a forma de mito, cujo papel, decisivo na epopéia, é a realidade viva nas sociedades primitivas, determinando o mundo e o destino dos homens. Com essa perspectiva, o texto é envolvido num ambiente sagrado e peremptório; logo, é o espaço do inquestionável, que enreda o

conteúdo numa perspectiva de verdade. Ao descrever o problema do mito, Ernesto Grassi coloca:

"Afirmo que há uma certa espécie de narrativas, consideradas sagradas, que estão incorporadas na ética e na organização social e constituem a parte essencial das culturas primitivas. Essas narrativas não se impõem por intermédio de um interesse superficial ou exterior ou na qualidade de descrições fictícias ou por pretenderem representar a verdade, mas sim porque representam a afirmação de uma realidade original, mais importante e elevada, que determina a vida, o destino e a atividade da raça humana e porque o seu conhecimento, constitui o fundamento da ética e dos ritos."²

Representar a "realidade original", ou seja, do início, da origem. O mito penetra na narrativa com o valor funcional de produzir o sentido do texto, uma vez que explicita o quadro da nacionalidade, relacionado com a realidade historicamente comprovável. Para isso, são instauradas as duas narrativas a fim de sustentar o entendimento dos discursos, os quais se constituem em um universo fechado, limitado, amarrado num solo lingüístico, social e cultural, a fim de a obra adquirir exatamente o caráter fundador de uma nação. Conectar a história à literatura forma o conhecimento exemplar, a possibilidade de se decifrar a origem para o entendimento da realidade, pois ambas são fundamentais para se forjar o passado e traçar a identidade e o destino dos povos e das nações³.

²GRASSI, Ernesto. "O mito e a arte". In: *Arte e mito*, p. 73 (grifos meus)

³SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*.

Assumindo a postura onisciente do "narrador contemplativo", acompanhamos a demarcação da estatura do herói, rei de toda a vastidão do ambiente, instaurando, assim, a ordem hierárquica natural do texto. Essa imagem dominante concretiza a relação soberana e acentua a condição guerreira de um chefe de nação.

Desde a abertura, *Ubirajara* combina os traços dos dois narradores presentes. O leitor descortina a narrativa pela grandeza do cenário, a natureza selvagem e grandiosa, reveladora da feição da personagem e dos conflitos narrativos:

"Pela margem do grande rio caminha Jaguarê, o jovem caçador." (p. 1140)

Em "grande rio", a nota: "Os tupis chamavam assim ao maior rio que existia na região por eles habitada". E em Jaguarê, acrescenta outra: "[...] significa pois onça, verdadeiramente onça, digna do nome por sua força, coragem e ferocidade". (p. 1190)

A imagem de vasta região sugere a grandeza dos elementos que a natureza comporá. Unindo os dois narradores, apresenta-se o herói em plena força. Nesse momento em que a narrativa se volta para Jaguarê, destacam-se algumas cenas do fastio do caçador, cansado de a todos vencer. Integrado harmoniosamente à paisagem, insinua-se um perfil de plena intimidade com o espaço, inclusive tendo em resposta a seu rugido o urro do tigre e o ronco da sucuri. Desse modo, a natureza subordina-se à autoridade do caçador; logo, é significativo que a abertura do cenário seja eminente, pois é sobre essa eminência que reina o herói. A fisionomia exuberante do rio gera no

leitor o modo de o homem primitivo apossar-se do espaço paradisíaco e imprime nessa primeira cena o palco onde se travarão os conflitos da narrativa.

Demarcado o local da ação dramática, restringe-se o campo da visão para enfatizar a impaciência do caçador em busca da vitória e o leitor passa a acompanhar a configuração do caráter ágil e guerreiro do herói. O movimento da sintaxe, repleto de oração coordenada, descreve o percurso que leva Jaguarê (o caçador) a Ubirajara (o guerreiro chefe), tudo numa ordem de naturalidade, reiterada pelo ritmo pausado e sóbrio da linguagem:

"Jaguarê chegou à idade em que o mancebo troca a fama do caçador pela glória do guerreiro.

Para ser aclamado guerreiro por sua nação é preciso que o jovem caçador conquiste este título por uma grande façanha.

Por isso deixou a taba dos seus e a presença de Jandira, a virgem formosa que lhe guarda o seio de esposa." (p. 1140)

O narrador, então, inicia a composição do romance pela construção da personagem, caracterizada a partir dos elementos da natureza. O cenário, antes um mero pano de fundo, agora segue aos padrões românticos da narrativa romanesca e é o responsável para descrever o herói, cuja imagem de elevação, ansiosa por poder e luta, por brandir "sua arma terrível" (p. 1140), é revelada ao leitor através do menosprezo aos animais ferozes que o cercam. Desta forma, o plano geral da obra se compõe pela hierarquia de dominador e dominado (no caso, o índio e a natureza), no tempo de

pureza, quando prevaleciam conceitos de cavaleirismo, como imaginara o ideário romântico.

A característica do espaço está diretamente relacionada ao projeto alencariano de resgatar as origens do povo para exaltar seus brios, fazendo circular valores identificados com a narrativa para a simulação da idéia de nacionalidade. O nome de guerra conquistado através do combate de morte concede ao herói uma caracterização épica, já que esta é a história da luta pela afirmação de um povo. O mundo de Ubirajara, seus hábitos, seus símbolos, suas vestimentas, tudo assevera as marcas da sua comunidade, representando os valores assentados na sociedade brasileira de então. Quando caçador, o herói se sobrepõe aos mais ferozes animais da floresta e, de antemão, fabrica a lança, marca do seu futuro nome guerreiro. A imagem do objeto como idéia de grandeza e vigor enfatiza e complementa a característica possante do protagonista:

"Jaguarê arremessou a lança, que vibrou nos ares e foi cravar-se além no grosso tronco da emburana.

A copa frondosa ramalhou, como as palmas do coqueiro ao sopro do vento, e o tronco gemeu até a raiz.

O caçador repousa à sombra de sua lança." (p. 1141)

Ao designar o nome de Ubirajara ("senhor da lança"), cria-se para o índio o distintivo de coragem, força e determinação, mesmo sendo ainda o jovem Jaguarê, "o mais feroz jaguar da floresta" (p. 1140), características imprescindíveis ao símbolo

nacional. No percurso da narrativa, vemos a sua vida como um ato de afirmação dos ideais cavaleirescos, os quais se impõem como a soma de qualidades e destinos de sua raça. Tudo nele é a confirmação de uma comunidade, por isso, possui um instinto vital que galvaniza energias e se transforma no dominador dos conflitos e acontecimentos que ele mesmo põe a descoberto. Ainda caçador, Jaguarê tem o poder sobre tudo o que há na floresta: "os outros fogem espavoridos quando de longe o pressentem." (p. 1140)

Todos os acontecimentos do romance visam a reforçar essa característica magnânime do herói, o que nos permite considerar a obra como uma singela interpretação do período possante do país, fruto da necessidade de definir nossa imagem ideal. Essa imagem ideal envolveu o herói em fundamentos bíblicos, retomando o ambiente edênico que abarcou desde os primórdios do descobrimento do Brasil. Alicerçado na atmosfera nacionalista, oriunda do processo de emancipação política, o romântico brasileiro elege o índio e a natureza como seus símbolos máximos e principais disseminadores da almejada imagem de autonomia nacional, em decorrência dos seus "sentimentos puros", isentos da presença pecaminosa da civilização.

Desse modo, já no primeiro capítulo, instaura-se no texto uma situação intimamente relacionada à imagem do paraíso, correspondente também às descrições que os viajantes fizeram do Novo Mundo. Com os traços de um Adão, Jaguarê possui todo o domínio sobre a terra e o mar que o próprio Criador a ele conferiu. Assim, Alencar revela o ancestral não apenas grandioso, mas sacralizado e ambientalizado sob a forma de mito:

"E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme à nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo o réptil que se move sobre a terra." (Gênesis. 1,26)

Elemento essencial para a aparição da epopéia, o mito foi absolutamente necessário para se encarar o mundo e conceituar padrões de bem e de mal, de certo e de errado, aquilo em que o homem deveria acreditar e, até mesmo, se espelhar. O herói, aquele homem excepcional que possuía o segredo da força e da sabedoria, deveria ser, então, adorado e seguido. De modo respeitoso, o narrador contempla o herói Ubirajara e o desenha como o homem primordial saído materialmente das mãos divinas, plasmado por uma divindade máxima, onisciente e onipotente. Somando-se a isso, tem-se o fato de que o mito, uma vez afluído, não permanece em sua forma primitiva, ao contrário, propaga-se e adapta-se ao meio para onde é transplantado, adquire feições locais por ser profundamente popular e nacional, encontrando nas representações figuradas matéria para a sua transformação. Ao construir um romance de fundação, Alencar busca a origem da sociedade brasileira, engendra o "Adão vermelho", gerador da nação, e oferece a ela o relato de sua gênese cuja magnitude é demonstrada através dos feitos de uma personagem grandiosa desenhada pelo "narrador contemplativo", que, em sua condição de descendente, coloca-se disposto a contar os fatos "exatamente como se deram".

Demarcado o ponto inicial da nacionalidade, torna-se possível unir o passado e o presente de um povo e sua tradição alcança um ritual de repetição, de celebração a partir do momento em que os feitos heróicos são glorificados e reverenciados pela

memória nacional, tornando-os essenciais aos valores cívicos. Desse procedimento origina-se a criação literária de Alencar, cuja finalidade não é apenas ser a revelação da interioridade do poeta, mas é também ser o testemunho vivo e incontestado da "idade de ouro" de uma civilização que vive, no presente, seu outono. Com isso, o escritor cearense exemplifica em *Ubirajara* a vertente do romantismo que procura harmonizar as potencialidades do sujeito criador com uma temática que transcende a esfera da individualidade: o nacionalismo. E, como todo nacionalismo precisa de um passado, o autor foi buscá-lo no índio, quem, idealizado, deu forte impulso à literatura brasileira, popularizando-a conforme as afinidades estabelecidas com o público.

Por esse viés, nota-se que o indianismo alcança em *Ubirajara* a personificação dessa imagem, desse símbolo — o do sentimento nacional. E mais: ele capta a necessidade brasileira de se afirmar como um espírito superior ao da metrópole. Fonte verdadeira da poesia brasileira, o índio, ao lado da natureza, possibilitaria a liberdade da poesia local em relação aos cânones europeus, a exemplo da emancipação política, como afirmara Ferdinand Denis:

"[...] o Brasil experimenta já a necessidade de ir beber inspirações poéticas a uma fonte que verdadeiramente lhe pertença; e, na sua glória nascente, cedo nos dará as obras-primas desse primeiro entusiasmo que atesta a juventude de um povo.

[...]

O Novo Mundo não poderá passar sem tradições respeitáveis; dentro de alguns séculos, a época presente, na qual se fundou a sua independência, nele despertará nobres e comovedoras evocações. A sua idade de fábulas misteriosas e poéticas serão os séculos

em que viveram os povos que exterminamos e que nos surpreendem por sua coragem, e que retemperam talvez as nações saídas do Velho Mundo: a recordação de sua grandeza selvagem cumulará a alma de orgulho, suas crenças religiosas animarão os desertos; os cantos poéticos, conservados por algumas nações [aborígenes], embelezarão as florestas. O maravilhoso, tão necessário à poesia, encontrar-se-á nos antigos costumes desses povos, como na força incompreensível de uma natureza constantemente mutável em seus fenômenos [...]"⁴

O escritor francês, antes mesmo do romantismo oficial brasileiro, já indicava as potencialidades várias dos poetas nativos, caso eles se ocupassem do aspecto encantador e fascinante da terra local. Essas fontes, para Denis, não apenas conviria à imaginação criadora dos poetas daqui, mas também aos escritores franceses que poderiam se servir das vantagens desses cenários exóticos do Novo Mundo. Seguindo os preceitos do viajante, Alencar busca estabelecer uma literatura própria, que traduzisse um passado independente de Portugal.

Outro escritor, Almeida Garret, ao analisar o arcadismo no Brasil, preocupa-se em contribuir para a definição de uma temática mais ligada à nossa realidade⁵, quando afirma que Portugal se enriquece com "as produções dos engenhos brasileiros". Mesmo assim, ele lamenta a influência da "educação 'européia'" que estaria tolhendo os escritores daqui que recebiam "se mostrar americanos".⁶

⁴Ferdinand Denis, "Resumo da História Literária no Brasil" In: CÉSAR, Guilhermino. *Op. Cit.* (grifos meus)

⁵GARRET, Almeida. "Restauração das Letras, em Portugal e Brasil, em meados do Século XVIII". In: CÉSAR, Guilhermino. *Op. Cit.*

⁶Idem. *Ibidem.* p. 87-92

Nesses textos, Denis e Garret realçam o exotismo local e procuram contribuir para dar à poesia brasileira um programa legitimador da literatura. Os primeiros românticos abraçaram com fervor essa temática, caminho seguido posteriormente por Alencar, que procurou, em todas as suas atividades, conceder vida própria à alma nacional. Contestando Gonçalves de Magalhães⁷, encarregou-se da missão de definir uma imagem convincente dos novos tempos e apoiou-se incondicionalmente nas diversas descrições da natureza tropical realizadas pelos viajantes e estudiosos europeus, justificando, assim, a imagem edênica do país que ele procurou transportar para sua obra, o que será visto no capítulo subsequente. Para que o leitor se rendesse a contemplar no índio um caráter integralmente leal e disseminador da índole da nacionalidade, o narrador o arquiteta a partir de caracteres bíblicos e ancora sua estatura por intermédio de elementos épicos. Tudo revestido da expressão literária moderna: o romance. Em síntese, pode-se dizer que, na tentativa de estabelecer a imagem edênica, o escritor recorre ao primeiro gênero, a epopéia, não na forma, mas a partir do seu código belicoso, expresso em moldes narrativos, de maior difusão na época.

Para a íntegra composição moral e psicológica de Ubirajara, o surgimento da mulher no romance é de suma importância: realça a postura sensível, afetuosa e, ao mesmo tempo, firme do herói, além de surpreender o clima guerreiro em que se encontrava a narrativa:

"Salta uma corça da mata e veloz atravessa a campina.

⁷Sobre a polêmica estabelecida entre Alencar e Magalhães, ver capítulo anterior.

Mais veloz a persegue gentil caçadora com a seta embebida no arco flexível.

Ergue-se Jaguarê." (p. 1141)

A descrição feminina é exemplar: a "cor de ouro" da faixa a caracteriza como "filha da valente nação dos tocantins", a "liga vermelha" dizia "que nenhum guerreiro jamais possuía a virgem formosa" (p. 1141). Beleza e virgindade: a atmosfera de pureza paradisíaca definida com precisão. E serão essas as características que acompanharão Araci por toda a obra, a partir de figuras esboçadas com frases mimosas e delicadas, num modelo de feminilidade cuja honra é guardar-se para aquele único que a conquistará entre os demais. Esse episódio constitui um momento exemplar de evocação do mundo medieval: o cavaleiro e a dama. E, na justa medida da narrativa romanesca, o par amoroso penetra no romance para estabelecer um estado de equilíbrio harmônico dentro do texto e exprimir o caráter moral e psicológico do protagonista da obra.

Atraído pela jovem caçadora, Jaguarê não cede aos seus encantos, apesar do mútuo envolvimento. Não obstante à necessidade do amor na vida do homem, o narrador, por intermédio do herói, deixa bem claro que nada excede aos interesses nacionais:

"— Não, filha do sol; Jaguarê não deixou a taba de seus pais onde Jandira lhe guarda o seio de esposa, para ser escravo da virgem. Ele vem combater e ganhar um nome de guerra que encha de orgulho a sua nação." (p. 1142)

Esta fala, subsequente ao pedido de Araci para lutar por ela contra os índios de sua tribo, revela que o objetivo do jovem caçador era transformar-se num guerreiro. Nada

poderia se interpor no seu caminho. Encher sua nação de orgulho é o dever do herói nacional, determinado a cumprir seu destino, que não tarda a acontecer. Por isso, o narrador interrompe o entretenimento amoroso que se inicia para retornar ao ambiente bélico, fundamental para Jaguarê ser aclamado guerreiro:

"Do outro lado da campina assoma um guerreiro.

Tem na cabeça o canitar das plumas de tucano e no punho do tacape uma franja das mesmas penas.

É um guerreiro tocantim. De longe avistou Jaguarê e reconheceu o penacho vermelho dos araguaias.

As duas nações não estavam em guerra, mas sem quebra da fé pode um guerreiro, cansado do longo repouso, oferecer a outro guerreiro-combate leal." (p. 1142)

Pojucã, contra quem combate Jaguarê, é o grande lutador de sua nação que o aclamou como "forte entre os fortes", "que enche de terror as outras nações". É a este guerreiro que Jaguarê vence após longo e árduo combate. O herói épico não teme a morte, se esta for gloriosa, se dela depender o orgulho e o destino da nação: "Terás a glória de ser morto pelo mais valente guerreiro tocantim. Os cantores de meus feitos lembrarão teu nome; e todos os mancebos de tua nação invejarão tua sorte." (p. 1142), diz Pojucã, o adversário. Mas Jaguarê replica: "A tua morte será a primeira façanha do caçador araguaia e lhe dará um nome de guerra que se torne o espanto dos teus e o terror das outras nações". (p. 1143)

Vence Jaguarê: é a sua "primeira façanha". A importância em ser sempre o primeiro é abordada diversas vezes e sob diferentes formas ao longo do romance. A lança de Ubirajara, da qual se extrai o seu nome, por si só daria o caráter do herói imaculado e puro. "Nenhum guerreiro brandiu jamais essa arma terrível, que sua mão primeiro fabricou." (p. 1140) O seu tacape virgem não poderia ser manchado pela luta com um guerreiro que não fosse digno de conceder a Ubirajara sua respeitosa maranduba de guerra:

"Pojuçã alçou a mão em sinal de que desejava falar; todos escutaram com respeito o herói, ainda maior na desgraça.

— Guerreiros araguaias, ouvi a voz de Pojuçã, vosso inimigo, que afronta as iras dos fortes e despreza a vingança os fracos.

"Pojuçã, guerreiro chefe da grande nação tocantim, jamais encontrou guerreiro que resistisse à força de seu braço invencível.

"Mas Tupã, cansado de ouvir celebrar em todas as festas o nome de Pojuçã, como vencedor, emprestou sua força a Jaguarê, o maior guerreiro que já pisou a terra.

"Eu que senti o ímpeto de sua coragem posso dizer-vos que só o sangue tocantim é capaz de gerar um guerreiro tão poderoso.

[...]

Calou-se Pojuçã; e Jaguarê continuou o seu canto de guerra:

— Quando a sombra começava a descer da crista da montanha, Pojuçã e Jaguarê caminharam um contra o outro.

"Toda a noite combateram. O sol nascendo veio achá-los ainda na peleja, como os deixara; nem vencidos, nem vencedores.

"Conheceram que eram os dois maiores guerreiros, na fortaleza do corpo, e na destreza das armas.

"Mas nenhum consentia que houvesse na terra outro guerreiro igual, pois ambos queriam ser o primeiro.

"Foi então que o chefe tocantim ganhou na corrida a lança de duas pontas, que Jaguarê havia fabricado.

"Três vezes seu punho robusto a brandiu e três vezes ela escapou-lhe da mão, como a serpente das garras do gavião.

"Mais uma vez o grande guerreiro investiu com o bote armado; e a lança, escrava de Jaguarê, cravou o peito do inimigo.

"Ele caiu, o guerreiro chefe, o grande varão dos tocantins, o valente dos valentes, Pojucã, o feroz matador de gente."

E Jaguarê, brandindo a arma da vitória, bradou:

— Eu sou Ubirajara, o senhor da lança, que venceu o primeiro guerreiro dos guerreiros de Tupã.

[...]" (p. 1147-8/ grifos meus)

É possível tatear os caminhos escolhidos pelo autor na criação de uma imagem edênica do passado quando observamos os muitos episódios em que o *primeiro* é aferido como essencial na narrativa alencariana. Iracema, por exemplo, é a "virgem dos lábios de mel"; Jandira e Araci, mulheres que disputam o coração do maior guerreiro araguaia, são as *virgens* que guardam o seu seio para o esposo. Aspecto constante nas obras indígenas de Alencar, o caráter virginal está para a mulher assim como a primogenitura está para o homem. Ao falar da liga vermelha, que "dizia que nenhum guerreiro jamais possuía a virgem formosa", o narrador dos textos históricos entra em cena dizendo ser

este "um dos mais curiosos e interessantes ritos dos tupis" (p. 1191). Qualidade daquilo que é virgem, imaculado, nunca antes tocado, o mundo casto revela o lugar onde tudo era melhor e mais puro. Essa pureza representa o paraíso, configurando a valorização mais perfeita das origens nacionais. No mundo de inocência, sem o olhar pecaminoso impingido pela civilização, o herói do romance é elaborado no âmbito do mito primordial. E todos que o cercam estão unguídos pela marca da primogenitude, quer sejam homens, quer mulheres, uma decorrência do zelo à virgindade, representando o brio, a dignidade somente encontrada no ambiente onde a pureza reina soberana e absoluta.

Para Timothy Brennan⁸, a localização das tradições nacionais num passado imemorial é uma maneira de situá-las no âmbito do inquestionável. Com isso, cria-se para a pátria incipiente uma idéia de harmonia, de unidade e de consenso, destacando-a do mundo civilizado. E o mito, acrescenta ele, fornece um modelo retrospectivo de valores morais, pois sua função é fortalecer a tradição e dotá-la do prestígio de traçar um passado ainda maior e melhor do que foi a realidade. Além disso, essa característica revela a função primordial da literatura romântica, afinada com o processo de fabulação do país: a de promover, sobretudo, a metáfora edênica como elemento unificador da brasilidade. E mais: acaba se transformando numa esperança, ainda que retroativa, dos nossos infortúnios, pois apresenta a progenitura brasileira em circunstância de grandes feitos. Afinal, como Carlyle definiu herói:

⁸BRENNAN, Timothy. "The national longing for form". In: BHABHA, Homi (org.) *Nation and Narration*. London: Routledge. 1990.

"A história universal, a história daquilo que o homem tem feito neste mundo, substancialmente não é outra coisa senão a história dos grandes homens que trabalharam nesta terra. Foram estes grandes os líderes da humanidade, os inspiradores, os campeões, e, *latu sensu*, os artífices de tudo aquilo que a multidão coletiva dos homens cumpriu e conseguiu."⁹

Nesse sentido, o herói é o instrumento das mais altas representações. A concepção romântica da *história* e da *função do herói*, pelo que explica Elias Tomé Saliba¹⁰, pressupõe aquela com um caráter providencial, que se julga dirigida para realizar um plano perfeito e infalível; e esta com o privilégio concedido a alguns homens de serem os instrumentos principais da sua realização. Deste modo, Ubirajara encarna-se no arquétipo do herói nacional, como foi definido por Carlyle.

Os movimentos do romance oferecem ao olhar do leitor o mito do ancestral, do original, fornecendo à "nação de história curta, a profundidade do tempo lendário", como observou Antonio Candido¹¹. Alencar adotou o romance como gênero, recorreu às imagens edênicas com traços medievais e filtrou os livros dos cronistas, missionários e viajantes para explicar o começo da História do país, da origem nacional. Mas, ao comparar os atributos do combate às cenas de cavalaria, visando a dar maior dimensão ao acontecimento, o narrador constrói sua narrativa com valores do mundo civilizado, confirmando que também neste romance, embora ambientado no período pré-cabralino,

⁹CARLYLE, Thomas. *Os heróis e o culto dos heróis*.

¹⁰SALIBA, Elias Tomé. *As utopias românticas*

¹¹CÂNDIDO, Antônio. "Os três alencares". In: *Op. cit.* p. 225

há a presença colonizadora cujos valores são configurados nas notas. O episódio, repleto de coloridos medievais, desenha a trajetória de ascensão do selvagem, tão heróico quanto são as personagens européias.

As qualidades de chefe, atribuídas a Ubirajara, concretizam-se através dos momentos decisivos do enredo, nos quais a atuação dele é fundamental para o desenrolar dos fatos. A enumeração de seus feitos contribuem não apenas para consagrá-lo como guerreiro corajoso, mas também para indicar que suas ações visam apenas à consecução dos objetivos da nação e que, por isso, não têm motivação na esfera individual de conquista de poder pessoal, mas, sim, na coletiva.

Joseph Campbell¹², ao discorrer acerca do mito, descreve-o como acompanhante dos povos em todo o seu ciclo de vida. É uma narração cultural, porque só consegue ser autenticamente mito quando constitui um culto, quando é obedecido fielmente formando um meio de vida vinculado à imaginação do homem. Integralmente, não pode ser definido como a representação fabulosa e fantástica de um acontecimento histórico ou de um fenômeno natural. A sua substância primordial é aquela que só mitologicamente se pode revelar, ou melhor, é a representação da idéia nebulosa e espontânea das coisas e dos fenômenos de uma época pré-racional do homem, que só poderia ser traduzida através dessa categoria.

O mito, em cada época, surgiu de modo diferente e foi adotado pelas comunidades humanas também diversamente; como ele, o herói teve sua aparição de modo distintivo. Ainda conforme Campbell, o mito e o herói, em certa altura da vida dos povos,

¹²CAMPBELL, Joseph *The hero with a thousand faces*. pp. 367-376

passaram a participar diretamente dos fatos humanos susceptíveis de historicidade. O herói torna-se participante ativo dos fatos do mundo, não mais como um deus, um inspirado ou enviado. E deve-se levar em conta o fato de o mito ser a matéria-prima da epopéia e nele se consubstanciar toda a vida do povo, desde os seus mais altos momentos de inspiração cívica e religiosa até as suas horas de abatimento, descrença e amargura.

O herói foi modelado segundo a imagem que se desejava para os homens que formavam a nação, pois ele não é senão o amálgama magistral dos caracteres de um povo, que o elaborou na sua inexaurível força criadora. É bastante significativa, para essa caracterização, a passagem em que Ubirajara é aclamado o guerreiro, momento em que a idealização da personagem é feita pelo narrador de maneira decisiva para solidificar essa imagem:

"Retumba a festa na taba dos araguaiaias.

As fogueiras circulam a vasta ocara e derramam no seio da noite escura as chamas da alegria.

[...]

Era a festa guerreira de Jaguarê, filho de Camacã, o maior chefe dos araguaiaias.

[...]

Suspense em frente deles está o grande arco da nação araguaiaia, ornado nas pontas das penas vermelhas da arara.

É a insígnia do chefe dos guerreiros, a qual Camacã, pai de Jaguarê, conquistou na mocidade e ainda a conserva, pois ninguém ousa disputá-la.

[...]

De um e outro lado da vasta ocara, está a multidão dos guerreiros, colocados por sua ordem: primeiro os chefes das tabas; depois os varões; por último os moços guerreiros.

[...]

Todos invejam a glória de Jaguarê, que ontem era o primeiro entre eles, e hoje ali está disputando a fama aos mais valentes guerreiros." (p. 1145)

Com isso, ilustra-se a importância do mito da *origem* na formação da identidade nacional. Jaguarê, o caçador e futuro guerreiro, herói do romance, é filho primogênito de Camacã, ilustre chefe dos araguaia, e de Jaçanã, mulher de sangue valioso. O registro da paternidade da personagem principal do romance denota o elevado prestígio do herói, já no ventre engrandecido: desde seus antepassados, passando pela vida de caçador, ele sempre foi o melhor, sempre antecedeu os outros quanto ao tempo (é o primeiro filho), ao lugar (encontra-se no mundo primordial) e em todas as suas atividades, colocando-se adiante de todos em qualidade, posição e importância na prática de qualquer das suas ocupações. Inclusive no momento em que conquista o arco chefe, vencendo Pojucã, o primeiro guerreiro dos guerreiros tocantins, ele supera seu pai e converte-se em Ubirajara, o senhor da lança:

"— Ubirajara, senhor da lança, é tempo de empunhares o grande arco da nação araguaia, que deve estar na mão do mais possante. Camacã o conquistou no dia em que escolheu por esposa Jaçanã, a virgem dos olhos de fogo, em cujo seio te gerou seu primeiro sangue. Ainda hoje, apesar da velhice que lhe mirrou o corpo, nenhum guerreiro ousaria disputar o grande arco ao velho chefe, que não sofresse logo o castigo de sua

audácia. Mas Tupã ordena que o ancião se curve para a terra até desabar como o tronco carcomido; e que o mancebo se eleve para o céu como a árvore altaneira. Camacã revive em ti; a glória de ser o maior guerreiro cresce com a glória de ter gerado um guerreiro ainda maior do que ele." (p. 1148/ grifos meus)

As palavras de Camacã, pai de Ubirajara, simbolizam o tom de uma história sagrada e cria o mito da origem, do homem primordial. Ao reviver esse mito, o homem contemporâneo de Alencar poderá tornar-se verdadeiramente humano se reproduzir no seu dia-a-dia as imagens do seu antepassado. O que conta nesse episódio é a rememoração do acontecimento mítico, conservando a história da condição sagrada brasileira: é nesse mito que se reencontram os paradigmas e os princípios da conduta do indivíduo. Reatualizá-lo implica em participar da grandiosidade narrada e se constitui na possibilidade de restituição desse modelo. Afinal, sendo Ubirajara descendente de tão nobres e valiosas personagens, a nacionalidade brasileira manifesta-se em grande estilo, elevada por sua condição de descendente. A criação de um passado independente da História Colonial (pois essa era comum com Portugal, na época, o inimigo), formava tanto o conteúdo histórico do nacionalismo, quanto a imagem positiva do Brasil, reforçando, com isso, a honra do povo brasileiro.

"Ubirajara tomou o arco que lhe apresentava o pai e disse:

— Camacã, tu és o primeiro guerreiro e o maior chefe da nação araguaia. Para a glória de Jaguarê bastava que ele se mostrasse seu filho no valor, como é teu filho no

sangue. Mas o grande arco da nação araguaia, Ubirajara não o recebe de ti e de nenhum outro guerreiro, pois o há de conquistar pela sua pujança.

Disse, e arremessando no meio da ocará o grande arco, bradou:

— O guerreiro que ouse empunhar o grande arco da nação araguaia, venha disputá-lo a Ubirajara.

Nenhuma voz se ergueu; nenhum campeão avançou o passo.

O troceno reboou de novo, e no meio da pocema do triunfo, a multidão dos guerreiros proclamou:

— Ubirajara, senhor da lança, tu és o mais forte dos guerreiros araguaias; empunha arco chefe.

Então Ubirajara levantou o grande arco, e a corda zuniu com o vento na floresta.

Era a primeira seta, mensageira do chefe, que levava às nuvens a fama de Ubirajara."

(p. 1148-9)

Muito embora seu valor já fosse confirmado e endossado pelos seus antepassados, Ubirajara rejeita receber de seu pai o título de chefe, desafia a todos e conquista-o por méritos próprios. Ora, se o herói personifica a "alma" do povo segundo o ideal da época, conforma-se, assim, uma quimera de imagem extraordinariamente gloriosa para a nação que surgia. Naquele mundo totalmente selvagem, vê-se o índio inextinguível em suas qualidades e, com isso, o ficcionista envolve o romance num discurso utópico de plena felicidade, robustez e justiça. Ao ler essa passagem, o leitor pode até se render à contemplação de um herói de ânimo belicoso, o que permite ao escritor a gravar na mente da nova geração, já civilizada, esse tipo de máximo vigor físico e de suprema energia moral, sensível também no extremo do amor.

No entanto, o "sentimento de horror" e o "espírito civilizado", assumidos pelo narrador na nota de número 37, impedem que esse ritual se manifeste, e a narrativa é conduzida para outra direção. A fim de desvendar esse episódio, o narrador traz para o texto um ingrediente imprescindível à narrativa: o amor. Desde o início do romance, o leitor sabe que Jandira era a virgem que ficara na tribo aguardando o herói. Mas, no capítulo III, intitulado "A Noiva", o drama amoroso inicia quando ela fica ciente de que o herói se encantara por outra virgem e sai em busca do seu suposto "noivo", que lhe diz não haver chegado o momento de escolher uma esposa e a designa como "esposa do túmulo" de Pojuçã:

— Os araguaias receberam de seus avós o costume das nações que Tupã criou. Eles destinam ao prisioneiro a mais bela e a mais ilustre de todas as virgens da taba, para que ela conserve o sangue generoso do herói inimigo e aumente a nobreza e o valor de sua nação.

"É esta também a lei que os guerreiros tocantins observam em suas tabas.

"A mais bela e a mais nobre de todas as virgens araguaias, aquela que se ergue como a palmeira no meio da campina coberta de flores, é Jandira, a filha de Majé, que tem no seio os doces favos da abelha.

Travando então do pulso de Jandira, que ali ficara presa de sua vista, levou-a ao prisioneiro.

— Recebe-a como esposa do túmulo.

Jandira, que ouviu espavorida aquelas palavras, quis fugir; porém a mão do chefe araguaia a reteve:

— Ubirajara parte, mas ele voltará para assistir a teu suplício e vibrar-te o último golpe. Pojuçã terá a glória de morrer pela mão do mais valente guerreiro." (p. 1154/ grifos meus)

O diálogo entre os dois guerreiros enfatiza a generosidade do selvagem por reservar a mais formosa das virgens da sua tribo para "servir" o prisioneiro. A imaginação caprichosa do autor traçou a idealização do nativo (visto como originariamente puro e valoroso), inspirado no caráter civilizado o qual, à primeira vista, ausente no romance, escapa da esfera das notas e surge como marca ideológica no corpo do texto, confirmando, ainda que de forma sub-reptícia, que o índio retratado no livro não está isento do olhar colonizador. Com isso, a benevolência do herói vai além do "honrado" ritual canibalístico e reserva para aquela que o amava a possibilidade de também honrar a sua nação. Apesar disso, este é mais um dos rituais apenas mencionado no texto, sem obter um desfecho, por ser a castidade uma das grandes pérolas do ideário romântico e também cristão, reforçando, assim, a atmosfera de pureza que envolvia o mundo retratado na obra.

Como se sabe, a figura feminina tem nesse período literário um marcante papel. A mulher passa a ser idealizada a partir de duas tendências: a do anjo e a do demônio. A primeira, como anjo, é a purificadora, capaz de enobrecer a alma do homem e fortificá-lo, aproximando-o de Deus: desperta-lhe a sensibilidade para o belo, encoraja-o na sua missão política ou patriótica, revigora-o moralmente. É a mulher benfeitora, a conselheira, a inspiradora, que reflete a luz divina. Desenvolve-se, pois, a mística do primeiro amor que, por ser puro, é verdadeiro, devoto e alicerçado num ponto fixo: o

lar. E em sua sinceridade e nobreza, torna-se uma virtude. No segundo caso, a mulher como demônio, o amor é febre que consome, é perdição, loucura e, muitas vezes, tem o sabor de profanação, de vício e destruição¹³.

Em *Ubirajara*, o amor é enquadrado no primeiro tipo, o angelical, purificado. Jandira não se entrega a Pojucã, nem tampouco esse é submetido ao sacrifício. Ela se guarda para o seu primeiro e único amor, o protagonista dessa obra:

"Teu amor, Ubirajara, ficará em meu seio como a flor no vale. Jandira te dará muitos filhos e todos dignos de teu valor. Nestes peitos que te pertencem, ela nutrirá com seu sangue, não menos guerreiro do que o teu; porque é o sangue de Majé, o maior dos anciões, depois de Camacã." (p. 1151)

E depois, ao resistir a Pojucã:

"Jandira seria a primeira, se não conhecesse Jaguarê, o mais belo dos jovens caçadores, que é hoje Ubirajara, o senhor da lança e chefe dos chefes. Pojucã merece uma esposa que nunca tenha ouvido o canto de outro guerreiro, para dar-lhe um filho digno dele." (p. 1154)

As duas falas de Jandira articulam-se no universo da dignidade, do respeito à honra e à tradição, são esses os elementos que introduzem o fio da intriga amorosa. Diferentemente do dois primeiros capítulos que descrevem os sucessos de Ubirajara

¹³COSTA, Emília Viotti da. "Concepção do amor e idealização da mulher no Romantismo. – Considerações a propósito de uma obra de Michelet", In: Revista Alfa. n° 4, set. 1963. p. 38

como caçador até alcançar o patamar de guerreiro-chefe, nesse, há dois momentos: o primeiro, quando Jandira aguarda seu pretense noivo; o segundo, quando da espera de Pojucã da cena do canibalismo. Em resumo: estamos, agora, em pleno drama amoroso, tecido pelas emoções pueris que prendem o leitor a essa narrativa.

Esses elementos contribuem para compreender as funções da castidade no texto. É ela quem assegura a pureza da raça brasileira, descendente do nobre guerreiro e da ideologia do narrador. Assim como o herói do romance era o original, o primeiro, também aquela que o receberia deveria ser. Desse modo, a virgem desempenha o papel de garantir o caráter de uma raça cândida, genuína, sem mistura, nem alteração. É importante lembrar, ainda, que essa perspectiva virginal também é uma característica dos valores europeus, cristãos. O mundo retratado no romance é totalmente selvagem, mas o comportamento das personagens e o desfecho da narrativa extravasam demonstrações das virtudes bíblicas e senhoriais. O grau de submissão à ordem civilizada se evidencia pela fidelidade a seus princípios. O ato de rejeição a Pojucã por Jandira adquire dimensão maior quando se percebe que, além da conservação de sua virgindade, mantém o prisioneiro intacto de qualquer ritual em nome do canibalismo a que ele, "heroicamente", seria submetido. Dessa forma, o texto alencariano, fundamentado nos historiadores, oferece uma visão do indígena contrária à imagem que condenara em Magalhães — a de proporcionar um débil retrato do homem primitivo — e exalta as virtudes do selvagem brasileiro pela aproximação com a esfera cultural européia.

Romance de temática épica, *Ubirajara* obedece a uma das fórmulas mais típicas da estrutura da narrativa: o relato de uma ação central de natureza heróica, enriquecida por episódios ligados à trama nuclear, sendo pelo menos um de essência lírico-amorosa. O romance põe em primeiro plano o desenvolvimento do perfil do herói, provendo-lhe sucessivas provas de demonstração de sua integridade moral. O triângulo amoroso, velho expediente da história romanesca para ganhar o interesse do leitor, é elemento complicador, como de praxe, e o responsável para conduzir a obra até o fim sem, contudo, permitir que tradicionais costumes indígenas, elucidados na trama e confirmados nas notas, possam ocorrer. No fundo, o resgate da auto-estima do povo se dá a partir dos valores com o qual pudesse se identificar, jamais, portanto, através de ações não consideradas virtuosas pelo olhar civilizado do narrador.

Nos capítulos IV e V, a fidelidade dos índios à honra e à tradição progride de forma ascendente na narrativa. Na arquitetura do romance, a hospitalidade e o combate nupcial cumprem a função de apresentar as personagens ocupadas com tarefas rotineiras, com sentimentos e sonhos de dimensões individuais:

"Itaquê passava as horas da ardente calma à sombra da frondosa gameleira, que podia abrigar cem guerreiros embaixo da sua rama.

Repousando dos combates, o formidável guerreiro não desdenhava as artes da paz em que era tão consumado como nas batalhas." (p. 1157)

Como mais tarde *Ubirajara* se unirá a essa tribo, o narrador não poupa adjetivos e imagens para descrever os tocantins, a tribo de Araci, por quem se encantou. A recepção

encontrada por Ubirajara edifica as virtudes essencialmente nativas, pois o episódio traz à tona uma situação de iminente sensualidade, explicitada como essência hospitaleira. Como homem virtuoso que habita no reino da inocência, o herói rejeita "as mulheres livres" a ele oferecidas e se dirige a elas de maneira respeitosa:

"— As moças tocantins são formosas; qualquer delas alegraria o sono do estrangeiro. Mas Jurandir não veio à cabana de Itaquê para gozar do amor de uma noite; ele veio buscar a esposa que há de acompanhá-lo até a morte, e a virgem que escolheu para mãe dos seus filhos." (p. 1163)

Diferentemente do momento em que o herói resiste à Araci, dando prioridade ao título de guerra, agora ele vai buscá-la para constituir uma família, instituição fortemente valorizada com o objetivo de se constituir uma linhagem. Desse modo, ao ocupar o papel de fiel cavaleiro, homem honrado que respeita a mulher amada, Ubirajara simboliza o modelo de homem romântico. Nesse sentido, o mais poderoso dos discursos, o da religião cristã, estampa as cenas aparentemente acidentais e não deixa dúvida quanto à sua inserção como diretriz do romance, trazendo à tona as marcas da civilização que se impunha de forma definitiva. A identidade brasileira é definida, desse modo, a partir da perspectiva alheia, mais propriamente a européia. É importante destacar que a vigência da honra, desde o início da narrativa, representa a manutenção dessa sociedade, pois se realiza sob os princípios da civilização e não do mundo selvagem, como deveria ser o mundo pré-cabralino. Assim, o romance nos leva a testemunhar o processo e formação da nação cujas virtudes de lealdade e fidelidade são

honradas desde o mais longínquo momento, o que se percebe pela conduta de lealdade e humildade do herói ao assumir um novo nome, insígnia de hospitalidade e renunciar momentaneamente da sua condição de guerreiro para lutar pela mulher amada:

"- Grande chefe dos tocantins, Jurandir não veio à tua cabana para receber a hospitalidade; veio para servir ao pai de Araci, formosa virgem a quem escolheu para esposa. Permite que ele a mereça por sua constância no trabalho, e que a dispute aos outros guerreiros pela força de seu braço." (p. 1164)

Ubirajara é inteiramente brilhante como "servo". Essa passagem concede ao leitor uma visão total da figura do herói, ressaltando a integração absoluta entre o selvagem e a natureza, estabelecendo os atributos da força e da coragem, virtudes edificadas pela narrativa como valores maiores do mundo civilizado. Aplica-se à situação seu conhecimento da floresta, dos rios e dos animais e, por isso, nunca "a abundância reinara na cabana sempre farta do chefe dos s tocantins, como depois que a ela chegara o estrangeiro" (p. 1165). Ancorando a ação no solo da verdade, por intermédio das fontes e da autoridade dos historiadores, legitimam-se as qualidades do selvagem como graça, força e inteligência, sempre superior a quem o cerca.

O clima de tranquilidade é novamente suspenso por Jandira quem, magoada, ameaça a vida de Araci:

"-A virgem araguaia ameaçou a vida de Araci; ela lhe pertence; disse à filha de Itaquê.

Jurandir cortou na floresta uma comprida rama de imbê e atou as mãos de Jandira.

-Jandira é tua escrava. Não lhe dê a liberdade. Ela tem a astúcia da serpente e seu veneno.

-Eu era a cobra-d'água, amiga do guerreiro, que habita sua cabana e a guarda contra o inimigo. Quem foi que me fez a cascavel venenosa, que traz nos lábios o sorriso da morte?

Jurandir não respondeu. Nesse momento ele teve saudade da sua cabana e lembrou-se do tempo em que, jovem caçador, seguia na floresta a formosa virgem araguaia."

(p. 1167)

Com esse diálogo pode-se perceber as circunstâncias de finalização da trama em função do sentimento saudoso do guerreiro. Além da saudade, Araci perdoa Jandira e a considera sua irmã, que dará a Ubirajara filhos tão valentes quanto os dela. Esse diálogo reforça a idéia de harmonia daquele mundo, embora, em princípio, a virgem araguaia diga que "nunca ofereceria sua rede de esposa a outra mulher" (p. 1168). Entretanto, pode-se facilmente perceber que o narrador deixa em segundo plano os sentimentos de Jandira e, a despeito da saudade do herói, fica o dito pelo não dito e ele vai mesmo é lutar por Araci.

Para a descrição do "combate nupcial" (p. 1169), o narrador coloca-se à distância e cria um vasto campo visual para enunciar e definir o episódio:

"A grande nação tocantim cerca a vasta campina. No centro estão os anciões, que formam o grande carbetto.

Em frente aparece Araci, a estrela do dia, que há de ser o prêmio da constância e fortaleza do mais destro guerreiro." (p. 1169)

Iniciado o combate, o narrador é econômico e preciso ao tratar da postura dos adversários, com espaço, porém, para provê-los de caracteres portentosos que pudessem fazer frente aos atributos heróicos de Ubirajara, naquele momento, Jurandir (seu nome hospitaleiro), cuja aparição é detalhadamente narrada até o momento da vitória. Os episódios que caminham para o fim do romance, direcionados pela conquista de Araci, elucidam a posição do romancista, ao engrandecer o aborígene narrando tanto a sua capacidade bélica, quanto amorosa, culminando com o momento da entrega da virgem como esposa, numa narrativa emoldurada em imagens delicadas e meigas, enfatizando os valores do amor puro e leal:

"– Araci pertence ao grande chefe da nação araguaia. Ela teve a glória de vencer ao maior guerreiro das florestas. Ela será mãe dos filhos do chefe poderoso.

A palmeira é formosa quando se cobre de flores e o vento agita as suas folhas verdes que murmuram; mais formosa, porém, é quando as flores se mudam em frutos e ela se enfeita com seus cachos vermelhos.

Araci também ficará mais formosa quando de seu sorriso saírem os frutos do amor: e quando o leite encher seus peitos mimosos, para que ela suspenda ao colo os filhos de Ubirajara." (p. 1175)

Esse é o último momento de harmonia até o herói narrar sua maranduba de guerra. As virtudes de lealdade e inteligência surgem como traços distintivos de ambas

as tribos. Honrando as leis da hospitalidade, Itaquê não poderia lutar contra Ubirajara, o futuro algoz do seu filho; reconhecendo ser a vingança a "alma do guerreiro", o herói parte da cabana hospedeira para retornar como inimigo. Somente agora surgem os primeiros vilões da obra: os tapuias, quem, na verdade, apenas respondem ao desafio lançado por Pojuçã. O caráter bélico da trama, interrompido pela circunstância amorosa, retorna com plena força, corroborando a face épica do texto. Com isso, a ação se dinamiza e ganha maior dramaticidade por se desenvolver em meio à batalha das tribos e arma-se mais uma prova a ser executada pelo herói: derrubar os tocantins, quando estes triunfarem sobre os tapuias. Porém, ele teve mesmo de lamentar que "dos dois grandes guerreiros não restasse nenhum, para que ele o vencesse" (p. 1183) porque os olhos de Itaquê foram vazados pela flecha do filho do chefe tapuia, Canicrã, morto pelas mãos do chefe tocantim. Desse modo, as imagens finais vão sendo elaboradas de modo a edificar uma convivência harmônica entre as tribos, demonstrando como tudo era bom no mundo da origem e que, mesmo na época de combate, preservava-se a honra, esta, sim, invencível naquele tempo.

Os guerreiros tapuias, na tentativa de vingar seu chefe, proclamam guerra aos tocantins. No entanto, estes não podem lutar por dois motivos: pela incapacidade de Pojuçã de manejar o arco de seu pai; e porque este estava cego. A solução encontrada foi a de se unir aos araguias para que eles fossem conduzidos ao caminho da vitória:

"O braço de Itaquê defendeu sempre a nação tocantim; quer ela ser defendida agora pela palavra daquele que não tem mais para dar-lhe senão a experiência de sua velhice?"

[...]

— A voz do coração diz ao neto de Tocantim que a glória da nação que ele gerou não se pode extinguir. O sangue de Itaquê, passando pelo seio de Araci, se unirá a outro sangue generoso para brotar maior e mais ilustre." (p. 1186-7)

A ênfase dada à sabedoria de Itaquê é também reproduzida em Araci, a filha da velhice, cuja sensatez é percebida depois que ela se torna esposa do herói do romance, quando rompe a "liga vermelha", insígnia da virgindade. No momento em que todos preparavam a festa do triunfo, ela conduz Jandira à presença de Ubirajara e a apresenta como sua irmã e esposa do guerreiro. Como Sara, personagem da Bíblia, que entrega a Abraão sua serva para que esta lhe desse um filho, já que Sara não podia conceber:

"— Jandira é serva de tua esposa: seu amor a obrigou a querer o que tu queres. Ela ficará em tua cabana para ensinar a tuas filhas como uma virgem araguaia ama seu guerreiro." (p. 1191/.grifos meus)

A generosidade de Ubirajara é mais uma vez reconhecida quando ele proclama ambas como esposas (possibilidade anteriormente indicada pela saudade sentida pelo herói) formando, assim, a grande nação dos Ubirajaras, "o chefe dos chefes e senhor das florestas." Com a união das tribos, ocorre o equilíbrio de virtudes que deveriam ser firmadas no novo homem. A robustez com que o herói une os arcos potentes, formando o emblema da união das tribos, garante que, através do herói, seja desenhada uma trajetória magnânima para o povo brasileiro. Trocando em miúdos, o romance contribui

para apontar os traços que deveriam perfilar o país, indo até o desenho de sua origem, criando uma Idade Média brasileira, sob o signo da prudência e da coragem. Com a fusão das duas tribos, surgirão guerreiros e donzelas nobres como eram as nações tocantim e araguaia. Consubstancia-se, através disso, a imagem célebre da ancestralidade brasileira. Afinal, se no tempo dos primeiros tudo é primoroso e encantador, assim também serão seus descendentes.

"As duas nações, dos araguaias e dos tocantins, formaram a grande nação dos Ubirajaras, que tomou o nome do herói.

Foi esta a poderosa nação que dominou o deserto.

Mais tarde, quando vieram os caramurus, guerreiros do mar, ela campeava ainda nas margens do grande rio." (p. 1190)

Nessa cena final, funda-se uma imagem paradisíaca, que permite Alencar criar para o país um passado lendário, transformando a história brasileira num mito edênico. A distância que separa a esfera mítica da histórica pode levar a um choque entre ambas. É o que se pode perceber em *As Minas de Prata*, romance em que se desenvolvem as sementes colhidas nas obras indígenas, mais claramente de *O Guarani* e também de *Ubirajara*, não obstante a diferença cronológica das obras.

No romance histórico *As Minas de Prata* percebe-se a tentativa de reafirmar a marca da origem. Nele, o romancista procura desenhar a falta de grandeza na disputa do roteiro das minas, narrando a contenda entre o bem e o mal. Aproximamo-nos do local

que gera o conflito, ao penetrar no sertão, um cenário que exprime outros padrões, outros valores, não mais presentes no mundo civilizado:

"Majestoso assoma o astro rei.

O deserto enche-se de luz e vida.

[...]

O velho pajé lá está acororado na crista do rochedo. A seus pés corre aos saltos o caudaloso rio, que de repente tolhido no arrojo por uma mole de granito, empina e boleia-se com um indômito corcel, precipitado do alcantil, montanha abaixo.

Imóvel e estreitamente ligado ao negro rochedo como uma continuação dele, o selvagem ancião parece algum ídolo americano, que o rude labor dos aborígenes houvesse lavrado no píncaro da rocha, deixando-o ausente em seu pedestal nativo. As longas e alvas cãs espargem-se pelas espáduas, como os frocos de espuma que desfiam na lomba do penedo.

[...]

Não é mais fisionomia humana; as revoluções da vida a desfiguraram inteiramente, como os cataclismos transforma o risonho vale em brejo cheio de tremendas e corcovas. As fosforescências, que à noite luzem dessas profundas charnecas, são os fulgores dos olhos fugidos pelas órbitas.

[...]

Ali naquela areia, que outrora umedeciam as águas do caudaloso rio, cintilam frouxamente os raios do sol nascente miríadas de pequenas pedras brancas da feição de pingos de cristal. Deus semeara o diamante em abundância aí, bem longe da ambição humana, que mais tarde devia ir arrancá-lo de seu leito ignorado. O velho, que nesse momento as contempla desdenhosamente de cima do rochedo, sabe acaso que tem a seus pés riquezas maiores que nunca possuíram reis na terra?

Longe, no horizonte sem limites, não há mais que o espaço infinito; mas os olhos do pajé vêem um vulto de mancebo armado que avança pelo sertão em busca de serrania; o caminho é árduo, o passo tardio. A alma do velho anseia para atrair mais rápido o esperado guerreiro; porque sente que a vida se escoia lentamente do corpo decrépito."¹⁴

A narrativa se eleva respeitosamente pela própria grandeza do objeto narrado, a natureza, à qual se encontra incorporado ao pajé. Recuando o tempo da narrativa, o narrador mostra a ligação existente entre o índio, o tesouro e o homem branco. Essa união assinala, na verdade, a formação de outros hábitos no mundo civilizado, tanto é daí que advém o conflito da narração. Percebe-se que o modo de vida indígena havia desaparecido, restando como semente forte a poucos homens nobres, com Estácio, herói dessa obra, cuja disputa não é somente em relação às minas e ao nome de seu pai, que ele tem de resgatar, mas também contra a inveja e a ambição alheias.

O encontro entre o pajé e Moribeca (o "mancebo armado" que avançava pelo sertão, pai de Estácio) permite ao leitor acompanhar a estrutura do romance, mostrando no diálogo entre eles a violência dos brancos contra os povos indígenas. Ao evocar os antepassados, Moribeca acentua as tradições mostrando-se aliado do pajé. No entanto, a diferença cultural assume contornos mais claros e mais radicais no diálogo acerca das pedras na face do selvagem. Para este, são as "*as lágrimas de Araci*", manifestando que ele chora a extinção do seu povo; para Moribeca, no entanto, são apenas diamantes.

É impossível não reconhecer que Araci é a mãe da nação do pajé, de uma nação que se prometia gloriosa, mas que foi assaltada pela ambição do colonizador. A

¹⁴ _____. *As Minas de Prata*. p. 454-5 (grifos meus)

distância que separa a leitura dos dois romances (sem considerar o fato de *Ubirajara* ter sido escrito uma década depois de *As Minas de Prata*, isto é, acentuando outra alteração na ordem cronológica dos romances), revela que os valores brancos são tão dominantes que envolvem a paisagem o homem indígena e a história do país. A existência do índio, outrora tão possante, já não tem mais um "amplo horizonte", restringe-se ao lugar do antepassado, do mito, do ancestral heróico cuja função é elevar o povo, símbolo de uma época pródiga em virtude, coragem, que engendra a força necessária ao homem verdadeiramente brasileiro.

No entanto, o que na verdade se observa é que o caráter brasileiro que Alencar procurou impor à sua ficção continua em elaboração. O "poema nacional", exigido em seus próprios textos críticos, ainda é um projeto a ser alcançado porque os valores estrangeiros são dominantes em suas narrativas. Os princípios de coragem, lealdade e honra, presentes em *Ubirajara* como qualidades puras do selvagem que ele intenta retratar são, no fundo, retirados do contexto civilizatório o qual, ironicamente, já não os possuía mais. A pureza, então, só poderia mesmo ser alcançada numa esfera lendária, distante, num passado absoluto, isolado da contemporaneidade, do infinitamente longe. Lá no mundo dos primeiros e dos melhores, onde se encontram os fastígios da história nacional, os quais devem ser guardados na memória, não apenas como uma tradição, mas como um acontecimento sagrado, impenetrável, exemplo do que de mais sublime possa existir para a formação da identidade nacional brasileira.

4- À MARGEM DO TEXTO

Cumprindo a intenção de compor um retrato idealizado do nativo, José de Alencar experimentou diferentes ângulos da temática indianista: em *O Guarani*, ele colocou o selvagem entre os portugueses; mais tarde, em *Iracema*, um português entre os selvagens; e, por fim, em *Ubirajara*, encontramos apenas índios entre índios. Desse modo, ele seguiu especificando a construção do discurso penetrando cada vez mais nos costumes e nas tradições dos povos primitivos, o que deixou mais ostensiva a presença do narrador no curso da composição das personagens da obra.

Em *Ubirajara*, tenho procurado analisar o narrador classificando-o de duas maneiras: "narrador contemplativo" e "narrador histórico". Observei que o primeiro cumpre a função de narrar os acontecimentos do romance, responsabilizando-se, pode-se assim dizer, pelo enredo; e o segundo, manifestado nas notas, encarrega-se em aprofundar o que já foi dito pelo anterior. Ambos trabalham de "mãos dadas", têm noção exata de suas atribuições: um, a de contar um fato; outro, a de nele intervir, aprofundando-se naquilo que interessa da narração. Cada um é dono da sua "visão", do seu "ponto de vista".

Como ficou demonstrado, a onisciência do primeiro narrador ocupa um lugar de inegável preponderância, revestindo-se a sua utilização de um significado muito especial: plasmar a história do ancestral brasileiro, sem interferir nos acontecimentos. A sua posição é a *neutralidade* por reverenciar a personagem que compõe. O que procurarei mostrar agora é a presença do segundo narrador, cuja visão, ao contrário do primeiro, é

de fundamental *subjetividade* e que, freqüentemente, se intromete no texto a fim de emitir juízos de valor, fundamentando e outorgando, por seu caráter verídico, o discurso do anterior.

Mas, qual é a diferença entre uma narrativa verídica e uma ficcional? Por que Alencar teria recorrido a documentos e relatos para sustentar sua narrativa? Afinal, nas palavras de Michel Butor:

" (...) aquilo que nos conta o romancista é inverificável, e, por conseguinte, o que ele nos diz deve bastar para lhe dar essa aparência de realidade. Se encontro um amigo e ele me anuncia uma notícia surpreendente, para ganhar meu crédito ele tem o recurso de me dizer quais que tais e tais pessoas foram testemunhas, que, se eu quiser, posso verificar. Ao contrário, a partir do momento em que um escritor põe na capa de seu livro a palavra "romance", declara que é inútil buscar esse tipo de confirmação. É através daquilo que ele nos diz e, somente através daquilo, que as personagens devem ganhar nossa convicção, viver, e isto mesmo se elas existiram de fato."¹

Mais do que simplesmente escrever a palavra *romance*, o ficcionista inseriu o subtítulo *lenda tupi*, a qual, por suas características, não possui compromisso histórico, o que, portanto, a faria abdicar da necessidade de ser comprovada. Independentemente de todas as dúvidas relacionadas a tal assunto, uma certeza parece já estabelecida: o autor submete-se a certas técnicas de execução, sujeita-se a oscilações de popularidade e se deixa influenciar por fatores de ordem sociológica na elaboração da obra. Deste modo, ele se afirma como indivíduo possuidor de uma visão de mundo e de uma orientação

estético-literária, em cujo seio se efetiva a sua atividade. São valores e forças que não pode desconhecer, quer para os aceitar, quer para os negar, contestar, ou, ainda, alterar profunda ou superficialmente. Assim acontece com Alencar, escritor que reuniu a seu redor todo o tipo de confronto e, para conferir a sua idoneidade artística, estabeleceu em *Ubirajara* um narrador cuja função essencial é a de expressar *a verdade*. Por essa razão, ele manifesta, esporadicamente, os sinais da sua presença como instância produtora da exatidão dos valores apresentados na trama romanesca.

Observemos a tese defendida por Schiller:

"A harmonia entre o seu sentir e o seu pensar, que no primeiro estado se realizava realmente, agora [que o homem entrou na etapa da cultura] só existe idealmente; já não está nele, e sim fora dele; como um pensamento ainda por se realizar, não como um fato positivo de sua vida. Bem, se se aplica a ambos os estados o conceito de poesia, o que se resume em dar à humanidade sua expressão mais completa, resulta que, no estado de simplicidade natural — o que o poeta almeja deve ser a imitação, a mais perfeita possível, da realidade. Enquanto aqui, no estado de cultura, no qual esta colaboração harmônica de toda a sua natureza não passa de uma idéia, o que o poeta almeja deve ser eleva a realidade ao ideal ou, em outras palavras, à representação do ideal. E são essas precisamente as únicas formas em que o gênio poético pode se exteriorizar."²

Esse pensamento, logo assumido por Augusto Schlegel e Goethe, como base do movimento *Sturm und Drang* e depois retomado pelo romantismo em toda a Europa,

¹BUTOR, Michel. "O romance como pesquisa", In: *Repertório*.

²SCHILLER, Friedrich. "Sobre poesia ingênua e poesia sentimental" In: LOBO, Luíza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. p. 48 (grifos meus)

fundamentou o interesse pela vertente romântica que valorizava a verossimilhança interna do texto. Na revista *Athenaeum*, Friedrich Schlegel a relaciona com possibilidade, isto é, "quase verdade, um tanto verdadeiro, ou que pode vir a ser verdade." Mais adiante, ele acrescenta: "O que parece verdade não tem em nenhum grau de se tornar verdade: mas deve positivamente parecê-lo."³

Esses pensamentos eram correntes na época e chegaram ao Brasil ao lado da necessidade de dar um passo à frente na construção da identidade cultural. Para isso, era preciso exumar o desconhecido, apoiando-se no processo histórico do povo, e fazer disso matéria literária a fim de se consolidar a imagem da sociedade como se queria. Afirmando-se patriótico e restaurador do passado, o autor recorreu às características do romance histórico, o qual, como realizaram Victor Hugo e Walter Scott, era um gênero de limites indefinidos, em que se misturava, inclusive, a erudição da epopéia.

Adaptando o épico à tendência romântica pela cor local e pela investigação histórica, o nosso romancista se empenha em reconstituir, com rigor e pormenor, o nosso passado, cuja pesquisa se consagrou em *Ubirajara*, romance fundamentado em volumosa documentação, deixando entrever também uma certa intenção didática. Essa intenção integra-se numa das diretrizes fundamentais do Romantismo: o reatamento da tradição indígena, com ares medievais, onde os românticos, saltando sobre a época clássica, viam os seus antecedentes. Desse modo, Alencar se dirigiu às notas, confirmando, desmentindo, usando-as como base de sua narrativa ficcional. O caminho percorrido pelo romancista para moldar a genuína origem do país foi o de elevar o

³Schlegel. "Fragmentos do *Athenaeum*". In: LOBO, Luíza. Op. cit. p. 54 (grifos meus)

selvagem à mais nobre categoria, tendo *Ubirajara* reunido o mais exaltado vigor não alcançado por nenhum outro protagonista de seus romances indianistas. Tais valores, vale lembrar, foram sustentados pelo olhar estrangeiro, não genuíno, que participa do romance à distância, como uma tentativa evidente de ser um compromisso com o fato histórico.

À margem do texto o romance é aprofundado, registrado. É o lastro verossímil do romance: o leitor se rende a considerar o índio através de um caráter inteiramente fiel porque vê a narrativa presa ao solo da verdade, integrada ao universo de valores do que deveria ou poderia ser. Em suma: vem à tona a verossimilhança romanesca, fundamental para se criar uma obra representativa da identidade brasileira.

Para Alencar, como para Schlegel, verossimilhança é sinônimo de plausibilidade, possibilidade, aquilo que pode ser explicado, como nos mostra Cavalcanti Proença⁴. Então, como não foi possível encontrar na história da pátria um fato memorável que inspirasse o drama nacional, resolveu fantasiar e filiou o índio à história e à tradição de modo a não deturpá-las. Assim, surgem as notas em seus romances, em especial os de cunho indianista, obras que, carregadas de forte simbolismo, indicam o ponto inicial da gênese americana.

Pensando dessa forma, qual seria o significado das notas e comentários de rodapé nos romances indianistas, sobretudo em *Ubirajara*? Em primeiro lugar, é importante

⁴CAVALCANTI, Proença. *José de Alencar na literatura brasileira*. 1972. pp. 59-61

dizer que há forte cumplicidade nas duas formas de narrar: ambas se encarregam em descrever todo o universo das personagens, mas é a partir das notas que se comprovam os acontecimentos. Elas contribuem fundamentalmente na solidificação da imagem heróica da origem do país, por fazer circular, lentamente, a documentação da virtude moral dos nossos antecessores. É uma referência das qualidades do herói que atua nos comentários de rodapé como uma outra espécie de narrativa, agora de cunho científico.

Andreas Pfersmann⁵, ao analisar o fenômeno das notas de rodapé na passagem do século XVIII para o XIX, comenta que em geral, nessa prática, o saber discursivo atinge certa supremacia, em detrimento do mundo ficcional, o qual, enfraquecido, dá lugar para uma invasão marginal de comentários, citações etc., que ultrapassam as fronteiras tradicionais de uma obra literária. Escritores como Richardson, Rousseau, Fielding, Sterne, Victor Hugo, Goethe, Jean Paul, conforme o relato de Pfersmann, "recorrem ao registro das inserções marginais"⁶. Em muitos casos, há narrativas consideradas medianas cujas notas ao pé da página são de tal forma surpreendentes que se transformam no espaço de genuína originalidade do autor. Além disso, muitos romancistas, no fim do século passado, justificavam seus comentários além do âmbito ficcional como um meio de desenvolver as observações necessárias.

As inserções do autor se manifestam de dois modos: dentro da trama (digressão) ou fora (notas de rodapé). Independentemente da escolha, trata-se do espaço onde o romancista envolve o leitor a fim de não deixar dúvidas no que concerne ao

⁵PFERSMANN, Andreas. "Num mar espumante de notas", In: *Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária. IEL/UNICAMP (no prelo)

⁶Idem. *Ibidem*. p. 3

entendimento da sua narrativa. Não basta, como assinalou Butor, escrever a palavra "romance", é necessário apresentar subsídios que favoreçam a sua "totalidade", mesmo sabendo que o conteúdo de verdade de uma obra literária é transmitido pelo enredo.

O conceito de *prosa de notas* de Jean-Paul, de acordo com que nos explica Pfersmann⁷, é a aproximação do romance aos tratados eruditos e das edições comentadas dos clássicos e da bíblia. Hermann Meyer⁸, por sua vez, propõe a compreensão das notas de pé-de-página a partir de um plano épico. Para ele, a autonomia desses comentários só adviria de um narrador soberano cuja liberdade de narração seria colocada num contexto único e inquestionável e, mais ainda, que os textos dos romances e das notas pertencem inextricavelmente um ao outro. Da mesma maneira, Pfersman apresenta o narrador dessas narrativas associado à onisciência e à onipotência. A distinção estabelecida entre os romances com notas marginais e a epopéia, entretanto, é o fato de ser, no primeiro, o próprio autor quem explica suas alusões mitológicas, literárias e históricas, o que não ocorre com a epopéia clássica. As notas convertem-se, assim, numa instância superior à obra, determinante do seu sentido. Em *Ubirajara*, o próprio movimento do enredo possibilita a veiculação do clima épico criado em torno da obra: ao caminhar para uma narrativa mítica, as notas impõem um ritmo à leitura e demarcam nesse trajeto o que deve permanecer vivo na memória dos leitores, quando incorpora documentos históricos em função da escala de valores pelo autor considerada adequada para constituir imagens explicativas do Brasil.

⁷Idem. *Ibidem*, p. 4

⁸MEYER, Herman. *The poetics of quotation in the european novel*. pp.: 13-17

Benedict Anderson⁹, conceitua *nação* como sendo uma comunidade política imaginada como limitada (por possuir fronteiras finitas) e soberana (por simbolizar a liberdade do povo). Desse modo, percebemos o papel exercido pela literatura no momento de independência pelo qual passávamos. Na tentativa de legitimar uma identidade brasileira, o emprego da idéia de literatura nacional garantiria a constituição de um *corpus* relativamente autônomo e homogêneo e de uma tradição mais ou menos unitária e coerente. Nesse caso, os princípios que caracterizariam essa idéia estariam relacionadas à realidade verificável. Explico-me melhor: as categorias manifestas nessa literatura de cunho nacionalizante pressupõem como condição indispensável a conformação de um objeto passível de esclarecimento científico. No caso das literaturas indianistas, especificamente, essa homogeneidade se desfaz, pois o índio utilizado como tema representa o ideal de liberdade e independência e, por isso, não representava sua condição rigorosamente verdadeira, como parte da crítica, desde a época aos nossos dias, tem reclamado. Talvez um comentário de José Carlos Mariátegui assinale uma resposta mais contundente à contestação:

"La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del índio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo."¹⁰

⁹ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. p. 15

¹⁰MARIÁTEGUI, José Carlos. *Op. Cit.* p. 204.

Caberia, antes de tudo, estabelecer a diferença entre *indigenismo* e *indianismo*. O termo indianismo, essencialmente romântico, é o tratamento literário do índio; o indigenismo, que já escapa à época, compreende um enfoque mais abrangente do aborígene, como o antropólogo, por exemplo.

Importa destacar, como se vê, a distância necessária existente entre o universo indígena e sua representação literária. É como se houvesse dois índios: um exótico e estetizante e outro, muito distinto, de conhecimento científico. No período romântico, o homem autóctone, utilizado como representação literária, não poderia abarcar cientificamente o seu universo real e se transformou em objeto de estudo como o fizeram José de Alencar, Gonçalves Dias e outros. Porém, ao exprimi-lo literariamente, através de valores não-indígenas, o resultado se deu no plano da mitificação, do ideal, tal qual ocorreu em *Ubirajara*, *Iracema* e *O Guarani*.

No entanto, muito se critica a idealização do índio pela poética romântica. Ora, seria pouco provável que o indianismo tivesse alcançado a mesma dimensão histórica no interior da literatura brasileira se se apoiasse na realidade. Ele tinha assumido a categoria de mito, de representante genuíno da realidade brasileira, o ancestral reivindicado para fortalecer o instinto de nacionalidade. Na busca do ideal para o país, reviveram-se os elementos mais marcantes da história. O autor deu voz a um narrador onisciente, o qual, como descendente natural do herói, tem a função mesmo de "contemplar" os fatos narrados, o que faz de modo flexível e plástico, permitindo subsistir o espírito épico na sua narrativa romântica. Às vezes, ele freia o enredo e entra em cena o "narrador histórico", a fim de comentar sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, numa ânsia documental ímpar. Nesse momento, o tom, antes sensorial e familiar, agora é mais didático, o discurso fica em primeira pessoa e é onde vigora mais abertamente o ponto de vista do autor, mascarado, no plano ficcional, atrás de um discurso distanciado em terceira pessoa. Para escrever seus livros, especialmente

os de fundo histórico e indianista, valeu-se de leituras científicas e, desse material, compôs seus cenários, suas figuras, as cenas e acontecimentos e transformou monótonas informações num estilo de riqueza vocabular, harmônico, colorido e pitoresco.

No romance histórico *Arras por foro d'Espanha*, por exemplo, Alexandre Herculano, autor bastante lido por José de Alencar, também utiliza notas de rodapé para comprovar sua narrativa. Aqui, porém, ele entremeia os dois tipos de interrupção da leitura: são comentários de rodapé, com conceitos históricos, e também grandes digressões ao longo do texto. De qualquer maneira, freia-se a história e indica-se o rumo da leitura. Em Alencar, ao contrário, cada narrador é caracterizado de modo distinto. Não há ao longo do enredo nenhuma espécie de digressão em seu corpo, isto é, ele constrói realmente duas espécies de narrativa, cada uma com objetivos específicos e espaços claramente delimitados. Juntos, seus dois narradores cumprem o programa pedagógico de modelar o caráter do herói, conforme o conjunto de valores do período romântico. Sutilmente, a subjetividade penetra na obra, traduzindo a imposição do estatuto ideológico e efetivo da narrativa.

Como peça imprescindível do ideário básico de então, o nacionalismo respondeu pelo principal ingrediente das manifestações da época. Por essa razão, como já foi visto, contemplar a natureza e o índio (vigas-mestras do discurso romântico), era, por excelência, o caminho para enriquecer e aprimorar a obra literária. Só assim seria possível ultrapassar o dilema da identidade ligada a Portugal, constante ameaça à autenticidade das produções locais. Além do mais, para se desenhar a nação, asseverar

seus caracteres fundamentais, necessitava-se seriamente de verdade e objetividade. Dessa forma, exigiam-se fontes fidedignas, documentos autênticos, informações positivas, ou se correria o risco de ver posta em dúvida a veracidade do fato relatado. Em outras palavras, para afirmar uma identidade, os indivíduos se apropriam de recursos preexistentes que, no nosso caso, foram as narrativas dos viajantes, missionários e cronistas, ao registrarem as condições primitivas da paisagem, do índio, e dos grupos sociais daqui. Durante séculos, essas observações foram definindo a América, tanto para valorizar o paraíso e a exuberância de fertilidade, quanto para criticar a ausência de civilização. Na tentativa de contrariar esse pensamento, as linhas marginais de *Ubirajara* procuram inverter essa perspectiva e faz do Brasil objeto a ser exclusivamente valorizado, a despeito dos primeiros contornos adquiridos pelos cronistas. José de Alencar, reconhecendo a influência da literatura na formação de idéias, uniu o útil (documentos) ao agradável (arte) e imergiu sua obra em mitos, modelando-os esteticamente através da visão de mundo da colonização, refletindo *aquém* (da representação e da verossimilhança) ou *além* (de ambos) da representação estética, usando o conceito do professor Alfredo Bosi:

"A beleza da prosa lírica reverbera *aquém* ou, em outro sentido, *além* da representação do dado empírico que a crônica realista busca espelhar. E o mito, que essa prosa entretetece, se faz *aquém*, ou *além* da cadeia narrativa verossímil.

Aquém: o mito não requer o teste da verificação nem se vale daquelas provas testemunhais que fornecem passaporte idôneo ao discurso historiográfico. Ou *além*: o valor estético de um texto mítico transcende o seu horizonte factual e o recorte preciso da

situação evocada. O mito, como poesia arcaica, é conhecimento de primeiro grau, pré-conceitual, e, ao mesmo tempo, é forma expressiva do desejo, que quer antes de refletir."¹¹

Trocando em miúdos, Alencar elabora um indianismo sob forma mítica e épica, cujo mundo é isolado da contemporaneidade. O mito se refere a acontecimentos remotos e se define não pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere¹². A "lenda tupi", estampada no subtítulo, reflete uma história sagrada e peremptória, que exige uma atitude de reverência, pois é a base do discurso épico. O seu universo é fechado, acabado e, além de tudo, perfeito. Mais ainda: é a própria lenda quem isola o mundo da epopéia da experiência pessoal. Por isso, o "narrador contemplativo" rejeita tudo o que não diz respeito à nação americana, prodigalizada por um magnífico antepassado. Não se pode esquecer, porém, que o compromisso documental assumido através das notas carrega o romance indianista de características do romance histórico, embora haja críticos que julguem inadequado esse conceito a qualquer obra de Alencar. De qualquer modo, a lenda associada ao romance histórico permite rastrear a gestação do povo brasileiro.

Reconstruir o passado da pátria, buscar as tradições e o espírito do povo, idéias tão gratas ao romântico europeu, foram bem-vindas ao Brasil, carente de definições exclusivas da sua identidade. Desse modo, mais do que um tema ao sabor da época, o aborígene transformou-se no meio de sondagem da formação da consciência nacional, numa ideologia. Tornou-se o maior recurso de o Brasil se afirmar e se definir como

¹¹BOSI, Alfredo. *Op. Cit.* 179-80

¹²BARTHES, Roland. *Mitologias*, p. 131

pátria, pois significava a única fonte genuína de *inspiração* e, além disso, o caminho mais legítimo para a afirmação do povo brasileiro, para quem o índio e a sua primitiva cultura traduzia-se na origem, entre lendária e mítica, da nova civilização. A primeira etapa seria, com isso, a de desvendar o passado remoto da Pátria, o mais autêntico. Assim, o escritor romântico brasileiro se faria de historiador e procuraria reviver esse período mitológico. O mundo fantástico criado por Alencar convinha ao orgulho nacional, por isso, seus heróis são carregados de simbolismo, indicadores do ponto inicial de nossa história. O mito do indianismo é, portanto, o do sentimento nacional por captar a necessidade brasileira de ser não apenas distinta da metrópole, porém superior e mais sublime.

Em suma, foi o desejo e a urgência em legitimar essa narrativa heróica como representante inquestionável do nacional, que levou o autor de *Ubirajara* a filiar sua prosa literária à científica e deu voz ao "narrador histórico", para que o objeto narrado, documentado, consolidasse a imagem paradisíaca da origem brasileira. Ou seja: muito engenhosamente, o autor conseguiu conciliar a literatura e a história, vozes preponderantes para enraizar o sentimento nacional, como, em outras palavras, afirmou Gonçalves Dias:

"O povo, corpo coletivo de indivíduos, é com razão assemelhado a cada uma das unidades de que se compõe. Ora, assim como o indivíduo conserva sempre resquícios da sua primeira educação e, seu mau grado, se deixa influenciar pelas pessoas e coisas, que na sua infância o cercaram; assim também o povo, à semelhança daquelas nuvens que, segundo a expressão do poeta, vão tomando a configuração dos lugares por onde

passaram, não se podendo nunca desquitar completamente da lembrança do seu passado, conserva os traços da sua educação política e social, donde com o andar dos tempos, quando porventura se chega a converter e a constituir uma nação, se vão formando as idéias, desenvolvendo as tendências, manifestando os instintos, que formam o seu caráter social. Quando pois queremos achar a razão dessas idéias, tendências e instintos, ou melhor, dos seus usos, leis e costumes, convém lançar uma vista d'olhos no seu passado, até onde eles alcançarem, como escavariámos a terra em roda de uma árvore, para descobrir no seu seio o lugar onde principiou a germinar a semente."¹³

Narrar os fatos notáveis de um povo é o principal compromisso de quem queria se ver como *cidadão* e a investigação do passado, então, passa a ser indispensável para dar conta do presente, o que se faria, não de modo mecanicista, porém como um meio de delinear e projetar a própria identidade. Com isso, Alencar enuncia em seus textos uma pretensão de verdade devidamente comprovada por autoridades inquestionáveis. Isso posto, procurarei observar a natureza das notas dos romances indianistas, analisando, em particular, as de *Ubirajara*, e tentarei relacioná-las com as concepções gerais do autor.

O primeiro romance, *O Guarani*, foi publicado de 1º de janeiro até 20 de abril de 1857, no *Diário do Rio de Janeiro*. Possui 59 notas, sendo 27 sem a menor referência bibliográfica, com comentários do próprio punho do autor. As 25 restantes possuem referência quase que completa, suprimindo ora o autor – ou o seu nome completo –, ora a página, ora o local, ou outra informação dessa ordem. Do total, 29 aplicam-se às nações

¹³DIAS, Gonçalves. *Brasil e Oceania*. Memória apresentada ao I.H.G.B., 1867. p. 08 (grifos meus).

indígenas, sua estatura, costumes, tradições etc. As demais 26 destinam-se exclusivamente à flora e à fauna brasileira, e são a maior parte das notas sem referência, chamando de quando em quando a autoridade de algum missionário ou viajante para confirmar sua asserção. Vale ressaltar serem elas bastante breves, sem a presença de longos comentários ou críticas por parte do romancista.

Em suas notas, encontramos a natureza propriamente dita, isto é, a natureza "ao pé da letra"; e no romance, o Novo Mundo como um verdadeiro painel pitoresco de árvores, bosques, várzeas e flores, de céus e, invariavelmente, rodeada de adjetivos e pontos de exclamação. Aqui, inicia-se uma preocupação quanto ao registro, porém, de modo secundário. A ficção mantém-se em primeiro plano, envolvendo o leitor num enredo com cenário majestoso e poético; e as notas salientam a flora e a fauna brasileiras como variantes do motivo edênico, realçando a virtude da terra prometida.

Conforme nos atesta Raimundo de Menezes¹⁴, somente no folhetim e na edição príncipes, Alencar faz anteceder *O Guarani* de um Prólogo, logo suprimido em favor das notas a partir da segunda edição, nas quais ele recorre às fontes para traçar o cenário selvático, o espaço onde ocorre a narrativa. É bastante significativo o empenho do romancista em relatar as provas de onde saíram as personagens, os fatos e, em especial, a descrição da natureza. Nesse romance, ele inaugura a prática de citação nos seus textos de cunho indianista. Ainda aqui, esse elemento estrangeiro à prática literária, é apenas um ensaio, uma tentativa. Suas notas são, portanto, sucintas, destinadas apenas a dar um leve tom científico à narrativa. Expor quem foi D. Antônio de Maris, seus filhos, sua

¹⁴MENEZES, Raimundo. *José de Alencar - literato e político*. p. 120

esposa, os fatos históricos presentes no livro e a natureza, nomeada cientificamente, embora de modo breve. No entanto, ressaltam-se serem os mais longos os comentários de número 1, 22, 38 e 44: todos voltados ao índio, seu tipo físico, sua nação, sua destreza em manejar os instrumentos que o caracterizam:

Nota 01: "Guarani – O título que damos a este romance significa o indígena brasileiro. Na ocasião da descoberta, o Brasil era povoado por nações pertencentes a uma grande raça, que conquistara o país havia muito tempo, e expulsara os dominadores. Os cronistas ordinariamente designavam esta raça pelo nome Tupi, mas esta denominação não era usada senão por algumas nações. Entendemos que a melhor designação que se lhe podia dar era a da língua geral que falavam e, naturalmente, lembrava o nome primitivo da grande nação."

Nota 22: "Um índio – O tipo que descrevemos é inteiramente copiado das observações dos 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."

Nota 38: "A estrela grande – O que dizem alguns cronistas a respeito da ignorância dos indígenas sobre astronomia me parece inexato. Os guaranis tinham os conhecimentos rudes, filhos da observação. Chamavam a estrela jacy-tatá fogo da lua; supunham pois que a lua é que transmitia a luz às estrelas. Conheciam as quatro fases da lua: a lua nova, jacy-pecaçú; o quarto crescente, jacy-pemorotucú; a lua cheia, jacy-caboacú; e o quarto minguante, jacy-jearóca. Dividiam o ano em duas estações: a estação do sol, coaracyára, e a estação da chuva, amána-ára;

são as mesmas que hoje conhecemos, e as únicas que realmente existem no Brasil. Muitas outras observações podíamos fazer que omitimos para evitar prolixidade.

Nota 44: "Seta por elevação – A destreza e a habilidade com que os índios atiravam a seta era tal, que os europeus a admiravam. Para atirarem por elevação, deitavam-se, seguravam o arco com os dois dedos dos pés e lançavam ao ar a seta, que, subindo, descrevia uma parábola e ia cair no alvo. Ainda há pouco tempo no Pará se viam, nas aldeias de índios já catequizados, páreos deste jogo, em que o alvo era um tronco de bananeira decepado. O tenente Pimentel, filho do presidente de Mato-Grosso, foi assassinado pelos índios desse modo, cavalgando no meio de muitos cavaleiros. Nenhum foi ferido; e todas as setas abateram-se sobre o moço de quem os selvagens se queriam vingar."

Da magnitude da natureza tropical, da primavera eterna, da variedade das flores, da grandeza de rios e montanhas, de todo esse gigantismo de ordem paisagística, resulta o índio, ainda mais elevado, por se relacionar com a terra como dono e, ao lado do ambiente geográfico por onde circula, formula-se a imagem de um grande herói para o Brasil e os brasileiros. Assim como ao longo do texto ele aparece em comunhão com o colonizador, nas notas ele não deixa de ser identificado a partir dele, confirmando o poder que o conceito europeu exerceu para marcar a identidade do mito nacional. Às margens do Paquequer, o castelo do fidalgo português D. Antônio de Mariz é um castelo feudal, com sua vida cotidiana marcada por objetos e procedimentos medievos, dentro de um cenário suntuoso que compõe a hierarquia do senhor e do servo. Nesse sentido, numa interação natureza-comunidade fidalga, esta se sobressai e a subordina e o índio, definido como altivo e sobranceiro, curva-se a esses novos valores importados,

substituindo seus valores pelos da sociedade cristã e civilizada. À margem do texto, mantém-se o tom ao precisar a característica do americano, bem como seus costumes e valores, a partir da palavra de quem o colonizou.

Em *Iracema*, publicado em 1865, cresce o gosto do escritor pelos comentários marginais. Nesse romance, temos 127 notas, das quais 90 referem-se à natureza, 35 ao índio e as outras 2, à língua brasileira. No entanto, na "Carta ao Dr. Jaguaribe", no "argumento histórico" e no "pós-escrito", este dividido em quatro partes, Alencar se esmera em argumentar quanto à verossimilhança romanesca e, em especial no último, expor suas teorias lingüísticas.

Aqui também ele mantém sua predileção para falar da natureza. Como em *O Guarani*, as personagens são arquitetadas por sua condição genuinamente americana. Fabricam-se imagens dos índios associando-os ao espaço, isto é, como se estabelecesse uma relação de mãe e filho, na qual este herda as características daquela. A personagem Iracema, perfeito anagrama de América, como muitos já disseram, sofre um grosseiro processo de colonização que seqüestra de ambas (personagem e natureza) as suas identidades específicas. O contínuo sistema de comparações permite a construção de símiles que dão ao narrador a possibilidade de ter a personagem fundida e confundida com a própria natureza americana, um movimento característico do nosso romantismo. Nas notas, essa sobreposição tem prosseguimento e a natureza, a própria configuração do Éden, é calcada nas convenções e valores construídos pelos europeus.

Essa afeição pelo paisagismo, com tendência de valorizar e exaltar a natureza do novo continente, arraigou-se na narrativa não apenas como um mero conjunto de vistas

apropriadas aos fatos representados, por onde as personagens iriam circular, mas antes de tudo, como participante da ação fictícia, convivendo e, além, guarnecendo os sentimentos das criaturas que nele circulam. No quadro global romântico, as notas, tradutoras desse aspecto, ampliam e solidificam uma poética tropicalista, restaurando e registrando o valor do Novo Mundo.

Nesse segundo romance indianista, o autor cearense vai um pouco mais adiante no seu programa de nacionalização literária com pretensões de verossimilhança e encerra o seu texto com um pós-escrito, acrescentado a partir da segunda edição. Verdadeiro tratado lingüístico, em que se volta à idéia do estilo e da língua brasileira: "o estilo é também uma arte plástica, por ventura muito superior a qualquer das outras destinadas à revelação do belo", diz o escritor. O problema da língua e o conceito de nacionalismo são reverberados nas notas como os ângulos que mais servem de apoio à indagação teórico-prática do autor. Conscientemente, ele manipulou duas estruturas lingüísticas distintas, criou palavras, expressões, perífrases e até nomes próprios, segundo os moldes do tupi-guarani. Seguindo seu próprio conselho, foi até a língua bárbara e de lá trouxe uma nova visão para o problema lingüístico do romance indianista.

Percebe-se que Alencar partiu de uma crença e ideologia de base arqueológica, antropológica e filosófica em torno da América. Organizou um indianismo cíclico, cuja seriação cronológica pouco importa, pois trata-se justamente do oposto da sucessão fásica do índio. Ressalte-se, porém, que o sucessivo aprofundamento em antropologia, etnografia e botânica, por parte do maior escritor romântico brasileiro, destaca a sua preocupação documental, iniciada em *O Guarani*, aprofundada em *Iracema* e que tem em

Ubirajara seu grande triunfo. Como assinalou o professor Fábio Freixieiro, "O *Guarani* é o best-seller; *Iracema*, a obra-prima literária; *Ubirajara*, a obra-prima documental"¹⁵.

A partir da leitura da "Advertência" (p. 39), podemos antever a missão do livro. Na verdade, mesmo em outras obras, o romancista já mostra a sua intenção de busca dos romances históricos, como, por exemplo, em *As Minas de Prata*, em que lemos a todo o momento expressões do tipo "A tradição mente" ou "Se a crônica não mente", dentre outras. Em *Ubirajara*, já do começo ele diz ser preciso estudar "com alma brasileira o berço da nossa nacionalidade" (p. 39) para não estranhar "a magnanimidade que ressumbra no drama selvagem e forma-lhe o vigoroso relevo" (p. 39). O que vale dizer que haverá uma narrativa surpreendente das tradições da nossa pátria. No entanto, ele completa:

"Os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, senão de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa. É indispensável sobretudo escoimar os fatos comprovados, das fábulas a que serviram de mote, e das apreciações a que sujeitavam espíritos acanhados, por demais imbuídos de uma intolerância ríspida."

(p. 39)

"Escoimar os fatos dos comentários", "crítica severa", traduzindo: o "narrador histórico", coberto de "alma brasileira", com poderes inexcedíveis, conhece o caráter dos nossos selvagens e, desse modo, encarregar-se-á de mapear a nossa origem, mostrando que essa obra é a da fundação do nosso passado histórico nacional; passado esse

¹⁵FREIXIEIRO, Fábio. "Alencar sobrevivente: o americanista", In: _____. *Conferências Comemorativas do*

narrado a partir de perspectivas que pouco mereciam a confiança do brasileiro, por ter sido sujeito a "espíritos acanhados". Por essa razão, então, ele cobre o romance de notas, um "verdadeiro guia" de leitura da origem do país:

"Faço estas advertências para que ao lerem as palavras dos cronistas citados nas notas seguintes, não se deixem impressionar por suas apreciações muitas vezes ridículas. É indispensável escoimar o fato dos comentários de que vem acompanhado, para fazer uma idéia exata dos costumes e índole dos selvagens." (p. 39)

Ao contrário dos romances anteriores, este possui apenas 7 notas acerca do índio e 8 da natureza. As demais 52 consagram-se exclusivamente aos costumes, à religião e aos hábitos indígenas, com grandes comentários em primeira pessoa. É um número bastante alto para uma lenda. Dessa forma, *Ubirajara* afirma-se como uma leitura "crítica" de todos esses textos que, desde a descoberta, vêm tentando configurar o Novo Mundo e suas particularidades. Vemos, nesse sentido, um Alencar dedicado ao exame dos valores culturais indígenas encontrados nos escritos dos estrangeiros, porém, revelando sua visão calcada nos signos da sociedade brasileira do Segundo Reinado, a qual apresentava-se estruturada, fechada em valores de chefia (poder), nobreza (coragem) e glória (feitos guerreiros).

Desse modo, percebemos desde a "Advertência" a presença de dois discursos alternados, um garantindo ao outro coerência e convencimento. Assim, no romance, aparentemente predomina a terceira pessoa, à qual cabe narrar o passado, mas ela está

em constante alternância com uma primeira pessoa que lhe toma a palavra, para estabelecer o registro dos acontecimentos de outrora, mesclando a linguagem do livro, como iniciou em *O Guarani* e *Iracema*. Analisando a face das notas, tentarei abrir uma possibilidade de perscrutar os interesses que teriam movido o autor a compor um romance de modo tão documental e procurarei iniciar pelo seu exame estrutural.

Notas sem referência bibliográfica:

Nessas notas, Alencar não se refere a nenhum escritor, ele mesmo comenta conforme julga necessário.

sobre os índios:

- n. 3- Jaguarê;
- n. 6- Jandira;
- n. 12- guerreiro araguaia;
- n. 13- Araci; e
- n. 16- guerreiro tocantim;

sobre a natureza:

- n. 2- grande rio;
- n. 7- Aratuba, leito do sol, montanha do poente;

n. 9- craúba, madeira roxa e rija;

n. 11- Taari, *rio que despeja no Tocantins*;

n. 52- âmbar, resina muito cheirosa;

n. 63- nenúfar, flor do igapê; e

n. 67 - fim de *Ubirajara* - Cap. IV "Hospitalidade": pororoca; Cap. V "Servo do Amor": matumbos, plantação da mandioca.

sobre os costumes:

n. 4- uiraçaba, lugar onde se guarda a seta;

n. 8- lança, uso incomum entre os índios;

n. 14- "cem dos melhores guerreiros", expressão que traduz multidão;

n. 17- guerra, contradiz o estado perene de guerra;

n. 23- ubiratã, madeira com a qual faziam o tacape;

n. 28- maranduba, história de guerra;

n. 32- uru, cesto aberto;

n. 35- cintura da virgem;

n. 50- mulheres guerreiras, senhoras de seu corpo;

n. 51- guerreiros do mar, tradução de "caramuru",

n. 59- "consentirá que Jandira durma na sua rede", o que representa ser amada por um guerreiro ilustre;

n. 65- paã, seta; crebã, homem alvo; e

n. 67 - fim de *Ubirajara* - Cap. IV "Hospitalidade": lenda de Sumé; os selvagens contavam os anos pelos nós no colar; e Jurandir, conta os anos pelos dedos, quer dizer que não tem mais de 20 anos.

Notas com referência bibliográfica completa:

Como em muitas notas o autor cita mais de um escritor, alguns com referência completa, outros não, cabe ressaltar que algumas estarão também no quadro onde se encontram as incompletas.

As citações encontradas aqui não foram alteradas pelo romancista.

sobre os índios:

n. 1- *Ubirajara*: — SOARES, Gabriel. *Roteiro do Brasil*. Cap. CLXXXII.

sobre a natureza:

n. 33- coqueiros — PISO, Guilherme. *Historiae Rerum Naturalium Brasiliae*. L. 8, p.

138.

sobre os costumes:

n. 5- nome de guerra – SOUTHEY, Robert. *História do Brasil*. Tomo I, Cap. VIII, p. 336;

n. 22 Tupã – HUMBOLDT, Alexandre. *Voyage au Nouveau Continent*. 8 vol.,

n. 37- antropofagia – 1) POMPONIUS, *Descrição da Terra*. L. 2, cap. I, p. 132; 2)

DENIS, Ferdinand. *Univers, Brésil*. p. 30

n. 39- guaianumbi. – DURÃO, Santa Rita. "Notas" ao *Caramuru*. p. 91;

n. 40- juçara – "Tesouro Descoberto do Rio Amazonas", in: *Revista do Instituto*.

Tomo III Parte. 2 Cap. I p. 158-183;

n. 47- pará sem fim — HUMBOLDT, Alexandre. *Op. cit.*

n. 48- tetivas – HUMBOLT, Alexandre. *Op. cit.*

n. 55- manati – GUMILLA, José. *El Orenoco Ilustrado y Defendido*. Parte I, cap.

XXI, p. 219-220;

n. 57- mão da mulher — GUMILLA, José. *Op. cit.* Parte III cap. XLV. p. 325;

n. 58- olho do pirajá – HUMBOLDT, Alexandre. *Op. cit.*

n. 61- figura da noiva — MARCGRAFF, George. *Historiæ Naturalis Brasiliæ* L. 8, cap. XII; e

n. 62 camucim da constância – "Tesouro Descoberto do Rio Amazonas", in:

Revista do Instituto. Tomo III, p. 169.

Notas com referência bibliográfica incompleta

Como nos casos anteriores, embora sem citá-los completamente, Alencar não alterou o comentário dos cronistas. Os trechos encontrados traduzem exatamente a noção que o romancista procurou passar.

sobre os índios:

n. 19- Pojucã, contração de frase típica. — 1) MAURY, Alfred. *La Terre et l'Homme*; Cap. VII; e 2) FIGUEIRA, Luís. *Gramática da Língua Geral do Brasil*. Lisboa, 1967;

n. 21- tapuias, o que foge das tabas. — ORBIGNY. *L'Homme Américain*.

sobre a natureza: Não há comentários a esse respeito com citação incompleta.

sobre os costumes:

n. 5- nome de guerra — 1) Soares, Gabriel. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. CLIII p. 306 ; e 2) D'EVREUX, Ives. *Viagem ao Norte do Brasil*. p. 127-134.);

n. 10- liga vermelha, rito tupi — 1) ORBIGNY & THEVET, André. *L'Homme Américain*; 2) SOUTHEY, Robert. *História do Brasil* Tomo I, Cap. VIII, p. 338-9; 3) SOARES, Gabriel. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Cap. CLII. p. 305; 4) BARLÆS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do ilustríssimo João Maurício, Conde Nassau ...*, 1647;

- n. 15- canitar — 1) Staden, Hans. *Viagem ao Brasil*. Parte I. Cap. XLII, p. 179-80;
- n. 18- tacape — 1) LÉRY, Jean. *Viagem à Terra do Brasil*. Cap. XIV. p. 183-191;
- n. 20- guerreiro chefe, distinção da hierarquia selvagem. — 1) D'EVREUX, Ives. *Op. cit.* Cap. XXII. p. 134-139;
- n. 24- guerreiro chefe, o cabeça — 1) SOUTHEY, Robert. *Op. cit.* Tomo I Cap. VIII p. 349; 2) BARLÆS, Gaspar. *Op. cit.*;
- n. 25- "colocou a mão direita sobre o ombro esquerdo do vencido". — 1) D'EVREUX, Ives. *Op. cit.* p. 100;
- n. 26- prisioneiro — 1) SOARES, Gabriel. *Tratado Descritivo do Brasil*. Cap. CLXIX, p. 322-23;
- n. 29- cantores — 1) LÉRY, Jean. *Op. cit.*. Cap. II. p. 64-5; 2) DENIS, Ferdinand. *Le Brésil*; 3) SOARES, Gabriel. *Op. cit.* Cap. CLXII. p. 316;
- n. 31- purificar o corpo — D'EVREUX, Ives. *Op. cit.* p. 151;
- n. 34- cabelos - 1) SOUTHEY, Robert. *Op. cit.* p. 339; 2) BARLÆS, Gaspar. *Op. cit.* p. 36;
- n. 36- escravos, leis do cativo — 1) D'EVREUX, Ives. *Op. cit.* Cap. XV p. 102-9; 2) SOUTHEY, Robert. *Op. cit.* Cap. VXIII. p. 309;
- n. 37- antropofagia— 1) VASCONCELOS, Simão. *Crônica da Companhia de Jesus*. parág. 49. p. 199-200; 2) STADEN, Hans. *Op. cit.* Cap. XLIII. p. 4; 3) SOARES, Gabriel. *Op. cit.* Cap. CLXX p. 323;
- n. 38- esposa do túmulo — SOUTHEY, Robert. *Op. cit.* Cap. XIX. p. 349;

- n. 41- carbetto, conselho dos velhos – D'EVREUX, Ives. *Op. cit.* Cap. XXI. p. 133;
- n. 42- hóspede – 1) D'EVREUX, Ives. *Op. cit.* Cap. L. p. 241-246; 2) SOARES, Gabriel. *Op. cit.* Cap. CLXIII. p. 316; 3) SOUTHEY, Robert. *Op. cit.* Cap. VIII. p. 342.
- n. 43 - arte da paz – D'EVREUX, Ives. *Op. cit.* Cap. XVIII. p. 115-119;
- n. 44 - lançadeira, tear - LÉRY, Jean. *Op. cit.* Cap. XIV p. 189;
- n. 49 - mulheres guerreiras – 1) MILLAR, George. *Orellana descubre el Amazonas*. p. 176; 2) DIAS, Gonçalves. "Brasil e Oceania", In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Tomo 30, 1867 p. 121
- n. 56 - biaribi, um modo de assar carne — 1) D'EVREUX, Ives. *Op. cit.* Cap. XL. p. 196-199; 2) LÉRY, Jean. *Op. cit.* Cap. XII p. 162;
- n. 60 - esposas, servas e filhas assistindo ao combate – BARLÆS, Gaspar. *Op. cit.* p. 420
- n. 64 - murinhém – (remete à nota 29, a respeito dos músicos);
- n. 66 - "Ubirajara tomou a esposa aos ombros", prova de amor – MARCGRAFF, George. *Historiæ Naturalis Brasilicæ* L. 8 , cap. L. 8 , cap. XII; e
- n. 67 - fim de *Ubirajara* – Cap. IV "Hospitalidade" grande lago que recolheu as águas do dilúvio. – GUMILLA, José. *El Orenoco Ilustrado y Defendido*. Parte II, cap. VII, p. 119-120;

A particularidade das notas abre uma fresta para pressentirmos a motivação do autor em demonstrar o que ele considerava a nossa fase paradisíaca através de vasta munção historiográfica, a qual lhe permitiu formular a tese de que existiram homens

puros, ciosos de sua honra e tradição. Por isso, a obra caminha pelo viés do romance histórico, mas com contornos de uma lenda. São duas narrativas representativas do projeto alencariano de literatura nacional. Passando de uma para outra, encontra-se o roteiro seguro para uma viagem em direção à origem e à fundação da nacionalidade, pois o índio não era um mero relato de viagens, mas também, segundo os cânones românticos, um elemento constitutivo do passado.

Nesse sentido, exercita-se a crítica e obtêm-se as notas que acompanham o desenrolar da trama, restituindo ao índio a sua dignidade. Independentemente de haver ou não referência bibliográfica completa, o que verdadeiramente importa é que o "narrador histórico" somente assume a sua função (a de impedir a influência das apreciações, no entender do romancista, "ridículas") quando os assuntos são objeto de alguma controvérsia. Mais precisamente, eram aquelas em que a índole indígena poderia marcar sua participação na construção dos valores desejados como constitutivos do país, o que não acontecia em decorrência dos conceitos deturpados pelas "extravagâncias de uma imaginação desbragada". Aquelas nas quais não há a sua "crítica severa" são as de número 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 23, 25, 26, 27, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66 e 67. Nelas, ele atribui aos cronistas a prerrogativa de conduzir a ação. Eles servem como *autoridade* e *testemunho* para corroborar a fidelidade e a adequação da narrativa.

É nesse sentido que o autor aumenta a virtude e diminui a estatura daquilo que julga digno de esquecimento e a imagem que o índio deve ter determina a seleção dos

cronistas nos comentários de rodapé. Ainda conforme a "Advertência", temos uma antecipação dessa prática:

"As coisas mais poéticas, os traços mais generosos e cavalheirescos do caráter dos selvagens, os sentimentos mais nobres desses filhos da natureza, são deturpados por uma linguagem imprópria [...]"¹⁶

E, assim, "para fazer uma idéia exata dos costumes e índole dos selvagens", as notas adquirem o propósito de ampliar as imagens elaboradas na trama, sugerindo que se repense a interpretação tradicional a elas concedida. O romance começa e termina insinuando ser o mundo indígena divergente do caráter predatório da civilização ocidental e essa idéia é firmada em engenhosa documentação e comentários, repetindo conceitos, fazendo análises minuciosas como base da desejada imagem. Nesse sentido, passo a seguir para a análise dos comentários do rodapé do romance nos momentos em que o autor expressa seu ponto de vista e reitera a doutrina do seu programa de nacionalização literária.

NOME (NOTA 5): iniciam-se os comentários mais contundentes do escritor, acompanhando o tratamento dado na trama. Ao tratar do nome de guerra, ele cita Southey, Gabriel Soares e Ives d'Evreux. Começa aqui também o seu julgamento ao dizer o que deve ser descontado e o que merece respeito por tratar minuciosamente desse aspecto indígena. O cotejo de distintas visões sobre um mesmo aspecto dá ao

autor a possibilidade de recompor, de modo verossímil, os primórdios do homem brasileiro, a partir da perspectiva do mundo da epopéia, o qual exige a cristalização de um ambiente heróico com força suficiente para se impor como concepção de vida de um povo. Como foi visto no capítulo anterior, a moralidade e a psicologia do herói são apresentadas a partir do nome recebido, o que é realizado pela junção de ambos os narradores, os quais, unidos, articulam o caráter de verdade ao mito e ao heroísmo do selvagem. A relevância da personagem é o que lhe determina o nome, desde o nascimento, passando pela fase de ter "nome de guerra" e, até mesmo, quando vítimas da antropofagia. A "alma de guerra", de que fala a nota, apresenta um quadro belicoso, dando mostras de um passado de aventuras; quadro esse repetido inúmeras vezes, como veremos a seguir:

"A este trecho de Gabriel Soares é preciso dar o devido desconto acerca de engorda do cativo, e do papel insignificante que representa o mancebo. Devemos crer que entre gente, cuja alma era a guerra, o título de guerreiro não se conferia ao mancebo que não fizesse prova real de seu esforço e coragem." (p. 1191/ grifos meus)

As próximas notas que refletem mais abertamente esse ar belicoso, honroso e heróico são as de número 17, 20, 30, 36, 37, 38 e 61. Nelas, o autor oferece o momento de harmonia do mundo primitivo, onde imperava o respeito às normas e à tradição, as quais são, na verdade, estabelecidas pelos valores do mundo da civilização e que afloram no do nativo como uma virtude genuinamente sua.

¹⁶ Idem. *Ibidem*

LEALDADE (NOTA 17): muito embora a guerra seja descrita como o móvel natural na vida do autóctone, o narrador descreve essa ocorrência por intermédio dos princípios da cavalaria, na qual a lealdade é de extrema relevância, subsistindo como uma forte característica dos nossos primeiros heróis, uma vez que a mesquinha e a traição só foram conhecidas após o contato com o mundo civilizado. A dimensão desse elemento determina e intensifica as diferenças entre o mundo de outrora, da pureza, e o de agora, da ambição:

"As nações tupis não viviam em um estado perene de guerra, como propalaram alguns escritores. A guerra era freqüente; mas não constante. As nações faziam a paz e nela se mantinham até que sobrevinha alguma causa de rompimento. Então não começavam as hostilidades senão depois de anunciada a guerra ao inimigo, o que se fazia lançando-lhe uma flecha na taba, ou levando-lhe um guerreiro o desafio.

É uma prova do caráter leal dos selvagens. Foi depois da colonização, que os portugueses assaltando-os como a feras e caçando-os a dente de cão, ensinaram-lhes a traição que eles não conheciam." (p. 1192/ grifos meus)

HIERARQUIA (NOTA 20): aqui o autor esboça mais abertamente os valores e o modo de vida indígena. Acompanhando os dois narradores, o leitor experimenta o vigoroso relevo na composição do herói, o qual é assinalado pelos princípios básicos da civilização, apesar de não os conhecer. Ao estabelecer os traços da sociedade civil e da política, o "narrador histórico" traz à tona a origem da ordem e apresenta as nossas maiores qualidades como sendo um desenvolvimento do mundo nativo:

“Para compreender-se bem a força dessa designação, diremos alguma coisa acerca da hierarquia selvagem.

Como a religião, era simples o governo dos tupis; mas não careciam dele, segundo inculcam os cronistas: antes o tinham, e bem regulado, para o seu estado de civilização. Podemos distinguir na *taba* selvagem uma sociedade civil e uma sociedade política; a primeira reduzida à família, e a segunda exclusiva à subsistência, defesa e à guerra.

[...]

A sociedade política, *taba*, era a reunião das ocas. Essa denominação vem de *tama*, a pátria, o berço, a terra natal, e *aba*, designação que indica o lugar, o modo, instrumento da coisa. Assim, *taba* significa literalmente — onde ou o que faz a pátria; isto é, aldeia natal.

[...]

Nações essencialmente guerreiras tinham um chefe para governá-las nas jornadas e batalhas.

[...]

A nomeação do chefe participava da natureza dessa sociedade democrática e guerreira. O mais audaz e o mais forte impunha-se: a permanência de sua autoridade, bem como sua extensão, dependia o respeito que ele conseguia infundir a seus guerreiros.

[...]

Falando com as nossas teorias da civilização, podemos dizer que a base desse poder executivo era, como nas repúblicas, o sufrágio universal. Mas era o sufrágio sempre ativo e vigilante, pronto a inclinar-se ao merecimento superior, onde ele se revelasse.

[...]

Vejamos agora a sociedade civil, tal como a podemos induzir dos acanhados esclarecimentos que nos deixaram os cronistas.

O casamento, base da família, devia ter alguma cerimônia simbólica, ainda que não passasse da simples entrega da noiva ao varão. Essa minha suposição funda-se no fato de haver entre esses povos um casamento bem caracterizado, e não simples coito.

[...]

Os cronistas, porém, não se ocuparam disso e todo seu tempo foi pouco para lamentarem a poligamia dos tupis, tirando logo daí argumento para pintarem os selvagens vivendo a modo de cães.

[...]

A poligamia dos tupis, foi da mesma natureza da que existiu ente os hebreus;

[...]

Ainda nesta última escala se estão manifestando as leis severas do recato e fidelidade da união sexual entre os selvagens. Além do casamento legítimo havia o concubinato, como existiu entre os romanos, produzindo direito e obrigação recíproca." (p. 1193/ grifos meus)

NOBREZA (NOTA 30): na esteira da nota anterior, em que o sufrágio universal tinha sua gênese no mundo do nativo, o narrador agora intenta introduzir a idéia da nacionalidade brasileira, pela condição de descendente, com caracteres de nobreza, oriundos do selvagem.

"[...] Quantos disputam em jogos de lança e caça; os eminentes são tidos no número dos heróis; os quais pela excelência da virtude e fortaleza merecem possuir as mesmas virgens; porquanto pensam que os melhores nascem dos melhores; nem é vão nome a nobreza, pois se comunica pela transfusão do sangue." (p. 1198/ grifos meus)

LEIS DO CATIVEIRO E DA CAVALARIA (NOTA 36): essa nota basicamente repete a interpretação dos fatos de modo a ressaltar os traços magnânimos do selvagem, sempre engrandecido pela fidelidade à honra, ainda quando cativo.

"Acerca das leis do cativo entre os índios leiam-se os dois capítulos XV e XVI, que a este assunto consagrou Ives d'Evreux, citado.

[...]

As leis da cavalaria no tempo em que ela floresceu em Europa não excediam por certo em pundonor e brios à bizzarria dos selvagens brasileiros. Jamais o ponto de honra foi respeitado como entre estes bárbaros, que não eram menos galhardos e nobres do que esses outros bárbaros, godos e árabes, que fundaram a cavalaria.

Aí está uma pedra de toque para aferir-se o caráter do selvagem brasileiro, tão deprimido por cronistas e noveleiros, ávidos de inventarem monstruosidades para impingi-las ao leitor. Nem isso lhes custava; pois a raça invasora buscava justificar suas cruezas rebaixando os aborígenes à condição de feras, que era forcoso montar." (p. 1199/ grifos meus)

ANTROPOFAGIA (NOTA 37): o ritual de devoração do inimigo mereceu muita atenção e tinta do autor, bem como dos cronistas. Não era para menos, pois esta é a maior das notas da obra, à qual cabe fornecer detalhes da solenidade para destacar a sua "verdadeira" causa: a honra. Desse modo, o ritual enfeixa e acentua todos os traços virtuosos do selvagem, embora causem "horror" ao "espírito civilizado". Vale ressaltar, contudo, que, a exemplo de outras notas, porém aqui em maior ênfase, o narrador apresenta o índio sempre em posição de superioridade em relação ao europeu, ainda

que em situações que possam causar repulsa, como nesse caso. Por essa razão, o sacrifício vem reforçar todos os elementos de moralidade levantados na trama, e também ser o espaço onde o narrador deixa bem clara a sua "missão": a de protestar.

"Outro ponto em que assopra-se a ridícula indignação dos cronistas é acerca da antropofagia dos selvagens americanos.

Ninguém pode seguramente abster-se de um sentimento de horror ante essa idéia do homem devorado pelo homem. Ao nosso espírito civilizado, ela repugna não só à moral, como ao decoro que deve revestir os costumes de uma sociedade cristã.

Mas antes de tudo cumpre investigar a causa que produziu entre algumas, não entre todas as ações indígenas, o costume da antropofagia.

Disso é que não curaram os cronistas. Alguns atribuem o costume à ferocidade, que transformava os selvagens em verdadeiros carneiros e tornava-os como a tigres sedentos de sangue. [...]

Outros lançaram a antropofagia dos americanos à conta da gula, pintando-os iguais à horda bretã das Gálias, [...]

O canibalismo americano não era produzido nem por uma nem por outras causas.

É ponto averiguado, pela geral conformidade dos autores mais dignos de crédito, que o selvagem americano só devorava ao inimigo, vencido e cativo na guerra. Era esse ato um perfeito sacrifício, celebrado com pompa, e precedido por um combate real ou simulado que punha termo à existência do prisioneiro.

[...]

Não exageremos porém [os] fatos isolados, alguns dos quais podem não passar de caraminholas, impingidas ao pio leitor. Os costumes de um povo não se aferem por acidentes, ma pela prática uniforme que ele observa em seus atos.

[...]

Não há porém escritor sério que deixasse notícia de fatos daquela natureza; e não me recordo de nenhum que referisse exemplo de serem devoradas mulheres e meninos; salvo quanto aos últimos, o filho do prisioneiro de guerra [...], do que tenho razão para duvidar.

[...]

Releva notar que a idéia da antropofagia já era comum na Europa, antes do descobrimento da América; não só pelas tradições dos bárbaros, como pelas credices da Média Idade, nas quais figuravam gigantes e bruxas, papões de meninos. Que tema inesgotável para a imaginação popular não veio a ser a primeira notícia, senão conjetura, sobre o canibalismo do selvagem brasileiro?

[...]

Não era porém a vingança a verdadeira razão da antropofagia. [...]

A vingança pois esgotava-se com a morte. O sacrifício humano significava uma glória insigne reservada aos guerreiros ilustres ou varões egrégios quando caíam prisioneiros. Para honrá-los, os matavam no meio da festa guerreira; e comiam sua carne que devia transmitir-lhes a pujança e valor do herói inimigo.

Este pensamento ressalta dos mesmos pormenores com que os cronistas exageraram o cruento sacrifício.

[...]

Transportemo-nos agora, não como homens e cristãos, mas como artistas ao seio das florestas seculares, às tabas dos povos guerreiros que dominavam a pátria selvagem; e quem haverá tão severo que negue a fera nobreza desse bárbaro o tremendo sacrifício.

[...]

No Brasil é que se tem desenvolvido da parte de certa gente uma aversão para o elemento indígena de nossa literatura, a ponto de o eliminarem absolutamente. Contra essa extravagante pretensão lavra mais um protesto o presente livro." (p. 1202/ grifos meus)

ESPOSA DO TÚMULO (NOTA 38): percorrendo ainda todos os emaranhados da antropofagia, o narrador procura interpretar a dinâmica desse ato, prevenindo o leitor da inadequação dos comentários dos cronistas sobre o assunto. A insistência na magnitude do selvagem se dá pela repetição e complementação dos assuntos, numa tentativa de redimir o índio de qualquer particularidade negativa. Não era para menos, pois ele era o próprio emblema da nacionalidade e caracterizado, evidentemente, pelo prisma da idealização. Desse modo, o que determina a análise de quaisquer dos seus atos é a perspectiva do heroísmo, da lealdade e da honradez cavaleirescas, próprias da narrativa romântica.

"Este rito selvagem é muito conhecido e dispensa-me de transcrever o que acerca dele escreveram os cronistas.

Mais uma prova do caráter generoso e bizarro do selvagem brasileiro. Longe de torturarem seu prisioneiro, ao contrário se esforçavam em alegrar-lhe os últimos dias pelo amor; davam-lhe uma esposa; e tão grande honra era esta que o vencedor a reservava para sua filha ou irmã virgem; e se não a tinha, para a filha de algum dos principais da taba."
(p. 1204/ grifos meus)

FIGURA DA NOIVA (NOTA 61): dessa vez, o autor vem retomar um pouco o que já havia dito em notas anteriores acerca da supremacia indígena ante o europeu:

"Esta prova de destreza era muito usada pelos selvagens. [...]"

Estes certames guerreiros, esses jogos de luta, combate e carreira, presididos por mulheres que julgavam do valor dos campeões e conferiam prêmio aos vencedores, não cedem em galanteria aos torneios da cavalaria." (p. 1205/ grifos meus)

Mantendo a coesão entre os narradores e as concepções relatadas até agora, a nota de número 10 visa a reforçar a primazia dos *primeiros* na obra de Alencar. Vimos no capítulo anterior que a composição do herói e das personagens que o cercam segue o princípio de primogenitude e pureza, próprio do espaço paradisíaco, engendrado na obra. Para reforçar essa característica, o narrador a repete em diversos momentos, propondo a idéia da moralidade entre os índios como superior a da civilização.

VIRGINDADE (NOTA 10): um dos principais requisitos femininos do mundo civilizado, Alencar a transporta para obra a fim de reforçar a honra do nativo nos seus mais diversos aspectos. Assim, como o homem era fiel às leis de guerra, cabia à mulher guardar-se em igual código de lealdade. A moralidade dos índios não é desenvolvida por uma concepção exclusivista e monogâmica do amor, o que se verifica pelo duplo casamento do herói. Antes disso, é o emblema do recato, é a porta para a construção de um lar estável, fruto de uma virtude feminina:

"Era este um dos mais curiosos e interessantes ritos dos tupis.

[...]

Este simples traço é bastante para dar uma idéia da moralidade dos tupis, e vingá-la contra os embustes dos cronistas que por não compreenderem seus costumes foram-lhes

emprestando gratuitamente, quanto inventavam exploradores mal informados e prevenidos.

Em que sociedade civilizada se observa tão profundo respeito pela união conjugal, a ponto de não se consentir que a mulher decaída conserve o segredo de sua falta, e iluda o homem que a busque para esposa?

A resignação com que a moça culpada rompia a liga da virgindade, é um exemplo da lealdade do caráter tupi e da veneração que inspiravam os ritos da religião.

Nega Southey, cap. VIII, que a liga vermelha e o respeito que ela inspirava indicassem guarda da castidade, porquanto a castidade como a caridade é virtude da civilização; do mesmo modo considera o amor uma delicadeza da vida civilizada. São paradoxos de escritor. Sentimentos naturais à criatura humana, desenvolvem-se nela em qualquer estado e condições.

[...]

Onde está a sociedade civilizada, que observe leis tão rigorosas, refreie os instintos sensuais com a severidade usada pelos tupis?" (p. 1192/ grifos meus)

Outro aspecto de que muito se ocupou o autor foi quanto à língua, assunto que se traduzia, antes de tudo, numa preocupação nacionalista. Procurando edificar e verificar um sistema estético expressivo, ele se debruçou no ângulo indianista a fim de entregar à nascente literatura as melhores expressões, as mais genuínas, com autonomia diante dos maiores universos literários. Nesse sentido, são apresentadas duas notas, as de número 24 e 28, que tratam exclusivamente do assunto.

TERMO NOBRE (NOTA 24): procurando projetar seus ideais nacionalizantes, ele assentou seu programa literário em que as imagens da língua indígena tomassem corpo

na sua obra. No entanto, aqui, ele optou pela eufonia e traduziu a expressão, objetivando inserir um "termo nobre" em seu romance, que contribuísse para a harmonia da obra de arte:

"Os autores empregam em geral os termos maioral, principal, para designar o cabeça de uma tribo ou nação indígena. Alguns, como Southey, serviram-se do termo cacique adotado do Araucanos; Barlaes chamou-os classicamente de reis.

Neste livro, como em *Iracema*, preferi traduzir o termo indígena *tuxaba*, por "chefe"; e fui levado pela razão de ser, além de muito apropriado e vulgar, um termo nobre e suscetível de entrar no estilo o mais elevado, sem laivos de afetação. [...]" (p. 1197/ grifos meus)

MARANDUBA (NOTA 28): nessa nota, o autor, além de novamente reforçar o caráter guerreiro do herói, engrossa o vocabulário indígena para nutrir a língua de espécies americanas, acentuando um matiz diferenciador da literatura nacional, que é, dentre outros, o de inserir na obra o caráter do Novo Mundo. Ao contrário da anterior, na qual ele optou pela forma da metrópole, dessa vez a escolha se deu pela herança do selvagem enriquecendo a linguagem de novos vocábulos, provocando também o seu uso:

"Os tupis para exprimirem história, ou narrativa, diziam *maranduba*, conto de guerra, de *marã*, guerra; *nheeng*, falar; e *tuba*, muito; falar muito de guerra.

[...]

Às vezes traduzo o termo; outras o emprego original para mais inculzir no livro o espírito indígena. Do mesmo modo procedi acerca de outros termos eufônicos [...]" (p. 1198/ grifos meus)

A mulher no ambiente selvagem foi outro tema tratado por Alencar, reiterando os conceitos mencionados anteriormente, em especial quanto à vigência da honra, nos seus mais diversos matizes. Encontramos essa questão nos números 53 e 54.

CONDICÃO FEMININA (NOTAS 53 E 54): As duas primeiras acima referidas podem ser analisadas em conjunto, pois o autor se restringe a expressar sua indignação com os comentários dos cronistas e, mais uma vez, a demonstrar como eram mais zelosos com a sua honra os índios, inclusive em comparação com a narrativa bíblica:

53

"É difícil senão impossível determinar atualmente, e pelas informações tão falhas quão malignas dos cronistas, a condição da mulher entre os selvagens. [...]" (p. 1205/ grifos meus)

54

"[...]"

Aí está a lenda bíblica de Jacó, servindo a Labão sete anos para obter por esposa a Raquel. Não consta porém que os selvagens usassem da esperteza do pai de Lia para descartar-se de uma filha defeituosa; se tal acontecesse entre os tupis, de que ridículas indignações não se encheriam os cronistas?" (p. 1205/ grifos meus)

Houve alguns costumes dignos de apenas uma nota por parte do autor. O mérito delas não é o de exatamente discorrer sobre tal ou qual assunto, mas o de funcionar como uma reafirmação dos mesmos valores dos demais comentários. Os temas são acerca da religião, da música e da hospitalidade, encontrados nos números 22, 29 e 42.

RELIGIÃO (NOTA 22): a despeito de ser o único comentário sobre o tema, Alencar conduz todo o sentido da sua narrativa a partir do discurso da religião cristã, a linha de força da trama e, evidentemente, das notas. É desse modo que se traz à tona a marca da civilização ocidental. Há ainda outro aspecto: reforça-se a idéia de serem as virtudes do homem contemporâneo ao romancista oriundas do ambiente autóctone, como foi verificado nos comentários acima:

“Não achando entre os aborígenes templos e ídolos, ainda que alguns cronistas atestem a existência dos últimos, foram os colonizadores peremptoriamente declarando ateus a esses povos. Mas logo, com incoerência flagrante, reconheciam a existência de uma superstição, que outra coisa não é a religião na infância da humanidade.

[...]

É pela ostentação da coragem, da força, da grandeza de ânimo, que o selvagem se eleva até o deus, seu progenitor; e não pela adoração, pelas preces e oferendas usadas no paganismo grego, o qual estava bem longe da humanidade evangélica do cristianismo. Os tupis não careciam de orações e sacrifícios; as façanhas com que se mostravam dignos de sua origem celeste, eram as melhores oblações de seu culto.

[...]

Eis o que não souberam ver os cronistas, quando tacharam de ateus aos indígenas americanos.

[...]

Um povo que mantinha as tradições a que aludimos, não era certamente um acervo de brutos, dignos do desprezo com que foram tratados pelos conquistadores. E quando, através de suas falsas apreciações, a verdade pôde chegar até nossos tempos, o que não seria, se espíritos despreocupados e de vistas menos estreitas, vivendo entre essas nações primitivas, se aplicassem ao estudo de suas crenças, tradições e costumes?

[...]" (p. 1195/ grifos meus)

MÚSICA E DANÇA (N. 29): a relevância, nesse caso, ocorre no momento de marcar a originalidade do índio brasileiro, além de impedir a reprodução de idéias que não enaltecessem o nosso herói:

"Os tupis eram muito dados à música e à dança.

Léry fala com entusiasmo da doçura de seus cantos; e Ferdinand Denis [...] afirma não sei com que fundamento que, à imitação da América do Norte, certas nações do Brasil gozavam do privilégio de fornecer poetas e músicos aos outros povos, como sucedia com os tamoios entre os tupis.

[...]" (p. 1198/ grifos meus)

HOSPITALIDADE (NOTA 42): insistindo no princípio de lealdade e honradez como virtudes indígenas, a hospitalidade é caracterizada como um traço de grandeza daquele tempo. Apesar disso, alguns cronistas, para o escritor, preconceituosos e intolerantes,

julgavam bárbaros todos os seus costumes e, pior, que a hospitalidade seria atrativo para traição. Visando a dissipação dessa idéia, Alencar lança a seguinte nota:

"A virtude da hospitalidade era uma das mais veneradas entre os indígenas. Todos os cronistas dão dela testemunho; e alguns, como Léry e Ives d'Évreux, descrevem com particularidade o modo liberal e generoso por que os selvagens brasileiros a exerciam.

É certo que não escapou também a malevolência dos cronistas, essa excelência e nobreza do caráter indígena. [...]

É possível que, depois da colonização, os selvagens, vítimas das perfídias dos aventureiros, relaxassem suas tradições; mas a hospitalidade foi sempre entre eles uma coisa sagrada, como atestamem geral os escritores, que não referem aquela exceção." (p. 1205/ grifos meus)

Com a análise das notas de rodapé de *Ubirajara*, podemos observar o claro empenho do narrador em contrastar o mundo civilizado ao primitivo, e a preocupação de atestar a verdade ou verossimilhança por intermédio da apropriação dos registros dos cronistas e viajantes. Nesse espaço, enuncia-se todo o lastro teórico dos toques idealistas que caracterizaram o indianismo, o qual ganhou ares de romance histórico, dada a imensa documentação, bem ao gosto desse gênero. A escolha das referências, no entanto, é submetida às injunções estruturais dos valores épicos que se desejava transportar para a obra.

A admissão do respaldo científico foi o meio mais eficaz para obter a credibilidade no propósito de incluir finalidade instrutiva e moral e garantir a pretensão de uma visão bíblica e paleontológica da gênese americana, a partir de um modelo típico da epopéia.

Os elementos da grandiosidade do herói, produto da mitificação do real e da ação guerreira e de importância nacional são rigorosamente conceituados e comprovados direcionando, assim, a leitura dos homens primitivos. As notas são, então, uma estratégia usada pelo autor para dar andamento ao seu projeto de nacionalização e inverter a perspectiva pejorativa difundida pelos cronistas e missionários e fazer do Brasil objeto a ser exclusivamente valorizado.

5- PALAVRAS FINAIS

Combinando temas guerreiros, episódios líricos e documentos históricos, Alencar constrói um romance de cunho épico e patriótico e concretiza nos índios os motivos usuais para o realce dos heróis. Além disso, articula o discurso da narrativa de modo a identificá-la com o da fundação mítica do país, figurando o nativo como elemento de fundamental importância nesse contexto.

Em linhas gerais, a epopéia tem sido definida como cristalização de um mundo heróico com força suficiente para se impor como concepção de vida de um povo ou que seu assunto deve assumir importância nacional, além de expressar valores coletivos. Foi nesse sentido amplo que o termo foi usado nessa dissertação para classificar o herói do romance *Ubirajara*. Arquitetado a partir de suas proezas guerreiras, o protagonista é apresentado em ações compatíveis com a dignidade do mundo representado e com a elevação do gênero épico, nele encarnando os ideais morais e sociais do período romântico. A fim de enquadrá-la aos moldes do tempo, suprime-se da obra a presença do maravilhoso, reduzido à categoria de causas naturais e aproxima a obra ao assunto histórico, para fortalecer o panorama da gênese da nacionalidade, através dos ideais de grandeza emoldurados na narrativa.

Ao trabalhar a matéria histórica, o autor não segue a trilha mais usada pelos produtores da epopéia, embora não desvie de todo das práticas de criação épica. Os documentos autênticos de que o autor se valeu fornecem elementos para a construção de um romance histórico de índole indianista e as fontes passam a ser escolhidas em

consonância com as injunções estruturais da criação épica, as quais valem como referência à veracidade do texto.

Como muitos outros textos de matéria guerreira, este não é restrito à narração de acontecimentos de combate, com seus antecedentes e suas conseqüências. As proezas bélicas assumem aqui o realce da exaltação do heroísmo do indígena, em contraste com o mundo civilizado; contraste esse solidificado nas notas de rodapé. Desse modo, Alencar estabelece e une duas narrativas e dois narradores para inserir os valores de fidelidade, magnanimidade e honra, fundamentais para construção da idéia de nacionalidade brasileira, que tem como um dos seus elementos o índio, quem, guarnecido por caracteres heróicos, reúne, em termos idealizantes, a fisionomia e a força psíquica almejada para a incipiente nação.

A simplicidade da intriga principal de *Ubirajara* contribui para consubstanciar esses valores, determinados por intermédio do diálogo entre os dois narradores e permite ao escritor, em conformidade com o ideário romântico, apresentar a compreensão que tinha do país: reservar o heróico às pretéritas épocas da nossa história.

À guisa de conclusão, pode-se dizer que a linguagem literária não é conceitual, como as demais. É metafórica, pois foge ao universo da denotação imediata para criar outros universos. É uma linguagem conotativa, cria significações e, com a propriedade atemporal conferida pela arte, recria outras, abrindo-se a tantas e quantas leituras couberem. Ainda assim, José de Alencar, na tentativa de construir a história da pátria brasileira, enclausura os caminhos da leitura, atando-a ao âmbito denotativo, com notas e

comentários que filtram o exame de seu texto. Aí está a concepção do homem e sua história, talhados em relevo por um discurso que elimina qualquer eventual vestígio de dúvida dos valores absolutos necessários à elevação do herói.

A trama compõe um herói épico, encarnação dos valores da coletividade; à margem do texto; rastreia-se o "projeto de literatura nacional" do autor, constituído não pela análise dos processos históricos como efetivamente se deram, porém, para forjar uma imagem do *dever ser* do homem, indicando os caminhos de um país ideal.

SUMMARY

Considering the Alencar's national literature program, this text aims to examine the hero composition from the novel *Ubirajara*, which has the earliest setting, before the colonizers arrived on American soil. I had observed that the author suggests a mythic narrative, witness of glorious period of our country, with a Genesis language, the creation book. To reinforce the Indian character, the author recurs to footnotes, where he directs the reading of the story. Then, there are two voices in the novel: the first belongs to the "contemplative narrator", which conducts the action; and the second, the "historic narrator", presents in the footnotes and conducts a running arguments with earlier historians and chronicles of Indians customs.

His voyages back in time represent successive stages in his dramatization of this tropical civilization for which he had set out to construct a language and to formulate an ideology. It sees itself as respectful of the new land's ancient population, heir to its regenerative innocence and generous.

6- BIBLIOGRAFIA

1- DE ALENCAR:

ALENCAR, José de. "Bênção Paterna", In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. vol. 1

_____. "Carta ao Dr. Jaguaribe", In: *Idem Ibidem*. vol. 3

_____. "Carta sobre A Confederação dos Tamoios", In: *Idem Ibidem*. vol. 4

_____. "Como e porque sou romancista", In: *Idem Ibidem*. vol. 1

_____. "Pós-escrito a Diva", In: *Idem Ibidem*. vol. 1

_____. "Pós-escrito a 2ª edição de Iracema", In: *Idem Ibidem*. vol. 4

_____. *Iracema*, In: *Idem Ibidem*. vol. 4

_____. *O Guarani*, In: *Idem Ibidem*. vol. 2

_____. *Ubirajara*, In: *Idem Ibidem*. vol. 4

_____. *As Minas de Prata*. In: *Idem Ibidem*. vol. 2

2- SOBRE ALENCAR:

ALENCAR, Mário de. "José de Alencar: o escritor e o político". In: ALENCAR, José, *Op. Cit.* vol. 1

ARARIPE JR., "Tristão de Alencar - perfil literário", In: _____. *Teoria, Crítica e História Literária*. Sel. e apr. de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro, LTC; São Paulo, EDUSP. 1978.

AZEVEDO, Hilário de. *José de Alencar: sua contribuição para a expressão literária brasileira*. Teresópolis. Caderno da Serra. 179. Col. Imbuí. Ensaios e Crônicas.

- BOSI, Alfredo. "Um mito sacrificial: o indianismo em Alencar", In *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CASTELLO, José Aderaldo. "Iracema e o indianismo alencariano", In: ALENCAR, José. *Iracema*. Ed. Crítica.
- CORTAZAR, Júlio. "Literatura e identidade". *Folhetim*. 17 de out. 1982.
- COUTINHO, Afrânio (org). *A Polêmica Alencar - Nabuco*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. 1965.
- FREIXEIRO, Fábio. *Alencar; os bastidores e a posteridade*, Rio de Janeiro. Museu Histórico Nacional, 1977.
- _____. "Alencar sobrevivente; o americanista", In: _____ *Dispersos literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, INL/MEC 1980.
- _____. "Literatura Brasileira e Realidade Nacional", In: Idem. *Ibidem*.
- _____. "Alencar, América Alfa", In: Idem. *Ibidem*.
- FREYRE, Gilberto. *José de Alencar*. Rio de Janeiro: MEC. 1955.
- MARCO, Valéria de. *O império da Cortesã*. Lucíola: um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- MEYER, Augusto. "Alencar e a tenuidade brasileira", In: ALENCAR, José. *Obras Completas*. vol. 4.
- PINTO, Maria Cecília de M. *A vida selvagem: paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume. 1995
- PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *José de Alencar na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1966.
- SWCHAMBORN, Ingrid. *A Recepção dos romances indianistas de José de Alencar*. trad. Carlos Almeida Pereira Fortaleza UFC / Casa de José de Alencar. 1990
- WASSERMAN, Renata. "Nationality and the "Indian" novels of José de Alencar", In: _____. *Exotic Nations*. — Literature and Cultural Identity in the USA and Brasil 1830-1930. Cornell University Press.

3- GERAL:

- AMORA, Antônio Soares. *O Romantismo (1833/1838—1878/1881)* São Paulo: Cultrix. 1967
- ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDRADE, Mário de. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Democrática. 1986.
- ASSIS, Machado. "Instinto de Nacionalidade", In: _____. *Crônica Crítica Poesia Teatro*. 39ª ed. São Paulo: Cultrix. 1978
- ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva. 1975
- BHABHA, Homi (org.). *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990
- BABBIT, Irving. "Romanticism and Nature", In _____. *Rousseau and Romanticism*. New York: Meridian Books. 1955.
- BARTHES, Roland. "Introdução à Análise Estrutural da Narrativa", In _____. et. alli. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes. 1973.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização* 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.
- _____. "O nacional artigo indefinido", In: *Folhetim*. 10 de maio de 1981.
- BROCA, Brito. *Românticos, Pré-Romântico, Ultra-Românticos* Vida literária romantismo brasileiro. São Paulo: Pólis; Brasília, INL. 1979.
- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria, história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1965.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)* 3ª ed São Paulo: Martins. 1969. 2 vols.
- _____. *A Educação pela Noite & Outros Ensaio*s. São Paulo: Ática.
- _____. et. alli. *A Personagem de ficção*. São Paulo. Perspectiva, 1981.
- _____. & CASTELLO, Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro. 1968.
- CARLYLE, Thomas. *Os heróis e o culto dos heróis*. São Paulo: Cultura Moderna, s.d.
- CARVALHO, Ronald. *O espelho de Ariel*. Rio de Janeiro: Briguiet & Cia. Editores. 1923.

CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à História do Romantismo*. São Paulo: Comissão Estadual de Literatura

_____. "Modernismo ou neo-romantismo?" In: *Cultura*, nº 5. 1972.

_____. "Introdução ao estudo da ideologia americana", In: *Caravelle* Toulouse: França. nº 22 1974.

_____. *A Polêmica sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: EDUSP. 1953

CAMPBELL, Joseph. *The Heroe with a thousand faces*. Princeton. University Press. 1949.

CHATEAUBRIAND. *O Gênio do Cristianismo*. 7ª ed. Lisboa: Lello Irmãos

COSTA, Emília Viotti da . "Concepção do amor e idealização da mulher no romantismo". In: *Alfa* nº 4, 1963.

COSTA, J. Cruz, *Contribuição à História das Idéias no Brasil*. Civilização Brasileira, 2ª ed. 1967.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Sul-Americana. 1955. vol. 1 t.2

_____. *Caminhos do Pensamento Crítico*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1980.

CRISTÓVÃO, Fernando. "Gonçalves de Magalhães versus Almeida Garret mas (quase) a mesma visão de literatura do Brasil." In: *Quinto Império*. nº 3. 1994.

DENIS, Ferdinand. "Resumo da História Literária do Brasil", In: CÉSAR, Guilhermino (org.). *Historiadores e Crítico do Romantismo*. A Contribuição européia: crítica e história literária. Rio de Janeiro: TC; São Paulo, EDUSP, 1978.

_____. "Considerações gerais sobre o caráter que a poesia deve assumir no Novo Mundo". Idem *Ibidem*.

EAGLETON, Terry. *Teoria Literária: uma introdução* São Paulo: Martins Fontes. 1987.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. Lisboa: Edição Livros do Brasil p.115

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: 1989.

FRIEDMAN, Norman. "Point of view in fiction: the development of a critical concept." In: STEVICK Philips. *The theory of the novel*. New York: The Free Prees. 1967.

- GARRET, Almeida. "A Restauração das letras em Portugal e no Brasil, em meados do século XVIII". In: CÉSAR, Guilhermino (org.) *Op. Cit.*
- GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva. 1978.
- GRASSI, Ernesto. *Arte e Mito*. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Edição Livros do Brasil. s/d
- GULLAR, Ferreira. "A superação das Particularidades". *Folhetim*. 17 fev. 1985.
- HALL, Donald & TAYLOR, Warren. (org.) *Poetry in English*. 2ª ed. The Macmillan Company. 1970
- HERCULANO, Alexandre. "Futuro Literário de Portugal do Brasil", In: CÉSAR, Guilhermino (org.) *Op. Cit.*
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1989.
- _____. *Visão do Paraíso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- _____. *Cobra de Vidro*. São Paulo: Perspectiva. s/d
- HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime: prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva. s/d
- HOBSBAWN, Eric. *The invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. 1983.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro; história de uma ideologia*. 3ª ed. São Paulo: Pioneira. 1976.
- LÈRY, Jean de. "O selvagem gentil", In: Ribeiro, Darcy & MOREIRA NETTO, Carlos de Araújo (org.) *A fundação do Brasil.: testemunho 1500 — 1700*, Petrópolis: Vozes. 1992.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Agir. 1956
- _____. *Introdução à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1956
- LIMA, Lezama. *A Expressão Americana*. São Paulo: Brasiliense. 1988.
- LOCKRIDGE, Laurence. *The ethics of romanticism*. Cambridge: Univ. of Press. 1989
- MACEDO, Joaquim Manoel de. "Relatório", In *Revista do IHGB*, vol. 18 Rio de Janeiro. 1855.
- MAGALHÃES, Gonçalves de. "Discurso sobre a história da literatura no Brasil", In: *Opúsculos Históricas e Literários*. Rio de Janeiro: 1865.

- MARCIUS, *O Estado de Direito entre os Autóctones do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP. Col. Reconquista do Brasil.
- MC GAM, J. *The romantic ideology*. Chicago: Univ. of Press. 1984
- MELLO, Mário Vieira. *Desenvolvimento e Cultura*. O problema do estetismo brasileiro. São Paulo: Companhia da Editora Nacional. 1963.
- MENHEMET, Alan. *The romantic movement*. London: Croom Helm. 1981.
- MERQUIOR, J. G. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1979.
- MEYER, Herman. *The poetics of quotation in the european novel*. New Jersey: Princeton, University Press.
- NOVAES, Adauto (org.) *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras. 1994
- ORLANDI, Eni. *Terra à vista*. Discurso do Confronto: velho e novo mundo. São Paulo: Cortez; Campinas: UNICAMP, 1990.
- ORTIZ, Renato. "O Guarani: um mito de fundação da brasilidade". In: *Ciência e Cultura*. vol. 40 n° 3, março/1988.
- OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo: Cultrix.
- PEYRE, H. *Introdução ao romantismo*. Lisboa: Europa América. 1975.
- PFERSMANN, Andreas. "Num mar espumante de notas", In: *Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP (no prelo)
- PIGNATARI, Décio. "Cultura brasileira pós-nacionalista" *Folhetim*. 17 fev. 1975.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier. 1888. 3ª ed. 1943 2 vols.
- ROSENFELD, Anatol. "Heróis e Curingas", In: _____. *Teoria e Prática*. São Paulo: out./1967.
- ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. A fundação da Literatura Nacional. São Paulo: Siciliano, 1991
- ROUANET, Sérgio. "Verde-amarelo é a cor do nosso irracionalismo" In: *Folhetim nov/*. 1985.
- SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense. 1971
- SHELLEY. *Revolt of Islam: select poetry and prose*. New York: Reinehart, 1953.

- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades. 1977.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira. Seus Fundamentos Econômicos*. São Paulo: Cultura Brasileira. 1938. 5ª ed. Civilização Brasileira. 1969.
- STADEN, Hans. "O herói canibal", In: RIBEIRO, Darcy & MOREIRA NETO, Carlos de Araújo (org.), Op. Cit.
- TODOROV, T. & DUCROT, O. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1916. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1954.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.
- WELLEK, René & WARREN, Austin. *Theory of literature*. New York: Harcourt Brace & World, 1970

4- AUTORES DAS NOTAS DE RODAPÉ

- ABBEVILLE, Claude d'. *História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e suas circunvizinhanças*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Biblioteca História Brasileira, 1945.
- BARLÆS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do ilustríssimo João Maurício, Conde de Nassau, ora governador de Wesel, tenente-general de cavalaria das províncias unidas sob o Príncipe de Orange*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1940
- D'EVREUX, Ives. *Viagem ao Norte do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro. 1929.
- DIAS, Gonçalves. *Brasil e Oceania*. Memória apresentada ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. In: Revista do Instituto, Tomo 30. Parte II
- DURÃO, Frei José de Santa Rita. *Caramuru*. Rio de Janeiro: Garnier
- FIGUEIRA, Pe. Luís. *Gramática da Língua Geral dos Índios do Brasil*. Lisboa.
- GUMILLA, Pe. José. *El Orenoco Ilustrado y Defendido*. Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela. Caracas, 1963.

LÉRY, Jean. *Viagem à Terra do Brasil*. São Paulo: EDUSP. Col. Reconquista do Brasil, vol. 10

MILLAR, George. *Orellana descubre el Amazonas*.

PISO, Guilherme. *História Natural do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC

SOARES, Gabriel. *Notícias do Brasil*. São Paulo: Martins. Biblioteca Histórica Brasileira.

_____. *Roteiro do Brasil*. São Paulo: Martins. Biblioteca Histórica Brasileira.

_____. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: EDUSP. Brasiliana.

SOUTHEY, Robert. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862.

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: EDIOURO, 1968.

VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus*. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: INL, 1977, vol. 1. col. "Dimensões do Brasil".