

Os paratextos e as unidades narrativas: Uma proposta de leitura de *Ubirajara*

Helena Maria Ribeiro P. Marques

RESUMO

Este trabalho busca apresentar uma proposta de leitura do romance *Ubirajara* (1974), de José de Alencar, a partir da relação entre determinados aspectos da narrativa e os paratextos da respectiva obra. Serão utilizadas as unidades narrativas descritas por Roland Barthes (2008) para perceber a maneira como a construção discursiva feita nas notas e na advertência do livro reverberam na estrutura do romance, com o objetivo de pensar o projeto literário alencariano.

Palavras-chave: *Ubirajara*; paratextos; José de Alencar.

Machado de Assis, ao divulgar para uma revista norte-americana, em 1873, um panorama da literatura brasileira – em iminência – aponta que fora “Reconhecido o instinto de nacionalidade que se manifesta nas obras destes últimos tempos [...]” (ASSIS, 1997, p.01), além do escritor, autores como Araripe Júnior e Luís Guimarães Júnior solicitavam aos autores que abordassem “elementos nacionais” em seus romances, contos e poemas. Nesse contexto, a década de 70 do século XIX foi marcada no plano intelectual, entre outros aspectos, pela reflexão e pela busca por uma identidade nacional.

Os autores encontravam no passado subsídios para consolidar os conceitos inacabados do presente, assim consultando diários de viagens do período colonial e outros escritos que discorressem sobre o passado do Brasil, para servir de embasamento às suas obras. Além da procura por determinadas respostas, era necessário lidar com o público leitor e com suas ânsias, conforme aponta Alfredo Bosi ao descrevê-lo: “[...] eram moços e moças provindos das classes altas, e, excepcionalmente, médias; eram profissionais liberais da corte ou dispersos pelas províncias: eram, enfim, um tipo de leitor à procura de *entretenimento*.” (BOSI, 2006, p. 128) os leitores buscavam enxergar-se nos romances, crônicas ou folhetins ao mesmo tempo em que se deleitavam, o que trazia à tona a importância dos paratextos, cujo objetivo maior era guiar a leitura e, muitas vezes, chamar atenção daquele leitor para a importância do que ali estava escrito e, sobretudo, do propósito da referida obra.

Sobre isso, Francisco Ramos, no artigo “José de Alencar e a operação historiográfica: fronteiras e disputas entre história e literatura”, chama atenção para um aspecto relacionado aos paratextos, à escrita dos romances e ao público leitor do século XIX:

A documentação era a base da imaginação. Sem fontes, não era possível fazer a trama. Mas a trama não era simplesmente a disposição dos fatos descobertos, porque seria necessário formar imagens. Imagens literárias que, para além dos documentos, fossem capazes de atrair a alma do leitor. (RAMOS, 2015, p. 167)

Nesse trecho, fica clara a importância da consulta ao passado para a construção das obras literárias, pois, através das pesquisas e de sua exposição através das notas, o autor conseguia “educar” o leitor e mostrar-lhes a dimensão daqueles enredos com toda a autoridade trazida pelas consultas às fontes historiográficas. Para além do uso de fontes, como aponta Ramos (2015), a pesquisa historiográfica foi importante, também, para a construção da narrativa, permitindo o autor retratar rituais, costumes, descrever minuciosamente os cenários e construir seus personagens com as devidas características físicas e psicológicas.

Sob esse viés, o presente trabalho apresentará uma proposta de leitura de *Ubirajara* (1874), romance de José de Alencar, amplamente conhecido pela dimensão de suas notas, as quais possuem característica crítico-explicativa diante das fontes consultadas. Cabe pensar, então, de que maneira os paratextos da obra repercutem na própria construção da narrativa a fim de pensar o projeto literário alencariano. Somado a isso, para analisar os aspectos estruturais do romance, será utilizado o conceito de “unidades narrativas” descritos por Roland Barthes em “Introdução à análise estrutural da narrativa” (2008).

Antes de iniciar propriamente a análise do romance, chamo atenção para “Benção paterna” (1872). O prefácio a *Sonhos d’ouro* (1872) é marcado pelo panorama acerca de sua obra literária até o momento, feito por Alencar. Assim, chamo atenção, para os aspectos relacionados à consciência do autor diante do iminente desejo pela formação de uma literatura nacional, desejo esse que pairava sobre a intelectualidade do século XIX. Nesse contexto, ele faz considerações sobre a crítica, sobre o público e sobre a figura do próprio autor, demonstrando plena consciência do fazer literário de seu tempo e de seu país:

Persuadam ao leitor que não vá a livraria à cata destes volumes. Em isto acontecendo, já o **editor** não os pedirá ao autor, que por certo não

se meteria á abelhudo em escrevê-los. **Assim todos lucramos.** O **literato** que não terá a gasturas de nervos com a notícia de mais um livro; o **crítico** que se salva da obrigação de alambicar um centésimo, resfrio de seu absintio literário; o **leitor** que poupa o seu dinheiro; e finalmente o **autor**, que livre e bem curado da obsessão literária, poderá sonhar com a riqueza, desde que fizer da sua pena, um cevado, um tiraninhas, uma enxada, ou mesmo um estilete á vintém o pingão. (ALENCAR, 1872, p. 11, grifo próprio)

Ao orientar àqueles que não gostarem do livro, pedindo que convençam o leitor a não ir à livraria em busca de novas obras, o autor aponta para a necessidade do público leitor e de sua demanda – ainda que pouca – para o funcionamento do mercado editorial daquele momento, ou seja, a produção dos autores era diretamente ligada à demanda do público. Muito além disso, quando se refere a “todos” que lucrariam com o fim da procura por livros, Alencar enumera os mais importantes agentes do processo de produção e da venda literária de seu tempo: o editor, figura primeira do processo, já que solicita as produções aos autores; o literato, aquele que estuda a literatura; o crítico, que não precisará destilar e exaurir as obras para ganhar algum dinheiro; o leitor, que poupará seu dinheiro; e o autor, elemento último a ser mencionado no processo, aquele que age em função de toda a cadeia anteriormente citada.

A descrição desses elementos aponta para a perspectiva do autor sobre o fazer literário. Para ele o protagonista desse cenário deve ser o público leitor e suas necessidades, já que motivam o editor a pedir novas obras aos autores, ilustrando a engrenagem do mercado editorial. Desse modo, tal esquema pode ser percebido nos romances alencarianos, sobretudo nos indianistas, carregados de notas explicativas (por vezes, com um teor crítico) e de prefácios norteadores da leitura, ao passo que em “Benção paterna”, um importante paratexto, o autor lançou mão de grandes pareceres acerca de sua produção literária.

Somado a isso, em diversos trechos, o autor aponta para a formação da literatura nacional, tanto ao mencionar, nas três fases de sua literatura, a existência da infância literária, cujo cerne reside no significado mesmo do vocábulo (infância), algo que está em desenvolvimento, permeado por aprendizados, erros e acertos, como descrito no trecho:

Sobretudo **compreendam os críticos** a missão dos poetas, escritores e artistas, **nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade.** São estes os **operários incumbidos de polir.** O talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo. Palavra que inventa a multidão, inovação que adota o uso, caprichos

que surgem no espírito do idiota inspirado; tudo isto lança o poeta no seu cadinho, para escoimá-lo das fezes, que porventura lhe ficaram do chão onde esteve, e apurar o ouro fino. (ALENCAR, 1872, p. 16, grifo próprio)

É interessante como, logo de início, o autor reconhece a importância da crítica no cenário intelectual do século XIX ao dirigir-se diretamente à classe, como agentes que também moldam a opinião do público. Tem destaque maior o papel dos artistas no referido período, dado consumo de obras literárias e artísticas em geral, o que auxiliava na propagação de ideias e na educação ideológica daqueles que acessavam tais produções – mais uma vez, chamo atenção para o restrito e reduzido contingente da população que tinha acesso às artes. Por fim, o trecho apresenta a clara caracterização do momento contemporâneo como “especial” e “ambíguo”, apontando para a importância dada pelo autor no desejo de contribuir para a construção da tão almejada identidade nacional. Sob esse viés, fica clara a consciência de Alencar acerca do contexto que o permeava.

Ubirajara foi publicado em 1874, dentro de um período marcado por questionamentos e pelas buscas em torno da nacionalidade. A “lenda”, conforme denominou seu autor, conta a história de como foi formada a nação dos “Ubirajara”, fruto da união entre os Tocantins e os Araguaia. A partir do enredo, são apresentados inúmeros elementos da cultura indígena, junto às particularidades de cada tribo; além da construção de personagens que mostram os valores atrelados à lógica social dos indígenas.

Todo esse material foi advindo da pesquisa historiográfica de José de Alencar em diários do período colonial e em obras do Instituto histórico geográfico brasileiro, criado pelo imperador D. Pedro II em 1838, tais fontes são claramente citadas e, em algum nível postas em debate, nas notas do romance. Nessa mesma lógica, o paratexto que logo anuncia o viés do romance é a advertência, cujos primeiros parágrafos apontam:

Este livro é **irmão de Iracema**. Chamei-lhe de **lenda** como ao outro. Nenhum título responde melhor pela **propriedade**, como pela modéstia, **às tradições da pátria indígena**. Quem por desfastio percorrer estas páginas, se não tiver estudado **com alma brasileira o berço de nossa nacionalidade**, há de estranhar em outras coisas a magnanimidade que ressumbra no drama selvagem a formar lhe o vigoroso relevo. (ALENCAR, 1874, p. 161, grifo próprio)

Destaca-se, primeiramente, a definição do livro como uma lenda, o que situa a obra dentro da literatura alencariana ao compará-lo a *Iracema* (1865), publicado 9 anos antes. A justificativa para a definição reside no fato das informações culturais apresentadas no enredo serem fiéis à realidade, legitimando a pesquisa historiográfica feita para a construção da obra. O autor aponta, também, para a presença de elementos inerentes a uma identidade nacional, que abarca a alma brasileira, ou seja, o romance trata-se de uma obra constitutiva do projeto que busca formar uma nacionalidade literária e intelectual, a qual mostrará fielmente aos leitores detalhes e elementos da cultura indígena.

Em seguida, Alencar inicia sua “crítica severa” aos historiadores do período colonial, traço que justifica o teor das notas deste romance. No prefácio a uma edição argentina de *Ubirajara*, Lúcia Sá pontua que as críticas feitas pelo autor aos cronistas e historiadores apontam para elementos específicos da cultura indígena, os quais seriam contrapostos à cultura dos brancos:

Essas críticas vão referir-se a alguns temas centrais, instituições básicas em que o conflito entre a cultura cristã e a indígena se faz evidente. A primeira dessas instituições é a religião. Muitos cronistas opinaram que os índios não possuíam religião, o que é enfaticamente negado pelo escritor. (SÁ, 2009, p. 13, tradução nossa)

Nesse sentido, instituições como o casamento, a religião, a organização social e política, bem como as figuras sociais que a compõe, são estrategicamente ilustrados pelos índices e pelas funções das narrativas (BARTHES, 2008), elementos que serão investigados com mais detalhes ao longo deste trabalho. O retrato de elementos escolhidos faz-se, justamente, para mostrar ao público traços que constroem a cultura nacional, mas também criticar as fontes até então disponíveis para o conhecimento de tais elementos formadores, uma vez que grande parte dos textos escritos provinha de instituições governamentais ou, então, de escritores brancos da alta classe cujo interesse não perpassava a propagação de ideias inerentes à reflexão em torno do nacional livre de interpretações distorcidas.

Desse modo, fica evidente o movimento dialético entre exposição e crítica feito pelo autor. Ao visitar documentos historiográficos, Alencar pôde acessar o que estava ao alcance da população para o estudo acerca do passado, o que permitiu sua devida apropriação para moldar e contribuir com o verdadeiro sentimento de nacionalidade que

se formava, desconstruindo discursos propagados pelos historiadores. Essa propagação errônea de discursos também é exposta na advertência em: “Releva ainda notar que duas classes de homens forneciam informações acerca dos indígenas: dos missionários e a dos aventureiros.” (ALENCAR, 1874, p. 160) quando Alencar critica o fato de os indígenas serem sempre retratados como “selvagens”, destituídos de moral ou regras, elemento que será contraposto pela construção psicológica dos personagens no romance. Esse cuidado e pesquisa para a produção literária são furto, certamente, da consciência do autor diante do papel dos artistas para a formação da identidade nacional, como descrito no prefácio a *Sonhos d'ouro*, escrito dois anos antes de *Ubirajara*.

O último parágrafo da advertência traz menção direta às notas, que, conforme o próprio autor afirma, servem para elucidar criticamente o que foi escrito pelos historiadores:

Faço estas advertências para que ao lerem as palavras textuais 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 ideia exata dos costumes e índole dos selvagens. (ALENCAR, 1874, p. 160)

Finalmente, o autor explica claramente a função da advertência como um anteparo para a leitura do romance e, acima de tudo, das notas, já que seriam textos de conhecimento da população servindo ora de embasamento, ora de crítica à construção do imaginário feito em torno do indígena até o momento. Fica esclarecida, no trecho, a necessidade de revisitar o passado, apropriar-se de seus discursos a fim de construir e consolidar os conhecimentos no presente.

Para a análise das estratégias do romance, serão utilizados conceitos descritos por Roland Barthes em “Introdução à análise estrutural da narrativa” (2008). O autor aponta que as narrativas possuem três níveis de descrição: o nível das funções, que se subdivide em núcleos, catálises e índices, os quais se referem, respectivamente, ao próprio enredo, a detalhes relacionados ao núcleo principal, e às características do ambiente, do espaço e dos personagens; há o nível das ações, que concentram-se, de fato, sobre as ações dos personagens e de sua construção; por fim, há o nível do discurso narrativo, cujo cerne reside na montagem do discurso narrativo, levando em

consideração a narrativa como um processo comunicativo, em que existe emissor, conteúdo e receptor.

Cabe ressaltar que Barthes põe o nível das ações, o qual abrange a análise no nível actante dos personagens, como permeado por problemas e algumas indefinições: “Os problemas levantados por uma classificação dos personagens da narrativa não estão ainda bem resolvidos.” (BARTHES, 2008, p. 46), segundo ele a dificuldade de pensar e analisar os personagens neste nível reside na duplicidade do sujeito, o que remete, portanto, à inexistência de uma classificação referente à infinidade de personagens, bem como a incontável análise de cada ação tida por eles, uma vez que isso permeia a atribuição de juízo de valor às atitudes dos personagens para classificá-los.

Desse modo, para a análise a ser feita no presente trabalho, nos concentraremos apenas no primeiro nível descrito por Barthes: o nível das funções. Isso porque a leitura das notas remete aos costumes e à organização social dos indígenas, que são expressos pela montagem dos cenários, pelo próprio enredo e pelos detalhes que orbitam em torno desse e, em alguma medida, pelas características dos personagens, sem remeter à *ação* propriamente dita. Assim, o autor escreve:

Essas duas grandes classes de unidades, *Funções* e *Índices*, deveriam já permitir uma certa classificação das narrativas. Certas narrativas são fortemente funcionais (assim como os contos populares) e, em oposição, outras são fortemente indiciais (assim como os romances psicológicos). (BARTHES, 2008, p. 33)

Colocar os contos populares como narrativas funcionais remete à forte presença da descrição espacial e do detalhamento de certos movimentos relacionados ao núcleo que contribuem para o avanço e para a compreensão da narrativa. Por exemplo, a referência à “Lei da hospitalidade”, apresentada na lenda dos Ubirajara quando o protagonista Araguaio chega à tribo dos Tocantins. Neste momento, se pontua em que consiste a lei mencionada, trata-se de não perguntar o nome do estrangeiro recém-chegado à tribo, representando um dos costumes indígenas. Tem-se, portanto, uma catálise que é definida como um detalhe relacionado ao núcleo, cuja influência recai sobre o desenrolar da narrativa. Ao não perguntar o nome do estrangeiro, os integrantes da tribo Tocantim, não tem conhecimento de que aquele chegado ao seu território é o inimigo que outrora entrou em embate e aprisionou Pojucã, um dos mais fortes guerreiros Tocantim. Isso exemplifica a teoria de Barthes, que colocar as catálises como

unidades apenas consecutivas, sendo detalhes amarrados a um acontecimento principal, implicará diretamente no desenrolar da trama.

Arelado a isso, para título de exemplo, na nota intitulada “hóspede”, referente ao capítulo quatro, o qual retrata a chegada do protagonista à tribo adversária, são feitas inúmeras considerações acerca da figura do hóspede:

Hóspede —A virtude da hospitalidade era uma das mais veneradas entre os indígenas. Todos os cronistas dão dela testemunho; e alguns como Lery e Ives d'Evreux descrevem com particularidade o modo liberal e generoso por que os selvagens brasileiros a exerciam [...] (ALENCAR, 1874, p. 194)

O autor descreve a figura em questão como alguém importante e muito especial para a tribo, receptor dos melhores tratamentos. Além disso, menciona dois cronistas consultados por ele na pesquisa e, ao longo do texto, aponta algumas contradições causadas pelo processo de colonização e pela distorção da cultura indígena provocada por esse. Sob esse viés, no nível da narrativa, Alencar investe no uso da catálise para ilustrar o modo como os indígenas valorizavam o hóspede, desconstruindo todo um discurso do colonizador.

As notas a serem analisadas foram escolhidas a cada capítulo para conferir mais completude ao trabalho, já que a extensão e propósito não compreendem a análise de todas as notas. Desse modo, a primeira nota em questão é:

A liga vermelha. — Era este um dos mais curiosos e interessantes ritos dos tupis. Quando a menina atingia a puberdade, depois de sua purificação, da qual tratam os autores, especialmente **Orbygny** e **Thevel**, a mãe punha-lhes nas pernas, abaixo do joelho, uma liga de fio de algodão tinta de vermelho [...] **Vide Gabriel Soares**, cap. 153. **Este simples traço é bastante para dar uma ideia 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. (ALENCAR, 1984, p. 165, grifo próprio)

A liga vermelha, um traço da cultura tupi, foi referenciada com base nas pesquisas de Gabriel Soares e outros autores consultados. Observa-se que, no nível dos paratextos, o autor criticou a maneira como os cronistas descreviam os indígenas ao atribuir a eles uma ausência de moralidade, com isso caracterizou tais autores como mal-informados e embustes, já que não compreendiam os rituais da cultura indígena e, por isso, atribuíam-lhe características pictóricas ou exóticas.

Já no nível da narrativa, Alencar retoma o conceito da liga vermelha em diversos pontos do romance, tais quais o momento em que o protagonista vê, pela primeira vez, a virgem Araci na mata, quando se casam e nos momentos em que se refere à virgem Jandyra. Tudo isso para apresentar ao leitor a dimensão dos elementos da cultura que outrora foi tida como estranha ou mitológica, mostrando sua complexidade. Diante disso, chamo atenção para o trecho:

Avistando uma mulher, a alegria do mancebo apagou-se no rosto sombrio. Pela facha, cor de ouro, tecida das penas do tucano, Jaguaré conheceu que era uma filha da valente nação dos Tocantins, senhora do grande rio, cujas margens ele pisava. **A liga vermelha que cingia a perna esbelta da estrangeira dizia que nenhum guerreiro jamais possuira a virgem formosa.** (ALENCAR, 1874. p. 9, grifo próprio)

Aqui, a liga vermelha vem sendo representada, aparentemente através um índice, uma vez que aparece como uma característica física relacionada à personagem de Araci. Entretanto, esse elemento passará a uma catálise, já que terá influência direta sobre o desenrolar do enredo, o que fica claro no trecho: “Vem comigo, guerreiro Araguaia, excede aos outros no trabalho e na constância, e tu romperás a liga de Aracy na próxima lua do amor.” (ALENCAR, 1984, p. 11). O rompimento na liga simboliza a proposta de casamento da virgem ao guerreiro, que recusa o pedido, pois afirma que precisa conquistá-lo através da honra e glória. Percebe-se, então, a imagem da liga como um elemento consecutivo, cujos efeitos implicarão no desenvolvimento do protagonista guerreiro em busca de seus valores e, posteriormente, de sua amada.

Além disso, a referência ao trabalho e à constância no trecho remete às provas sob as quais Jurandyr será submetido na tribo tocantim para provar seu merecimento ao pai de Araci pelo amor da virgem. Tal provação será analisada em nota mais adiante. De todo modo, fica claro, portanto, que através da construção dos núcleos, Alencar instrui o leitor acerca dos sabres indígenas para que sejam desconstruídos eventuais erros ideológicos, pois o leitor que “estranhar” – como dito na advertência – os costumes ou ritos retratados no romance, terá acesso às notas explicativas para melhor entender a lógica social dos indígenas.

No segundo capítulo, intitulado “O guerreiro”, através da construção de um núcleo, se dá a referência ao movimento de contação oral de histórias, algo extremamente valioso, sobretudo, para a transmissão dos conhecimentos de geração para geração, simbolizando a memória, a hierarquia e o respeito entre os integrantes

daquela comunidade. Assim, ocorre no capítulo o retrato da cena em que o guerreiro Jaguarê retorna à sua tribo junto ao adversário derrotado e inicia a narração da história de guerra:

No centro da oara ergueu-se Jaguaré. Defronte dele, Pojucan, no corpo que a ferida não abateu, mostra a grande alma, serena em face dos inimigos. Camacan troou a inúbia para ordenar silencio e o filho começou: — Guerreiros araguaiaes ouvi a minha história de guerra. (ALENCAR, 1874, p. 25)

Após o trecho, se inicia um núcleo que conta o momento do embate entre Jaguarê e Pojucã, que se segue ao longo do capítulo e é interrompido quando o adversário tocantim pede licença para vangloriar aquele que o derrotou, tendo em vista sua bravura e honra. Somado à construção do núcleo, o movimento que apresenta a interrupção do relato, remete, também, aos valores do povo indígena.

Sobre o conceito da história de guerra, Alencar comenta:

História de guerra - Os índios eram muito apaixonados dessas narrações, em que mostravam sua natural eloquência. Informa-me o Dr. Coutinho, incansável explorador do vale do Amazonas, que ainda hoje nenhum índio chega de viagem, que não diga a sua maranduba, que é o recito circunstanciado de quanto viu e lhe aconteceu em caminho. (ALENCAR, 1874, p.180)

Ao contrário da maioria das notas, nesta o autor não faz críticas às fontes consultadas. Ao contrário, elogia o referido historiador pelas suas pesquisas no vale do Amazonas, o que chama atenção para a dialética presente na pesquisa e na análise feita pelo autor.

Em “A noiva” (capítulo 3), há duas notas que chamam atenção: “Cabelos” e “O suplício”. Essa traz à tona a questão da antropofagia praticada pelos indígenas, tão criticada pelos historiadores, já aquela comenta sobre a figura dos cabelos das mulheres, que simbolizava ora o luto, ora a paixão ou até mesmo a tristeza.

Cabelos. — Pelos cabelos costumavam distinguir-se as diversas nações indígenas. Southey— i cap. 8o . Das mulheres diz Barcelos:— Feminis coma promissa nisi per luctus tēpora aut absens martío. — pag. 36. Traziam as mulheres a madeixa longa, salvo no tempo do luto ou ausência do marido. (ALENCAR, 1874, p. 184)

A figura do cabelo aparece em inúmeras descrições relacionadas às virgens, mas aquela que mais chama atenção é:

— Chefe dos araguaiaes, Ubirajara, não desprezes Jandyra que outrora escolheste para tua noiva. Si então ela era formosa a teus olhos: mais formosa se fará para merecer teu amor. Tu gostavas de **seus cabelos**

negros que arrastam no chão; ela os entrançará com as plumas vermelhas do guará para que te pareçam mais bonitos. **Seus olhos negros** que te faltavam, ela os cercará de uma listra amarela como os olhos da jaçanã. **Sua boca**, que ainda não provaste, Jandyra a encherá de amor para que bebas nela o contentamento. (ALENCAR, 1874, p. 42, grifo próprio)

Jandyra percebe que seu amado guerreiro já não possui tanta paixão por ela, estando dividido entre seu amor e o amor de Araci. Diante disso, Alencar lança mão das mais belas construções para representar a fala da virgem na tentativa de reconquistar seu amado. Neste trecho há a presença de muitos índices, já que, para convencer Ubirajara a lhe dar seu amor, a virgem precisava chamar atenção do guerreiro para seus carinhos, que aparece por meio da grande caracterização tanto da mulher, como seus traços corporais: cabelo, boca e olhos, que remetem ao cuidado e à atração ao marido. Sob esse viés, os cabelos longos que serão trançados são símbolo da sedução e da tentativa de recuperar o amor perdido.

Em seguida, há a nota: “O suplicio. — Outro ponto em que se assopra a ridícula indignação dos cronistas acerca da antropofagia dos selvagens americanos.” (ALENCAR, 1874, p. 186), em que é possível perceber a evidente crítica à maneira pela qual os cronistas concebiam e descreviam a cultura indígena. Ao longo da nota, Alencar explica afundo os motivos e conceitos relacionados à antropofagia, pontuando que se trata do devoramento do inimigo após o combate, sendo um feito relacionado à celebração da vida daquele que morreu virtuosamente em combate. Além disso, o autor traz inúmeros relatos de colonizadores os quais descreveram ter vivenciado princípios de devoração pelos indígenas quando estavam em expedição. Sobre isso, Alencar segue alertando o leitor para os discursos anteriormente propagados: “Não exageremos, porém, esses fados isolados, alguns dos quais podem não passar de caraminholas, impingidas ao pio leitor. Os costumes de um povo não se aferem por acidentes, mas pela prática uniforme que ele observa em seus atos.” (ALENCAR, 1874, p. 187).

No âmbito da narrativa, o ritual do suplicio aparece de maneira sutil. Quando Ubirajara leva Pojucã para a tribo dos araguaia, explica ao prisioneiro, ao questioná-lo sobre a esperada “morte gloriosa”, que antes do suplicio Pojucã será muito bem tratado e receberá como acompanhante a mais bela das virgens. Dessa maneira, o ritual aparece como um detalhe que integra o núcleo principal – neste caso, a derrota de Pojucã, sendo uma catálise: “— Ubirajara parte, mas ele voltará para assistir a teu suplicio e vibrar-te

o último golpe. Pojucan terá a glória de morrer pela mão do mais valente guerreiro.” (ALENCAR, 1874, p. 49, grifo próprio).

Cabe pensar acerca da maneira como foi abordado o ritual em questão. Alencar coloca o fato inserido em um diálogo entre os personagens, mostrando, sobretudo, a cumplicidade e o tratamento de honra recebido pelo guerreiro. O movimento sutil foi de grande inteligência, já que, certamente, a maioria dos leitores não conhecia o ritual da antropofagia como “suplício”, o que despertaria alguma curiosidade diante do novo vocábulo, fazendo com que o leitor consultasse as notas e tivesse acesso ao tão preconizado ritual da antropofagia indígena.

O capítulo V (“Servo do amor”) apresenta o núcleo que compreende o pedido de Jurandyr ao pai de Araci para servi-lo e conquistar o merecimento do amor da virgem. Entretanto, a nota que discorre sobre a relação entre o guerreiro e seu sogro apresenta uma grande contradição diante do costume retratado:

Para servir a Itaquê.— E quando o principal não é o maior d'aldeia dos índios das outras casas, o que têm mais filhas é mais rico e estimado e mais honrado de todos, porque são as filhas mui requestadas dos mancebos que as namoram; os quais servem os pais das damas dois e três anos primeiro que lh'as deem por mulheres e não as dão senão aos que melhor os servem, a quem os namoradores fazem a roça e vão pescar e caçar para os sogros que desejam de ter, e lhes trazem a lenha do mato etc. **G. Soares cit. cap. 152. Ali está a lenda bíblica de Jacob, servindo a Laban 7 anos para obter por esposa a Sara.** Não consta, porém, que os selvagens usassem da esperteza do pai de Lia, para descartar-se de uma filha defeituosa; **si tal acontecesse entre os tupis, de que ridículas indignações não se encheriam os cronistas?** (ALENCAR, 1874, p. 200, grifo próprio)

Ao descrever o costume que monta todo o capítulo V, Alencar cita a fonte consultada e, logo em seguida, aponta a contradição: Trata-se de uma lenda bíblica, não de um costume verdadeiramente indígena. Assim, o cenário inicia com a fala de Jurandyr:

Jurandyr, conduzido pela virgem, caminhou ao encontro de Itaquê e disse: — Grande chefe dos tocantins, Jurandyr não veio à tua cabana para receber a hospitalidade; veio para servir ao pai de Aracy, a 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. (ALENCAR, 1874, p. 79)

O que ocorre, então, é a errônea atribuição de um elemento da cultura cristã a um povo que não lhe pratica. Em contrapartida, o verdadeiro costume que afere a força e o merecimento do guerreiro à virgem amada é abordado no capítulo 6, “O combate

nupcial”, nomeado “Camucim da constância”. É interessante lembrar que esse valor – a constância – foi mencionado por Araci quando conheceu o guerreiro Jaquarê, encontro retratado no primeiro capítulo da obra e é comentado em nota explicativa, referindo a respectiva fonte de consulta: “Thesouro do Amazonas cit. Tom1 3 de Revista do Instituto pag. 169.” (ALENCAR, 1874, p. 204).

A prova em questão é narrada com uma minuciosa descrição do guerreiro:

Jurandyr meteu a mão no vaso. O semblante sempre grave do guerreiro cobriu-se de um sorriso **doce como a luz da alvorada**; e seus olhos, **mais contentes que dois sahis**, pousaram no rosto de Aracy. O camucim da constância continha um formigueiro de saúvas, que o- pagé havia fechado ali na última lua [...], Mas Jurandyr sorria; e seus lábios ternos soltaram **o canto do amor**. De propósito o guerreiro adotou a voz, para não parecer que disfarçava o gemido com o rumor do grito guerreiro. Assim cantou ele: [...] Jurandyr despreza a dor. Seus olhos **estão bebendo o sorriso da virgem**, mais suave que o leite do sapoti. Sua mão está sentindo o roçar **dos cabelos da virgem formosa**. » Os anciões deram sinal para concluir a prova da constância; **mas o guerreiro continuou seu canto de amor**. (ALENCAR, 1874, p. 103, grifo próprio)

Os índices que descrevem a face e os elementos corporais do guerreiro são todos elementos da cultura indígena. Demonstram a força de Jurandyr ao não apresentar nenhum incômodo à provação, nem vontade de fugir do desconforto. Além disso, há a presença de alguns elementos anteriormente citados na lenda: os cabelos da virgem, símbolo de seu emocional; e o canto, que é comentado por Alencar na nota referente ao capítulo dois, intitulada “Os cantores”. Por fim, o que chama atenção, também, é o fato de Jurandyr continuar com seu canto mesmo permitido parar a prova pelos anciãos, figuras da mais alta hierarquia da cultura indígena.

As últimas notas referem-se ao capítulo sete, antepenúltimo do romance. O primeiro comentário retoma a já abordada figura do cantor: “Murinhem. — Palavra composta de morib afável e nheng falar. —Veja-se a respeito dos cantores, nhengara, o que se disse na nota a pag. 33” (ALENCAR, 1874, p. 206), ele remete à nota em que descreve a figura dos cantores, que aparece em “A guerra” quando será iniciado o combate entre a nação Araguaia e a nação Tapuia:

Os cantores eram respeitados por todas as nações das florestas, como os filhos da alegria; pelo que serviam de mensageiros entre as nações em guerra. Eles penetravam no campo inimigo, entoando o seu canto de paz; e nenhum guerreiro ousava ofender aquele a quem Tupã concedera a fonte da alegria. (ALENCAR, 1874, p. 126)

Para abordar a figura dos cantores, ele utiliza índices, ao descrever personagens; e catálises, já que são detalhes ligados ao núcleo principal: a repentina guerra entre Araguaia e Tapuias. A descrição dessa importante figura aparece logo após a percepção de que a tribo adversária tenta um assalto aos araguaia, então os cantores vão imediatamente lançar ao campo inimigo a notícia da guerra.

Em sequência, chamo atenção para o trecho: “A formosa virgem rompeu a liga vermelha que lhe cingia a perna, e atou-a ao pulso de seu guerreiro. Ubirajara tomou a esposa aos ombros e levou-a à cabana do casamento. O jasmineiro semeava de flores perfumadas a rede do amor” (ALENCAR, 1874, p. 153). Aqui, se encontra dois elementos importantíssimos: A retomada da liga vermelha e a menção ao movimento de “tomar a esposa aos ombros”. O primeiro retomado através da catálise ligada ao núcleo do casamento e ao núcleo presente no primeiro capítulo, que trazia a introdução do personagem principal e, também, seu encontro com aquela que posteriormente viria a ser sua esposa.

Junto a isso, o trecho traz o núcleo do casamento entre Jurandyr e Araci, comentado na nota: “Tomou a esposa aos ombros. — Era entre as mulheres selvagens prova de amor, suspenderem-se às costas daqueles que preferiam, quando as requestavam com cantos e danças. Assim o atesta MarcGraff cit [...]Pag. 280” (ALENCAR, 1874, p. 206).

Finalmente, o autor encerra as notas: “Escaparam-me algumas notas que a inteligência do leitor suprirá. Todavia, resumirei as de que me recordo neste momento.” (ALENCAR, 1874, p. 206) e segue com notas curtas e pouco críticas, apenas explicando algumas expressões e questões referentes ao vocabulário. É interessante observar que conta com a inteligência do leitor para o restante da leitura do romance, que segue ainda com mais dois capítulos, o que faz pensar na confiança na apreensão de sentidos tida pelo público a partir das notas anteriores relacionadas ao relato.

Portanto, para pensar ressaltar a dimensão dos paratextos, chamo atenção para a definição de Gérard Genette na obra *Paratextos editoriais* (2009):

[...] constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de transação: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente [...] (GENETTE, 2009, p. 10)

Fica clara, a partir do trecho, a enorme influência dos paratextos na relação entre obra e a opinião do público leitor, tendo em vista que servem de mediadores entre o texto e seu receptor, ao indicar o trato com que deve ser lido a obra e a maneira como está inserida na lógica intelectual do período. Além disso, adiantam e acertam a função mesma da obra, com base no propósito do autor – que é descrito por meio desses elementos.

A partir dessa definição é interessante pensar que Alencar apropriou-se dos textos já existentes acerca de um importante elemento formador da nacionalidade de seu país a fim de contribuir com a formação de uma intelectualidade brasileira que se consolidava naquele momento. Sendo assim, ele investiu em elementos “estratégicos” e “pragmáticos” para construir de seus romances e reeducar os eventuais leitores acerca dos conhecimentos sobre a cultura indígena.

Revista
CONVERGÊNCIA
CRÍTICA

REFERÊNCIAS

ALENCAR de, José. **Ubirajara**. São Paulo: Editora Flâmula, 2000.

_____. **Ubirajara: Lenda tupy**. Rio de Janeiro: Garnier, 1874.

_____. **Como e por que sou romancista**. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893.

_____. “Benção paterna”. *In*: ALENCAR de, José. **Sonhos d’ouro**. Rio de Janeiro: Garnier, 1872.

BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. *In*: R. Barthes et al., **Análise estrutural da narrativa**. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

GENETTE, Gerard. **Paratextos editoriais**. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2009.

MOSCATO, D. C; DENIPOTI, Cláudio. A obra em pé de página: As notas de rodapé nos livros indigenistas de José de Alencar. **Revista esboços**, Florianópolis, vol. 20, n. 29, p. (88-104), Agosto, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2013v20n29p88>. Acesso em: 20 de dezembro de 2024.

RAMOS, F. R. L. José de Alencar e a operação historiográfica: fronteiras e disputas entre história e literature. **Revista da historiografia**, Ouro Preto, n. 18, p. (160-177), Agosto, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.15848/hh.v0i18.815>. Acesso em: 20 de dezembro de 2024.

SÁ, Lucia. Ubirajara: La leyenda e las notas. *In*: MEDEIROS, Sérgio. **Ubirajara**. Buenos Aires: Corregidor, 2009. p. (9)-(18).