



O SAÍ E A SERPENTE: DIÁLOGOS ENTRE JOSÉ DE ALENCAR E PINHEIRO CHAGAS

Maria Aparecida Ribeiro*

UMA RELEITURA NECESSÁRIA

Quando José de Alencar, oito anos depois do sucesso de *O guarani*, lançou, em 1865, a sua *Iracema*, que também logo se tornou popular, despoletou uma série de críticas por parte de brasileiros puristas e classicizantes, como Antônio Henriques Leal, e de alguns portugueses, entre os quais aquele “homem fatal”¹, que, estando na origem de uma das grandes polêmicas do Romantismo português, seria presença assídua na oposição à carreira literária de Eça de Queirós — Pinheiro Chagas.

Em função dessas críticas, muita tinta correu — e por muito tempo — de um lado e doutro do Atlântico. Os motivos não foram apenas questões linguísticas; houve também razões pessoais e políticas. Numa das respostas a seus críticos, Alencar escreveria, em 1874: “[...] serão os escritores portugueses que se afeiçoarão ao nosso estilo, para serem entendidos do povo brasileiro, e terem esse mercado em que se derramem” (Alencar, 1965: 240).

O vaticínio parece não se ter cumprido, mas a observação vinha não só na seqüência das críticas, mas também pelo fato de haver entre os portugueses quem já tivesse desejado ensinar aos brasileiros a forma de criar uma literatura nacional, escrevendo ele próprio um romance: José da Silva Mendes Leal Júnior e... Pinheiro Chagas.²

Mendes Leal lançaria, durante o ano de 1862 — ano em que Alencar dava a lume *As Minas de Prata* —, nas páginas do *Correio Mercantil*, jornal do Rio de Janeiro, um romance que a própria tipografia do jornal publicaria sob a forma de livro em 1863: *Calabar, história brasileira do século XVII*. Desconhecendo Alencar como autor que já

havia polemizado sobre os padrões da literatura brasileira e escrito quatro romances, entre os quais *O Guarani* — designado “romance histórico” e que, na sua versão folhetinesca, chegou a ser disputado à luz dos candeeiros de São Paulo, como recorda, nas suas memórias, o Visconde de Taunay —, Mendes Leal afirma: “O Brasil não tem ainda, que o autor saiba, o romance nacional” (Leal, 1863: 9). E, sem se preocupar com a sua condição de português, tenta liderar a criação do gênero, justificando:

“Quando Gutemberg deu a imprensa ao mundo, o mundo não lhe perguntou onde ficava a sua pátria. [...] o poeta é da humanidade; e sobretudo quando dois povos falam o mesmo idioma, não há distinções senão as que dá o préstimo ou o valor da obra.” (Leal, 1863: 10).

Apesar do silêncio sobre o autor de *O guarani* poder ser entendido como uma forte censura ou um grande menosprezo, não rezam as histórias da literatura que Mendes Leal tenha escrito alguma crítica direta a Alencar; o próprio criador de Peri, num balanço da sua carreira, feito anos mais tarde, só acusaria um toque: o do desconhecimento da sua obra (cf. Alencar, 1987: 42). Pode ser que o impacto de *O Guarani* em folhetim³ não tenha chegado a Portugal, embora custe a crer que, com tantas relações brasileiras, Mendes Leal o desconhecesse. Porém, logo após *Iracema* vir a lume, Pinheiro Chagas publicaria *A Virgem Guaraciaba*, obra hoje desconhecida de portugueses e brasileiros, mas da qual já encontrei três edições⁴. Com um título tão afeiçoado ao romantismo brasileiro, o que significava ela no pensamento do escritor e nas relações literárias entre o Brasil e Portugal?

Por outro lado, um ano depois de haver publicado esse romance, Pinheiro Chagas incluiria nos *Novos Ensaios*

* Professora da Universidade de Coimbra.

¹ Cf. Queirós (s.d.): 1465.

² Houve também Garrett, mas não chegou a concluir os seus textos.

³ No mesmo ano foi publicado em livro, a expensas do autor, mas não teve o mesmo sucesso.

⁴ A primeira é de Lisboa, Afra & C., Livraria Enciclopédica, 1866; as duas outras não têm data, mas são também da responsabilidade de editoras de Lisboa: a Empresa Lusitana Mundial, que possuía um depositário no Rio de Janeiro — a Livraria Editora Jacinto Silva. Esta última faz parte da Collecção Selecta — Obras Primas da Literatura Mundial — e é anterior a 1913.

Críticos (1867)⁵ um texto que assentava baterias objetivamente sobre Alencar. Citado ou reproduzido por todas as obras brasileiras que tratam do Romantismo, a crítica tem-no lido apenas como recusa da maneira pela qual o romancista brasileiro utilizava a língua portuguesa. Há, no entanto, que restabelecer a sua verdadeira importância no diálogo mantido com José de Alencar e com a literatura brasileira, além de analisar o seu lugar na própria obra de Pinheiro Chagas, para o que a sua relação com *A Virgem Guaraciaba* é fundamental⁶.

EXPECTATIVAS QUE SE DELINEIAM

Se após a independência do Brasil, em 1822, a fundação de uma literatura nacional foi uma necessidade sentida pelos brasileiros, também houve estímulos estrangeiros. O francês Ferdinand Denis foi o primeiro a manifestar-se conferindo-lhe autonomia no título e no texto de uma sua publicação datada de 1826 — o *Résumé de L'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*. Na esteira dessa obra e no mesmo ano, Garrett escreveria uma introdução ao *Parnaso Lusitano*, o “Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa”. Havia no entanto uma notável diferença de pontos de vista, como já se pode imaginar pela divergente focagem dos próprios títulos: enquanto o de Denis destaca a história literária do Brasil, o do autor das *Viagens na Minha Terra* não faz a ela nenhuma menção, embora a literatura brasileira seja tratada no corpo do livro.

Para Garrett, porque escritos na mesma língua, os textos de autores portugueses e brasileiros pertenciam a uma Literatura Portuguesa⁷. O que os demarcava era apenas a cor local: por isso, a Marília do poema de Gonzaga devia “sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, [...] saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passeasse pela orla da ribeira o tatu escamoso”, ela devia entreter-se “em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmims, porém de roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro” (Garrett, 1904: v.2, 354-357).

A ideia de Garrett de enfeixar como Literatura Portuguesa as criações dos dois países fica ainda mais clara quando lemos um outro seu texto datado de 1845:

“Sim, senhor, queria o Brasil uma poesia brasileira — isto é, portuguesa legítima no desenho, americana no colorido. Camões fixou a língua, a poesia e a literatura de todos os povos que descenderam da grande família lusitana. É preciso saber grangear, no nosso terreno, a parte da herança que nos tocou ao fazer partilhas [...]” (Garrett, 1845: 4, 54)

Já se vê por essas palavras que não seria muito fácil aos portugueses (se isso aconteceu até a alguns brasileiros!) aceitar um padrão que não fosse o utilizado em Portugal.

Em 1842, Gama e Castro, respondendo às teses anti-lusistas de Abreu e Lima, lançadas no *Bosquejo Histórico, Político e Literário do Brasil* (1835), negava a autonomia da literatura brasileira apesar do fato de ser o Brasil um país independente. “A literatura não toma o nome da terra, toma o nome da língua” — escrevia ele no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro (29/1/1842).

Se o exotismo romântico, a liberdade e culto da natureza desenhavam nos horizontes europeus a expectativa de uma literatura brasileira cheia da luz do sol, dos verdes das florestas e povoada de índios, colonos e missionários, não nada havia que lhes preparasse os ouvidos — em especial os dos portugueses, porque mais afeitos a perceberem os “desafinados” — para as infrações à norma. Daí que Herculano, elogiando o poeta Gonçalves Dias — atrevidamente crítico da rima portuguesa de “mãe” com “também” (pronunciados /mã~/ e /tãb~ey/, no Brasil)⁸ e utilizador a cada passo da suarabáci⁹ — lhe atribuisse “imperfeições de língua, de metrificacão, de estilo” (Herculano, 1959: 98), creditando-as à juventude do autor dos *Primeiros Cantos*.

Se os tupinismos e africanismos eram aceites porque necessários nas descrições da vida dos povos americanos — tão decantada desde Rousseau e tão explorada pelos românticos —, ou porque fosse preciso nomear frutos, flores, aves, peixes, produtos da culinária e tudo o que mais havia sido descoberto e passara a fazer parte do dia-a-dia dos europeus, o mesmo não acontecia quando as diferenças diziam respeito a modificações morfo-sintáticas do português literário e metropolitano.

O primeiro texto de um brasileiro a falar de uma independência literária não chega a abordar diretamente o problema da língua. Escrevendo em 1833, na *Revista Filomática*, Justiniano José da Rocha, o nosso primeiro crítico, reivindica uma autonomia literária baseada na originalidade: deseja ver explorada a natureza brasileira, o que, segundo ele, já existe sob a forma de promessa, no primeiro livro de Gonçalves de Magalhães, *Poesias* (1832).

⁵ Cf. comentário na bibliografia.

⁶ Mais tarde, em 1870, Pinheiro Chagas publicaria um outro romance “brasileiro”: *A Revolução de Pernambuco*, que, por limite de assunto e de espaço, não será tratado neste artigo.

⁷ No pensamento do escritor, porque a língua era a mesma, a literatura seria portuguesa: “E agora começa a literatura portuguesa a enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros” (Garrett, 1904: v.2, 354)

⁸ “[...] não há brasileiro, nem mesmo surdo que tolere: a rima de mãe com também, [...] ou que admitisse um também impossível como faz a gente culta de Lisboa” (Dias, 1959: 826).

⁹ É o caso de “submarinha” (2ª estrofe de “Os suspiros”), “objeto” (última estrofe de “Solidão”), “iguinóbil” (canto II, 4ª estrofe de “I-Juca-Pirama”) — palavras nas quais Gonçalves Dias conta uma sílaba a mais que os poetas portugueses.

No “Discurso sobre a História da Literatura do Brasil”, apresentado em 1834 no Instituto Histórico de França, o próprio Magalhães admite a independência através da originalidade temática: é a natureza brasileira que ele coloca ao lado dos cânticos dos índios (cujas remanescências deveriam ser investigadas “na poeira das bibliotecas conventuais da Bahia” — Magalhães, 1865: 243) como fontes inspiradoras da poesia verdadeiramente nacional.

Joaquim Norberto de Sousa Silva escreve e edita, em 1841,¹⁰ um “Bosquejo da História da Literatura Brasileira”, que acaba por apensar como introdução às suas *Modulações Poéticas*, publicadas no mesmo ano. Apesar de marcado pelo patriotismo que o faz dizer terem sido os brasileiros os primeiros povos da América a produzirem uma literatura própria, reconhece as raízes portuguesas da nossa literatura, mas aborda a intertextualidade como um factor impeditivo do puro nacionalismo: na esteira de Denis, Garrett e Magalhães, que ele proclama o seu mestre, também reclama do facto de os poetas brasileiros se haverem mascarado de pastores da Arcádia.

Um chileno radicado no Rio de Janeiro, Santiago Nunes Ribeiro, num ensaio de 1843 chamado “Da Nacionalidade da Literatura Brasileira”, em que dialogava com Gama e Castro, Abreu e Lima, Denis, Joaquim Norberto, Garrett, Torres Homem e o próprio Gonçalves de Magalhães, anteciparia de trinta anos aquilo que Machado de Assis viria a chamar “instinto de nacionalidade”. Para Nunes Ribeiro, muito embora os brasileiros se expressassem em língua portuguesa, o critério linguístico não devia ser incontestavelmente utilizado para a divisão das literaturas, porque “as condições sociais e o clima do Novo Mundo necessariamente devem modificar as obras nele escritas nesta ou naquela língua da velha Europa” (Ribeiro, 1843: 34). Por outro lado, e utilizando o critério linguístico, argumenta que nas “línguas europeias há diferenças radicais de estilo e de maneira” (Ribeiro, 1843: 37).

Vê-se que, até aqui, ninguém observava as diferenças linguísticas: os portugueses e estrangeiros apontavam a mesma originalidade temática “reivindicada” pelos brasileiros. Mesmo as diferenças de “maneira” de que fala o texto de Santiago Nunes Ribeiro teriam mais relação com formas lexicais e padrões fonéticos que propriamente com inovações morfo-sintáticas.

Mas, enquanto se teorizava, alguns brasileiros iam inaugurando diferenças mais fundas, porque linguísticas e de pontos de vista. João Salomé Queiroga, ligado à Sociedade Filomática, ao publicar, anos mais tarde (1870 e 1873, respectivamente), o *Canhenho de Poesias Brasileiras* (1870) e *Arremedos*, (1873) dá mostras disso. Nestes livros encontram-se exemplos de uma produção poética iniciada em

1828, onde o autor incorpora à língua portuguesa palavras provenientes das línguas indígenas e das africanas.

Na década de 40 do século XIX, Macedo fazia sucesso. É o que nos atestam as palavras de Alencar, em *Como e Porque Sou Romancista* (Alencar, 1987: 27). E por quê? Exactamente por não “ser clássico, mas ser brasileiro” (Dias, 1959: 826), como comentava Gonçalves Dias, a respeito do autor de *A Moreninha*. Tal significava não andar alambicando frases (o que dizia respeito não só ao vocabulário, mas também à morfo-sintaxe, como se pode depreender da carta enviada pelo poeta ao Dr. Pedro Nunes Leal). A crítica portuguesa, no entanto, parece ter ignorado Macedo. Talvez porque andasse em busca de um texto que falasse da exuberância tropical, de colonos e índios (e o romance de Macedo era urbano), ou talvez porque, como comentaria anos mais tarde o autor de *O Guarani*, os literatos portugueses só conhecessem “o que se lhes manda de encomenda com um ofertório de mirra e incenso” (Alencar, 1987: 42). E assim ficavam ignorados, além do próprio Macedo, autores como Teixeira e Sousa, Manuel António de Almeida, Bernardo Guimarães, Lourenço da Silva Araújo e Amazonas, Joaquim Felício dos Santos, Couto de Magalhães, que iam escrevendo em português, mas à maneira do Brasil.

Quando, porém, *Iracema* veio a lume, outra foi a recepção. Nenhum registo literário das diferenças linguísticas entre Brasil e Portugal foi tão fortemente rebatido como o realizado neste romance. E o silêncio dos escritores portugueses a respeito das obras brasileiras foi quebrado: fascinado pela prosa de Alencar, Pinheiro Chagas tomá-lo-ia como mestre, ao mesmo tempo que tentava torná-lo discípulo. É o que mostram *A Virgem Guaraciaba* e o artigo “Literatura Brasileira — José de Alencar”.

MESTRE E APRENDIZ

O romance “brasileiro” de Pinheiro Chagas

Nas “Notícias Preliminares” de *A Virgem Guaraciaba*, Pinheiro Chagas declara querer, com o seu romance, fazer justiça aos jesuítas e também dar ao leitor a noção da “índole da sociedade” de então e “a frieza com que removía os mais ligeiros obstáculos que tentassem opor-se-lhe”. Também afirma que “obra de mais vulto” não é para si — e cita o nome de Mendes Leal, “exímio escritor” que doou à literatura portuguesa e brasileira *Calabar* (cf. Chagas, 1866: 13). Mas há aí uma intenção velada de magistério: se os objectivos poderiam ser da autoria tanto de um escritor português como de um brasileiro, o facto de citar Mendes Leal reafirma as palavras deste quando dizia que ninguém perguntara a Gutemberg qual era a sua pátria. Por outro lado

¹⁰ Afrânio Coutinho parece ignorar a publicação de 1841, embora muitas das observações por ele transcritas da *Revista Popular* já estejam no “Bosquejo”. (cf. Coutinho, 1968: 45).



secundarizando-o, Chagas mostrava crer que um português, no caso, ele próprio, pudesse criar naqueles termos e com aquele ponto de vista, uma obra incorporável à literatura brasileira. No entanto, parece ter sido Alencar a exercer o magistério.

Se o título do livro, ao referir uma virgem de cabelos de sol (este o significado de guaraciaba) indiciava uma espécie de réplica a *Iracema* (de “cabelos mais negros que a asa da graúna”), deixava entrever que, também na própria *lenda do Ceará*, Pinheiro Chagas teria ido colher a ideia pela qual assinalaria o aspecto físico da protagonista, pois aí, Alencar, numa nota registava ser essa a maneira pela qual os indígenas designavam os europeus que tinham cabelos louros (Alencar, 1995: 108). Por outro lado, quem diria que na virgem do título não estaria uma releitura da loura Ceci?

O exame da obra mostra que o diálogo entre Alencar e Pinheiro Chagas não pára no título nem se atém à *Iracema*.

Na construção das personagens Beatriz de Sousa e Caeteguara, bem como em algumas cenas de *A Virgem Guaraciaba*, notam-se projecções de *O Guarani*. A decoração dos aposentos de Ceci deixa entrever uma presença de mulher, que o perfume de benjoim anuncia como fada. Também ao aparecer a bordo, para admirar as belezas do Rio de Janeiro, Beatriz é designada como fada. Os vinte anos da filha de Cristóvão de Sousa têm a “graça infantil” dos dezoito da de D. António de Mariz e também os seus olhos “pareciam espelhar o azul do firmamento americano”. São ainda os cabelos louros de Beatriz que, iluminados pelo sol e associados à sua melodiosa voz, lhe emprestam um halo de divindade, o mesmo que Peri atribui a Cecília, chamando-a Iara e identificando-a com a imagem da virgem dos cristãos. Muito forte para Ceci, a figura do pai também merece o respeito de Beatriz, cuja mãe, como D. Lauriana, era “exageradamente devota”. Por amor a Ceci, que lhe vai falando de Deus, Peri deixa os seus, manda que sua mãe enterre o seu arco junto aos restos mortais de Ararê, seu pai, morrendo para sua tribo, e acaba por baptizar-se. Beatriz, tendo recebido de Aspilcueta Navarro a missão de catequizar Caeteguara, atrai o índio com o seu canto, fala-lhe de Deus e consegue que também ele deixe os seus e consinta em receber o baptismo.

Em dado momento, o narrador de *O Guarani* comenta a atitude de três homens com relação a Ceci: o desejo de Loredano, o amor de Álvaro, a adoração de Peri. São também três os que se aproximam de Beatriz, cujo quarto no forte-prisão, isolado como o da menina do Paquequer na fortaleza-casa senhorial dos Marizes, também ficava à beira de um precipício: Pillard, cujas intenções se assemelham às

do italiano; Mr. de Villancey, que a respeita como Álvaro a Cecília; e Jaime de Mendonça, que a salva como Peri a sua senhora. Descrevendo a batalha, o quase incêndio do forte Villegagnon, os modos fidalgos de Mr. de Villancey e o auxílio prestado a Jaime por Tibiriçá, Pinheiro Chagas parece ir buscar tintas na mesma palheta com que Alencar pintou o incêndio do solar do Paquequer, a postura nobre de D. António de Mariz, o comportamento de Peri. No sentido, porém, as obras divergem.

Se em algumas cenas e personagens de *A Virgem Guaraciaba* há como que uma sombra de *O Guarani*, a presença de *Iracema* é nítida, principalmente na primeira parte do livro. O romance português começa com a caminhada dos padres Aspilcueta Navarro e Salvador Rodrigues¹¹. Como Martim, que aparece em *Iracema* desamparado dos seus nas terras dos Tabajaras e encontra a filha de Araquém, os padres deparam-se, repentinamente, com uma festa antropofágica. Como Martim, Aspilcueta fala a língua dos índios — ambos seguindo o que rezam os cronistas. O “guerreiro branco”, epíteto com o qual *Iracema* e o narrador designam Martim, passa a “pajé branco”, na boca dos índios quando estes se referem aos jesuítas e do próprio Padre Navarro quando se quer fazer entender pelos selvagens. Uma índia aparece: como *Iracema*, “a morena virgem”, cujo “pé grácil e nu, mal roçando, alisava a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas” (Alencar, 1995: 40), também esta “índia morena e graciosa”, “tocando apenas com o pé breve e nu na relva da campina, corria em direcção de uma choupana” (Chagas, 1866: 38). Nos primeiros capítulos citações de *Iracema* são frequentes. Se *Iracema* acredita que “Anhangá turbou [...] o espírito” de Irapuã (Alencar, 1995: 48), um dos pajés de *A Virgem Guaraciaba* diz o mesmo com relação a Aspilcueta Navarro (cf. Chagas, 1866: 34); se *Iracema*, olhando para Moacir, prevê “Tua mãe também, filho da minha angústia, não beberá em teus lábios o mel de teu sorriso” (Alencar, 1995: 90), Caeteguara observava a respeito de seu próprio comportamento com relação às “virgens de olhos negros”, que “não se voltava para colher o sorriso nos seus lábios de mel” (Chagas, 1866: 48).

O tópico da hospitalidade indígena frequente nos cronistas e explorado por Alencar na cena em que Araquém recebe Martim, conduzido por *Iracema*, é retomado por Pinheiro Chagas, que se vale de vários elementos da descrição do escritor cearense: Caeteguara salva os padres da morte e leva-os à sua oca. A carnaúba de que é tecida a esteira onde estava sentado o pai de *Iracema* torna-se o material da porta (sic) que um índio empurra (sic), para entrarem os visitantes.

¹¹ Curiosamente, antes de Pinheiro Chagas, um autor brasileiro quis igualmente reabilitar a figura dos jesuítas e o seu trabalho em prol dos índios. Também ele começou o seu romance com dois missionários — Manuel de Paiva e Manuel Nunes — percorrendo as florestas. Trata-se de Couto de Magalhães, cuja obra *Os Guyanases — conto histórico da fundação de São Paulo* foi publicada em 1860. É possível que o autor de *A Virgem Guaraciaba* conhecesse o texto de Magalhães, pois este era homem de projecção: além de pertencer ao Exército Imperial, era membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Tanto Araquém como Caeteguara recebem a fumar os estrangeiros; o diálogo bebido em Léry¹², que Alencar insere por duas vezes no seu texto, ora colocando-o na boca de Iracema e de Araquém¹³, ora estabelecendo-o entre o pajé e Martim, é também citado por Chagas:

- Viestes? perguntou o chefe tupinambá.
- Vimos, respondeu Aspilcueta.
- Bem vindos, tornou o índio. (Chagas, 1866: 43)

A “virgem indiana”, como Iracema, traz alimentos; não na descrição concisa do narrador de Alencar, acostumado à terra — “o resto da caça, a farinha d’água, os frutos silvestres, os favos de mel, o vinho de caju e o ananás” (Alencar, 1995: 42) —, mas na enumeração adjetivada e explicativa de um viajante — “caça, frutas silvestres, entre as quais brilhavam as pitangas, vermelhas como as ginjas europeias, os perfumados araçás, cujo aroma lembra o dos morangos, as grumijamas, as doces mangabas, e os fragrantes ananases” (Chagas, 1866: 43).

A leitura da hospitalidade indígena feita por Pinheiro Chagas ganha outros contornos além desses. Talvez estimulado por uma nota do próprio Alencar, que fala das “tentações” sofridas por Anchieta e dos seus poemas à Virgem como forma de sublimação, e informado pelos cronistas, o escritor inclui em seu texto o preparo da rede pelas tupinambás e o assédio que fazem a Aspilcueta Navarro e a Salvador Rodrigues. Se o oferecimento do próprio corpo é encarado pelo narrador com neutralidade, numa das frases aflora o preconceito contra os hábitos de trabalho dos brasileiros (então tomados como mestiços), quando, ao falar do repouso do padre Aspilcueta, o narrador diz que este não conseguiu conciliar o sono, por mais que se revolvesse nesse “leito suspenso onde se baloça flacidamente a **indolência** crioula” (Chagas, 1866: 49)

Num outro diálogo entre Caeteguara e Aspilcueta, nota-se o intertexto da cena em que Poti narra a Martim de como Jatobá, seu pai, recebeu o tapape das mãos de Batuireté, seu avô:

“Quando as estrelas já eram muitas, e tantas que o seu camucim já não cabia as castanhas que lhe marcavam o número, o corpo vergou para a terra, o braço endureceu como o tronco do ubiratã que não verga [...]” (Alencar, 1995: 76)

Desta vez, no entanto, Pinheiro Chagas excita o texto para incitá-lo numa, no dizer do narrador, “apreciação pouco favorável debaixo do ponto de vista gastronomia” sobre Salvador Rodrigues que os índios recusam trocar por um prisioneiro¹⁴, porque “o bom velho era de uma magreza transparente”. Tal inserção, embora pinçando de Alencar as expressões figuradas que lhe constróem o discurso épico-lírico, acaba por reforçar o olhar satírico com que o narrador encara os costumes indígenas:

“– No camocim do pajé branco já não hão-de caber as castanhas por onde conta as estrelas, tornou sorrindo um dos índios, muitas luas lhe despiram a fronte, e lhe endureceram o corpo como o tronco do ubiratã. Os tupinambás só comem a carne dos mancebos, que ainda viram poucas vezes renovar-se e esmorecer a folhagem das bananeiras”. (Chagas, 1866: 34)¹⁵

O recorte de muitas outras expressões de *Iracema* mostra que, por acreditar “ser apanágio de todos os povos primitivos uma linguagem curiosa e viva” (Chagas, 1868: 219), cujo grande apoio é a analogia traduzida pelo símile, Pinheiro Chagas, que aprendeu essas ideias em Cooper e Chateaubriand, aplaude “a linguagem colorida e ardente” dos índios de Alencar (Chagas, 1868: 220), a ponto de privilegiá-la no mosaico do seu texto. Assim, enquanto o narrador vê Iracema, “como o saí, fascinado pela serpente” (Alencar, 1995: 63) ir-se inclinando sobre Martim, Caeteguara observa que os seus guerreiros, diante de Aspilcueta Navarro, “estão como o azulado saí, que se deixa fascinar pelo silvo da serpente” (Chagas, 1868: 33). Se “o mel dos lábios de Iracema é como o favo que a abelha fabrica no tronco da andiroba” (Alencar, 1995: 50) e Irapuã, o guerreiro tabajara que a ama, tira o seu nome da “abelha virulenta e brava, por causa da forma redonda de sua colmeia” (Alencar, 1995:

¹² – Vieste?

– Pois não, vim.

– Eis aí, muito bem. Qual o teu nome? (Léry, 1980: 275)

¹³ A virgem aponta para o estrangeiro e diz:

– Ele veio, pai.

– Veio bem. É Tupã que traz o hóspede à cabana de Araquém. (Alencar, 1995: 41).

¹⁴ Um pitiguar. Também aqui se faz notar o **arquitexto** do escritor brasileiro que estabelece a distinção pitiguar (senhor dos vales), no dizer de Poti e dos de sua tribo, e potiguar (comedor e camarão), na designação dos tabajaras, seus inimigos (cf. notas a Iracema, Alencar, 1995: 107).

¹⁵ Embora de maneira menos evidente, porque apenas em termos da ideia de recusar o que é fraco, como na cena que lhe dá origem — a da morte de um prisioneiro — não estaria este trecho da obra de Pinheiro Chagas também informado pelo “I-Juca-Pirama”? É que, para além da descrição do cacique, que poderia ter sido lida em vários cronistas, ressoam o “só de heróis fazemos pasto!” da frase do chefe timbira, e, mais adiante, num outro trecho da mesma cena, a interrogação do pai cego ao valente tupi: “—Tu choraste em presença da morte?”. À “Meditação” de Gonçalves Dias parece Pinheiro Chagas responder quando fala na protecção da lua à “virgindade do arvored” contra a “ímpia desfloração dos filhos da Europa” (Chagas, 1866: 51).



107), o “pajé branco” “tem palavras de mel; mas é como a abelha da colmeia redonda, cujos favos são doces, sendo ela pérfida e brava” (Chagas, 1866: 33).

No entanto — e isso é bastante significativo e assinala a diferença de pontos de vista entre o crítico português e o escritor brasileiro — se o narrador de *Iracema* é capaz de usar a mesma linguagem figurada dos índios, assumindo-os, assim, como marca da sua identidade, o narrador de *A Virgem Guaraciaba* não o faz, porque deles se distancia. E esta distância não é somente aquela inerente ao fato de narrar em 3ª pessoa, mas também a de quem não se revê na terra nem nos seus moradores. Daí a ironia que perpassa algumas cenas, como, por exemplo a do ritual antropofágico, onde o cacique é descrito como “sacrificador” a caminhar “muito ufano de si como homem que percebe a grandeza do acto que vai desempenhar” (Chagas, 1866:). Ou ainda os clichês da exuberância, que o narrador de *Iracema* não emprega — “troncos gigantes, vestidos de flores intensamente coloridas”, “nuvens de pássaros de cores brilhantes”, o cajueiro “com seus frutos d’ouro”. Essas fórmulas além de revelarem o viajante deslumbrado e incapaz de falar pormenorizada e naturalmente da floresta tropical, mostram a impossibilidade de dizer algo mais do que notícias de segunda mão. Qualquer pormenor acrescentado pode tornar-se fatal deslize: é o caso da referência aos “cachos de jaboticaba” pendentes de “latadas naturais que lhes formavam os cipós”. Este fruto — qualquer brasileiro o sabe — nasce individualmente e agarrado ao tronco da árvore.

De assinalar ainda quanto à descrição da floresta tropical e mesmo quanto ao ritual antropofágico uma outra diferença de perspectiva entre o narrador alencarino e o de Pinheiro Chagas. Enquanto neste o olhar está, como já referimos, impregnado do deslumbramento ou o menosprezo de quem descobre, naquele habita o gosto e o saber de quem convive no dia-a-dia com a natureza brasileira e vê no índio um ancestral a ser valorizado. O melhor exemplo talvez seja o da descrição do Paquequer, na abertura de *O Guarani*: o narrador, depois de pintar o comportamento deste rio diante do Paraíba, de que é tributário, aponta ao leitor, revelando o seu conhecimento de causa, o lugar onde ele deve ser observado. Mas a inclusão do ritual antropofágico n’*O Guarani* não pode ser deixada de lado: o que a cena da morte de um prisioneiro poderia conter de terrível é apagado pelo heroísmo de Peri, pelo seu amor a Ceci e pela paixão da jovem aimoré. Nenhum comentário negativo, nenhum detalhe menos digno: tudo mostra a altivez, a coragem e a força do amor entre os homens não corrompidos pela civilização que serviram de ancestrais ao narrador.

Pela direção do seu olhar Pinheiro Chagas é duplamente impedido de fazer um romance brasileiro. Por um lado, desejando “prestar justiça ao merecimento dos jesuítas”, mas lembrando que, na Europa, “a atividade e a energia do padre Nóbrega arredariam friamente os obstáculos que se opusessem ao caminhar do jesuitismo” (Chagas, 1866: 12)

centra sobre os padres as suas atenções. São eles quem, na realidade, tudo decide sobre o triângulo amoroso do romance. A Ceci-Beatriz não chega a apaixonar-se por Caeteguara; apenas faz o que lhe mandam os jesuítas: conquistar o índio para catequizá-lo. Jaime afasta-se dela também por manobras dos padres que o desejam nas suas fileiras. Anchieta, com toda a aura de santidade que lhe confirma o narrador, obediente à Companhia, acaba responsável pelo suicídio da moça. Por outro lado, sem conseguir olhar o Brasil que não seja de maneira exótica, o narrador a todo momento ironiza os hábitos de antropofagia dos índios ou aponta o que representam de terrível. Para Pinheiro Chagas, o romance brasileiro reduz-se aos clichês da paisagem exuberante, à linguagem analógica e poética dos índios, enfim, ao cenário onde se passou uma história de portugueses e onde se devia falar e escrever da mesma forma que em Portugal. Alencar serviu-lhe de mestre para as falas dos índios e para algumas cenas, mas, apesar dos ingredientes, a “receita” não resultou: *A Virgem Guaraciaba* passou despercebida como romance e como texto crítico.

A crítica a Alencar: o fascínio e a censura

A primeira crítica saída na imprensa de língua portuguesa surgida a respeito de *Iracema* teve origem na própria terra de Alencar e não lhe foi favorável. A esta, contrapôs-se outra, vinda a público no Rio de Janeiro. Ambas, porém, não tiveram repercussão. Em 9 de Janeiro de 1866, Machado de Assis, no *Diário do Rio de Janeiro*, chamava a atenção para esse facto e reclamava para o romance “o agasalho que uma boa obra daquelas merecia” (Assis, 1992: 3, 841). Quinze dias depois, dedicava-se a uma análise mais pormenorizada: considerando *Iracema* um “poema em prosa”, ele não via nela um canto épico, mas um livro que falava “ao sentimento”, que não pretendia sair “fora do coração”. Dizendo-se desconhecedor da língua dos “filhos incultos das florestas”, Machado aplaudia o “efeito” obtido por Alencar: da linguagem dos indígenas à do narrador, tudo lhe parecia primitivo; era “uma história de bardo indígena, contada aos irmãos, à porta da cabana, aos últimos raios do sol que se entristece” (Assis, 1992: 3, 849). As construções que vão irritar Pinheiro Chagas não ferem os ouvidos do crítico. É que, também brasileiro, aquele modo de falar e de escrever estava dentro dos seus hábitos e expectativas. Também ele era irmão dos que estavam “à porta da cabana”.

No prefácio dos *Novos Ensaios Críticos*, que incluem artigos saídos em jornais e outros escritos especialmente para ali, Pinheiro Chagas faz entre essas duas formas de crítica uma distinção relevante para o que vimos tratando. Na sua opinião, os textos escritos para os jornais não têm o necessário equilíbrio: tendendo para a sátira, são causa às vezes de lutas insensatas, sem proveito para a literatura e para o público, mas podem cair também na prodigalidade do elogio, se o crítico, numa primeira leitura, se deixar “deslumbrar por uns



certos esplendores de estilo, por uma certa novidade na frase, por um certo arrojo no pensamento” (Chagas, 1868: 9). Já aqueles que se destinam à publicação em livro ficam menos expostos a estes inconvenientes que marcam o “orador apaixonado”, porque, produzidos na “placidez de um gabinete”, são consequência da “gelada reflexão”. Ora é neste segundo caso que se enquadra o texto dedicado à literatura brasileira em geral e, especialmente, a Alencar.

Armado, pois, em juiz, Chagas pronuncia o seu veredito: ainda não há literatura brasileira. Para ele, a própria existência do Brasil é pouco caracterizada: nem as lutas das antigas colônias espanholas, nem a iniciativa dos Estados Unidos “no movimento civilizador do mundo”; Cooper é o modelo dessa literatura patriótica que os escritores brasileiros devem seguir. E Gonçalves Dias? E Alencar? — poder-se-ia inquirir. Não buscam eles inspiração “na poesia esplêndida desses povos primitivos” (Chagas, 1868: 215)? Para Pinheiro Chagas, Gonçalves Dias¹⁶, como Gonçalves de Magalhães, não chegara a “mergulhar” na poesia estranha às regras e aos hábitos europeus; andara à superfície do lago, com “o cisne alvejante”. Alencar é apenas uma tentativa, mas, ainda assim, lança “as bases de uma literatura verdadeiramente nacional” (Chagas, 1868: 224). E por quê?

Leitor de Denis, Pinheiro Chagas aplaude “o pintor entusiasta das paisagens natais”, o “cronista simpático dos antigos povos”, os índios que falam “a sua linguagem colorida e ardente”, o “accessório colocado ao fundo da paisagem” (assim o crítico classifica a utilização de termos tupis) que lhe soa “sonoro” e “doce”. Fica, dessa forma, com *Iracema*, respondida a questão colocada por Garrett (e quase com as mesmas palavras): a “musa nacional [...] vem sentar-se melancólica e pensativa à sombra das bananeiras, vendo o sol apagar o seu facho ardente na perfumada orla das florestas americanas” (Chagas, 1868: 220). Até aqui, a correspondência às expectativas de um leitor preparado para o exótico. Há, porém, mais que isso: o crítico confessa-se fascinado pelo “estilo verdadeiramente mágico” de Alencar. O texto seria todo ele um elogio, se Chagas não encontrasse

em *Iracema* “um defeito”, que é, aliás, a seu ver, o de “todos os livros brasileiros”: “a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do português” (Chagas, 1868: 221)¹⁷. E com este assunto que acaba por gastar a maior parte do artigo.

Pinheiro Chagas entendia que os escritores brasileiros propunham novas formas gramaticais “a seu bel-prazer”. Não conhecendo suficientemente o inglês e o espanhol era incapaz de encontrar diferenças linguísticas entre escritores americanos e ingleses, espanhóis e hispano-americanos. E, sem perceber que as línguas transplantadas tendem a realizar as **derivadas** contidas no seu espírito, achava que os escritores brasileiros seguiam “veredas escabrosas”, levando “aos tombs a língua de Camões” (Chagas, 1868: 223).

Essa “farpa” irritou Alencar e nem o deixou saborear a conclusão, que relativizava a “mácula” e lhe era favorável: Pinheiro Chagas utilizou *Iracema* para criticar os livros brasileiros por achá-la a única obra digna de crítica. Afinal, ela era uma narrativa de “fundação”¹⁸ (cf. Chagas, 1868: 224).

QUEM SAÍ? QUEM SERPENTE?

Fascinado pelo texto de Alencar, como o saí pela serpente – para usar uma imagem que Pinheiro Chagas aprendeu com o escritor cearense –, mas ao mesmo tempo recusando os registos da língua portuguesa contidos em *Iracema*, o escritor português tentou criar uma obra que reunisse o estilo do romance brasileiro, que ele reconhecia brilhante, e a sua própria maneira clássica de escrever. Não contente com o resultado do texto, porque o seu espírito crítico assim lho dissesse, ou porque o livro não encontrou a repercussão desejada, lançou-se à crítica. Nela, sem revelar a sua anterior iniciativa de dar o tom pelo qual se devia afinar o romance brasileiro, acabou por explicitar a proposta de *A Virgem Guaraciaba*. E, se como discípulo de Alencar, Chagas não teve sucesso e o seu romance nada chegou a ensinar, o artigo incluído nos *Novos Ensaios Críticos* teve, pelo menos, um mérito.

Igualmente atraído pelo texto de Chagas — como o saí pela serpente —, Alencar nunca mais pararia de escrever so-

¹⁶ Chagas (1864: 179) já havia feito uma curiosa apreciação sobre o poeta, dizendo que, embora tivesse duas feições distintas, as suas predileções eram as de um poeta europeu; a feição americana, adotou-a “não porque a isso o chamassem as tendências do seu gênio, mas porque estava intimamente convencido que devia tentar aquele gênero, que devia abrir o exemplo, e fundar ou procurar fundar a poesia nacional”.

¹⁷ Vale lembrar que, curiosamente, observação semelhante, embora com motivação diferente, foi feita por Eça de Queirós, numa das suas *Farpas*. (cf. Ribeiro, Maria Aparecida “O brasileiro na obra de Eça”, *Queirosiana - estudos sobre Eça de Queirós e a sua Geração*, 7/8, Dez. 1994-Jul. 1995, p. 135-146). Também é de notar que ainda nos *Novos Ensaios Críticos* há um texto de Pinheiro Chagas sobre a tradução de Virgílio feita por Castilho. Para louvar o seu protetor, o articulista precisou denegrir a tradução anteriormente existente e bastante divulgada, “aplaudida por sábios e ignorantes” da autoria do brasileiro Odorico Mendes. O confronto de nacionalidades, no qual a tradução de Mendes é “o límpido cristal virgiliano correndo em jorros banais na bica do chafariz brasileiro” e a de Castilho, “a torrente jorrando em ondas espumosas, que cintilam ao sol, e refrangendo-lhe os raios parecem chover diamantes e pérolas” (Chagas, 1868: 128), não passou sem resposta de Alencar. Com o pseudônimo de Nicles, ele assina uma série de artigos, que não chegou a publicar, sob o título “O Vate Bragantino” (cf. Alencar, 1960: v.4, 983-1007).

¹⁸ Intuitivamente, Chagas — e aqui me permito tomar a ideia de empréstimo a Machado (cf. Assis, 1992: 3, 924) — fazia o mesmo papel de Peri, quando, em pleno dilúvio, disse a Ceci: “Tu viverás!”. Registrando que *Iracema* lançaria “as bases de uma literatura verdadeiramente nacional” (Chagas, 1868: 224), o crítico português anteciparia de certa forma o conceito de romance de fundação hoje difundido nas Américas (cf. Paz (1972) e Sommer, Doris (1993)



bre o assunto, respondendo às acusações que lhe eram feitas. No pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*, o escritor brasileiro defendia-se: no Brasil, a língua portuguesa tendia a modificar-se pelo contacto com outras, já que país de população rarefeita e de grande miscigenação racial e cultural; a diferenciação entre a língua da metrópole e a das colónias era fato geral – um engano achar que o inglês de Cooper era o mesmo de Scott, ou o espanhol de Mármo e Espronceda.

Trocando o ponto de vista, isto é, colocando-se na perspectiva de brasileiro, Alencar criticava o facto de os dois romances escritos por Mendes Leal – *Calabar* e *Bandeirantes* — não terem personagens brasileiros, apesar de seguirem a imagem de fertilidade das “receitas” propostas pela Europa para os romances brasileiros, mencionando “florestas seculares”, “catadupas formidáveis”, “prodígios da natureza virgem”: faltavam-lhes “não só os costumes, como esses idiotismos indígenas que o Sr. Pinheiro Chagas chama de incorreções, negando-lhes assim o direito de criar uma individualidade nossa” (Alencar, 1995: 125). O autor de *Iracema*, explicitava, assim, pela primeira vez entre os brasileiros, aquilo que faltava na “receita européia” para criar uma literatura nacional: a língua portuguesa com “molho” brasileiro.

Mais tarde, em 1874, num outro artigo, “Questão Filológica”, título que toma emprestado de António Henriques Leal, Alencar volta ao assunto, respondendo a este crítico e a todos os outros. Melhor dizendo: respondendo à literatura portuguesa, ou ao seu “verdadeiro contendor”, que, “de zelo excessivo, pretende impor-se ao império americano” (cf. Alencar, 1965: 218-240). O nome de Pinheiro Chagas vem mais uma vez à baila. No entanto, nem neste nem no outro artigo, Alencar, que mostrou conhecer os romances “brasileiros” de Mendes Leal, toca em *A Virgem Guaraciaba*, que ele deveria ter lido, pois havia um exemplar na Biblioteca Pública da Corte e que hoje pertence à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A crítica do escritor português marcara-o. Se em 1856, ao teorizar sobre como deveria ser o verdadeiro poema épico nacional, nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, Alencar não tinha consciência de que as diferenças linguísticas seriam o sinal mais fundo da nacionalidade e ele apenas tecia considerações em torno das personagens, do assunto, dos comparantes a serem usados nos símiles, da maneira de fazer falar os selvagens (criticando inclusivamente a expressão clássica dos índios gonçalvinos), repetindo ideias aceites pelos europeus, só depois da crítica de Pinheiro Chagas passou a advogar que, para além da paisagem e das personagens, o romance fosse brasileiro também na língua. Querendo impor uma forma de escrever português, Chagas acabou por reforçar a indesejada diferença; ou, numa expressão bem brasileira, “atirou no que viu e acertou no que não viu”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de (1960) *Obra Completa*, v. 4, Rio de Janeiro: Editora José Aguilar.

ALENCAR, José de (1965) *Iracema, lenda do Ceará*, edição do centenário (1865-1965), Rio de Janeiro, Liv. José Olympio Editora.

ALENCAR, José de (1987) *Como e Porque Sou Romancista*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras.

ALENCAR, José de (1995) *Iracema, lenda do Ceará. Cartas sobre “A Confederação dos Tamoios”*, Coimbra, Livraria Almedina.

ASSIS, Machado de (1992) *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, v. 3.

CHAGAS, Pinheiro M. (1864) “A. Gonçalves Dias — Esboço Crítico”, *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, n. 5, Lisboa, p. 174-185.

CHAGAS, Pinheiro M. (1868) *Novos Ensaios Críticos*, Porto, em Casa da Viúva Moré [a folha de rosto regista 1867; 1868 é a data da capa, que entendemos como data da divulgação].

COUTINHO, Afrânio (1968) *A Tradição Afortunada (o espírito de nacionalidade na crítica brasileira)*, Rio de Janeiro, José Olympio

DIAS, Gonçalves (1959) *Poesia Completa e Prosa Escolhida*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

HERCULANO, Alexandre (1959) “O futuro literário de Portugal e do Brasil”, in Gonçalves Dias, *Poesia Completa e Prosa Escolhida*, Rio de Janeiro, Ed. Aguilar.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de (1865) ‘Discurso sobre a História da Literatura do Brasil’, “Opúsculos históricos e literários”, *Obras Completas*, v.8, Rio de Janeiro, Garnier, p.241-271.

PAZ, Octávio (1972) “Literatura de Fundação”, *Signos em Rotação*, São Paulo, Ed. Perspectiva.

QUEIRÓS, Eça (s.d.) ‘Tomás de Alencar — uma explicação’, “Notas Contemporâneas”, *Obras*, v. 2, Porto, Lello & Irmão.

RIBEIRO, Maria Aparecida (Nov.1994 - Dez.1995) “O brasileiro na obra de Eça”, *Queirosiana - estudos sobre Eça de Queirós e a sua Geração*, 7/8, p. 135-146.

RIBEIRO, Santiago Nunes (1843), “Da Nacionalidade da Literatura Brasileira”, *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, 1, p. 7-23.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa e (1841) *Modulações Poéticas*, precedidas de um “Bosquejo da História da Poesia Brasileira”, Rio de Janeiro, Typographia Franceza.

SOMMER, Doris (1993) *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, California, University of California Press.

TAUNAY, Visconde de. (1923) *Reminiscências*, São Paulo-Creyeras-Rio, Cia. Melhoramentos.

