

José de Alencar e Chateaubriand: entre o Velho e o Novo Mundo*

Rui Lage

Desceu com a sua companheira, e povoou a terra.

José de Alencar, *O Guarani*

1. Um projecto épico

Ao longo do ano de 1856, entre 18 de Junho e 15 de Agosto, José de Alencar (1829-1877), então com vinte e sete e anos de idade, publica duas séries de cartas no *Diário do Rio de Janeiro* que ficariam conhecidas pelo nome de *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Nessas cartas (cinco na primeira série e três na segunda) sob o pseudónimo de “Ig.”, José de Alencar fazia a crítica sistemática do poema épico de Gonçalves de Magalhães (1811-1882) publicado em 1857, *A Confederação dos Tamoios*. Alencar censurava, no poema de Magalhães, tanto a “forma” como o “conteúdo”, apontando-o como obra falhada uma vez que não soubera pintar o espectáculo grandioso da natureza brasileira, nem dar um retrato idealizado e heróico do índio brasileiro (legítimo habitante dessa natureza) nem tampouco retratar, com a necessária dose de pitoresco (e de cor local), as tradições, os costumes e as lendas indígenas; censurava *A Confederação dos Tamoios* enquanto obra que falhara rotundamente na tarefa de dar à literatura brasileira o poema épico nacional que o país (e o próprio breviário do movimento romântico)

exigia. Continuava pois em falta, para Alencar, um intérprete digno dos mitos, tradições e crenças fundadores do Brasil, que cantasse e celebrasse a epopeia do índio brasileiro.

Ao mesmo tempo que, nas *Cartas*, enumera as falhas, os equívocos, os defeitos e as fealdades do poema de Gonçalves de Magalhães, Alencar vai indicando soluções e correcções, enumerando os ingredientes que deveriam servir para a confecção de uma epopeia nacional. Não se limita a denunciar aquilo que ela *não deve ser*, mas mostra aquilo que ela *deve ser* (ou *tem de ser*). Dessa forma, Alencar ia levantando já o véu sobre o seu próprio projecto de epopeia (e sobre as suas concepções literárias em geral) que ganharia corpo um ano depois das *Cartas*, em 1857, com o romance *O Guarani*, publicado em folhetim no *Diário do Rio de Janeiro* entre os meses de Fevereiro e Abril desse ano. Se o romance histórico europeu do séc. XIX se fazia com Scott e Herculano, revisitando a Idade Média em busca dos mitos fundadores da nacionalidade, os escritores brasileiros, à falta de uma Idade Média, tiveram que “inventar” uma idade que suprisse essa falta e socorreram-se, para o efeito, dos tempos pré-cabralinos. O “assunto” de *O Guarani* viria a ser os mitos fundadores do Brasil. Os mitos, para além de histórias dos começos dos tempos, são narrativas onde pontuam o

* Trabalho apresentado no Seminário de Literatura Brasileira, dirigido pelo Prof. Dr. Arnaldo Saraiva, do Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados da Faculdade de Letras do Porto em 2003/2004.

heroísmo, o maravilhoso, o sobre-humano. Tal como no romance histórico oitocentista europeu, a Idade Média, com o seu cortejo de reis e cavaleiros, monges e donzelas, castelos e florestas, prodígios e vilanias, surge idealizada como a época por excelência dos feitos heróicos, a natureza brasileira e os selvagens que nela vivem em perfeita comunhão surgirão não menos idealizados: aquela, como “jardim do éden”, materialização da *aetas aurea* ovidiana, estes como os dignos habitantes de tal jardim, Adão e Eva índios vivendo num estado de inocência e pureza em estreita proximidade com o criador de cujas maravilhas terrenas legitimamente usufruem. Alencar não se limita a celebrar esse “jardim das delícias”, mas como que enxerta nele uma Europa pré-industrial idealizada, feita de senhores e vassallos, de cavaleiros e cortesãs, regido por valores de nobreza e virtude cristãos, pautado pelos códigos de cavalaria (e o modelo acabado de cavaleiro-herói n’*O Guarani* não é, como se poderia supor, nenhum fidalgo português, mas um índio, Peri). Dir-se-ia que Alencar desejava preservar esse ideal de civilização medieval transplantando-o para o seio ainda não corrompido da natureza brasileira, aí o deixando numa espécie de exílio dourado, numa redoma de vidro.

Alencar tinha escolhido a matéria-prima da sua epopeia (era a mesma de *A Confederação dos Tamoios*), faltavam-lhe as ferramentas com que a trabalhar; iria precisar de um modelo para se desempenhar de tal tarefa, pois tratava-se, afinal, de criar uma obra sem antecedentes na literatura brasileira (ou, se quisermos, com antecedentes, mas com antecedentes falhados). Precisava de um modelo de “poesia americana” e foi buscá-lo às obras de François-René de Chateaubriand (1768-1848), como o próprio José de Alencar dá a entender em vários passos das *Cartas* e, de forma explícita, num texto autobiográfico publicado em 1873, quatro anos antes da sua morte, *Como e porque sou romancista* (já, portanto, em pleno crepúsculo do romantismo). O texto modelar parece ter sido a novela (ou romance-poema) *Atala*, que, projectada como parte do *Génie du Christianisme ou les Beautés poétiques et morales de la Religion chrétienne* (primeira edição em 1802) viu a luz do dia antes dessa obra

seminal, em 1801 (com o subtítulo *Les Amours de deux sauvages dans le désert*). O êxito e a repercussão desta obra na Europa foi colossal, tendo inspirado e servido de modelo a toda uma geração de escritores românticos. Não cabe no âmbito deste trabalho uma análise sistemática de *Atala*; bastar-nos-á a análise que impõe o confronto entre esse texto e *O Guarani*.

O objectivo do presente trabalho é mostrar em que sentido a obra de Chateaubriand - e em particular a novela *Atala* - se constituiu como modelo literário para a elaboração d’*O Guarani*. Procuraremos fazê-lo através das palavras do próprio José de Alencar nos dois textos mencionados, num primeiro momento, e, num segundo, pondo em evidência passagens de *O Guarani* e de *Atala* que evidenciem uma relação intertextual. Essa relação é particularmente nítida nas técnicas de descrição da natureza, paisagem e vida selvagem brasileiras. Mas o autor francês não se limitou a fornecer o modelo para a descrição da natureza brasileira: dele José de Alencar aproveitou e assimilou inúmeras ideias e concepções, tais como a da floresta virgem como espaço onde o coração do homem, tendo por cenário o grandioso espectáculo da natureza, está mais próximo do criador e do significado primitivo da religião cristã (é a ideia da natureza como um templo); o mito do “bom selvagem”, do índio vivendo num estado de pureza e inocência pré-diluvianos, que Chateaubriand havia retido de Rousseau; a ideia da natureza como “Jardim do Éden” ou Paraíso “reencontrado”, feito à medida para um Adão e uma Eva índios; a ideia dos grandes espaços virgens e intocados pela “decadência” da civilização europeia como palco do reencontro, através do cristianismo, entre o Velho e o Novo Mundo; o índio americano idealizado, capaz dos mais nobres e heróicos feitos; o índio como síntese e superação de dois universos: o europeu, cristão e cavaleiresco, e o americano, pagão e selvagem, ou súplica do melhor de ambos os mundos.

2. Chateaubriand modelo de “poesia americana”

Na parte VII do texto autobiográfico *Como e porque sou romancista*, publicado em Maio de 1873 (texto que

contém uma espécie de teoria do romance alencariano escrito pelo próprio), é sintomático que Alencar, ao rebater a acusação feita por certos “críticos” de que *O Guarani* era um “romance ao gosto de [James Fenimore] Cooper”, tenha a preocupação de escrever o seguinte: “quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand”¹. Modelo de “poesia americana”, parecendo sugerir o adjetivo que Alencar se via como escritor americano e só depois brasileiro - ou como escritor brasileiro inserido no domínio da literatura (ou da poesia) americana². Ainda no mesmo ponto de *Como e porque sou romancista*, a propósito do *Calabar* de Mendes Leal, o escritor brasileiro escreve algo de revelador: “o romance americano já não era uma novidade para nós; e tinha n’*O Guarani* um exemplar, não arreado dos primores do *Calabar*, porém incomparavelmente mais brasileiro”. Tendo-se Alencar distinguido como romancista, não deixa de ser curioso que, como se pode ler nos excertos acima transcritos, ele empregue ora a expressão “poesia americana” ora a expressão “romance americano”. Talvez Alencar desejasse escrever *poesia* sob a forma de romance, influenciado pela leitura de Chateaubriand, cujos textos em prosa (não se lhe conhecem textos em verso) recorrem aos ritmos, à música, e às figuras próprias da poesia³. Aliás, nesse texto, Alencar refere-se ao romance como “poema da vida real”⁴ e diz-nos que “n’ *O Guarani* derrama-se o *lirismo* de uma imaginação moça”⁵ (itálico nosso). Depois de enumerar as leituras que o ocupavam na biblioteca de Francisco Otaviano, em S. Paulo - e lá estava Chateaubriand, junto a Balzac, a Hugo ou a Dumas - Alencar escreve: “a escola francesa, que eu então estudava nesses mestres da moderna literatura, achava-me preparado para ela. O molde do romance (...) fui encontrá-lo [nessa escola] fundido com a elegância e a beleza que jamais lhe poderia dar”⁶. Nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, Chateaubriand é citado nada mais nada menos do que dezoito vezes, apenas ultrapassado por Homero, citado vinte e quatro vezes, e logo seguido por Virgílio, citado dezassete vezes⁷. Mas a quantidade de citações de Chateaubriand é, por si só, reveladora da importância do escritor francês

enquanto modelo literário do romance alencariano. Alencar cita, alude ou refere praticamente todas as grandes obras de Chateaubriand, deixando bem claro que leu, se não todo, pelo menos quase todo o Chateaubriand⁸. Das grandes obras do escritor francês apenas não são referidas as *Mémoires d’outre-Tombe*, publicadas entre 1848 e 1850 (que são uma autobiografia). Alencar cita trechos - por vezes bastante longos - da *Voyage en Amérique*, de 1827, de *Les Natchez*, (1826), de *Les Martyrs* (1809), do *Génie du Christianisme* (1802) e das duas célebres novelas *Atala* e *René* (1801 e 1802, respectivamente). Alencar não se limita, porém, a citar, aludir ou elogiar as obras de Chateaubriand: ele convoca-o como autoridade, na qualidade de “mestre”, de exemplo, de modelo acabado da “poesia americana”, do romance-poema. Chateaubriand é o modelo a seguir, o modelo a imitar. São inúmeras as vezes em que o escritor carioca, depois de identificar falhas n’*A Confederação dos Tamoios*, contrapõe com o exemplo e a lição de Chateaubriand. Logo na *Carta Segunda* sobre a *A Confederação dos Tamoios*, Alencar escreve que o seu espírito, à medida que ia lendo a *A Confederação* “ia sofrendo, umas após outras, tristes decepções”, tanto mais dolorosas quando diziam respeito “às descrições da natureza americana” e tanto mais evidentes quando confrontadas com páginas “do livro dos *Natchez*”, de Chateaubriand, “poesia simples e graciosa, inspirada pela natureza virgem da América”⁹; um pouco mais à frente, continua: “quem admirou [em Chateaubriand] essa imaginação vigorosa, e sentiu essa inspiração ingênua e natural como a alma dos filhos primitivos de nossas florestas, não pode deixar de entristecer-se lendo o nosso poema nacional”¹⁰, e acrescenta, no mesmo passo, que “o Brasil (...) cede a palma à América do Norte; o Ohio e o Mississipi vencem o Amazonas e o Paraná; as regiões setentrionais ofuscam os raios do meridiano”¹¹ pois estas puderam contar com “a pena de Chateaubriand para descrevê-las, e a alma de um grande poeta para sentir e compreender o que nelas havia de grande e de sublime”¹² (itálico nosso). Na *Carta Terceira*, aquela em que a *auctoritas* de Chateaubriand mais vezes

¹ José de ALENCAR - *Como e porque sou romancista*, in *Obra Completa*. Introdução geral de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1959. Vol. 1, p. 148. É verdade que Alencar, nas linhas imediatamente posteriores a este excerto e no parágrafo seguinte, escreve: “o mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve (...) Daí, desse livro secular e imenso é que eu tirei as páginas d’ *O Guarani* (...). Daí e não das obras de Chateaubriand e menos das de Cooper (...)”. Há que dar o devido desconto a este tipo de afirmações. Sabemos pelo menos desde Pessoa o quanto a “motivação” que um escritor revela estar na gênese da sua obra é “fingimento” e o quanto ela releva de uma auto-ficcionalização que também segue um código e que também possui os seus *loci*. O escritor, e muito em particular o escritor romântico, que presta culto à originalidade, é também efabulador de uma mitologia pessoal.

² Por “poesia americana”, quer no caso de Chateaubriand quer no caso de Alencar, leia-se poesia inspirada no cenário natural das Américas, no índio americano e nas suas crenças, mitos e tradições.

³ Alencar estava perfeitamente consciente do magnetismo lírico da prosa de Chateaubriand, e, consequentemente, das potencialidades poéticas da prosa: “talvez me respondam que Chateaubriand era um grande poeta até na sua prosa ligeira, e que é bem difícil imitar, ainda mesmo em poesia, todas as coisas bonitas e grandiosas que lhe foram inspiradas pela natureza americana” (*Sétima carta sobre A Confederação dos Tamoios*, p. 905).

⁴ *Como e porque sou romancista*, ed. cit., p.139.

⁵ *Idem*, p.149.

⁶ *Idem*, p.139.

⁷ Cf. Afrânio COUTINHO, dir. - *A Literatura no Brasil*. 6.ª ed. rev. e atual., São Paulo, Global, 2002. Vol. 3, p. 254.

⁸ Em bom rigor, “muito de Chateaubriand”, como Alencar nos faz saber em *Como e porque sou romancista* (ed. cit., p.139).

⁹ José de ALENCAR - *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, in *Obra Completa*. Introdução geral de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1959. Vol. 4, p. 869. Futuras citações deste texto serão referidas apenas como *Cartas*, seguido do número de página.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Algo de semelhante na *Sétima Carta*: “a Itália de Virgílio, a Caledônia de Ossian, a Flórida de Chateaubriand, a Grécia de Byron, a Ilha de França de Bernardin de Saint-Pierre, são mil vezes mais poéticas do que o Brasil do Sr. Magalhães; ali a natureza vive, palpita, sorri, expande-se; aqui parece entorpecida e sem animação” (*Cartas*, p.903).

é convocada, o escritor carioca - que está a criticar, não nos esqueçamos, um poema épico, e a esboçar, durante o processo, a poética do romance que iria aplicar alguns meses depois em *O Guarani* - a cada passo contrapõe a um episódio ou cena da *Confederação* um exemplo de Chateaubriand, quase sempre sob a forma de uma “lembrança” que lhe teria surgido ao correr da pena: “lendo isto [a cena de um conselho de guerreiros índios no poema de Magalhães], não pude deixar de me lembrar da bela descrição que há nos *Natchez* (...)”¹³; algumas páginas mais adiante, na mesma carta, perante “uma dessas cenas tão simples e tão belas da natureza tropical (...), lembrei-me”, escreve Alencar, “da invocação de Chateaubriand”¹⁴. Quando se trata de descrever, por meio da poesia, as maravilhas da natureza americana, o escritor brasileiro convoca, quase sempre, páginas ou “quadros” de obras de Chateaubriand.

Ainda na *Carta Terceira*, Alencar argumenta que a empresa de escrever um poema nacional obrigava o escritor a criar “um tipo novo” de mulher, “ainda não criado pela arte ou pela poesia”¹⁵. E uma vez mais surge o exemplo de Chateaubriand, entre outros: “Milton criou a sua Eva, Byron a sua Haidéia (...), Chateaubriand a sua Atala (...). Como Milton, como Ossian, como Chateaubriand, o Sr. Magalhães, escrevendo um poema nacional, estava obrigado a formar de sua heroína uma mulher que pudesse figurar a par dessas imagens graciosas que a literatura conserva (...). Deu à poesia um novo Deus e um novo mundo ainda não descobertos, e (...) devia criar a sua Eva indiana (...). Entretanto a heroína do poema do Sr. Magalhães [Potira], é uma mulher como qualquer outra”¹⁶. Esta “Eva indiana” seria o próprio Alencar a criá-la: com Cecília, a heroína de *O Guarani*, e, talvez de forma superior, com Iracema, protagonista do romance com o mesmo nome publicado em 1865. Cecília é descrita n’*O Guarani* como uma mulher-anjo romântica, diáfana, imaterial, mais divina que terrena, uma “filha de Eva”, “virgem branca”, de uma “beleza ideal”, “loura, tão graciosa e gentil” cujo sorriso “parecia uma gota de mel e perfume que destilavam os seus lábios mimosos” e que ergue a fronte “com o meneio de rainha, que às vezes tomava a sua

cabecinha loura, à qual só faltava o diadema”.

Muito raramente, Alencar consegue encontrar uma ou outra “inspiração feliz” no poema de Gonçalves de Magalhães, mas mesmo nestes casos, é por confronto com passagens de Chateaubriand: “a resposta de Aimbire [personagem de *A Confederação*] ao jovem francês que lhe pede sua filha por espôsa, é na minha opinião digna de Chateaubriand nos *Natchez*, ou em *Atala*”¹⁷. Na derradeira carta, a oitava, publicada a 15 de Agosto, Alencar voltará a condenar a ausência, no poema de Magalhães, de uma mulher idealizada, “símbolo do amor, da virgindade e da maternidade”¹⁸, contrapondo-lhe a lição do mestre francês: “Chateaubriand (...) não desdenhava traçar com a mesma pena que ilustrava a história, a política e a filosofia, algumas dessas graciosas criaturas, filhas da sua imaginação, como Cimódoce, Veleda, Atala e Celuta”¹⁹.

Na *Quarta Carta*²⁰, datada de 5 de Julho, o nosso escritor fala no seu desejo de “dar um desmentido àqueles que entendem que a nossa natureza não é bastante rica para criar ela só uma epopéia”, e defende, contra os que acham as coisas prosaicas e vulgares incapazes de serem “assunto” poético, a ideia de que “em tudo pois há poesia”, invocando logo de seguida, mais uma vez, a lição do autor de *Atala*: “Chateaubriand n’*O Gênio do Cristianismo* achou uma fonte de poesia inesgotável descrevendo a delicadeza do sentimento da maternidade no jacaré, em um réptil monstruoso e disforme”²¹. E conclui essa carta tomando o partido do “verdadeiro espírito da poesia moderna, tal como a descrevem Chateaubriand e Lamartine”²² e valendo-se do argumento de que, se porventura errou no “juízo definitivo sobre a *A Confederação dos Tamoios*”, tem “ao menos a *autoridade* de dois mestres em matéria de literatura”²³ (itálico nosso).

Na *Sétima Carta*, de 12 de Agosto, Alencar transcreve “um fragmento das notas da *Viagem à América*, de Chateaubriand” para contrapor às descrições apáticas de Magalhães um exemplo perfeito de “descrição de uma floresta do Novo Mundo”²⁴: “o eco das matas americanas vai falar pela voz do ilustre escritor; e dizer-nos tudo o que o

¹² *Caras*, p. 869.

¹³ *Idem*, p. 872.

¹⁴ *Idem*, p. 876.

¹⁵ *Idem*, p. 878.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Caras*, p. 879.

¹⁸ *Idem*, p. 910.

¹⁹ *Idem*, p. 911.

²⁰ *Idem*, p. 885.

²¹ *Idem*, p. 886. Trata-se do episódio, no *Gênio do Cristianismo*, que fala dos instintos maternos do crocodilo da Flórida (é no cap. X, *Amphibies et Reptiles*, do quinto livro da primeira parte).

²² *Caras*, p. 888.

²³ *Ibidem*.

poeta brasileiro devia ter sentido e descrito no quarto canto do poema²⁵.

3. A pintura da natureza

As tintas com que pintar o cenário da natureza brasileira As tintas com foi Alencar buscá-las à paleta de Chateaubriand. O autor francês acreditava, na tradição do célebre preceito horaciano do *ut picturas poesis*, ser a descrição literária uma “pintura com palavras”²⁶. No *Génie du Christianisme*, obra de 1802, escreve Chateaubriand que a paisagem é “comme une toile préparée pour recevoir les futures créations de quelque grand peintre”²⁷. Alencar professava igualmente esta doutrina. Na terceira carta sobre *A Confederação dos Tamoiós*, ele escreve que “A poesia é como a pintura”²⁸, e antes, na segunda carta, havia dito que não encontrara, no poema de Magalhães, nenhuma dessas “descrições a que os poetas chamam quadros ou painéis, e nas quais a verdadeira, a sublime poesia revela toda a sua beleza estética, e rouba para assim dizer, à pintura as suas cores e os seus traços, à música as suas harmonias e os seus tons”²⁹. Esta ideia de que o poeta pinta “quadros” ou “painéis” literários com palavras, seguindo uma teoria da composição para a qual concorrem não só a poesia mas também a pintura e mesmo a música é uma ideia acarinhada e desenvolvida por Chateaubriand desde as suas primeiras obras, dedicando-se a teorizá-la em vários dos seus textos³⁰; neles faz sempre uso dos termos “tableaux” ou “scènes” quando se refere à descrição literária.

No que à pintura da natureza diz respeito, as semelhanças entre *Atala* e *O Guarani* são evidentes desde as primeiras páginas. Ambas as obras começam por nos apresentar o cenário natural onde irá decorrer a acção, e ambas o fazem descrevendo um rio. Em *Atala* é o “Meschacebé” (verdadeiro nome do Mississipi, segundo Chateaubriand), que nasce nos grandes lagos da América do Norte e que, atravessando os territórios que “les habitants des États-Unis appellent le nouvel Éden”³¹, vem desaguar no Golfo do México. N’ *O Guarani* é o rio Paquequer, que nasce “num cabeço da Serra dos Órgãos e que se vai depois embeber no Paraíba”³². Descrevem-se

depois, em ambos os textos, a topografia e as paisagens que esses rios atravessam ao longo do seu curso, e se, no que toca ao Mississipi, “la grâce est toujours unie à la magnificence dans les scènes de la nature”³³, o Paquequer não lhe fica atrás, pois “tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos”³⁴. Em Chateaubriand, a natureza surge como um templo, um monumento em louvor da graça e generosidade do Criador³⁵, o silêncio e a solidão da floresta equivalem ao recolhimento e à solenidade de uma igreja. Não é pois de espantar que Chateaubriand, ao “pintar” as suas paisagens, e muito em particular a floresta densa, selvagem e inexpugnável, se socorra de termos da arquitectura religiosa. Escreve Chateaubriand, no *Génie du Christianisme*³⁶, que “les forêts ont été les premiers temples de la Divinité, et les hommes ont pris dans les forêts le première idée de l’architecture”. Alencar mostra ter aprendido bem a lição do “mestre” francês, e fala-nos, em *O Guarani*, no “altar da natureza”³⁷ ou no “templo da criação”³⁸ a propósito da floresta brasileira.

No *Génie*, Chateaubriand faz desfilar “voûtes ciselées en feuillages”, “jambages qui appuient les murs” ou “ailes obscures” que reconstituem “les labyrinthes des bois dans l’église gothique”³⁹ e, em *Atala*, descreve “les troncs de ces arbres, rouges marbrés de vert, montant sans branches jusqu’à leurs cimes, ressemblaient à des hautes colonnes, et formaient le péristyle de ce temple de la mort; il y régnait un bruit religieux, semblable au sourd mugissement de l’orgue sous les voûtes d’une église”⁴⁰.

Em *O Guarani*, José de Alencar escreve que o rio Paquequer “corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras”, diz-nos que “o crepúsculo reinava nas profundas e sombrias abóbadas de verdura”, fala-nos das “clareiras das matas virgens, que se assemelham a grandes zimbórios de verdura” e da “lua que se elevava sobre a cúpula das árvores”. Os exemplos são inúmeros e seria impossível enumerá-los a todos no espaço deste trabalho, pelo que nos ficamos apenas pela transcrição das anteriores passagens, julgando-as suficientemente ilustrativas.

²⁴ *Cartas*, p. 904.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Conceito que vai um pouco mais longe que a “cor local” do romance histórico oitocentista, já que a “pintura com palavras” traduz-se, no texto, em “quadros” poéticos que são quase um género literário em si mesmo; a sua finalidade não é criar um efeito de pitoresco, mas são, esses “tableaux”, um fim em si, verdadeira poesia em prosa.

²⁷ CHATEAUBRIAND - *Génie du Christianisme*. Édition établie par Pierre Reboul. Paris, Garnier-Flammarion, 1966, vol. 1, première partie, livre cinquième, chap. XII, p. 181. Futuras citações deste texto serão referidas apenas como *Génie*, seguido do número de página.

²⁸ *Cartas*, p. 879.

²⁹ *Cartas*, p. 871.

³⁰ Por exemplo, na *Lettre sur le paysage en peinture*, de 1775, ou em inúmeros trechos do *Génie du Christianisme*.

³¹ *Atala*, p. 71.

³² *O Guarani*, p.51.

³³ *Atala*, p. 72.

³⁴ *O Guarani*, p.52.

³⁵ No *Génie du Christianisme*, a descrição de um casal de piscos dá origem ao seguinte comentário:

“Dieu nous donna, dans ce petit tableau, une idée des grâces dont il a paré la nature” (*Génie*, vol. 1, première partie, livre cinquième, chap. VI, *Nids des Oiseaux*, p. 163).

³⁶ *Génie*, p.400.

³⁷ *O Guarani*, p.58.

³⁸ *Idem*, p.60.

³⁹ *Génie*, p.401.

⁴⁰ *Atala*, p.110. Os itálicos são nossos.

Há óbvios pontos de contacto entre *Atala* e *O Guarani* no que toca à pintura dos quadros ou painéis ilustradores da profusão, da variedade, da exuberância e do colorido das espécies vegetais e animais das florestas americanas, e há, em ambas as obras, descrições de ambientes naturais cuja fertilidade e abundância quase descontroladas se diriam saídas de uma representação pictórica do “jardim das delícias”. É assim que vemos desfilar perante os nossos olhos, em *Atala*, “des îles flottantes de pistia et de nénuphar, dont les roses jaunes s’élèvent comme de petits pavillons. Des serpents verts, des hérons bleus, des flamants roses (...)”⁴¹, ou, no mesmo texto, um pouco mais à frente, “des perroquets verts à tête jaune, des piverts empourprés, des cardinaux de feu, grimpent en circulant au haut des cyprès; des colibris étincellent sur le jasmin des Florides, et des serpents-oiseleurs sifflent suspendus aux dômes des bois, en s’y balançant comme des lianes”, e, numa outra passagem, a comparação entre uma tapeçaria europeia e um luxuriante emaranhado de musgos, flores, aves e insectos é rica em sugestões visuais: “une foule de papillons, de mouches brillantes, de colibris, de perruches vertes, de geais d’azur, vient s’accrocher à ces mousses, qui produisent alors l’effet d’une tapisserie en laine blanche, où l’ouvrier Européen aurait brodé des insectes et des oiseaux éclatants”⁴². Não se ficam atrás, em colorido e exotismo, as descrições da fauna e flora brasileiras⁴³ n’*O Guarani*, onde a vida explode a cada momento, seja numa “cobra verde que se enroscava pelas folhas dos aguapés”, num “camaleão que se aquecia ao sol fazendo cintilar o seu prisma de cores brilhantes” ou num “sagui branco e felpudo”⁴⁴. Como foliões saídos de um curso carnavalesco, desfilam o “insecto dourado”, a “graciola azul”, o “malvaíscio (...) de lindos botões escarlates”, ou as “garças brancas, ou colhereiras de rósea cor”⁴⁵. Um cortejo de espécies animais sucede-se numa volúpia enumerativa: a “jibóia”, o “tapir”, a “onça”, a “capivara”, o “gato montês”, os “lagartos de fogo”⁴⁶, as “borboletas de cores vivas”, os “enxames de beija-flores”⁴⁷ ou ainda os “lindos coleópteros verdes que a poesia popular chama lavadeira-de-deus”; ou numa prodigalidade imagética (mas só

muito raramente sinestésica⁴⁸) difícil de superar: o “colibrí, que no vôo rápido iriava-se de mil cores, cintilando como o prisma de um raio solar”⁴⁹; ou, no que toca ainda ao gosto pela imagem poética e exuberante, o seguinte excerto, correspondente à descrição do fosso natural que circundava e defendia a casa-solar de D. António de Mariz, genuíno senhor feudal português enxertado, incólume, na floresta brasileira: “quando o sol estava a pino, como então, via-se entre a relva, sobre o cálice das campânulas roxas, os olhos verdes de alguma serpente, ou uma linda fita de escamas pretas e vermelhas enlaçando a haste de um arbusto”.⁵⁰ Tanto Alencar como Chateaubriand escrevem como pintores que, no seu *atelier*, procurassem despoletar, através das nuances de cor e das gradações e cambiantes da luz, a mais viva impressão visual. Ambos os autores são capazes, nos melhores momentos, de traçar, com apenas algumas pinceladas, frescos de grande carga poética⁵¹. É mesmo possível descortinar, nas descrições destes dois autores, flagrantes analogias com as técnicas e procedimentos da pintura figurativa. Ambos parecem começar pelo fundo, progredir para um segundo plano e deter-se, por fim, em dois ou três pormenores do primeiro plano, isto é, o seu olhar parece progredir no sentido que vai dos objectos mais distantes de um observador que se encontrasse perante a cena em causa até aos mais próximos, guardando-se para estes, geralmente, os adjectivos de sugestão mais imediata, as cores mais vivas, e para aqueles um léxico de valor semântico mais indefinido, ambíguo ou obscuro⁵² - mas esta seria já matéria para um outro trabalho.

4. Os fugitivos

Apesar de *Atala* ser um poema em prosa e de respeitar as regras da narrativa oitocentista, seguindo um enredo ponteadado aqui e ali por peripécias mais ou menos movimentadas, do ponto de vista da acção não é, de forma alguma, tão ficcionado como *O Guarani*, que se deixa classificar sem dificuldades de maior no género do romance histórico, e que se aproxima mesmo, em alguns momentos, da aventura de “capa e espada”, com a narração de feitos

⁴¹ *Idem*, p. 72 e ss.

⁴² *Idem*, p. 95.

⁴³ Repare-se que as semelhanças se tornam mais evidentes pelo facto de as florestas da Flórida e do Brasil partilharem, no contexto da biodiversidade do continente americano, muitas das espécies animais e vegetais.

⁴⁴ *O Guarani*, p. 126 *et passim*.

⁴⁵ *Idem*, p. 130 *et passim*.

⁴⁶ *Idem*, p. 183.

⁴⁷ *Idem*, p. 235.

⁴⁸ V. por exemplo n’ *O Guarani*, p. 221, os “mil répteis deslizando sob a verde pelúcia da relva esmaltada de flores”.

⁴⁹ *O Guarani*, p. 200.

⁵⁰ *O Guarani*, p. 231. Compare-se este fosso, coberto por uma “cortina de musgos e trepadeiras”, que “por cima era um tapete verde risonho sobre o qual adegavam as borboletas de cores vivas” e “embaixo uma cava cheia de limo onde a luz não penetrava”, e de cujo fundo partiam quer “os silvos das serpentes” quer “os pios tristes de algum pássaro” com os “puits naturels” que Chateaubriand descreve numa memorável passagem do *Génie du Christianisme*, passagem que Alencar bem conhecia, uma vez que a refere, como acima ficou dito (v. *supra*, nota 23), na terceira carta sobre *A Confederação dos Tamoios*.

⁵¹ No prefácio à primeira edição de *Atala*, Chateaubriand mostra que sabia bem aquilo que procurava: “Je ne dissimule point que j’ai cherché l’extrême simplicité de fond et de style, la partie descriptive exceptée.” (*Atala*, p. 42; itálico nosso).

⁵² Este “tipo” de descrição tem o seu correspondente na pintura romântica figurativa, de escola naturalista ou paisagista (ainda estamos longe da pintura “moderna”: o impressionismo enquanto movimento só será inventado em 1872). Daí que estas descrições se façam a partir de um sujeito observador passivo, imóvel, que contemplesse a paisagem como se de uma sucessão de quadros se tratasse.

heróicos, de conspirações e reconhecimentos, de emboscadas e combates⁵³. O romance de Alencar surge, fora destes momentos, carregado de lirismo e de imagens poéticas, e é precisamente em tais momentos que “pinta” uma paisagem e um conjunto de ambientes naturais genuinamente brasileiros, ainda que por vezes demasiado preocupado com aspectos pitorescos - é nas descrições de paisagens naturais ou humanas que há “poesia americana” em *O Guarani*. Há entre os dois textos, ainda assim, notáveis semelhanças ao nível da intriga.

Atala e Chactas - as duas personagens centrais do texto de Chateaubriand -, em fuga de uma tribo de selvagens da Flórida (os “Muscogulges”), descansam no meio do espectáculo grandioso da natureza e servem-se um requintado e pródigo banquete feito apenas com as dádivas da floresta: “nous mangions des mousses appelées tripes de roches, des écorces sucrées de bouleau et des pommes de mai, qui ont le goût de la pêche et de la framboise. Le noyer noir, l'érable, le sumach, fournissaient le vin à notre table. Quelquefois j'allais chercher, parmi les roseaux, une plante dont la fleur allongée en cornet, contenait un verre de la plus pure rosée”⁵⁴ (itálico nosso). A transcrição deste excerto parece pertinente quando lemos, n'*O Guarani*, a passagem correspondente a uma cena passada entre o casal Peri e Cecília, também eles fugindo de uma tribo de selvagens, os Aimorés: “deitou sobre uma folha larga os frutos que tinha colhido: eram os araçás, os jambos corados, os ingás de polpa macia, os cocos de várias espécies. (...) O índio tornou côncava uma palma larga e encheu-a com o suco do ananás, cuja fragrância é como a essência do sabor: *era o vinho que devia servir ao banquete frugal*”⁵⁵ (itálico nosso).

Em *Atala*, estando Chactas prisioneiro dos Muscogulge e vendo aproximar-se Atala, na penumbra, julga-se visitado pela “vierge des dernières amours, cette vierge qu'on envoie au prisonnier de guerre, pour enchanter sa tombe”⁵⁶. N' *O Guarani*, Peri, prisioneiro dos Aimorés, pensa que a índia que se aproxima, furtiva, do tronco ao qual se encontra amarrado é “uma enviada da morte, esposa do túmulo, destinada a embelezar os últimos momentos da

vida”⁵⁷. Num caso como noutro, os prisioneiros são libertados pelas jovens que os visitam durante a noite. Tanto a fuga de Chactas e Atala como a de Peri e Ceci é feita, a dada altura, por via fluvial, numa canoa que os transporta através de territórios e cenários selvagens (através das “profondes solitudes” que “n'étaient point troublées par la présence de l'homme”⁵⁸). Sobre ambos os pares de fugitivos, abandonados ao curso das águas, abate-se uma tempestade de proporções diluvianas que simboliza, nos dois casos, o episódio do “Dilúvio” no *Pentateuco*⁵⁹. Para tal efeito convocam-se mitos indígenas: o de “Tamandrê” n' *O Guarani* e as cosmogonias índias da América do Norte sob a figura tutelar do “grande espírito” Manitou em *Atala*⁶⁰. Os dois pares de heróis assumem o papel de desterrados, de seres exilados na terra⁶¹, errando “entre la patrie perdue et la patrie à venir”, com a tarefa mítica e fundadora de reconquistarem o Paraíso terrestre. Se o tom é trágico e pessimista em *Atala* (com a morte da heroína e a partida de Chactas para a Europa), ele é, n' *O Guarani*, já não trágico - embora ainda dramático pela encenação da violência dos elementos - mas optimista: Peri e Ceci dirigem-se, levados pela correnteza do rio, para território virgem e desconhecido, que o mesmo é dizer, para o futuro. O seu papel será o de fundadores de uma nova pátria: o Brasil. É precisamente na cena da tempestade que terminam os paralelismos entre *Atala* e *O Guarani* no que diz respeito à intriga. *O Guarani* terminará mesmo em aberto, com o casal Peri e Cecília rumo ao desconhecido (“a palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte”⁶²). *Atala* continuará após a tempestade, quando se dá início à tragédia metafísica - e cristã - da morte da heroína da novela e da fuga de Chactas para a Europa, onde é feito prisioneiro, regressando após muitos anos ao Novo Mundo, já velho e cego.

5. O génio das florestas

O índio, nas duas narrativas que vimos analisando, é modelo de virtude e coragem, de inteligência e força, surgindo-nos idealizado e, n' *O Guarani*, dotado de características heróicas, ou

⁵³ O próprio Chateaubriand afirma, no prefácio à primeira edição de *Atala*, que “il n'y a point d'aventures dans *Atala*. C'est une sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique” (*Atala*, p.41; itálico nosso).

⁵⁴ *Atala*, p. 96.

⁵⁵ *O Guarani*, p. 489.

⁵⁶ *Atala*, p. 80.

⁵⁷ *O Guarani*, p. 397.

⁵⁸ *Atala*, p. 97.

⁵⁹ Embora n' *O Guarani* tal alusão seja filtrada pelo “mito de Tamandrê”, Peri é aí apresentado (v. *infra*, nota 60) como um “Noé índio”.

⁶⁰ Cf. Afrânio COUTINHO - *A Literatura no Brasil*, ed. cit., vol. 3, p.259; cf. também M. Cavalcanti Proença na *Nota Preliminar a O Guarani* (in *Obras Completas* de José de Alencar, ed. cit., vol. 2, p.23). Se a tradição cristã tem o “dilúvio”, a cultura indígena brasileira tem o “mito de Tamandrê”, que é contado, n' *O Guarani*, no preciso momento em que uma tempestade de proporções bíblicas surpreende Peri e a companheira Cecília. Tomado de assalto pela fúria dos elementos e pela rápida subida das águas, o casal de enamorados irá repetir os rituais de regeneração e fundação contidos em ambos os mitos. O Noé bíblico e o Tamandrê da tradição indígena encontram-se em Peri, que surge assim quer como um “Noé índio” quer como um novo Tamandrê. Escreve Alencar na *Sétima Carta* sobre *A Confederação dos Tamóios*, de 12 de Agosto de 1856, que “a teogonia indígena, mesmo imperfeita como era, ou como chegou ao nosso conhecimento, dava matéria para lindos episódios”, o que mostra como na crítica ao poema de Magalhães estava já implícito, nas entrelinhas, o programa literário alencariano.

⁶¹ “Nous sommes des exilés, et nous allons chercher une patrie”, responde um jovem casal de índios a uma pergunta de Chactas, que se encontra, com Atala, em situação semelhante (*Atala*, p.139).

⁶² *O Guarani*, p. 505.

não fosse Peri, nesse romance, um ser predestinado e incumbido da tarefa mítica de fundar um novo mundo. Ele o fará nessa grande encenação que é a cena do dilúvio no final d'*O Guarani*. Aí dará provas de uma força e coragem sobrenaturais que oarão afrontar a violência das águas do rio e dos ventos tempestuosos. Pressentindo a chegada da tempestade, o índio impele rumo a um pequeno promontório de terra a canoa onde viaja com Cecília: “tocando a margem, Peri saltou em terra, tomou Cecília meio adormecida nos seus braços, e ia entranhar-se pela mata virgem que se elevava diante dele. Nesse momento o rio arquejou como um gigante estorcendo-se em convulsões, e deitou-se de novo no seu leito, soltando um gemido profundo e cavernoso. Ao longe o cristal da corrente achamalotou-se; as águas frisaram-se; e um lençol de espuma estendeu-se sobre essa face lisa e polida, semelhante a uma vaga do mar desenrolando-se pela areia da praia”⁶³. As imagens, os movimentos e ações dos elementos, a dinâmica das águas do rio, a pregação utilizada, tudo se conjuga nesta passagem para dar à luz conotações eróticas, metáforas da iniciação sexual e dos rituais de fecundação (da perda de “território” virgem). Dá-se a subida das águas do Paraíba, “devorando o espaço como algum monstro do deserto” e obrigando os dois amantes a refugiarem-se na copa de uma palmeira; é quando o rio “levantando-se qual novo Briareu no meio do deserto, estendia os cem braços titânicos e apertava ao peito, estrangulando-a em uma convulsão horrível, toda essa floresta secular que nascera com o mundo”⁶⁴. São as dores do parto - a fundação de um novo mundo não pediria menos do que isso. Peri narra a Cecília a história de Tamandré que, sobrevivendo a um terrível dilúvio graças às folhas de uma palmeira, “desceu com a sua companheira, e povoou a terra”⁶⁵. É quando o nível das águas, que entretanto não parara de subir, ameaça submergir a palmeira onde se encontram a salvo Ceci e Peri que este último toma uma resolução: “então passou-se sobre esse vasto deserto de água e céu uma cena estupenda, heróica, sobre-humana; um espetáculo grandioso, uma sublime loucura”. Cingindo o tronco da palmeira com os

seus braços, “três vezes os seus músculos de aço, estorcendo-se, inclinaram a haste robusta; e três vezes o seu corpo vergou (...). Ambos, árvore e homem, embalançaram-se no seio das águas: a haste oscilou; as raízes desprenderam-se da terra já minada profundamente pela torrente”⁶⁶. A luta decide-se a favor do homem: Peri arranca a palmeira das suas fundações e nela embarcando com Cecília, some-se no horizonte. O romance termina. No capítulo IV d'*O Guarani* (“Caçada”) o índio Peri é descrito como se de um verdadeiro deus se tratasse. Qual Apolo brasileiro, “a sua pele, cor do cobre, brilhava com reflexos dourados (...); a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte, mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, dava ao rosto pouco oval a beleza inculca da graça, da força e da inteligência”⁶⁷. A seguinte caracterização de Peri parece saída de uma pintura romântica: “era de alta estatura, tinha as mãos delicadas, a perna ágil e nervosa, ornada com uma axorca de frutos amarelos, apoiava-se sobre um pé pequeno, mas firme no andar e veloz na corrida. Segurava o arco e as flechas com a mão direita caída (...)”⁶⁸.

O índio Peri, segundo D. António de Mariz, é “um cavalheiro português no corpo de um selvagem”⁶⁹, mas é também “um gênio benfazejo das florestas do Brasil”⁷⁰. Em *Atala*, um jovem índio, “tenant à la main un flambeau, ressemblait au Génie du printemps, parcourant les fôrets pour ranimer la nature”⁷¹ e o pai de Atala, um grande guerreiro índio, é “tout semblable à un roi, et honoré des peuples comme un Génie”⁷². Peri corresponde ao ideal de um cavaleiro cristão, adestrado nas artes da guerra por um lado e dono de uma inteligência e fineza de espírito conformes com os ideais cortesões, por outro. Lemos que Peri é dotado de uma “sagacidade natural”, que a sua inteligência emana da própria natureza, que a sua “lógica e prudência” são “dignas do homem civilizado”⁷³ e, para além disso, a sua linguagem - como podemos ler no passo em que Peri narra a D. António de Mariz a forma como veio a deixar a sua tribo para velar pela sua “senhora”⁷⁴, Cecília - é “rica e poética, com a doce pronúncia que parecia ter aprendido das auras da sua terra ou das aves das florestas

⁶³ *O Guarani*, p. 498.

⁶⁴ *Idem*, pp. 499-500.

⁶⁵ *Idem*, p. 503.

⁶⁶ *Idem*, p. 504.

⁶⁷ *Idem*, p. 71.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *O Guarani*, p. 102.

⁷⁰ *Idem*, p. 185.

⁷¹ *Atala*, p. 85.

⁷² *Idem*, p. 101.

⁷³ *O Guarani*, p. 217.

virgens”⁷⁵, e o estilo dessa linguagem é “singelo como as primeiras frases que balbucia a criança no seio materno”, como se o índio falasse uma linguagem primeva, em que os sons tivessem uma ligação necessária e natural com as entidades que designam. É assim que o índio, em *O Guarani*, é um “poeta primitivo” que “canta a natureza na mesma linguagem da natureza” sendo que a sua palavra “é a que Deus escreveu com as letras que formam o livro da criação; é a flor, o céu, a luz, a cor, o ar, o sol; sublimes coisas que a natureza fez sorrindo”⁷⁶. O falar dos índios em *Atala* é “harmonieux et facile”⁷⁷, e o fragor das vozes que se eleva de um conselho de guerreiros índios ora é “comme en automne les feuilles séchées” levadas pelos ventos ora “comme un grand troupeau de cerfs” bramindo “au fond d’une forêt”⁷⁸. Repare-se, no entanto, que por mais heróico e naturalmente bom que Peri fosse, ele era ainda um “bárbaro” diante de D. Antônio e família, “criaturas civilizadas” cuja “superioridade de educação o seu instinto reconhecia”⁷⁹. Só pela religião cristã e pelo seu ideal civilizador é que Peri se tornará, já no final do romance, digno de um novo mundo⁸⁰. Não será por acaso que os índios Aimorés são descritos no romance como “nação degenerada” e “povo sem pátria e sem religião”⁸¹. Se os habitantes de um novo mundo iam precisar de uma pátria (o Brasil) e de uma religião (o cristianismo), estava fora de causa que uma tribo de selvagens que “se alimentava de carne humana e vivia como feras no chão e pelas grutas e cavernas”⁸², pudesse preencher esse papel. Terá que ser Peri a cumprir esse destino fundador⁸³, quer virando as costas a um Velho Mundo anquilosado quer cortando com o passado da existência bruta e fera das florestas, e isto apesar das “reminiscências de sua vida selvagem” que vêm à superfície em certos momentos, e apesar do índio precisar “do deserto”⁸⁴ para revelar-se em todo o esplendor de sua beleza primitiva⁸⁵. N’*O Guarani* é evidente o esforço de harmonizar e equilibrar os dois sistemas de valores, os dois *modus vivendi*, os dois mundos, tanto no plano meta-ficcional como no plano ficcional. Peri, “no meio de homens civilizados, era um índio ignorante, nascido de uma raça bárbara, a quem a civilização repelia e

marcava o lugar de cativo”; na floresta, porém, “todas as distinções desapareciam; o filho das matas, voltando ao seio de sua mãe, recobrava a liberdade; era o rei do deserto, o senhor das florestas (...), o monarca das selvas”⁸⁶.

A visão de um tempo e de um espaço fundadores não está ausente de *Atala*, pois Chactas, recordando a época em que errava com Atala pelas florestas e desertos do Novo Mundo, conta que, nesses momentos, admirava “le triomphe du Christianisme sur la vie sauvage”, via “l’Indien se civilisant à la voix de la religion” e assistia “aux noces primitives de l’Homme et de la Terre”⁸⁷. Peri é-nos por vezes apresentado como um ser sobre-humano, capaz de verdadeiros prodígios, como quando, por exemplo, combate os Aimorés, acometendo os inimigos sem que estes “pudessem saber se tinha surgido do seio da terra, ou se tinha descido das nuvens”; mostrando-se “altivo, nobre, radiante da coragem invencível e do sublime heroísmo de que já dera tantos exemplos, o índio se apresentava só em face de duzentos inimigos fortes e sequiosos de vingança”⁸⁸. Uma vez capturado e aprisionado, Peri mantém uma pose altiva e desafiadora face aos seus algozes⁸⁹. Também Chactas, em *Atala*, prisioneiro dos Muscogulges, desafia os inimigos que o capturaram: “Je ne crains point les tourments: je suis brave, ô Muscogulges, je vous défie! je vous méprise plus que des femmes. Mon père Outalissi, fils de Miscou, a bu dans le crâne de vos plus fameux guerriers; vous n’arracherez pas un soupir de mon cœur.”⁹⁰

6. A infância da humanidade

De todos os pontos de contacto entre as duas obras, um dos mais significativos e com maiores consequências para o nosso estudo, pois denota uma visão semelhante do mundo, do lugar que o homem nele ocupa e da sua relação com um princípio criador (e superior) é a ideia de que, no seio da natureza, da solidão dos “desertos”, “na vida selvagem, tão próxima da natureza, onde a conveniência e os costumes não reprimem os movimentos do coração”⁹¹, o homem regressa a um estado próximo da infância⁹², a um estado ideal de

⁷⁵ É clara a alusão aos códigos do amor cortês na dedicação de Peri à sua “senhora” (que é a forma de tratamento pessoal que Peri emprega com Cecília) da qual se diz “escravo”: “em Peri a dedicação sobrepunha tudo; viver para a sua senhora, criar em torno dela uma espécie de providência humana era a sua vida” (*O Guarani*, p. 286). Em se despedindo de Cecília para ir combater os Aimorés, Peri é “escravo fiel e dedicado” que queria “deixar a sua alma enleada naquela imagem, que representava a sua divindade na terra” (*O Guarani*, p. 382).

⁷⁶ *O Guarani*, p. 186.

⁷⁷ *Idem*, p. 221.

⁷⁸ *Atala*, p. 79.

⁷⁹ *Idem*, p. 90.

⁸⁰ *O Guarani*, p. 189.

⁸¹ “Porque se tu fosses cristão” diz D. Antônio de Mariz - representante do povo colonizador e dos valores e ideais do Velho Mundo no romance - a Peri, “eu te confiaria a salvação de minha Cecília” (*O Guarani*, p. 467). Peri é baptizado pelo próprio fidalgo português, num ritual que em tudo lembra a investidura de um cavaleiro cristão: “Peri beijou a cruz da espada que o fidalgo lhe apresentou e ergueu-se altivo e sobranceiro, pronto a afrontar todos os perigos para salvar sua senhora” (*O Guarani*, p. 468).

⁸² *O Guarani*, p. 327.

⁸³ *Idem*, p. 156.

⁸⁴ Não só Peri mas também a sua companheira, Cecília, que, começando menina de corte, por todos acarinhada e protegida, chega à conclusão, perto do final do romance, de que “pertencia mais ao deserto do que à cidade; era mais uma virgem brasileira do que uma menina cortesã” (*O Guarani*, p. 494), assumindo-se, no último capítulo d’*O Guarani*, “Epilogo”, como “uma filha das florestas, uma verdadeira americana” (*Idem*, p. 490) pronta a cumprir o seu destino ao lado de Peri. Neste aspecto, a semelhança entre Cecília e Atala é notória. A condição de ambas é de cristãs, nascidas brasileiras mas filhas de europeus (no caso de Atala apenas pelo lado paterno) e, por isso, símbolos da harmonização entre ambos os universos.

⁸⁵ Alencar emprega muitas vezes, n’*O Guarani*, o termo “deserto” por “floresta” ou “mato”, talvez influenciado pela leitura de Chateaubriand, que preferia quase sempre o termo “désert” a “forêt”.

⁸⁶ *O Guarani*, p. 482.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Atala*, p. 112.

⁸⁹ *O Guarani*, p. 390.

⁹⁰ *Idem*, pp. 414-415.

⁹¹ *Atala*, p. 92.

pureza e inocência. D. Álvaro, fidalgo português, admirado com a “delicadeza de sensibilidade” de Peri, “que dificilmente se encontra num coração gasto pelo atrito da sociedade”, chega à conclusão de que “a natureza brasileira, tão rica e brilhante, era a imagem que produzia aquele espírito virgem, como o espelho das águas reflete o azul do céu”⁹³. Nas florestas do Novo Mundo, a natureza fala ao coração dos homens e neles desperta o que há de mais genuíno e sentido. Mas também pode despertar o que há neles de animalesco e perverso, nos casos em que a constituição moral e sentimental é pouco sólida, ou exacerbar, pelo isolamento e pela solidão, as paixões, os instintos ou a sensibilidade. Loredano, um frade dissimulado que é o “gênio do mal” d’ *O Guarani*, é dono de uma “sensibilidade exacerbada pelo ascetismo do claustro e o isolamento do deserto” e sofre a influência, em terras brasileiras, dos “raios do sol ardente que fazia borbulhar o sangue”⁹⁴, o que o faz cometer as maiores vilezas. A mesma ideia de que a existência no meio da natureza opera profundas transformações na alma humana e potencia as paixões violentas e os sentimentos exacerbados está presente em *Atala*: “si tu crains les troubles du coeur, défie-toi de la solitude: les grands passions sont solitaires, et les transporter au désert, c’est les rendre à leur empire”⁹⁵, passagem que encontra correspondência n’*O Guarani*, onde lemos que “as paixões no deserto, e sobretudo no seio desta natureza grande e majestosa, são verdadeiras epopéias do coração”⁹⁶.

Os grandes símbolos e episódios bíblicos são frequentemente evocados em *Atala*. Num espaço propício como é o das florestas e desertos do Novo Mundo, no “não-tempo” dessas terras sem uma História escrita, o sentimento do sagrado é intenso e a sua efusão na alma humana motiva a encenação, a nível simbólico ou mesmo da intriga, de episódios da tradição cristã. Errando pela floresta com um grupo de caminhantes, Chactas diz-nos que “cette procession (...) représentait à mon coeur attendri ces migrations des premières familles, alors que Sem, avec ses enfants, s’avançait à travers le monde inconnu”⁹⁷. Esta alusão ao Êxodo e à marcha do “povo de deus” através do deserto encontra-se, de

forma mais subtil, n’*O Guarani*, onde Peri e Ceci são, de certa forma, “crianças” em migração através de terras desconhecidas, “duas criaturas abandonadas no meio do deserto, sós em face da natureza”⁹⁸, tendo como termo da sua deambulação uma nova pátria.

7. O deserto por igreja

A floresta brasileira e a floresta da Flórida transbordam de religiosidade e de comoção. A natureza ecoa aí a voz do seu criador e é reflexo da sua glória e bondade. Ao ruído dos homens sobrepõe-se o silêncio redentor e purificador da natureza: “à mesure que le bruit des hommes s’affaiblit, celui du désert augmente, et au tumulte des voix succèdent les plaintes du vent dans la forêt”⁹⁹.

A floresta funciona como santuário, capaz de regenerar e aplacar os males do corpo e da alma uma vez que é por excelência o lugar da divindade e do sagrado - Peri “dormia como em um santuário (...) sob uma abóbada espessa”¹⁰⁰. O velho ermita de *Atala* tem “pour église le désert, pour assistance d’innocents Sauvages”¹⁰¹. No agradável recesso de um bosque, “il y régnait un bruit religieux, semblable au sourd mugissement de l’orgue sous les voûtes d’une église”¹⁰², e n’*O Guarani*, encontrando-se Cecília mergulhada nos seus pensamentos, dentro de uma canoa e com a natureza à sua volta respirando “a calma tépida e perfumada das noites americanas”, diz-nos o narrador que “a brisa, que outrora passava como um simples bafejo das auras, murmurava ao seu ouvido nesse momento melodias inefáveis, notas místicas que ressoavam no seu coração”¹⁰³.

Se a floresta é santuário, respirando religiosidade e solenidade, e, abrindo-se ao homem, no seu silêncio e calma, como lugar de refúgio, é de esperar que seja também um local de culto, propício ao recolhimento espiritual. Num cenário de paz, a natureza dá eco a uma prece “meio cristã, meio selvagem”¹⁰⁴. A floresta não se limita a ser um lugar de oração: ela é a oração. É assim em *Atala*: “(...) dans le silence des déserts. Le non de Dieu et du tombeau sortait de tous les échos, de tous les torrents, de toutes les forêts”¹⁰⁵; é assim n’*O*

⁹¹ *O Guarani*, p. 398.

⁹² A que não é estranho o conceito do “bon sauvage”, do índio como “enfant de la nature”, gozando, no seu *habitat* natural, de uma espécie de “indépendance de l’homme” (*Atala*, p. 78).

⁹³ *O Guarani*, p. 220.

⁹⁴ *Idem*, p. 277.

⁹⁵ *Atala*, p. 99.

⁹⁶ *O Guarani*, p. 111.

⁹⁷ *Atala*, p. 112.

⁹⁸ *Idem*, p. 479.

⁹⁹ *Atala*, p. 92.

¹⁰⁰ *O Guarani*, p. 446.

¹⁰¹ *Atala*, p. 111.

¹⁰² *Idem*, p. 110.

¹⁰³ *O Guarani*, p. 480.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 98.

Guarani: “era Ave-Maria. Como é solene e grave no meio das nossas matas a hora misteriosa do crepúsculo, em que a natureza se ajoelha aos pés do Criador para murmurar a prece da noite! (...) O urutau no fundo da mata solta as suas notas graves e sonoras, que, reboando pelas longas cristas de verdura, vão ecoar ao longe como o toque lento e pausado do *ângelus*”¹⁰⁶. No seio da floresta, a religião cristã é um princípio civilizador e contra-balanceador das pulsões animais: humaniza e resgata o coração do homem à “tentação” de se colocar nas mãos dos instintos. Peri é um ser superior não só pela sua coragem, inteligência e nobreza de carácter, mas também porque o cristianismo encontra eco no seu coração. A comunhão do homem com a natureza na solidão dos territórios virgens configura-se como a situação ideal para uma adesão espontânea e sentida ao cristianismo. Ideia que Chactas, dissertando sobre a religião cristã, exprime da seguinte maneira: “j’ai conçu une merveilleuse idée de cette religion, qui dans les forêts, au milieu de toutes les privations de la vie, peut remplir de mille dons les infortunés; de cette religion, qui opposant sa puissance au torrent des passions suffit seule pour les vaincre, lorsque tout les favorise”¹⁰⁷. O velho missionário cristão que acolhe Chactas e Atala na sua gruta, exclama: “c’est ici que loin des hommes, j’admire Dieu dans la grandeur de ces solitudes”¹⁰⁸.

8. Conclusão

Vimos José de Alencar empenhado na missão de escrever um romance tributário do género da narrativa histórica tal como a praticavam na Europa aqueles cuja autoridade convoca nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (Scott, Cooper, Eugene Sue, Bernardin de Saint-Pierre ou Balzac, entre outros) e que, portanto, soubesse oferecer aos leitores as emoções, as aventuras, as peripécias ou a cor local que lhe andavam associadas, assumindo a matriz cultural “civilizada” da velha Europa, legitimada por milénios de produção artística. Por outro lado, vimos como *O Guarani* se perspectivou como reacção a um poema épico que Alencar considerava fracassado na

medida em que era apenas um decalque, nas letras brasileiras, de um modelo que, na Europa, já acusava as marcas do tempo. O poema épico de Gonçalves Magalhães estava preso às concepções e procedimentos do classicismo e a um culto da razão que não se coadunavam já com a entrada em cena do “Eu” romântico, um “Eu” que deixa cair as máscaras, oferecendo-se em espectáculo de liberdade, imaginação, violência e originalidade, interrogando o caos e a espontaneidade da natureza e não mais a sua organização harmoniosa e racional. De acordo com as concepções do romantismo, José de Alencar elege como alvo aquilo que pode existir de típico, de pitoresco ou de genuinamente brasileiro, marcas que se irão manifestar no espectáculo da paisagem tropical, na espantosa variedade e vitalidade da fauna e flora, ou na idealização dos índios que vivem, na floresta, em comunhão com a natureza, num estado de inocência e de ignorância impossíveis na civilização do Velho Mundo. Para pintar tais cenários Alencar tomou por modelo a obra do escritor francês Chateaubriand. Procurámos prová-lo socorrendo-nos do testemunho do próprio José de Alencar nas suas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, onde ia expondo o seu projecto épico de dar um poema verdadeiramente nacional à literatura brasileira ao mesmo tempo que recusava e criticava o modelo de Gonçalves de Magalhães, e procurámos prová-lo através do confronto d’*O Guarani* com um dos textos de Chateaubriand que lhe serviu de modelo, *Atala*. Vimos como Alencar absorveu as técnicas de descrição de Chateaubriand, como aproveitou o conceito da descrição como “pintura com palavras”, como adaptou simultaneamente mitos bíblicos e indígenas e os colocou no palco das matas brasileiras, como criou, para um Adão e Eva índios, um “jardim das delícias”. Vimos como Alencar encenou o parto de uma nova pátria mitificando o espaço desconhecido do território brasileiro. Do que se conclui que José de Alencar vingou onde, do ponto de vista do seu juízo crítico, e do ponto de vista da actualidade, Gonçalves de Magalhães falhou.

¹⁰⁵ *Atala*, p. 133.

¹⁰⁶ *O Guarani*, p. 97.

¹⁰⁷ *Atala*, p. 87.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 107.