

LITERATURA COMPARADA E ROMANTISMO

Maria Cecília de Moraes Pinto
Universidade de São Paulo

Com ser uma teoria, a Literatura Comparada não prescinde da prática textual na qual interagem conceitos, crítica e dimensão histórica. Não bastam, pois, a intuição de que houve "aproximações", nem a discussão de idéias gerais desvinculadas das obras. Nessa perspectiva, o romantismo brasileiro, às voltas com a imperativa necessidade de auto-afirmação e a carência inicial de suportes autóctones, constitui terreno ainda fértil para a pesquisa. Dentro dos parâmetros referidos, há vários ângulos a examinar, sobretudo mas não só, na intersecção de nossa literatura nascente com outra de longa tradição, a francesa.

Um desses ângulos diz respeito à estruturação de uma consciência literária. Como afirma Antonio Candido, nas páginas introdutórias ao seu tão conhecido e importante ensaio de 1959, *Formação da literatura brasileira*, é no diálogo entre emissores e leitores que surgem os elementos indispensáveis à continuidade e comunicação de uma herança literária (p. 17-31).

Ocorre assim um movimento de progressiva incorporação de sugestões, modelos, que se vão aglutinando segundo as intenções e objetivos mais ou menos pessoais das gerações que se sucedem.

Mas se, a princípio, a presença européia predomina amplamente, à medida que se impõem escritores nacionais dentro da cadeia transmissora, vão eles entretecer a criação poética de seus jovens sucessores e estarão lado a lado com grandes nomes da

literatura universal. O que não implica necessariamente acréscimo de valor. Aponta, contudo, para a definição de escritor brasileiro antecipando o que Machado de Assis designaria como um "íntimo sentimento de nacionalidade" (1959: 817).

Algumas ocorrências, que se irão acrescentando, podem ilustrar a junção textual entre esse de fora e o nosso de dentro na produção romântica. Por trabalharem temas e motivos destinados a longa trajetória em nossas letras, dois casos são exemplares.

No primeiro, manifesta-se claramente esse amálgama. Trata-se do livro de Casimiro de Abreu (1839-1860) intitulado *Primaveras*. Publicado em 1859, a coletânea de poemas compreende três partes a que se anexam um prefácio e as "Poesias avulsas", as quais não constavam da primeira edição.

O prefácio inscreve-se na linha de uma "linguagem" que vai exaltar a natureza tropical e o homem da terra, mas já praticando a citação conjunta de Chateaubriand e Gonçalves Dias:

o beijo apaixonado das Celutas deve inspirar epopéias como a dos - Timbiras - e acordar os Renés enfatiados do desalento que os mata. Até então, até seguirmos o vôo arrojado do poeta de - I-Juca Pirama - nós, cantores nóveis, somos as vozes secundárias que se perdem no conjunto duma grande orquestra; há o único mérito de não ficarmos calados (1948:31).

As *Primaveras* têm como epígrafe uma frase de Lamartine. Quanto às três partes em que se agrupam os poemas, são todas precedidas de epígrafes tomadas

respectivamente a Chateaubriand, Hugo e Gonçalves Dias. Importa-nos particularmente a de Chateaubriand preludiando no livro de Casimiro a tópica do exílio. É a seguinte:

Heureux ceux qui n'ont point vu la fumée des fêtes de l'étranger, et qui ne se sont jamais assis qu'aux festins de leurs pères (1948: 37).

Trata-se de um dos trechos mais célebres de *Atala* (Chateaubriand, 1969:59), refrão de um canto de exílio. Serve, pois, de introdução àquele sentimento de solidão e saudade que Casimiro descreve, quando em Portugal, e cujas coordenadas refletem a distância da terra natal, do lar e também do passado pessoal. Estão nos poemas "Deus", "Meus oito anos", "Minha mãe", "Minha terra", e nas duas canções do exílio. Por essa razão, é significativo que Casimiro, reunindo suas fontes de inspiração, também evoque em "Minha terra", os versos antológicos de Gonçalves Dias, "Minha terra tem palmeiras/Onde canta o sabiá". Mas, já na primeira "Canção do exílio, com epígrafe menos conhecida de Chateaubriand, aparecem o "sabiá", "a palmeira", a sugestão da noite, no ritmo tão musical (talvez tão facilmente musical !) de Casimiro, entremeados à lembrança filial da pátria e das mangueiras. E, na segunda "Canção do exílio", mesclando-se desde a primeira estrofe à juventude ainda próxima da meninice e à perspectiva da morte, paisagens da cena doméstica :

Se eu tenho de morrer na flor dos anos,

Meu Deus! Não seja já;

Eu quero ouvir na laranjeira à tarde,

Cantar o sabiá!

O jogo das epígrafes torna-se mais instigante quando lembramos que Gonçalves Dias igualmente se coloca sob a inscrição de Chateaubriand. Assim, antecedendo o primeiro grupo de poemas dos *Primeiros cantos* (1847), ou seja, nas "Poesias americanas", lê-se:

Les infortunes d'un obscur habitant des bois auraient-elles moins de droits à nos pleurs que celles des autres hommes?

Aqui não se focaliza o lamento de Atala-mestiça que, como tal, nunca está em um lugar realmente seu. A passagem vem dos *Natchez* (1969: 167). Nela, Chateaubriand justifica poeticamente o conteúdo de sua narrativa épica. Com efeito, a ação *de Les natchez* se situa na Louisiana de 1727 (com alguma imprecisão de datas) e mostra o massacre de tribos indígenas pelo colonizador branco. Embora imperfeitamente, se pensarmos na estrutura do gênero e mesmo no tratamento do assunto, o autor concretiza um velho projeto. Ao viajar para os Estados Unidos, em 1791, Chateaubriand alimentava o desejo de escrever "a epopéia do homem natural", na trilha de Rousseau (1969: 16). Circunstâncias históricas e pessoais alteraram seus objetivos, mas o livro acabou sendo editado em 1826. Sua repercussão no Brasil foi expressiva.

Em posição estratégica, a epígrafe vai convir ao brasileiro na obra de estréia e alcançará, por assim dizer, todos os demais sempre que se representar a vida selvagem.

Há outras implicações. É em *Les natchez* que se faz mais trágica a "doença da civilização", indício de desajuste do ser humano, à entrada da Modernidade. Chateaubriand cria em René, o "enfasiado René" para Casimiro de Abreu, um homem devorado por paixões indefiníveis e impossíveis. Por outro lado, para o índio contaminado, não há saída. Ora, o primeiro poema de "Poesias americanas", isto é, a "Canção do exílio", que menciona Goethe em epígrafe, também é aquele em que o poeta, "obscuro habitante" de seus bosques, sente-se desterrado. E esse desterro oculta, em profundidade, o dilaceramento do brasileiro, fruto mestiço de três raças, o que não é sem ligação com Atala.

O estar longe das origens, perdido no mundo, tal como se configura para Chateaubriand a situação do ser humano em inícios do XIX, leva ao sentimento gonçalvino de uma dolorosa distância da terra para converter-se, em ponto menor, com o moço Casimiro, na saudade da família, da casa, da infância. Nessa última leitura, tempo e espaço indicam mais do que o drama da existência ou da raça, o do indivíduo em si. Excesso de afetividade? Certamente, mas de uma candura que, alheia à sobriedade gonçalvina ou à vertiginosa atração pelo nada, tão forte em Chateaubriand, traz o encanto da adolescência e atesta a incorporação de símbolos que não mais abandonariam nossa memória de povo.

Quinze anos depois de Casimiro de Abreu, em 1874, já no declínio do Romantismo, o Visconde de Taunay publica, sob o pseudônimo de Sílvio Dinarte,

Histórias brasileiras. Um conto sobressai, não só pela qualidade literária, mas por registrar de outra maneira o entrecruzamento de fontes ou marcas. Não há agora alusões explícitas. O dado autobiográfico faz-se presente e acaba imprimindo um tom realista, contido.

A narrativa tem o título de "Irecê, a guanã". É a história de uma indiazinha que se apaixona por um branco. Das epígrafes transcritas por Taunay, pertencem uma a Victor Hugo, outra a Chamfort. Sinalizam o tema do desencontro amoroso. A primeira foi tomada à 2ª e 6ª estrofes de "La fille d'O-Taiti" de *Odes et ballades*. A indígena de Hugo questiona o homem amado:

Pourquoi quitter notre île? En ton île étrangère,
Les cieux sont-ils plus beaux? A-t-on moins de douleur?
.....
Reste, ó jeune étranger! Reste, et je serai belle...
Mais tu n'aimes qu'un temps, comme notre hirondelle.

Moi, je t'aime, comme je vis.

(apud Taunay, 1874: 9)

Ao leitor podem ocorrer duas séries de idéias. Em princípio, o perfil feminino da indígena direta ou indiretamente prejudicada por suas relações amorosas com o homem civilizado, pertence a toda uma linhagem literária que, na França, parte dos relatos de viagem, como o de Lebeau, passa por *Odérah*i de autor desconhecido e cristaliza-se na

personagem-título de *Atala* e na Célula dos *Natchez*. Para nós, chamar-se-ia *Iracema*. Irecê estaria no prolongamento de um veio há muito explorado. Isto não significa por si só um laço explicitamente textual. Por esse modo estaríamos praticando aquela ousadia de Riffaterre, ao explicar o intertexto como "o conjunto de textos que se pode aproximar daquele que temos diante de nossos olhos, o conjunto de textos que encontramos na memória à leitura de determinada passagem" (1981: 4). Em parte, porém, Taunay já autoriza as aproximações ao juntar um episódio realmente vivido à ficção da poesia hugoana. Mas, sem dúvida, esse vivido só se transformou em história ao ser contado e, portanto estruturado (apud Ricoeur, 1990: 188). O que acarretou modificações também em vários níveis.

Acrescente-se a formação francesa desse neto do pintor francês Nicolas-Antoine Taunay, o mesmo que veio para cá na missão artística de 1816. E ainda suas relações de amizade com Alencar a quem criticou, mas sobre quem muito escreveu.

Representam subsídios importantes à discussão desses aspectos algumas páginas de Taunay em *Brasileiros e estrangeiros* e *Reminiscências*. Para os dados autobiográficos, há interesse em comparar a versão das *Memórias* e o conto de *Histórias brasileiras*.

"Irecê, a guaná" divide-se em três capítulos. O primeiro narra as circunstâncias em que Alberto Moreira, homem rico que viaja para distrair-se, vem a encontrar a guaná e como o avô feiticeiro kinikinao a ofereceu ao rapaz aparentemente em troca de sal e um colar de "vidrilho e contas de ouro" (Taunay, 1874: 29). O capítulo

seguinte fala da convivência de ambos e de que maneira a moça se apaixonou. No último, conta-se a separação que leva Ierecê à morte.

Ora, o conhecimento do relato autobiográfico mostra o processo de elaboração a que os fatos foram submetidos. O jovem Taunay quando esteve na região de Miranda, no Mato Grosso, conheceu Antônio, nome cristão de uma moça de seus 15, 16 anos. Era amante de um certo Lili. Taunay a comprou com um colar de ouro que custara bom dinheiro. Os dois se amam. Ele tem de partir, mas promete voltar para pegá-la. Nunca o faz. A índia se casa com um alferes, tem dois filhos, fica viúva e casa-se de novo. À altura em que Taunay, na década de 90 está redigindo suas *Memórias* (1948: cap. XXXVII, XL, XLIV), ela terá uns 42 anos. Provavelmente muito envelhecida, diz ele, porém, admitindo:

Em mim (Antônia) deixou indestrutível lembrança de frescor, graça e elegância, sentimento que jamais as filhas da civilização, com todo o realce do luxo e da arte, poderão destruir nem desprestigiar!... (1948: 315).

Já no conto, se o sentimento de Alberto Moreira é o mesmo, talvez expresso em outro tom e outras palavras, o final tende à solução da morte melancólica daquela que nunca acreditou na volta do homem amado. Repete-se o desfecho inevitável que marca as relações entre civilizado e selvagem. E nisso também se encontra Chateaubriand, seja com Atala, vítima de um cristianismo que sua mãe compreendeu mal, seja com Céluta nos *Natchez*, contagiada pelo desassossego existencial de René. Pensando em Iracema, a

diferença reside na circunstância da morte integrar-se em um mito de origem. De alguma maneira, ela se compensa pela vida de um novo ser, ou seja, o filho Moacir.

Na organização narrativa, inspirada pela vivência, o narrador de Taunay confere voz e maior presença ao protagonista masculino, enquanto o de Chateaubriand deixa Atala no primeiro plano. Quanto a *Iracema* tem, como fica evidente, uma dicção acentuadamente lírica que soma o olhar do civilizado a uma suposta linguagem indígena. Nisso, Taunay distingue-se dos dois. Ele censurara a Alencar "alguns defeitos", o convencionalismo de suas fórmulas, o subjetivismo, "e a falta sensível de exata contemplação da natureza especial, em cujo seio se achava" (s.d. : 54). Suas descrições, sem a pompa e a visão sonhadora de Chateaubriand, se revestem de particular objetividade associada a sensível emoção do artista. Taunay é mais realista sem cair na secura de enumerações. Não creio, entretanto, que Machado lhe pudesse criticar o que considerou em *Iracema* uma "superabundância de imagens" (1959: 864).

Para sentir melhor a diferença, tome-se uma imagem do crepúsculo que, sem dúvida, tem sua origem no texto alencariano:

Nessa hora, tudo é tristeza para a alma que as sombras da natureza parece quererem também invadir (Taunay, 1874: 36).

Alencar, em suas notas, comenta essa interpenetração - da natureza com o estado de alma e vice-versa - o que servirá a sua personagem quando prefigura o futuro abandono:

- A tarde é a tristeza do sol. Os dias de Iracema vão ser longas tardes sem manhã, até que venha para ela a grande noite (1965: 207).

Irecê, contudo, se sobrepõe a tal sintonia. Está vivendo sua hora de felicidade e o crepúsculo sombrio não encontra eco,

embora [escreve o narrador] o pio aterrado da jaó acordasse melancólicos os ecos da floresta, embora o bacurau atirasse aos ares as plangentes notas da áspera garganta (1874:36).

Enfim, sente-se em Taunay o leitor de Chateaubriand e sobretudo de Alencar, mas um leitor cuja visada supera aquela primeira fase de êxtase diante do mundo, cujo sentimento da terra e interesse pelo homem que nela primeiro habitou deixam o lendário e são trazidos para o presente. E o presente como no caso de Casimiro e, mais ainda pelos anos que já se passaram, começa a registrar a absorção de fontes literárias nacionais. Para contestá-las, prolongá-las, reconhecê-las como tal.

Referências bibliográficas:

ABREU, Casimiro de. 1948. *Primaveras*. São Paulo, Saraiva.

ALENCAR, José de. 1965. Obra completa. Rio de Janeiro, Aguilar, v.III.

CANDIDO, Antonio. 1959. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. São Paulo, Martins, 2 v.

- CASTELLO, José Aderaldo. 1999. *A literatura brasileira. Origem e unidade*. São Paulo, EDUSP, 2v.
- CHATEAUBRIAND. 1969. *Œuvres romanesques et voyages*. Paris, NRF/Gallimard, v. I (collection de la Pléiade).
- DIAS, Gonçalves. 1959. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Aguilar.
- DINARTE, Sylvio. 1874. *Histórias brasileiras*. Rio de Janeiro, Garnier.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. 1969. *Raízes do Brasil*, 5^a ed. Rio de Janeiro, José Olympio.
- HUGO, Victor. 1964. *Œuvres poétiques*. Paris NRF/Gallimard, v. I (collection de la Pléiade).
- MACHADO de ASSIS. 1959. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, v.III.
- RICHARD, Jean-Pierre. 1969. *Paysage de Chateaubriand*. Paris, Seuil.
- RICOEUR, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil.
- RIFFATERRE, Michel. L'intertexte inconnu. *Littérature* 41. Paris, fév. 1981, p.4-7.
- TAUNAY, Alfredo d'Escagnolle. s.d. *Brasileiros e estrangeiros*. São Paulo, Melhoramentos.
- Histórias brasileiras*. (ver DINARTE, Sylvio).
1948. *Memórias do visconde de Taunay*. Rio de Janeiro, Instituto Progresso Editorial.
1923. *Reminiscências*, 2^a ed. São Paulo, Melhoramentos.
- WELLEK, René. 1963. *Conceitos de crítica*, trad. Oscar Mendes. São Paulo, Cultrix.
- WIMMER, Norma. O Visconde Viajante: considerações acerca da natureza e do índio na obra de Alfredo D'Escagnolle Taunay in: LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes e BAHIA, Luiz Henrique Nunes, *Percursos da memória: construções do imaginário nacional*. Rio de Janeiro, UERJ, 2000.