

## Os riscos do bordado — Caminhos da prosa romântica brasileira The risks of embroidery – Paths of the Brazilian romantic prose

MARIA APARECIDA RIBEIRO<sup>1</sup>

**Resumo:** Pretende-se examinar no presente trabalho o processo de ensaio e erro até que se chegasse a um resultado agradável ao público e perdurável na memória nacional brasileira, a partir das ideias expostas por Ferdinand Denis, que determinava a diferença entre como se devia escrever, em prosa, no Brasil, e o que se não deveria fazer.

**Palavras-chaves:** Prosa romântica brasileira; Ferdinand Denis; Garrett; José de Alencar.

**Abstract:** The present work intends to examine the trial and error process until reaching a result that is pleasant to the public and lasting in the Brazilian national memory, based on the ideas exposed by Ferdinand Denis, who determined the difference between how to write, in prose, in Brazil, and what not to do.

**Keywords:** Brazilian romantic prose; Ferdinand Denis; Garrett; José de Alencar.

---

<sup>1</sup> CLEPUL, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa; CLP, Universidade de Coimbra, Portugal. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5063-5096>.

1. Quando, em 1826, Ferdinand Denis, no *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal et du Brésil*, separava, pela primeira vez, as literaturas dos dois países, conferindo uma identidade própria à brasileira, também recomendava, como alguém que pretende obter determinado desenho num bordado, os motivos que o deveriam caracterizar. E pensando, como romântico que era, a literatura como um produto da cultura nacional, nela reclamava a presença dos costumes indígenas e da natureza americana (Dennis, 1826: 524-525). Mas não parava aí o desenho esboçado: a época escolhida era a da infância da nação, quando a coragem dos índios se media com a dos primeiros exploradores, comparáveis a cavaleiros medievais. Por isso falava de «leurs combats, leurs sacrifices, nos conquêtes» (Denis, 1826: 518). Tal figurino, situado entre os séculos XVI e XVIII, com personagens indígenas e europeias — isso ele não diz, mas depreende-se, porque se trata de nacionalizar a literatura brasileira em geral —, serviria tanto à poesia como à prosa.

Esse mesmo traçado já fora delineado nas *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, obra publicada pouco antes, em 1824. Denis destacara o episódio do encontro de Diogo Álvares com Paraguaçu como inspirador das «muses brésiliennes»

(Denis, 1824, I: 72), porque «presente l'heureuse peinture du génie ardent et aventureux des Portugais de cette époque, mis en opposition avec la simplicité sauvage d'un peuple encore dans l'enfance» (Denis, 1826: 534). Aliás, nesse livro, ele não só traça o risco, como chega a executar o bordado: o episódio do Quilombo dos Palmares seria o tema da narrativa *Palmares*; a extinção das tribos indígenas pelo contato com os portugueses daria ensejo a *Os maxakalis*, onde surgia também o motivo da vassalagem prestada pelo índio à mulher europeia, cuja «mão — e Denis faz aqui um símile utilizando elemento da natureza brasileira — era mais branca que a flor do mangará» (Denis, 1824: 156-157).

Um ano depois da publicação do *Résumé*, e quase repetindo as recomendações de Ferdinand Denis quanto à cor local, mas vendo, porém, a literatura brasileira como um ramo da portuguesa, em função da língua em comum, Garrett, no *Parnaso lusitano*, nomeava os elementos nacionais da paisagem a ser composta — «sabiá», «cardeal», «cotia», «tatu», eram os animais que, ao lado das «palmeiras», dos «roxos martírios» e das «alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro» deveriam figurar no bordado que ele desejava executado pelos brasileiros.<sup>2</sup> Também Garrett tentaria escrever romances

---

<sup>2</sup> Trata-se do ensaio «História abreviada da língua e da poesia portuguesa», publicado pela primeira vez em 1826, em *Parnaso lusitano, ou Poesias selectas dos autores portugueses antigos e modernos*, também conhecido como «Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa» (cf. Garrett, 1904).

«brasileiros», mas o seu *Helena* e o seu *Kumurai* ficariam por acabar.

Inicia-se, assim, uma espécie de longa conversa de comadres, em que se discute o que faz a diferença entre o «bordado brasileiro» e o realizado na Europa, em que se elegem os motivos a seguir, os pontos a dar, as cores das linhas, mas, principalmente, que se traça o risco do que seria a narrativa em prosa e se o apaga, até que, finalmente, alguém, com mão firme, obtém sucesso. É esse processo de ensaio e erro, até que se chegasse a um resultado agradável ao público e perdurável na memória nacional, que se pretende examinar no presente trabalho.

2. A par dos figurinos exibidos pela Europa, a colônia franco-brasileira do Rio de Janeiro procurava produzir literatura brasileira, a «nossa nascente literatura», como escreveria um deles (Meyer, 1998: 340). Um exemplo – para não falar na tradução do *Caramuru* feita por Eugène de Monglave, nem nos *Idylles brésiliennes*, de Théodore Taunay, em versos latinos e escritos ainda dentro de moldes neoclássicos, traduzidos para o francês por seu irmão Félix – é o curioso caso de «Olaia e Júlio, ou a Periquita: Novela nacional», que Marlyse Meyer atribui a um outro Taunay: Charles-Auguste. Com um gênero de subtítulo que, anos mais tarde, iria proliferar, e saída nos primeiros números de *Beija-Flor*, entre 1830 e 1831, ela apresenta uma situação regional, não apenas como pano de fundo, mas como

motivadora da própria ação: durante uma seca no Ceará, duas crianças se encontram e trocam entre si um medalhão e uma periquita, signos que servirão, mais tarde, para que, noutra seca, se reconheçam e se casem. Se os objetos trocados são um recurso já tradicional na literatura europeia (que, aliás, aparecerão também, mais tarde, n'*A moreninha*), «o sertão e sua flora, os “peões em traje sertanejo feito tudo à custa de couro”, a vendinha que vende cachaça; a tapera de Olaia e os parques acessórios que a compõem», detalhes para os quais Marlyse Meyer chama a atenção, conferem ao texto uma notação realista e uma posição isolada, pois somente seis anos mais tarde, quando Gonçalves de Magalhães publica na *Nitheroy* o seu «Discurso sobre a história da literatura do Brasil», que tenta concretizar, logo a seguir, na poesia e no teatro, mas não numa obra em prosa, é que os brasileiros irão decalcar o texto programático de Denis, que Garrett passou a limpo.

A partir de 1837, o risco anda de mão em mão. E, como ninguém duvidava de que era preciso produzir uma narrativa com características nacionais, muitas vezes era vendido «gato por lebre»: apesar da imitação visível dos modelos europeus, os subtítulos anunciavam «lenda brasileira», «costumes brasileiros», «romance brasileiro»; mas o nacional não passava de promessa.

A verdade, porém, é que, com esses ensaios e erros, a prosa brasileira foi ganhando carac-

terísticas próprias. Alguns dos autores desses primeiros textos são hoje desconhecidos, como Firmino Rodrigues da Silva, mas outros tornaram-se famosos, como Martins Pena, cujo teatro até hoje arranca aplausos.

Firmino retoma, em «Os três desejos (Costumes brasileiros)» (*O Chronista*, cerca de 1837), o regional, que já fora motivo em «Olaia e Júlio», e com notação realista semelhante, pois os tons por ele escolhidos para o interior de uma casa de Minas Gerais, para os seus habitantes ou para o tropeiro, nada têm a ver com as cores heroicas e o ponto cheio que, mais tarde, o romantismo de Alencar vai eleger. Poderíamos mesmo dizer que este texto é a primeira narrativa de costumes surgida no Brasil. Dois anos depois, em 1839, «Hum rio-grandense» publicava «A ressurreição do amor: Crônica rio-grandense», marcada também pelo vocabulário e costumes regionais gaúchos, entre os quais a festa do Divino Espírito Santo.

De costumes, estes urbanos, fala também Josino do Nascimento Silva, ora descrevendo o cortejo para a execução de um escravo que matara o administrador, no seu «Um enforcado – Um carrasco», ora lembrando, em «A prenda de casamento», sete anos antes de Macedo, que Paquetá «bem podia ter o nome de ilha dos Amores» (Silva, 1960: 158).

Pereira da Silva considera o seu «ensaio de romance, um dos primeiros da literatura portuguesa moderna [grifo nosso] [...]» (Silva, 1865:

4), colocando-se assim na esteira de Garrett, para quem a língua é que confere nacionalidade à literatura. Hoje, quando figura nas histórias literárias brasileiras, é para ser descartado como alguém que elegeu heróis portugueses para protagonistas de seus textos, o que se atesta com «O aniversário de D. Miguel em 1828» e «Jerônimo Corte-Real, Crônica do séc. XVI», ambos publicados em 1839, no *Jornal do Comércio*, com o subtítulo de «Romance histórico». Mas, ainda assim, o escritor tenta preencher o traçado feito por Denis, Garrett e Gonçalves de Magalhães, colocando em sua prosa o que poderia ser marca nacional brasileira: Botafogo, Laranjeiras, Águas Férreas – bairros da cidade do Rio de Janeiro –, a Praia Grande (Niterói), igrejas fluminenses, um ou outro moleque ou escravo, comerciantes, estudantes de Direito e Medicina, e até uma oposição entre Europa e Brasil, com vantagem para este (que, depois, Alencar exploraria com frequência). Se a configuração do espaço como nacional não ultrapassa a simples nomeação de bairros e cidades, há dois aspectos em Pereira da Silva que merecem relevo: a fixação de uma ideia de tradição oral brasileira e do biótipo da mulher nacional. Como Alencar, mais tarde, em *Iracema*, Pereira da Silva irá filiar a lenda narrada em «Luísa» (*Gabinete de Leitura*, 15 de outubro de 1837), o seu primeiro texto, a uma história contada pelas «velhas do Iguaçu», «mais instruídas nas antiguidades do país»; por outro lado, os olhos da protagonista de «Um primeiro amor» (5 de novembro de

1837) prefiguram os d'A *moreninha* de Macedo, aliás também Carolina: «traíam a sua origem brasileira, pela vivacidade e velocidade, com que giravam por toda a sala de baile» (Silva, 1960: 117).

Os contornos do motivo da moça morena vão ser bastante reforçados n'«A mãe-irmã», que Paula Brito publicou no *Jornal do Comércio* de 26 e 29 de março de 1839. Se o perfil não é exatamente o da menina travessa que tanto encantou Augusto, tem alguma da sensualidade índia da Isabel de *O guarani*:

Alzira tinha dezesseis anos; não era uma dessas fisionomias que tanta bulha fazem nos romances que nos vêm da velha Europa; era cá da América, e era bela quanto podia ser; não tinha essa cor de leite que faz tanta gente entusiasmar, mas tinha um moreno agradável, próprio dos trópicos; suas faces não eram de carmim, mas de um pálido tocante, que convidava todas as afeições; seus olhos não eram azuis como o céu do meio-dia, mas eram negros como azeviche; não tinham a viveza dos olhos espanhóis, mas tinham uma languidez encantadora, que parecia anunciar continuado sofrimento e implorar proteção a quantos os olhavam, e a proteção lhes não podia ser negada; seus cabelos não eram da cor do ouro, não lhe caíam em anéis sobre os ombros jaspeados, mas eram finos, mui lisos, em muita quantidade, e mais pretos e luzidos que o preto ébano; sua estatura antes baixa que alta. (Brito, 1960a: 185)

Dois anos mais tarde, Joaquim Norberto seguiria o risco da «brasileira», mas mudaria a tonalidade e os pontos do bordado, acrescentando outras características físicas. Mariana, de «As duas órfãs», não ficaria muito longe de Iracema, pelos seus cabelos, que, se não eram «mais negros que a asa da graúna» (Alencar, 1994: 40), eram «mais negros que a asa do jacu» (Silva, 1961: 215); pela sua cor morena, que, se não era de «jambo», seria mais corada «que as rosas dos bosques brasilienses numa dessas tardes de verão»; pela sua «elegante postura» e «gracioso andar» (Silva, 1961: 215), que antecipavam o «talhe de palmeira» e o «pé mal roçando etc.» (Alencar, 1994: 40) da amada de Martim. «Moreninha cor de jambo» (Silva, 1997: 120-142) viria a ser a protagonista de *Maria ou vinte anos depois*, só nesse detalhe semelhante à «virgem dos lábios de mel», que surgiria em 1865 (Alencar, 1994: 40).

Aliás, como Alencar, Norberto procura estabelecer símiles cujos comparantes venham a ser elementos da natureza do Brasil: Isabel, por exemplo, ao observar Mariana combatendo ao lado de Gonçalves, ficou «trêmula como a taboca, com o rumorejar da viração» (Silva, 1961: 222). E nem faltam, em «As duas órfãs», «palmeiras», «bananeiras», «laranjeiras», «aroeiras», «patativas», «beija-flores», «gaturamos», «coleirinhos» e «sabiás», ou seja, a flora e fauna variadas e abundantes, motivos coloridos da natureza brasileira.

3. As propostas do novo figurino tinham, porém, um sério concorrente, mais velho e mais popular. Denis já o vira, mas sob outro prisma: o da superioridade civilizacional da França (que ele não diz, mas que se pode depreender de suas palavras) e das vantagens comerciais daí advindas. Ao fazer suas recomendações para as futuras obras literárias do Brasil, o autor do *Résumé* verificava existir, no presente, uma disputa de mercado entre franceses e ingleses, mas observava ter a literatura francesa grande acolhida entre os brasileiros, que, por causa dela, modificavam «suas próprias produções» (Denis, 1826: 526-527).

É que a partir da Abertura dos Portos e da criação da Imprensa Régia, em 1808, e da suspensão da censura, em 1821, não só nos livrinhos franceses estabelecidos no Rio de Janeiro, mas também nas boticas anexas aos jornais, vendiam-se ou alugavam-se obras vindas da Europa, anunciadas, ainda que inglesas, como «traduzidas do francês»: *O diabo coxo*, de Lesage, *Paulo e Virgínia* e *A choupana índia*, de Bernardin de Saint-Pierre, *Mil e huma [sic] noites*, *Atala* ou *Amores de dois selvagens*, de Chateaubriand, *Belizario*, de Marmontel, *Luiza* ou *O casal no bosque* de Mrs. Helme, *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, *Vida e aventuras admiráveis de Robinson Crusoe*, de Danniell Defoe, *Tom Jones* ou *o Enjeitado* de Henry Fielding, o complemento da *História da infeliz Clarissa Harlowe*, de Samuel Richardson, *Amanda e Oscar*, *A Celestina* ou *Os esposos sem o serem*, *Saint-Clair das ilhas*. Seriam certamente essas

novelas que estariam na origem do conto moral (embora seu autor lhe chame novela) que Pierre Plancher imprimiria de forma avulsa, em 1827: *Statira e Zoroastes*, de Lucas José de Alvarenga. Mas também seriam elas as grandes responsáveis pela arquitetura narrativa de escritores, como, por exemplo, José de Alencar, que nos dá este testemunho, no seu *Como e porque sou romancista*:

Nosso repertório literário era pequeno; acompanhava-se de uma dúzia de obras, entre as quais primavam a Amanda e Oscar, Saint-Clair das Ilhas, Celestina e outros de que já não me recordo. Essa mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor. (Alencar, 1959, I: 134)

Em 1838, surgiria no *Jornal do Comércio*, de J.J. Villeneuve, sucessor de Pierre Plancher, *O capitão Paulo*, de Eugène Sue, e, com ele, o romance-folhetim que acabava de ocupar o espaço do jornal e a atenção dos leitores franceses, e vinha agora, com a sua técnica de *suspense* e o seu ritmo rápido, cativar os leitores brasileiros e influir na incipiente literatura nacional.

Por isso, nesses primeiros ensaios de narrativa, mais difícil que introduzir alguns motivos brasileiros foi conseguir manter-se fiel ao nacional, no que dizia respeito à tonalidade das linhas, principalmente porque, além dos moldes

das novelas que circulavam desde o princípio do século XIX, o figurino das sequências seguia o romance-folhetim e o melodrama de que ele aproveitava recursos. Normalmente publicado em jornal, o romance-folhetim necessitava utilizar o *suspense*, mantendo o leitor curioso pelo que viria narrado na publicação do dia seguinte. Assim, eram necessários raptos, sequestros, abandonos, mortes súbitas ou cuidadosamente preparadas, torneios, lutas, o que escurecia, certamente, a tonalidade das linhas, e acelerava o ritmo narrativo pela constante mudança de sequências, além de filhos enjeitados e depois reencontrados, mocinhas seduzidas, rapazes valentes, homens e mulheres muito bons ou extremamente maus.

Joaquim Norberto assim traduz a atividade do romancista: «expandir-se pelas minudências das descrições dos quadros da natureza, perder-se em reflexões filosóficas e demorar-se nas trivialidades de um enredo cheio de incidentes para retardar o desenlace da ação principal» (Silva, 1961: 210). No demorar-se nas «trivialidades» está o grande obstáculo dos jovens escritores românticos brasileiros. Por isso, o seu bordado ganha pontos canhestros, ficando o desenho sem o movimento necessário, as figuras e cenas esquemáticas; motivos importados e tons sombrios, misturaram-se a cores alegres e motivos nacionais, num desenho que peca pela falta de firmeza.

Pereira da Silva escolhe matizes sombrios próximos do gótico e do negro europeus:

virgens mortas, amores infelizes, mulheres degradadas, homens desonestos, túmulos, catacumbas, casas miseráveis. Em «Luísa», por exemplo, já citado para mostrar a tentativa de nacionalizar o risco do bordado, é com lentes europeias que o narrador olha a paisagem e os acontecimentos, conferindo ao texto o tom melancólico que acabará por envolver a protagonista, uma espécie de Ofélia, de cujos restos mortais resgatados das águas nasce «uma roseira solitária» como «um altar no meio de um templo, ou um túmulo». O espaço escolhido é «ermo e solitário», as árvores «assemelham[-se] aos ciprestes europeus», e para mais conferir um aspecto lúgubre à paisagem, à meia-noite, «costumam aparecer quatro almas do outro mundo», «ouvem-se gemidos e ais» (Silva, 1960: 117).

Justiniano José da Rocha, apesar de todo o seu nacionalismo entrevisto na revista *Guana-bara*, e de também haver buscado o cúmulo da beleza nos «olhos de brasileira» de Teodora (Rocha, 1960b: 56), personagem de «Um sonho» (11 de janeiro de 1838), elege cores ainda mais sombrias que Pereira da Silva: apela para o terror, «cria» personagens francesas, como Mlle. de Scudèry, e situa em Paris o seu *Assassinos misteriosos ou a Paixão dos diamantes*, publicado no *Jornal do Comércio* em 27 e 28 de março de 1839. A tal ponto se deixou ele penetrar pelo figurino francês, que pôs em dúvida a sua própria autoria: «Será traduzida, será imitada, será original a novela que vos ofereço, leitor benévolo?» (Rocha, 1960a: 54).

Curiosamente, no mesmo *Jornal do Comércio*, e praticamente nas mesmas datas (agora, 28 e 29 de março de 1839), Paula Brito, o tipógrafo amigo de Machado de Assis, entra nesse diálogo para contradizer esta tendência, opondo, no início de «O enjeitado», à maneira de prólogo, suas «singelas narrações» àquelas apresentadas pelos «livros que nos remete a velha Europa» (Brito, 1960b: 197):

É certo que também temos nossas tradições [...], cada pedra de Pernambuco nos prestaria matéria para um poema; as arriscadas viagens dos paulistas a nossos sertões, cada uma formaria, sem mais atavios, um romance; [...] faltam-nos dourados salões, subterrâneos imensos, portas de segredo, altos torreões dominando léguas e léguas de campinas e meias pontes levadiças, vassallos, pajens e toda a *magna comitante caterva*, cujas descrições enchem páginas e páginas e que hoje são da essência. (Brito, 1960b: 197)

No entanto, apesar das descrições dos costumes do interior do Brasil, do louvor do «beiju», da «canjica», da «cuia de mate», «dos delicados manjares» feitos com «farinha de milho», do elogio das «modinhas e lunduns acompanhados da viola» e da ironia contra a importação das canções italianas que faziam uma «doce brasileira com sua doce voz» contorcer-se e fazer caretas, não são claras as cores que escolhe para «O enjeitado»: é verdade que eles não distam muito dos tons da brutalidade dos coronéis e senhores de en-

genho, nem da prisão a que eram devotadas muitas das mulheres no Brasil de XIX. Mas o desenho final, do monge que, por coincidência, vai confessar a sua amada moribunda que também renunciou ao mundo, e acaba por acompanhá-la ao túmulo pouco tempo depois, trai as relações com o romance negro. Embora mais atenuados, esses matizes escuros aparecem também na já referida «A mãe-irmã», onde traça por inteiro o desenho da brasileira morena e feiticeira.

Do gosto pelo sombrio não escapa nem Martins Pena, que, em «Um episódio de 1831» (8 de abril de 1839), rende seu tributo ao ciúme que leva ao assassinato e ao amor que conduz à vingança e à loucura. No entanto, mostrando a hesitação por que passavam os autores da época, elege cores mais claras e perfis menos carregados, a exemplo do que faria no teatro: surgem tipos, costumes fluminenses, a par de um linguajar típico do povo, em diálogos vivos e textos vizinhos da crônica, como «Uma viagem na barca de vapor» e «Minhas aventuras numa viagem de ônibus» (*Correio das Modas*, 1839).

Apesar das cores e do desenho brasileiro do perfil de Mariana, as sequências que Joaquim Norberto de Sousa e Silva escolhe para «As duas órfãs» têm origem no traçado do romance-folhetim e no melodrama: Isabel falsifica um bilhete em nome de Dinis e consegue casar-se com ele. Mariana suicida-se, mas Dinis, descobrindo a trapaça, mata Isabel e põe fim à

vida, atirando-se às águas do Pedras Brancas. E o final, mesmo sem catacumbas e castelos, surge no melhor estilo do romance gótico:

Nunca mais os colonos de São Francisco ousaram passar pelas margens do grande e caudaloso rio durante a meia-noite; e a fama foi ainda por muito tempo depois que um vulto despenhava-se nas ondas a bradar:

– Mariana, eu já te sigo; serei teu outra vez.

E ao longe as ondas bramiam funebremente.

(Silva, 1961: 233)

Situação semelhante de cruzamento de motivos brasileiros e soluções importadas acontece com o outro texto de Norberto, *Maria ou vinte anos depois* (1844), onde os episódios obedeceriam ao gosto do romance-folhetim: crianças roubadas, adultério, maridos que voltam de longa viagem, filho que mata o pai, jovem que enlouquece, sem que, no entanto, pela sua falta de fôlego, o autor conseguisse imprimir a seu texto a dinâmica usada naquele que costumava ocupar o rés-do-chão do jornal.

Dessa mistura de elementos da paisagem brasileira com recursos de folhetim, romance negro e melodrama também não está livre aquele que é considerado o primeiro romance brasileiro – *O filho do pescador*, saído em 1843. Escrito por Antônio Teixeira e Sousa (que antes já publicara uma narrativa em versos, de feição indianista – *Os três dias de um noivado*), apresenta-se ele em prosa, destinado a um casal e seus filhos e com o propósito, de sabor neoclássico, de *docere cum delectare*,

como se lê na «Carta a Emília», que lhe serve como proêmio.

Na abertura do romance, cenas da natureza – e da natureza brasileira, no melhor figurino romântico –, «a formosa baía de Niterói», «a deliciosa praia de N. Sra. de Copacabana», «a branca flor da laranjeira», o «jasmim», «o requebrado gorjeio do ledo gaturamo», «os belos trinados do lépido canário do Brasil» e uma «veneranda mangueira» (Sousa, 1997: 4-5), servem para dar cor local ao encontro entre uma bela mulher e um rapaz enamorado. Depois, bem, depois esquece-se o cenário, porque é preciso que alguma coisa aconteça: um casamento e um bilhete na mão da noiva, um monumental incêndio na casa do jovem casal, um escravo negro e fiel que salva das chamas o seu senhor. Mas, para que venha outra sequência, são precisas páginas e páginas de meditação, pois, afinal, reconhece o narrador, foi prometida uma «história moral». A imaginação do leitor, porém, precisa ser alimentada; e ele, então, dá-lhe algumas notícias: um funeral, uma viúva que se torna amante do melhor amigo do falecido, a revelação que ambos são assassinos, o arrependimento dele, as novas maldades dela. O ritmo narrativo é arrastado; mesmo as situações típicas de folhetim – o marido morto que reaparece, as copiosas lágrimas de arrependimento da mulher, e a sua ida para o convento – não conseguem surgir depois de um «*suspense*», porque o narrador faz delas mero pretexto para a sua pregação moral.

4. Uma chamada de atenção à parte merece a focalização do elemento histórico, nesse traçar o risco do que deveria ser a narrativa brasileira. Se Ferdinand Denis sugere a Idade Média tropical como tema possível e situa na época dos governadores gerais o seu *Os maxakalis*, também aproveita o episódio de Palmares, como já foi referido. Pereira da Silva, em alguns de seus textos, utiliza, como já se viu, personagens da história portuguesa e chama a essas narrativas «romance histórico», em que pese não serem romances e o histórico aparecer bastante reduzido. Mas esse não será um problema apenas seu, pois também a guerra contra os holandeses em Pernambuco surge de maneira sumária em «As duas órfãs»; Joaquim Norberto utiliza-a apenas para narrar uma outra luta, esta, sim, ocupando o centro da narrativa: a de Mariana e Isabel, pelo mesmo homem – Dinis. Neste caso deve estar também, certamente, *Um roubo na pavuna*, citado por Basílio de Magalhães e que alguns repetem ter sido o primeiro romance histórico brasileiro, embora não o tenham visto.

Talvez a mais histórica narrativa, nesses tempos de ensaio e erro, caiba a Francisco Adolfo Varnhagen. Procurando criticar Pêro Vaz de Caminha, que ele considera mais ficcionista que historiador, melhor dizendo, tentando mostrar-se ele próprio, Varnhagen, sucessor do escrivão de Cabral e o verdadeiro pai da historiografia brasileira, escreve e publica, em 1840, na revista portuguesa *O Panorama*, a «Crônica do descobrimento do Brasil».

Diálogos e cenas suprem as lacunas deixadas por Caminha, enquanto determinados episódios ganham nova interpretação. O ponto mais importante dessa romantização do texto é o do encontro dos portugueses com as «três ou quatro moças bem moças e bem gentis»: Varnhagen transforma-o num episódio amoroso entre uma índia e um dos navegantes. As cenas criadas, porém, não recebem o tratamento sacralizador que conferiram ao encontro do homem branco com a mulher selvagem escritores como Santa Rita Durão e José de Alencar, até porque o escritor dirige sua paródia também às novelas sentimentais, tão ao gosto da época.

Varnhagen não busca elementos da natureza brasileira, como José de Alencar, para, com sensualidade delicada de aquarela, pintar a nativa. Apesar dos «lindos e compridos cabelos desdenhosamente soltos pelos ombros», o seu «riso terno» aflora «por entre os beiços» e, deixando ver os «alvíssimos dentes», ganha este símile de um grotesco a toda prova: «como por entre os bagos rubicundos da romã que abre alvejam os endocarpos que os separam» (Varnhagen, 2003: 295). A ironia utilizada pelo historiador para descrever a índia estende-se a Brás Ribeiro, o marinheiro, e ao seu espírito cavaleiresco. Não fosse o texto de Varnhagen anterior a *Iracema*, poder-se-ia pensar numa paródia ao texto de Alencar. Mas nada impede que a «lenda do Ceará» seja uma réplica à crônica, imbuído que estava o escritor cearense em livrar o indígena «da crosta grosseira com

que o envolveram os cronistas» e arrancá-lo «do ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça» (Alencar, 1959, I: 149).

O risco do romance histórico ganha mais uma sugestão com Bernardino Freire de Figueiredo Abreu e Castro, português emigrado para o Brasil, em 1839, em consequência da derrota de D. Miguel: o seu *Nossa Senhora dos Guararapes*, publicado em Pernambuco, em 1847, mistura, agora de forma bem mais desenvolvida, a história brasileira – a luta contra os holandeses – e o entrecho sentimental – no caso, o amor proibido entre dois jovens.

Teixeira de Sousa é quem vai, pela primeira vez, ao publicar, em 1848, *Gonzaga ou A conjuração de Tiradentes*, refletir sobre as relações entre literatura e história: «a História é para o romancista, como a poesia para o músico; a História oferece o assunto sobre o qual pode o romancista discorrer o seu livre-arbítrio, sem que lhe imponha o menor freio [...]» (Sousa, 1848: 8-9). E ponha-se pouco freio nisso: Teixeira e Sousa faria Tiradentes – que só saiu de Minas Gerais para morrer no Rio de Janeiro – viajar até a França e aos Estados Unidos e daria ao namoro de Gonzaga com Marília tal importância, que a conjuração passa a segundo plano. Até porque Tiradentes, no seu «romance histórico», foi levado a conspirar para vingar a irmã e o cunhado, mortos por não ter ela cedido aos desejos de um padre.

5. Assim, se a paisagem brasileira, urbana ou rural, deixará apenas de ser um nome como Rio de Janeiro ou Niterói, para ganhar um desenho que a caracteriza e demarca, como demonstram, por exemplo, os romances de Joaquim Manuel de Macedo e os de José de Alencar; se os costumes do Rio do «tempo do rei» terão lugar nas *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, assim como os do tempo do imperador ficarão gravados em *O moço loiro*, nas *Memórias da rua do Ouvidor*, em *Cinco minutos*, n'*A viúvinha* e em tantos outros que nos contam de moleques e de recados amorosos, de viagens de ônibus e de falua, de bailes e de namoros; se o motivo da mulher brasileira, morena e sensual, de longos cabelos negros, irá repetir-se por vários romances e fixar-se com Iracema; os recursos folhetinescos e sua disposição permanecerão por longo tempo na narrativa romântica brasileira, o mesmo acontecendo com o histórico tão pouco histórico demonstrado nos romances de Teixeira e Sousa.

Joaquim Manuel de Macedo, mesmo depois do sucesso de *A moreninha*, saído de pena leve e brejeira, irá recorrer às peripécias do folhetim. E não podemos deixar de lembrar o traçado folhetinesco dos já citados *Cinco minutos* e *A viúvinha*. Nem esquecer a pedra que rola, o salto sobre o precipício, o rapto frustrado, o incêndio, o dilúvio, a palmeira arrancada, onde o superíndio Peri surge como a encarnação do cavaleiro medieval, combatendo contra a Natureza, contra os índios maus

e contra o estrangeiro corrupto, sempre para defender sua dama.

Com ele, ao mesmo tempo que Alencar tentava executar o risco traçado por Denis, realçando a coragem dos índios e as conquistas do europeu, e procurava criar um romance histórico (como aliás chamou a sua obra), ultrapassava o traço e mudava inteiramente os tons: surgia o rascunho de uma epopeia nacional (que viria a concretizar-se em *Iracema*) e aquilo que a crítica, mesmo com um «Peri tão pouco índio», como observaria Manuel Bandeira, designou como romance indianista, esse sim, tão brasileiro que permanece, há século e meio, na memória popular.

### Bibliografia

- Alencar, J. de (1959). *Como e porque sou romancista*. Em: *Obra completa*. Aguilar. Rio de Janeiro. 1.º vol.;
- Alencar, J. de (1994). *Iracema. Cartas sobre a confederação dos tamoios*. Livraria Almedina. Coimbra;
- Brito, F. de P. (1960a). A mãe-irmã. Em: B.L. Sobrinho (sel. e notas). *Panorama do conto brasileiro. Os precursores*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro;
- Brito, F. de P. (1960b). O enfeitado. Em: B.L. Sobrinho (sel. e notas). *Panorama do conto brasileiro. Os precursores*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro;
- Denis, F. (1824). *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie, suivies de Camoens et Jose Indio*. Louis Janet Librairie. Paris. 1.º vol.;
- Denis, F. (1826). *Resumé de l'histoire littéraire du Portugal et du Brésil*. Lecointe et Durey Librairies. Paris;
- Garrett, A. (1826). História abreviada da língua e da poesia portuguesa. Em: *Parnaso lusitano, ou Poesias selectas dos autores portugueses antigos e modernos*. P.J. Aillaud. Paris;
- Garrett, A. (1904). Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. Em: *Obras completas*. Ed. dir. T. Braga. Empresa da História de Portugal. Lisboa. 2.º vol.;
- Meyer, M. (1998). *As mil faces do herói canalha e outros ensaios*. Editora da U.F.R.J. Rio de Janeiro;
- Rocha, J.J. da (1960a). A paixão dos diamantes. Em: B.L. Sobrinho (sel. e notas). *Panorama do conto brasileiro. Os precursores*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro;
- Rocha, J.J. da (1960b). Um sonho. Em: B.L. Sobrinho (sel. e notas). *Panorama do conto brasileiro. Os precursores*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro;
- Silva, J.M.P. da (1960). Luísa. Em: B.L. Sobrinho (sel. e notas). *Panorama do conto brasileiro. Os precursores*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro;
- Silva, J.M.P. da (1865). *Jerônimo Corte-Real – Crônica portuguesa do século XVI*. Liv. Garnier. Rio de Janeiro;
- Silva, J.N. de S. e (1961). As duas órfãs. Em: E. Cavaleiro e M. da S. Brito (sel. e notas). *Panorama do conto brasileiro. O conto romântico*. Editora Civilização Brasileira;
- Silva, J.N. de S. e (1997). Maria ou Vinte anos depois. Em: T.R.C. Serra. *Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)*. Editora UnB. Brasília;
- Silva, J. do N. (1960). Um enforcado – Um carrasco. Em: B.L. Sobrinho (sel. e notas). *Panorama do conto brasileiro. Os precursores*. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro;
- Sousa, A.G.T. e S. (1848). *Gonzaga ou A conjuração de Tiradentes*. Tipografia de Teixeira. Rio de Janeiro;
- Sousa, T. e (1997). *O filho do pescador*. Introd. e notas D.P. Filho. Artium. Rio de Janeiro;
- Varnhagen, F.A. (2003). Crônica do descobrimento do Brasil. Em: M.A. Ribeiro. *A Carta de Caminha e seus ecos*. Angelus Novus. Coimbra.