

REcriações e RESSONÂNCIAS: *CARAMURU* E A POLÊMICA D'A *CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS* EM *GUPEVA*: ROMANCE BRASILIENSE (1861), DE MARIA FIRMINA DOS REIS

Flaviana Barcelos de Castro*
Natália Gonçalves de Souza Santos**

RESUMO: Este artigo analisa *Gupeva*: romance brasiliense, de Maria Firmina dos Reis, por meio da investigação das relações entre o referido romance e *Caramuru*: poema épico do descobrimento da Bahia, de José de Santa Rita Durão, à luz da estética do Romantismo brasileiro, contexto de produção da obra de Reis, e das opiniões de José de Alencar expressas durante a polêmica em torno d'A *Confederação dos Tamoios* (junho a agosto de 1856). Dessa forma, este artigo demonstra, no contexto oitocentista, a relevância da retomada consciente de um clássico épico brasileiro.

Palavras-chave: Romantismo. Indianismo. Intertextualidade. Épico. Romance.

Introdução

A obra *Gupeva*: romance brasiliense (1861), de autoria da maranhense Maria Firmina dos Reis (1822 - 1917), é uma narrativa curta protagonizada pelo líder indígena Gupeva, que primeiramente apareceu no épico *Caramuru* (1781), escrito por José de Santa Rita Durão (1722 - 1784). Além dessa personagem em comum, os dois enredos se passam no mesmo lugar, o recôncavo baiano e, por isso, descrevem os mesmos elementos naturais, mas de diferentes maneiras. Esses aspectos em comum se devem ao fato do texto de Reis colocar-se como uma espécie de retomada do poema de Durão, uma vez que a história narrada em *Gupeva* se passaria anos depois da que nos é narrada no *Caramuru*. Ao fazermos uma leitura que se utiliza do poema épico como premissa narrativa para composição do passado da personagem principal, notamos que o protagonista ganha em profundidade e dimensão psicológica.

A partir disso, ressalta-se que o contexto de produção da obra de Reis foi o Romantismo brasileiro, ou seja, época em que se pensava em um projeto de nação para o Brasil recém-independente, o que implicava também a criação de uma literatura genuinamente nacional. Conforme Antonio Candido, “manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar suas obras como contribuição ao progresso” (CANDIDO, 2006, p. 12), de tal forma que se abriu espaço para que se travassem debates tanto sobre as questões temáticas que a literatura brasileira deveria abordar quanto sobre o gênero literário mais adequado a ser utilizado para abordá-las. Nesse sentido, parte importante desse trabalho de busca pelo nacional consistia em ler criticamente tudo aquilo que já havia sido produzido no Brasil e sobre o Brasil, a fim de delimitar melhor como seriam arquitetadas a ruptura e a inovação literárias.

Sob essa perspectiva, a obra de Reis se destaca pela sua temática e por sua forma, pois ambas estão alinhadas a esse projeto de literatura tão discutido. Desse modo, ao tematizar a vida indígena, descrever a natureza brasileira e ser um texto que se autoproclama, no próprio

* Licencianda em Letras (Português/Literatura) pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), foi voluntária do programa de Iniciação à Docência PIBID/Capes e bolsista no projeto de Iniciação Científica PIBIC/CNPq. Fez uma comunicação no I Simpósio Internacional de Crítica Feminista e Autoria Feminina veiculado à UESPI e faz parte do grupo de pesquisa Literatura e Mídia da UFV. E-mail: flaviana.castro@ufv.br

** Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Licenciada em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Federal de São Carlos, mestra e doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. É autora do livro *Antagonismo e dissolução: o pensamento crítico de Álvares de Azevedo* (2014), fruto de sua dissertação de mestrado. Seus principais interesses de pesquisa são o século XIX, o romantismo brasileiro e toda a gama de assuntos levantada pelo periodismo literário oitocentista. E-mail: natalia.g.santos@ufv.br

subtítulo, como ‘romance’ enquanto dialoga com um texto baseado nos preceitos clássicos, *Gupeva* cresce em importância intelectual e historiográfica. Por isso, urge a necessidade de se analisar as intertextualidades entre Reis e Durão a partir das implicações geradas por esses dois gêneros textuais, o romance e o épico, respectivamente.

Assim, para um melhor aproveitamento da análise, este estudo se divide em dois momentos. Na primeira parte, será aprofundada a questão do debate oitocentista sobre gêneros literários e como isso se relaciona à obra e às escolhas estéticas de Reis. No segundo momento, será feita, de fato, a análise das intertextualidades entre *Gupeva* e *Caramuru*, levando em consideração os postulados apresentados e discutidos na primeira seção.

A discussão sobre gêneros literários

Diante desse cenário, evidencia-se a polêmica em torno d’*A Confederação dos Tamoios* (1856) como o grande momento do Romantismo brasileiro em que se discutiu a questão dos gêneros literários. Portanto, cabe explicitar que essa polêmica consistiu em um conjunto de oito cartas publicadas por José de Alencar, originalmente no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, entre junho e agosto de 1856, criticando o poema épico *A Confederação dos Tamoios*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães. O escrito de Magalhães era uma publicação há muito aguardada e que contou inclusive com investimento de Dom Pedro II (MOREIRA, 2013), o que fez com que os julgamentos de Alencar, assinados pelo pseudônimo Ig, estimulasse algumas respostas de escritores amigos do poeta, dando ainda mais repercussão à polêmica. Nessa altura, Alencar ainda era um jovem jornalista e não o autor de romances consagrados, como *O guarani* (1857), e suas pontuações soaram como verdadeiras afrontas ao primeiro escalão da intelectualidade brasileira.

Além disso, as cartas de Alencar eram bastante severas e traziam os pareceres do autor sobre a temática indianista, a utilização da forma clássica e até sobre a escrita de Magalhães. No entanto, enfoca-se aqui apenas as críticas sobre o indianismo e a manipulação dos gêneros literários, a fim de propor que as escolhas feitas por Reis na construção de *Gupeva* poderiam ser iluminadas pelas proposições alencarianas.

Assim, a começar pela temática, tem-se na “Terceira Carta” que a natureza deveria ser descrita como “cenar arrebatadoras do crepúsculo da tarde” ou ainda ser uma “descrição soberba do pôr do sol sobre as cumeadas das montanhas” (ALENCAR, vol. 180, 1856, p. 1), isto é, para Alencar, a descrição da natureza deve ser grandiosa e precisa impactar o leitor, uma vez que é qualificada como arrebatadora e soberba. Nota-se que, como profundo conhecedor dos preceitos clássicos, o articulista baseia-se nas premissas do sublime, cuja principal fonte seria o *Tratado do sublime*, de Longino, vulgarizados pelos manuais de retórica em circulação no país e com os quais ele teve contato inicial via escolarização (MARTINS, 2005). Como bom aluno de retórica, Alencar reprova o uso desses artifícios presentes no poema de Magalhães, que não conseguiria chegar a um tom verdadeiramente elevado.

Ainda na mesma carta, Alencar também postula que a descrição da mulher indígena deveria suscitar “a imagem graciosa de uma virgem índia, de faces cor de jambo, de cabelos pretos e olhos negros, com o seu talhe esbelto como a haste de uma flor silvestre, com suas formas onduladas como a verde palma que se balança indolentemente ao sopro da brisa” (ALENCAR, vol. 180, 1856, p. 1). Como já foi notado por mais de um estudioso da nossa literatura, o futuro autor de *Iracema* parece, nas cartas, dar indícios do que estava por ser concretizado na sua “virgem dos lábios de mel”. Para Candido, não só o romance *Iracema* aparecia já em germen nas cartas, mas também a tentativa épica de Alencar:

Neste poema inacabado [*Os Filhos de Tupã*], encontramos inclusive certos trechos e conceitos das Cartas transpostos em verso [...]. Ele próprio [Alencar] diz que o

empreendeu para atender ao apelo que fizera, na Carta final, em prol do poema indianista cuja ausência lamentava.

O instinto e a consciência crítica mostraram-lhe, porém, desde logo, a vocação certa e, deixando o poema no 4º Canto, voltou-se para o afinamento da prosa poética. O que desejava exprimir nos modos menores do lirismo e da ternura elegíaca foi canalizado para Iracema, onde não falta a nota heroica, é certo, mas esmaecida e atenuada pelo encantamento sentimental. (CANDIDO, 2006, p. 323).

Já a questão do gênero literário mais adequado para se fazer a literatura brasileira é abordada desde a “Carta Primeira”. Nela, Alencar diz que, caso fosse poeta e não fosse inspirado pelas matas seculares do Brasil a escrever uma poesia nova, “quebraria a minha pena com desespero, mas não a mancharia numa poesia menos digna de meu belo e nobre país” (ALENCAR, vol. 170, 1856, p. 1). Ou seja, o autor não considerava o épico um gênero apropriado para cantar o Brasil, pois era preciso que o novo país fosse descrito por uma poesia também nova, e ele repete essa ideia na “Carta Segunda”, ao dizer que “escreveríamos um poema, mas não um poema épico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso.” (ALENCAR, vol. 174, 1856, p. 1).

Tendo em vista a magnitude dessa polêmica, cujas cartas foram republicadas em diversos periódicos pelo país, além de terem sido compiladas e publicadas à parte, acredita-se que Maria Firmina dos Reis pudesse ter tido acesso a essas discussões. Essa hipótese se justifica pelo fato da obra de Magalhães ter sido anunciada nacionalmente enquanto ainda estava sendo produzida e, depois de publicada, continuou a ter lugar nos periódicos através de colunas que se dedicaram a elogiá-la ou criticá-la. Muitas delas foram republicadas por jornais do Maranhão, como, por exemplo, a edição nº 257 do ano de 1856 do *Diário do Maranhão*, que republica uma coluna do *Correio Mercantil* na qual se lê: “[A *Confederação dos Tamoios*] foi um dos assuntos de longas conversações durante a semana. Há quem ache a obra do poeta ótima, há quem a ache boa, e há quem a ache péssima.” (M, vol 257, 1856, p. 2). Como se vê, o artigo faz clara menção aos debates que circulavam em torno da obra, pautados pela divergência de juízos quanto ao seu valor.

Outrossim, Reis era colaboradora assídua d’*O Jardim das Maranhenses* (GAI e SILVA, 2018), o que pressupõe sua preocupação com a criação da literatura brasileira e sua participação na imprensa coeva. Vale destacar, no tocante a essa contribuição, que o próprio *Gupeva* foi, poucos anos depois da polêmica d’*A Confederação dos Tamoios*, publicado pela primeira vez em forma de folhetim, no jornal *O Jardim das Maranhenses* (ZIN, 2017). Nesse sentido, *Gupeva*, enquanto “romance brasiliense” que retoma o épico de Santa Rita Durão, parece estar em conformidade com os postulados de Alencar e, dessa forma, reforça a posição de Maria Firmina como pensadora da literatura brasileira. Afinal, a autora faz questão de fazer uso desse subtítulo, o que pode ser considerado como tentativa de contribuição com essa renovação dos gêneros literários alentada pela polêmica. Tal atitude vem sendo desconsiderada por leitores e estudiosos, que concebem a obra como conto ou novela¹, ignorando a voluntariedade dessa escolha autoral.

Gupeva e Caramuru

Dado o contexto geral da polêmica em torno d’*A Confederação dos Tamoios*, é possível avançar para as intertextualidades entre a obra de Reis e a de Durão, tendo como base de comparação os postulados de Alencar expressos nas cartas. Dessa maneira, é fundamental começar com uma apresentação dos referidos escritos. Por ordem cronológica, tem-se primeiramente *Caramuru* (1781), que é um poema épico sobre o descobrimento da Bahia desenvolvido em dez cantos e protagonizado pela personalidade histórica Diogo Álvares

Correia. Vale salientar, ainda, que esta pesquisa utilizou a edição *Multiclássicos: épicos* (2010), organizada por Ivan Teixeira.

O poema inicia-se com o naufrágio do navio de portugueses, comandados por Diogo, numa praia do recôncavo baiano, onde uma comunidade indígena tupinambá, liderada por Gupeva, encontra-os à deriva e oferece-lhes socorro. Por suspeitar da ajuda oferecida pelos indígenas, Diogo se mune com alguns armamentos que restaram do naufrágio e utiliza-os para amedrontar os indígenas sempre que se sente ameaçado. Devido a isso, Gupeva acreditava que Diogo possuía poderes divinos e, por isso, nomeou-o como “Caramuru”, que significa “deus do trovão”. A partir disso, o branco foi ganhando mais espaço dentre os tupinambás: defendeu-os contra outras comunidades indígenas, chegou a ocupar o lugar de liderança e até se apaixonou por Paraguaçu, que estava prometida a Gupeva.

Como a indígena correspondeu à paixão do europeu, Diogo e Paraguaçu foram à França para que a moça fosse batizada e o casal pudesse se casar em cerimônia católica. Na França, Diogo conta aos reis sobre as belezas naturais do Brasil e, meses depois, decide retornar ao país com Paraguaçu para catequizar os indígenas. Chegando ao Brasil, eles descobrem que outros europeus, usando o prestígio de Diogo, instalaram-se nas terras baianas, colonizaram e escravizaram os indígenas, os quais expulsaram Gupeva da comunidade, uma vez que foi ele quem deixou que Diogo se aproximasse tanto do grupo. O poema termina com Paraguaçu coroando o português Tomé de Souza como líder dos tupinambás.

Em continuidade, deve-se fazer uma breve contextualização sobre *Gupeva* (1861), que consiste em um romance indianista composto por cinco capítulos. Aqui, teve-se como base a segunda edição de *Úrsula e outras obras* (2019). O enredo se inicia em um navio português, herança da abdicação do poder de Paraguaçu em favor de Tomé de Souza, justamente a última cena do poema épico. Ali, trava-se uma discussão entre Gastão, jovem francês, e seu amigo Alberto, jovem português, sobre a paixão que Gastão diz ter por Épica, jovem indígena brasileira. Gastão pede que Alberto cubra seu turno da noite para que ele possa se encontrar com Épica, e o amigo português, mesmo contrariado, decide ajudá-lo. O francês, então, vai ao encontro da indígena, mas é surpreendido pela aproximação de um homem que diz ser Gupeva, líder tupinambá e pai de Épica, e quer lhe narrar uma história e, ao final, duelar com o rapaz. Apesar de muito receoso, Gastão põe-se a ouvir o que o tupinambá tem a dizer.

Assim, Gupeva narra a história de outra indígena, também chamada Épica, que fora muito amiga de Paraguaçu e também fora receber o batismo na França para acompanhá-la. Para tal, Épica despediu-se de seu pai e de um mancebo que era perdidamente apaixonado por ela. Meses se passaram até que as moças finalmente retornaram e o jovem guerreiro pôde se casar com Épica, numa cerimônia católica, pois ela tinha se convertido e o rapaz, apaixonado, converteu-se também. Na noite de núpcias, a indígena confessou a seu marido que, durante sua temporada na França, apaixonou-se por Conde de..., mas ele se casara com uma francesa de renome, mesmo a par do fato de que a jovem Épica estava grávida. Furioso, o mancebo arrependeu-se da conversão e jurou vingá-la, mas, antes, assumiria a paternidade do bebê para que ela não fosse desonrada. Épica morrera não muito tempo depois, e Gupeva revelou ser o tal mancebo que cumpriu sua promessa, cuidou da criança como se fosse sua e nomeou-a com o mesmo nome da mãe, Épica. Diante de tamanhas revelações, Gastão ficou em choque e, durante o duelo com Gupeva, confessou também ser filho de Conde de... e, por isso, incapacitado de viver seu romance com Épica, que seria sua meia-irmã.

Encerrando a trama, Épica aparece e encontra seu amado prestes a morrer, e ele revela a impossibilidade do amor deles. Atordoada com a notícia, Épica acaba por morrer também e, na manhã seguinte, ao buscar por Gastão, Alberto encontra os corpos de Gastão e Épica diante de Gupeva, que estava sentado num rochedo como se pacientemente esperasse por alguém. Alberto leva os corpos para fazer um enterro digno e, ao retornar, encontra o corpo de Gupeva, agora também morto.

Intertextualidades

Após a breve recapitulação das obras, é possível, enfim, compará-las a partir das cartas de Alencar, tidas como teoria literária que teria guiado as escolhas estéticas e temáticas de Reis para propor a ruptura com o texto épico de Durão. Vale antecipar que, no que tange ao enredo, que veio de ser retomado, em *Gupeva*, temos a dupla morte da personagem Épica, o que parece predizer o caráter reformador da obra de Reis e sua tentativa de abandonar a forma clássica.

Desse modo, iniciando pela escolha do gênero literário, retoma-se as citações da “Carta Primeira” e da “Carta Segunda” já transcritas aqui, em que o autor indianista critica fortemente a escolha de Magalhães pelo gênero épico, e adiciona-se também outra passagem da “Carta Segunda”, talvez o mais célebre trecho desse conjunto de cartas, disposto a seguir:

Escreveríamos um poema, mas não um poema épico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até o tema, desde a imagem até o verso.

A forma com que Homero cantou os Gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Troia, e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endeixas do Guanabara, e as tradições selvagens da América. (ALENCAR, v. 174, 1856, p.1).

Nesse trecho, fica notório que, dentro do projeto alencariano de literatura nacional, não havia mais espaço para o poema épico. Apesar disso, é importante ressaltar que em momento algum o autor menospreza o gênero épico, tanto é que reconhece sua grandeza em inúmeros momentos das cartas ao elogiar os grandes nomes dessa forma narrativa. Como se sabe, anos mais tarde, o próprio Alencar, assim como outros autores contemporâneos, lançar-se-á a uma tentativa épica, intitulada *Os filhos de Tupã* (1863), e que restou incompleta. A questão, na verdade, é que, nesse momento em que se pensa uma ruptura com a literatura portuguesa e a constituição de uma individualidade, o épico não atende aos anseios de inovação e de originalidade, o que torna o romance um gênero mais adequado nesse aspecto.

Dessa maneira, destaca-se outros trechos dessa polêmica em que, para além da superioridade do romance sobre o épico, Alencar parece postular como a literatura brasileira deve ser, do ponto de vista de como os elementos narrativos e descritivos devem estar presentes nas obras para terem um melhor proveito no quesito da valorização dos elementos nacionais. Tendo tais trechos como base, compara-se *Caramuru* e *Gupeva* a fim de mostrar que Reis estaria mais alinhada com esse projeto de Alencar, ao mesmo tempo que se insere nessa discussão com as suas próprias propostas inéditas para a literatura brasileira.

Sob esse viés, primeiramente se focaliza o que o romancista imaginava para a descrição da natureza brasileira, já que se trata de uma exuberante característica natural que distingue o Brasil das demais nações, principalmente europeias. Sobre esse tópico, já na “Carta Primeira”, Alencar critica a falta de uma beleza, de uma riqueza de imagens no escrito de Magalhães para retratar a natureza brasileira:

Depois da invocação segue a descrição do Brasil: há nessa descrição muitas belezas de pensamento, mas a poesia (tenho medo de dizê-lo) não está na altura do assunto.

Se me perguntarem o que falta, de certo não saberei responder; falta um quer que seja, essa riqueza de imagens, esse luxo da imaginação que forma na pintura, como na poesia, o colorido do pensamento, os raios e as sombras, os claros e escuros do quadro. (ALENCAR, vol. 170, 1856, p. 1).

Assim, vale comentar como é descrita a mesma natureza, o recôncavo baiano, nas obras de Durão e de Reis, visando a verificar se há nessas passagens esse “luxo da imaginação” que

o autor julga importante para se descrever o Brasil. Nesse sentido, salienta-se que, no épico de Durão, apenas há uma maior descrição das belezas naturais brasileiras no Canto VII, quando Diogo e Paraguaçu estão na França e ele conta ao Rei como é o país, por isso, inclusive, trata-se de uma descrição de viés exploratório.

XXX

Ervilhas, feijão, favas, milho e trigo,
Tudo a terra produz, se se transplanta;
Fruta também, o pomo, a pêra, o figo
Com bífera colheita, e em cópia tanta:
Que, mais que no país que o dera antigo,
No Brasil frutifica qualquer planta;
Assim nos deu a Pérsia e Líbia ardente
Os que a nós transplantamos de outra gente.
(DURÃO, 2010, p. 553).

Já em *Gupeva*, essa mesma natureza é descrita assim:

Era uma bela tarde: o sol de agosto animador e grato declinava já seus fúlgidos raios; no ocaso ele derramava um derradeiro olhar sobre a terra e sobre o mar que, a essa hora mágica do crepúsculo, estava calmo e bonançoso, como uma criança adormecida nos braços de sua mãe.

Seus raios desenhavam no horizonte as cores cambiantes do prisma, e desciam com melancólico sorriso as planuras da terra, e a superfície do mar. (REIS, 2019, p.151).

A natureza grandiosa e, mais a frente, descrita como única, é o primeiro contato do leitor com a história que será contada, ou seja, serve como uma bela moldura.

E àquela bela tarde sucedeu uma noite escura e feia. A atmosfera estava baixa e carregada, as nuvens ameaçavam tempestade. O mar quebrava-se raivoso nas praias, e o vento gemia nas solidões das matas. [...] As nuvens arqueavam-se negras sobre os outeiros, por entre os quais insinuava-se, louco de esperanças, o jovem adorador da filha dos palmares. (REIS, 2019, p. 167).

A partir desses trechos, é possível dizer que esse teor poético requerido por Alencar está mais presente no texto de Reis. Isso fica ainda mais nítido quando se contextualiza o segundo excerto da obra maranhense como sendo o momento em que Gastão vai ao encontro de Épica, pois, desse modo, a ameaça de tempestade que sucede à bela tarde (primeiro excerto) se torna um prenúncio da tragédia que estava por vir, além de colaborar para a construção da atmosfera misteriosa e sombria que ambienta todo o romance. Bem ao gosto do romantismo, a natureza aparece com teor subjetivo, servindo como reflexo das individualidades humanas.

Em sequência, outra crítica que Alencar faz a Magalhães diz respeito à falta de descrição de cenas impactantes de dor mútua e de cunho do belo horrível. No caso d'*A Confederação dos Tamoios*, o romancista diz que essas cenas até existem, mas que não são bem descritas ou nem mesmo são descritas, o que ele julga como sendo um desperdício absurdo. Esses trechos pertencem respectivamente à “Carta Primeira” e à “Carta Segunda” e estão transcritos a seguir:

Essa filha é a heroína do poema; o seu encontro com Aimbire é de tal maneira que nunca o leitor poderia adivinhar que ela teria de representar o papel importante que se lhe destina.

O poeta, talvez fatigado de descrições, não teve uma palavra para exprimir a beleza da jovem índia lacrimosa, consolando seu velho pai: essa dor mútua, esse quadro de tanto sentimento, passa despercebido. (ALENCAR, vol. 170, 1856, p. 1).

A descrição do combate entre os franceses e os portugueses tem alguns versos felizes e inspirados; mas podia, ou antes *deveria* ter mais expressão: falta-lhe esse cunho do belo horrível que se admira nos combates navais, como nas lutas dos elementos, e nas grandes comoções da natureza. (ALENCAR, vol. 174, 1856, p.1).

Levando esses apontamentos até os escritos de Durão e de Reis, tem-se que, em *Caramuru*, há uma escassez de cenas desse tipo, a não ser pela famigerada cena da morte de Moema, indígena que se apaixona por Diogo e, quando ele embarca para França, ela nada atrás de seu navio, na tentativa de alcançá-lo, mas acaba se afogando e morrendo. Esse é o trecho do Canto VI, que está representado pela célebre pintura de Victor Meirelles (1866):

XLI

Enfim, tens coração de ver-me aflita,
Flutuar moribunda entre estas ondas;
Nem o passado amor teu peito incita
A um ai somente, com que aos meus respondas:
Bárbaro, se esta fé teu peito irrita,
(Disse, vendo-o fugir) ah não te escondas;
Dispara sobre mim teu cruel raio...
E indo a dizer o mais, cai num desmaio.

XLII

Perde o lume dos olhos, pasma e treme,
Pálida a cor, o aspecto moribundo,
Com mão já sem vigor, soltando o leme,
Entre as salsas escumas desce ao fundo:
Mas na onda do mar, que irado freme,
Tornando a aparecer desde o profundo,
Ah Diogo cruel! disse com mágoa,
E sem mais vista ser, sorveu-se n'água.
(DURÃO, 2010, p. 528 - 529).

Nessa descrição dramática, embora haja esse cunho do belo horrível a que Alencar se refere, não se vê uma cena de dor mútua, uma vez que o enredo não se demora ao tratar das demais indígenas que se comovem com a morte de Moema. Em contrapartida, em *Gupeva*, há também uma cena trágica que une o cunho do belo horrível à dor mútua, trata-se da cena da morte de Gastão, a qual possui uma complexidade de camadas sentimentais.

Esse aspecto se deve à maneira como os fatos se sucedem. Na referida cena, inicialmente, Gupeva está irritado e golpeia Gastão em um acesso de raiva, no entanto, com a chegada de Épica, o líder tupinambá se compadece da dor da filha e fica mais retraído, talvez até arrependido do que fez:

— Da minha vingança serás tu a primeira vítima, continuou o cacique: mais tarde o conde de...

— Eis-me, – disse Gastão, interrompendo. — Gupeva, eu sou filho do conde de... não me reconheceste então? Oh! Eu sou francês, sou o filho do sedutor da vossa esposa, sou irmão de Épica...

— Infame! – rugiu o velho tupinambá. — Infame filho do conde de..., não terei compaixão de ti. E brandindo o seu tacape, o cravou com fúria no peito do jovem oficial. E batia com os pés na terra; e fazia com gritos um alarido infernal.

Gastão, levando a mão à ferida, obrigou-o por um instante a calar-se, e disse-lhe:

— Obrigado, Gupeva, eu queria a morte.

— Covarde! – exclamou o índio.

— Não me insultes na hora do passamento, – tornou-lhe o moço empalidecendo. — Cacique, eu podia matar-te; mas para que quereria eu a vida depois do que me acabaste de narrar?...

Nessa hora, a lua rompendo o negrume das nuvens aclarou com sua face pálida o cimo do outeiro. Era o meio giro da lua: a hora da entrevista tinha soado.

E uma visão angélica, uma mulher vaporosa, apareceu no cume do outeiro, como um anjo mandado pelo Senhor para receber a alma do mancebo cristão, que ia partir. Era Épica.

Ela soltou um grito de angústia à vista da cena, que mercê da lua, se apresentou a seus olhos. Esse grito, essa voz tão conhecida, tão amada, atraindo a atenção do moribundo, fez calar o guerreiro índio, que apupava a sua vítima.

Ela avançou alguns passos, e olhando fixamente para seu pai, disse-lhe:

— Gupeva, por que o mataste? Cruel! Sabes acaso, que este é o homem a quem adoro?

Gupeva, esse feroz Gupeva, esse bárbaro que se ufanava da sua vingança até na presença da morte, à voz da moça, cruzou os braços sobre o peito, e com um olhar que queria dizer: Perdão, exclamou com aflição:

— Épica!...

Ela pareceu não ouvir essa única palavra, que em si resumia quanta ternura há no coração dum homem, seus grandes olhos negros como o azeviche fitavam-se desvairados no mancebo agonizante. (REIS, 2019, p. 168 - 169).

Logo, com esses trechos, é perceptível que Reis é quem converge com o projeto literário de Alencar, trazendo os principais elementos que o romancista julga essenciais para a construção de um bom romance. Ademais, Reis ultrapassa as orientações de Alencar e se coloca enquanto pensadora e escritora da literatura nacional, já que, ao se inserir nesse debate sobre o gênero literário, Reis aproveita para também demonstrar a sua visão do mito da fundação indianista do Brasil, o qual é impossível de ser conquistado de maneira pacífica pela união de indígenas e europeus. Como se sabe, diferentemente de outras obras de fundação, como a própria *Iracema* (1865), de José de Alencar, em *Gupeva*, não há interligação das raças, apartadas pelo incesto e pela morte. Zin coloca de forma exemplar essa interdição:

À sua maneira, Firmina cria um lugar de procedência, um ambiente onde a nação brasileira teria iniciado a sua trajetória, estabelecendo, a princípio, um perfil identitário que constituiria a nossa gente, fruto da união entre uma índia tupinambá e um nobre europeu. O contato entre os dois, todavia, carrega um mal de origem, um desvio de percurso, uma vez que, no conto, Épica é apresentada como uma mulher “impura” e “maculada” e o “Conde de...” como um “filho da Igreja” que “abandona seus filhos”. Esse mal de origem, no que lhe concerne, estaria contido não no caráter da personagem indígena, que é tida como uma vítima das circunstâncias, mas no comportamento perverso e imoral do próprio pai de Gastão. *Gupeva*, nesse sentido, não se trata de um canto lírico comemorativo, mas da narrativa de um embate violento entre as raças, sugerindo a impossibilidade de um encontro harmonioso entre elas. (ZIN, 2017, p. 38)

Para dar prosseguimento às análises, há que se ressaltar também a maneira como Alencar previa a construção das personagens indígenas e dos textos indianistas em geral. Isso ocorre primeiramente na “Quarta Carta”, na qual Alencar cita como *Caramuru*, de Santa Rita Durão, trabalhou com os dados da época sobre os indígenas em contraste com *A Confederação dos Tamoios*:

Esses mesmos costumes e lendas acham-se, com alguma diferença de palavras, no *Caramuru* de Santa Rita Durão, o qual as bebeu nos nossos cronistas, d’onde as tirou o Sr. Magalhães: o poeta contentou-se em referi-las como o verificador mineiro, e não se deu ao trabalho de vesti-las e orná-las com as belas imagens que desperta sempre a cosmogonia de um povo, por mais bárbaro que ele seja. (ALENCAR, vol. 187, 1856, p.1)

Nesse trecho, faz-se um elogio à maneira como Durão usou dos conhecimentos que se tinha sobre os indígenas, colocando-o como exemplo a ser seguido nesse quesito, em oposição a Magalhães que não soube lapidar a joia que é a tradição indígena brasileira. Nessa perspectiva, Alencar valoriza o uso dos costumes e das lendas indígenas como forma de representar a cosmogonia de um povo, desde que sejam bem ornadas pelo escritor.

É interessante pontuar, então, que Reis utiliza-se também de termos indígenas e dos retratos de costumes mais conhecidos para construir a sua narrativa, porém, o grande destaque da sua obra se encontra justamente na ausência desses aspectos na construção das Épicas. Nesse quesito, há a falta de elementos indígenas na montagem dessas suas personagens começando já pelo seu aspecto, uma vez que Épica filha é sempre descrita como angelical, isto é, não há referência à natureza para descrevê-la, apenas ao catolicismo, como fica evidente na seguinte descrição da indígena feita por Gastão:

Anjo na beleza, e na inocência, anjo na voz, nas maneiras, é ela superior às filhas vaporosas da nossa velha Europa. Épica é seu nome. No seu rosto, Alberto, se revela toda a candura da sua alma, e toda a singeleza dos costumes inda tão virgens da inculta América. [...] Seus grandes olhos negros de doçura inexprimível falam à alma com suavíssima poesia: são harpejos da lira harmoniosa, ou notas de anjos em torno do Senhor. E esse olhar seu exprime um quê de indizível pureza que obriga a adorá-la, como se adora a Deus. (REIS, 2019, p. 155).

Já em outro ponto da história, por meio da visão do narrador, os seguintes traços são ressaltados: “E uma visão angélica, uma mulher vaporosa, apareceu no cume do outeiro, como um anjo mandado pelo Senhor para receber a alma do mancebo cristão, que ia partir. Era Épica.” (REIS, 2019, p. 169). Logo, é notório que a descrição de Épica, independente se feita por Gastão ou pelo narrador, aproxima-se mais do cristianismo do que do indianismo.

No caso de Épica mãe, no entanto, encontram-se descrições mais ligadas aos elementos da natureza, mesmo quando ela está descaracterizada da roupagem indígena:

Épica, a jovem índia, trajava ricos vestidos à europeia. Apertava-lhe a cintura delgada, e flexível, como a palmeira do deserto, um cinto negro de veludo, e as amplas dobras do seu vestido branco envolviam-lhe o corpo mimoso, delgado, como a haste da açucena à beira-rio. As tranças negras do azeviche, que lhe molduravam as faces aveludadas, eram aqui e ali entremeadas de flores artificiais. (REIS, 2019, p. 163).

Pode-se observar, então, um esfacelamento do paralelo entre elementos da natureza e descrição da mulher indígena, mais presentes na mãe que na filha, sendo essa última já um resultado do encontro infeliz entre o autóctone e o europeu.

E, finalmente, chega-se à questão do nome delas: Épica, que não é um nome indígena como Gupeva e Paraguaçu, pois seu uso é, na verdade, a inserção inegável de Maria Firmina dos Reis no debate acerca do gênero literário mais adequado para se construir a literatura brasileira. Reis nomeia duas personagens com o nome do gênero que é problematizado pelo Romantismo, o épico, e, ao longo da narrativa, ambas as personagens morrem de forma silenciosa, sem o teor trágico e comovente que envolve a morte das outras duas personagens, Gastão e Gupeva.

Ou seja, a única vez em que Reis constrói seu romance sem levar em conta os ditos de Alencar é justamente quando ela se coloca como parte da intelectualidade brasileira e o faz para concordar com o autor, sendo ainda mais direta e contundente em sua crítica: o épico morre duas vezes, sem alarde ou comoção, apenas como tinha que ser, dentro de um contexto de ascensão do romance. Certamente, não desconsideramos o interesse romântico pelo épico, aguçado pelo nacionalismo literário, que via nele uma possibilidade de cantar o “louvor ao novo Império ou aos episódios heroicos da guerra do Paraguai” (MARTINS, 2005, p. 125). No

entanto, o romantismo também dá margem à eclosão dos projetos literários individuais, caso de Reis que, à margem da elite intelectual do país, tanto geográfica quanto socialmente, percorre seu próprio caminho de releitura do cânone.

Por fim, em “Última Carta”, que na verdade foi a quinta de um conjunto de oito cartas, Alencar afirma a superioridade do romance sobre o épico ao dizer que, caso o enredo de Magalhães fosse traduzido por Walter Scott em forma de romance, “dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigariam o leitor que folheasse as primeiras páginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade.” (ALENCAR, vol. 196, 1856, p.1).

Essa citação é interessante, pois, para chegar a tal conclusão, Alencar, ao criticar a escrita de Magalhães, aproveita para ressaltar a superioridade do romance como gênero literário devido às suas características de composição. Dessa maneira, na visão do autor, o enredo de *A Confederação dos Tamoios* seria melhor aproveitado num romance por esse gênero permitir um maior desenvolvimento das personagens, as quais são “simples esqueletos, arcabouços informes” (ALENCAR, vol. 196, 1856, p.1) dentro do épico.

Partindo dessas considerações, é inegável que a personagem Gupeva cresce em complexidade e em importância no seu transplante do *Caramuru* a *Gupeva*, o que ocorre não só pela passagem de uma personagem totalmente secundária ao protagonismo, mas também pelo maior espaço que o romance promove para o desenvolvimento da personagem. Em outras palavras, dentro do épico de Durão, Gupeva é uma personagem plana que funciona apenas como um apoio para demonstrar a grandeza e a superioridade de Diogo, o homem branco que rouba tudo que lhe é mais precioso: a liderança dos tupinambás, a mulher prometida (Paraguaçu) e, posteriormente, até o contato com a comunidade indígena, já que essa desconfia do seu antigo líder. Já no romance de Reis, Gupeva se torna uma personagem esférica que, ao contrário da plana, possui “três, e não duas dimensões; [...] portanto, organizada com maior complexidade e, em consequência, capaz de nos surpreender.” (CANDIDO, 1963, p. 62).

Considerando unicamente a narrativa maranhense, Gupeva possui no romance um desenvolvimento maior da sua história de vida e do seu temperamento, como a mudança de postura frente a Gastão, a qual, no início, é ríspida, mas, com a chegada de Épica, torna-se retraída e arrependida. Além disso, esses aspectos ficam ainda mais complexos e completos quando se considera *Caramuru* como parte da composição do passado dessa personagem, pois, dessa forma, tem-se que o Gupeva de Reis é uma versão mais velha, arrependida de sua juventude, o Gupeva de Durão, que permitiu que o europeu entrasse em sua comunidade, erro o qual o Gupeva de Reis, mais sábio, não está disposto a repetir.

Isto posto, é evidente que Maria Firmina dos Reis soube muito bem como retomar a obra de Durão, utilizando-a como tela de fundo para a criação do seu romance indianista. Sob essa perspectiva, o caráter de escritora romântica de Reis se sobressalta, uma vez que ela demonstra grande habilidade em revisitar criticamente os textos clássicos, além de se mostrar preocupada com o projeto de criação de uma literatura brasileira por escolher fazer essa retomada em forma de romance. Logo, Reis aproveita das características composicionais do romance e cria um Gupeva psicologizado que apresenta um desenvolvimento ao longo do tempo, o que só é possível de ser feito dentro desse gênero narrativo.

De acordo com Pedro Chagas,

a narrativa em prosa de longa extensão possibilita enredos sobre situações lançadas à ação transformadora do tempo, em processos de provação, aprendizado, transformação (de personagens e contextos) que colocam em perspectiva temas relevantes para o público contemporâneo, atuando como ‘memória externa’ socialmente distribuída. (2020, p. 25)

Assim, flashback executado por Gupeva, na obra de 1861, faz com que ele apresente ao leitor todas as provações pelas quais passou, tornando-se alguém que anseia pela vingança. Se

esse processo de transformação não bastar, é importante ressaltar que a proposta de leitura trazida por este artigo, que considera as próprias vivências do jovem Gupeva em *Caramuru* para a formatação do velho Gupeva, na obra homônima, contribuem para o desenvolvimento temporal e psicológico da personagem. Ao colocar o indígena espoliado em cena, Maria Firmina dos Reis traz não só aos seus leitores contemporâneos, mas também aos de hoje, bicentenário de seu nascimento e da Independência do Brasil, a ‘memória externa’ de uma opressão ignorada.

Conclusão

Diante de todo o exposto, ressalta-se a importância da crítica literária, tendo em vista que foi através dela que se discutiu as questões temáticas e formais durante o Romantismo brasileiro. Nesse viés, as cartas de Alencar sobre *A Confederação dos Tamoios* merecem destaque por colocarem em pauta essas questões e delinearem um possível caminho a ser seguido pela literatura brasileira.

Sobre esse quesito, a interpretação de *Gupeva: romance brasiliense*, de Maria Firmina dos Reis, proposta neste artigo ressalta como a autora maranhense soube utilizar desses preceitos, criando, para além deles, sua própria concepção da literatura brasileira. Tal concepção, como defendido ao longo destas páginas, concorda com a concepção alencariana ao encerrar o épico através do simbolismo da morte dupla das Épicas e é arraigada aos valores do Romantismo por reler as obras clássicas e acrescentá-las em complexidade e significação nacional, fazendo com que ambos os escritos se enriqueçam com a leitura de um a partir do outro, num processo simultâneo de valorização e reinvenção da literatura brasileira.

RECREATIONS AND RESONANCES: CARAMURU AND THE POLEMIC OF A CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS IN GUPEVA: ROMANCE BRASILIENSE (1861), BY MARIA FIRMINA DOS REIS

ABSTRACT: This article analyzes *Gupeva: romance brasiliense*, by Maria Firmina dos Reis, through the investigation of the relations between the mentioned novel and *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*, by José de Santa Rita Durão, in the light of Brazilian Romanticism aesthetics, in the context of production of Reis' work, and of José de Alencar's opinions expressed during the polemic about *A Confederação dos Tamoios* (June to August, 1856). Thus, this article demonstrates, in the nineteenth-century context, the relevance of the conscious retaking of a Brazilian epic classic.

Keywords: Romanticism. Indianism. Intertextuality. Epic. Romance.

¹ Em recente coletânea sobre o conto romântico no Brasil, intitulada *O sino e o relógio* (2019), *Gupeva* é compilado como conto. Já no estudo “O Indianismo revisitado: a autoria feminina e a literatura brasileira do século XIX”, de Alós, pontua-se que a publicação da obra em folhetim pode ter sido abreviada, fazendo com que ela apresentasse uma extensão menor. De todo modo, o que se procura ressaltar aqui é o caráter de projeto consciente entrevisto na escolha do subtítulo e na obra como um todo.

REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo Peres. O indianismo revisitado: a autoria feminina e a literatura brasileira do século XIX. *Organon*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, pp. 1-18, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHAGAS, Pedro Dolabela. Todos eles romances: a variação do gênero no Brasil, 1960-1980. Campinas: Unicamp, 2020.

DURÃO, José de Santa Rita. Caramuru In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Multiclássicos: épicos*. Prefácio João Adolfo Hansen. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

GAI, Eunice Terezinha Piazza, SILVA, Joseylza Lima. O romantismo em Gupeva, de Maria Firmina dos Reis: uma leitura hermenêutica, *Afluente, UFMA/Campus III*, v.3, n. 8, p. 46-61, mai./ago. 2018.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel, São Paulo: Edusp, 2005.

MOREIRA, Maria Eunice. O Brasil em papel: ideias e propostas no pensamento crítico do Romantismo. In CORDEIRO et al. (org.). *A crítica literária brasileira em perspectiva*. Cotia: Ateliê editorial, 2013.

REIS, Maria Firmina dos. Gupeva: romance brasiliense. In: _____. *Úrsula e outras obras*. Prefácio de Ana Maria Haddad Baptista e Danglei de Castro Pereira. 2a ed. (Série prazer de ler; n. 11 e-book). Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019.

ZIN, Rafael Balseiro. Maria Firmina dos Reis e seu conto Gupeva: uma breve digressão indianista. *Em tese*: editada pelos discentes do PPGSP, Florianópolis, v. 14, n. 1, pp. 31-45, jan./jun., 2017.

Periódicos consultados:

Diário do Rio de Janeiro, 1856. Volumes 170, 174, 180, 187, 196, 221, 224 e 229.

Diário do Maranhão, 1856. Volume 257

Data de submissão: 15/09/2022

Data de aceite: 18/11/2022