

Lugares da natureza

Eduardo Vieira Martins*

Introdução

José de Alencar, nas descrições das florestas e campos do Brasil, lança mão de uma série de temas que faziam parte da visão romântica da natureza. O objetivo deste trabalho é analisar quatro desses "lugares da natureza", demonstrando a existência de uma verdadeira tópica em que o autor buscava seus temas e motivos. Como a abordagem simultânea de muitos romances alongaria demais a exposição, tomarei *O sertanejo* (1875) como base desta investigação, utilizando livremente outros textos do autor para melhor exemplificar os aspectos aqui abordados.

Lugares da natureza

Grandes espaços incultos

Os aspectos da natureza que seduzem a imaginação de José de Alencar são os grandes espaços incultos, onde o homem ainda não imprimiu sua marca: as floresta intocadas, o pampa que se estende a perder de vista, o sertão misterioso. *O sertanejo*, seguindo um modelo caro aos escritores românticos, inicia-se pela evocação do cenário onde a ação vai se desenvolver. Na abertura do romance, o sertão é descrito como "a imensa campina que se dilata por horizontes infintos", "o vastíssimo deserto".¹ Antes de receber o nome de Quixeramobim, os desbravadores chamavam essas terras de "Campo Maior", tal a sua extensão e grandiosidade (p. 542). Também *O guarani* (1857) e *O gaúcho* (1870) iniciam-se pela apresentação de grandes cenários naturais: no primeiro, a serra dos Órgãos, no segundo, os pampas do Rio Grande do Sul. Nesse,

* UNICAMP.

¹ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. In: *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965, v. 3, p. 527. Daqui em diante indicarei apenas as páginas das citações desse romance, ficando entendido que todas se fazem a partir dessa edição.

chama a atenção o uso da mesma imagem empregada para descrever o sertão: a "savana a dilatar-se por horizontes infínitos".²

A preferência de Alencar por esses cenários acompanha a voz romântica de valorização da natureza selvagem, que opôs ao cenário convencionalizado do classicismo uma nova convenção, a do culto à natureza primitiva. Segundo Antonio Candido, "a natureza superficial e polida dos neoclássicos parece percorrida de repente por um terremoto: o que se preza agora são seus aspectos agrestes e inacessíveis – montanha, cascata, abismo, floresta, que irrompem de sob colinas, prados e jardins".³ É essa natureza indômita que será valorizada pelo romantismo e convertida num dos seus principais *topoi*, difundindo-se não apenas através da literatura como também das outras artes, em especial da pintura.

Em *O sertanejo*, são sempre os aspectos selvagens que atraem o olhar do narrador: a "vegetação pitoresca e original", as "brechas" e "espessuras", as "florestas ainda virgens" e os "vastos campos incultos", a "selva espessa" e a "floresta emaranhada" (p. 546 e *passim*). Da perspectiva romântica, os campos virgens ou pouco domesticados conservam a força da natureza incontaminada pela ação do homem. Por isso, muito freqüentemente Alencar escolheu como cenário de suas narrativas lugares distantes e desertos, onde a presença do colonizador e da civilização ainda não havia transformado o ambiente.

Natureza e nacionalidade

Uma das principais características da concepção romântica da natureza é sua vinculação à idéia de nacionalidade. *O gênio do cristianismo*, de Chateaubriand, parece ser uma das fontes em que Alencar se informou sobre essa relação. Num capítulo sugestivamente intitulado "Instinto da Pátria", Chateaubriand afirma que Deus "fundou sobre a natureza a afeição do solo natalício".⁴ Amplamente explorado no Brasil, esse tema não passou despercebido a José de Alencar, para quem a paisagem era não apenas fonte do instinto da pátria, mas o próprio elemento diferenciador da nacionalidade. Em "Bênção Paterna", prefácio de *Sonhos d'ouro*, a "gestação" do "povo americano" é concebida não como simples cruzamento entre raças mas como fruto do "consórcio do povo invasor

com a terra americana".⁵ Tal perspectiva era possível porque a natureza era compreendida como elemento de diferenciação da nacionalidade. Em *O gaúcho*, Alencar escreve que "cada região da terra tem uma alma sua, raio criador que lhe imprime o cunho da originalidade. A natureza infiltra em todos os seres que ela gera e nutre aquela seiva própria; e forma assim uma família na grande sociedade universal".⁶ Em *O sertanejo*, a mesma idéia é retomada, e a natureza chega a ser igualada à própria pátria. No início da narrativa, Arnaldo, o herói, deixa a casa de sua mãe e vai dormir numa mata próxima à fazenda: "Aí, no seio da natureza, sem muros ou tetos que se interponham entre ele e o infinito, é como se repousasse no puro regaço da mãe pátria acariciado pela graça de Deus, que lhe sorri na luz esplêndida dessas cascatas de estrelas" (p. 548). Dessa perspectiva, as idéias de pátria e natureza se aproximam, e a grandeza de uma é percebida como decorrência da força da outra. Fixada essa relação, tornou-se necessário atribuir à paisagem brasileira as melhores qualidades, pois delas dependeria o valor do país e dos seus habitantes.

Natureza e religiosidade

Em *O homem e o mundo natural*, Keith Thomas afirma que "em fins do século XVIII, o apreço pela natureza, e particularmente pela natureza selvagem, se convertera numa espécie de ato religioso. A natureza não era só bela, era moralmente benéfica".⁷ A percepção da floresta de uma perspectiva religiosa difundiu-se durante o romantismo e se constituiu como um dos principais *topoi* da literatura do período. No caso de Alencar, a obra de Chateaubriand foi uma das grandes fontes de sugestão desse tema.

Fazia parte da percepção da floresta como um lugar sagrado, a idéia de que a mata virgem é um vestígio dos tempos da criação. Nas *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*, Alencar cita um trecho da *Viagem à América*, de Chateaubriand, no qual se fala nas "florestas tão velhas como o mundo, e que ainda podem dar uma idéia do que era a criação quando saiu das mãos de Deus".⁸ Alencar comunga dessa visão, como se pode perceber pela leitura da

² ALENCAR, José de. "Bênção paterna". In: *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Melhoramentos, s.d., p. 9-10.

³ Idem. *O gaúcho*, p. 6.

⁴ THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 309.

⁵ CHATEAUBRIAND. *Viagem à América*. Trad. e citado por José de Alencar. In: *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre "A confederação dos tamoios"*. São Paulo: Seção de Publicações da FFCL/USP, 1953, p. 52.

⁶ Idem. *O gaúcho e O tronco do ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1977, p. 7.

⁷ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 1, p. 30.

⁸ CHATEAUBRIAND. *O gênio do cristianismo*. Rio de Janeiro: Jackson, 1949, v. 1, p. 146. Trad. C. Castelo Branco.

famosa carta, redigida em 1868, na qual apresentava o jovem Castro Alves a Machado de Assis. O cenário descrito no texto é a Tijuca, onde o romancista recebeu o poeta baiano:

"Aqui tudo é puro e são. O corpo banha-se em águas cristalinas, como o espírito na limpidez deste céu azul.

Respira-se à larga, não somente os ares finos que vigoram o sopro da vida, porém aquele hálito celeste do Criador, que bafejou o mundo recém-nascido. Só nos ermos em que não caíram ainda as fezes da civilização, a terra conserva essa divindade do berço.

Elevando-se a estas eminências, o homem aproxima-se de Deus."⁹

Da perspectiva romântica, a natureza intocada conserva-se tal como era na origem, constituindo-se num refúgio para o corpo e a alma. Deixar a cidade e subir a montanha é ascender em direção a Deus. Por isso, a floresta converte-se em local de retiro e contemplação. Sentindo-se sufocado em meio à sociedade, o homem de sensibilidade refugia-se na selva, onde, louvando as maravilhas da criação, entra em contato com o criador.

Em *O sertanejo*, Alencar procura imprimir às descrições da natureza a mesma dimensão religiosa. Há uma cena em que Arnaldo, da mata próxima à casa da Oiticica, acompanha à distância o terço que se reza na capela da fazenda. Seguindo o exemplo da "inculta Atalá", que se ajoelha "diante de um tronco derrubado, como diante de um altar",¹⁰ "o sertanejo adivinhando que estavam na reza ajoelhou também num ramo da árvore, e com sincero fervor acompanhou de longe no seu nicho agreste a oração que lá se estava elevando ao Senhor pela boa volta e feliz chegada dos donos da Oiticica" (p. 549).

O mesmo tipo de sensibilidade se manifesta também nas inúmeras descrições da natureza presentes em *O guarani*, que tem por cenário uma "floresta secular que nascera com o mundo".¹¹ Da mesma forma que em *Atalá* ou *O sertanejo*, a mata aqui é vista como uma espécie de templo: ao jurar fidelidade ao rei de Portugal, D. Antônio de Mariz, "descobrimo-se, curvou o joelho em terra, e estendeu a mão direita sobre o abismo, cujos ecos adormecidos repetiram ao longe a última frase do juramento prestado sobre o altar da natureza, em face do sol que transmontava".¹²

⁹ ALENCAR, José de. Carta sobre Castro Alves. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Americana, 1974, v. 1, p. 112-113.

¹⁰ CHATEAUBRIAND. *Atalá*. Lello e Irmão, s.d., p. 16.

¹¹ ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Ateliê, 1999, p. 500.

¹² Idem, p. 58.

Convertida em templo natural, a floresta passa a ser enxergada por analogia com as igrejas, e a suas descrições se enchem de termos arquitetônicos, como "coluna", "abóbada" e "zimbório".

Estradas e caminhos: o tema da viagem

A preferência de José de Alencar por cenários em que a natureza se conservava intocada levou-o a escolher como palco de muitas de suas narrativas lugares distantes e pouco povoados, onde a presença do colonizador e da civilização ainda não havia transformado o ambiente. Essa escolha coloca em questão o tema da viagem, fundamental para a literatura do período. *O guarani* e *O sertanejo*, como diversos romances do século XIX, iniciam-se com a chegada de grupos de viajantes a algum lugar isolado do interior do país. Em *Iracema* (1865), a viagem é usada como recurso para mapear o território. Ao passo que os personagens percorrem diferentes lugares, a etimologia dos topônimos vai sendo explicada pelos acontecimentos que os envolvem e pelas inúmeras notas de rodapé que o autor acrescenta ao texto. Num movimento inaugural que faz lembrar o livro do *Gênesis*, *Iracema* registra o momento em que se dá nome aos lugares. No capítulo XXVI, por exemplo, Martim parte com Poti para lutar contra os tabajaras, abandonando Iracema, que todos os dias espera por ele às margens de uma lagoa. Os indígenas que a vêem, "triste e só, como a garça viúva, na margem do rio, chamavam aquele sítio Mecejana, que significa a abandonada". Em nota, o autor explica que "o verbo *cejar* significa - abandonar; a desinência *ana* indica a pessoa que exercita a ação do verbo. *Cejana* significa - o que abandona".¹³

Em *O sertanejo*, a ação se inicia quando o capitão-mor Gonçalo Pires Campelo e sua família chegam à fazenda da Oiticica, no sertão de Quixeramobim. No século XIX, a palavra "sertão" tinha um significado diferente do atual. Segundo Saint-Hilaire, "o nome Sertão ou Deserto não designa uma divisão política do território; não indica senão uma espécie de divisão vaga e convencional determinada pela natureza particular do território e, principalmente, pela escassez de população".¹⁴ O que distinguia esse espaço de contornos incertos e delimitação convencional não era uma característica climática ou geológica, como ocorre em nossos dias, mas a baixa densidade demográfica. Os sertões eram o deserto, os vazios,

¹³ Idem. *Iracema*. Ed. crítica por M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Edusp, 1979, p. 63 e 96-97.

¹⁴ SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagens pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1975, p. 307.

ou, na feliz expressão do Visconde de Taunay, "as vastas solidões interpostas" entre as vilas e povoados.¹⁵

José de Alencar, em consonância com o pensamento de sua época, compreendia o sertão como fronteira de civilização, o espaço formado pela intersecção da floresta inexplorada com as regiões mais habitadas. Como a especificidade desse espaço dependia do seu isolamento, as estradas, vias pelas quais a civilização penetra o interior, representavam um fator de diluição e abrandamento da rusticidade sertaneja. Para mostrar esse espaço num momento em que ainda conservava seu caráter bravio, o narrador recua o tempo da narrativa para uma época em que elas ainda não haviam chegado aos campos de Quixeramobim.

São várias as viagens retratadas em *O sertanejo*. Na ausência de estradas, os viajantes eram obrigados a percorrer outras trilhas, como uma picada no mato ou as margens de um rio. Havia naquela época, segundo o narrador, duas formas de se empreender uma viagem: ou num comboio, ou à escoteira. Na primeira, dispunha-se de "todas as provisões necessárias à comodidade como à segurança" (p. 527). Na segunda, o viajante enfrentava os perigos do deserto sozinho, contando apenas com seus próprios recursos.

Palavras finais

Uma crítica freqüentemente formulada a José de Alencar foi a de deturpar a verdadeira feição das regiões representadas em seus romances. Araripe Júnior, por exemplo, retomando uma argumentação anteriormente empregada por Franklin Távora nas *Cartas a Cincinnati*, aponta em *O sertanejo* a existência de "erros topográficos e transplantações de flora de uns para outros lugares".¹⁶ Está latente nesse tipo de comentário uma concepção da literatura como imitação da natureza e uma exigência de maior acuidade de observação: o "defeito" dos romances alencarianos, em especial dos seus painéis descritivos, residiria no fato de eles deturparem a realidade e se afastarem do modelo observado.

Vale comparar essa atitude com a assumida por Alencar nas suas críticas aos quadros da natureza de *A confederação dos tamoios*. Logo na primeira carta, afirma que a invocação do poema é "fria" e que "o sol de nossa terra, esse astro cheio de esplendor e de luz, devia inspirar versos mais repassados de entusiasmo e de poe-

siá".¹⁷ Pode-se perceber nesse breve comentário a perspectiva da qual Alencar analisa os painéis da natureza de Magalhães: o que se censura neles não é a inexatidão das descrições, mas a sua falta de poesia, que amesquinha, por assim dizer, a natureza tropical. O que ele exige não é a minuciosa reprodução da paisagem, mas a criação de um quadro poético capaz de tocar o leitor. Na sétima carta, compara as descrições de *A confederação dos tamoios* com as de outros autores e comenta: "Não sei; leio o poema, abro alguns livros, e vejo com tristeza que 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, sorri, palpita, expande-se; aqui parece entorpecida e sem animação".¹⁸ Para Alencar, o que faz a superioridade desses autores não é a sua fidelidade ao real, mas a capacidade que possuem de criar um painel que encante o leitor pela sua beleza. Trata-se, portanto, de uma postura diametralmente oposta à dos críticos que o censuravam de deturpar a feição das regiões representadas em seus romances.

Deixando o terreno da especulação teórica e passando ao da prática ficcional, Alencar, ao compor uma imagem literária da natureza brasileira, tentou alçar-se, por um lado, ao nível de grandiosidade dessa paisagem que ele tanto admirava, e, por outro, à excelência poética dos seus autores preferidos. Para obter esse efeito estético, lançou mão de lugares-comuns integrantes da complexa visão da natureza desenvolvida pelo romantismo. Procurei nesta comunicação, um pouco esquematicamente, apontar alguns temas que compõem essa tópica. Se a leitura aqui esboçada for aceita, deve-se concluir que o critério de avaliação pautado pela comparação com o real é equivocados. Os modelos das descrições da natureza em Alencar não devem ser buscados nos sertões do Ceará ou nos pampas do Rio Grande do Sul, e sim nas páginas de Chateaubriand, Fenimore Cooper ou Bernardin de Saint-Pierre, autores de sua predileção que lhe forneceram o prisma através do qual seu olhar captou a natureza brasileira e a transformou num cenário de cores e contornos românticos.

¹⁵ TAUNAY, Visconde de. Cruzando o sertão. In: *Visões do sertão*. São Paulo: Of. Gráf. Monteiro Lobato e R. Gusmão, 1923, p. 10.

¹⁶ ARARIPE JR., Tristão de Alencar. *José de Alencar*. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958, v. 1, p. 236.

¹⁷ ALENCAR, José de. *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*. In: ed. cit., p. 5.

¹⁸ ALENCAR, José de. Op. cit., p. 51.