

■ Paisagem, história e construção literária

GILDA VILELA BRANDÃO

Doutora em Letras pelo PPGLL, da Universidade Federal de Alagoas, e professora do mesmo Programa.

Resumo: O artigo é composto de duas partes: na primeira, discorremos sobre a presença da paisagem nas narrativas dos viajantes estrangeiros Jean de Léry (1994), Martin de Nantes (1706), Ferdinand Denis (1955), Rugendas (1940), Spix e Martius (1938). Na segunda, com base nas considerações de Candido (1961; 1964) e Sússekind (1994), examinamos a concepção da paisagem no romantismo brasileiro, estabelecendo um rápido paralelo com manifestações na poética francesa.

Palavras-chave: Viajantes estrangeiros. Paisagem. História. José de Alencar. Romantismo.

Abstract: This article is composed of two parts. In the first part, it is presented the impact of history in the narratives of the foreign travellers Jean de Léry (1994), Martin de Nantes (1706), Ferdinand Denis (1955), Rugendas (1940) and Spix and Martius (1938). The second part starts out by presenting significant ideas and concepts of Candido (1961; 1964) and Sússekind (1994), focusing on the presence of the landscape in the romantic period of Brazilian literature, with the intention of presenting a brief parallel with French poetry.

Keywords: Foreign travelers. Landscape. History. José de Alencar. Romanticism.

Ver, ouvir e observar

Tupinamba – Vieste?
Francês – Sim, vim;
T. – Como te chamas?
F. – Ostra Grande
(O diálogo de Jean de Léry, 1557).

Quando Jean de Léry diz, em sua *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil*, que se extasiou diante da beleza energética dos Tupinambás, “robustos e dispostos, pouco sujeitos a doenças” (LÉRY, 1994, p. 211); quando registra o riso dos canibais (“O canibal gosta de rir. É esta evidência insólita que *l’Histoire d’un Voyage* quer dividir com seu leitor”, afirma Frank Lestringant no prefácio) e se surpreende com a variedade de papagaios (p. 281) e peixes – “[...] o bonito é um dos melhores e bem parecido com as nossas carpas” (p. 129) –, estava descrevendo e tentando entender um mundo que já era objeto de especulação nos meios letrados de seu país: “Meu assunto será, nesta história, somente declarar o que eu passei na América ou terra do Brasil, *vi, ouvi e observei*, tanto no mar [...] quanto entre os selvagens americanos, que frequentei e com quem vivi cerca de um ano” (p. 106 – a tradução e o grifo são nossos).¹ Quando um padre capuchinho e missionário apostólico, P. Martin de Nantes, pede desculpas ao leitor pela simplicidade de seu estilo, alegando sua idade avançada, e esclarece que escreveu sua *Relation succincte et sincère* [1706] para obedecer a seus superiores; quando avisa que saiu de Lisboa em 15 de fevereiro de 1671, chegou ao Brasil (Pernambuco) no dia 3 de agosto do mesmo ano, e que, logo em seguida, seguiu para a aldeia dos cariris, é natural que o leitor de hoje se surpreenda não somente com as informações pormenorizadas sobre o *modus vivendi* dos cariris como também com relatos que pouco, ou nada, parecem ter de duvidosos, como aquele em que ele próprio serviu de mediador de conflitos entre portugueses, cariris e os portugueses entre si (NANTES, 1706, p. 101-103).

¹ Cf. com o original :
“Mon sujet sera en ceste
histoire de seulement
déclarer ce que j’ay
pratiqué en Amerique
ou terre du Brésil, veu,
ouy et observé tant sur
mer [...] que parmi les
sauages américains
entres lesquels j’ay
fréquenté et demeuré
environ un an”. A fim
de não sobrecarregar
as notas de rodapé,
as citações curtas já
aparecerão traduzidas no
corpo do trabalho e as
citações longas não serão
mais traduzidas.

² No campo ideológico, percebemos o racismo de Latteux, autor de *Au pays de l'or et des diamants*, (s.d.) que, após admirar hibiscos de flores amarelas, plantados ao longo do cais do porto, esbraveja: "Je suis devenu véritablement négrophobe en débarquant à Bahia [...]. Ah ! Le débarquement à Bahia manque de charme ! [...] Il a plu et on patauge dans un lac de boue, au milieu d'immondices [...]. De plus, je n'exagère pas, il flotte dans l'air une odeur rance, "ça sent le nègre" (s. d. ,p. 82).

Num mundo onde a invenção do livro impresso era recente, confinado este a um punhado de *clercs*, é interessante pensar que dessas (e de outras) fontes rudimentares, recolhidas em condições adversas e espalhadas mundo afora, de forma escassa e desorganizada, saíam utopias literárias, lendas prodigiosas, como as que falam de tribos com um olho só e de amazonas americanas, cuja descrição, feita por Carvajal, segundo Sergio Buarque de Holanda (1959, p. 35 – grifo nosso), "[...] não é puramente imaginária, e coincide notavelmente, em verdade, com o que ele e seus companheiros teriam podido *verno* Peru". Chegando aos trópicos, esses homens, e os demais, eram capazes de se maravilhar com os fenômenos da natureza, preparados como estavam para o ver e o ouvir. Desembarcavam sob o peso de suas missões – evangelizadoras, apostólicas, científicas, colonizadoras, exploradoras² –, porém, como chegavam com as pálpebras pesadas, carregadas de guerras, epidemias e mortes (muitas, muitas mortes), era natural que se extaciassem diante da paisagem e do súbito sumiço dos pirilampos:

No Brasil, como verificou M. de Saint-Hilaire, diversas espécies [de pirilampos] que pertencem a mais de um gênero, vagam pelos ares fazendo brilhar sua luz. [...] Desde o princípio do descobrimento, todos os viajantes que pelos campos da América discorrem têm admirado o espetáculo, que oferecem os insetos, de que fizeram assunto de suas descrições. Difícil é com efeito ver coisa mais maravilhosa que esses revérberos, que em diversos sentidos atravessam; esses pontos luminosos que de noite aparecem como fogos elétricos. Uma coisa, que a comparação não poderia representar, é o sumiço súbito da luz, que se extingue em um momento, para tornar logo a brilhar e a desaparecer outra vez (DENIS, 1955, p. 143).

Visuais e auditivos, Spix e Martius misturam informações topográficas e banalidades anedóticas ao

paisagístico, em cenários, por vezes, nem tão paradisíacos assim. De um lado o belo; de outro, o inóspito:

O rio em que nos achávamos agora tinha na média mais de uma milha marinha de largura. As suas águas sujas, esbranquiçadas, apresentavam-se interrompidas por diversas ilhas de areia. [...]. A corrente dos ventos nas ilhas de areia enxota os mosquitos, razão por que, daí em diante, sempre costumávamos passar nelas a noite. [...]. Eles [os índios] permaneciam fieis aos seus costumes e passavam a noite mal cobertos com pouca roupa, sobre a areia, junto da margem, embora nós não cessássemos de lhes lembrar o perigo do assalto de jacarés. [...] O acidente [o assalto de jacarés] havia-nos espantado o sono, e, como, entretentes, a lua, saindo das nuvens, resplandecia esplêndida, voltamos às canoas e prosseguimos a viagem, ao passo que os índios se animavam no serviço de remo, cantando uma simples toada (SPIX; MARTIUS, 1938, p. 240).

São descrições de teor exótico³, feitas sem pedantismo, mesmo porque, para (usando um vocabulário atual) *abordar a diferença*, é necessário ajustar as lentes, ou, nas palavras mais simples e diretas de João Maurício [Johan Moritz] Rugendas (1940, p. 30), “[...] é preciso que o estrangeiro se adapte aos costumes do país e não se oponha, sem necessidade, às opiniões, pretensões ou preconceitos dos habitantes”. Foi o que ele próprio pretendeu, ao misturar anotações preciosas sobre a vida das famílias dos colonos do interior, “[cuja] monotonia só é interrompida, de quando em quando, pelas festividades religiosas” (1940, p. 144-145), com descrições etnográficas propriamente ditas, como estas: “Os botocudos empregam a taquara chamada uba que é muito lisa” (p. 109); “Os guiacurus (sic) parecem ser a única tribo a ter adotado o cavalo dos europeus; são nisso inteiramente semelhantes aos índios cavaleiros da América Espanhola” (p. 133). Do intercruzamento desses olhares – e isso é interessante para nós – resultam quase sempre, sobretudo quando se

³ Já foi possível perceber que não estamos empregando o termo “exótico” em sentido pejorativo. No exótico, é evidente, só cabe o pitoresco, ou seja, a beleza natural, livre de conflitos e contradições.

trata de uma obra escrita por um estudioso da tarimba de Rugendas, argumentos exigindo maior atenção, seja pela dubiedade, seja pelas ideias relativistas que encerram. Assim, por exemplo, abrindo mão de uma suposta prepotência de *civilizado*, o desenhista e cronista flamengo considera que a “alma” da natureza americana já estaria marcada pela presença de grandes homens, numa mescla de natureza e cultura:

Talvez nos censurem ter consagrado estas páginas a honrar a memória do maior homem [Padre Antonio Vieira] que o Brasil e mesmo a América possam apresentar nos primeiros tempos de sua história, de um homem que, sem prejuízo para a sua reputação, pode ser comparado aos mais célebres de sua época. *Qualquer que seja o encanto dessa natureza tão grande e rica do Novo Mundo*, qualquer que seja a impressão que ela tenha produzido em nosso espírito, a recordação de seus grandes homens e das nobres ações de que ela foi testemunha, dá-lhes uma alma [...]. (RUGENDAS, 1940, p. 164 – grifo nosso).

Aliás, é interessante observar como Rugendas tinha consciência de que estava escrevendo para seus pares e censores (“Talvez me censurem”), prova inconteste, diga-se de passagem, de que a nossa chamada *crônica ou literatura dos viajantes* é, de fato, um gênero híbrido, inclassificável, caso se levem em conta as distâncias entre discurso ficcional e discurso historiográfico, assinaladas por Barthes:

C'est un fait notable et passablement énigmatique que le discours littéraire comporte très rarement les signes du “lecteur”; on peut même dire que ce qui le spécifie, c'est d' être apparemment un discours sans *tu*, bien qu'en réalité toute la structure de ce discours implique un « sujet » de la lecture. Dans le discours historique, les signes de destination sont communément absents : on en trouvera seulement lorsque l'Histoire

se donne comme une leçon : c'est le cas de *l'Histoire universelle* de Bossuet, discours adressé nommément par le précepteur au prince, son élève [...] (BARTHES, 1982, p. 15).

Digressão feita, voltemos ao essencial. Certamente, já foi possível notar que os cinco viajantes estrangeiros aqui citados, munidos de suas equipes “técnicas” – mulas, barcos, canoas, canoeiros, tropeiros, índios⁴ – e, possivelmente, sem quase nenhuma epistemologia de estudo de campo, nos forneceram um material empírico riquíssimo e dos mais variados sobre as realidades geográficas deste país. Amplamente estudados por historiadores, esses relatos de viagem, cujo marco inaugurador foi, como é notoriamente sabido, a *Carta de Pero Vaz de Caminha* (1500)⁵, terminaram sendo atrelados, no âmbito da literatura, ao paradigma do *locus amoenus* – o refúgio ameno, topos da tradição horaciana. É assim que, a partir do setecentismo, a paisagem ascende à condição de recurso privilegiado da estrutura literária, tornando-se uma das ideias mais veneráveis do Caramuru (1781), de Frei José de Santa Rita Durão (1722-1784), conforme frisa Antonio Candido, preciso como sempre, nesta citação necessariamente longa:

O jardim de delícias, o lugar maravilhoso, é traço constitutivo da estrutura das epopeias, servindo para contrastar os trabalhos da vida com a promessa ou miragem do ideal. É a ilha dos Amores, n'ó *Lusíadas*; o jardim de Armida, ou a vida entre os pastores, na *Jerusalém Libertada*; o paraíso bíblico, em Milton; o paraíso à moda brasileira, no céu do Assunção, de Frei São Carlos. No *Caramuru*, todavia, há uma generalização desta prática; o poeta amplia o lugar de maravilhas até fazê-lo coincidir com todo o país e, deste modo, descaracterizar a sua função. Não se trata mais de empreendimento excepcional do espaço épico; é todo ele que se identifica no loco ameno. A esse propósito convém notar que Durão deu semelhante

⁴ Ao ler as páginas em que descrevem os lugares inóspitos por que passavam, o que comiam e como dormiam nas selvas infestadas de mosquitos, nos damos conta das condições adversas que enfrentavam.

⁵ Descoberta em 1773, por José Seabra da Silva, guarda-mor da Torre do Tombo, a carta, como é sabido, permaneceu inédita até 1817, quando Manuel Aires da Costa a inseriu em sua *Corografia Brasileira*.

tratamento à natureza porque, em parte, isto se vinha efetuando na visão que os portugueses manifestaram do Brasil, desde o século XVI, e se comunica aos escritores brasileiros na passagem do XVII para o XVIII, com Botelho de Oliveira, segundo Rocha Pitta e Itaparica. Esta visão traz latente uma espécie de esforço coletivo da literatura para erigir o país em vasto *lugar ameno*, não concebido como ponto privilegiado no conjunto de uma paisagem, mas como paisagem totalmente bela e deleitosa, no conjunto do mundo, – o que se define com Rocha Pitta (CANDIDO, 1961, p. 54).

Dessa *paisagem totalmente bela e deleitosa* sairia um dos três alencares (CANDIDO, 1964).

⁶ Não esqueçamos, claro, os romances regionalistas, de fundo histórico, deste leitor de Balzac, Dumas, Vigny, Chateaubriand e Hugo (ALENCAR, 1990, p. 40).

1. Uma tradição quase em segredo ou como tornar visível uma história quase esquecida

Se “[...] os românticos estão constantemente buscando reminiscências e analogias na história” (HAUSER, 2003, p. 665), certamente o único romancista brasileiro a encarnar este ideal deve ter sido José de Alencar que, como bom romântico, jamais cogitaria deixar seu espólio literário sem uma obra inspirada em sua história pátria.⁶ Nas trilhas desse raciocínio, é possível considerar que o diálogo de nosso romantismo com a História se fez, simultaneamente, pelo crivo da paisagem e pelo crivo da ideia de nação, ou seja, pelo crivo da História:

O romantismo veio problematizar o ideário da nacionalidade, em um momento em que o Brasil queria se firmar como nação. Esse momento primou pela formação da língua e da literatura nacionais. Para se estabelecer como literatura nacional havia necessidade de o leitor se identificar, primeiramente, como o lugar onde mora. (CANDIDO, 1964, p. 23-24).

Nesse sentido, teria razão Tortel (1957, p. 121) ao afirmar que o sentimento de nacionalidade tende a surgir em uma literatura no momento em que se particulariza? Se, no dizer de Tortel, Neruda, Guillen, Ady, Seferis são o Chile, Cuba, a Hungria, a Grécia personalizados, Senghor e Césaire são “tomadas de consciência da negritude” e “[...] os poemas homéricos foram a tomada de consciência do mundo grego”, entende-se, juntamente com Tortel e Candido, por que o sentimento independentista e o sentimento de inferioridade dos “mazombos” (os nascidos no Brasil) em relação aos lusitanos contribuíram para a formação de um novo estado de consciência, a saber, uma consciência identitária:

Quanto durou esta consciência de inferioridade à metrópole, é difícil determinar com precisão. [...] Seguiu-se então a consciência mais ou menos clara da igualdade à Metrópole. [...] Era preciso alguma coisa que pudesse elevar [os brasileiros] à altura em que pairavam os portugueses. Para este fim, prestou-se a natureza [...]. É preciso ler Rocha Pita para ver o sentimento em toda a sua força (ABREU, 1976, p. 120).

Funcionando como foco de resistência literária contra as forças colonizadoras, natureza e paisagem convertem-se em signos identitários. Mais do que isso: erigem-se como patronas de nossa literatura. Em pesquisa primorosa, Sússekind (1994) mostrou a busca efetuada por Alencar e pelos letrados locais por mitos, lendas, contos orais, algo que pudesse configurar um texto fundador. Era, parece-nos, como se desejassem tornar visível o que a História esquecerá: “Abrir a cortina do passado, tirar um Brasil-nação de lá: esta a tarefa indiscutível do escritor romântico” (SÜSSEKIND, 1994, p.45).

Foi certamente essa incessante busca pelas origens que moveu Alencar a se munir de um material “[...] abrangendo história, geografia, linguística e um razoável aprendizado da língua tupi” (BRAGA MONTENEGRO,

⁷ Braga Montenegro (o prenome do autor não é indicado no estudo) faz algumas incursões analíticas e dá indicações preciosas sobre as críticas desferidas contra Alencar e sobre sua formação de etnólogo. Assinalamos esta passagem: “Como a novela foi concebida e realizada o autor deixa explicado em fartos documentos [...]. O título, porém, em sua originalidade [...] se constitui ainda agora motivo de controvérsia por parte dos estudiosos. Afrânio Peixoto sugeriu, sem nenhum fundamento histórico, e João Ribeiro admitiu, seja Iracema, pelo simbolismo que encerra, o anagrama de América. Outros escritores, sem maior análise, aceitaram como justa a proposição. Como porém, admitir, sob critérios histórico ou crítico, semelhante raciocínio? [...] Josué Montello nos fornece preciosa achega quanto à origem desse nome” (p. 32).

1965, p. 35)⁷ e a mergulhar na leitura das narrativas dos viajantes estrangeiros, conforme assinalam ambos os estudiosos acima mencionados e o próprio Alencar: “Em Olinda, onde estudava meu terceiro ano e na velha biblioteca do convento de S. Bento a ler os cronistas da era colonial, desenhavam-se a cada instante na tela das reminiscências, as paisagens do meu pátrio Ceará. (ALENCAR, 1990, p. 47). Além da musicalidade (na escansão métrica temos um hendecassílabo), note-se como a expressão *as paisagens de meu pátrio Ceará* encerra uma certa “atmosfera”, uma espécie de *ethos* envolvendo o torrão natal, metonímia do país.

Esse sentimento recebe também um nome: nostalgia (a doença do retorno). *Feliz aquele que como Ulysses (Heureux qui comme Ulysses)*, lamentava-se Joachin Du Bellay (1522-1560), no conhecido soneto XXXI de *Regrets*, ao se deparar com as *pouldreuses ruines* (soneto XXVIII) romanas, vestígios da monumentalidade da Roma imperial. Ao preferir seu Loire ao Tibre romano, seu Liré ao monte Palatino, a fumaça saindo da chaminé de seu vilarejo angevino aos palácios romanos, o autor de *Defesa e ilustração da língua francesa (Défense et illustration de la langue française, 1549)* estava em busca de uma tradição gaulesa, sufocada por séculos de dominação latina. Há, certo, diferenças de vulto a considerar. Desenraizado provisoriamente, por força de deveres e circunstâncias familiares, vivendo na corte francesa em um período extremamente conturbado pelas guerras e dissensões político-religiosas, Du Bellay prefere celebrar a unidade da língua como elemento formador do estado nacional francês. Fica explicada, assim, sua rejeição à paisagem romana. Já Alencar, açoitado pelos puristas lusitanos, debruçado sobre os livros do convento, na ânsia de achar o marco zero da literatura brasileira, tinha de remontar aos primórdios, aos cronistas da era colonial. Afinal, que fazer dessa tradição?

Se os discursos produzidos sobre o Brasil durante o período colonial moldaram a percepção sobre a

terra e o homem, domesticaram um imaginário e, com o correr do tempo, constituíram uma tradição, espécie de arquivo do passado brasileiro, transmitido de geração em geração, esta tradição acaba criando um problema para os românticos brasileiros. Assegura Antonio Candido, na *Formação da Literatura Brasileira*, que a proposta de nosso romantismo, cuja expressão foi o nacionalismo literário, manifestava a consciência da atividade intelectual, não só como prova do valor brasileiro e o esclarecimento mental do país, mas também como tarefa patriótica na construção nacional, quando discutem o processo civilizatório. Na proposta estava implícita a pergunta: que fazer da tradição colonial? (GOMES, 2000, p. 44).

Sabendo que Alencar é o mentor do nacionalismo literário, envolvido intensamente na tarefa patriótica de construção nacional, sabendo, ainda, que *nação* é uma construção ideológica, resta-nos concordar em parte com Gomes (2000), quando diz que “[...] se a nação é também constituída pela narração, como quer Homi Bhabba, a narrativa romântica brasileira, em particular a de feição indianista, propõe uma ‘comunidade imaginada’ (Benedict Anderson) [...]” (GOMES, 2000, p. 46). Em uma *comunidade imaginada*, segundo Anderson, mencionado por Gomes (2000), os indivíduos consideram-se, ou melhor, imaginam-se formando uma nação (Anderson usa a palavra *comunidade* para enfatizar a unidade do grupo, ao contrário da *sociedade*, feita de indivíduos isolados, atomizados). A especificidade de Alencar estaria em buscar, ideologicamente, uma comunidade imaginada, e, esteticamente, uma solução que contrariasse a visão que ele próprio guardara das leituras dos cronistas estrangeiros, conforme deixa claro no já citado *Como e porque sou romancista*. “No *Guarani*, o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça” (1990, p.61). Trata-se, pois, de colocar

a tradição pelo avesso a fim de forjar simbolicamente seu próprio conceito de nação imaginada. E para tanto, é preciso escavar mitos, crenças e lendas. Não é sem razão que a novela *Iracema* traz um subtítulo entre parêntesis: *Iracema* (lenda do Ceará), lenda, por sinal, inexistente:

O nome 'Iracema' é, assim, de certo modo, arbitrário, como arbitrária é a designação genérica que o autor aplica ao livro – lenda do Ceará. Histórica ou mitologicamente, não há por onde justificar essa classificação. Exceto a crônica habilidosamente recolhida da nebulosidade dos documentos coloniais, sobre a qual, evemeristicamente, Alencar estabelece o fundamento de seus mitos indígenas; à parte isso, não pre-existiu à invenção alencariana qualquer lenda ou tradição, que servisse de apoio ao argumento romanescos por ele utilizado. (BRAGA MONTENEGRO, 1965, p. 33).

Não é à toa, também, que a poetização do índio, em *Iracema*, apareça vinculada à poetização da paisagem, como duas imagens-imã necessárias à construção do nacionalismo romântico. Nesse ponto, podemos observar que, em Alencar, grande parte das descrições paisagísticas não vem isolada do enredo, isto é, como pano de fundo, procedimento mais específico da *ekphrasis*. As considerações de Adam e Petitjean são esclarecedoras nesse sentido: "La *descriptio* possède, outre sa valeur d'*ekphrasis*, une dimension référentielle (portrait ou paysage). En quittant le discours oratoire pour la poétique, la *descriptio* s'intègre tant bien que mal dans la narration" (1989, p. 74) . Essa sintonia aparece nos trechos abaixo:

Ao romper d'alva Poti partiu para colher as sementes de crajuru que dão a bela tinta vermelha, e a casca de angico de onde extrai-se a cor negra mais lustrosa. De caminho sua flecha certa abateu o pato selvagem que plainava nos ares. O guerreiro arrancou das asas as longas penas e, subindo ao Mucuripe, rugiu a inúbia. A refega que vinha do mar levou longe, bem longe,

o rouco som. O búzio dos pescadores do Trairi e a trombeta dos caçadores de Soipé responderam (ALENCAR, 1965, p. 151).

O colibri sacia-se de mel e perfume; depois adormece em seu brando ninho de algodão até que volta no outro ano a lua das flores. Como o colibri, a alma do guerreiro também satura-se de felicidade e carece de sono e repouso (ALENCAR, 1965, p. 156).

Claro que esbarramos na linguagem empolada dessa prosa romântica, “[...] que nos parece hoje realmente solene e postiça” (SODRÉ, 1961, p. 49), mas que “[...] constituía, no seu tempo, o alimento literário comum”. Nessa linguagem pedante está a proeza estilística de Alencar, que consiste, a nosso ver, em passar, sem transição, do humano à natureza e vice-versa. No primeiro exemplo, as sementes de cajuira (vermelhas) e a casca de angico (negra) são marcas simbólicas dos dotes guerreiros (é do corpo pintado que vem a força); a inúbia, feita com as longas penas do pato selvagem e cujo som é ouvido ao longe, conota a destreza. A junção desses elementos confere uma dimensão épica à cena.⁸ No segundo exemplo, embora os termos da comparação (colibri/guerreiro) permaneçam num plano banalizado pela estética romântica de um modo geral, nota-se que a paisagem é partilhada pelo elemento humano, visto que ambos estão mergulhados no mundo natural, portanto, num estado da mais absoluta pureza. Podemos afirmar que o tópico *natureza/paisagem* é onipresente em todos os gêneros literários, desde os gregos, dominando todos os estilos de época, mas foi sem dúvida no século XIX que adquiriu um valor de uso artístico.

O que os artistas e poetas fizeram foi tentar desembaraçar o sentido latente dos elementos naturais, a significação oculta na própria Natureza. Quando a iconografia tradicional foi rejeitada, então os próprios símbolos da Natureza tinham de ser levados a falar, e isso eles só podiam fazer quando refletidos por uma consciência

⁸ Essa cena lembra-nos uma passagem famosa da epopeia *La Chanson de Roland*, que figura nos manuais de literatura francesa. No fragmento em questão, o som da corneta de Roland consegue atravessar vales e montanhas.

individual. *A natureza era vista ao mesmo tempo empapada de emoção e à distância* – a distância libertava os sentidos das distorções de um dado momento e tornava a significação da obra geral e até universal em alcance. Wordsworth escreve sobre o penhasco em que esperava, ansioso, tentando avistar o veículo que o levaria para casa após as férias (ROSEN, 2004, p. 107 – grifo nosso).

As agudas formulações de Rosen aplicam-se à arte romântica europeia. É notável como o crítico americano (pianista e musicólogo), estudioso da geração romântica (título, aliás, de um de seus livros) descobre essa natureza “empapada de emoção” e vista a distância. No entanto, levando em conta que literatura e História estão umbilicalmente ligadas, é possível levantar algumas considerações nesse sentido. É que questões de ordem estético-literárias, observadas a partir dos condicionamentos históricos, tomam novas dimensões; daí porque critérios válidos para determinadas situações podem não ser válidos para outras, visto que não cobrem as particularidades da cada cultura.

É o que ocorre, no período romântico, com o uso poético-retórico do tópico da paisagem na poesia francesa e na prosa indianista alencariana. Sabe-se que, apoiando-se no subjetivismo exacerbado, o romantismo se assumiu como oposição ao racionalismo. Conforme bem afirma Candido (1994, p.24): “[...] o individualismo romântico importa numa alteração do próprio conceito de arte; ao equilíbrio que a estética clássica procurou estabelecer entre a expressão e o objeto de expressão, sucede um desequilíbrio. [...]. Num país, como a França, às voltas, naqueles inícios do século XIX, com os poderes da razão, ainda submetido aos princípios literários clássicos regidos por críticos ferozes como Nicolas Boileau (1636-1711), o individualismo (que, parafraseando Victor Hugo, não seria outra coisa senão a liberdade na arte) provocou uma revolução, deflagrada, como se sabe, pela *Batalha de Hernani* (1830), de que participaram os “novos” (Victor Hugo, autor da peça teatral, é claro, à frente, seguido de

Théophile Gautier) e os “antigos”, os clássicos, isto é, os herdeiros de Racine (1639-1699), partidários da pureza dos gêneros literários.

Não nos causa surpresa que no país que abrigou o movimento político e intelectual conhecido universalmente como *iluminismo*, num país marcado pelo racionalismo crítico (*l'esprit d'examen*), a subjetividade romântica venha eivada de voos metafísicos, como é possível deduzir da leitura do capítulo de Rosen, “Códigos secretos”, aqui abordado. Estamos ao mesmo tempo ponderando sobre a possibilidade de, no romantismo europeu, o *topos* da paisagem ter guardado uma unidade de sentido, mantidas, claro, as diferenças individuais. É o que acontece, por exemplo, com o *patos da distância*, assinalado por Rosen, na citação anterior, quando analisa a poesia de Wordsworth. Nas *Méditations poétiques*, de Alphonse de Lamartine (1790-1869) – um dos poetas ícones do romantismo francês –, mais precisamente no conhecido poema “Le lac” (“O lago”), o poeta não se confunde com a natureza, observa-a a distância; lamenta a morte da amada, pede que o lago e as rochas guardem sua lembrança (personificação da natureza, cara aos românticos). Não somos nada diante da imensidade do mundo natural que não foi tocado pela mão do homem, sugere o eu lírico.

Todo esse lamento é subjetivismo puro, que, segundo Lúcia Miguel-Pereira, citada por Sodré (1961, p. 50), Alencar refutou: “É possível que a ele (José de Alencar) se deva não haverem o (sic) nossos românticos enveredado pelo subjetivismo puro”⁹, o que, aliás, o próprio romancista parece confirmar: “Todo estudante de alguma imaginação queria ser um Byron; e tinha por destino inexorável copiar ou traduzir o bardo inglês. Confesso que não me sentia o menor jeito para essa transfusão” (ALENCAR, 1990, p. 43). Em Lamartine, a dor se confunde com a paisagem silenciosa, acinzentada e morna (uma paisagem homogeneamente europeia), acolhe o ser conturbado necessitando de silêncio e solidão. Tudo,

⁹ É possível acrescentar que Álvares de Azevedo, com seu lirismo desesperado, tenha sido o único a enveredar pelo “subjetivismo puro”.

¹⁰ “Marcados pelos traços vanguardistas, na busca do novo pelo novo (o que chamavam pejorativamente de ‘passadismo’) também eles [os modernistas brasileiros] se colocaram a pergunta-problema [que fazer dessa tradição] (GOMES, 2000, p. 46).

¹¹ Segundo Afrânio Coutinho, a polêmica estendeu-se semanalmente de 3 de outubro a 21 de novembro de 1875. No jornal “O Globo”, Joaquim Nabuco escreve sob a rubrica “Aos domingos” e José de Alencar “Às Quintas”. Em 11 de novembro, Alencar, “o autor agredido”, como ele próprio se denomina, manifesta cansaço: “Esta discussão já perdeu todo o interesse; é uma questão cansada. Os sintomas do tédio público revelam-se de modo sensível. Notam-se a cada instante, e de toda a parte, os bocejos de opinião, e mal se disfarçam já uns assomos de impaciência. [...] Mais uma semana, e o folhetinista domingueiro ficará reduzido a dois leitores, ele e eu: ele, por devoção;

simetricamente disposto, permanece na semiobscuridade. A paisagem brumosa metaforiza a melancolia, enquanto, no outro extremo, a metáfora central do romantismo alencariano é a luz. A cenarização textual não poderia mesmo ser a mesma, pois, conforme dito, desde o arcadismo, a paisagem, exuberante e grandiosa, sempre se aliou ao desejo subjetivo de expressar sentimentos pátrios. Tornou-se, assim, vale insistir, o fio de prumo de nossa genealogia histórico-literária (decaindo no modernismo ¹⁰), a ponto de Gilberto Freyre (1962, p. 113) trazer à baila este paralelo célebre, em que não se furta a declarar sua preferência por Alencar:

Aplicado ao romance brasileiro do século XIX, precisamente aquele que atingiu com José de Alencar uma de suas culminâncias – esse critério familista, ao mesmo tempo sociológico e psicológico, de interpretação não propriamente literária, mas do fenômeno literário alongado do cultural e do social, parece esclarecer muito aspecto ainda obscuro do assunto; e com o auxílio de uma psicanálise moderada – isto é, de uma psicanálise à inglesa – explicará talvez o paisagismo eloquente – uma das constantes em Alencar – em contraste com a quase ausência de paisagem no romance de Machado de Assis: autor de quem teria chegado a dizer justa e espirituosamente um contemporâneo que sua arte dava a impressão de uma casa sem quintal.

Embutida nessa formulação está a premissa defendida pelo autor do *Manifesto regionalista*, segundo a qual nacionalidade e paisagem vão de par. É possível pensar também que na história da reciclagem do nacional, Alencar – na longa¹¹ polêmica que manteve com Joaquim Nabuco – reafirmaria que ele próprio não apenas descobrira o índio como o inventara antes mesmo de Chateaubriand tê-lo encampado.

E erro afirmar que Chateaubriand fundou uma poesia saída das florestas americanas. O primeiro poeta, que inspirou-se na musa americana foi, se

não me engano, Ercilla, na sua *Araucânia*, escrita de 1569 a 1590. é certo que falta a esse poema o colorido, como bem notou Sismondi; mas a descrição dos araucanos e seus combates apartam-se da escola clássica. Temos ainda Marmontel, o autor dos *Incas*, onde já se encontram belas descrições, e no Brasil colonial, Santa Rita Durão, o autor do *Caramuru*, e José Basílio da Gama, com seu *Uruguay*, todos do século XVIII. Quando Chateaubriand publicou *Atala* em princípio deste século, a poesia americana já estava criada, até no Brasil; ele não fez mais do que dar-lhe o realce de seu talento. Outro erro é afirmar que o *Guarani* foi escrito quando já a poesia americana, que inspirou *Atala* e *Natchez*, era apenas um monumento em ruínas (apud COUTINHO, 1978, p. 93).

Para Nabuco, as obras literárias deviam ser cosmopolitas (modernas), dissolvendo velhas representações. Qualquer figuração que lembrasse a velha colônia da América portuguesa era coisa do passado. Estavam-se reproduzindo velhas mentalidades, velhas linguagens. Ferino, – “[...] a impressão [de Chateaubriand sobre Alencar] foi por tal modo forte que, ainda hoje, os índios do escritor brasileiro pensam, amam e falam como se fossem amigos de René” (NABUCO, 1900, p. 84) –, Nabuco ataca as deficiências do mundo primitivo alencarino, levanta deliciosas questiúnculas sobre a inverossimilhança dos enredos, sobre as falhas na caracterização e na construção das personagens e, de quebra, deprecia o estilo do escritor cearense. Altivo, Alencar revida dizendo que Nabuco não tem meios de arbitrar sobre sua obra, visto que tem os pés postos fora de sua cultura de origem: “O folhetinista [Joaquim Nabuco] vive aqui no Rio de Janeiro; faz a este solo a honra de pisá-lo; mas é cidadão do Faubourg Saint-Germain” (ALENCAR, 1990, p. 121). Duas mentes se afrontam: de um lado, Alencar e seu nacionalismo paisagístico; de outro, Nabuco¹², o “desnacionalizado” por excesso de cosmopolitismo. De fato, o extraordinário em Nabuco é o senso, que ele tinha, de estar situado entre dois mundos, conforme se lê em *Minha formação*.

eu, por obrigação” (COUTINHO, 1978, p. 165). Devemos dizer que enfocamos essa polêmica em artigo intitulado “José de Alencar e a crítica”, publicado online em 2010, na revista *Leitura*, do Programa de pós-graduação em Letras da Ufal (PPGLL).

¹² Em *Minha formação*, Joaquim Nabuco parece arrepende-se de seu tom aguerrido: “Fui colaborador literário do *Globo* e travei com José de Alencar uma polêmica, em que receio ter tratado com a presunção e a injustiça da mocidade o grande escritor, – (digo, *receio*, porque não tornei a ler aqueles folhetins e não me recordo até onde foi a minha crítica, se ela ofendeu o que há profundo, *nacional*, em Alencar: o seu brasileiro” (NABUCO, 1900, p. 87).

A nossa imaginação não pode deixar de ser europeia, isto é, de ser *humana*, ela não para na Primeira Missa no Brasil, para continuar daí recompondo as tradições dos selvagens que guarneciam as nossas praias no momento da descoberta; segue pelas civilizações todas da humanidade, como a dos europeus, com quem temos o mesmo fundo comum de língua, religião, arte, direito e poesia, os mesmos séculos de civilização acumulada, e, portanto, desde que haja um raio de cultura, a mesma imaginação histórica. [...] O sentimento em nós é brasileiro, a imaginação europeia. (NABUCO, 1900, p. 41-42).

O que detonou a ira de Nabuco foi o ranço passadista de Alencar, seu fechamento no nacional. Numa proporção inversa, Agripino Grieco (1931) ressalta no romancista a importância dada à natureza como sinal de brasilidade:

E, afinal, veio o *Guarani*, em que o Brasil, três séculos mudo, encontrou a sua voz, começou a falar... Aí falaram as águas, as árvores e as criaturas do Brasil, e, como nos mitos celtas ou nas histórias de Andersen, talvez as coisas falassem muito melhor que os homens. [...] E a 'Iracema'? Aí está um poema sem rimas. É bem, como a classificaram, a 'pastoral tupy', embora outros, muito exigentes, exigentes demais, aí enxergassem apenas portugueses pintados a urucum. Aí estão, abasileirados, um pouco de Chateaubriand, da Bíblia, dos cantos homéricos e das baladas gaélicas (GRIECO, 1931, p. 172-173).

Vê-se, pois, que as deficiências de José de Alencar, apontadas em grande parte por seus contemporâneos e pela crítica literária de um modo geral, convergem para a romantização da paisagem e a idealização do índio, donde se deduz que, no lugar do princípio mimético da verossimilhança, punha-se em relevo o real, como é possível observar neste apontamento de Agripino Grieco, citado por Sodré (1961, p. 45): "Se o índio não foi assim, devia ser assim".

Desse mesmo critério crítico também não escapou Gonçalves Dias, com sua “Canção do exílio”, um dos poemas, como é sabido, mais parodiados da literatura brasileira, especialmente pelos modernistas, quando intentaram ridicularizar estes versos do poeta maranhense, visto como passadista: “Minha terra tem palmeiras/ onde canta o sabiá / As aves que aqui gorjeiam / Não gorjeiam como lá”. O poema suscitou uma polêmica que Aires da Mata Machado propôs esclarecer: “Contra Gonçalves Dias, houve quem alegasse que sabiá não canta na palmeira. Crítica de passarinho não devia ir além de tico-tico no fubá. Essa gente convictamente exata é insensível ao símbolo, e quer tratar com poetas!” (MACHADO, 1956, p. 31) E, embora convicto de que “[...] o pormenor botânico nada tem a ver com poesia”, Machado prolonga o debate, socorrendo-se do esclarecimento, de resto dispensável, fornecido por Nogueira da Silva: “Em todo Brasil, há *sabiás*, mas nem em todos os pontos do seu vasto território, os *sabiás* cantam nas palmeiras. [...] Porque, de fato, só no Maranhão, terra berço do poeta, os *sabiás* cantam nas palmeiras” (apud MACHADO, 1956, p. 32). Polêmica, evidentemente, de pernas curtas, pois a palavra “sabiá”, por estar inserida em uma estrutura poética, seja em verso ou em prosa, extrapola seu sentido literal, denotativo, para servir aqui de exaltação à natureza pátria, distinta da lusitana, no que atende ao apelo de uma geração obcecada pela necessidade de uma consciência nacional, como sugere Raimundo Correia, citado por Britto (1974, p. 22): “É preciso erguer-se mais o sentimento de nacionalidade artística e literária, desdenhando-se menos o que é pátrio, nativo e nosso, e os poetas e escritores devem cooperar nessa grande obra de reconstrução”.

Se, desdenhando o modelo europeu, Alencar adotou um colorido solar, uma miscelânea de cores, ao invés da bruma acinzentada dos lagos e dos monótonos bosques do autor de *Atala*, é porque soube acoplar, ostensivamente até, a matéria histórica à construção literária. Assim como pintores não pintam da mesma maneira a mesma paisagem, o autor de *Iracema* procurou moldá-la à sua

¹³ "Parquoi toutes les fois que l'image de ce nouveau monde que Dieu m'a fait voir se represente devant mes yeux ; et que je considere la serenité de l'air, al diversité des animaux, la variété des oyseaux, la beauté des arbres et des plantes et l'excellence des fruicts : et biref en général les richesses dont cette de Brésil est décorée, incontinent cette exclamation du Prophète au psaume 105 me vient à mémoire : O Seigneur dieu que tes oeuvres divers/ sont merveilleux par le monde divers" (LERY, 1994, p. 334).

linguagem literária. Esse ideário nacionalista sobre o qual se assentou o paisagista não foi buscado no isolamento, na pura contemplação, tampouco no egocentrismo escancarado, tão a gosto de Chateaubriand; antes foi buscado nos conventos, guardiães de uma tradição trancada a sete chaves, deixada por aqueles viajantes que, movidos por diversos interesses – científicos, aventureiros ou outros – acreditaram ter encontrado no verde das matas, se não o elemento configurador de uma futura literatura nacional, pelo menos a materialização terrena da harmonia divina.¹³ Foi assim que, ao longo dos séculos, construiu-se um cânone nacionalista singular, em que a paisagem não se constituiu como uma série de elementos visuais, ornamentais, mas como um ethos formador da construção poética.

Referências

ADAM, Jean-Michel; PETITJEAN, André. *Le texte descriptif*. Paris: Nathan, 1989.

ABREU, José Capistrano de. *Ensaaios e estudos* (crítica e história). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1976.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. [Adaptação ortográfica de Carlos de Augusto Pereira]. Campinas: Pontes, 1990.

_____. *Iracema* (lenda do Ceará). Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965.

BARTHES, Roland. Le discours de l'Histoire. In: _____. *Poétique*. (49) Paris: Seuil, 1982. p. 13-21.

BRAGA MONTENEGRO. Iracema – um século. In: ALENCAR, José de. *Iracema* (lenda do Ceará). [Edição comemorativa do centenário]. Fortaleza: Imprensa universitária, 1965, p. 17- 43.

BRITTO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. antecedentes da Semana de Arte Moderna. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CANDIDO, Antonio. Estrutura e função do Caramuru. In: *Revista de Letras*. v. 2. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Artes, 1961, p. 47-66.

_____. *Formação da literatura brasileira* – momentos decisivos. (1836-1880). 2 ed. São Paulo: Martins, 1964. v. 2.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1978.

DENIS, Fernando. *O Brasil*. Salvador: Progresso Editora, 1955.

DOCTEUR LATTEUX. Docteur Latteux à travers le Brésil. *Au pays de l'or et des diamants*. Paris: Aillaud & Alves & Cie; Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1910.

FREYRE, Gilberto. Reinterpretando José de Alencar. In: _____. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962, p. 112-133.

GOMES, Renato Cordeiro. Que faremos com esta tradição? In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. (ABRALIC). Salvador: ABRALIC, 2000, p. 43-54.

GRIECO, Agripino. Alencar. *Vivos e mortos*. São Paulo : Schmidt, 1931.

HAUSER Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Visão do Paraíso* – os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Peru. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. 412 p.

JOUKOVSKY, Françoise. Introduction. In : DU BELLAY. Joachin. *Les antiquités de Rome, Les regrets*. Paris : Garnier-Flammarion, 1971.

LÉRY, Jean de. O diálogo de Jean de Léry. In: *Primeiras Letras*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1923, p. 209.

_____. *Journal de bord de Jean de Léry en la terre du Brésil, 1557*. [Présenté et commenté par Mr. Mayeux]. Paris : Editions de Paris, 1957.

_____. *Histoire d'un Voyage faict em la terre du Brésil*. Paris: Librairie Générale Française, 1994.

MACHADO, Aires da Matta. Palmeiras e sabiá. In: _____. *Crítica de estilos*. Rio de Janeiro: Agir, 1956, p. 31-37.

NANTES, Martin de. *Relation succincte et sincère de la mission de P. Martin de Nantes prédicateur capucin, missionnaire apostolique dans le Brésil parmi les indiens appelés Cariris*. A Quimper chez Jean Périer, Imprimeur du roi, du Clergé et du Collège. [1706].

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900.

ROSEN, Charles. Códigos secretos. In: _____. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Tradução José Laurenio de Mel. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Unicamp, 2004, p. 101-122.

RUGENDAS, João Maurício. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Tradução de Sergio Milliet. 2. ed. [ilustrada com 110 gravuras]. São Paulo: Livraria Quitanda, 1940.

SODRÉ, Nelson Werneck. José de Alencar (a ficção numa sociedade escravocrata). In: _____. *A ideologia do colonialismo – seus reflexos no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Estado da Guanabara, 1961, p. 37-60.

SUSSEKIND, Flora, O escritor como genealogista: a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro. In PIZARRO, Ana. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Campinas: Unicamp, 1994, p. 451-485.

SPIX, J. P.; MARTIUS, C. F. P. *Viagem pelo Brasil*. Tradução brasileira promovida pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro para a comemoração de seu centenário. v.3. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938, p. 491.

TORTEL, Jean. *Clés pour la littérature*. Paris: Seghers, 1957.

[Recebido em 30 de julho de 2012
e aceito para publicação em 30 de agosto de 2012]