



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Faculdade de Educação

MATEUS BEGO BUENO

**PAISAGEM EM PALAVRAS: REPRESENTAÇÕES DA
NATUREZA EM ROMANCES BRASILEIROS DO SÉCULO XIX**

Campinas

2022

MATEUS BEGO BUENO

**PAISAGEM EM PALAVRAS: REPRESENTAÇÕES DA
NATUREZA EM ROMANCES BRASILEIROS DO SÉCULO XIX**

*Tese apresentada à Faculdade de Educação da
Universidade Estadual de Campinas como
parte dos requisitos exigidos para a obtenção
do título de Doutor em Educação, na área de
Educação.*

Orientadora: Carmen Lucia Soares

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO
MATEUS BEGO BUENO E ORIENTADA PELA
PROFA. DRA. CARMEN LUCIA SOARES.

Campinas

2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Educação
Rosemary Passos - CRB 8/5751

B862p Bueno, Mateus Bego, 1979-
Paisagem em palavras : representações da natureza em romances
brasileiros do século XIX / Mateus Bego Bueno. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Carmen Lucia Soares.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação.

1. Alencar, José de, 1829-1877. 2. Távora, Franklin, 1842-1888. 3. Macedo, Joaquim
Manoel de, 1820-1882. 4. Romances brasileiros. 5. Natureza na literatura. I.
Soares, Carmen Lucia, 1956--. II. Universidade Estadual de Campinas.
Faculdade de Educação. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Landscape in words : representations of nature in the 19th century
Brazilian novel

Palavras-chave em inglês:

Alencar, José de, 1829-1877

Távora, Franklin, 1842-1888

Macedo, Joaquim Manoel de, 1820-1882

Brazilian novel

Nature and literature

Área de concentração: Educação

Titulação: Doutor em Educação

Banca examinadora:

Carmen Lucia Soares [Orientador]

Alexandro Henrique Paixão

Mariana Miggiolaro Chaguri

Alexandre Fernandez Vaz

Rosa Fátima de Souza Chaloba

Data de defesa: 30-09-2022

Programa de Pós-Graduação: Educação

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-8860-0403>

- Currículo Lattes do autor: <https://lattes.cnpq.br/8498351391552409>

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Faculdade de Educação

TESE

**PAISAGEM EM PALAVRAS: REPRESENTAÇÕES DA NATUREZA EM
ROMANCES BRASILEIROS DO SÉCULO XIX**

MATEUS BEGO BUENO

COMISSÃO JULGADORA:

Profa. Dra. Carmen Lucia Soares
Prof. Dr. Alexandro Henrique Paixão
Profa. Dra. Mariana Miggiolaro Chaguri
Dr. Alexandre Fernandez Vaz
Dra. Rosa Fátima de Souza Chaloba

A Ata da Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Carmen Lucia Soares, cuja orientação foi fundamental para o desenvolvimento desta tese. Seu acolhimento, generosidade, incentivo e, sobretudo, seu conhecimento se fazem presentes em cada uma destas páginas. Jamais vou me esquecer de nossas “caminhadas socráticas” durante o período da pandemia, em que, caminhando pelas ruas e praças de Campinas, descobrimos a natureza presente na cidade e falamos tanto de vida e de literatura. Ao me apresentar os teóricos da natureza, ela me mostrou um novo e fascinante campo de estudos e me encorajou a explorar a literatura como fonte histórica. Para mim, vindo de uma formação em Letras e trabalhando como professor de Literatura, tudo era muito novo e desafiador, mas a Carminha (difícil aqui separar a amiga da orientadora), desde o primeiro momento, me transmitiu entusiasmo e confiança para empreender essa aventura pelas paisagens e pelas palavras. A essa professora brilhante, que não só contribuiu para minha formação acadêmica como compartilhou comigo o encantamento pelo conhecimento, muito obrigado!

Agradeço ao professor Alexandro Henrique Paixão, membro titular da banca de defesa, que, desde a primeira qualificação, ainda quando esta pesquisa estava sendo desenvolvida como uma dissertação de mestrado, mostrou-se um leitor perspicaz e um generoso interlocutor. Agradeço a confiança em mim depositada quando indicou que aquela dissertação poderia ser admitida como uma tese e propôs minha admissão para o doutorado direto. Agradeço ao professor Alexandro a imensa bagagem intelectual tão generosamente compartilhada em suas aulas e nas conversas que tivemos quando fui seu aluno. Ele me apresentou autores e temas que foram fundamentais para o aprofundamento da pesquisa. Sem ele, este trabalho não seria o mesmo.

Agradeço ao professor Alexandre Fernandez Vaz e às professoras Rosa Souza Chaloba e Mariana Chaguri, que prontamente aceitaram nosso convite para participarem como membros titulares da banca de defesa e por contribuírem para esse momento tão importante nessa etapa de conclusão da pesquisa. Agradeço igualmente à professora Denise Benuzzi de Sant'Anna, bem como ao professor André Luiz Paulilo, membros suplentes da banca de defesa, por estarem presentes e disponíveis no encerramento desse percurso. Agradeço à professora Heloisa Helena Pimenta Rocha por participar das duas bancas de qualificação de mestrado e de doutorado a que esse trabalho foi submetido.

Tendo iniciado este trabalho no ano de 2016, fui prontamente acolhido pelo grupo de estudos das orientandas e orientandos da professora Carmen, conhecido nos bastidores como

“Meninas da Carminha”. Ao longo desse período, pude conviver com pesquisadoras e pesquisadores brilhantes, e participar de discussões que contribuíram muito para minha formação, bem como para a elaboração da minha pesquisa. Em muitas oportunidades, tive o privilégio de ter o meu trabalho lido e debatido por essas pessoas tão empenhadas na construção coletiva do conhecimento. Sua contribuição foi de inestimável valor para que este trabalho chegasse à sua forma final. Às meninas e aos meninos da Carminha: Nara, Rachel, Catharina, Ronyone, Regina, Lucas, Marcela, Daniele, Evelize, Samuel e Fernanda, meu muito obrigado!

Agradeço à Universidade Estadual de Campinas, instituição que me acolheu ainda na adolescência quando ingressei como estudante do ensino médio no Colégio Técnico de Limeira e foi responsável pela minha formação acadêmica nos anos de graduação em Letras no Instituto de Estudos da Linguagem; posteriormente a mesma Unicamp abriu novamente suas portas para que eu desenvolvesse este trabalho de doutorado na Faculdade de Educação. Numa realidade tão caracterizada pelo pragmatismo e pelo utilitarismo, essa Universidade, pública e gratuita, me proporcionou um espaço para a reflexão e a construção do conhecimento sobre as relações entre natureza e literatura, temas que têm se mostrado essenciais para a construção da cidadania e da civilidade.

Agradeço às bibliotecas da Faculdade de Educação, do Instituto de Estudos da Linguagem e do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas bem como a seus funcionários, cuja dedicação me possibilitou o acesso a um acervo de obras sem as quais não seria possível realizar este trabalho.

Agradeço à Terezinha de Jesus Bego, minha mãe e minha amiga, uma mulher com uma admirável trajetória de vida e trabalho dedicada à educação na escola pública: inspetora de alunos, secretária escolar, professora de Geografia, coordenadora pedagógica e, finalmente, diretora. Seu percurso profissional é um exemplo e uma inspiração de como a educação pode transformar a vida das pessoas. Sou muito grato à minha mãe pela formação que me deu e por, desde minha infância, ter me mostrado o mundo da palavra escrita através dos livros e me incentivado a cursar Letras, a seguir a carreira docente bem como a me empenhar no desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço a minha irmã Fabriza, que, mesmo morando longe, está sempre do meu lado, me dando sua força e seu apoio, e a meu pai, Anísio, pela alegria que sempre compartilha comigo.

Agradeço ao Alan, pelo incentivo e por ser sempre presente.

Agradeço ao amigo André Dalben, que me apresentou a professora Carmen e participou da história desta pesquisa, me encorajando a começar. Agradeço a Aline e Thaís, a quem conheci como colegas de trabalho e que se tornaram grandes amigas com quem compartilho as alegrias e angústias, sucessos e frustrações da vida de professor. Agradeço a Ana Paula pela admiração e entusiasmo que sempre demonstrou por este trabalho, os quais foram um incentivo para eu seguir em frente.

Envio um agradecimento especial a Bruna Moreno pelo primoroso trabalho de revisão deste texto como também pela dedicação e paciência no processo de conclusão da tese.

Finalmente, agradeço a todas e todos que, de alguma forma, contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

Diz-se de uma paisagem que é melancólica (...).

A razão não pode ser outra senão que a melancolia da paisagem está em nós mesmos...

(ASSIS, Machado. *Quincas Borba*).

RESUMO

Partindo da perspectiva da História Cultural, este trabalho investiga as representações da natureza em três romances brasileiros do século XIX: *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manoel de Macedo; *O Guarani* (1857), de José de Alencar; e *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora. Tais obras foram publicadas entre as décadas de 1840 a 1870, período em que o gênero romance se desenvolve no Brasil e passa a integrar as práticas de leitura de públicos cada vez mais amplos. Nesse contexto, o tema da natureza teve grande relevância, pois estava relacionado às discussões acerca da criação da literatura nacional e da formação da nacionalidade brasileira. Apoiando-se no trabalho de Simon Schama, Keith Thomas e Raymond Williams, este estudo considera o conceito de natureza como produto da cultura. A partir do século XVI, a modernidade elabora novos valores e ideias em relação à natureza; assim, lugares anteriormente considerados selvagens, como a floresta, a montanha ou o mar, são reabilitados e passam a ser vistos como portadores de deleite e contemplação. O que se observa é uma “adaptação cultural seletiva”, através da qual as concepções relativas ao mundo natural são ressignificadas de acordo com as circunstâncias históricas. Apoiando-se nos estudos de Roger Chartier, este trabalho considera que os romancistas brasileiros do século XIX foram leitores de um repertório cultural sobre a natureza. No contexto das transferências culturais entre Brasil e Europa, esses autores apropriaram-se de uma tradição sobre a natureza e a recriaram em seus romances, de modo a veicular suas próprias ideias sobre o mundo natural. Além disso, essas narrativas tiveram uma função pedagógica, pois compuseram um novo repertório de emoções relacionado à natureza, desempenhando um papel relevante na educação estética do público leitor. Nos romances, identificamos a representação da natureza-jardim, submetida à racionalidade humana, amável e acolhedora, propícia para a vivência das emoções em um contexto caracterizado pela civilidade. Porém, as obras também expressaram a natureza da floresta selvagem e ameaçadora, marcada pela brutalidade e violência, capaz de inviabilizar a construção da nacionalidade. Tal perspectiva impõe aos romancistas a necessidade de harmonizar a representação do mundo natural à construção de um ideal de civilidade brasileira; nesse sentido, o desafio que se apresentava era o de elaborar uma narrativa na qual o ideal de nacionalidade seria formado a partir da integração do mundo da natureza ao mundo da cultura. Esse empreendimento poderia ser efetivado somente quando a natureza fosse submetida à racionalidade humana. Assim, o mundo natural pensado pelos romancistas para depositar os ideais nacionais teve de ser disciplinado pela ação ordenadora e civilizatória da cultura.

Palavras-chave: romance brasileiro; natureza e literatura; José de Alencar, Franklin Távora, Joaquim Manoel de Macedo

ABSTRACT

From the perspective of Cultural History, this work investigates the representations of nature in three Brazilian novels of the 19th century: *A Moreninha* (1844), by Joaquim Manoel de Macedo, *O Guarani* (1857), by José de Alencar and *O Cabeleira* (1876), by Franklin Távora. Such works were published between the 1840s and 1870s, a period in which the novel genre developed in Brazil and became part of the reading practices of increasingly wider audiences. In this context, the theme of nature had great relevance, as it was related to discussions about the creation of national literature and the formation of Brazilian nationality. Drawing on the work of Simon Schama, Keith Thomas and Raymond Williams, this study considers the concept of nature as a product of culture. From the 16th century onwards, modernity developed new values and ideas in relation to nature; so, places previously considered wild, like the forest, the mountain or the sea, are rehabilitated and come to be seen as carriers of delight and contemplation. What is observed is a “selective cultural adaptation”, through which conceptions relating to the natural world are re-signified according to historical circumstances. Relying on studies by Roger Chartier, this work considers that the Brazilian novelists of the 19th century were readers of a cultural repertoire about nature. In the context of cultural transfers between Brazil and Europe, these authors appropriated a tradition about nature and recreated it in their novels, in order to convey their own ideas about the natural world. In addition, these narratives had a pedagogical function, as they composed a new repertoire of emotions related to nature, playing a relevant role in the aesthetic education of the reading public. In the novels, we identify the representation of nature-garden, submitted to human rationality, kind and welcoming, conducive to experiencing emotions in a context characterized by civility. However, the works also expressed the nature of the wild and threatening forest, marked by brutality and violence, capable of making the construction of nationality unfeasible. Such a perspective imposes on novelists the need to harmonize the representation of the natural world with the construction of an ideal of Brazilian civility; in this sense, the challenge presented was to elaborate a narrative in which the ideal of nationality would be formed from the integration of the world of nature to the world of culture. This undertaking could only be carried out when nature was submitted to human rationality. Thus, the natural world thought by novelists to deposit national ideals must be disciplined by the ordering and civilizing action of culture.

Keywords: Brazilian novel; nature and literature; José de Alencar, Franklin Távora, Joaquim Manoel de Macedo

SUMÁRIO

Introdução: a cultura da natureza nos romances brasileiros	12
1. Cultura e natureza.....	12
2. A natureza e o Romantismo brasileiro	17
3. A invenção do locus amoenus tropical: o jardim da Arcádia brasileira	33
4. A natureza e a pedagogia das emoções	48
5. A natureza e o sentimento do sublime.....	55
Capítulo 1: As obras e seu tempo	66
1. O percurso do romance brasileiro no século XIX	66
1.1 <i>A Moreninha</i>	73
1.2 <i>O Guarani</i>	75
1.3 <i>O Cabeleira</i>	82
Capítulo 2: O sublime e o selvagem de uma natureza impossível	88
1. A solidão dos desertos bravios de <i>O Cabeleira</i>	88
2. O brutal e o selvagem de <i>O Guarani</i>	100
3. A Arcádia selvagem de <i>O Guarani</i>	119
Capítulo 3: O <i>locus amoenus</i> e a Arcádia brasileira.....	137
1. A natureza disciplinada da ilha de <i>A Moreninha</i>	137
2. Natureza e cultura em <i>O Guarani</i>	145
3. A Arcádia selvagem de <i>O Cabeleira</i>	150
Capítulo 4: A natureza como lugar da educação da sensibilidade	158
1. Um passeio pelos jardins de <i>A Moreninha</i>	158
2. A doce melancolia do jardim de Cecília.....	172
3. A natureza e o bandido sensível	178
Considerações finais: ao fim do percurso, vê-se a paisagem... ..	183
Bibliografia.....	192

Introdução: a cultura da natureza nos romances brasileiros

1. Cultura e natureza

Natureza é cultura (SCHAMA, 1996, p. 14-15; THOMAS, 2010, p. 18-19). É a partir desse pressuposto que este trabalho empreende uma investigação acerca das representações literárias da natureza, tomando como fonte três romances brasileiros do século XIX: *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manoel de Macedo; *O Guarani* (1857), de José de Alencar; e *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora. Tais obras foram publicadas entre as décadas de 1840 a 1870, período em que o gênero romance se desenvolve no Brasil e passa a integrar as práticas de leitura de públicos cada vez mais amplos.

A seleção dos títulos aqui apresentados considera a representatividade que esses romances tiveram em sua época, levando em conta sua circulação e popularidade, bem como sua aceitação e aprovação por círculos de leitores mais especializados no contexto em que foram produzidas. Além disso, optamos por estudar essas obras pois, nelas, o tema da natureza ocupa uma posição central no desenvolvimento das narrativas, o que possibilita identificar em sua composição uma diversidade de representações, concepções e sensibilidades relacionadas ao mundo natural.

A natureza representada nas páginas dos romances é aqui concebida como uma construção social que, ao ser produzida em um determinado período histórico, passa a integrar uma cultura comum. Nesse sentido, ao retratarem as florestas, os rios, as montanhas, os mares, as praias, as plantas e os animais presentes na paisagem brasileira, os romancistas estariam se apropriando desse repertório cultural e recriando-o nas páginas de suas obras.

No século XIX, o tema da natureza teve grande relevância para o debate literário devido às discussões acerca da formação da nacionalidade brasileira. Uma das questões centrais desse debate passava pela necessidade de se criar uma expressão literária a partir da incorporação de elementos nativos, característicos da fauna, da flora e da geografia brasileiras para se alcançar uma expressão original da identidade do país.

No Brasil, após o período da Independência, muitos intelectuais defrontavam-se com a questão da construção de uma identidade brasileira a partir da criação de uma literatura que expressasse o espírito nacional. De acordo com Candido (2009, p. 327), a Independência suscitou um “espírito patriótico” que tomou como missão a gênese de uma literatura que pudesse ser equiparada à dos países europeus e, ao mesmo tempo, por sua

originalidade, exprimisse a singularidade do Brasil. Esse esforço constituiu parte de um projeto de engrandecimento da nação em que o trabalho intelectual era visto como uma espécie de dever patriótico pelo qual o escritor, mais do que celebrar a sua terra, contribuiria para nobilitar o Brasil no conjunto das nações ditas civilizadas. Nesse sentido, o projeto romântico implica a construção de uma narrativa a respeito do país que mobiliza os esforços de um povo para a fundação e instituição de uma cultura literária nacional (SOUZA, 2014, p. 15). Tal cultura contribuiria para a consolidação de uma particularidade brasileira, isto é, de uma identidade única, imprescindível para a “tarefa de completar a obra de emancipação política dotando a nação de maior autonomia cultural” (RICUPERO, 2004, p. 85). Assim, a legitimação de um ideal de nação passaria, necessariamente, pela fundação de uma literatura que expressasse seu caráter único e original.

Autores românticos como Gonçalves de Magalhães, Torres Homem e Porto Alegre, em seu *Resumo da História da Literatura, das Ciências e das Artes no Brasil*, contrapunham-se às tradições literárias europeias, que sacrificavam “as belezas de uma natureza original em benefícios de ficções, sublimes sem dúvidas, mas já bastante corriqueiras” (MAGALHÃES; HOMEM; PORTO ALEGRE, 2014, p. 56), e defendiam a vocação poética do brasileiro que, aliás, já “nasce poeta e músico. À sombra de suas altas palmeiras, ao som agreste do violão, sua imaginação se expande em acordes melódiosos como a brisa de suas florestas virgens” (MAGALHÃES; HOMEM; PORTO ALEGRE, 2014, p. 56). Esse discurso é também reproduzido por Abreu e Lima (2014, p. 85) que, ao comentar os efeitos da independência brasileira e o conseqüente enfraquecimento da influência portuguesa no país, apontavam para uma “regeneração intelectual” provocada pela “impressão desse clima, que exclusivamente nos pertence, e deste solo, que nos nutre e nos abriga”.

Entretanto, a noção de originalidade pretendida pelos românticos pode ser questionada caso se leve em conta que a natureza pensada nesse contexto, longe de ser “natural”, é elaborada a partir de uma tradição cultural. De acordo com Schama (1996), qualquer paisagem, por mais selvagem e desprovida de significado que pareça ser, é sempre produto da cultura, “afinal, a natureza selvagem não demarca a si mesma, não se nomeia” (1996, p. 14); dessa forma, a nomeação da paisagem bem como a atribuição de um caráter a ela são, antes de tudo, uma ação humana. Tendo isso em vista, os sentimentos de veneração suscitados por uma descrição ou por um retrato de uma paisagem seriam a

ela atribuídos por aquele que a representa, não sendo despertados, portanto, pela paisagem em si.

A título de exemplo, propõe-se o exame de um excerto de um artigo do poeta Gonçalves de Magalhães, publicado originalmente na revista *Niterói*, no qual ele apresenta seu programa estético para a expressão literária brasileira¹. Nesse texto, o autor empreende uma opulenta descrição da geografia do Brasil para, em seguida, associá-la ao caráter poético de seu povo e, assim, mostrar como a nacionalidade seria inspirada pela própria natureza:

Este imenso país da América, situado debaixo do mais belo céu, cortado de tão pujantes rios, que sobre leitos de ouro e de preciosas pedras rolam suas águas caudalosas; este vasto terreno revestido de eternas matas onde o ar está sempre embalsamado com o perfume de tão peregrinas flores que em chuva se despencam dos verdes doces [sic] formados pelo entrelaçamento de ramos de mil espécies; estes desertos remansos onde se anuncia a vida pela voz estrepitosa da cascata que se desempenha, pelo doce murmúrio das auras e por essa harmonia grave e melancólica de infinitas vozes de quadrúpedes; este vasto Éden, entrecortado de enormíssimas montanhas sempre esmaltadas de copada verdura, em cujos topos o homem se crê colocado no espaço, mais perto do céu que da terra, vendo debaixo de seus pés desenrolar-se as nuvens, roncar as tormentas e rutilar o raio; este abençoado Brasil com tão felizes disposições de uma pródiga natureza, necessariamente devia inspirar os seus primeiros habitantes; os Brasileiros — músicos e poetas — nascer deviam. E quem o duvida? Eles foram e ainda o são. (MAGALHÃES, 2014, p. 105).

O poeta, ao empregar uma sequência de adjetivos para fixar uma suposta essência poética para a paisagem brasileira — lugar mítico onde seria possível encontrar a alma da nação —, acaba por contribuir para a construção cultural sobre a natureza, pensada no contexto de uma determinada tradição histórica. Isso permite afirmar que os termos “pujante”, “estrepitosa”, “abençoada” e “pródiga” foram atribuídos à geografia do

¹ Candido (2009, p. 367) descreve o papel assumido pelos escritores do chamado grupo de Paris, formado por jovens estudantes tais como José Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto Alegre, Francisco de Sales Torres Homem, João Manuel Pereira da Silva, entre outros, que se encontravam em Paris entre os anos de 1833 e 1836. Nesse contexto, o grupo, ao entrar em contato com as novas tendências românticas que circulavam pela Europa, observou que elas poderiam ser associadas ao projeto de renovação das letras pátrias. Esses jovens autores se organizaram no sentido de fomentar uma produção intelectual que atualizasse a inteligência brasileira. Após sua primeira ação — uma comunicação no Instituto Histórico de Paris sobre o estado da cultura brasileira —, o grupo publicou, em 1836, a *Niterói, Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes*, título que, apesar de ter apenas dois números, veiculou um conjunto de textos essenciais sobre as novas propostas estéticas. Esses escritores, que estenderam sua atividade a outras duas revistas — a *Minerva Brasiliense* (1864) e a *Guanabara* (1849-1855) —, conduziram os passos iniciais do movimento romântico no Brasil.

Brasil em um dado momento histórico, no qual concepções e atitudes foram criadas pela cultura e tornaram-se determinantes na construção dessa imagem.

A partir dessa perspectiva, o presente estudo propõe ser necessário ter em vista que a noção de natureza brasileira representada nas obras do século XIX não é uma mera transposição para o texto das supostas qualidades que nela se encontravam antes de ser descoberta pelo olhar de poetas e romancistas. Em vez disso, foi esse mesmo olhar que delimitou essa paisagem numa moldura, de modo a transformá-la em um terreno fértil para a construção de uma nova nacionalidade.

Seguindo essa linha de raciocínio, é possível acrescentar que não apenas a ideia do belo, mas também as mais diversas percepções que qualificam a natureza como terrível e ameaçadora, útil e benéfica ou atrasada e bárbara, por exemplo, são emprestadas de uma tradição cultural, que, de acordo com Schama (1996), remonta aos mitos ancestrais sobre o mundo natural.

Mas, e quanto aos velhos mitos? Pois, embora esses textos geralmente afirmem que a cultura ocidental evoluiu, abandonando seus mitos da natureza, estes, na verdade, nunca desapareceram. Se, como vimos, toda a nossa tradição da paisagem é o produto de uma cultura comum, trata-se, ademais, de uma tradição construída a partir de um rico depósito de mitos, lembranças e obsessões. (SCHAMA, 1996 p. 21).

Este trabalho se apropria dessa formulação segundo a qual a cultura da paisagem foi sendo construída por uma tradição enraizada em mitos e simbologias relacionadas ao mundo natural para, assim, afirmar que a representação da natureza em romances brasileiros do século XIX insere-se nessa tradição cultural, tendo os autores lançado mão de um repertório de mitos ancestrais para representar a paisagem natural brasileira.

Se, como vimos, toda a nossa tradição da paisagem é o produto de uma cultura comum, trata-se, ademais, de uma tradição construída a partir de um rico depósito de mitos, lembranças e obsessões. Os cultos, que somos convidados a procurar em outras culturas nativas — da floresta primitiva, do rio da vida, da montanha sagrada —, na verdade estão a nossa volta, vivos e passando bem; resta saber onde procurá-los. (SCHAMA, 1996, p. 20).

Ao apontar que as concepções e representações da natureza — incluindo a natureza rude, inexplorada ou desconhecida — são produtos da cultura e não realidades atemporais, Schama (1996) apresenta uma abordagem histórica do conhecimento acerca do mundo natural, recusando-se a pensá-lo a partir de uma perspectiva de caráter

universalizante: “minha posição é, necessariamente, mais histórica e, por isso mesmo, muito menos universal. Nem todas as culturas abraçam natureza e paisagem com igual ardor, e as que as abraçam conhecem fases de maior ou menor entusiasmo” (SCHAMA, 1996, p. 25). Considerando esse ponto de vista, esta pesquisa, ao debruçar-se sobre a representação da natureza em romances brasileiros do século XIX, empreendeu uma investigação com o propósito de identificar como as tradições culturais sobre a natureza foram apropriadas e trabalhadas pelos romancistas brasileiros.

Poetas, intelectuais e escritores do século XIX compartilhavam uma cultura comum presente na base das concepções sobre a natureza que circulavam pelos contextos letrados brasileiros desse período. Isso posto, propõe-se que esses autores tenham sido leitores de uma tradição cultural a respeito da natureza, o que permite considerar suas narrativas como registros de suas leituras relacionadas à tradição sobre mundo natural. Tais leituras, por sua vez, ultrapassam a esfera individual dos autores e dão a conhecer os valores e as concepções de sociedade — e de natureza — dos grupos pelos quais eles circulavam.

Nesse sentido, os romances que são objeto desta análise podem ser considerados como uma fonte histórica na medida em que mantêm preservadas as leituras que seus autores fizeram da tradição representativa do mundo natural. Analisar tais obras nessa perspectiva é, de acordo com Chartier (1988, p. 16), “identificar o modo como (...) uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”, assumindo-se, portanto, que as imagens da natureza nas narrativas literárias não são o mundo natural “em si”, mas, representações dele.

Para Chartier, representações como essas são forjadas historicamente por grupos específicos, que nelas imprimem seus valores e sua própria visão de mundo, esforçando-se por dar-lhes um caráter de universalidade que, no âmbito desta pesquisa, corresponde à noção de “natureza brasileira”. Segundo o autor,

(...) pode-se pensar uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais, traduzem suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou gostariam que fosse. (CHARTIER, 1988, p. 19).

Ao se considerar o texto literário como o registro de uma leitura, pretende-se compreender, numa perspectiva histórica, de que modo os sentidos relacionados à

paisagem brasileira foram construídos nas narrativas dos romances e instaurados como parte constituinte da realidade, bem como de que forma tais sentidos impactaram a compreensão dos sujeitos a respeito de sua própria experiência com o mundo natural.

Parte-se, portanto, do princípio de que os romances selecionados para nossa análise podem ser considerados como uma fonte histórica que nos permite fazer uma leitura de uma realidade social pensada e construída em um momento específico. Nesse sentido, examinar as representações de natureza em romances brasileiros do século XIX é colocar-se, realmente, diante de representações, ou seja, de imagens da natureza e não da “natureza em si”. As figurações do mundo natural presentes nas obras estudadas podem ser consideradas como produções criadas por determinados grupos que, a partir delas, estabelecem como verdadeira sua interpretação do real. Em outras palavras, tais grupos, ao retratarem a natureza literariamente, veiculam suas ideias, atitudes e sensibilidades universalizando-as, a ponto de fazer com que tais representações do mundo natural sejam percebidas como parte constituinte da realidade.

Estudar essas representações em um contexto literário específico é, portanto, desenredar esse processo, explicitando os valores, interesses e projetos mobilizados para construir as diferentes noções de “natureza brasileira” presentes nos romances. Tendo isso em vista, pode-se afirmar que esta é também uma investigação sobre leitura, uma vez que os pressupostos subjacentes às representações literárias da natureza são compartilhados socialmente, e estudá-los é entrar em contato com o modo como os autores dos romances leram e interpretaram uma determinada tradição cultural.

Tal tarefa (...) se esforça por compreender como é que um texto pode “aplicar-se” à situação do leitor, por outras palavras, como é que uma configuração narrativa pode corresponder a uma refiguração da própria experiência. No ponto de articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito coloca-se necessariamente uma teoria da leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova forma de compreensão de si próprio e do mundo. (CHARTIER, 1988, p. 24).

2. A natureza e o Romantismo brasileiro

Nesse ponto, as proposições de Thomas (2010) mostram-se bastante pertinentes para se investigar os discursos que disponibilizaram aos romancistas brasileiros um repertório de mitos e representações sobre a natureza. Segundo o autor, no

período de 1500 a 1800, ocorreu uma série de transformações nos modos como as sociedades passaram a conceber e se relacionar com a natureza:

Alguns dogmas desde muito estabelecidos sobre o lugar do homem na natureza foram descartados nesse processo. Surgiram novas sensibilidades em relação aos animais, às plantas e à paisagem. O relacionamento com os homens foi redefinido; e o seu direito a explorar essas espécies em benefício próprio se viu fortemente contestado. Esses séculos produziram tanto um intenso interesse pelo mundo natural como as dúvidas e ansiedades quanto à relação do homem com aquele que recebemos como herança em forma amplificada. (THOMAS, 2010, p. 18).

De acordo com Thomas (2010, p. 275), durante muito tempo, na tradição ocidental, espaços naturais tais como as montanhas e as florestas eram vistos como sombrios e ameaçadores; lugares selvagens que ofereciam perigos e toda sorte de malefícios, uma vez que não tinham sido alcançados pela cultura. A mata virgem e bosques incultos eram, portanto, lugares que despertavam o medo nos cidadãos, pois seriam paragens despovoadas, sem qualquer sinal de civilidade.

Dessa forma, criou-se o pressuposto de que tais regiões seriam habitadas somente por homens rudes e primitivos, muito mais próximos das feras que do gênero humano, afeitos a toda sorte de crimes, indigências, malfeitos e misérias. Nesse sentido, a permanência da mata virgem significava uma barreira para o avanço da civilização e do progresso, o que justificaria, portanto, a interferência humana sobre ela.

Em meados do século XVIII, porém, uma mudança teria ocorrido nos modos de se compreender a natureza. Segundo Thomas, teria sido o Romantismo o responsável por gerar novas sensibilidades que fizeram com que as paisagens, tais como as montanhas e o mar, perdessem seu caráter sombrio e ameaçador, e adquirissem novos sentidos. As matas selvagens passaram a ser valorizadas como “fontes de deleite e inspiração” (THOMAS, 2010, p. 301), transformando-se em espaços propícios ao recolhimento, capazes de incutir profundos sentimentos e proporcionar sublimes emoções. De acordo com Corbin (2020), “a influência do diabo esvai-se do centro da montanha” (p. 64), de modo que sua geografia eleva o ser humano às alturas e passa a suscitar uma gama inédita de emoções. Assim, a floresta, restaurada, deixou de ser somente um lugar terrível, que abrigava perigos e misérias, e passou a adquirir outros sentidos, tais como os de um espaço sagrado que, à semelhança das antigas catedrais, poderia proporcionar a união do homem com o sagrado.

Tendo em vista essa perspectiva, propomos a leitura de um excerto de *O Guarani* que apresenta uma cena na qual os personagens contemplam o crepúsculo do alto de uma montanha. Aos poucos, o narrador vai traçando os contornos de uma paisagem matizada por diferentes tonalidades de cores e sons que, harmonizados, delineiam uma natureza majestosa e, ao mesmo tempo, complacente. Tal cenário torna-se, então, propício para a vivência de emoções novas, capazes de estabelecer um elo entre a contemplação do mundo natural e o sentimento de uma nova subjetividade:

A tarde ia morrendo.

O sol declinava no horizonte e deitava-se sobre as grandes florestas, que iluminava com os seus últimos raios.

A luz frouxa e suave do ocaso, deslizando pela verde alcatifa, enrolava-se como ondas de ouro e de púrpura sobre a folhagem das árvores.

Os espinheiros silvestres desatavam as flores alvas e delicadas; e o ouricuri abria as suas palmas mais novas, para receber no seu cálice o orvalho da noite. Os animais retardados procuravam a pousada; enquanto a juriti, chamando a companheira, soltava os arrulhos doces e saudosos com que se despede do dia.

Um concerto de notas graves saudava o pôr-do-sol, e confundia-se com o rumor da cascata, que parecia quebrar a aspereza de sua queda, e ceder à doce influência da tarde.

Era a Ave-Maria.

Como é solene e grave no meio das nossas matas a hora misteriosa do crepúsculo, em que a natureza se ajoelha aos pés do Criador para murmurar a prece da noite!

Essas grandes sombras das árvores que se estendem pela planície; essas gradações infinitas da luz pelas quebradas da montanha; esses raios perdidos, que, esvazando-se pelo rendado da folhagem, vão brincar um momento sobre a areia; tudo respira uma poesia imensa que enche a alma.

O urutau no fundo da mata solta as suas notas graves e sonoras, que, reboando pelas longas crastas de verdura, vão ecoar ao longe como o toque lento e pausado do ângelus.

A brisa, rogando as grimpas da floresta, traz um débil sussurro, que parece o último eco dos rumores do dia, ou o derradeiro suspiro da tarde que morre.

Todas as pessoas reunidas na esplanada sentiam mais ou menos a impressão poderosa desta hora solene, e cediam involuntariamente a esse sentimento vago, que não é bem tristeza, mas respeito misturado de um certo temor.

De repente, os sons melancólicos de um clarim prolongaram-se pelo ar quebrando o concerto da tarde; era um dos aventureiros que tocava a Ave-Maria.

Todos se descobriram.

D. Antônio de Mariz, adiantando-se até à beira da esplanada para o lado do ocaso, tirou o chapéu e ajoelhou.

Ao redor dele vieram grupar-se sua mulher, as duas moças, Álvaro e D. Diogo; os aventureiros, formando um grande arco de círculo, ajoelharam-se a alguns passos de distância.

O sol com seu último reflexo esclarecia a barba e os cabelos brancos do velho fidalgo, e realçava a beleza daquele basto de antigo cavalheiro.

Era uma cena ao mesmo tempo simples e majestosa a que apresentava essa prece meio cristã, meio selvagem; em todos aqueles rostos, iluminados pelos raios do ocaso, respirava um santo respeito.

(...)

Durante o momento em que o rei da luz, suspenso no horizonte, lançava ainda um olhar sobre a terra, todos se concentravam em um fundo recolhimento, e diziam uma oração muda, que apenas agitava imperceptivelmente os lábios.

Por fim o sol escondeu-se; Aires Gomes estendeu o mosquete sobre o precipício, e um tiro saudou o ocaso.

Era noite. (ALENCAR, 2020, p. 97-98).

Nessa cena, o narrador convida o leitor para, juntamente com seus personagens, contemplar o pôr-do-sol do alto de uma esplanada. Adotando o mesmo procedimento dos pintores e dos aquarelistas que viajaram pelo Brasil registrando em suas telas as cenas da natureza do Novo Mundo (SÜSSEKIND, 1990), Alencar se vale da narrativa para emoldurar a imagem de uma natureza representada de modo a responder a uma determinada sensibilidade em relação à paisagem. Esse procedimento literário vem ao encontro das considerações de Briffaud (2020) a respeito do surgimento de uma nova maneira de olhar e sentir a paisagem que se verifica em diversos contextos culturais do Ocidente: “Estamos lidando com a invenção de um espetáculo novo, inexistente anteriormente como tal. (...) Montanhas e orlas exercem atração enquanto paisagens, admiradas e decifradas à distância, contempladas como se fossem quadros” (BRIFFAUD, 2020, p. 84). Dessa forma, mares e montanhas tornam-se lugares a serem visitados e admirados, numa jornada que implica a descoberta e o confronto com uma nova paisagem cuja extensão envolve a interioridade daquele que, ao observá-la, passa a experimentar uma gradação de emoções, uma vez que vê na infinitude do horizonte que se abre, o “retrato projetado de um mundo interior” (BRIFFAUD, 2020, p. 85).

François Mathis (2020) assinala que, na França, Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, na transição entre os séculos XVIII e XIX, se verifica o surgimento de “um sistema emocional particular frente às paisagens” (MATHIS, 2020, p. 588) suscitado por uma série de transformações nas estruturas políticas e econômicas dessas sociedades, bem como nas modificações científicas e culturais as quais alimentaram a consciência de uma cisão com o mundo natural que, transformado em objeto de contemplação, passa a ser visto como origem de novos conhecimentos e emoções.

Essa cisão, segundo o autor, resulta da “consciência, para o homem, de uma ruptura com o seu meio ambiente natural. O homem já não pertence à natureza, mas está fora dela — e pode projetar, por conseguinte, sobre ela um olhar tanto científico quanto

artístico, e de qualquer modo, distanciado” (MATHIS, 2020, p. 552). Muito embora os mais diversos grupos pertencentes a essas sociedades possam ter estabelecido diferentes graus de relações com a natureza, Mathis assinala que, de qualquer forma, as paisagens passam a ser concebidas como fonte de sentimentos novos, e é justamente a experiência do afastamento em relação ao mundo natural que possibilita o surgimento dessa emoção estética a ele relacionada.

Nesse sentido, é pertinente considerar que tal sensibilidade passou a integrar um repertório cultural cuja circulação poderia ser verificada nos mais diversos contextos literários tanto na Europa como no Brasil, e não seria equivocado supor que Alencar e outros romancistas a ele contemporâneos, tendo entrado em contato com essas referências, tivessem-nas recriado em suas narrativas. No trecho apresentado, isso pode ser verificado no modo como a floresta brasileira é representada. Primeiramente, é oportuno notar que o narrador se afasta das concepções que veem a floresta e a montanha como lugares selvagens, inóspitos e bravios, onde a vida e a civilização estariam ameaçadas.

Em vez disso, a narrativa mobiliza recursos linguísticos comumente encontrados na poesia, tais como a sugestão de imagens e a sinestesia para nos colocar diante de uma natureza graciosa e delicada: assim, o ocaso tropical proporciona uma luz “frouxa e suave” que desliza pela “verde alcatifa” em “ondas de ouro e púrpura”; os espinheiros não ferem, mas nos proporcionam a beleza de “flores alvas e delicadas” que recebem no “seu cálice o orvalho da noite”; dando um toque brasileiro para a cena, a juriti, ave da fauna nacional, emite seus “arrulhos doces e saudosos” para se despedir do dia. Ao canto das aves, une-se o som da cascata, que ameniza a “aspereza de sua queda” para harmonizar-se “à doce influência da tarde”.

Trata-se de uma poesia sonora e musical que celebra a hora “solene e grave da Ave-Maria”. Assim, essa natureza crepuscular se reveste de uma aura mística e misteriosa para “murmurar a sua prece aos pés do criador”. Essa paisagem iluminada pelas “gradações infinitas de luz” toca a sensibilidade daqueles que a contemplam e suscita um sentimento que é ao mesmo tempo poético e religioso, em que “tudo respira uma poesia imensa que enche a alma”.

Acompanhando a gradação da luminosidade, os sons da natureza também se suavizam: impactados pela “impressão poderosa dessa hora solene”, transformam-se em orações como se, subitamente, o cume da montanha se transformasse num templo onde a alma pudesse contemplar a imagem do divino. O canto do urutau é constituído por notas “graves e sonoras”, como se a ave respondesse solenemente ao “toque lento e pausado do angelus”, e o “débil sussurro da brisa” silencia-se como o “derradeiro suspiro da tarde que morre”. Ao mencionar que, diante desse quadro, os personagens experimentam um “sentimento vago”, que “não era bem tristeza, mas respeito misturado de um certo temor” impregnados de uma vaga melancolia espalhada pelo som do clarim que tocava a Ave-Maria, o narrador evidencia o aparecimento de uma nova sensibilidade em relação à natureza. Em vez de medo e terror, a paisagem da montanha e da floresta, iluminadas pelo crepúsculo, passa a ser o lugar da vivência de sentimentos profundos e da contemplação espiritual. A majestade do ocaso inspira um “santo respeito”, e aqueles que o apreciavam experimentam o sentimento de si, “concentrando-se em um fundo recolhimento” para proferir uma “oração muda” diante de uma natureza magnífica, cuja beleza e grandiosidade silenciavam os corações e emudeciam as palavras.

A prece proferida em forma de oração muda pelos personagens é caracterizada como “prece meio cristã, meio selvagem”, como se a solenidade do crepúsculo da floresta suscitasse uma experiência ancestral, que remetesse a um cristianismo primitivo no qual a vivência do sagrado estaria intimamente ligada à floresta erma e bravía. De fato, Mathis (2020) afirma que as emoções suscitadas pela floresta “emanam de três características principais: sua solidão, seu aspecto selvagem e sua antiguidade” (MATHIS, 2020, p. 579), as quais permitem viver, no âmbito da narrativa literária, um tipo de experiência emocional que provavelmente não era acessível na experiência cotidiana do leitor. Para o autor, o que acarreta essa vivência é justamente o caráter inusitado dessa natureza desconhecida representada pela floresta; trata-se, portanto, de uma “geografia do mistério propícia a provocar calafrios e emoções” (MATHIS, 2020, p. 579). Considerando essa perspectiva, pode-se concluir que, muito embora o narrador de Alencar evoque o passado longínquo para nomear a vivência sentimental dos personagens, a sensibilidade expressa no texto é gestada na modernidade, na qual se inauguram novas concepções sobre a natureza e novas maneiras de senti-la e relacionar-se com ela.

Nesse sentido, pode-se concordar com Briffaud (2020), para quem é justamente nesse contexto que tanto a pintura como a literatura “inventam uma nova poesia da emoção” (BRIFFAUD, 2020, p. 96). Assim, a cena de *O Guarani* apresentada anteriormente pode ser compreendida como um exemplo de como a narrativa romanesca contribuiu para formar, no contexto literário brasileiro do século XIX, um “novo sentimento da natureza, precisamente o da paisagem” (BRIFFAUD, 2020, p. 112), além de criar um repertório emotivo ligado a essa nova experiência com o mundo natural intermediada pela leitura do romance.

Mathis (2020) reforça essa perspectiva ao evocar que “uma paisagem qualquer é um estado de alma” (MATHIS, 2020, p. 550), afirmando a “historicidade da emoção suscitada pela paisagem que assume um novo aspecto no começo do século XIX” (MATHIS, 2020, p. 550). Para o autor, desde o século XVIII, mais precisamente a partir da década de 1750, multiplicam-se os espaços naturais que passam a ser nomeados como paisagem, tais como a montanha e o mar, os quais se tornam objeto de admiração estética:

Nesse contexto, há uma maneira diferente de se referir às paisagens naturais, suscetíveis de se tornarem refúgio, encarnação da eternidade da nação ou espelho da alma: em todos os casos, elas correspondem a uma nova sensibilidade, convertendo-se em vetores de emoções que elas não suscitavam anteriormente. (MATHIS, 2020, p. 551).

Saindo dos cimos da esplanada de *O Guarani*, propomos uma descida ao litoral, na praia de *A Moreninha*, onde a menina Carolina e o jovem Augusto brincam inocentemente. No presente da narrativa, Augusto, ao relatar a D. Ana um episódio de sua adolescência, rememora o encontro fortuito com uma menina numa praia deserta sem saber que a desconhecida criança viria a ser justamente a espevitada Moreninha, por quem ele, já adulto, iria se apaixonar. A cena pode ser tomada como um exemplo dessa pedagogia afetiva em relação à natureza:

Figure-se a mais bonita criança do mundo, com um vivo, agradável e alegre semblante, com cabelos negros e anelados voando ao redor de seu pescoço, com o fogo do céu nos olhos, com o sorrir dos anjos nos lábios, com a graça divina em toda ela, e far-se-á ainda uma ideia incompleta dessa menina.

Ela estava à borda do mar e seu rosto voltado para ele; aproximei-me devagarinho.

(...)

Na praia estava deposta uma concha, mas tão perto do mar, que quem a quisesse tomar e não fosse ligeiro e experiente, se expunha a ser apanhado pelas ondas, que rebentavam com força, então.

Eu vi a travessa menina hesitar longo tempo entre o desejo de possuir a concha e o receio de ser molhada pelas vagas; depois pareceu haver tomado uma resolução: o capricho de criança tinha vencido. Com suas lindas mãozinhas arregaçou o vestido até aos joelhos, e quando a onda recuou, ela fez um movimento, mas ficou ainda no mesmo lugar, inclinada para diante e na ponta dos pés; segunda, terceira, quarta, quinta onda, e sempre a mesma cena de ataque e receio do inimigo. Finalmente, ao refluxo da sexta, ela precipitou-se sobre a concha, mas a areia escorregou debaixo de seus pés; e a interessante menina caiu na praia, sem risco e com graça; erguendo-se logo e espantada ao ver perto de si a nova onda, que dessa vez vinha mansa e fraca como respeitosa, correu para trás e sem pensar atirou-se nos meus braços, exclamando: — Ah!... eu ia morrer afogada!...

Depois, vendo-se com o vestido cheio de areia, começou a rir-se muito, sacudindo-o e dizendo ao mesmo tempo:

— Eu caí! eu caí!...

E como se não bastasse esta passagem rápida do susto para o prazer, ela olhou de novo para o mar, e tornando-se levemente melancólica, balbuciou com voz pesarosa, apontando para a concha.

— Mas... a minha concha!...

Ouvindo a sua voz harmoniosa e vibrante, eu não quis saber de fluxos nem refluxos de ondas; corri para elas com entusiasmo e, radiante de prazer e felicidade, apresentei-me à linda menina, embora um pouco molhado mas trazendo a concha desejada.

Este acontecimento fez-nos logo camaradas. Corremos a brincar juntos com toda essa confiança infantil que só pode nascer da inocência, e que ainda em parte se dava em mim (...). (MACEDO, 2018, p. 53).

Os artistas e escritores tiveram um papel decisivo na redescoberta emocional das paisagens, uma vez que tanto as artes como a expressão literária assumem o papel de educar os leitores de modo a introduzi-los nessa nova sensibilidade. Conforme assinala Briffaud (2020), trata-se de uma nova experiência encontrar o “observador posicionado na orla marítima com os horizontes infinitos do oceano, território do vazio em que nada se passa, propondo ao olhar uma errância interminável” (BRIFFAUD, 2020, p. 94); desse modo, assim como a montanha, o mar também exerce um encantamento a ponto de transformar-se em paisagem a ser contemplada: “ela estava à borda do mar e seu rosto voltado para ele”. Pode-se afirmar, portanto, que a narrativa de *A Moreninha* apresenta um elemento novo e surpreendente que sugere uma nova experiência de se estar na natureza: uma criança, sozinha, numa praia deserta, contempla o mar, subitamente transformado em paisagem sentimental nas páginas de um romance brasileiro do século XIX.

A princípio, trata-se de uma situação ameaçadora, pois a menina, ao querer pegar a concha que vira na areia, “se expunha a ser apanhada pelas ondas, que rebentavam com força”. Dividida “entre o desejo de possuir a concha e o receio de ser molhada pelas

vagas”, a jovem hesita talvez porque aprendera que o mar esconde perigos mortais e não deve ser provocado. Uma tensão se estabelece, e a valente personagem encara o desafio como se estivesse diante de um potente adversário que seguidamente a ameaçava por meio de uma “segunda, terceira, quarta, quinta onda”, de modo a manter “sempre a mesma cena de ataque e receio do inimigo”. Enchendo-se de coragem, a Moreninha avança em direção ao objeto desejado, escorrega na areia e cai; porém, esse acidente, que poderia assustar algum leitor mais temeroso, longe de ser fatal, ocorre “sem risco e com graça”, e a menina levanta-se “logo e espantada ao ver perto de si a nova onda, que dessa vez vinha mansa e fraca como respeitosa”. O temeroso mar subitamente se transforma, e o perigo dá lugar à mansidão de suas ondas calmas e gentis.

Assim, sua exclamação “eu ia morrer afogada!...” nada mais é que a manifestação de um espírito brincalhão frente à atrapalhada tentativa de alcançar a concha tão desejada. Observa-se, então, “passagem rápida do susto para o prazer”, e a praia transforma-se, portanto, no lugar da alegria e do divertimento expressos pelo ímpeto do jovem rapaz que, querendo satisfazer a menina, corre para as ondas “com entusiasmo e, radiante de prazer e felicidade”. Ao concluir o relato, Augusto afirma que “este acontecimento fez-nos logo camaradas. Corremos a brincar juntos com toda essa confiança infantil que só pode nascer da inocência (...)”; tal conclusão insere no romance o mar e praia como um cenário novo, propício às novas vivências sentimentais, permeadas pelo riso, pelo prazer e pela inocência, elementos que, combinados nessa natureza radiante, serão o embrião do futuro amor que unirá os jovens personagens.

As cenas de *O Guarani* e *A Moreninha* evidenciam o papel que, no contexto brasileiro do século XIX, o gênero romance teve em relação ao surgimento de novas relações com a natureza e com as emoções por ela suscitadas, o que corrobora a proposição de Mathis (2020), para quem “esse retorno reflexivo à natureza é, em primeiro lugar, de ordem estética: a pintura, as evocações literárias ensinam a arte de ser afetado por determinadas paisagens” (p. 552). Para o autor, o movimento romântico alimenta-se dessa nova relação emotiva com a natureza, transformada em “vetor e espelho das emoções” (MATHIS, 2020, p. 556), o que explicaria o fato de o próprio adjetivo “romântico” estar associado a uma relação afetiva com o mundo natural, expressa por meio de uma “relação estética com a paisagem” (MATHIS, 2020, p. 556). Nesse sentido, é possível compreender o encantamento de muitos autores e artistas do Romantismo pelas paisagens descortinadas pelas florestas, montanhas, praias e pelos horizontes infinitos do

oceano e do deserto: tais cenários têm o poder de aniquilar ou sublimar o ser humano, afetando-o de modo a fazê-lo sentir emoções que podem ser tanto sutis ou delicadas como intensas e grandiosas. Tais emoções estão na base das expressões literárias que, ao longo do século XIX, deram vida às paisagens que, nas páginas dos romances, foram transformadas em palavras capazes de proporcionar uma nova experiência estética frente ao mundo natural.

De acordo com Thomas (2010, p.128), entre os românticos, “a natureza servia de espelho para seus próprios estados de espírito e emoções”, de modo que seria “impossível desmaranhar o que as pessoas pensavam no passado sobre as plantas e os animais daquilo que elas pensavam sobre si mesmas” (THOMAS, 2010, p. 20); nessa perspectiva, estudar as relações que os seres humanos de uma determinada época estabeleceram com a natureza é entrar em contato com visões de mundo e sensibilidades que fundamentaram suas práticas sociais.

Corbin, Courtine e Vigarello (2016) identificam essa mesma tendência ao destacar o papel da natureza na gênese das novas emoções despertadas por uma sensibilidade inédita do ser humano frente à paisagem: “a montanha, o mar, o deserto provocam um complexo regime de emoções. Diante do outro, o assombro, o maravilhamento, o horror desejado, a excitação desconhecida compõem um conjunto inédito de emoções” (2016, p. 5). Por conseguinte, a vivência do sentimento do sublime passa, necessariamente, pela redescoberta, ou ainda pela reinvenção de um mundo natural que pode propiciar um novo tipo de experiência, impossível de ser vivida em meio à civilização. Segundo os autores, essa sensibilidade da paisagem “aumenta o desejo de fusão do poeta com a natureza que o envolve” (CORBIN, COURTINE; VIGARELLO , 2016, p. 6), o que seria um indício do desejo romântico por ultrapassar os limites que restringiam a vida humana, de modo a integrar-se na amplidão do universo; os autores chegam a observar no movimento impressionista uma expressão mais elaborada dessa tendência visto que almeja até mesmo à “dissolução e ao desaparecimento do indivíduo na paisagem” (CORBIN, COURTINE; VIGARELLO , 2016, p. 6).

Procurando encontrar uma chave explicativa para o Romantismo e tomando o contexto europeu como referência, Löwy e Sayre propõem que esse movimento seria a expressão de uma visão de mundo caracterizada pela revolta contra a sociedade capitalista:

Antes de mais, indiquemos com duas palavras a essência de nossa concepção: para nós, *o romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno)*. Podemos dizer que, desde sua origem, o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da *revolta* e do “sol negro da *melancolia*” (Nerval). (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 34, grifo dos autores).

Esses autores partem do princípio de que o Romantismo é uma “visão de mundo, isto é, como uma estrutura mental coletiva” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 28), nascida de uma manifestação de revolta contra o capitalismo. Os artistas românticos vão se insurgir contra a penetração do esquema de funcionamento do mercado no mundo da cultura, do pensamento e das artes, que viria a reduzir os mais elevados impulsos humanos a uma lógica egoísta do cálculo e do interesse. Considerando essa perspectiva, seria possível afirmar, portanto, que a postura contestadora do Romantismo europeu se volta contra a dominação empreendida pelo capitalismo em todas as áreas da vida, o que evidenciaria que esse movimento se caracteriza por uma radical rejeição da realidade instaurada pelo mundo moderno.

De acordo com essa visão de mundo, o desenvolvimento técnico e industrial promoveu uma verdadeira colonização da existência humana e da vida natural, de modo a não restar nenhuma possibilidade de experiência livre das demandas do mundo moderno. O sujeito romântico, impactado pela dominação mecânica da natureza, torna-se hostil a tudo o que é artificial e construído, e manifesta uma profunda melancolia ao contemplar o mundo natural desfigurado pelas máquinas. Movido pela nostalgia em relação à perda do vínculo primordial que o ligava à natureza, ele deverá se esforçar por restaurá-lo, aspirando a voltar a esse estado originário.

(...) por trás desses aspectos do culto da Natureza, enquadrados num confronto dramático com o mundo, está silhuetada a tácita insatisfação com o todo da cultura, misto de afastamento desencantado e de reprovação à sociedade, depois do assomo libertário político de 1789. (NUNES, 2011, p. 69).

Opondo-se à instrumentalização do universo natural, o romântico esforça-se, portanto, por recriar os laços que uniam a alma humana à natureza (NUNES, 2011, p. 54) num movimento que se configura como uma tentativa de “aproximar-se, assenhorar-se da natureza, vivida sempre com nostalgia, como algo distante e que termina, por vezes, sendo objeto de culto” (BORNHEIM, 2011, p.105). Nunes descreve essa tendência, salientando que o romântico vê a natureza “como um todo vivo, como individualidade orgânica” (2011, p. 57-58) cuja substância seria análoga à imaginação poética. Essa

concepção propiciou uma reverência por esse ideal de natureza, observada na “busca do sublime ou do exótico, dos recantos solitários que tranquilizam, das paisagens remotas que acendem o desejo da terra paradisíaca, ou dos lugares em ruína, abandonados pelo homem, que despertam a nostalgia pela terra perdida” (NUNES, 2011, p. 69).

Observando esses diversos movimentos provocados pela revolta contra o mundo moderno e pela busca por um elo primitivo de união com o mundo natural, Lowy e Sayre vão identificar o tema do “reencantamento da natureza” (1995, p. 54) como um dos elementos fundantes da sensibilidade romântica, caracterizada pelo esforço de se encontrar correspondências entre o eu e o mundo natural, o que vai fazer com que o poeta romântico, por exemplo, ao contemplar a tempestade, enxergue nela a paisagem de sua própria alma. Nessa perspectiva, as atitudes fundamentais do Romantismo — “a emoção e a liberdade de imaginação” (LOWY; SAYRE, 1995, p. 71) — são mobilizadas para se criar uma nova maneira de ver e sentir, capaz de se contrapor ao pragmatismo e ao racionalismo da modernidade. A natureza é o elemento central desse novo sentimento do mundo:

Romântica...é a paisagem diante da qual temos o sentimento da natureza, ou da grandeza épica de outrora, ou ambos misturados: ruínas em uma natureza selvagem. Mas é também romântica a sensibilidade capaz de responder a esse espetáculo... (LACOUE-LABARTHE; NANCY *apud* LOWY; SAYRE, 1995, p. 71).

Para uma certa tradição crítica, o discurso europeu sobre a natureza teria animado os romancistas brasileiros a buscarem nas florestas, nas matas e nos mares do Novo Mundo uma natureza original e intocada pela civilização, depositária da identidade da nação. Sadlier ressalta que, no contexto intelectual brasileiro entre os anos de 1830 e 1840, os autores partilhavam a convicção de que a literatura brasileira a ser criada deveria ser mais que uma “Arcádia transplantada” (2016, p. 164), preocupação sintetizada por Gonçalves Dias, para quem era imprescindível a criação de uma expressão exclusivamente americana. Segundo Candido (2009, p. 638), dois autores estrangeiros — o francês Ferdinand Denis e o português Almeida Garret — inspiraram os jovens românticos brasileiros a encontrarem respostas para essas questões, mostrando-lhes as novas perspectivas por onde se alargaria o horizonte da literatura nacional. Os trabalhos que Ferdinand Denis produziu a partir de sua experiência com a cultura e a paisagem brasileira não só teriam animado os primeiros românticos a empenharem-se na busca de

uma expressão literária mais adequada ao sentimento nacional, como teriam lhes oferecido as inspirações para o projeto que intentavam empreender.

Dessa forma, seria possível verificar a transposição das ideias de natureza gestadas no ambiente intelectual europeu na elaboração das representações do mundo natural nas produções literárias do Romantismo brasileiro. Nessa perspectiva, as orientações estrangeiras sobre o caráter e a feição geral da cultura brasileira teriam sido decisivas para a fundação da vida literária brasileira e, conseqüentemente, da própria concepção da nação.

De acordo com essa interpretação, a rejeição aos modos de vida impostos pela modernidade, expressa pela busca da natureza selvagem, poderia explicar a veemência com que autores europeus, tais como o francês Ferdinand Denis e o português Almeida Garret, recomendavam aos românticos brasileiros que se esforçassem por criar uma produção literária que retratasse as selvas e os sertões do Brasil.

Nas palavras do viajante francês, “o Brasil (...) experimenta já a necessidade de ir beber inspirações poéticas a uma fonte que verdadeiramente lhe pertença (...) A América, estuante de juventude, deve ter pensamentos novos e enérgicos como ela mesma (...)” (DENIS, 1968, p. 1). De acordo com a tradição crítica, Denis contribuiu para delinear as principais linhas de força do Romantismo brasileiro do início do século XIX, pautando os temas que caracterizariam a literatura que se gestava no país: a natureza e o indígena: “Se os poetas dessas regiões fitarem a natureza, se se penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós, talvez nossos mestres” (DENIS, 1968, p. 2). No olhar de Denis, a natureza brasileira, devido à sua grandeza, tinha um encanto próprio, capaz de inspirar uma poesia que expressasse os sentimentos sublimes que só poderiam ser vivenciados nos trópicos. O autor brasileiro, dotado de gênio pelo meio em que crescera — “poeta, tal como a natureza o criou” (DENIS, 1968, p. 4) —, poderia, portanto, oferecer ao mundo uma literatura nova e original.

Ainda de acordo com Sadlier (2016, p. 161), a introdução da antologia poética intitulada *Parnaso Lusitano*, de 1826, organizada por Garret, tornou-se uma referência nas discussões em torno da definição da literatura nacional; nesse texto, ele aponta que a formação europeia dos literatos brasileiros teria prejudicado a concepção de um espírito nacional. Candido (2009, p. 641) comenta que, nessa obra, Garret considerou a contribuição de autores brasileiros tais como os árcades Cláudio Manoel da Costa e

Tomás Antônio Gonzaga para o conjunto da literatura portuguesa; entretanto, para ele, esses poetas, ao limitarem-se a copiar os modelos clássicos, ignoraram o potencial poético de sua terra e pouco contribuíram para a formação de uma expressão artística genuinamente brasileira:

(...) quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou. Oh! E quanto não perdeu a poesia nesse fatal erro! Se essa ingênua Marília fosse, (...), sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, - que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passasse pela orla da ribeira o tatu escamoso (...). (GARRETT, 1978, p. 91).

O conteúdo programático de Garret para a literatura brasileira é elaborado a partir das supostas falhas dos poetas árcades. Os jovens autores deveriam, portanto, preencher as lacunas dessa poesia com a cor local, substituindo os elementos clássicos por elementos tipicamente nacionais, de modo que a musa brasileira fosse adornada por elementos da natureza tropical, símbolo de uma nova identidade.

Isso possibilitaria não apenas encontrar a expressão original da nacionalidade, mas, sobretudo, redescobrir, na natureza selvagem da nova pátria, aquela forma de vida mais autêntica e profunda destruída pelas concepções e práticas impostas pela sociedade capitalista.

No entanto, tal interpretação não leva em conta as condições históricas que impactaram o Romantismo no Brasil. Segundo Ricupero (2004), há um fator importante de diferenciação entre o Romantismo latino-americano e o Romantismo europeu: na Europa, o movimento romântico seria a expressão da revolta e da ruptura com o capitalismo, entendido como um sistema que limita o potencial humano e constrange o homem a uma “vida artificial e vazia” (RICUPERO, 2004, p. 27), visto que pressupõe uma calculabilidade tanto no controle do fluxo de mercadorias como no domínio de si e no controle racional sobre as paixões. Na América Latina, contudo, o Romantismo teria concebido um ideal de civilização inspirado justamente pelo próprio capitalismo, sistema econômico ainda incipiente nas nações recém-formadas. Dessa forma, os sentimentos de revolta e contestação presentes no Romantismo europeu não teriam encontrado ressonância nas terras americanas cuja classe intelectual parecia mostrar-se simpática aos benefícios que poderiam advir da implantação de um modo de vida orientado para o capitalismo. Nesse sentido, a experiência do Romantismo latino-americano teria em

comum com o Romantismo europeu o anseio de criação das sociedades nacionais, mas iria se distanciar dele ao procurar “encontrar a civilização europeia” (RICUPERO, 2004, p. 27), ou seja, recriar, nos novos países, o modelo europeu de modernidade. Por conseguinte, é possível afirmar que o Romantismo, tal como ocorreu no Brasil, não apresentava uma feição anticapitalista; ao invés disso, esforçava-se por instaurar uma ordem burguesa.

Tendo isso em vista, esta investigação entende que as complexidades do Romantismo brasileiro não podem ser explicadas somente a partir do quadro de referências presentes no contexto cultural europeu, muito embora seja fato que os romancistas brasileiros tiveram contato com essas mesmas referências e foram, em grande medida, formados por elas. Consideramos que a noção de influência, segundo a qual a produção cultural de um país central impacta de modo direto e unilateral a cultura de países periféricos, não é suficiente para possibilitar a compreensão da diversidade de representações da paisagem brasileira nos romances.

Torna-se necessário, portanto, mobilizar um outro referencial teórico que leve em conta a situação dinâmica que envolvia as transferências culturais entre o Brasil e a Europa no contexto do século XIX (PAIXÃO, 2019). Tal proposição se apoia no estudo da produção e a circulação de impressos — folhetins, jornais, livros, revistas e traduções — que alimentavam o intenso intercâmbio cultural e literário entre diversos países, como França, Portugal e Brasil (ABREU, 2016). Tais perspectivas baseiam-se na premissa segundo a qual as comunidades de leitura, ao receberem um determinado produto cultural, adaptam-no à sua própria realidade, de modo que o resultado de tal elaboração nunca será um reflexo ou cópia do artefato original (CHARTIER, 2001). Dessa forma, a circulação comercial de textos impressos favorecia um amplo intercâmbio de ideias cuja compreensão ultrapassa a noção de influência entre centro e periferia.

O meio letrado brasileiro entrava em contato com as discussões vindas do cenário cultural e literário europeu para, em seguida, absorver e recriar — ou então, rejeitar — seus temas e propostas, adaptando-os de acordo com seus interesses e preocupações, criando, assim, novas ideias e visões de mundo que, através de novas

publicações e traduções, iriam, por sua vez, impactar outros ambientes culturais². É possível afirmar, portanto, que, em vez de influência, o que se observa no contexto do século XIX é a existência de uma cultura comum que permeava a produção literária realizada nas mais diversas paisagens.

Nesse sentido, este trabalho considera que o ideário europeu sobre a íntima relação entre natureza e literatura teve um papel significativo na formação de concepções acerca da cultura e da identidade brasileiras, chegando até mesmo a integrar o conteúdo programático de muitos romances e textos críticos produzidos no período. A partir da análise dos textos críticos produzidos pelos próprios autores românticos brasileiros a respeito do Romantismo e da literatura nacional, observa-se que eles se identificaram com o ideário europeu e procuraram colocá-lo em prática. Já na primeira versão do artigo que publicara na revista *Niterói*, Magalhães, ao expor seu programa estético para a literatura brasileira, adere às propostas dos autores europeus segundo os quais o meio, incluindo aí a natureza, exerce forte influência na formação da subjetividade do escritor e, por isso, deve ser a fonte de inspiração de sua obra. As propostas de Denis, Garret e Magalhães contribuíram para que um conjunto de autores nas primeiras décadas do século XIX pensasse como seriam as feições da produção literária nacional. Ribeiro (2014, p. 175), por exemplo, argumenta que a influência do clima do Novo Mundo deve, por força, afetar as obras nele escritas de modo a diferenciá-las da produção literária europeia: “A literatura é a expressão da índole, do carácter, da inteligência social de um povo ou de uma época (...). Ora, se os brasileiros têm seu carácter nacional, também devem possuir literatura pátria” (RIBEIRO, 2014, p. 176-177).

Entretanto, considerando a perspectiva proposta por Chartier, Abreu e outros autores, este trabalho propõe um tensionamento das noções de influência e dependência cultural que, muitas vezes, são veiculadas por leituras críticas que se limitam a identificar nas expressões literárias brasileiras elementos programáticos propostos por autores europeus. Partimos do pressuposto segundo o qual os autores brasileiros, ao pensarem as feições de uma literatura nacional, não só se apropriaram dos parâmetros e concepções promulgados por intelectuais estrangeiros, como os recriaram com base em outros

² Abreu (2016) destaca como, ao longo do século XIX, foi grande o interesse por romances brasileiros no contexto europeu. Segundo a autora, as traduções alemãs e francesas de obras brasileiras também interferiram na escrita de romances europeus.

códigos não previstos pela cultura dita hegemônica. Tendo isso em vista, partimos da hipótese de que a representação da natureza no romance brasileiro no século XIX se esboça por meio de traços diversos, nos quais se identificam não só elementos presentes no imaginário europeu, mas também elementos novos, não previstos ou codificados por aqueles que ambicionavam mostrar aos romancistas brasileiros o caminho que deveriam seguir para dar forma à literatura de seu país.

Tais pressupostos motivaram muitas das perguntas a que esta pesquisa se esforçou por responder: teriam os escritores brasileiros transposto para o romance as novas concepções e sensibilidades sobre a natureza surgidas a partir do século XVIII no continente europeu? Colocando a mesma questão a partir de outra perspectiva: quais seriam as concepções e sensibilidades acerca da natureza que os romances brasileiros do século XIX poderiam manifestar? Seriam essas noções uma repetição daquelas encontradas no modelo literário europeu ou uma recriação a partir das novas referências do contexto nacional?

3. A invenção do locus amoenus tropical: o jardim da Arcádia brasileira

Nesta investigação, partimos da concepção de que a literatura é uma fonte privilegiada que permite acessar as sensibilidades, as experiências e as ideias compartilhadas por uma dada sociedade em uma determinada época. Na introdução de *O homem e o mundo natural*, Thomas explica ao leitor as peculiaridades da fonte que ele privilegiou para empreender sua investigação:

Ele (o livro) faz também uso intenso, e sem culpa, de fontes literárias de um tipo que não é muito utilizado pelos historiadores. Com todas as deficiências que a literatura criativa mostra como fonte histórica, não há nada capaz de superá-la como guia para os sentimentos e ideias pelo menos dos setores mais articulados da população. (THOMAS, 2010, p. 20).

Se, por um lado, a fonte literária possibilita ao estudioso orientar-se em sua investigação sobre os sentimentos e as ideias dos grupos sociais que manejavam a palavra escrita e, através dela, veiculavam sua visão de mundo e suas maneiras de sentir em romances, contos, epopeias e poemas, por outro lado, a perspectiva da História é necessária para se efetuar a leitura das obras literárias levando em conta o ambiente cultural em que foram produzidas, sem correr o risco de se efetuar interpretações

arbitrárias, dissociadas do horizonte social por onde o texto circulou pela primeira vez.

De acordo com Mario Praz:

Crítica literária pressupõe história da cultura: história da cultura de um ambiente e história da cultura de um indivíduo. Se ao se resolver a obra de arte na história da cultura termina-se por perder de vista a pessoa do artífice, de outra parte esta não pode ser pensada sem que se recorra àquela. Tendências, motivos, maneirismos correntes ao tempo do autor, formam um subsídio indispensável à interpretação de sua obra. Que essa depois, ao fim do gozo estético, constitua um mundo único em si fechado, exaurido e perfeito, um *individuum ineffabile*, é uma verdade que não deixaria ao crítico outra alternativa que a de um místico silêncio admirativo.

Mais ainda. Se é verdade que a vida de uma obra de arte está na razão direta de sua eterna contemporaneidade, ou mesmo na atitude de espelhar em espécies universais afetos de épocas históricas disformes e distantes entre si, é também verdade que, ao cindir a obra de arte de seu particular substrato cultural, cai-se facilmente em interpretações arbitrárias e fantásticas, que desnaturam a obra até torná-la irreconhecível. Quantas variações sobre Dante e Shakespeare não têm interessado críticos muito artísticos e muito pouco historiadores? (PRAZ, 1996, p. 26).

Considerando esse horizonte teórico, partimos do pressuposto de que essas produções literárias em prosa são fontes privilegiadas, que permitem acessar as representações que os grupos que manejavam a palavra escrita no contexto brasileiro do século XIX fizeram do mundo natural. Entretanto, para efetuar esta investigação, torna-se necessário ter em conta a realidade histórica e cultural na qual os romances foram produzidos, uma vez que as ideias de natureza por eles veiculadas não estão dissociadas dos valores, motivos e tendências que seus autores compartilhavam com a época em que viveram.

Orientam este trabalho as proposições de Auerbach em torno do conceito de “figura”, definido por ele como “algo real e histórico que anuncia outra coisa que também é real e histórica” (1997, p. 27); nesse sentido, embora consistam em representações, as imagens da natureza veiculadas pelos romances não deixam de ser figuras produzidas em uma realidade histórica específica que, por sua vez, remetem às ideias e sentimentos sobre o mundo natural veiculadas pelos grupos que manejavam a cultura escrita no contexto brasileiro do século XIX. A interpretação de tais concepções e sensibilidades seria, de acordo com a perspectiva do crítico, um “ato espiritual” que, no contexto deste estudo, remeteria às relações entre os sujeitos e a natureza; entretanto, tal ato apresenta uma concretude que se perfaz justamente pelo exame das figuras as quais, no presente estudo, encontram-se historicamente constituídas nas páginas dos romances.

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também o segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois polos da figura estão separados no tempo, dentro da corrente da vida histórica. Só a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas esse ato espiritual lida com acontecimentos concretos (...). Como na interpretação figural uma coisa está no lugar de outra, já que uma coisa representa e significa a outra, a interpretação figural é ‘alegórica’ no sentido mais amplo. Mas difere da maior parte das formas alegóricas conhecidas tanto pela historicidade do signo quanto pelo que significa. (AUERBACH, 1997, p. 46).

Sendo, portanto, o romance uma significativa fonte, concreta e historicamente constituída, que permite acessar as sensibilidades e as ideias que, por sua vez, tiveram uma concretude em um contexto histórico específico de um determinado grupo social, este trabalho propôs-se a investigar as representações e concepções de natureza em romances brasileiros do século XIX que tiveram grande circulação e atingiram um significativo público leitor. Pretendeu-se, assim, discernir quais atitudes e sensibilidades em relação ao mundo natural figuraram nas narrativas e de que modo os nossos romancistas trabalharam com tais representações para, assim, poderem inventar a paisagem brasileira.

As proposições de Curtius (2013) também foram relevantes para a elaboração do referencial teórico deste trabalho, em especial a noção de “tópica”, que contribui para a compreensão das atitudes que um determinado grupo social, em dado momento histórico, adotou em relação à natureza. Para o autor, a “tópica” — e seu plural, *topoi* — está relacionada a um repertório de temas retóricos que podem ser empregados como recursos de composição de diferentes tipos de discursos e textos relacionados às mais diversas circunstâncias. O autor define esse conceito explicando que “no antigo sistema da retórica, a tópica é o celeiro de provisões. Contém os mais variados pensamentos: os que podem empregar-se em quaisquer discursos e escritos em geral” (CURTIUS, 2013, p. 119).

Curtius explica ainda que a retórica não é a única fonte dos *topoi*, esclarecendo que muitos desses temas se originaram da poesia e só posteriormente passaram para a retórica:

Verifica-se, desde a Antiguidade, uma permuta constante entre poesia e prosa. Versa a tópica poética não só sobre o encanto da Natureza, em seu mais amplo sentido — portanto, a paisagem ideal com todo o seu repertório típico — , mas também sobre regiões e idades sonhadas: o Elísio (com sua eterna primavera, sem perturbações meteorológicas), o

Paraíso terrestre, a Idade do Ouro; bem como as potências vitais: o amor, a amizade, a transitoriedade. (...) Em todos os *topoi* poéticos, o estilo da exposição está condicionado historicamente. (CURTIUS, 2013, p. 123).

O autor ainda acrescenta que os *topoi* “são sintomas de uma nova atividade espiritual, sintomas que não se manifestam senão daquele modo. Assim aprofunda-se nosso conhecimento da história da alma no Ocidente (...)” (CURTIUS, 2013, p. 123). Essa definição levanta uma questão fundamental que, neste trabalho, será mobilizada para se pensar o tema da natureza representada nos romances: os *topoi* estudados por Curtius e as figuras, apresentadas por Auerbach, expressam uma nova atividade espiritual que pode surgir numa sociedade; nesse sentido, as convenções literárias para retratar a natureza podem ser consideradas como *topoi* ou *figuras* que expressam atitudes espirituais frente ao universo natural, as quais constituem uma nova sensibilidade surgida num momento específico. Assim sendo, a recorrência desses elementos está condicionada historicamente, ou seja, os temas, as figuras e os lugares comuns não são refratários às circunstâncias sociais por onde circulam, pelo contrário, são afetados e modificados de acordo com as demandas e a sensibilidade da sociedade que os utiliza.

A hipótese levantada por esta investigação é a de que os romances brasileiros escritos ao longo do século XIX se apropriaram da tópica do *locus amoenus*, utilizada para referir-se à paisagem ideal, dando-lhe novos sentidos, de modo a poder expressar as particularidades em torno da natureza brasileira e sua representação pela atividade literária.

No capítulo dedicado ao tema da paisagem ideal, Curtius começa efetuando uma investigação histórica acerca da tópica do *locus amoenus* na poesia da Antiguidade e a do início da Idade Média. A partir da citação de diferentes obras e autores, o estudioso aponta o aspecto artificioso das descrições da paisagem, argumentando que “o sentimento da Natureza — conceito obscuro — nada tem a ver aqui; trata-se de técnica literária” (CURTIUS, 2013, p. 240); isso o leva à conclusão segundo a qual “as descrições de paisagens na poesia medieval só podem ser bem interpretadas à luz de uma sólida investigação literária” (CURTIUS, 2013, p. 241), sendo que “esses expedientes artísticos pouco se importam com a observação da Natureza” (CURTIUS, 2013, p. 251).

Em seguida, o autor conduz o leitor pelos cenários da poesia de Homero, mostrando-lhe como a paisagem ideal presente na *Ilíada* e na *Odisseia* vai sendo

apresentada como o lugar da fertilidade, da eterna primavera, do diálogo amoroso entre os deuses e ainda como lugar da vida bem-aventurada depois da morte; desse modo, tal paisagem é caracterizada pela “amável nesga da Natureza, reunindo árvores, fontes e relvas; a floresta com diferentes espécies de árvores; o tapete de flores” (CURTIUS, 2013, p. 243). Longe de ser um lugar vazio, a natureza na poesia da Antiguidade é habitada seja por deuses ou mortais — ninfas e pastores convivem na mesma paisagem, que conta com elementos indispensáveis tais como a “sombra (...), isto é, umas árvores ou um bosque; uma fonte borbulhante ou frescor de um regato; a maciez da relva ou o refúgio de uma gruta” (CURTIUS, 2013, p. 244).

O autor procura demonstrar como a poesia de Virgílio na Antiguidade romana apresenta diferentes configurações em torno do tema da natureza, sendo que, em suas églogas, é possível observar o “motivo do recanto bucólico”, em que se encontram “um choupo, um olmo, um salgueiro ou uma ‘árvore qualquer’” (CURTIUS, 2013, p. 247). Dessa forma, a partir de uma investigação histórica de uma tradição poética, o autor faz uma espécie de inventário dessa paisagem ideal e localiza o termo latino *amoenus* nas obras de diversos poetas que se empenharam em descrevê-la, chegando, assim, à seguinte conclusão:

Se lançarmos agora um olhar retrospectivo sobre Homero, Teócrito e Virgílio e nos perguntarmos quais os tipos de paisagem ideal que o fim da Antiguidade e a Idade Média teriam recebido desses poetas, podem indicar-se a floresta mista e o *locus amoenus* (com campinas de flores *ad libitum*). (...) Formou-se uma série de *topoi* da Natureza, claramente distintos. (CURTIUS, 2013, p. 249).

Mais adiante, Curtius conclui sua análise afirmando “ter demonstrado que o *locus amoenus* é um topos bem delimitado de descrição de paisagens” (2013, p. 255), sendo que essa tópica foi empregada desde a Antiguidade até o século XVI como um dos principais temas poéticos e retóricos para se descrever a Natureza. Considerando a investigação das fontes poéticas, o autor conclui com a definição do *locus amoenus* como “uma bela e sombreada nesga da Natureza. Seus elementos essenciais são uma árvore (ou várias), uma campina e uma fonte ou regato. Admitem-se, a título de variante, o canto dos pássaros, umas flores e, quando muito, o sopro da brisa” (CURTIUS, 2013, p. 252).

Nesta pesquisa, partimos do pressuposto segundo o qual, com o advento do Romantismo, esse local de encantos e delícias em meio à natureza não foi abandonado como uma ruína pertencente às convenções da cultura clássica, esquecido juntamente com

as ninfas e pastores que o habitavam; pelo contrário, a leitura dos romances produzidos nesse contexto atesta que esse lugar-comum continua sendo visitado por escritores e poetas que encontrarão na tópica do *locus amoenus* a expressão para as novas ideias e sentimentos que esse período produzirá acerca do mundo natural.

Neste ponto, a discussão que Williams (2011) empreende a respeito da construção da Arcádia e do lugar bucólico — relacionados ao *locus amoenus* — é de fundamental importância para a compreensão de como a natureza foi representada nos romances brasileiros do século XIX. O autor principia constatando que os sentimentos em relação ao campo e à cidade não estão desvinculados de atitudes historicamente construídas, por inúmeras comunidades, nos mais diversos contextos, em relação a esses mesmos espaços:

Em torno de comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antiguidade clássica. (WILLIAMS, 2011, p. 11).

Em linhas gerais, pode-se afirmar que as reflexões de Williams apontam para o fato de que as representações da natureza não são absolutamente inéditas, mas são construídas a partir de mitos e ideias selecionados de uma determinada tradição; assim, elas se relacionam a atitudes presentes no imaginário cultural a respeito do campo e da cidade. Ele não deixa de acrescentar que “a realidade histórica, porém, é surpreendentemente variada” (WILLIAMS, 2011, p. 11) e que tal variedade produz diferentes tipos de representações tanto em relação ao contexto rural como em relação ao contexto urbano, mas, “apesar de todas essas diferenças, persistem certas imagens e associações” (WILLIAMS, 2011, p. 12).

As proposições do autor levantam um ponto instigante a respeito das imagens do campo e da cidade presentes nas tradições: tais imagens não são constantes e sofrem uma série de alterações de acordo tanto com o contexto quanto com a perspectiva do observador. Tal proposição o leva à conclusão segundo a qual “o que é necessário investigar, nesses casos, não é a veracidade histórica, e sim a perspectiva histórica” (WILLIAMS, 2011, p. 12) e a partir da qual as noções relativas a esse passado virtuoso e

nobre são construídas. Nesse ponto, é de especial relevância o estudo que o autor empreendeu acerca da literatura de tradição bucólica e dos sentidos que o conceito de “bucólico” foi adquirindo ao longo dos diferentes contextos em que foi empregado.

Para Williams, não apenas a natureza é recriada pela cultura, mas também a própria tradição de onde provêm os mitos sobre a natureza passa por um processo de invenção e transformação denominado por ele de “adaptação cultural seletiva” (2011, p. 37). Nesse sentido, para o autor, a tradição não é estanque, mas é modificada de acordo com as demandas do processo histórico em que ela está inserida, de modo que os próprios mitos sobre a natureza não se manteriam sempre os mesmos, sendo constantemente retocados para adaptarem-se a novos valores e concepções.

Para demonstrar essa proposição, o autor debruça-se sobre a tradição bucólica e analisa as mais diferentes conformações que a ideia de bucólico adquiriu em diversas épocas, desde suas origens, na Antiguidade, quando, por volta do século III a.C., se constitui como uma forma literária, passando pelo Renascimento até a Inglaterra do final do século XVII e início do século XVIII. Segundo Williams (2011), na poesia de autores como Teócrito e Virgílio, o bucolismo comporta diversos tipos de experiência, desde o idílio com uma natureza generosa até as penúrias provocadas por essa mesma natureza ou então pelas próprias dinâmicas sociais e econômicas dos contextos nos quais essa literatura foi produzida:

Lobos, raposas, gafanhotos e besouros fazem parte dessa experiência tanto quanto bálsamos, estevas, maçãs e mel (...). Dentro do belo desenvolvimento das canções pastorais, essa atmosfera de comunidade simples, convivendo sempre com a possibilidade da miséria, desfrutando as delícias do verão e da fertilidade com um prazer acentuado pela consciência do que ocasionam o inverno, a esterilidade e os imprevistos, é uma presença muito intensa (...).

Quando passamos de Teócrito para Virgílio, dois séculos depois, no século I a. C., encontramos uma forma de bucólico que, em sua elaboração literária, mantém-se em contato com os trabalhos das diferentes estações e com as verdadeiras condições sociais da vida rural. As Bucólicas de Virgílio são, num certo sentido, mais idealizadas, assim como são mais elaboradas, do que os idílios de Teócrito; mas as perturbações ocorridas na vida rural de sua Itália natal muitas vezes se intrometem na Arcádia distante de sua obra.

(...)

Assim, no bucolismo virgiliano, o contraste se dá entre os prazeres da vida rural e a ameaça da perda e da evicção (...) a paz da vida campestre se contrapõe às perturbações ocasionadas pela guerra, a guerra civil e o caos político da cidade. (WILLIAMS, 2011, p. 32- 34).

Segundo o autor, embora, na literatura clássica, houvesse uma certa elaboração que enfatizava as delícias da vida campestre, o ideal da Arcádia abarcava uma série de contrariedades que integravam a experiência do lugar bucólico. O Renascimento, ao recriar a Arcádia clássica, foi, aos poucos, retirando suas tensões e selecionando apenas seus aspectos idílicos, chegando a ignorar as oposições presentes nesse lugar em suas antigas representações, pois, “a adaptação renascentista dessas modalidades clássicas consiste em eliminar (...) essas tensões vitais, até nada restar de adversidade, e as imagens escolhidas aparecem por si só: não se trata de um mundo vivo, e sim de um mundo edulcorado” (WILLIAMS, 2011, p. 37).

Em consonância com as proposições de Williams, Schama (1996) aponta que o mito da Arcádia, na Antiguidade, comportava uma série de representações que fariam com que esse lugar fosse visto com estranheza por aqueles que nela viam apenas o idílio e as delícias da vida junto à natureza:

As lânguidas ninfas e os pastores que povoam as paisagens pastoris da Renascença jamais levariam a crer que a marca dos árcades originais era a bestialidade. Sua divindade, Pã, copulava com cabras (e com tudo que lhe aparecesse pela frente) e traía sua natureza animal nas coxas lanudas e nos cascos fendidos. Aprendeu a masturbar-se com Hermes, seu pai, que se compadeceu de seu amor não correspondido pelas ninfas Eco e Siringe. E não foi o único homem-besta. Pelo crime de oferecer a Zeus o sacrifício de uma criança, Licaão, filho de Pelasgo, o primeiro rei da Arcádia, foi transformado em lobo e afastado da mesa dos deuses. Abstendo-se de comer carne humana durante nove anos, recuperaria sua forma original. A ambiguidade de sua conduta, entretanto, o condenou a uma existência marginal entre o mundo das bestas e o dos homens. Quanto aos árcades comuns, protegiam-se dos elementos em cavernas ou nas choupanas mais rudes, alimentavam-se de glândula e da carne e do leite de suas cabras. Nesses mitos e tradições orais, compilados por Pausânias, a brutalidade dos árcades se explicava por meio de sua grande antiguidade. (SCHAMA, 1996, p. 521-522).

Considerando-se essa descrição, é possível afirmar que a associação da natureza selvagem com a bestialidade remonta à Antiguidade e está na própria origem do mito. Assim, as representações da Arcádia produzidas na Renascença já seriam uma versão de uma natureza restaurada, domesticada pela racionalidade humana e, portanto, distante das versões mais antigas desse lugar mitológico. Tal disparidade evidencia o processo através do qual as tradições são retomadas e recriadas na elaboração cultural do mundo da natureza.

Sempre houve dois tipos de arcádia: tumultuada e tranquila; sombria e luminosa; um lugar de ócio bucólico e um lugar de pânico primitivo.

(...) Os dois tipos de arcádia — a idílica e a agreste — são fruto da imaginação urbana, conquanto respondam claramente a necessidades distintas. É tentador ver as duas arcádias definidas para sempre em oposição recíproca; da ideia do parque (selvagem ou pastoril) à filosofia do gramado doméstico (industrialmente organizado ou cheio de trevos e ranúnculos); civilidade e harmonia ou integridade e indisciplina? (...). Por mais acirrada que a batalha pareça, contudo, por mais irreconciliáveis que se mostrem as duas ideias de arcádia, sua longa história indica que, na verdade, elas se mantêm mutuamente. (SCHAMA, 1996, p. 513/520).

Os procedimentos de criação e recriação da Arcádia apontados por Williams e Schama demonstram que, ao longo de diferentes contextos históricos, houve um processo de seleção de temas que, de acordo com as condições do momento, eram vistos como os mais convenientes. Desse modo, a Arcádia que se propunha como original era, na verdade, a reelaboração de um mito, prática esta que consistia em escolher da tradição clássica os elementos vistos como mais apropriados para recriá-los em uma nova moldura.

Dessa recriação, resulta que somente um aspecto da tradição bucólica, isto é, seu lado mais ameno, foi fixado como sendo sua totalidade e todas as outras nuances foram apagadas do quadro. Assim, essa Arcádia mítica e idílica, espécie de Idade do Ouro pertencente a um passado remoto e primitivo revela-se, na verdade, como uma criação do presente, cujo olhar fixa-se em seus encantos e se torna cego para suas misérias. Desse modo, a proposição de Williams, segundo a qual “todas as tradições são seletivas, e a tradição bucólica o é tanto quanto qualquer outra” (2011, p. 37) desnuda qualquer pretensão acerca da pureza dos mitos ou da própria tradição.

É válido considerar que, no ato de recriar a paisagem a partir de elementos da cultura, os sujeitos recorrem às tradições, mas não de modo subserviente ou imitativo; antes disso, ao lançarem mão dos mitos que a mesma tradição lhes disponibiliza, não hesitam em transformá-los e recriá-los conforme seus interesses para, desse modo, construírem a natureza que lhes for mais conveniente. Esse ponto de vista encontra seu embasamento na análise que Williams faz da égloga, gênero poético de tradição clássica, que, no contexto do neoclassicismo inglês do início do século XVIII, havia se transformado numa forma que ele classifica como “altamente artificial e abstraída: suas simplicidades são absolutamente superficiais” (2011, p. 40). Para o autor, essa poesia afasta-se do ponto de vista do lavrador e reproduz o olhar do turista ou do cientista a

respeito do universo rural a ponto de o bucólico se transformar em algo “teatral e romântico” (WILLIAMS, 2011, p. 40); assim, nessa poesia, deu-se a reinvenção do bucólico, concebido por sujeitos que se colocavam como observadores externos da paisagem e interessavam-se somente por sua beleza, ignorando as demais experiências históricas existentes no contexto daquele universo rural.

Williams aponta que as representações que essa poesia fez dos elementos poéticos da égloga clássica são inseridas num universo idealizado que lhe era totalmente estranho e chega até mesmo a ironizar a presença de pastores e ninfas cuja única função é serem “fantoques do entretenimento aristocrático” (WILLIAMS, 2011, p. 41). Ainda indica que um dos maiores legados dessas convenções são as inúmeras figuras de tema rural pintadas em louças de porcelana pertencentes à corte de Maria Antonieta ou então que “de tanto os cortesãos bancarem os pastores, acabou-se por concluir que os pastores originariamente eram aristocratas” (WILLIAMS, 2011, p. 41). Não obstante o caráter jocoso de tais exemplos, eles demonstram que, no contexto apresentado pelo autor, a tradição da Arcádia e da poesia bucólica sofreu uma transformação profunda, uma vez que foram reduzidas a “formas, fossem elas o ‘véu’ da alegoria ou os trajes dos fantasiosos entretenimentos palacianos” (WILLIAMS, 2011, p. 42).

Esse trabalho de seleção e recriação de imagens e mitos literários acaba modificando a própria tradição em si, a ponto de fazê-la tornar-se algo muito diverso daquilo que tinha sido em um contexto anterior, tornando-a uma matéria despojada de conflitos e complexidades que, outrora, em suas origens a caracterizavam. Esse processo demonstra que a invenção de uma natureza rural amena e pacificada, onde se experimentam as delícias do mundo aristocrático travestidas da simplicidade e da rusticidade dos pastores, só se tornou possível na medida em que a própria tradição literária foi modificada e descaracterizada em seus componentes mais primários.

Segundo esse ponto de vista, a invenção da natureza implica não apenas a apropriação de uma tradição cultural, como também sua modificação, de modo a transformá-la numa espécie de “disfarce ou alegoria” (WILLIAMS, 2011, p. 42) capazes de fornecer os elementos que compõem o novo universo cultural. Esse processo, denominado por Williams como “adaptação cultural seletiva” (2011, p. 41), ocorre a partir da eleição de determinados componentes e o apagamento de outros, de modo a se obter uma certa uniformidade e uma simplificação de relações e tensões que, no interior da tradição, apresentam-se de modo mais complexo. Com esse novo enquadramento, é

possível, então, fabricar uma natureza adaptada aos gostos do momento, sem os inconvenientes que, porventura, possam vir a inserir uma mancha de realismo a borrar a delicadeza da paisagem.

O autor observa esse procedimento no deslocamento e na ressignificação do bucólico não mais associado a mitos do passado, nem a convenções poético-literárias, mas adaptado às condições da realidade social:

O que vemos ocorrer nesse processo interessante é a conversão do bucolismo convencional em um sonho localizado, e, em seguida, no final do século XVII e início do XVIII, cada vez mais em algo que pode ser apresentado como uma descrição e, portanto, uma idealização da realidade da vida campestre na Inglaterra e suas relações sociais e econômicas. (WILLIAMS, 2011, p. 50).

Williams chega a essa constatação analisando uma série de produções poéticas que concebem uma realidade rural idealizada não mais localizada em um passado mítico e utópico, mas, sim, na Inglaterra rural, em que o mito da Arcádia passa a adquirir uma configuração mais prosaica, transformada em uma “propriedade de ‘bom tamanho’, com criadagem suficiente” (WILLIAMS, 2011, p. 50), em que a realidade econômica dos criados, por exemplo, é acomodada para caber discretamente na paisagem natural. Em uma série de exemplos retirados da poesia inglesa dos séculos XVII e XVIII, Williams demonstra como uma pretensa tradição bucólica foi empregada para se descrever e idealizar a realidade social daquele período: as mansões senhoriais, descritas como sendo parte integrante de uma natureza em que “o bosque, os pássaros, os poetas e os deuses são vistos literalmente (...) como a estrutura social — a ordem natural da Inglaterra seiscentista” (WILLIAMS, 2011, p. 51).

Essa Inglaterra literária passa, então, a ser descrita como uma espécie de paraíso terrestre, numa clara associação ao mito do Éden (WILLIAMS, 2011, p. 59), em que a natureza pródiga disponibiliza suas riquezas para que o homem as alcance e as desfrute sem esforço. O autor aponta, contudo, que o mito do paraíso pressupõe o mito da queda e da maldição do trabalho, em que “o homem (...) foi obrigado a ganhar o pão com o suor do seu rosto” (WILLIAMS, 2011, p. 60); entretanto, o que ocorre nos poemas por ele analisados “é a negação dessa maldição, pelo poder da arte: uma recriação mágica do que pode ser visto como uma abundância natural (...) para ratificar e abençoar o proprietário de terras” (WILLIAMS, 2011, p. 60). Assim, a transformação do mito do Éden e a eliminação da maldição do trabalho podem ser vistas como uma forma de

adaptação seletiva de uma tradição cultural específica cuja realização implica a eliminação da realidade vivida pelos trabalhadores, por meio dos quais todas as riquezas do mundo natural chegam às mãos abençoadas dos proprietários de terra.

Em outras palavras, a representação literária de uma determinada realidade — o universo rural inglês dos séculos XVI e XVII — acarretou uma adaptação na qual a experiência do trabalho e o papel dos trabalhadores foram invisibilizados em prol de uma certa concepção edênica a respeito dessa sociedade. Dessa forma, não só um aspecto constituinte daquela realidade foi omitido, como também uma tradição literária foi modificada para dar sustentação e justificar uma determinada estrutura social que pretendia ver a si mesma como um resquício do paraíso bíblico despojado da maldição do trabalho.

A tese apresentada por este trabalho é a de que, ao longo do século XIX, no período de sua constituição, o romance brasileiro se apropriou da tópica do *locus amoenus* e das tradições literárias relacionadas à Arcádia para representar a natureza brasileira em suas narrativas. Assim como ocorreu em outros contextos culturais, essa apropriação implicou um processo de “adaptação cultural seletiva”, através do qual certos elementos da tradição bucólica foram selecionados, enquanto outros foram descartados para que assim se criasse uma imagem da natureza do Brasil que pudesse sustentar os ideais, valores e sentimentos que os grupos letrados, a partir da atividade literária, pretendiam veicular para toda a sociedade.

A criação de uma “Arcádia tropical” pelo gênero romance resultou, por um lado, na eliminação dos aspectos bárbaros e selvagens que participavam da constituição da Arcádia da poesia da Antiguidade e, por outro, na ênfase em seus elementos idílicos e delicados. Assim sendo, a natureza privilegiada pelos romancistas não é a selva indômita ou o mato bravo, mas sim o jardim cultivado, signo de um mundo natural submetido ao ordenamento humano. A identidade brasileira não estaria, portanto, assente na natureza selvagem, mas na natureza domesticada, símbolo do ideal de civilidade que deveria ser alcançado pelo país recém-independente.

Tendo como premissa que o Romantismo brasileiro adquiriu uma configuração própria, mais voltada para a instauração de uma ordem burguesa do que para uma revolta contra um capitalismo ainda incipiente no país, consideramos que não seria verossímil os romancistas seguirem as mesmas trilhas dos românticos europeus na

busca da natureza selvagem. Naquele contexto, essa busca se justificava pela rejeição dos valores da modernidade que, de certa forma, já se encontravam consolidados; entretanto, por aqui, a maior preocupação da classe intelectual era justamente inserir o Brasil nesse ordenamento moderno de modo a fazê-lo participar do conjunto das nações consideradas civilizadas.

A partir do exame das representações do mundo natural nos romances selecionados por este estudo, nosso esforço foi o de demonstrar como os escritores, muito embora tenham retratado a floresta e o sertão, elegeram a natureza cultivada — em especial, o jardim — como o espaço simbólico ideal, onde seria possível formar a identidade do país e o ideal de sociedade que se esforçavam por criar nas páginas de suas obras. A razão dessa escolha consiste no fato de que o jardim representaria um mundo disciplinado, guardião dos princípios racionais que deveriam orientar a conduta individual e social, ao passo que a selva se constituiria como um universo desordenado e caótico, no qual predominariam a violência e a brutalidade, o que tornaria inviável a constituição de uma sociedade civilizada.

Elencamos a seguir extratos dos romances pesquisados nos quais o jardim aparece representado como um espaço privilegiado da narrativa, onde os personagens vivenciam situações propícias à vida amorosa e sentimental. Assim, será possível observar que as peripécias e o enredo amoroso do romance *A Moreninha* transcorrem entre as alamedas do jardim da casa de dona Ana, avó da protagonista e incentivadora de seus amores com o jovem Augusto:

Poucos momentos depois da cena antecedente, a sala de jantar ficou entregue unicamente ao insaciável Keblerc, que entendeu, não sabemos se mal ou bem, que era muito mais proveitoso ficar fazendo honras a meia dúzia de garrafas de belo vinho do que acompanhar as moças, que se foram deslizar pelo jardim. Outro tanto não fizeram os rapazes, que de perto as acompanharam, assim como pais, maridos e irmãos, todos animados e cheios de prazer e harmonia, dispostos a acabar o dia e entrar pela noite com gosto. (MACEDO, 2018, p. 48-49).

Em oposição à natureza selvagem e ameaçadora que cerca a fortaleza de Dom Antônio de Mari de *O Guarani*, o narrador apresenta o jardim onde Cecília pode embalar-se em sua rede e deixar-se levar por seus enleios românticos sem se preocupar com as ameaças que se escondem do lado de fora:

Caía a tarde.

No pequeno jardim da casa do Paquequer, uma linda moça se embalava indolentemente numa rede de palha presa aos ramos de uma acácia silvestre, que estremeando deixava cair algumas de suas flores miúdas e perfumadas.

(...)

Esta moça era Cecília.

(ALENCAR, 2020, p. 79).

Como contraponto à brutalidade dos matos bravios onde vivem facínoras e bandidos da pior espécie, há, no romance *O Cabeleira*, uma breve descrição de uma propriedade rural cultivada pelo trabalho coletivo de uma família que conseguiu instaurar naquele espaço um modo de vida pacífico e harmonioso:

A casa de Liberato estava situada dentro do cercado que, beirando o rio em linha reta, de norte a sul, ia morrer na mata virgem, limite natural das terras pertencentes à engenhoca. Era fraca de construção, mas podia considerar-se uma verdadeira casa de campo por sua bonita aparência, pela vista que tinha para todos os lados, pelo alpendre circular e pelo meio peitoril de madeira que não contribuía pouco para sua rústica elegância. (TÁVORA, 2019, p. 99).

Tais extratos de nossas fontes são bastante significativos, uma vez que apontam para o jardim como o lugar ordenado no qual a natureza, domesticada pelo trabalho humano, possibilitaria a construção de uma sociabilidade e a vivência de experiências opostas ao reino caótico da floresta bravia. Seria possível afirmar, então, que a rebeldia contra o capitalismo e a modernidade que caracterizaria a visão de mundo do Romantismo europeu de fato não ganhou força no contexto brasileiro do século XIX; em vez de propor o retorno a uma natureza intocada pela civilização, os romancistas preconizavam o jardim particular, cultivado nos limites da propriedade privada. Dessa forma, a natureza por eles celebrada como um ideal viável para a edificação da nacionalidade seria aquela que foi conquistada por um proprietário que a cerca e a cultiva de modo a estabelecer um limite que pudesse separar o mundo civilizado da selva inculta.

Essa observação reforça a abordagem deste trabalho, segundo a qual os autores brasileiros, ao entrarem em contato com os princípios do Romantismo europeu e com o gênero romance, não se limitaram a reproduzir seus pressupostos a fim de imitar, em um contexto considerado periférico, as convenções intelectuais e artísticas dos chamados centros civilizados. Tais referências foram, de fato, relevantes para o contexto literário que se formava no Brasil; entretanto, os romancistas nacionais as adaptaram, recriaram e até mesmo subverteram de acordo com seus projetos e concepções em torno das noções de literatura, civilidade e identidade nacional.

Assim, seria uma imprecisão pretender que o Romantismo brasileiro tenha sido anticapitalista tal qual foi o Romantismo europeu. Num contexto em que os intelectuais se esforçavam por projetar o Brasil como um país civilizado, era fundamental dissociar a imagem da nova nação do caráter selvagem associado a uma natureza primitiva. A recorrência do jardim nesses romances evidencia a adesão a um ideal de civilidade caracterizado pelo domínio do homem sobre o mundo natural, ou seja, a pretensão não era a de combater o modo de vida propiciado pela modernidade, mas alcançá-lo.

Considerando que, no contexto letrado brasileiro do século XIX, os grupos sociais que manejavam a palavra escrita veiculavam suas ideias e concepções políticas através dos impressos, pode-se supor que os romances foram um importante veículo de afirmação desses valores. Nesse sentido, as imagens literárias da natureza instauram uma concepção de realidade pensada por esses mesmos grupos cuja pretensão era que as narrativas representassem um ideal de sociedade no qual eles próprios e os públicos leitores pudessem se reconhecer. Esse ideal não poderia estar no mundo desordenado da natureza bruta, mas sim na natureza disciplinada do jardim, apresentada como a utopia da nova nação.

No século XIX, os critérios de avaliação de um romance baseavam-se, em grande medida, em sua capacidade de moralizar, imprimindo nos leitores virtudes e valores considerados desejáveis pela sociedade na qual o romance circulava. No Brasil, por exemplo, os grupos mais letrados tendiam a avaliar positivamente um romance na medida em que a obra despertava o sentimento de nacionalidade e de patriotismo, o que permite considerar que, nesse contexto, esse gênero teve uma função pedagógica relevante, uma vez que participava da formação cívica de um público cada vez mais amplo³.

Desse modo, algumas questões se apresentaram no percurso de nossa investigação: para além de uma formação cívica, o romance brasileiro teria desempenhado outras funções concernentes à educação da sensibilidade dos leitores? Os

³ De acordo com Paixão (2017), no século XIX, havia um público leitor para além das classes dirigentes. Esse público seria formado por extratos médios da população e pode ser exemplificado por um grupo social como os caixeiros, trabalhadores do comércio que passaram a constituir agremiações que, entre outras atividades, incentivavam a leitura através do empréstimo de livros para seus associados. Entre essas instituições, pode-se citar o Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro.

autores, ao representar a natureza em suas obras, pretendiam educar os leitores somente em relação ao sentimento de nacionalidade, ou haveria outras áreas e dimensões da vida que poderiam ser tocadas pelas imagens literárias da natureza?

4. A natureza e a pedagogia das emoções

De acordo com Hogan (2011), o trabalho do escritor consiste em transformar suas vivências, percepções e memórias numa representação que qualquer leitor possa reconhecer e com que, eventualmente, possa se identificar:

When successful, a literary work produces a complex emotional experience in the reader. This experience is inseparable from the depictive content of the narrative, usually the representation of emotional experiences in the story. Of course, our response to literary depictions necessarily involves encoding and elaboration. (HOGAN., 2011, p. 23)

Seria, portanto, a partir da elaboração dos elementos da narrativa, da construção de personagens e das situações em que eles se envolvem, bem como do trabalho linguístico com o texto que o escritor representa literariamente as emoções a ponto de fazer com que o leitor possa experimentá-las no momento mesmo da leitura. Para o autor, ao simular as ideias, atitudes e interesses dos personagens (HOGAN, 2011, p. 69), a literatura, mais do que representar a emoção, contribui para a criação da própria emoção (HOGAN, 2011, p. 302). Partindo dessa concepção e associando-a ao contexto brasileiro de produção do romance no século XIX, este trabalho considera que essas narrativas não apenas veicularam valores e ideias, como também compuseram um novo repertório de emoções relacionadas à natureza.

As reflexões de Lyon-Caen (2020) corroboram essa proposição, visto que, ao analisar as manifestações sentimentais em cartas e diários íntimos do século XIX, a autora aponta para a importância da linguagem literária na formação de novas formas de sentir:

A literatura é o lugar em que se forja esta gramática da emoção. Poemas românticos, novelas de formação, romances sentimentais, lirismo do íntimo nas correspondências, memórias e confissões: gerações de leitores (...) hão de aprender nos livros a formular, talvez, a experimentar emoções íntimas. (LYON-CAEN, 2020, p. 248).

Assim, caso se considere que a literatura cria a própria emoção a partir do trabalho estético com a linguagem, pode-se afirmar que, ao longo do século XIX, o romance teve um papel educativo na vida sentimental dos leitores, pois lhes propiciou a vivência de emoções que possivelmente não lhes eram familiares. Para exemplificar essa

perspectiva, Lyon-Caen (2020) assinala que a permanência de *Os sofrimentos do jovem Werther*, o popular romance de Goethe, no imaginário de gerações de leitores evidencia de que forma essa obra não só se tornou um modelo para a vivência da paixão amorosa como também criou uma “verdadeira pedagogia da emoção íntima” (LYON-CAEN, 2020, p. 248).

A partilha da emoção, entre o escritor que expõe sua alma em um texto e o “simples leitor” que a recebe e se reconhece nela, está efetivamente na origem daquilo que define a literatura em seu sentido moderno. Desejos, fantasias, angústias, alucinações, terror, paixão, alegria: a leitura abre um verdadeiro leque de emoções, para melhor ou para pior, em particular se é intensa ou solitária. (LYON-CAEN, 2020, p. 263).

As epístolas do desafortunado jovem teriam gerado essa nova sensibilidade, despertada pela comoção que o personagem experimentara não apenas diante da arte, mas também ao se defrontar com a natureza, descoberta em longos passeios por bosques solitários iluminados pelo luar. Dessa forma, teria sido no período romântico, quando “o ‘eu’ e seus suspiros estavam por toda parte” (LYON-CAEN, 2020, p. 247), que se verificou a difusão de um novo modelo de sensibilidade, um “sentido íntimo” (LYON-CAEN, 2020, p. 249) através do qual a alma romântica, por meio da experiência literária, pôde vivenciar a experiência estética com a natureza por meio da contemplação das “belezas misteriosas da noite, das grutas, dos lagos e das florestas obscuras” (LYON-CAEN, 2020, p. 249).

Considerando esse contexto, Mathis (2020, p. 576) propõe que tal percepção está relacionada a uma “educação pela natureza”, ou seja, o sentimento que se experimenta diante da beleza e da grandiosidade das paisagens não seria uma manifestação espontânea da sensibilidade; pelo contrário, tal sentimento é adquirido pelo sujeito e dependeria do aprendizado das emoções a partir de um processo de educação estética em que as artes e a literatura desempenham um papel fundamental. Para corroborar essa proposição, apresentamos mais um excerto de *O Guarani*, retirado do capítulo VI, da quarta parte do romance, que retrata um momento tenso da narrativa, no qual a família de Dom Antônio encontra-se sitiada pelos Aimorés, numa situação de grande risco e perigo. Para aliviar a tensão da cena, o narrador insere uma descrição do amanhecer em torno da fortificação, o que alimenta as esperanças do pequeno grupo:

As horas correram silenciosamente; a viuvinha cantou pela primeira vez; e a luz branca da alvorada veio empalidecer as sombras da noite. Pouco e pouco o dia foi rompendo; o arrebol da manhã desenhou-se no horizonte, tingindo as nuvens com todas as cores do prisma. O primeiro

raio do sol, desprendendo-se daqueles vapores tênues e diáfanos, deslizou pelo azul do céu, e foi brincar no cabeço dos montes.

O astro assomou, e torrentes de luz inundaram toda a floresta, que nadava num mar de ouro marchetado de brilhantes, que cintilavam em cada uma das gotas do orvalho suspensas às folhas das árvores.

Os habitantes da casa, despertando, admiravam esse espetáculo magnífico do nascer do dia, que depois de tantas tribulações e de tantas angústias, lhes parecia completamente novo.

Uma noite de quietação e sossego os tinha como que restituído à vida; nunca esses campos verdes, esse rio puro e límpido, essas árvores florescentes, esses horizontes descortinados se haviam mostrado a seus olhos tão belos, tão risonhos como agora. (ALENCAR, 2020, p. 442).

Tal como fizera anteriormente com a descrição do crepúsculo, o narrador brinda novamente o leitor com uma descrição poética do amanhecer na floresta quando “a luz branca da alvorada veio empalidecer as sombras da noite”. Nesse momento, a floresta se recobre de esplendor como se estivesse mergulhada “num mar de ouro marchetado de brilhantes, que cintilavam nas gotas de orvalho suspensas às folhas das árvores”. Observa-se que, ao descrever a natureza, Alencar recorre a metáforas e comparações que a aproximam das realizações artísticas mais refinadas: o arrebol se “desenha”, o mar de ouro é “marchetado” por “brilhantes”, e os horizontes se “descortinam”. Equiparado à pintura, à marchetaria, à ourivesaria e ao teatro, o amanhecer na floresta é oferecido ao leitor como um produto estético, como uma elaboração artística que, como tal, deve ser apreciada.

Ao ressaltar a admiração dos moradores diante desse “espetáculo magnífico do nascer do dia”, afirmando que os descortinados horizontes nunca haviam se mostrado “a seus olhos tão belos, tão risonhos como agora”, o narrador pretende orientar o leitor para a “maneira correta” como essa paisagem deve ser vista. Ele faz questão de direcionar o seu olhar, mostrando-lhe que “os campos são verdes”, “o rio é puro e límpido”, “as árvores são florescentes”, como se procurasse ensiná-lo a reconhecer a paisagem natural como algo belo, digno de ser contemplado como um objeto estético, capaz de deslumbrar e emocionar, uma vez que “é pela emoção experimentada diante de uma bela paisagem que se pode aprender a apreciá-la” (MATHIS, 2020, p. 577).

Considerando essa perspectiva, compreende-se de que forma, no contexto brasileiro do século XIX, um romance como *O Guarani*, mais do que fomentar o sentimento da nacionalidade, desempenhou um papel relevante na educação estética do público leitor, proporcionando-lhe a vivência de um novo tipo de emoção a partir da contemplação da natureza recriada artisticamente em suas páginas. Mathis (2020) afirma

que, nesse período, especialmente na Grã-Bretanha, havia uma certa percepção segundo a qual a capacidade de se emocionar frente às paisagens da natureza era um sinal de uma certa aristocracia do espírito, visto que “aquele que é capaz de deixar-se emocionar é melhor e superior aos outros” (MATHIS, 2020, p. 567). Se tal concepção foi compartilhada por autores como Alencar, pode-se considerar que os personagens do romance foram projetados como modelos dessa superioridade estética, forjados por uma narrativa que torna explícitos seus sentimentos diante da paisagem para, assim, apresentar ao leitor uma referência para poderem também alcançar esse novo patamar de sensibilidade, no qual estarão em “condições de vibrar intensamente diante de uma bela paisagem e, sobretudo, de descrever a palheta de emoções experimentadas” (MATHIS, 2020, p. 567).

Segawa (1996) endossa essa perspectiva ao apontar que, na Europa, ao longo do século XVII, a prática da vilegiatura foi se consolidando como um hábito cotidiano e contribuiu para uma educação do olhar. As incursões para os lugares de natureza, fossem eles a praia ou a montanha, evidenciam o aparecimento de concepções que vão entender a paisagem natural como espetáculo ou como espaço do devaneio íntimo. Entretanto, esses sentimentos não brotariam de modo espontâneo no espectador, sendo que essa “relação positiva com a natureza (...) impunha uma capacidade de percepção de uma de suas dimensões específicas mais evidentes e apreciadas nessas incursões pelo campo e pela beira-mar: a paisagem” (SEGAWA, 1996, p. 24). Uma educação dos sentidos se fazia necessária e, segundo o autor, a pintura será “um dos instrumentos fundamentais para a habilitação dos sentidos” (SEGAWA, 1996, p. 24). Considerando o escopo desta tese, acrescentamos à proposição de Segawa que a literatura será também um desses instrumentos de educação estética.

Nesse sentido, a experiência de ler um texto literário, em especial o romance, adquire, então, um papel central na emergência de uma nova sensibilidade que constituirá a subjetividade e moldará as práticas sociais dos leitores do século XIX. Visto nesse contexto, esse gênero literário tem uma significação histórica, na medida em que, por meio dele, os sujeitos poderão atribuir um sentido à sua própria experiência, seja no âmbito de sua individualidade, seja na realidade social em que se inserem. Lyon-Caen (2020, p. 249), ao assinalar o papel da “literatura como mestra das almas”, questiona se as práticas de leitura românticas enalteciam as paixões desprezando o controle e a

racionalidade ou se propunham um ordenamento das emoções, promulgando sentimentos e comportamentos mais adequados à moral social.

Apropriando-nos desse questionamento, propomos que, ao representar o mundo natural, os romances analisados neste trabalho promoveram uma educação da sensibilidade dos leitores no sentido de orientá-los a se adequarem aos princípios de civilidade valorizados nos contextos sociais pelos quais tais obras circularam.

O jardim cultivado de *A Moreninha* e *O Guarani*, ou a clareira da floresta onde se erige uma cruz, presente em *O Cabeleira*, passam a ser espaços que suscitam uma nova ordem de sentimentos, quais sejam: o pejo e o rubor no canteiro mais afastado no jardim, o deleite com os sonhos de amor em meio à relva ou o arrependimento do pecador penitente — toda uma sorte de novas experiências sentimentais que, ao serem retratadas no texto, passam a integrar também o repertório emotivo dos leitores, os quais, ao debruçarem-se sobre as narrativas, vivenciam, como se fossem suas, as emoções ali representadas.

A título de exemplo, propomos a análise de alguns excertos desses romances cuja ação ocorre nos espaços mencionados anteriormente. Na primeira cena, de *A Moreninha*, um encontro inesperado no jardim desperta na jovem heroína emoções contrastantes e inesperadas:

O estudante não esperou segundo conselho e para logo dirigiu-se à gruta. D. Carolina estava sentada no banco de relva, e seu rosto, sem poder ocultar a comoção e o pejo que lhe produziu o objeto de que se tratava, tinha, contudo, retomado o antigo verniz do prazer e malícia. (MACEDO, 2018, p. 157).

É no jardim que os jovens apaixonados experimentarão um complexo regime de emoções que se alternam e se equilibram na delicadeza da experiência amorosa. Diante da chegada do amado Augusto, Carolina vivencia sentimentos opostos que se alternam entre a comoção e o pejo, sendo a primeira uma franca manifestação da paixão, e o segundo, o necessário controle dos afetos, o que evidencia o aprendizado de uma disciplina emotiva, na qual os sentimentos mais espontâneos e irrefletidos devem ser ocultados pelo “verniz do prazer e da malícia”.

Poderíamos apontar nessa cena uma correspondência entre a imagem da natureza disciplinada do jardim e a necessidade de um controle dos impulsos do coração. Tal situação apresenta uma semelhança com a vivência da jovem Cecília de *O Guarani*,

a qual, desfrutando as delícias do jardim, vivencia um encontro que, dessa vez, ocorre apenas nos seus sonhos:

O que passava nesse momento em seu espírito infantil é impossível descrever; o corpo cedendo à languidez que produz uma tarde calma, deixava que a imaginação corresse livre.

Os sopros tépidos da brisa que vinham impregnados dos perfumes das madressilvas, e das açucenas agrestes, ainda excitavam mais esse enlevo e bafejavam talvez nessa alma inocente algum pensamento indefinido, algum desses mitos de um coração de moça aos dezoito anos.

Ela sonhava que uma das nuvens brancas que passavam pelo céu anilado, rogando a ponta dos rochedos se abria de repente; e um homem vinha cair a seus pés tímido e suplicante.

Sonhava que corava; e um rubor vivo acendia o rosado de suas faces; mas a pouco e pouco esse casto enleio ia se desvanecendo, e acabava num gracioso sorriso que sua alma vinha pousar nos lábios.

Com o seio palpitante, toda trêmula e ao mesmo tempo contente e feliz, abria os olhos; (...). (ALENCAR, 2020, p. 80).

O jardim de Cecília torna-se uma espécie de local secreto, um mundo de sonhos, onde é possível a vivência de emoções novas e desconhecidas. Esse local, protegido pela construção da fortaleza, é livre dos perigos que se escondem na mata, e ali a personagem pode deixar a imaginação “correr livre”, totalmente entregue à languidez da tarde calma. Ela adormece, e, no seu sono, sentimentos que, no estado de vigília, poderiam ser perigosos podem ser vividos sem riscos. Os perfumes das madressilvas e açucenas cultivadas no jardim levam a um torpor que abre espaço para o enlevo provocado pelos mitos do coração, e a moça de 18 anos, livre da vigilância familiar, vive um teatro amoroso diante do vulto masculino que cai do céu como uma aparição. Nesse momento, ela é assaltada por emoções novas e inquietantes, chegando até mesmo a corar ao viver sensações que lhe produzem um “rubor vivo” nas faces, prontamente contido pelo gracioso sorriso que vinha de sua alma.

Mais uma vez, a narrativa romanesca alude à necessidade do controle das emoções, que, tal qual a natureza do jardim, deverão ser disciplinadas de acordo com as conveniências. A aventura no jardim não representa perigo, e a jovem acorda, contente, ainda sentindo as manifestações físicas de palpitação e tremor provocadas pelos sentimentos estranhos experimentados no sonho. A cena, envolta num ambiente de graciosidade permeada de uma certa malícia, poderia ser considerada como uma espécie de manual sentimental destinado a ajudar as jovens leitoras a lidar com os enlevos do coração e as estranhas sensações que elas provocam no corpo.

Saindo discretamente dos jardins das jovens românticas, podemos penetrar nos mistérios da floresta de *O Cabeleira*, mais precisamente numa clareira onde, no passado, ele havia matado um homem. Ao voltar a esse local, o personagem se depara com uma cruz erigida em memória à vítima e, ao olhar para o símbolo sagrado, experimenta uma profunda perturbação de sua alma:

Procurava o mancebo galhos secos para entreter o fogo quando, ao pé de uma árvore que se levantava a um lado da clareira, deu com uma tosca cruz de pau cravada na terra.

Era quase noite e, no meio das sombras crepusculares, confundiu ele ao princípio, o emblema da redenção com um tronco de árvore cortada por algum viajante transviado, ou despedaçada pela tormenta.

Quando reconheceu o sagrado emblema, o Cabeleira, suspenso pela surpresa, sentiu-se abalado ao mesmo tempo por uma comoção desconhecida. (TÁVORA, 2019, p. 67).

Ainda que não seja um jardim, mas uma clareira em meio a uma floresta, esse espaço não pode ser considerado o lugar selvagem, uma vez que ali se evidencia uma construção simbólica — “uma tosca cruz de pau cravada na terra” —, sinal de que aquele lugar foi ressignificado, deixando de ser parte de uma floresta bravia para se revestir de sacralidade. Nesse sentido, a mata adquire contornos simbólicos que atualizam o mito do “bosque catedral” (SCHAMA, 1996, p. 25), tornando-se, portanto, um espaço propício para a vivência de emoções até então desconhecidas pelo jovem Cabeleira. Ali, ele é surpreendido por uma nova ordem de sentimentos que vão abalá-lo e fazê-lo viver uma comoção capaz de transformar toda sua vida, fazendo-o abandonar os crimes e trocar a violência pelo arrependimento. Inicia-se então seu processo de conversão, provocado por uma experiência vivida no espaço natural ressignificado pela atividade humana de conferir um caráter simbólico ao mundo da natureza.

É possível concluir, portanto, que as representações da natureza têm uma função pedagógica na elaboração dos romances. A partir das emoções experimentadas pelos personagens nesses lugares do mundo natural, os romancistas pretendem instaurar valores, ideias e sensibilidades que sejam capazes de fundar uma nova concepção de natureza bem como novas atitudes em relação a ela. Para tanto, esses autores privilegiam a paisagem submetida à racionalidade e, por isso, propícia para a vivência de emoções reguladas pelo senso de decoro e disciplina, experiência relativamente nova para grande parte dos leitores do século XIX. Nesse sentido, os romances desse período apresentam um traço político, uma vez que veiculam como uma paisagem brasileira ideal o jardim ou

o campo cultivado, símbolos da vitória humana sobre a natureza, desprezando, por conseguinte, a selva inóspita, reduto da barbárie que se pretendia extirpar do país.

Ao pensar nas figurações do campo e da cidade na cultura inglesa dos séculos XVIII e XIX, Williams (2011, p. 13) ressalta que, “mesmo depois de a sociedade tornar-se urbana, a literatura (...) continuou basicamente rural”, o que demonstra que, naquele contexto, os contornos do mundo rural bem como sua natureza eram pensados e produzidos em contextos urbanos. Uma evidência disso, segundo o próprio autor, consiste no fato de os sentidos relacionados ao termo “bucólico”, em especial, a “atenção intensa e renovada voltada para a beleza natural”, serem resultantes da observação “do cientista ou do turista —, e não do camponês que trabalha” (WILLIAMS, 2011, p. 40). Isso permite considerar que o olhar da literatura sobre o mundo natural é sempre um olhar externo, que acaba por fixar uma imagem que não reproduz a experiência direta com a natureza, mas sim sua efabulação, empreendida por aquele que a imagina.

Se as conclusões de Williams podem ser transpostas para o objeto de estudo deste trabalho, seria possível afirmar que a natureza representada nos romances brasileiros do século XIX foi pensada em um contexto urbano e letrado por intelectuais e escritores que, em meio às controvérsias de sua época, propuseram, através de suas narrativas, uma política e uma pedagogia que visavam formar leitores com uma sensibilidade mais afinada com os ideais de nação que a produção literária pretendia alcançar.

5. A natureza e o sentimento do sublime

Sobre a linha azulada da cordilheira dos Órgãos, que se destacava num fundo de púrpura e rosicler, amontoavam-se grossas nuvens escuras e pesadas, que, feridas pelos raios do ocaso, lançavam reflexos acobreados.

Daí a pouco a serra desapareceu envolta nesse manto cor de bronze, que se elevava como as colunas e abóbadas de estalactites que se encontram nas grutas das nossas montanhas. O azul puro e risonho que cobria o resto do firmamento contrastava com a cinta escura, que ia enegrecendo gradualmente à medida que a noite caía. (...)

O horizonte, sempre negro e fechado, se iluminava às vezes com um lampejo fosforescente; um tremor surdo parecia correr pelas entranhas da terra e fazia ondular a superfície das águas, como o seio de uma vela enfunada pelo vento. (...)

De repente um rumor surdo e abafado, como de um tremor subterrâneo, propagando-se por aquela solidão, quebrou o silêncio profundo do ermo.

Peri estremeceu: ergueu a cabeça e estendeu os olhos pela larga esteira do rio, que, enroscando-se como uma serpente monstruosa de escamas prateadas, ia perder-se no fundo negro da floresta. (...)

O índio curvou-se sobre a borda da canoa, e de novo aplicou o ouvido; pela superfície do rio rolava um som estrepitoso: semelhante ao quebrar-se da catadupa precipitando-se do alto dos rochedos. (ALENCAR, 2020, p. 496-497).

Longe de propiciar um desenlace pacífico para uma narrativa cujo herói enfrentou feras da floresta, índios selvagens e perigosos bandidos, as páginas finais de *O Guarani* apresentam ao leitor a luta desesperada que Peri deverá travar com as forças da natureza para salvar sua amada Cecília. Em sua fuga pelo rio Paquequer, o casal é surpreendido por uma terrível inundação provocada por um forte temporal na serra, junto à cabeceira dos afluentes do rio que, unidas, “havia formado essa tromba gigantesca que se abatera sobre a várzea” (ALENCAR, 2020, p. 500).

Martins (2013), ao debruçar-se sobre as descrições da natureza em *O Guarani*, em especial sobre esse episódio final, aponta de que modo Alencar se apropria da tópica do sublime, em voga no Romantismo, para compor a paisagem brasileira:

As imagens utilizadas por Alencar na descrição dos rios e da floresta não são inovadoras, antes compunham o arsenal de poetas e romancistas seus contemporâneos, e, no caso do sublime, encontravam-se codificadas nos manuais de poética e retórica do período. O paralelo entre a floresta e um templo religioso, a projeção de uma ordem política sobre o mundo natural e a comparação entre fenômenos da natureza e animais selvagens eram frequentes. Assim, ainda que não fossem novas, a habilidade com que Alencar maneja as imagens assegura a eficácia dos quadros da natureza inseridos na narrativa e convida a pensar sobre a técnica descritiva empregada pelo romancista. (MARTINS, 2013, p. 464).

Partindo da premissa de que Alencar, ao empreender a descrição da floresta, se serve de um repertório literário sobre a natureza comum a poetas e romancistas que lhe eram contemporâneos, o crítico aponta o quanto a obra de Edmund Burke — *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, de 1757 — teve forte impacto na formação dos românticos. De acordo com Martins, as ideias presentes na obra do filósofo irlandês chegaram ao Brasil por intermédio do professor português Francisco Freire de Carvalho, cujo tratado *Lições elementares de poética nacional*, publicado em 1851, pode ter orientado Alencar na formulação de suas concepções acerca de uma representação da natureza brasileira que pudesse propiciar a experiência do sublime: “nesses tratados, a tentativa de discriminar as fontes do sublime na natureza levou à constituição de uma espécie de tópica que seria retomada por escritores e pintores do período” (MARTINS, 2013, p. 463).

Essa perspectiva mostra-se relevante para esta investigação acerca da construção do mundo natural, não apenas em *O Guarani*, como também em outros romances brasileiros do século XIX. Assim, torna-se pertinente examinar as ideias de Burke sobre o sublime e como Carvalho as divulga para, então, verificar de que modo Alencar as recriou na elaboração do romance.

Ao começar a discutir esse tópico, Burke apresenta sua definição acerca do sublime:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz.

(...)

A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebata com uma força irresistível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito. (BURKE, 1993, p. 48/65, grifos nossos).

Nos excertos apresentados, é notável o emprego de um campo lexical que remete a um conjunto das emoções passíveis de serem experimentadas diante do “grandioso da natureza”. Palavras como “forte emoção”, “paixão”, “assombro”, “estado de alma”, “horror” e expressões que nomeiam a “plenitude do espírito” bem como seu “arrebato” indicam que o sublime não se encontra na paisagem em si, mas só ocorre na medida em que a paisagem suscita um repertório específico de sentimentos. Nas palavras de Martins (2013, p. 467), “há um deslocamento do foco de atenção, que deixa o objeto descrito para registrar as sensações que esse objeto desperta no narrador, as comparações que ele lhe inspira”.

Nesse sentido, a preocupação do romancista não seria apenas descrever a grandeza e a força de uma determinada paisagem ou fenômeno da natureza, mas sim ressaltar de que modo a contemplação desses elementos pode arrebatar o observador, levando-o a experimentar o sublime. É possível considerar que Alencar elaborou a trama de sua narrativa preocupando-se em provocar esse efeito no leitor, uma vez que, em determinado ponto, propõe a seguinte consideração:

Em face desses transe solenes, desses grandes cataclismas da natureza, a alma humana sente-se tão pequena, aniquila-se tanto, que se esquece da existência; o receio é substituído pelo pavor, pelo respeito, pela emoção que emudece e paralisa. (ALENCAR, 2020, p. 500).

Essa consideração segundo a qual uma paisagem só poderá ser considerada sublime se aquele que a observa for tomado por emoções avassaladoras por ela despertadas corresponde aos princípios propostos por Burke, para quem um dos elementos essenciais para a ocorrência do sublime é o medo e o terror que um determinado elemento da natureza pode provocar. Nesse sentido, não importa se tal sentimento é provocado por uma tempestade violenta ou por um pequeno animal peçonhento, pois, ainda que suas dimensões sejam bem diferentes, a sensação de horror que se experimenta diante deles é a mesma: “de fato, o terror é, em todo e qualquer caso, de modo mais evidente ou implícito, o princípio primordial do sublime” (BURKE, 1993, p. 66).

A partir dessa constatação, o filósofo passa a enumerar uma série de recursos observados na obra de diversos poetas e escritores que contribuem para a criação desse sentimento no leitor, e um exame atento no texto de Alencar nos permite identificar de que modo o romancista brasileiro se apropriou dessas referências.

Segundo Burke (1993, p. 66), “para tornar algo extremamente terrível, a obscuridade parece ser, em geral, necessária”, uma vez que a luminosidade tira do observador a percepção do perigo, pois, ao enxergar claramente o que está a seu redor, a sensação de apreensão se enfraquece. No excerto de *O Guarani* apresentado no início desta seção, o narrador nos mostra um horizonte traçado com traços delicados onde se delineia “a linha azulada da cordilheira dos Órgãos” matizada num “fundo púrpura e rosicler”; entretanto, essa leveza inicial vai sendo, aos poucos, obscurecida por “grossas nuvens escuras e pesadas” que fazem a serra desaparecer “envolta nesse manto cor de bronze”. As cores claras e tênues não são adequadas para a criação do sublime, sendo, por isso, necessário borrar a paisagem com tons mais escuros:

Dentre as cores, as suaves ou alegres (exceto talvez um vermelho forte, que é jovial) são impróprias para produzir imagens majestosas. Uma montanha imensa coberta de uma reluzente turfa verde nada é, sob esse aspecto, em comparação a uma outra, escura e sombria; o céu nublado é mais imponente do que o azul; e a noite, mais sublime e solene do que o dia. (BURKE, 1993, p. 88).

Alencar parece ter levado em conta essa observação ao destacar que o “azul puro e risonho que cobria o resto do firmamento” ainda se fazia presente, mas apenas para servir de contraste para a escuridão que vai dominando o céu “com a cinta escura, que ia enegrecendo gradualmente à medida que a noite caia”. Da paisagem luminosa em que nos encontrávamos, somos transportados para um mundo subterrâneo, formado por nuvens que se assemelhavam a um “manto cor de bronze, que se elevava como as colunas e abóbodas de estalactites que se encontram nas grutas de nossas montanhas” e, subitamente, somos envolvidos pelo “horizonte, sempre negro e fechado”. A escuridão necessária para se criar o terror já está presente.

Outro elemento constituinte do sublime referido por Burke igualmente explorado por Alencar é a exploração dos efeitos sonoros da natureza como forma de despertar as paixões:

Um ruído muito alto, por si só, basta para intimidar a alma, deter sua ação e enchê-la de terror. O ruído de grandes cataratas, tempestades ululantes, trovão ou artilharia provocam no espírito um sentimento grandioso e aterrador, embora não possamos perceber nenhum esmero ou habilidade nesses tipos de barulho. (BURKE, 1993, p. 89).

Os efeitos sensoriais são habilmente manejados por Alencar para produzir o efeito do sublime no leitor: após ter escurecido a paisagem com as mais espessas trevas, introduziu alguns efeitos sonoros capazes de provocar esse sentimento grandioso e aterrador mencionado por Burke.

Primeiramente, a cena é tomada por um “rumor surdo e abafado, como de um tremor subterrâneo” que parece ecoar a atmosfera cavernosa criada na descrição anterior; tal rumor, “propagando-se por aquela solidão, quebrou o silêncio profundo do ermo”, de modo a produzir uma impressão tão intensa a ponto de fazer Peri estremecer — é justamente nesse momento, com a fusão das duas impressões, que a narrativa produz um terror sublime tão forte que é capaz de apavorar o herói. É essa a impressão que o autor pretende provocar no leitor diante do espetáculo da natureza terrível. Dessa forma, junto com o indígena, debruçamo-nos sobre a borda da canoa, aguçamos nossa audição e ouvimos o “som estrepitoso: semelhante ao quebrar-se da catadupa precipitando-se do alto dos rochedos”.

O narrador não permite nenhum respiro ou descanso ao leitor, que é exposto a uma sucessão vertiginosa de sensações, impressões e imagens. Para Delon (2020), esse tipo de espetáculo provoca de tal modo a sensibilidade que ela é “saturada pelo número

de anotações e pela sinergia entre as cores e os perfumes, as formas, os ecos, o calor e a umidade” (DELON, 2020, p. 52); devido a isso, torna-se necessário que o romancista mobilize uma linguagem capaz tanto de nomear uma paisagem até então desconhecida quanto de descrever movimentos e fenômenos da natureza cuja contemplação era até então inédita para a maioria dos leitores dos romances.

O exame dos trechos em que Alencar empreende a descrição da montanha que vai sendo coberta por densas nuvens evidencia o quanto ele empregou seu talento narrativo na elaboração de uma linguagem que explora, de modo vertiginoso, os contrastes cromáticos do céu bem como a variedade de sons provocados pela tempestade. Personificações, metáforas e comparações também são mobilizadas para comunicar o aspecto grandioso e terrível da paisagem da Serra dos Órgãos, como, por exemplo, a comparação do rio que se “enroscava como uma serpente de escamas prateadas que se perdia no fundo negro da floresta”. A menção à serpente e sua associação ao movimento sinuoso do rio não é aleatória, uma vez que, segundo Burke (1993, p. 90), as referências a “animais selvagens podem igualmente produzir um sentimento forte e aterrador” e, nesse caso, a imagem empresta ao rio o fascínio e o terror provocado pelo réptil venenoso e mortífero.

Martins (2013) observa que, ao apropriar-se desse repertório cultural e literário sobre a natureza, em especial sobre as florestas selvagens e as paisagens sublimes, Alencar adota um procedimento comum a muitos escritores, viajantes e naturalistas do século XIX, no qual “percebe-se uma preocupação em organizar a descrição da floresta de maneira a apreender tanto o efeito produzido pela contemplação do todo quanto a riqueza dos detalhes presentes em cada uma de suas partes” (MARTINS, 2013, p. 465). Assim, a narrativa alencariana tanto abarca a descrição elevada e majestosa da cordilheira dos Órgãos, envolta por diferentes tonalidades de luz e cor, como também orienta o leitor a observar os pequenos pormenores do quadro, focalizando seu olhar para nuances tais como aquelas provocadas pelo tremor que “fazia ondular a superfície das águas, como o seio de uma vela enfunada pelo vento”. Articulando as referências que tinha à disposição, Alencar apresenta uma descrição da floresta capaz de “captar o efeito produzido pelo todo, mas sem perder a multiplicidade dos detalhes” (MARTINS, 2013, p. 46).

As observações de Francisco Freire de Carvalho presentes no tratado *Lições elementares de poética nacional*, de 1851, evidenciam de que modo as ideias de Burke

foram transpostas para o contexto cultural de língua portuguesa e propiciaram aos romancistas brasileiros um repertório de imagens e convenções que lhes permitiram projetar o sentimento do sublime para a paisagem natural do Brasil:

Consequentemente em qualquer parte, que se nos apresentar um objecto grande e magestoso, ou onde o coração humano se sentir dominado de uma commoção nobre e magnanima; se por ventura nos assenhorearmos fortemente desta imagem, ou sentimento, e se os expozermos com todo o calôr e brilho; podemos estar certos de haver encontrado o Sublime por sêrem estas as suas únicas e verdadeiras fontes. Em summa, para bem ajuizarmos, se uma passagem de tocante belleza é, ou não do genero *sublime*, deveremos examinar a natureza do abalo, que ella produz : advertindo em todo caso, que, se não pertencer a alguma especie de objectos elevados, nobres e magestosos, podemos ficar certos, de que uma tal passagem nada terá de Sublimidade. (CARVALHO, 1851, p. 238).

Para o autor, o sublime deve, necessariamente, estar ligado ao que é grande e majestoso, o que corrobora a afirmação, expressa no início de sua exposição, segundo a qual “convêm advertir em primeiro lugar, que tomâmos por quasi inteiramente synónymnos os dois vocábulos *Grande e Sublime*, entre os quaes se alguma differença existe, é que o Sublime exprime o mais elevado ponto de grandeza” (CARVALHO, 1851, p. 212-213). Concorreria, portanto, para produzir essa impressão, tudo o que é vasto, como “uma planicie muito extensa, a abóbada dos Ceos, o immenso Oceano” ou então “uma alta montanha medida com a vista desde a sua base, um precipício, ou uma torre, quando olhamos de cima para baixo”. Entram também para a galeria do sublime o “som muito estrepitoso: por exemplo, o estampido do trovão, (...), o zunido dos ventos, os gritos tumultuosos de um ajuntamento popular, o estrondo de uma cataracta” (CARVALHO, 1851, p. 213). O autor continua sua exposição, afirmando que “o exercicio de um grande poder, ou de uma grande força excita idéas sublimes” (CARVALHO, 1851, p. 214) e, como exemplo, enumera uma sequência de fenômenos da natureza que poderiam corresponder a essa definição, tais como terremotos, vulcões, incêndios, movimentos do oceano, inundações, borrascas, trovões e relâmpagos.

Em sua exposição, Carvalho preocupa-se em diferenciar a noção de sublime da ideia de beleza, procurando demonstrar que tais conceitos não estão necessariamente ligados. A exploração da imagem de um rio em dois momentos diferentes contribui para essa diferenciação: “um rio correndo ao longo das suas margens é um objecto *bello*; porém se elle sáhe do seu álveo, transbordando com estrepito e impetuosidade, eil-o convertido immediatamente n’um objecto sublime” (CARVALHO, 1851, p. 214). É

necessário, portanto, haver algo de terrível e ameaçador no objeto descrito que provoque medo, comoção e admiração em virtude de se testemunhar algo com uma força descomunal, caracterizada pela grandeza, pela desordem e pela vastidão: “confirmemos esta doutrina com alguns exemplos: um furacão, ou uma tempestade em geral é por sua natureza um objecto *sublime*” (CARVALHO, 1851, p. 235).

Tendo em vista tais observações, é possível concordar com Martins (2013, p. 464) e considerar que, ao empreender a construção literária das paisagens naturais brasileiras, Alencar não estaria, assim, apresentando uma visão inteiramente nova ou original dos rios e florestas que servem de cenário ao enredo de *O Guarani*, mas sim se apropriando de um repertório de imagens e concepções sobre a natureza, presente em manuais de retórica e poética conhecidos e compartilhados pelos escritores de seu tempo.

Uma evidência dessa apropriação pode ser encontrada no final de *O Guarani*, na evocação da imagem, citada por Carvalho (1851), de um “rio que transborda com estrépito e impetuosidade”, a qual parece ter sido apropriada por Alencar para encerrar a narrativa de modo a arrebatá-lo o leitor, submergindo-o no terror e espanto das cenas sublimes da natureza:

Nesse momento o rio arquejou como um gigante estorcendo-se em convulsões, e deitou-se de novo no seu leito, soltando um gemido profundo e cavernoso. Ao longe o cristal da corrente achamalotou-se; as águas frisaram-se; e um lençol de espuma estendeu-se sobre essa face lisa e polida, semelhante a uma vaga do mar desenrolando-se pela areia da praia. (...) Então no fundo da floresta troou um estampido horrível, que veio reboando pelo espaço; dir-se-ia o trovão correndo nas quebradas da serrania.

Era tarde.

Não havia tempo para fugir; a água tinha soltado o seu primeiro bramido, e, erguendo o colo, precipitava-se furiosa, invencível, devorando o espaço como algum monstro do deserto.

(...)

Com efeito, uma montanha branca, fosforescente, assomou entre as arcarias gigantes formadas pela floresta, e atirou-se sobre o leito do rio, mugindo como o oceano quando açoita os rochedos com as suas vagas.

A torrente passou, rápida, veloz, vencendo na carreira o tapir das selvas ou a ema do deserto; seu dorso enorme se estorcia e enrolava pelos troncos diluvianos das grandes árvores, que estremeciam com o embate hercúleo.

Depois, outra montanha, e outra, e outra, se elevaram no fundo da floresta; arremessando-se no turbilhão, lutaram corpo a corpo, esmagando com o peso tudo que se opunha à sua passagem.

Dir-se-ia que algum monstro enorme, dessas jiboias tremendas que vivem nas profundezas da água, mordendo a raiz de uma rocha, fazia

girar a cauda imensa, apertando nas suas mil voltas a mata que se estendia pelas margens.

Ou que o Paraíba, levantando-se qual novo Briareu no meio do deserto, estendia os cem braços titânicos, e apertava ao peito, estrangulando-a em uma convulsão horrível, toda essa floresta secular que nascera com o mundo.

As árvores estalavam; arrancadas do seio da terra ou partidas pelo tronco, prostravam-se vencidas sobre o gigante, que, carregando-as ao ombro, precipitava para o oceano.

O estrondo dessas montanhas de água que se quebravam, o estampido da torrente, os trôos do embate desses rochedos movediços, que se pulverizavam enchendo o espaço de neblina espessa, formavam um concerto horrível, digno do drama majestoso que se representava no grande cenário.

As trevas envolviam o quadro e apenas deixavam ver os reflexos prateados da espuma e a muralha negra que cingia esse vasto recinto, onde um dos elementos reinava como soberano. (ALENCAR, 2020, p. 498-500, grifos nossos).

O léxico empregado por Alencar — “concerto terrível”, “drama majestoso” e “grande cenário” — exemplifica as considerações de Corbin, para quem, no contexto da modernidade ocidental, se constrói uma “atitude spectoriale”, capaz de despertar emoções até então inéditas diante da natureza. A descoberta de novos espaços, como o mar, a montanha, a floresta e os desertos, propicia ao sujeito o contato com um novo conjunto de impressões, sensações e sentimentos que acabam por participar de uma nova experiência de si, contribuindo assim, para a constituição de um “eu” romântico que se perfaz no encontro com a paisagem. Mathis (2020), por sua vez, aponta para esse mesmo fenômeno ao demonstrar que o sentimento do sublime, experimentado nos espaços infinitos e ameaçadores da natureza, produz um efeito paradoxal no observador que os contempla, pois “o oprime e eleva (...), facilita os movimentos de simpatia entre a alma eterna do homem e o espetáculo natural que o envolve, além de permitir que este último venha a afetar, marcar, emocionar o ser humano — às vezes de maneira violenta” (MATHIS, 2020, p. 556).

Considerando essa perspectiva, Corbin (2020) propõe que, nesse momento, as convenções acerca do sublime elaboradas por Burke impactam a criação de escritores e pintores que, ao representarem tempestades e naufrágios, criam “no espectador uma nova emoção: no segredo do olhar projetado sobre o quadro, a representação (...) impregna de tal modo a sua alma que esta é impelida a mergulhar em uma interioridade silenciosa” (CORBIN, 2020, p. 76).

Para o autor, “o código do sublime modifica a apreciação dos fenômenos naturais” (CORBIN, 2020, p. 65) que passam a ser retratados com sua face mais agressiva: chuva de meteoros, trombas d’água, tempestades, neblinas espessas e neve. Essa predileção pelas manifestações mais ameaçadoras da natureza se explica pois elas evidenciam “a vulnerabilidade do homem e fornecem a oportunidade de teatralizar suas paixões” (CORBIN, 2020, p. 65). Da mesma forma, Briffaud (2020) assinala essa mudança de perspectiva:

A natureza nunca é tão admirável quanto em suas manifestações a priori mais inquietantes, ou as mais contrárias à conservação e aos interesses da humanidade; a sua beleza só atinge o ápice quando, ao julgá-la com os olhos fechados, alguém viesse a pressupô-la como feia e assustadora. (BRIFFAUD, 2020, p. 89-90).

De acordo com Briffaud (2020, p. 92), a contemplação das desordens de uma natureza “pós-diluviana, desregrada, convulsiva, ameaçadora e autodestruidora” desperta, ao mesmo tempo, sentimentos de terror e prazer, e propicia ao observador testemunhar o poder do Criador. Desse modo, a experiência de encontro com Deus não ocorreria na “natureza-jardim”, organizada de acordo com princípios harmônicos e racionais; tal encontro seria propiciado pela experiência direta do observador, que, colocado frente à impetuosidade das forças da natureza, iria experimentá-las com seu corpo e seus sentidos numa relação marcada, não pela contemplação distante e elevada, mas pela comoção e perturbação sensorial.

A incursão aos cumes das montanhas feita através da leitura de um romance coloca o leitor frente a uma “paisagem fora do controle do olhar” (BRIFFAUD, 2020, p. 95); esse leitor encontra-se, porém, impossibilitado de fixar uma ordem ao espetáculo que se descortina diante de si. Trata-se de um olhar desestabilizado por emoções paradoxais de fascínio e horror, o qual já não consegue fixar uma imagem completa e unificada da paisagem e, por isso mesmo, torna-se impotente para fornecer à razão meios seguros capazes de defini-la. É por isso que, diante dessas novas referências, esse mundo natural caótico e desconhecido “é apropriado por uma literatura e uma pintura que inventam uma nova poesia da emoção” (BRIFFAUD, 2020, p. 96).

Partindo dessa perspectiva, constata-se o quanto Alencar estava afinado com as ideias de natureza que circulavam em seu tempo, uma vez que, em *O Guarani*, projeta a experiência do sublime num espaço desconhecido do leitor comum, os picos montanhosos da Serra dos Órgãos, cenário de uma catástrofe que se debela sobre a terra,

destruindo as figurações de um mundo ordenado, fazendo-o retornar ao caos que, em vão, os olhos tentam apreender e decifrar. O fato de Alencar e outros romancistas de seu tempo trabalharem as descrições da natureza tendo em vista suscitar o sentimento do sublime no leitor é mais uma evidência de que, no contexto literário do século XIX, os romances participaram da formação de uma nova pedagogia das emoções em relação ao mundo natural.

Capítulo 1: As obras e seu tempo

1. O percurso do romance brasileiro no século XIX

Nas primeiras décadas do século XIX, em meio aos debates sobre a criação de uma vida literária que seria o alicerce para construção do sentimento de nacionalidade, o Brasil presenciava a chegada de um novo gênero que aqui encontraria um terreno fértil para se tornar um dos maiores veículos de expressão literária de todo o século XIX: o romance. Segundo Candido (2009, p. 429), o êxito desse gênero não é casual, uma vez que, por sua feição plástica e mutável, livre das regras e preceitos que determinavam o fazer literário no mundo clássico, poderia se ajustar às novas demandas do público e dos escritores.

De acordo o autor, a realidade do século XIX requeria uma literatura mais ágil e objetiva, capaz de apreender as complexidades de sua época sem, contudo, deixar de lado os elementos relacionados ao sonho e à imaginação. Dessa forma, avesso a prescrições limitadoras, o romance cativou um público ansioso por reconhecer-se numa narrativa que não só expressasse sua própria experiência com o real, como lhe permitia o contato com a subjetividade e com o universo do imaginário.

De acordo Heineberg (2008, p. 499), a gênese do romance no Brasil passa pela popularização do “romance-folhetim”, gênero narrativo de origem europeia, em que os capítulos da trama eram publicados de maneira seriada nos jornais e periódicos (posteriormente era possível que tais capítulos fossem publicados em um único volume). Num mercado editorial ainda incipiente, o folhetim permitiu que obras já bastante afamadas na Europa chegassem ao público brasileiro e ainda possibilitou que autores nacionais, ao tomar contato com o modelo estrangeiro, conseguissem ensaiar os primeiros passos para ingressarem no mercado literário nacional.

A autora assinala o quanto a imprensa jornalística, que começava a desenvolver-se nesse período, foi importante para a divulgação do folhetim, já que a maior circulação e facilidade de acesso ao jornal propiciou que esses textos chegassem a um público mais amplo, formado por “chefes de família, sinhás, sinhazinhas, estudantes, etc” (HEINEBERG, 2008, p. 501), pessoas e grupos sociais não familiarizados com as convenções literárias, mas que vinham se constituindo como um novo público leitor.

Não obstante essa relevância do folhetim no início do século XIX, Abreu (2014, p. 3) aponta que é comum que as Histórias Literárias o requeiem a uma posição de

pouca importância na constituição da literatura brasileira. Para a autora, essa postura não leva em conta as transformações provocadas no contexto literário a partir da entrada desse gênero no Brasil. De fato, um dos primeiros impactos provocados pelo folhetim foi nos hábitos de leitura do público que, tanto no Brasil como nos países europeus, passou a interessar-se por produções contemporâneas, deixando em segundo plano a literatura de feição clássica, que havia vigorado por muito tempo.

Não apenas os leitores, mas também os escritores foram afetados pela circulação do folhetim, pois sentiram a necessidade de levar os interesses do público em consideração, fosse para endossá-los, fosse para subvertê-los. Além disso, o próprio processo de criação foi modificado, pois os autores passaram a lidar com novas questões, tais como os prazos impostos pelos editores, o espaço disponível no jornal, bem como a reação do público concomitantemente à elaboração da obra.

Pensando nesse contexto, Abreu (2008, p. 11) questiona uma afirmação comum e bastante corrente segundo a qual pouco se lia no Brasil no século XIX. Pelo contrário, ao entrar no país, esse novo gênero despertou o interesse de um público bastante diverso, chegando a circular por diferentes camadas sociais. A evidência dessas práticas de leitura em diversos contextos desestabiliza, portanto, o consenso de que, nesse período, no universo literário, o país permanecia numa situação de atraso e isolamento em relação à Europa. Paixão (2017, p. 16) vai ao encontro dessa visão ao afirmar que não apenas as elites formavam um público leitor, como também é possível identificar práticas de leitura em outros grupos sociais pertencentes aos estratos médios da população. Para o autor, esses públicos podem ser vistos como suporte dessa literatura e formadores de um novo gosto literário.

Para compreender essas novas práticas de leitura, Paixão adota a perspectiva proposta pelos estudos relacionados às transferências culturais e volta sua atenção para o intenso intercâmbio que ocorria entre Brasil e França no início do século XIX. Para ele, o fenômeno das transferências culturais “vai em direção contrária às perspectivas centradas em formas homogêneas dos contatos, pois os processos nacionais são diferentes e as trocas entre os espaços se dão sempre de maneira heterogênea” (PAIXÃO, 2017, p. 25). Partindo desse princípio, compreende-se que a difusão do gênero romance no Brasil não ocorreu de modo abstrato, a partir de influências conceituais e ideológicas vindas de um país que ocupava uma posição central para um país periférico; o autor, pelo contrário, destaca como o processo material de edição, distribuição e acesso ao livro foram

fundamentais para que esses novos hábitos de leitura se incorporassem à vida nacional. Assim, essas novas práticas em torno da edição e da impressão de material escrito não só modelaram uma nova expressão literária e produziram um forte efeito na formação de um novo gosto entre os leitores, como propiciaram a propagação de diferentes gêneros literários e a difusão do sentimento de nacionalidade no país recém-independente; isto é, o sentimento patriótico, tão buscado pelos primeiros românticos, teve sua expressão facilitada pelo desenvolvimento da imprensa no Brasil.

Ainda que o romance tenha sido um gênero bastante popular no século XIX, não é possível afirmar que havia um consenso acerca de sua legitimidade como expressão literária. De fato, como aponta Augusti (2008, p. 395), entre os anos de 1830 e 1850, as antologias e historiografias literárias não contemplavam o romance, pois o consideravam um gênero menor que, embora fosse de grande circulação, passava pelas mãos de leitores pouco qualificados, sem a formação adequada para distinguir entre a boa e a má literatura. As elites letradas desse período avaliavam que o romance não poderia ser compreendido como expressão literária legítima, uma vez que sua leitura não exigia a formação e o conhecimento eruditos necessários para se apreciar os textos clássicos cuja apreensão exigia um grande empenho interpretativo por parte do leitor.

Devido a isso, o romance passa a ser associado à ociosidade e ao divertimento, pois propiciaria uma leitura que se propunha apenas a entreter o leitor interessado em alguns instantes de folga e descanso. Dessa forma, os autores que se aventurassem a escrever romances ou folhetins não eram considerados dignos de figurar no rol dos escritores verdadeiramente interessados em engradecer a literatura brasileira, e não foram poucos os que, para atenuar a severidade do julgamento, justificaram sua insubordinação dizendo que se dedicaram a essa atividade para matar o tempo nos momentos de ócio.

De acordo com Paixão (2017, p. 120), a avaliação negativa dos homens de letras a respeito do romance deve-se majoritariamente ao fato de seu desenvolvimento ter sido impulsionado pela imprensa, que via no apelo que esse gênero produzia junto ao público a oportunidade de aumentar as vendas de suas tiragens e, assim, obter mais lucro. De fato, o baixo custo dos folhetins foi em grande parte o responsável por fazer com que essas narrativas atingissem um público cada vez maior, o que motiva a crítica de muitos eruditos segundo os quais esse tipo de literatura tinha apenas uma finalidade comercial e, por isso, não deveria ser inserida nas propostas oficiais de ensino. Ainda de acordo com esses críticos, não haveria, por parte dos autores nem dos editores, nenhuma preocupação

com a instrução dos leitores, induzidos a apreciar um tipo de narrativa simplificadora, que, por meio do entretenimento e das amenidades, iria lhes propiciar uma formação insuficiente e incompleta.

Além disso, para a opinião letrada, o romance, por não seguir as convenções e as regras que pautavam a produção dos gêneros clássicos, poderia ser escrito por qualquer indivíduo sem formação literária, o que faz dele um gênero fácil e pouco instrutivo cuja leitura poderia ser feita, sem grande dificuldade, por qualquer leigo. Nesse sentido, esse gênero se tornaria uma ameaça coletiva que atrapalharia o progresso do homem, das letras e da sociedade.

Dessa forma, em sua trajetória ao longo do século XIX, o gênero romance vai enfrentar uma forte resistência, principalmente por parte de instâncias que se colocavam como autoridade a quem cabia determinar o que seria o bom gosto literário. Entretanto, de acordo com a autora, houve um lento processo de aproximação entre o gênero e essa crítica mais rigorosa que, aos poucos, foi descolando o romance de seu contexto original para submetê-lo a uma verdadeira arguição, de modo a determinar quais seriam as normas de composição do gênero para que, dessa forma, fosse possível balizar tanto sua escrita como sua recepção. Nesse sentido, o trabalho da crítica de tentar não apenas compreender, mas delimitar as características do gênero foi fundamental para consagração do romance na literatura brasileira.

É somente a partir da década de 1860 que o romance experimenta uma guinada na forma como é recebido pela crítica, pois é nesse momento que o gênero passa a ser adotado como conteúdo das disciplinas escolares do prestigiado Colégio Pedro II. É justamente nesse contexto que essa expressão literária adquire um caráter oficial, uma vez que passara a integrar os conteúdos estabelecidos pelo próprio Estado⁴.

Nesse momento, é possível observar uma tentativa de definir o romance determinando suas características e finalidades e filiando-o a uma tradição literária. Assim, os estudiosos tentaram associar o novo gênero às narrativas das literaturas grega

⁴ Segundo Augusti (2008, p. 398), essa primeira entrada pela porta da frente das instituições de prestígio ocorre de uma maneira ainda tímida, uma vez que a primeira publicação que tratava do romance, o Curso Elementar de Literatura Nacional, organizado pelo professor Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, respeitando uma metodologia baseada na cronologia histórica, incluía apenas dois romances portugueses dos séculos XVI e XVII — *Menina e Moça* e *Palmeirim da Inglaterra* — e deixava de fora autores brasileiros já consagrados pelo público, como Joaquim Manoel de Macedo e José de Alencar, que iriam figurar apenas em trabalhos posteriores.

e latina da Antiguidade bem como à arte da retórica, comparando-o com gêneros tradicionalmente relacionados à eloquência e à arte da persuasão.

Esse tipo de análise considerava que o romance poderia produzir determinados efeitos sobre o leitor, influenciando-o a adotar comportamentos e valores virtuosos e moralmente aceitáveis. Abreu (2008, p. 16) destaca esse aspecto quando afirma que a apreciação crítica de um romance no século XIX levava em conta a capacidade de determinada obra de exortar os leitores, principalmente os jovens e as mulheres, a agirem de acordo com padrões de conduta honrados, nobres e íntegros; nesse sentido, o caráter lúdico desse tipo de leitura estava desculpado, uma vez que a obra, ao entreter e deleitar, também iria educar seu público de acordo com os princípios morais vigentes.

A autora também aponta que, para além das exigências em torno de uma educação moral do leitor, o romance foi visto como um meio de construção e difusão do ideal de nacionalidade (ABREU, 2008, p. 16). Desde o século XVIII, era comum que os escritores utilizassem o romance para divulgar ideias políticas, filosóficas, religiosas ou científicas, entremeadas numa narrativa ficcional que intentava prender a atenção do leitor, para convencê-lo a respeito da validade do ideário proposto. A imprensa brasileira do século XIX incorpora essa concepção na medida em que propõe como critério de qualidade a eficácia de um romance em expressar a identidade nacional, ajudando os leitores a construírem a imagem de seu próprio país.

É a partir de 1870 que o romance deixa, de fato, de ocupar um lugar secundário ou marginal no contexto literário e tem seu momento de consagração. De acordo com Augusti (2008, p. 401), essa mudança ocorre devido a uma série de razões, tais como a inclusão de autores brasileiros nos compêndios de histórias literárias, o fortalecimento dos esforços em se definir as características do gênero, o desenvolvimento de métodos para se ensinar a escrevê-lo e, por fim, a utilização de romances nacionais para o ensino da língua.

Outra mudança na abordagem da crítica, ocorrida também na década de 1870, consiste na mudança de referencial teórico na análise do romance. Antes desse período, os autores utilizavam categorias próprias da literatura e da retórica clássicas nas quais procuravam enquadrar esse gênero, entretanto, a partir de um certo momento, tais

categorias mostraram-se inadequadas para se analisar as condições complexas que caracterizavam a realidade contemporânea representada nas narrativas.

É então que se verifica a adoção de princípios positivistas e darwinistas que passaram a orientar o trabalho da crítica na análise dos romances. Tais teorias tiveram grande influência no Brasil do século XIX, e os homens de letras desse período preocupavam-se em atualizar a literatura em relação aos avanços da ciência e incorporaram em suas narrativas um suposto método científico que viria a dar um *status* de superioridade ao romance.

A partir de então, observa-se que esse gênero — antes considerado menor, voltado apenas para o entretenimento de um público sem cultura nem formação letrada — adquire uma distinção e passa a ser considerado uma expressão literária cuja elaboração e leitura, por serem difíceis e complexas, demandam esforço e dedicação intelectual tanto do autor como do leitor. Assim, os escritores não poderiam mais afirmar que escreveram seus romances em momentos de folga, como recreio para passar o tempo; pelo contrário, os novos parâmetros científicos exigiam rigor e método para um trabalho que tinha como exigência básica a fidelidade ao real⁵. Essas exigências ilustram, portanto, uma nova concepção a respeito da figura do romancista, que passou a ser visto ora como um cientista, ora como um artista, de quem são exigidas destreza e inteligência para exercer a grandiosa tarefa de transformar a realidade em literatura.

Aquilo que era considerado o defeito do romance — a ausência de regras de composição e a possibilidade de adquirir diferentes feições — passa a ser uma vantagem que o faz ser superior aos gêneros antigos, pois é justamente essa flexibilidade que torna esse gênero mais adequado para retratar uma sociedade que foi se tornando cada vez mais complexa. Além desses aspectos, cabe ressaltar também as transformações no campo concreto da produção do texto impresso, que foram decisivas para a institucionalização do romance como gênero de prestígio. Fatores como o crescimento do mercado editorial e o surgimento de novas editoras, a partir da oferta de livros mais baratos, puderam franquear a estreia de novos autores no mercado literário e possibilitaram a profissionalização do escritor. Nesse momento, não se lamenta mais a falta de escritores

⁵ Franklin Távora, por exemplo, em *Cartas a Cincinato*, ao criticar José de Alencar por ter escrito o romance *O Gaúcho* sem nunca ter estado na região Sul do país, demonstrava essa nova atitude requerida do escritor, que deveria trabalhar como um cientista, conhecendo profundamente o contexto a ser representado e utilizando um método científico para retratá-lo.

e a escassez de vida intelectual no país; por outro lado, o grande número de literatos e a abundância de obras impressas em jornais, livros e periódicos gera uma apreensão na crítica, que sentia a necessidade de dispor de critérios seguros para avaliar a qualidade de tais obras (AUGUSTI, 2008, p. 411).

Havia uma suspeita, por parte de uma elite letrada, de que muitos dos autores não priorizavam o engrandecimento da nação a partir do estímulo à vida intelectual, pelo contrário, seriam aventureiros interessados somente no ganho financeiro e na fama que a publicação de títulos de sucesso iria lhes garantir. Assim, para boa parte dessa camada letrada, tornava-se imprescindível avaliar as obras com base em critérios capazes de assegurar que somente os livros e os escritores de qualidade pudessem figurar no cânone da literatura brasileira.

Para empreender essa tarefa, o critério utilizado foi o da recepção, isto é, as obras que, porventura, tivessem caído no gosto de um público mais popular, eram reputadas como baixa literatura, escritas apenas para atender o interesse pecuniário de seu autor. A ideia era basicamente essa: se determinado livro fez sucesso junto aos leitores, é sinal de que seu autor tinha empregado fórmulas copiadas de outras obras de renome para cativar a atenção de um público sem formação adequada para julgar sua qualidade estética; por outro lado, as obras que se distanciaram das preferências do público seriam aquelas cujos autores teriam rompido com o gosto comum visando, assim, o engrandecimento da nação e a consagração futura. Eram esses que recebiam a validação da crítica e a quem era atribuído um elevado valor imaterial no conjunto literário nacional, ao passo que os outros eram relegados ao nimbo da literatura rasteira, interessada somente no sucesso econômico.

Dessa forma, ainda que, na década de 1870, o romance tenha sido consagrado como o gênero mais adequado para expressar a grandeza da pátria e fomentar a vida intelectual do país, a divisão em relação ao gosto literário permanecia pouco alterada. O critério de validação de uma obra continuava baseado num gosto supostamente mais refinado de uma elite portadora de um instrumental cultural que lhe permitia julgar a qualidade das obras e que a fazia considerar-se acima do senso comum. Este era associado a leitores sem uma formação adequada, cuja apreciação de uma obra dependia da reprodução de fórmulas já gastas, articuladas por um autor interessado somente no retorno financeiro da atividade literária.

De acordo com a linha de análise proposta por Abreu (2014, p. 39), no século XIX, um dos critérios de julgamento crítico seria a capacidade de uma obra de despertar no leitor o sentimento patriótico de valorização da nacionalidade. Esse viés não deixa de ser coerente com o papel que o Romantismo e o gênero romance tiveram no contexto político e cultural do Brasil, principalmente no que concerne à construção da identidade nacional. Para atingir esse propósito, os escritores lançavam mão de expedientes que, aos poucos, familiarizaram o público com a nova estética e com o novo gênero literário, tais como a descrição de uma determinada natureza, a adoção de formas e composições populares na construção das narrativas e a exploração de um passado histórico heroico pelo qual a grandeza do país seria reconhecida.

1.1 *A Moreninha*

De acordo com Almeida (2008, p. 380), os primeiros críticos que escreveram sobre *A Moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo (1844), tais como Antonio Francisco Dutra e Mello e Fernandes Pinheiro, avaliaram a obra positivamente, pois consideraram que seu autor havia conseguido atender àquilo que se esperava do romancista: a veiculação de valores morais e códigos de conduta à narrativa.

Como apontado anteriormente, um dos critérios que os leitores especializados adotavam para julgar o valor de um romance consistia em seu aspecto moral e persuasivo, ou seja, na capacidade que a obra tinha de suscitar nos leitores a predisposição para se adequar a uma ordem moral considerada desejável pela sociedade em que circulava. Nesse sentido, além de despertar o sentimento de nacionalidade, o romance, nas primeiras décadas do século XIX, no Brasil, tinha o papel de civilizar a jovem nação.

Assim, pode-se considerar que Macedo estava atualizado em relação às discussões que se faziam na Europa a respeito do caráter pedagógico do romance. Tais debates centravam-se no embate entre aqueles que atacavam o romance como uma forma literária perniciosa, capaz de corromper os costumes, e os que viam nesse novo gênero um meio mais eficiente de se difundir os valores morais. Os primeiros afirmavam a primazia da literatura prescritiva, isto é, dos códigos e manuais de conduta — em voga nesse período — como a forma mais eficiente de educação do público, enquanto os defensores do romance julgavam que a leitura de tais manuais era enfadonha e estéril, pouco contribuindo para a formação dos leitores.

Desse modo, a forma romanesca, justamente por mobilizar os elementos da narrativa — enredo, personagens e conflito —, seria capaz de envolver os leitores, tornando-se mais eficiente na tarefa de persuadir o público. O aspecto moral ficaria em segundo plano e seria mais facilmente assimilado pelo leitor a partir do interesse provocado pela trama. Assim, as atitudes dos personagens diante de situações de conflito poderiam servir de modelo de conduta ou até mesmo de antiexemplo para os modos de vida dos leitores.

No romance *A Moreninha*, Macedo teria articulado as exigências da crítica, mesclando à narrativa os valores morais que deveriam regular a conduta e o comportamento dos leitores. É justamente essa característica que foi destacada e elogiada pelos primeiros avaliadores da obra, para quem o romance veiculava valores virtuosos e oferecia um quadro amplo de exemplos de retidão moral.

Nesse mesmo sentido, Almeida (2008, p. 382) aponta que a simplicidade e a naturalidade do estilo e da linguagem de Macedo também renderam elogios à obra no período de sua publicação, pois, ao invés do discurso enfadonho dos manuais de civilidade, que entediavam o leitor, os diálogos do romance prendiam sua atenção e eram, portanto, mais eficientes na tarefa de educá-lo. Devido a isso, os romances de Macedo eram valorizados justamente por seu aspecto moralizador, consoante às exigências feitas pelos críticos que primeiro os avaliaram.

Com base em um levantamento feito em catálogos de bibliotecas e espaços públicos de leitura, Augusti (1998, p. 107-109) considera que é possível afirmar que *A Moreninha* teve uma ampla circulação pelos mais diversos públicos. Tais registros evidenciariam a identificação dos leitores não apenas com a trama e com os personagens, mas também com os valores e preceitos morais veiculados pela narrativa que teria, dessa forma, exercido seu papel educativo na formação desses públicos.

Nesse sentido, a seleção de *A Moreninha* como fonte para este trabalho é pertinente, uma vez que, ao atender os critérios de avaliação da crítica e lograr a aceitação dos leitores leigos, esse romance teria veiculado valores e ideias nas quais essa sociedade pretendia se reconhecer. Esta pesquisa se propõe, portanto, a investigar como nesse romance ocorre a representação da natureza, em especial aquela presente no jardim e em que medida esse espaço propicia a realização de sua intenção moralizadora. Em outras palavras, propomos que a representação da natureza e a construção da representação do

jardim em *A Moreninha* poderiam estar associadas à veiculação de um código de conduta moral, à formulação de um conjunto de regras de civilidade pertinentes para os públicos contemporâneos à obra, bem como à codificação de um repertório de emoções ligadas ao universo natural. Partindo do pressuposto de que a representação literária da natureza veicula valores, ideias e sentimentos com quais o autor e a sociedade na qual a obra circula se identificam ou pretendem se reconhecer, consideramos que as imagens do mundo natural nesse romance estão estritamente veiculadas ao contexto cultural no qual ele foi produzido.

1.2 O Guarani

Na apresentação de José de Alencar em sua *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido (2009) considera que o romance *O Guarani* (1857) é, entre as obras do autor, aquela “que realiza talvez com maior eficiência a literatura nacional americana, que a opinião literária não cessava de pedir e Gonçalves de Magalhães tentara na *Confederação dos Tamoios*” (2009, p. 200). Em estudo sobre a recepção crítica que Alencar teve por parte de seus contemporâneos, Bezerra (2012, p. 55) afirma que a eleição de *O Guarani* como romance propagandístico do ideal de nacionalidade deve-se em grande medida ao fato de essa obra apresentar “a cor local, a exploração da paisagem, o elemento nativo ou indígena, o pano de fundo histórico com a fundação do passado nacional”, elementos constituintes do ideal projetado pelos intelectuais europeus e brasileiros a respeito das feições que a produção literária deveria apresentar no Novo Mundo. Nesse sentido, considerando que, no século XIX, a criação da chamada literatura nacional pressupunha, necessariamente, a transformação da natureza brasileira em matéria literária, a obra *O Guarani* adquire fundamental relevância para este estudo, interessado em compreender as representações literárias da natureza em romances brasileiros desse período.

Essa relevância da obra de Alencar e, em especial, de *O Guarani*, deve-se menos a processos fortuitos da recepção do romance que a uma intenção deliberada do autor em realizar o projeto romântico de constituição da literatura nacional. Isso pode ser identificado na polêmica inaugurada pelas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, uma série de textos críticos publicados por Alencar no jornal *Diário do Rio de Janeiro* nos quais aponta o que considera como falhas na composição épica de Gonçalves de Magalhães, *A Confederação dos Tamoios*. Essa obra, publicada em 1856, ambicionava

concretizar o ideal estético de sua geração através de uma poesia que expressasse a grandiosidade da natureza e o heroísmo do índio.

Essas *Cartas*, de acordo com Martins (1997, p. 48), para além de constituírem uma crítica à realização literária de Magalhães, podem ser consideradas como a apresentação do projeto literário do próprio Alencar que viria a ser concretizado em romances como *O Guarani* e *Iracema*. Nesses textos, o autor apresenta uma espécie de conteúdo programático para a literatura nacional, no qual preconizava quais seriam os princípios a serem seguidos pelo escritor que desejasse contribuir para constituição de uma obra que pudesse expressar a nacionalidade brasileira.

Digo-o por mim: se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas ideias de homem civilizado. Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas matas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas. E se tudo isto não me inspirasse uma poesia nova, e não desse ao meu pensamento outros voos que não esses adejos de uma musa clássica ou romântica quebraria a minha pena com desespero, mas não a mancharia numa poesia menos digna de meu belo e nobre país. (ALENCAR, 1856, p. 6-7, adaptado).

Um dos elementos que se destaca nesse programa consiste justamente na descrição das cenas da natureza, que, segundo Alencar, deveria adquirir um caráter épico e grandioso para, assim, igualar-se à nobreza da ação heroica. Tal descrição, longe de pretender ser objetiva ou factual, evidenciaria o profundo envolvimento do escritor com o mundo natural, uma vez que, de acordo com Martins (2013, p. 457), “no plano programático, os quadros da natureza seriam a expressão incondicionada do impacto recebido pelo poeta diante da magnificência da floresta tropical”.

Para o romancista, seria necessário atribuir um valor estético à descrição; entretanto, a falha de Gonçalves de Magalhães estaria justamente na apresentação de cenários pobres em poesia, contrariando, assim, o princípio segundo o qual “o quadro da natureza surge como o lugar privilegiado da poesia na epopeia, e, para que essa poesia fosse digna do gênero em que se inseria, deveria ser tão elevada quanto a ação narrada” (MARTINS, 1997, p. 49).

Demais, o autor não aproveitou a ideia mais bela da pintura; o esboço histórico dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam por si só matéria a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, sem

aparato, como modesto fruto de suas vigílias. (ALENCAR, 1856, p. 8, adaptado).

A partir da apreciação das realizações literárias de Alencar posteriores a essa polêmica, é verossímil supor que, nessas *Cartas*, o ainda pouco conhecido redator chefe do Diário do Rio de Janeiro já aspirasse realizar o empreendimento literário que seu predecessor não lograra alcançar. Dessa forma, pode-se considerar que, em 1857, ao publicar em folhetim as aventuras do herói Peri em meio à floresta selvagem às margens do Paquequer, o escritor já tinha bem definidas as feições que a obra deveria apresentar para merecer o título de romance nacional.

(...) mas o mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso pôr onde minha alma penetrou no passado de sua pátria. Daí, desse livro secular e imenso, é que eu tirei as páginas d'O Guarani, as de Iracema e outras muitas que uma vida não bastaria a escrever. (ALENCAR, 1893, p. 15).

Em *Como e porque sou romancista*, texto escrito em 1873 e publicado em 1893, o autor esboça uma espécie de autobiografia intelectual e mais uma vez reafirma o lugar de suas obras como expressão autêntica do ideário romântico de fundação da literatura nacional, uma vez que seriam o resultado do esquecimento das ideias de homem civilizado e da imersão nas matas e florestas seculares, da contemplação da história grandiosa dos primitivos indígenas e do mergulho no livro secular e imenso da natureza brasileira. Considerando essa trajetória literária, Brandão (1992) aponta a importância de *O Guarani* no conjunto da produção de Alencar e no contexto do romance brasileiro do século XIX, afirmando que essa obra “inaugura na nossa ficção o mito nacional” (1992, p. 141), o que evidencia que Alencar foi o autor que soube dar expressão às aspirações literárias de sua época.

Tendo em vista essa realização, observa-se que *O Guarani* responde tanto às aspirações do público como aos critérios de avaliação da crítica contemporânea do autor, para a qual o valor de uma obra estaria no fato de promover o sentimento da nacionalidade. Além disso, a feição folhetinesca da narrativa — grande variedade de episódios, cortes repentinos, efeitos de suspense, reviravoltas e peripécias que produzem o efeito surpresa — atraiu a atenção dos redatores e editores (BEZERRA, 2012, p. 55) e fez com que esse romance caísse no gosto dos leitores e se tornasse bastante popular ainda no mesmo ano de sua publicação.

Um relato que exemplifica essa popularidade é apresentado por Visconde de Taunay em suas *Reminiscências*, a respeito do sucesso que o romance alcançara entre os leitores que disputavam avidamente as edições do *Diário do Rio de Janeiro* para poderem acompanhar as aventuras de Peri e Ceci:

(...) o Rio de Janeiro, para assim dizer, lia O Guarani e seguia comovido e enleado os amores tão puros e discretos de Peri e Ceci (...). Quando a São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalo, então, reuniam-se muitos e muitos estudantes numa república, em que houvesse qualquer feliz assinante do Diário do Rio, para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por elétrico fremido, a leitura feita em voz alta por algum deles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e pelas ruas se via agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões de iluminação pública de outrora – ainda ouvintes a cercarem ávidos de qualquer improvisado leitor. (TAUNAY, 1923, p. 86 *apud* CARNEIRO; PINHO, 2016, p. 82).

Essa admiração e enleamento por *O Guarani* eram expressos, inclusive, por leitores mais especializados, conforme identificado por Bezerra (2012) a partir de artigos publicados em revistas e suplementos literários do período⁶. A autora aponta que, na revista *Arquivo Literário*, no número publicado nos meses de março e abril de 1866, Dom Rodrigo y Mendonza declarava preferir *O Guarani* a *Iracema*:

Peri me parece superior. Talvez seja mau gosto, mas confesso que acho muito mais belo, mais poético e mais original o índio que de bom grado se mataria para pedir ao Senhor a nuvem do céu que Ceci desejasse. É isto mais delicado; (...). Há muita inspiração em Peri, em seu amor encontra-se mais pureza, assemelha-se a uma adoração. (DOM RODRIGO Y MENDONZA *apud* BEZERRA, 2012, p. 56).

A partir do exame desses registros, a autora conclui que as sensações provocadas pela leitura eram critérios levados em conta para a elaboração do juízo de valor a respeito do romance, conforme se evidencia no artigo publicado na mesma revista por José Inácio Gomes Ferreira de Menezes em setembro de 1867:

Quando, há já um ano, lemos no Rio de Janeiro O Guarani, um dos seus primeiros romances, ficamos, na verdade pasmos e quase que descremos da contingência humana. [...] De espaço a espaço eu interrompia a leitura desse mágico livro, esfregava os olhos, apalpava-me todo, julgando-me em sonhos provocados pelo êxtase, que produz o ópio, ou crendo que era as Mil e uma noites que me prendia a atenção (...). A leitura do Guarani agrada, deleita, arrebatava, mas não cansa. (MENEZES *apud* BEZERRA, 2012, p. 59).

⁶ Bezerra (2019) discute também o interesse por *O Guarani* no contexto europeu, a partir do estudo das traduções desse romance para a língua francesa.

Fantasia, deleite, êxtase, arrebatamento — não eram simples as exigências impostas aos autores por leitores que pretendiam encontrar na leitura de um romance, sentimentos e sensações para além da esfera da vida comum e cotidiana. O livro deveria estar à altura d’*As mil e uma noites* e apresentar como que um caráter mágico a ponto de fazer o leitor duvidar se o que experimentava era sonho ou realidade. Considerando esses elementos, Bezerra (2012) conclui que a entrada no mundo da fantasia e a vivência de emoções arrebatadoras eram critérios valorativos levados em conta no julgamento do romance, sendo possível, portanto, afirmar que *O Guarani* passou a ser amado pelo público justamente por oferecer essas experiências.

No entanto, se, por um lado, a leitura de caráter mais sentimental e fantasioso cativava um imenso número de leitores, por outro, fazia com que a obra fosse negativamente avaliada por leitores eruditos que exigiam do romance muito mais que o mero entretenimento ou as emoções fáceis que conquistavam o público comum, desprovido de conhecimentos a respeito da tradição literária. Bezerra (2012) aponta que o elogio obtido por *O Guarani* por parte desse público acarretou a sua depreciação pela crítica, que se esforçava por formar convenções em torno do gênero romance que pudessem nobilitá-lo para, assim, poder associá-lo a “um público mais erudito, seletivo e exigente” (BEZERRA, 2012, p. 60).

Um dos críticos mais ferrenhos de Alencar foi Franklin Távora (1872), que, nas *Cartas a Cincinato*, inaugurou uma polêmica literária ao apontar os pontos frágeis das obras do autor de *O Guarani* e, ao mesmo tempo, propor um novo programa para o romance nacional, mais atualizado com as exigências dos novos tempos. Bezerra (2012, p. 69) relata que essas *Cartas* começaram a ser publicadas em setembro de 1871, no periódico *Questões do dia*, dirigido por José Feliciano de Castilho, que se dedicava a fazer oposição ao então deputado José de Alencar.

Nessas *Cartas*, Távora dedica-se a apontar o que, na sua perspectiva, eram as falhas na obra de José de Alencar, sendo que a principal delas era a falta de verossimilhança na composição dos cenários e personagens. Bezerra aponta o surgimento de “novos conceitos literários e estéticos e novos critérios de análise que exigiam maior atenção à realidade” (2012, p. 71); dessa forma, mesmo reconhecendo a permanência dos procedimentos românticos na composição dos romances, Távora passa a exigir também critérios mais racionais na representação literária, que deveria ser executada a partir da observação fidedigna da realidade.

Para Antonio Candido, as *Cartas de Cincinato* “representam o início da fase final do Romantismo, quando já se ia aspirando a um incremento da observação e a superação do estilo poético na ficção” (2009, p. 325). Ainda de acordo com o crítico, para Távora, Alencar seria um “escritor de gabinete”, que, ao escrever sobre aquilo que não conhecia, furtava-se da tarefa de observar a realidade que procurava retratar. Tais considerações constituiriam “o primeiro sinal, no Brasil, de apelo ao sentido documentário das obras” (CANDIDO, 2009, p. 325); entretanto, isso não significa que Távora renegue a imaginação e a fantasia como recursos da criação literária, outrossim entende que, quando um escritor se propõe a escrever uma obra entremeada de fatos verídicos, deve necessariamente ater-se aos dados impostos pela realidade. Em síntese, para Candido (2009, p. 325), Távora “preconiza, no romance, a mistura da verdade, concebida como fidelidade à natureza observada, e do ideal, concebido como enroupamento da observação pelo belo inventado”.

Ao criticar Alencar, Távora (1872) também acaba por atingir seus leitores, que, para ele, formavam um público desqualificado, incapaz de analisar com critérios objetivos a baixa qualidade dos livros que consumiam. Tais leitores veriam nessas obras uma espécie de

encíclicas literárias, (que) trazem o cunho da autoridade dogmática e infalível: são matéria de fé. Hoje, com a sem cerimônia de quem conhece o terreno onde pisa, suas palavras para com o público seriam talvez estas: canalha imbecil, corja de idiotas ou de boçais, que só tens tido um laus perennis para os meus caprichos, a minha fatuidade e as minhas aberrações, toma lá esta Iliada Brasileira. (TÁVORA, 1872, p. 159-160).

Por adotarem uma deferência de caráter quase religioso frente à autoridade de Alencar, seus leitores, de acordo com Távora, não iam além de uma atitude servil frente a seus escritos e, devido a isso, não eram aptos a discutir ou contestar sua obra. Como observado por Bezerra (2012, p. 76), o crítico já via surgir um novo tipo de leitor, mais capacitado para empreender um exame rigoroso dos escritos de Alencar, sem se deixar enredar pelos artificios que ele empregava para cativar os mais incautos. A autora não deixa de apontar, porém, um dado curioso ao mostrar que, embora verificasse a emergência desse novo público mais severo à época do lançamento de *Iracema*, Távora reconhecia que a obra já tinha alcançado sua segunda edição, o que atesta que, a despeito de seu empreendimento crítico, a popularidade de Alencar seguia em alta.

Em 1875, no contexto das polêmicas em torno do fracasso de público de seu drama *O jesuíta*, Alencar encontra em Joaquim Nabuco um novo crítico que se propõe a examinar severamente o conjunto de sua obra. Martins (1997) explica que, do mesmo modo que Távora, esse intelectual entendia que o papel da literatura seria o de representar fielmente a realidade, o que o levava a rejeitar qualquer produção que se afastasse da experiência observável. De acordo com Bezerra (2012, p. 84), Nabuco interpretou o fracasso da peça de Alencar como um indício de uma mudança no gosto do público, cujo comportamento indicava que não mais aceitaria obras de caráter fantasioso e imaginativo, pois, em contato com as modernas correntes literárias que chegavam da Europa, passava a exigir dos autores um maior comprometimento com a realidade. Dessa forma, para Nabuco, as narrativas heroicas e os personagens indígenas criados por Alencar não passavam de meras fantasias, sem correspondência com a realidade vivida pela sociedade naquele momento e, justamente por isso, tais obras não poderiam ser consideradas símbolos ou modelos da literatura brasileira. Para o crítico, caso o escritor pretendesse alçar suas obras como representantes legítimas da nacionalidade, deveria comprometer-se com a figuração objetiva da realidade de seu país.

A partir da análise das considerações de Wilson Martins e Araripe Júnior a respeito da obra de Alencar, Martins (1997) observa que a fantasia não seria necessariamente um defeito na obra do escritor, uma vez que o aspecto histórico das narrativas seria constituído por uma feição idealista e mítica, responsáveis por atribuir uma simbologia nacional a personagens que, apenas no plano da idealização, poderiam ser representados dessa forma. Nesse sentido, a preocupação de José de Alencar não seria com a verdade, mas sim com a verossimilhança, o que significa que sua proposta não era a representação fidedigna de objetos e lugares observáveis em um determinado contexto; em vez disso, o autor compreendia “a verossimilhança não como fidelidade a um referente objetivo, mas sim como adequação do texto às normas do gênero em que se inseria, como verossímil discursivo” (MARTINS, 1997, p. 25).

Para compreender melhor esse pressuposto, Martins (1997) recupera os princípios expostos por Alencar nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, apontando uma crítica relacionada ao fato de Gonçalves de Magalhães não dar o devido tratamento ao tema do sobrenatural característico da obra épica: nesse poema, em determinado momento da ação, o personagem do pajé pronuncia algumas palavras mágicas que erguem uma pesada clave. Para Alencar, o problema dessa cena não seria o

feitiço em si, mas sim que, em nenhum momento anterior, houve qualquer menção a elementos mágicos, e a ação vinha sendo tratada apenas a partir de uma perspectiva histórica e realista, o que torna o relato inverossímil.

Caso se considere que as *Cartas* são um programa literário que Alencar estabelece para si mesmo, uma leitura mais atenta desses textos poderá concluir que seu propósito é o de atribuir um valor estético às descrições da natureza e dos indígenas, sendo que, para ele, o ponto fraco da obra de Magalhães seria a ausência de poesia na composição dos quadros narrativos. Pode-se considerar, portanto, que Távora e Nabuco, ao cobrarem de Alencar um maior compromisso com a representação da realidade objetiva, estavam exigindo uma realização literária à qual o autor nunca se propôs.

Em *Como e porque sou romancista*, o próprio escritor esclarece esse ponto ao explicitar a tradição literária a que pertence, bem como qual seu propósito ao compor o personagem que dá título ao romance *O Guarani*:

Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand (...). N' *O 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. (ALENCAR, 1873, p. 15).

Ao citar Chateaubriand, o autor francês cujas novelas *Atala* (1801) e *René* (1802) tiveram forte impacto na formação do movimento romântico, Alencar demonstra filiar-se a uma tradição literária e esclarece que sua proposta estética foi a de ajustar-se às feições do romance, gênero que propusera cultivar. Nesse sentido, para Martins (1997, p. 52), “a verossimilhança aqui deve ser entendida como adaptação ao modelo literário, como verossimilhança discursiva, não como fidelidade ao real”, o que leva a concluir que a idealização mítica é o móvel que impulsiona a criação literária de Alencar, seja na criação do antepassado heroico, seja na composição das paisagens brasileiras.

1.3 O Cabeleira

Embora tenha permanecido no contexto da historiografia brasileira como um “escritor menor”, cujo projeto literário não teria conseguido superar a realização de escritores do porte de José de Alencar, por exemplo, a obra de Franklin Távora, em especial o romance *O Cabeleira*, de 1876, pode oferecer uma instigante perspectiva para o estudo das representações da natureza no romance brasileiro do século XIX. Escritor

cearense radicado no Rio de Janeiro, Távora articulou diferentes tendências do romance para fundar uma literatura que expressasse a identidade da região Norte do país no contexto das letras brasileiras.

No prefácio que escreveu para o referido romance, o autor propõe um programa literário que denominou de “Literatura do Norte”. Reconhecendo os vínculos que unem o Norte e o Sul num mesmo país, não deixa, contudo, de posicionar-se a respeito da necessidade de o Norte criar sua própria literatura, capaz de exprimir suas especificidades:

Não vai nisto, meu amigo, um baixo sentimento de rivalidade que não aninho em meu coração brasileiro. Proclamo uma verdade irrecusável. Norte e Sul são irmãos, mas são dois. Cada um há de ter uma literatura sua, porque o gênio de um não se confunde com o do outro. Cada um tem suas aspirações, seus interesses, e há de ter, se já não tem, sua política. (TÁVORA, 2019, p. 28).

Como “Norte” Távora entendia não apenas as províncias da região Norte do país, mas também as províncias do Nordeste que, segundo ele, ofereceriam uma “rica mina das tradições e crônicas” (TÁVORA, 2019, p., 22) que poderiam ser aproveitadas na criação dessa literatura destinada a revelar não apenas a identidade e as feições dessa região, mas a própria identidade do Brasil. O autor defende que “as letras têm um certo caráter geográfico” (TÁVORA, 2019, p. 27) e que o Norte reuniria as condições de criar uma literatura genuinamente brasileira, uma vez que essa região teria preservado sua autenticidade ao não receber as influências estrangeiras:

(...) mais no Norte, porém, do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra. A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro. A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as índoles, e os costumes recebem dos tempos ou do progresso, pode-se afirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua genuína expressão. (TÁVORA, 2019, p. 27)

O exame das propostas de Távora mostra que, para ele, a verdadeira identidade do Brasil poderia ser encontrada nas regiões sertanejas não tocadas pela modernidade bem como na relação da natureza selvagem desses sertões com a rudeza dos costumes locais. Assim, os escritores nortistas teriam a missão de apropriar-se desse manancial de cultura popular e divulgá-lo para o restante do Brasil. Para abrir caminho e servir de exemplos a outros, o autor coloca seu projeto em prática e publica uma série de

romances que seriam exemplos dessa Literatura do Norte: *Um casamento no Arrebalde* (1869), *O Cabeleira* (1876), *O Matuto* (1878) e *Lourenço* (1881).

Ao pretender fundar uma corrente literária do Norte, Távora empreende um retorno ao passado colonial como uma tentativa de reencontro com uma tradição. Murari (2002) vê essa retomada histórica como traço característico dos movimentos intelectuais surgidos no contexto da década de 1870 que consideravam a afirmação da tradição como um passo importante para a entrada na modernidade.

Ter sido antigo mostrou-se elemento absolutamente necessário para chegar a ser moderno (...) As tradições pré-modernas tornaram-se temáticas essenciais à medida que a cultura tradicional mostrava-se capaz de criar identificações populares ou nacionais dotadas de um prestígio simbólico que só o passado era capaz de fornecer” (MURARI, 2002, p. 28).

Nesse sentido, essa geração de escritores das décadas finais do século XIX passam a conceber um modernismo fundado em motivos populares, primitivistas, nacionalistas e folclóricos como forma de constituição de uma tradição que servisse de base para se projetar um ideal de modernidade. Assim, ao cosmopolitismo das novas ideias somava-se o valor de uma identidade única e singular que, forjada ao longo da história, mostrava-se apta a ingressar nos novos parâmetros que começavam a pautar a vida das sociedades modernas.

No prefácio de *O Cabeleira*, escrito no formato de carta, Távora oferece ao destinatário “um tímido ensaio do romance histórico” (1973, p. 27), gênero com o qual ele tencionava recuperar o passado e as tradições do povo nordestino. É nas fontes históricas, nos registros escritos e na tradição oral que o autor vai buscar os indícios para reconstruir a vida do célebre bandido Cabeleira, uma espécie de cangaceiro que aterrorizou cidades e vilas em Pernambuco no século XVIII:

O cabeleira chamava-se José Gomes e era filho de um mameluco por nome Joaquim Gomes, sujeito de más entranhas, dado à prática dos mais hediondos crimes (...). Percorriam José e Joaquim o vasto perímetro da província, em todas as direções, deixando a sua passagem assinalada pelo roubo, pelo incêndio e pela carnificina. (TÁVORA, 2019, p. 32).

O romance de Távora, entretanto, não fica restrito à crônica histórica e apresenta uma diversidade de princípios estéticos que vão além das propostas românticas e do programa regionalista. Siqueira (2007) aponta que, no período em que escreveu o romance, o autor já havia tido contato com as teorias científicas que tiveram grande

influência no Brasil do século XIX e, como muitos homens de letras de seu tempo, Távora preocupou-se em atualizar a literatura aos avanços da ciência, incorporando em sua narrativa princípios do determinismo, do positivismo e do darwinismo para construir uma tese a respeito do protagonista.

Dessa forma, segundo Siqueira (2007), *O Cabeleira* apresenta uma série de linhas temáticas que se articulam em diferentes proposições: seguindo o modelo romântico, o autor, a partir da reconstituição da história de José Gomes, recupera o passado e as tradições do Norte e, imbuído dos princípios cientificistas, procura demonstrar que o herói não é naturalmente perverso, mas que foi induzido ao mal por influência do meio e, nesse caso, vale ressaltar tanto o papel deseducador do pai como o da natureza sertaneja, rude e imprópria à civilização. A partir dessa análise, o autor propõe-se a apresentar um projeto civilizador para o país, em que a educação desempenharia um papel fundamental na recuperação de indivíduos marginais como o Cabeleira e na prevenção da barbárie no meio sertanejo.

Considerando essas questões, Siqueira (2007) ressalta que o projeto de criação de uma literatura do Norte empreendido por Távora ultrapassa os limites do literário e pretende influir no meio político, uma vez que, ao propor uma recuperação das tradições do Norte, o autor chama a atenção para o abandono dessa região por parte do poder central em relação às províncias do Sul que, devido ao desenvolvimento agrícola e industrial, recebiam um tratamento diverso. Dessa forma, era necessário chamar a atenção tanto das autoridades como do público letrado do Sul sobre a importância da região Norte como depositária do caráter e da identidade brasileira.

Segundo Ribeiro (2014, p. 173), justamente por propor novos parâmetros para a criação literária, procurando erigir novos elementos para a representação da nacionalidade e esforçando-se por dar visibilidade a seu projeto literário, Távora não passou despercebido pela crítica de seu tempo. De fato, a publicação do romance *O Cabeleira*, precedido pelo prefácio a respeito da literatura do Norte, chamou a atenção de diversos comentaristas, que, em jornais e revistas do período, fomentaram uma discussão polêmica acerca da realização literária de Távora.

Em linhas gerais, para muitos críticos, devido à sua capacidade de observação e descrição, o autor de *O Cabeleira* teria logrado representar o Norte do país como o berço da nacionalidade. Esse juízo levou à consideração de que a literatura dessa região era

muito mais “brasileira” que a literatura produzida no Sul, uma vez que essa última estaria mais influenciada pela cultura estrangeira (RIBEIRO, 2014, p. 244- 245).

Entretanto, para outros comentadores, o romance em questão apresentava sérios problemas de estrutura e até mesmo de verossimilhança, pois a conversão de Cabeleira de facínora impiedoso para arrependido penitente ocorre de modo abrupto, sem o devido tratamento ficcional que justificasse tal mudança. Assim, de acordo com Ribeiro (2014, p. 246), a crítica, não obstante tenha reconhecido o valor representativo da obra em relação à expressão literária e cultural do Norte, não deixou de apontar seus defeitos de composição, julgando que a realização estética do autor estava aquém de seu projeto literário e, portanto, não se equiparava à realização de autores como José de Alencar.

Segundo Ribeiro (2014, p. 246-248), essa suposta falha na composição do personagem deve-se, em grande parte, a certa ambivalência em relação aos parâmetros que regulavam a produção literária. Por um lado, Távora teria levado em conta os padrões românticos de composição, que preconizavam a moralidade, a defesa da virtude e os modelos de conduta como critérios de avaliação da obra. Entretanto, influenciado também pelos parâmetros naturalistas e deterministas, que impunham critérios científicos objetivos para o romance, o autor passa a privilegiar aspectos considerados relevantes pela nova escola, tais como a força do instinto nas ações dos personagens, a influência do meio na formação de seu caráter, além da necessidade de a narrativa proceder com a observação documental da realidade. Ao identificar esse impasse, Ribeiro (2014) conclui:

(...) Franklin Távora depara-se com a dificuldade de apresentar protagonistas que se sobressaem pela maldade, sem, contudo, desapontar a expectativa ainda viva por narrativas edificantes. Em *O Cabeleira*, o resultado são súbitas transformações de personalidade, cindida em instinto cruel e possibilidade latente de reabilitação moral. O anúncio do personagem, na abertura do romance, como um nome “envolto em uma grande lição”, serve de consolo para a leitura que espera finalidade moralizante da obra. Os conflitantes esforços do autor revertem, portanto, em uma indecisa técnica de construção narrativa, que não abandona completamente as referências tradicionais e, por isso, não adere à composição de um anti-herói respaldado, sem restrições, pela ciência (...). (RIBEIRO, 2014, p. 247).

Não eram simples os desafios que se impunham para o autor que pretendia abrir caminho para uma nova tradição nas letras brasileiras. Como observado anteriormente, a crítica contemporânea a Távora apontou um defeito de composição do personagem, cuja mudança de temperamento e atitude não teria sido trabalhada de um ponto de vista verossímil. Ribeiro (2014) considera que essa “falha” teria ocorrido devido

à tentativa do autor em conciliar parâmetros românticos, que impunham a necessidade de se trabalhar aspectos moralizantes juntamente com critérios cientificistas, que inseriam novos elementos no trabalho literário, tais como a observação do real e a influência negativa do meio. Soma-se a isso a necessidade de se criar a “literatura do Norte”, que representasse a cultura popular como autêntica expressão da nacionalidade, juntamente com a descrição da paisagem e da natureza características da região.

Para o escopo deste trabalho, os impasses enfrentados por Távora na elaboração de *O Cabeleira* apresentam um interessante problema de pesquisa: em que medida a multiplicidade de parâmetros de composição, muitas vezes conflituosos, teria afetado a representação da natureza rural e sertaneja da região retratada pelo autor? Por um lado, encontramos uma tendência romântica de se associar a paisagem à cultura para se forjar uma identidade típica do Norte, por outro, cumpre obedecer aos parâmetros de composição positivistas segundo os quais o meio interfere na formação do indivíduo, o que impõe a representação de uma natureza selvagem, perigosa e nociva, que teria gestado o temível facínora.

Assim, devido a esse entrecruzamento de propostas estéticas conflitantes bem como à relevância das discussões propostas por Távora no contexto literário brasileiro da década de 70 do século XIX, o romance *O Cabeleira* apresenta-se fonte singular para nossa pesquisa que investiga as representações de natureza no romance brasileiro do século XIX.

Capítulo 2: O sublime e o selvagem de uma natureza impossível

1. A solidão dos desertos bravios de *O Cabeleira*

A perspectiva de Schama (1996, p. 68), segundo a qual é “impossível visualizar ou verbalizar a natureza em termos despojados de qualquer associação cultural”, pode ser considerada válida até mesmo para as representações negativas, em que o mundo natural é retratado como o avesso da civilização e, por isso, lugar propício para o crime e a barbárie. É essa a natureza presente nas páginas de *O Cabeleira*, romance de Franklin Távora, publicado em 1876, que narra a história do jovem bandido José Gomes, cujos cabelos longos renderam-lhe a alcunha de “Cabeleira”. Originário da província de Pernambuco, ele teria, de fato, vivido em meados do século XVIII e se transformado, após sua morte, numa espécie de herói lendário presente nas narrativas da cultura popular. O autor recorre a fontes da narrativa oral e a esparsos documentos históricos para contar a história desse criminoso, que, juntamente com seu pai, Joaquim Gomes e outros malfeitores, aterrorizou as províncias do Norte do país, em especial o sertão pernambucano.

O protagonista, tendo sido, já na infância, separado de sua mãe pelo impiedoso pai, viveu a maior parte de sua vida afastado dos princípios de civilidade, sempre escondido pelos matos, onde se refugiava, junto com seus comparsas, do alcance das autoridades do governo, incapazes de se moverem com a mesma destreza que o bandido pelas desconhecidas trilhas dos sertões. Assim, a natureza, mais que um pano de fundo da narrativa, desempenha um papel fundamental tanto na constituição do próprio Cabeleira como na determinação de seu destino, tornando-se ela mesma uma personagem do romance.

Como exposto anteriormente, *O Cabeleira* faz parte do projeto literário de Távora de criação de uma literatura do Norte capaz de representar a identidade nacional. Dessa forma, assim como a figura histórica de José Gomes foi ficcionalizada para atender à proposta literária do autor, a natureza da região em que ele viveu também sofreu um processo de ficcionalização:

Paisagem é cultura antes de ser natureza, um constructo da imaginação projetado sobre a mata, água, rocha. (...). No entanto, cabe também reconhecer que, quando uma determinada ideia de paisagem, um mito, uma visão, se forma num lugar concreto, ela mistura categorias, torna as metáforas mais reais que seus referentes, torna-se de fato parte do cenário. (SCHAMA, 1996, p. 70).

O conceito proposto por Schama pode ser mobilizado para se compreender a representação da natureza na obra de Távora, pois, em *O Cabeleira*, ela é apresentada como um “lugar concreto”: a paisagem da zona da mata e do sertão nordestinos por onde teria perambulado o terrível José Gomes. A partir do momento em que o autor os nomeia e descreve, esses lugares deixam de ser “naturais” e passam a fazer parte de uma cultura literária. Esse processo ocorre por meio da própria escrita que recorre a metáforas, comparações e categorias que se sobrepõem à própria paisagem, tornando-se, dessa forma, tão reais quanto aquilo que representam. Assim, a construção literária dessa natureza exemplifica a proposição de Auerbach (1997, p. 46), uma vez que as descrições, metáforas e comparações que se entrecruzam na narrativa são figuras que não apenas carregam um sentido semântico próprio como também representam algo que está fora do texto: a floresta e o sertão, ou melhor, as imagens, as ideias e os sentimentos que os grupos letrados contemporâneos ao romancista forjaram a respeito dessas paisagens.

Partindo dessa premissa, é possível afirmar que Franklin Távora registra em seu romance não a natureza “em si”, nativa do Norte do país (mais especificamente de Pernambuco, onde a narrativa transcorre), mas formula uma ideia a respeito da natureza alimentada num contexto urbano por onde circulavam noções, tradições e sensibilidades que acabavam por dar contornos à ideia de mundo natural. Isso posto, cabe-nos perguntar: quais são as referências culturais mobilizadas por Távora para representar a natureza em *O Cabeleira*? Em outras palavras: quais mitos, imagens, metáforas, tradições e valores sobre o mundo natural podem ser identificados no romance em questão? Sabemos que o autor tem como modelo os pressupostos deterministas relacionados à influência do meio sobre o indivíduo, entretanto propomos que a natureza presente nesse livro é inventada com base em matrizes culturais muito mais amplas que compõem um mosaico diversificado de representações.

É, portanto, através da narrativa romanesca que Távora constrói a floresta selvagem, apresentada ao leitor como um lugar ermo e abandonado, onde prevalecem o silêncio e a solidão. Logo no início da narrativa, tal natureza é referida simplesmente como os “matos que naquele tempo enchiam ainda em sua maior parte a zona onde hoje se ostenta com suas graciosas habitações entre risonhos verdes a Passagem da Madalena” (TÁVORA, 2019, p. 34). Em oposição à natureza domesticada do presente, referida pelos “risonhos verdes”, o leitor encontra apenas o termo “matos”, mais apropriado para se falar de uma natureza bravia, que ainda não sofrera a intervenção

humana e que, por isso, é referida como um lugar onde reinava uma solidão “sombria e triste”.

Contavam-se então as casas por aquelas paragens. Em torno delas o deserto começava a aumentar antes de pôr-se o sol. Uma lei cruel, a lei da necessidade, obrigava os moradores a trancar-se cedo por bem da própria conservação. Os roubos e assassinatos reproduziam-se com incrível frequência nos caminhos e até nas beiradas dos sítios. Sólidas habitações não tinham em muitos casos assegurado às famílias inelutável obstáculo ao assalto dos malfeitores. Triste época em que o despotismo tudo podia contra os cidadãos pacíficos e bons, nada contra a parte cancerosa da sociedade! (TÁVORA, 2019, p. 34).

Não apenas nesse excerto, mas em outros trechos da narrativa, o autor lança mão da metáfora do deserto para referenciar esse espaço de silêncios e vazios, situado nos limites externos do mundo urbano e, por isso, sujeito à violência desmedida impetrada por sujeitos que vivem em uma ordem avessa ao mundo civilizado. Nesse sentido, a solidão experimentada nessas paragens não é propícia para a contemplação ou a elevação espiritual, pelo contrário, ela evidencia a ausência de uma ordem institucionalizada e inaugura o caos, marcado pela violência e pelo crime, que acabam por sufocar qualquer possibilidade de vida civilizada.

Assim, a narrativa de Távora vem ao encontro das conclusões de Thomas (2010) a respeito das noções sobre a floresta inculta que circulavam pela Inglaterra do século XVIII, em que “as matas não cultivadas eram vistas (...) como obstáculo ao progresso humano” (THOMAS, 2010, p. 277). Segundo o autor,

As florestas tinham sido sinônimo de rusticidade e perigo (...). Quando os elisabetanos se referiam a uma “amplidão inculta” (*wildeness*), eles não queriam dizer uma vastidão estéril, mas uma mata densa e não cultivada, como a Floresta de Arden de Shakespeare, “um deserto inacessível, à sombra de ramos melancólicos”. Um dicionário poético de meados do século XVII sugere, como epítetos apropriados a uma floresta, “terrível”, “sombria”, “selvagem”, “deserta”, “agreste”, “melancólica”, “desabitada” e “assolada por feras”. (THOMAS, 2010, p. 275).

Não é possível determinar se Franklin Távora teve acesso ao dicionário citado por Thomas; entretanto, pode-se afirmar que ele compartilhava muitos dos pressupostos a respeito da floresta identificados pelo estudioso inglês. É curioso que muitos dos termos sugeridos pelo dicionário poético para designar a floresta tenham sido empregados no romance para caracterizar o ambiente onde vivera o bandido Cabeleira. Tais evidências sustentam o pressuposto deste trabalho segundo o qual a representação literária da

natureza se constrói a partir da retomada de mitos e tradições a respeito do mundo natural presentes no repertório cultural de uma determinada sociedade.

Ao correr da leitura, tais referências são reiteradas em inúmeras passagens nas quais uma natureza vasta, terrível e assustadora emerge das páginas do livro, tornando-se, através do trabalho linguístico de nomeação e caracterização, parte constituinte da realidade. Em outras palavras, a narrativa literária dá a vida à floresta, que adquire existência no plano da cultura a partir do trabalho com os recursos de linguagem. Assim, o vazio desse mundo selvagem se torna presente quando o narrador nos diz que “era medonha a escuridão dentro da mata” (TÁVORA, 2019, p. 89), ou ainda, quando nos relata que o Cabeleira, ansioso por reencontrar a menina Luisinha na beira do rio, “achou em seu lugar a solidão infinita, a solidão só” (TÁVORA, 2019, p. 94).

O sertão contemplado por Cabeleira “se descortinava, vasto, opresso e abrasado” (TÁVORA, 2019, p. 110), lugar por onde ele se movia com familiaridade:

Olha tu: enquanto houver *mata virgem* por esse mundão de meu Deus, podem eles mandar contra mim os soldados que quiserem, que não apanham (...) Meto a unha no chão, e entro no *oco do mundo* para nunca mais ninguém me pôr o olho em cima. As matas de Serinhaém, Água Preta, Goitá, Goiana, Paraíba, Rio Grande aí estão bem fresquinhas para esconderem em seu seio a onça pintada. (TÁVORA, 2019, p. 112, grifos nossos).

Ninguém tinha notícias do criminoso que, perseguido pelas tropas do governador Manoel da Cunha de Meneses, “se havia internado nos sertões de Cimbres, ou de Pajeú, donde era impossível desentranhá-lo por serem então, como são ainda hoje, quase de todo *desconhecidos esses medonhos sertões*” (TÁVORA, 2019, p. 144, grifos nossos). Atraído pela espessura e pelas solidões das matas, o personagem sentia-se protegido pois:

Parecia-lhe que ninguém, nem a justiça dos homens nem a de Deus (...) teriam poder para arrancá-lo desses sombrios e protetores esconderijos, dessas grutas insondáveis, perpetuamente abertas às onças e a ele, perpetuamente fechadas ao restante dos animais e dos homens que não se animavam a transpor-lhes o *escuro limiar* com receio de ficarem sepultados para sempre em tão *medonhos sarcófagos*. (TÁVORA, 2019, p. 145, grifos nossos).

As sombras do lusco-fusco cobriam as montanhas, as quebradas, os vales, todo o retiro enfim. Em torno dele, e além das folhagens, além das planuras até onde pôde chegar com a vista e com as ouças, só viu a solidão profunda, só ouviu o silêncio absoluto da natureza. (TÁVORA, 2019, p. 174, grifos nossos).

Nesse romance, a natureza é descrita em termos absolutos a partir de recursos linguísticos tais como adjetivos, advérbios e expressões equivalentes; assim, as grutas são “insondáveis”, “perpetuamente” abertas às onças e ao bandido e “perpetuamente” fechadas aos outros animais e aos homens que tinham o receio de ficarem ali sepultados “para sempre”. Nesse lugar, até onde a vista e os ouvidos podem alcançar, “só” se ouvia a solidão “profunda” e o silêncio “absoluto”.

Fugindo das tropas do governador para escapar à prisão e à forca, o Cabeleira parece desconhecer que a floresta onde se encontra já é uma prisão e um cemitério. Trata-se de uma prisão, pois a vida ali o aparta de qualquer forma de convivência social, obrigando o personagem a viver num isolamento completo, tendo como companhia somente as feras, o que o reduz também a uma condição animalizada. Além disso, as referências textuais sustentam a afirmação de que essa natureza é também um cemitério — as grutas que servem de esconderijo podem ser comparadas a túmulos, uma vez que são referidas como “medonhos sarcófagos” onde se teme ficar “sepultado para sempre”.

Longe de ser benévola e acolhedora, a floresta que se abre para abrigar o herói o cerca com um silêncio absoluto e mostra-se terrível, selvagem e brutal. Assim, em meio a essa natureza, a única existência possível seria sombria, subterrânea e animalizada, apartada de qualquer forma de civilidade e, portanto, inviável à humanização do personagem.

A relação da floresta bravia com o estado de selvageria de seus habitantes foi identificada por Thomas quando analisou os discursos dos colonos de Plymouth, na Nova Inglaterra:

(...) fundada numa ‘amplidão horrível e desolada’... repleta de feras bravias e homens selvagens...e o país inteiro coberto de florestas e matagais. Os colonos ficaram horrorizados à vista de uma região coberta de ‘matas incultas e agrestes’ (...). Na opinião deles, somente ‘as criaturas selvagens’ poderiam ‘normalmente amar a liberdade das matas’. (THOMAS, 2010, p. 276, destaques do autor).

Esse julgamento poderia ser estendido ao próprio Cabeleira, amante da liberdade dos matos, mais afeito à convivência com as onças e, portanto, aparentado a elas e não aos seres humanos. Prosseguindo a análise dos discursos encontrados em suas fontes do século XVII, Thomas (2010, p. 276) conclui que as matas eram consideradas “lar de animais, e não de homens. (...) Daí, também o pressuposto de que todo homem que vivesse nas matas devia ser rude e bárbaro”. Além disso, segundo o autor,

considerava-se que os homens seriam levados à civilidade somente se fossem retirados das florestas, o que o leva a concluir que tanto as convenções literárias como a experiência efetiva do período que ele estudava, fundamentavam “o lugar-comum seiscentista de que os habitantes das florestas tendiam a ser posseiros sem lei, indigentes, rebeldes e rudes” (THOMAS, 2010, p. 277). Dessa forma, a mata não cultivada era “um ninho e reservatório de indolência, preguiça e miséria (...) refúgio aos fora da lei e base para criminosos de alta periculosidade” (idem) e, por isso, “obstáculo ao progresso humano” (THOMAS, 2010, p. 277).

Os sentidos identificados por Thomas (2010) nos discursos a respeito da floresta e de seus habitantes estão presentes também na construção ficcional do romance *O Cabeleira*. O espaço hostil da floresta torna-se propício para a liberação das “paixões canibais” (TÁVORA, 2019, p. 31) e abrigo para toda espécie de bandidos e malfeitores, desajustados à ordem urbana e civilizada.

O pai de Cabeleira, Joaquim Gomes, é apresentado como “um mameluco (...) sujeito de más entranhas, dado à prática dos mais hediondos crimes” (TÁVORA, 2019, p. 32); ele agia sempre em parceria “com um pardo de nome Teodósio (...) percorriam o vasto perímetro da província em todas as direções, deixando a sua passagem assinalada pelo roubo, pelo incêndio, pela carnificina” (TÁVORA, 2019, p. 32). É válido apontar que a caracterização desses personagens, apresentados como “mameluco” e “pardo”, parte do pressuposto do determinismo racial, em que a mestiçagem seria um fator de predisposição ao crime. Entretanto, ao longo da narrativa, a condição animalizada e selvagem dos personagens parece estar mais relacionada às concepções em relação à floresta como propícia à degeneração do homem. Joaquim Gomes, mais uma vez, é referido como o “carniceiro pai (...) feroz por natureza, sanguinário por longo hábito” (TÁVORA, 2019, p. 38):

Este homem era o gênio da destruição e do crime. Por sua boca falavam as baixas paixões que à sombra da ignorância, da impunidade e das florestas haviam crescido sem freio e lhe tinham apagado os lampejos da consciência racional que todo homem traz do berço, ainda aqueles que vêm a ser depois truculentos e consumados sicários. Seu coração estava empedernido, seu senso moral obcecado. Nenhum sentimento brando e terno, nenhum pensamento elevado exercitava a sua salutar influência nas ações deste ente degenerado e infeliz. (TÁVORA, 2019, p. 39).

Nessa descrição, observa-se o papel predominante das florestas sombrias na formação do caráter sanguinário e violento do personagem, de modo que é possível afirmar que a anulação da razão e do senso de moral é decorrente da vida apartada da civilização e integrada à natureza selvagem. A total incompatibilidade entre os dois universos é evidenciada já no primeiro capítulo da narrativa, quando, ao entrarem na cidade do Recife para executar um grande roubo, no momento em que a população tomava parte dos festejos cívicos proclamados pelo governador, os bandidos são reconhecidos pelos passantes:

Ainda bem não se haviam os malfeitores confundido com os passeantes, quando se ouviu um grito arrancado pelo pânico terror de um matuto que os conheceu.

— O Cabeleira! O Cabeleira! Grandes desgraças vamos ter, minha gente! — clamou o malavisado roceiro.

Estas palavras caíram como raios mortíferos no meio da multidão que se entregava, incuidosa e confiante, ao regozijo oficial.

A confusão foi indescritível. Às expansões da pública alegria sucederam as demonstrações do geral terror. Homens, mulheres, crianças atropelaram-se, correndo, fugindo, gritando, caindo como impelidos por infernal ciclone. A fama do Cabeleira tinha, não sem razão, criado na imaginação do povo um fantasma sanguinário que naquele momento se animou no espírito de todos e a todos ameaçou com inevitável extermínio.

(...)

Ouvindo aquelas palavras e sendo assim surpreendidos por uma ocorrência com que não contavam, os dois malfeitores instintivamente bateram mãos das parnaíbas primeiro para se defenderem, por lhes parecer que corria a sua liberdade iminente perigo, que para investirem com a massa ingente, a qual aliás fugia como rebanho apavorado pela presença das onças. Os seus gestos concorreram para aumentar o terror da multidão, a qual, mal interpretando-os, imaginou que ia ter começo a carnificina.

— Sim, é o Cabeleira, gente fraca. Ele não vem só, vem seu pai também — gritou José Gomes, cujo rosto começou a anuviar-se.

Joaquim, feroz por natureza, sanguinário por longo hábito, descarregou a parnaíba sobre a cabeça do primeiro que acertou de passar por junto dele. A cutilada foi certa, e o sangue da vítima, espadanando contra a face do matador, deixou aí estampada uma máscara vermelha através da qual só se viam brilhar os olhos felinos daquele animal humano. (TÁVORA, 2019, p. 34).

As paixões gestadas nos recônditos mais sombrios das florestas explodem na cidade e não apenas destroem as manifestações de sociabilidade representadas pela festa, como também atentam contra a vida e à possibilidade de construção da civilidade. Nesse sentido, não são gratuitas as escolhas linguísticas que nomeiam as ações e o estado de espírito dos assassinos — “onças” que se lançam sobre o “rebanho”; Joaquim é um bicho “feroz por natureza”, um “matador sanguinário” e um “animal humano de olhos felinos”.

Não obstante sua crueza, tais expressões remetem à ação nociva de uma natureza selvagem que se manifesta em homens bárbaros e primitivos que ela mesma gerou.

Ao longo da narrativa, tais expressões se repetem, reforçando a íntima relação entre a floresta inculta e esses homens brutais e sanguinários cujo senso de racionalidade e moral foi anulado a ponto de decaírem para a pior animalidade. Assim, por exemplo, vemos que Cabeleira é “a fera cerval que se alimenta de sangue e carnes fumegantes” (TÁVORA, 2019, p. 61) e que, em certo ponto, ele “volveu a ser outra vez fera, e rápido deslizou-se como uma cobra por entre as árvores” (TÁVORA, 2019, p. 84); os bandidos, “sujos e maltrapilhos, nas mãos as facas nuas (...) semelhavam, ao clarão da fogueira imensa, uma legião de demônios (TÁVORA, 2019, p. 106), e tanto José como seu pai Joaquim, ao disputarem a posse de Luisinha, pareciam “duas hienas que ameaçavam despedaçar-se mutuamente” (TÁVORA, 2019, p. 115).

Em um determinado momento da narrativa, após a descrição de um brutal assassinato, o narrador não deixa de expressar seu mal-estar e dirige-se ao leitor, declarando que “não é sem grande constrangimento, leitor, que a minha pena, (...) descreve cenas de estranho canibalismo como as que nesta história se leem” (TÁVORA, 2019, p. 103). Entretanto, ele prossegue na descrição pormenorizada de crimes ainda mais hediondos, como a execução das mulheres da família de Liberato, queimadas vivas trancafiadas em sua própria casa, apresentando a seguinte justificativa:

Quando o espírito racional ultrapassa os limites que o separam dos instintos da fera; quando o homem deixa atrás de si, na sua marcha descendente, o animal cerval que bebe o sangue por natural fatalidade a que não pode resistir, não raro figura de protagonista de dramas que, como este, enlutam a história e envergonham a humanidade. (TÁVORA, 2019, p. 106).

Dessa forma, observamos que, em *O Cabeleira*, Franklin Távora apresenta uma concepção negativa de natureza, profundamente marcada por ideias, valores e concepções que viam no mundo natural uma barreira para a formação de uma sociedade civilizada. Esses “matos bravios”, onde reinam as sombras, são apresentados como um mundo intransponível, povoado pelas feras mais selvagens e pelos répteis mais venenosos, onde reinam o mais absoluto silêncio e a mais angustiante solidão. Esse universo indomado, não submetido à razão e à inteligência humanas, é responsável pela degradação do homem, nele reduzido a uma condição animalizada.

No romance *O Cabeleira*, encontra-se uma concepção na qual a floresta é uma paisagem da “não memória”, ou seja, o mundo natural, descrito como um deserto vazio, o que significa dizer que nele a história se faz ausente e, por isso, esse universo não poderia abrigar a alma e a identidade do país. Desse modo, na contramão da perspectiva dos primeiros românticos, a floresta selvagem não poderia ser o espelho no qual o Brasil se reconheceria, por ser uma ameaça à civilidade e ao ideal moderno de nação pretendido pelo escritor.

No entanto, embora esteja esvaziada de memória, a natureza representada em *O Cabeleira* não está privada de significados. A floresta e os sertões que abrigam os bandidos são rejeitados como paisagem de memória justamente por não se querer vincular sua imagem de rudeza, barbárie e atraso à identidade nacional; contudo, tais acepções são resultado da incorporação, pela literatura, de ideias e sensibilidades oriundas de uma tradição cultural a respeito dos sentidos relacionados à natureza rústica, aqui representada pelos matos e sertões.

Esse processo criativo do autor não foge da observação de Schama (1996, p. 51-520), para quem a invenção das Arcádias, tanto a idílica como a agreste, é regulada por necessidades distintas. Nesse sentido, é relevante investigar quais as motivações que levaram Távora a representar a natureza no romance *O Cabeleira* mais próxima à Arcádia rude e selvagem, distante das figurações positivas desse lugar mitológico. Tome-se, então, como ponto de partida um excerto do prefácio desse romance, no qual o autor expõe sua perspectiva em relação a um projeto civilizatório para o país:

— Que não seria deste mundo — pensei eu, descendo das eminências da contemplação às planícies do positivismo, — se nestas margens se sentassem cidades; se a agricultura liberalizasse nestas planícies os seus tesouros; se as fábricas enchessem os ares com seu fumo, e neles repercutisse o ruído das suas máquinas? Desta beleza, ora a modo de estática, ora violenta, que fontes de rendas não haviam de rebentar? Mobilizados os capitais e o crédito; animados os mercados agrícolas, industriais, artísticos, veríamos aqui a cada passo uma Manchester ou uma New York. A praça, o armazém, o entreposto ocupariam a margem, hoje nua e solitária, o cômodo sem vida e sem promessa; o arado percorreria a região que de presente pertence à floresta escura. O estado natural, espancado pelas correntes da imigração espontânea que lhe viessem disputar os domínios improdutivos para os converter em magníficos empórios, ter-se-ia ido refugiar nos sertões remotos donde em breve seria novamente desalojado. Uma face nova teria vindo suceder ao brilhante e majestoso painel da virgem natureza. Não se mostrariam mais aqui as tendas negras da fome e da nudez. O trabalho, o capital, a economia, a fartura, a riqueza, agentes indispensáveis da civilização e grandeza dos povos, teriam lugar eminente nesta

imensidade onde vemos unicamente águas, ilhas, planícies, seringais sem-fim. (TÁVORA, 2019, p. 26).

É possível perceber nesse programa a mesma figuração da natureza, presentificada pela floresta, como o lugar do vazio e do silêncio. O autor faz uma série de referências que remetem o leitor a esse esvaziamento de qualquer memória relacionada à paisagem natural brasileira, apresentada em sua opulência árida, despojada de história e privada de cultura, caracterizada apenas como “a margem, hoje nua e solitária, a câmara sem vida e sem promessa”, a “floresta escura”, a “virgem natureza” e ainda “imensidade onde vemos unicamente águas, ilhas, planícies, seringais sem-fim”. Esse “estado natural”, despovoado e desértico seria, portanto, inviável para a formação de uma civilidade brasileira e, por isso, deveria ser “espancado” para os “sertões remotos” de onde ele seria novamente expulso, uma vez que o avanço do progresso era visto como inevitável.

As considerações de Távora a respeito dos “sertões remotos” evidenciam o que Murari (2002, p. 29) considera uma “ambiguidade fundamental entre o futurismo progressista e uma certa nostalgia que partia em busca da poesia da ancestralidade, uma poética da tradição, dos espaços arruinados pelo tempo ou dominados pela barbárie pré-moderna”. Por um lado, o autor se empenha em construir uma literatura do Norte por meio da incorporação dos elementos primitivistas ligados à história da região e à representação de sua natureza; por outro, depara-se com as concepções que consideravam o mundo natural, apartado da civilização, como o lugar do atraso e da barbárie. Tal conflito demonstra o impasse enfrentado pelos autores da geração de 1870, divididos entre a urgência em torno da implantação da modernidade e a necessidade de preservação de uma identidade cultural e histórica enraizada na natureza.

Esse conflito evidencia as tensões que caracterizam o caminho de modernização proposto por Távora e outros autores do período que, segundo Murari (2002, p. 30), é caracterizado por “um duplo processo de absorção dos avanços do capitalismo e da técnica, conjuntamente com o restabelecimento de vínculos com a tradição”. Tendo em vista essa conjuntura, compreende-se de que modo o imaginário de Távora em torno da construção de uma civilização brasileira passaria pela incorporação dos princípios positivistas relacionados a uma ordem industrial e urbana que procurava emular o modelo industrial anglo-saxão. Filiando-se a esse paradigma, o autor herda também a ideia de que a dominação e a submissão da natureza ao domínio humano eram

colocadas como a condição sem a qual o desenvolvimento do país como nação seria inviável. Fora disso, estaríamos, como povo, condenados à barbárie.

Considerando-se as antigas representações dos habitantes brutos e animalizados da Arcádia mitológica, é possível afirmar que a associação da natureza selvagem com a bestialidade não é uma invenção do século XIX, tampouco de Franklin Távora ou ainda do Positivismo, visto que tal perspectiva remonta à Antiguidade e está na própria origem do mito. Em *O Cabeleira*, Távora, acreditando manejar os “modernos” princípios positivistas para corroborar a tese de que a paisagem natural brasileira seria capaz de gerar apenas o homem selvagem e animalizado, estaria, contudo, mobilizando os antigos mitos da arcádia, povoada não por ninfas ou pastores, mas por rústicos “homens-bestas”, plenamente adaptados às matas e sertões brasileiros.

Uma tarde Luisinha foi buscar água no Rio Tapacurá, que banha a cidade da Vitória, então povoação de Santo Antônio (...). Luisinha, não querendo levar para casa água chafurdada, passou pelos primeiros poços, já muito remexidos, e foi encher a sua vasilha em um que distava pouco menos de quarto de légua da povoação.

O poço ficava à beira de um capão de mato. De um lado o terreno elevava-se gradualmente, e acidentava-se mais adiante, formando zigzagues quase inacessíveis e esconderijos escuros, a que a espessura das árvores dava um aspecto medonho. Do lado oposto a margem plana, igual e descampada, formava com a banda fronteira um admirável contraste.

Quando Luisinha, da areia do rio onde se sentara a descansar se dispunha a levantar-se para tornar a casa, deu com os olhos em um homem que da borda do mato a observava em silêncio com tal interesse que parecia querer atraí-la a si com a vista.

Sem demora correu ela ao pote, mas já foi tarde. Formando um pulo do outro lado do rio onde estava, o desconhecido veio cair no mesmo instante entre ela e a vasilha, sem perder, no rápido voo, uma só das armas com que se achava apercebido.

— Em vão, meu bem, pretendes fugir-me. Antes que o diabo esfregasse um olho, eis-me aqui ao pé de ti, disposto a não te deixar ir embora senão por minha livre vontade.

O sítio era inteiramente deserto, e as trevas da noite não tardavam a envolver de todo a natureza. Luisinha, lançando os olhos pela margem afora, não viu viva alma. Teve então tamanho medo, que involuntariamente caiu sentada aos pés do terrível desconhecido. Lembrou-se de gritar por socorro, mas logo viu que seria inútil esta tentativa, Visto que as suas vozes se perderiam no vasto ermo onde unicamente ecoava o coaxar dos sapos e das rãs, o silvo das cobras, o canto agoureiro dos bacuraus.

— Meu Deus! exclamou ela. Não haverá um cristão que me valha nesta aflição?

— Ninguém, ninguém te valerá, bonita rapariga — respondeu o desconhecido, levantando-a por um braço e como querendo arrastá-la na direção da língua de terreno por onde se podia ir, a pé enxuto, à margem fronteira. (TÁVORA, 2019, p. 76).

A tensão aumenta quando, subitamente, Florinda, mãe adotiva de Luisinha, ouve os gritos da menina e aparece para salvá-la. Valente e destemida, ela enfrenta o malfeitor, porém não consegue derrotá-lo e acaba sendo golpeada violentamente na cabeça com a coronha da arma que ele portava. Ela perde os sentidos e, diante de seu corpo estendido no chão, o agressor exclama:

— Ah! não conhecestes o Cabeleira, cascavel? acrescentou ele com os olhos fitos em Florinda. Vêm meter-se na boca da onça, e depois dizem que a onça é cruel.

Aos ouvidos de Luisinha aquele nome passou como uma chama elétrica, que lhe deu forças para volver à vida.

— Cabeleira! repetiu ela. (TÁVORA, 2019, p. 80).

Esse é um momento-chave na narrativa, em que ocorre o reencontro de Cabeleira e Luisinha, amigos de infância que haviam feito juras de amor eterno. Separado da mãe pelo próprio pai e vivendo grande parte de sua vida oculto em meio às matas, o bandido não foi capaz de reconhecer seu amor de infância e tampouco foi reconhecido, visto que seu aspecto assustador em nada se parecia com a criança que a menina conhecera no passado.

Nessa cena, a figuração do espaço em meio à natureza corresponde à representação da Arcádia rústica — “sombria”, “agreste” e “lugar de pânico primitivo” (SCHAMA, 1996, p. 513). Assim, a Arcádia sertaneja se localiza num “capão de mato” e oferece “esconderijos escuros e inacessíveis, a que a espessura das árvores dava um aspecto medonho”. Imobilizada por Cabeleira, Luisinha olha ao redor procurando ajuda, mas “não viu viva alma (...) Lembrou-se gritar por socorro, mas logo viu que seria inútil essa tentativa visto que as suas vozes se perderiam no vasto ermo onde unicamente ecoava o coaxar dos sapos e das rãs, o silvo das cobras, o canto agoureiro dos bacuraus” (TÁVORA, 2019, p. 76-77).

Este “vasto ermo” reforça a imagem da floresta como o lugar da solidão, desprovido de memória e de história, hostil à presença humana, abrigando em seu seio somente os animais mais repulsivos e, sobretudo, totalmente indiferente à sorte da personagem. Abrigo para os malfeitores, essa natureza inóspita torna-se uma armadilha para as mocinhas desavisadas que, inocentemente vindo buscar água, topam com a terrível figura do fauno bestial, personificada pelo temível Cabeleira. Ele não tem cascos fendidos, mas tem unhas de gavião e garras de onça, com as quais agarra sua presa e golpeia violentamente quem se opõe às suas vontades.

— Que quer vosmecê fazer com minha filha?

— Quero levá-la comigo para meu divertimento. Se tens força para impedires o meu intento, é agora a ocasião.

Ouvindo estas acerbas expressões, Florinda, que com a vista medira de cima a baixo o seu adversário, meteu-lhe o cacete com todo o ânimo que lhe dava sua vida sem mancha, e a justa defesa da filha, seu único tesouro, de todos acatado e querido. No mesmo instante o ar sibilou, e ouviu-se o som de uma pancada contra um corpo sonoro. Um grito, antes urro medonho, ecoou pela vasta solidão, e uma massa que se parecia, na forma e no peso, com um tronco de angico anoso, tombou sobre a areia. O desconhecido acabava de obrar uma ação vil. Com a coronha do bacamarte tirara os sentidos àquela digna mulher, que o encarara sem medo. (TÁVORA, 2019, p. 79).

Nessa natureza, não há lugar para sutilezas ou delicadezas sentimentais; o que prevalece é a violência na sua forma mais bestial e instintiva: “mete-se o cacete”, o “ar sibila”, ouvem-se “pancadas, gritos e urros” que ecoam pela floresta, e o corpo tomba como uma massa gigantesca. Cabeleira, não hesitando em golpear a mãe da jovem que ele pretendia violentar, é incapaz de qualquer gesto de humanidade e, assim como os faunos, age com extrema brutalidade, demonstrando mais uma vez a natureza animal e instintiva dos habitantes dos desertos brasileiros. Dessa forma, ele pode ser aproximado da figuração dos bárbaros identificada por Schama quando afirma que, para o imperador romano Tácito, os bárbaros “eram uma força da natureza” (1996, p. 99); assim, pode-se complementar que o personagem não se distingue em nada dos matos selvagens em que vive.

2. O brutal e o selvagem de *O Guarani*

A ação narrativa de *O Guarani* ocorre no ano de 1604 e acompanha a história do fidalgo português Dom Antônio de Mariz, o qual teria participado da fundação da cidade do Rio de Janeiro no ano de 1567. Juntamente com sua família, o personagem se fixa na região da Serra dos Órgãos, às margens do rio Paquequer, nas terras que lhe foram oferecidas por Mem de Sá pelos serviços prestados à Coroa. Nessa região, ele constrói uma fortificação nos moldes dos castelos medievais europeus e estabelece um modelo de vida feudal, cercado por outros fidalgos, vassallos, aventureiros e até mesmo mercenários. A trama narrativa gira em torno das conspirações feitas pelo ex-frade Loredano — que, movido pela ganância, pretende liquidar Dom Antônio e se unir a sua filha Cecília — e centra-se no heroísmo de Peri, o bravo tupi, fiel servidor de Cecília, que lutará contra as armações dos inimigos da família bem como contra os ataques dos terríveis índios aimorés.

O exame das representações do mundo natural e de seus habitantes na obra de autores tão diversos como José de Alencar e Franklin Távora corrobora a concepção acerca da existência de uma cultura comum sobre natureza, compartilhada por intelectuais, escritores, poetas e romancistas que participavam do contexto cultural do século XIX. Como afirmado anteriormente, este trabalho sustenta que, na obra de Távora, a figuração da floresta indômita e do sertão bravo como inviáveis para a construção da identidade brasileira não se deve somente à teoria positivista, mas também a mitos e tradições em torno da natureza selvagem que remetem à Arcádia da Antiguidade. O exame de *O Guarani*, publicado num período anterior à entrada do positivismo nas letras brasileiras, evidencia que as ideias acerca do mundo natural como um lugar maléfico e nocivo já circulavam pelo meio intelectual formado pelos autores românticos.

Um dos elementos que atestam essa interpretação é a caracterização que o narrador de Alencar faz dos Aimorés, vistos como uma ameaça constante ao núcleo de Dom Antônio de Mariz e antítese do ideal do indígena civilizado representado por Peri. Em diferentes trechos do livro, os índios dessa nação são caracterizados de maneira tão depreciativa que chegam a serem igualados aos mais ferozes animais:

(...) fisionomias sinistras, nas quais a braveza, a ignorância e os instintos carniceiros tinham quase de todo apagado o cunho da raça humana.

Os cabelos arruivados caiam-lhe sobre a fronte e ocultavam inteiramente a parte mais nobre do rosto, criada por Deus para a sede da inteligência, e para o trono donde o pensamento deve reinar sobre a matéria.

Os lábios decompostos, arregaçados por uma contração dos músculos faciais, tinham perdido a expressão suave e doce que imprimem o sorriso e a palavra; de lábios de homem se haviam transformado em mandíbulas de fera afeitas ao grito e ao bramido.

Os dentes agudos como a presa do jaguar, já não tinham o esmalte que a natureza lhes dera; armas ao mesmo tempo que instrumento da alimentação, o sangue os tingira da cor amarelenta que têm os dentes dos animais carniceiros.

As grandes unhas negras e retorcidas que cresciam nos dedos, a pele áspera e calosa, faziam de suas mãos, antes garras temíveis, do que a parte destinada a servir ao homem e dar ao aspecto a nobreza do gesto. Grandes peles de animais cobriam o corpo agigantado desses filhos das brenhas, que a não ser o porte ereto se julgaria alguma raça de quadrúmanos indígenas do novo mundo. (ALENCAR, 2020, p. 387-388).

Essa descrição reproduz, em grande medida, uma série de discursos a respeito dos habitantes das regiões selvagens do Novo Mundo como também corresponde à descrição que os europeus, até o século XVIII, faziam dos habitantes das montanhas como

rudes, geralmente ruivos, barbados, rústicos e selvagens⁷. Esses grupos, retratados como desprovidos de civilização, vão decaindo numa escala ignominiosa a uma condição bestial e animalizada a ponto de se deixarem dominar por seus “instintos carniceiros” e perderem sua própria condição humana. Essa degeneração é marcada textualmente por um léxico zoomórfico que contribui para uma descrição que iguala esses personagens a animais: o rosto oculto pelos cabelos, lábios decompostos transformados em mandíbulas de fera afeitas ao grito e ao bramido, dentes agudos de animais carniceiros, unhas negras e retorcidas, pele áspera que transformava as mãos em garras.

No universo de *O Guarani*, os Aimorés seriam os filhos das brenhas, uma raça de quadrúmanos embrutecida por uma natureza indômita, bárbara e selvagem. Tal caracterização aproxima esses indígenas do bandido Cabeleira e de seus comparsas, uma vez que a violência desmedida desses personagens poderia ser entendida como consequência de sua condição de ferocidade de seres oriundos da escuridão das selvas, criados como animais, estranhos a qualquer manifestação de humanidade.

É essa ferocidade dos Aimorés que levará à ruína o empreendimento civilizatório dos portugueses em meio à selva brasileira. Movidos pelo desejo de vingança — o filho de Dom Antônio, Diogo, havia matado acidentalmente uma índia da tribo —, os Aimorés farão um cerco à fortaleza e não descansarão enquanto não tiverem eliminado seus inimigos:

Homens quase nus, de estatura gigantesca e aspecto feroz; cobertos de peles de animais e penas amarelas e escarlates, armados de grossas clavas e arcos enormes, avançavam soltando gritos medonhos.

A inúbia retroava; o som dos instrumentos de guerra misturado com os brados e alaridos formavam um concerto horrível, harmonia sinistra que revelava os instintos dessa horda selvagem reduzida à brutalidade das feras.

— Os Aimorés!... repetiram os aventureiros empalidecendo. (ALENCAR, 2020, p. 349).

O recurso é o mesmo: para ressaltar a ligação dos invasores com a natureza bruta, o narrador se vale de descrições que, mais uma vez, remetem à animalidade, à violência e à anulação da razão. Eles estão quase nus, têm estatura gigantesca e aspecto

⁷ Sobre o assunto, ver:

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Imagens de índios do Brasil: o século XVI. Estudos avançados*, n. 4, v. 10, dez. 1990. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141990000300005>. Acesso em 9 jul. 2022.

FUJIMOTO, Juliana. **A guerra indígena como guerra colonial: as representações e o lugar da belicosidade indígena e da antropofagia no Brasil colonial (séculos XVI e XVII)**. 270 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2016.

feroz, cobrem-se de peles e penas de animais, entoam gritos medonhos, formando uma horda selvagem reduzida à brutalidade das feras. Reiteradamente, a ligação com o mundo natural, com a selva, é vista como a raiz da desumanização e embrutecimento desses personagens, o que parece indicar que Alencar exclui o indígena que não manteve contato com o universo europeu de seu projeto de criação da identidade brasileira, visto que tal isolamento é causa de seu alijamento do mundo da cultura.

Não obstante os esforços de Peri para derrotar os Aimorés e a bravura dos portugueses em resistir ao ataque, a força bruta dos selvagens é invencível, e eles conseguem invadir a fortaleza:

Sobre o montão de ruínas formado pela parede que desmoronara, desenhavam-se as figuras sinistras dos selvagens, semelhantes a espíritos diabólicos dançando nas chamas infernais.

Tudo isso, Peri viu de um só relance de olhos, como um painel vivo iluminado um momento pelo clarão instantâneo do relâmpago.

Um estampido horrível reboou por toda aquela solidão: a terra tremeu, e as águas do rio se encapelaram como batidas pelo tufão. As trevas envolveram o rochedo há pouco esclarecido pelas chamas, e tudo entrou de novo no silêncio profundo da noite. (ALENCAR, 2020, p. 472).

A entrada dos Aimorés personifica a força de uma natureza selvagem opondo-se à civilização. A cena da destruição da casa de Mariz marca a vitória do mundo natural sobre empreendimento colonial, como se a floresta, através desses “espíritos diabólicos”, expulsasse o mundo da cultura de seus domínios. Para Sússekind (1990, p. 202), esse desfecho mostra que “alguma coisa parece ter escapado ao enquadramento histórico da natureza, que (...) retoma a cena sem hierarquias ou controles de qualquer espécie”; nessa perspectiva, a destruição da fortaleza de Mariz pode ser interpretada como um tipo de apocalipse: a natureza é bruta, terrível, violenta e infernal, e vai se levantar contra qualquer tentativa de encerrá-la nos limites da cultura.

O final trágico do empreendimento português seria, então, um alerta do escritor, para quem os pilares da nação não poderiam se alicerçar no terreno traiçoeiro da floresta indomada. Tendo isso em vista, é possível afirmar que Alencar rejeitava o retorno ao selvagem e ao não civilizado, uma vez que tal hipótese seria submeter-se a uma força destruidora, oposta, portanto, ao projeto de construção de uma nacionalidade cuja base deveriam ser os valores civilizatórios. O Brasil a ser gestado pela atividade ficcional estava em outro lugar, distante do horror da floresta indomada e de seus infernais habitantes.

O efeito maléfico do mundo natural não se faz sentir apenas sobre os indígenas, mas é capaz de transformar até mesmo o europeu que se deixa arrastar por sua força irresistível. É o caso do personagem Loredano, um religioso carmelita de origem italiana que, ainda como Frei Ângelo di Luca, havia chegado ao Rio de Janeiro empolgado pelo ideal missionário. No entanto, em meio à natureza do Novo Mundo, o personagem sofrerá uma mudança profunda a ponto de fazê-lo abandonar sua fé e se tornar um mercenário, capaz dos piores crimes para conquistar seus novos objetivos de glória e riqueza.

A história e a construção desse personagem são trabalhadas mais detidamente no capítulo intitulado “A tempestade”, que abre a segunda parte do romance. A escolha desse título se deve justamente ao fato de, nesse ponto, o narrador associar um fenômeno climático violento e de grandes proporções à degeneração de Loredano, motivo pelo qual empreendemos uma análise mais detalhada desse capítulo, que se inicia justamente com a descrição de uma forte tempestade:

Estava quase a anoitecer.

Uma tempestade seca, terrível e medonha, como as há frequentemente nas faldas das serranias, desabava sobre a terra. O vento mugindo açoitava as grossas árvores que vergavam os troncos seculares; o trovão ribombava no bojo das grossas nuvens desgarradas pelo céu; o relâmpago amiudava com tanta velocidade, que as florestas, os montes, toda a natureza nadava num oceano de fogo.

No vasto copiar do pouso havia três pessoas contemplando com um certo prazer a luta espantosa dos elementos, que para homens habituados como eles, não deixava de ter alguma beleza. (ALENCAR, 2020, p. 173).

O vigor com que a tempestade é descrita marca a experiência da leitura e abre o caminho para o desenrolar da ação narrativa, podendo-se identificar nessa descrição a recorrência de lugares comuns que participavam da composição da paisagem sublime. Para caracterizar a tempestade, o narrador recorre a adjetivos como “terrível” e “medonha” — que ressaltam o caráter excepcional bem como a comoção que ela provoca. O sentimento do caos e da desordem são ressaltados pelos verbos que, além de expressarem a violência das forças da natureza, contribuem para personificá-las, como se fossem dotadas de vontade própria: “o vento mugindo açoitava as grossas árvores de troncos seculares”, “o trovão ribombava em meio a grossas nuvens desgarradas pelo céu”, “o relâmpago amiudava com velocidade”, “toda a natureza nadava num oceano de fogo” numa “luta espantosa entre os elementos”.

Longe de despertar o sentimento do belo, o quadro apresentado provoca o medo e o pavor de testemunhar a violência da natureza em fúria. É como se o narrador pretendesse afastar seu leitor culto e cidadão do ambiente regrado do contexto urbano e transportá-lo para um mundo intocado, longínquo, onde os elementos naturais encontram-se em seu estado mais selvagem e colérico. Dessa forma, a narrativa romanesca proporcionaria a possibilidade de experimentar emoções possíveis de serem vivenciadas apenas na floresta primitiva; nesse sentido, o romance oferece ao leitor a oportunidade de viver algo que talvez lhe fosse desconhecido, isto é, o sentimento do sublime.

O narrador parece pretender pautar a categoria de emoções que podem ser experimentadas diante do quadro exposto, expressando até mesmo um estranhamento ao constatar que os personagens observam com certo prazer a cena que tinham diante dos olhos. Seu juízo de que aquele espetáculo, “para homens habituados como eles, não deixava de ter alguma beleza” parece considerar que perceber ali algo de belo a ser apreciado seria próprio apenas aos homens acostumados à rudeza de uma paisagem distante da civilização. Dessa forma, Alencar estaria propondo uma educação dos sentidos para seu público ao mostrar que a fruição da beleza não pode ocorrer em meio à natureza bruta, cuja ordem de sentimentos deve girar em torno das impressões que, como diria Carvalho (1851, p. 87), deveriam ser sublimes e patéticas.

Nesse ponto, torna-se relevante citar a discussão empreendida por Genette (1971) acerca das funções da descrição na narrativa. Segundo o autor, na tradição literária clássica, a descrição assumia um papel decorativo, proporcionando ao leitor um descanso da ação narrativa, ao mesmo tempo que lhe oferecia a oportunidade da fruição estética. Entretanto, com a emergência do gênero romanesco no século XIX, a descrição adquire uma função simbólica, uma vez que “os retratos físicos, as descrições de roupas e móveis tendem (...) a revelar e ao mesmo tempo a justificar a psicologia dos personagens” (GENETTE, 1971, p. 264). Assim, para o crítico, no período moderno, a descrição ganha uma relevância que não tinha na era clássica, visto que se torna um elemento-chave na construção das narrativas dos romances.

Partindo dessa proposição, pode-se considerar que, em *O Guarani*, José de Alencar maneja a descrição de modo a projetar no cenário o caráter e as feições dos personagens. Dessa forma, a descrição da tempestade, mais do que uma pausa na narração, expressa o sentimento do sublime na natureza e contribui para a construção do personagem Loredano, cuja caracterização já aponta uma identificação entre a tormenta

e sua índole perversa: “Ao ver esse homem sorrindo à tempestade e afrontando com o olhar a luz do relâmpago, conhecia-se que sua alma tinha a força de resolução e a vontade indomável capaz de querer o impossível, e de lutar contra o céu e a terra para obtê-lo” (ALENCAR, 2020, p. 174).

Para analisar melhor como ocorre esse processo de construção do personagem a partir da descrição da natureza, propomos a apreciação de mais um excerto do capítulo em que o narrador reproduz o diálogo dos três personagens que estavam contemplando a tempestade. Trata-se Fernão Aines, mestre Nunes e Frei Ângelo di Luca — o qual mais tarde adotará o nome de Loredano —; esse personagem, ainda desempenhando o papel de religioso, procura admoestar um de seus companheiros:

— Aqueles que seguem a lei de Deus estão bem em toda a parte, irmão, em andurriaes como neste pouso; os maus é que devem temer o fogo do céu, e a esses não há abrigo que os salve.

Fernão Aines sorriu ironicamente.

— Credes isso, Fr. Ângelo?

— Creio em Deus, irmão.

— Pois embora; prefiro estar onde estou do que (*sic*) por ai metido nalgum despenhadeiro.

— Contudo, acudiu Nunes, o que diz o nosso reverendo missionário...

— Ora, deixa falar Fr. Ângelo. Aqui sou eu que zombo da tempestade, lá seria a tempestade que zombaria de mim.

(...)

O silêncio se restabeleceu.

De repente uma nuvem abriu-se; a corrente elétrica enroscando-se pelo ar, como uma serpente de fogo, abateu-se sobre um tronco de cedro que havia defronte do pouso.

A árvore fendeu-se desde o olho até à raiz em duas metades; uma permaneceu em pé, esguia e mutilada; a outra, tombando sobre o terreiro, bateu nos peitos de Fernão Aines e o atirou esmagado no fundo do alpendre.

(...)

O frade se tinha voltado lívido como se ele fosse a vítima da catástrofe; o terror decompôs um momento a sua fisionomia; porém logo um sorriso sardônico fugiu-lhe dos lábios ainda descorados pelo choque violento que sofrera. (ALENCAR, 2020, p. 175).

Mais que um fenômeno natural, a tempestade pode ser tomada como um personagem cuja ação é fundamental, pois parece se vingar do desdém de Fernão Aines, que, sentindo-se em segurança, ousara desafia-la e até mesmo zombar dela. Mais uma vez, o sublime se manifesta na ação narrativa, com um raio enroscado como serpente de fogo de modo a rachar ao meio uma grande árvore que, ao cair, atinge violentamente quem ousara menosprezar a força vinda dos céus.

A violência do espetáculo produz no observador o choque e o terror — elementos indispensáveis para a obtenção do efeito do sublime —; entretanto, após alguns instantes, o frade se recupera do susto inicial e esboça um sorriso sardônico, como se expressasse sua satisfação ao verificar que as forças da natureza fizeram cumprir o vaticínio que proferira anteriormente. Nesse momento, os traços maléficos do personagem, como que atizados pelo furor do temporal, começam a se manifestar.

Tal transformação é imediatamente verificada nos momentos seguintes, quando Frei Ângelo vai prestar o conforto espiritual ao companheiro que havia sido atingido pela árvore. Vendo que a morte era certa, Aines confessa seus pecados e relata que havia matado um homem para lhe roubar um mapa que apontava a localização de uma mina de prata no sertão da Bahia. Para se redimir, o moribundo pede que esse mapa, escondido no crucifixo da parede, fosse entregue à mulher do homem que havia assassinado.

A partir desse momento, o frade já não ouve mais nada: quebra o crucifixo onde se ocultava o precioso mapa do tesouro e abandona a cabeceira do agonizante, deixando-o morrer impenitente. Sua atenção está toda voltada para o papel que lhe prometia “um mar argênteo, um oceano de metal fundido, alvo e resplandecente, que ia perder-se no infinito” (ALENCAR, 2020, p. 180) e possibilitar que ele pudesse ter “palácios encantados e mulheres belas” (ALENCAR, 2020, p. 180). Quebrar a cruz foi um ato simbólico, um gesto marcado pela raiva e pelo desespero de sua cobiça, que significou a ruptura do religioso com sua própria fé e o abandono de seu passado missionário. De fato, tendo morrido o Fernão Aines, Loredano despe-se do hábito carmelita e o pisoteia; em seguida, rouba as roupas do defunto, decretando, assim, o fim de frei Ângelo e o início da trajetória de Loredano.

Determinado a pôr as mãos no tesouro das minas de prata, o personagem abandona o pouso e parte em busca de seu destino:

Quando dobrava o canto do pouso, o céu abriu-se e a terra incendiou-se com a luz de um relâmpago tão forte que o deslumbrou. Dois raios, descrevendo listras de fogo, tinham caído sobre a floresta e espalhado em torno um cheiro de enxofre que asfixiava. O carmelita teve uma vertigem; lembrou-se da cena da tarde, do tremendo castigo que ele próprio havia evocado na sua hipocrisia, e se realizara tão prontamente. Mas o deslumbramento passou; estremecendo ainda e pálido de terror, o réprobo levantou o braço como desafiando a cólera do céu, e soltou uma blasfêmia horrível:

— Podeis matar-me; mas se me deixardes a vida, hei de ser rico e poderoso, contra a vontade do mundo inteiro!
 Havia nestas palavras um quer que seja da sanha e raiva impotente de Satanás precipitado no abismo pela sentença irrevogável do Criador. (ALENCAR, 2020, p. 181).

O forte clarão do relâmpago, a violência dos raios, o cheiro de sulfúrio que asfixiava são indícios de que há algo de demoníaco no quadro apresentado. Desafiando a força da tempestade e provocando a ira divina, o personagem é comparado ao próprio Satanás bíblico, que se ergue contra o Criador. Para retratar a queda de Loredano nesse abismo de maldade e iniquidade, o narrador mobiliza as convenções literárias em torno do sublime, evocando uma natureza terrível, assustadora e violenta para compor o caráter sanguinário daquele que será o personagem mais perverso dessa história, responsável, em grande medida, pela destruição do projeto civilizatório representado por Dom Antônio de Mariz.

Ao longo da narrativa, as descrições que caracterizam esse personagem reforçam sua ligação com uma natureza brutal e animalizada. Em sua trajetória, Loredano acaba integrando o grupo de aventureiros e mercenários que viviam sob a proteção de Dom Antônio de Mariz, estabelecendo com ele uma relação de dependência semelhante à vassalagem feudal. O personagem não pretendia demorar-se muito por ali, pois sua pretensão era partir em busca de seu tesouro; entretanto, a paixão que passa a sentir pela jovem Cecília o faz reelaborar seus planos: ele arquiteta a traição a Dom Antônio e, para isso, arregimenta alguns comparsas e passa a planejar um motim para apoderar-se de suas riquezas, sequestrar sua filha e, só então, partir para explorar as sonhadas minas de prata.

Nesse ponto, propomos a apreciação de um excerto do capítulo IX da primeira parte do romance, no qual o narrador caracteriza os sentimentos que Loredano alimenta em relação a Cecília:

Em Loredano, o aventureiro de baixa extração, esse sentimento era um desejo ardente, uma sede de gozo, uma febre que lhe requeimava o sangue; o instinto brutal dessa natureza vigorosa era ainda aumentado pela impossibilidade moral que a sua condição criava, pela barreira que se elevava entre ele, pobre colono, e a filha de D. Antônio de Mariz, rico fidalgo de solar e brasão.

Para destruir esta barreira e igualar as posições, seria necessário um acontecimento extraordinário, um fato que alterasse completamente as leis da sociedade naquele tempo mais rigorosas do que hoje; era preciso uma dessas situações em face das quais os indivíduos, qualquer que seja a sua hierarquia, nobres e párias, nivelam-se; e descem ou sobem à condição de homens. (ALENCAR, 2020, p. 113).

A mesma desmedida que se observara na descrição da natureza selvagem, personificada na violência da tempestade com seus ventos, raios e trovões, é observada na particularização dos desejos desse personagem, reduzidos às manifestações dos afetos mais instintivos, referidos como “desejo ardente”, “sede de gozo”, “febre que lhe requeimava o sangue” e “instinto brutal de uma natureza vigorosa”. Os termos empregados remetem a um estado febril de uma libido incontrolável que não só reduz o personagem a uma condição animalesca como também ameaça a ordem social estabelecida, uma vez que essa vontade só poderia ser realizada por meio de uma subversão das “leis da sociedade” que nivelasse “nobres e párias” a um mesmo patamar.

Em outro momento, o narrador volta a se concentrar na exposição do caráter instintivo e animalizado das paixões do personagem, associando-as à violência da natureza dos trópicos:

(...) uma luta violenta se travava neste homem; só tinha agora um sentimento, uma fibra; era a sede ardente do gozo, sensualidade exacerbada pelo ascetismo do claustro e o isolamento do deserto. Comprimida desde a infância, a sua organização se expandira com veemência no meio deste país vigoroso, aos raios do sol ardente que fazia borbulhar o sangue. (...) Devia ficar e arriscar a vida para saciar seu desejo infrene? (ALENCAR, 2020, p. 277- 278).

Segundo o narrador, a “organização afetiva” do personagem, “comprimida desde a infância”, expande-se “com veemência no meio desse país vigoroso, aos raios do sol ardente que fazia borbulhar o sangue”. Vale notar que sua infância transcorreria na Europa (Loredano é italiano), universo geográfico que, nas concepções do narrador, já havia passado por uma transformação em que a natureza se encontrava submetida à civilidade. Reforça tal concepção a menção ao “ascetismo do claustro” ao qual o personagem foi submetido, já que o ambiente monástico impunha uma disciplina tanto ao corpo e ao espírito, visando o estabelecimento de uma sociabilidade pacífica e harmoniosa⁸. Ao se transferir para o meio da floresta nativa de um país vigoroso e submetido aos raios do sol ardente, Loredano se liberta dos limites impostos pela civilização e, seduzido por um mundo natural selvagem, torna-se parte dele.

⁸ Sobre o assunto, ver:

LE GOFF, Jacques. *La civilisation de l'Occident medieval*. Paris: Arthaud, 1965, p. 439.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 1990.

LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Une histoire du corps au Moyen Âge*. Paris: Editions Liana Levi, 2003.

Abandonando a condição civilizada, o personagem vive um processo de decadência, em que sua condição humana vai sendo progressivamente descaracterizada e substituída por uma existência animalizada, a qual é referida por um léxico que estabelece sua ligação com uma natureza sombria, povoada por feras e demônios: ele se torna um “espírito infernal” (ALENCAR, 2020, p. 313) e “satânico” (ALENCAR, 2020, p. 368); um “demônio” (ALENCAR, 2020, p. 315) cujo “aspecto tinha a expressão brutal e feroz de um hidrófobo; seus lábios espumavam, silvando como a serpente; e seus dentes ameaçavam de longe os seus algozes como as presas do jaguar” (ALENCAR, 2020, p. 437). Esse processo de degradação vivido por Loredano parece exemplificar a proposição de Mathis (2020, p. 560), segundo o qual “o grandioso espetáculo da natureza pode então levar a uma desorientação quase antológica. São numerosos os que evocaram essas margens perigosas para a razão humana (...)”. Nesse sentido, se a transformação do personagem se deve em grande parte à ganância e à cobiça despertadas pela possibilidade de encontrar as minas de prata, não se pode negligenciar que a fúria da tempestade na noite escura da floresta foi a causa primeira a atizar sua perversidade e loucura.

O final de Loredano é trágico: seus planos fracassam, ele é aprisionado pelos companheiros fiéis a Dom Antônio e, acusado de traição e heresia, é condenado à morte na fogueira numa recriação dos rituais da Inquisição. Assim, ao compor esse vilão e fazer o leitor acompanhar sua história, o romancista estaria apontando para o perigo que o irrefreamento das emoções identificadas com os impulsos mais primitivos da natureza pode representar para a constituição de uma ordem social civilizada.

Do mesmo modo como verificado na caracterização do bandido Cabeleira no romance de Távora e também na representação dos índios Aimorés em *O Guarani*, a natureza selvagem será associada ao que há de mais baixo e hediondo no ser humano. Sua força, grandeza e impetuosidade impressionam e comovem, no entanto possuem um poder destrutivo que inviabiliza qualquer empreendimento civilizador. Dessa forma, ainda que elevem a percepção humana para o sublime, as emoções provocadas pela natureza bárbara seriam incompatíveis com qualquer ideal de civilidade, portanto tal paisagem não poderia ser um cenário que pudesse engrandecer a nação.

Propondo um contraponto à representação do habitante das florestas como bárbaro e selvagem, Alencar constrói a imagem do índio Peri como um símbolo da possibilidade de conciliação entre o mundo natural e o mundo civilizado. Para compreendermos melhor de que modo se dá essa representação, sugerimos a apreciação

de uma das cenas mais célebres do romance, na qual o herói das selvas enfrentará uma onça feroz com o intuito de capturá-la viva e dá-la de presente a Cecília:

Quando a cavalgata chegou à margem da clareira, aí se passava uma cena curiosa.

Em pé, no meio do espaço que formava a grande abóbada de árvores, encostado a um velho tronco decepado pelo raio, via-se um índio na flor da idade.

Uma simples túnica de algodão, a que os indígenas chamavam aimará, apertada à cintura por uma faixa de penas escarlates, caía-lhe dos ombros até ao meio da perna, e desenhava o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem.

Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor do cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente; a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência.

(...)

Era de alta estatura; tinha as mãos delicadas; a perna ágil e nervosa, ornada com uma axorca de frutos amarelos, apoiava-se sobre um pé pequeno, mas firme no andar e veloz na corrida. Segurava o arco e as flechas com a mão direita caída, e com a esquerda mantinha verticalmente diante de si um longo forcado de pau enegrecido pelo fogo.

Perto dele estava atirada ao chão uma clavina tauxiada, uma pequena bolsa de couro que devia conter munições, e uma rica faca flamenga, cujo uso foi depois proibido em Portugal e no Brasil.

Nesse instante erguia a cabeça e fitava os olhos numa sebe de folhas que se elevava a vinte passos de distância, e se agitava imperceptivelmente.

Ali por entre a folhagem, distinguiam-se as ondulações felinas de um dorso negro, brilhante, marchetado de pardo; às vezes viam-se brilhar na sombra dois raios vítreos e pálidos, que semelhavam os reflexos de alguma cristalização de rocha, ferida pela luz do sol.

Era uma onça enorme; de garras apoiadas sobre um grosso ramo de árvore, e pés suspensos no galho superior, encolhia o corpo, preparando o salto gigantesco.

Batia os flancos com a larga cauda, e movia a cabeça monstruosa, como procurando uma aberta entre a folhagem para arremessar o pulo; uma espécie de riso sardônico e feroz contraia-lhe as negras mandíbulas, e mostrava a linha de dentes amarelos; as ventas dilatadas aspiravam fortemente e pareciam deleitar-se já com o odor do sangue da vítima.

O índio, sorrindo e indolentemente encostado ao tronco seco, não perdia um só desses movimentos, e esperava o inimigo com a calma e serenidade do homem que contempla uma cena agradável: apenas a fixidade do olhar revelava um pensamento de defesa.

Assim, durante um curto instante, a fera e o selvagem mediram-se mutuamente, com os olhos nos olhos um do outro; depois o tigre agachou-se, e ia formar o salto, quando a cavalgata apareceu na entrada da clareira.

Então o animal, lançando ao redor um olhar injetado de sangue, eriçou o pelo, e ficou imóvel no mesmo lugar, hesitando se devia arriscar o ataque.

O índio, que ao movimento da onça acurvara ligeiramente os joelhos e apertava o forcado, endireitou-se de novo; sem deixar a sua posição, nem tirar os olhos do animal, viu a banda que parara à sua direita. Estendeu o braço e fez com a mão um gesto de rei, que rei das florestas ele era, intimando aos cavaleiros que continuassem a sua marcha.

(...)

O tigre, que observava os cavaleiros, imóvel, com o pelo eriçado, não ousara investir nem retirar-se, temendo expor-se aos tiros dos arcabuzes; mas apenas viu a tropa distanciar-se e sumir-se no fundo da mata, soltou um novo rugido de alegria e contentamento.

Ouviu-se um rumor de galhos que se espedaçavam como se uma árvore houvesse tombado na floresta, e o vulto negro da fera passou no ar; de um pulo tinha ganho outro tronco e metido entre ela e o seu adversário uma distância de trinta palmos.

O selvagem compreendeu imediatamente a razão disto: a onça, com os seus instintos carniceiros e a sede voraz de sangue, tinha visto os cavalos e desdenhava o homem, fraca presa para saciá-la.

Com a mesma rapidez com que formulou este pensamento, tomou na cinta uma flecha pequena e delgada como espinho de ouriço, e esticou a corda do grande arco, que excedia de um terço à sua altura.

Ouviu-se um forte sibilo, que foi acompanhado por um bramido da fera; a pequena seta despedida pelo índio se cravara na orelha, e uma segunda, açoitando o ar, ia ferir-lhe a mandíbula inferior.

O tigre tinha-se voltado ameaçador e terrível, aguçando os dentes uns nos outros, rugindo de fúria e vingança: de dois saltos aproximou-se novamente.

Era uma luta de morte a que ia se travar; o índio o sabia, e esperou tranquilamente, como da primeira vez; a inquietação que sentira um momento de que a presa lhe escapasse desaparecera: estava satisfeito.

Assim, estes dois selvagens das matas do Brasil, cada um com as suas armas, cada um com a consciência de sua força e de sua coragem, consideravam-se mutuamente como vítimas que iam ser imoladas.

O tigre desta vez não se demorou; apenas se achou a coisa de quinze passos do inimigo, retraiu-se com uma força de elasticidade extraordinária e atirou-se como um estilhaço de rocha, cortada pelo raio. Foi cair sobre o índio, apoiado nas largas patas detrás, com o corpo direito, as garras estendidas para degolar a sua vítima, e os dentes prontos a cortar-lhe a jugular.

A velocidade deste salto monstruoso foi tal que, no mesmo instante em que se vira brilhar entre as folhas os reflexos negros de sua pele azevichada, já a fera tocava o chão com as patas.

Mas tinha em frente um inimigo digno dela, pela força e agilidade.

Como a princípio, o índio havia dobrado um pouco os joelhos, e segurava na esquerda a longa forquilha, sua única defesa; os olhos sempre fixos magnetizavam o animal. No momento em que o tigre se lançara, curvou-se ainda mais; e fugindo com o corpo apresentou o gancho. A fera, caindo com a força do peso e a ligeireza do pulo, sentiu o forcado cerrar-lhe o colo, e vacilou.

Então, o selvagem distendeu-se com a flexibilidade da cascavel ao lançar o bote; fincando os pés e as costas no tronco, arremessou-se e foi cair sobre o ventre da onça, que, subjugada, prostrada de costas, com a cabeça presa ao chão pelo gancho, debatia-se contra o seu vencedor, procurando debalde alcançá-lo com as garras. (ALENCAR, 2020, p. 71-76).

Esse episódio de feições épicas é narrado no capítulo IV da primeira parte do livro, trecho em que o leitor é apresentado a Peri em sua primeira aparição na história. À primeira vista, é notável como o herói indígena é caracterizado de modo radicalmente diverso da imagem bestial e animalizada dos Aimorés; assim, como ponto de partida, propomos que nos detenhamos na construção desse personagem para compreender de que modo sua representação se articula com a proposta do romance.

A princípio, o narrador destaca a juventude de Peri, “um índio na flor da idade”, vestido com uma “simples túnica de algodão” com uma “faixa de penas escarlates” apertada à cintura e seu talhe é “delgado e esbelto como um junco selvagem”. Sua “pele lisa”, “cor do cobre”, brilhava, destacando-se sob a “alvura diáfana do algodão”; seus olhos cintilavam, “erguidos para a frente”; a boca é “bem modelada e guarnecida de dentes alvos”; ele era de alta estatura, com “mãos delicadas”, “perna ágil e pé pequeno, mas firme e veloz”; o rosto era de uma “beleza inculta da graça, da força e da inteligência”. Se nos lembrarmos da imagem que o narrador apresenta dos Aimorés (fisionomias sinistras, rosto ocultado pelos cabelos, lábios decompostos como mandíbulas de feras, dentes agudos cuja cor amarelenta era semelhante às presas dos animais carniceiros, unhas negras e retorcidas, pele áspera e calosa, e mãos que eram garras terríveis), veremos não apenas que Peri é a antítese desses índios selvagens como também que sua descrição física apresenta um projeto viável de civilidade. De fato, para De Marco (1993), esse episódio permite ao leitor conhecer as qualidades de Peri, pois o assinala como um herói que reúne em si as características necessárias para encarnar o ideal de nacionalidade ambicionado por Alencar. A autora chama a atenção para a simbologia dos trajes, tais como o branco da túnica de algodão sobre sua pele cor de cobre em contraste com o escarlate das penas da faixa que levava à cintura, elementos que representavam, respectivamente, a cultura civilizada dos europeus e a cultura nativa indígena (DE MARCO, 1993, p. 67); ao justapor essas referências em seu próprio corpo, o personagem anunciaria a possibilidade de harmonização e conciliação entre esses dois mundos.

Por outro lado, De Marco (1993, p. 67) não deixa de assinalar a “integração absoluta entre o selvagem e a natureza”, evidenciada pelos detalhes como “os reflexos dourados” do brilho do sol sobre sua pele e a “axorca (argola) de frutos amarelos” que ornava sua perna. Além disso, para enfrentar o monstruoso animal, Peri prefere utilizar

as armas indígenas como o arco, a flecha e o forcado, desprezando as armas dos colonizadores, tais como a clavina, as munições e a faca flamenga. A menção a essa preferência cumpre o papel de assinalar que o personagem domina a natureza e não necessita recorrer aos artifícios do mundo civilizado para enfrentar os desafios que ela lhe impõe.

Nesse sentido, compreende-se que, ao ressaltar que o rosto de Peri reunia a “beleza inculca da graça, da força e da inteligência”, Alencar procura apresentá-lo como um modelo heroico digno de simbolizar a nacionalidade brasileira, uma vez que concentra em si as qualidades mais elevadas que vão lhe possibilitar integrar o universo natural brasileiro ao mundo da civilidade europeia. “A coragem de Peri é heroica porque se constitui de força, conhecimento e inteligência” (DE MARCO, 1993, p. 68), virtudes que fazem dele um personagem superior aos selvagens Aimorés e também aos rústicos tropeiros, cujo primeiro movimento, ao se depararem com a onça, é atirar nela. Peri reivindica a primazia na captura do animal, pois sabe que seu conhecimento sobre seus segredos e artimanhas é o que vai lhe permitir dominá-lo.

Dessa forma, ao idealizar o herói indígena, Alencar recusa a “reverência aos cânones românticos do bom selvagem ou do cultivo do exótico e da cor local” (DE MARCO, 1993, p. 70), uma vez que Peri não se apresenta como o nativo submisso e subjugado aos valores impostos pelo colonizador europeu. Pelo contrário, ele é representado como um colaborador do projeto civilizatório de Mariz, o qual propõe uma integração entre o mundo da natureza e o mundo da cultura para a construção de uma utopia colonial. Assim, Peri emprega o conhecimento acumulado por seu povo sobre a floresta e os animais bem como sobre a confecção das armas indígenas para estabelecer seu domínio sobre a natureza, o que faz com ele se diferencie dela e se torne participante de uma nova civilidade.

Tendo em vista essa perspectiva, pode-se então compreender a proposição de De Marco (1993) segundo a qual o saber e a inteligência de Peri o tornam tão nobre quanto o próprio Dom Antônio de Mariz, a ponto de a proposta de Alencar em *O Guarani* assumir um caráter político, na medida em que propõe um pacto entre o indígena e o europeu. Tal aliança pressupõe a participação do indígena na formação dos valores nacionalistas ambicionados pelo autor, por isso foi preciso “forjar a imagem do índio como homem sábio, inteligente e virtuoso para afirmá-lo como companheiro indispensável do branco que quer fixar-se à terra e colonizá-la”. (DE MARCO, 1993, p. 70).

Na cena em questão, o mundo selvagem das matas incultas é personificado pela onça, o temível animal que se esconde sorrateiramente entre a folhagem e espreita sua próxima vítima. A fim de ressaltar o heroísmo de Peri, o narrador não poupa recursos para descrever o inimigo perigoso e de grandes dimensões (DE MARCO, 1993, p. 67). De fato, o felino é “enorme” e, com suas garras, apoiadas num “grosso tronco”, preparava um “salto gigantesco”; batendo sua “larga cauda”, movia a “cabeça monstruosa”, contraindo as “negras mandíbulas” de modo a mostrar a “linha de dentes amarelos” e, com suas “ventas dilatadas”, “aspirava fortemente” como se já se “deleitasse com o odor do sangue da vítima”. É pertinente notar como a onça apresenta elementos comuns com os Aimorés, em especial o “instinto carniceiro” e a “sede voraz de sangue” que tornava seus dentes amarelados como feras que eram; nesse sentido, ambos — os Aimorés e o felino — encarnam essa natureza bestial que, em seu estado bruto, ameaçava a manutenção da vida civilizada.

O contraste entre essas figuras e Peri reforça o papel civilizador do protagonista de *O Guarani*, o qual, empregando a valentia, a força e a inteligência, coloca-se do lado oposto ao dos habitantes do mundo selvagem e age de modo a vencê-los para, assim, instaurar uma ordem na qual a cultura possa se sobrepor à natureza. Para isso, porém, será necessário enfrentar face a face o felino “ameaçador e terrível”, que, “aguçando os dentes uns nos outros, rugindo de fúria e vingança”, precipita-se para Peri com uma “força extraordinária”, como se fosse um “estilhaço de rocha” com suas “garras estendidas para degolar a sua vítima, e os dentes prontos a cortar-lhe a jugular”.

Nesse ponto da narrativa, Alencar proporciona a seus contemporâneos a vivência de uma experiência extraordinária que foi sendo cada vez mais desejada por aqueles que queriam viver fortes emoções na natureza: o encontro com as feras selvagens nas grandes caçadas. De acordo com Venayre (2020), a partir do final do século XVIII e ao longo do século XIX, o expansionismo colonial europeu sobre a Índia e a África possibilitou a emergência de um novo fenômeno o qual associava as emoções das grandes caçadas ao desejo por lugares remotos.

Durante mais de um século, as grandes caçadas alimentaram, de fato, o desejo de conhecer outros lugares: elas ilustraram, reforçaram e, em parte, modelaram as representações que os europeus tinham do mundo (...) exprimiram – sem dúvida, melhor do que qualquer outro fenômeno – o desejo de emoções fortes. (VENAYRE, 2020, p. 377).

Nesse contexto, partir para lugares remotos para caçar grandes animais era empreender uma viagem em busca de emoções extremas que faziam com que o caçador, afrontando a morte, pudesse confirmar sua nobreza e virilidade, qualidades colocadas à prova pelo confronto com as feras habitantes da natureza selvagem. Esse tipo de experiência seria possível somente em lugares longínquos dos confins do mundo, visto que havia se tornado inacessível no mundo dito civilizado.

A cena do confronto de Peri com a onça na clareira da floresta recria e transpõe as emoções da caçada para a experiência literária, possibilitando que o leitor citadino do século XIX vivenciasse o encontro com o mundo selvagem, o que, ao menos no contexto urbano do período, seria uma experiência inimaginável e extraordinária para a maioria das pessoas. Venayre (2020, p. 400) afirma que “as emoções da caçada não emergiam do encontro do animal, mas da expectativa” em relação a esse encontro. A cena narrada por Alencar, porém, coloca o herói frente a frente com o animal, que se prepara para o bote a poucos metros de distância; entretanto, o modo como o narrador descreve esse momento — em que “a fera e o selvagem mediam-se mutuamente, com os olhos nos olhos um do outro (...) cada um com suas armas, cada um com a consciência de sua força e de sua coragem, considerando-se mutuamente como vítimas que iam ser imoladas” — contribui para a intensificação das emoções despertadas pelo encontro com a temida fera das matas brasileiras.

Os olhares, os movimentos, os mínimos gestos do homem e do animal são minuciosamente descritos, de modo a aumentar a tensão que antecede o confronto físico que vai se dar a qualquer momento. O relato oferece, portanto, os elementos que constituem as emoções da caçada, tais como a descrição de “uma quantidade de detalhes, o longo tempo de tocaia, o caçador à espreita, todo o seu ser mobilizado de uma maneira extraordinária” (VENAYRE, 2020, p. 400).

Além disso, a cena ocorre no crepúsculo, período do dia que favorece o despertar dos sentidos, o que é evidenciado por uma série de relatos que “descreviam sensações associadas ao calor, à umidade, ao vento, aos odores destilados pela noite. O ouvido, sobretudo, entrava em cena” (VENAYRE, 2020, p. 400). Em vários trechos do episódio, é possível verificar como o narrador explora os sentidos de modo a reforçar a tensão que antecede o confronto; é como se a própria linguagem narrativa adquirisse feições felinas, com palavras que, esgueirando-se, vão desvelando, aos poucos, a ameaça que se esconde por trás dos imperceptíveis movimentos da folhagem, no meio da qual

“distinguiam-se ondulações felinas de um dorso negro, brilhante, marchetado de pardo” e onde se via “na sombra dois raios vítreos e pálidos” da fera. Ali ouvia-se seu “riso sardônico e feroz” e podia-se sentir seu deleite com o “odor de sangue” que suas “ventas dilatadas aspiravam fortemente”. O pulo da onça produz um “rumor de galhos que se espedaçavam como se uma árvore houvesse tombado da floresta” ao mesmo tempo que se via o “vulto negro da fera” passando no ar. A espessura da folhagem é tanta que impede que se veja com clareza a ação que se passa na floresta, já obscurecida pelo crepúsculo; assim, nesse ponto, antes de ver o que acontece, o leitor apenas ouve “um forte sibilo, que foi acompanhado por um bramido da fera”, o que certamente intensifica sua emoção como se estivesse presente na clareira da mata e não conseguisse observar o que ocorre a sua volta. Subitamente ele é surpreendido com o gesto corajoso de Peri chamando a onça para si, despedindo duas flechas que, “açoitando o ar” vão feri-la na orelha e mandíbula inferior. O animal, “ameaçador e terrível, aguçando os dentes uns nos outros, rugindo de fúria e vingança”, dá dois saltos e se aproxima novamente: as emoções da caçada estão no seu ponto alto, e a luta está prestes a começar, para o deleite do leitor.

Venayre (2020, p. 384) assinala que, entre os séculos XVIII e XIX, houve na Europa uma redefinição na fronteira que separava a civilização da selvageria, processo motivado majoritariamente pelo desaparecimento de animais como ursos e lobos de grande parte das florestas e montanhas do continente. Dessa forma, nesse contexto cultural, a natureza é vista como já domesticada e submetida à racionalidade, a ponto de as florestas serem consideradas como espaços perfeitamente civilizados. Tal percepção projetou a selvageria para os confins do mundo ainda intocados pela atividade civilizatória do ser humano, habitados por feras cruéis como os leões, as panteras e os tigres, que despertavam no europeu o “frêmito selvagem” (VENAYRE, 2020, p. 384). Esse sentimento motivava o homem civilizado a empreender uma jornada em direção a esses lugares distantes, pois, para ele, caçar e abater esses grandes animais era uma forma não só de confirmar sua virilidade como de realizar a ambição humana de dominar o mundo natural.

Venayre (2020, p. 378) afirma que o fascínio pela caça era despertado pela possibilidade de um reencontro com a natureza; ao sair para caçar, o caçador abandonava a vida regrada e previsível da cidade e penetrava em um universo que lhe oferecia a possibilidade de encontro com o imponderável e o desconhecido. A atividade da caça permitia aos modernos caçadores viver uma outra temporalidade, pois se inseriam numa

tradição que remontava a um passado imemorial na medida em que, “durante a espera, eles transformavam o próprio tempo em uma espécie de eternidade que gerações sucessivas de caçadores haviam experimentado antes deles” (VENAYRE, 2020, p. 378); assim, no contexto da modernidade, a caça adquire uma simbologia que recupera uma memória ancestral e possibilita a vivência de antigas tradições.

No entanto, a autora não deixa de assinalar que o desenvolvimento técnico das armas de fogo, não obstante tenha aumentado o poder dos caçadores, permitindo-lhes abater um número maior de animais, diminuiu muito seu mérito, uma vez que tais artificios significavam a entrada do mundo civilizado no espaço natural. Nesse sentido, na ação de *O Guarani*, é significativo o gesto de Peri de desprezar as armas de fogo dos brancos e preferir enfrentar a onça contando somente com os instrumentos indígenas e com seu conhecimento sobre as artimanhas do animal. Dessa forma, o indígena se engrandece em relação aos conquistadores europeus, pois prova seu heroísmo e superioridade demonstrando que a força, a astúcia e a inteligência que herdara de seus antepassados lhe permitiam dominar a onça selvagem sem o recurso trazido pelos europeus. Ao mesmo tempo que se dignifica por seus próprios méritos, comprova que matar a fera com um arcabuz seria um gesto violento sem grandeza ou heroísmo, pois sua execução dispensaria o conhecimento e a coragem que, em Peri, apresentam-se como virtudes necessárias para o domínio da natureza selvagem.

Venayre (2020) assinala que, ao se deparar com o animal, especialmente se ele fosse de grande porte, o caçador era tomado de intensa emoção e até mesmo de estupefação. Entretanto, “o bom caçador (...) era precisamente aquele que, nesse exato momento, era capaz de um total autodomínio” (VENAYRE, 2020, p. 401). O sucesso das caçadas dependia justamente dessa capacidade de passar do estado de surpresa e espanto para o domínio de si, sem o qual arriscava errar o disparo e expor sua própria vida em perigo. Assim, além dos conhecimentos sobre a atividade da caça, era necessário que o caçador se submetesse a um aprendizado que o tornasse capaz de dominar as próprias emoções, de modo a tornar-se “capaz de garantir a vitória da inteligência sobre o seu instinto” (VENAYRE, 2020, p. 401). Aquele que fosse incapaz de controlar a si mesmo corria o risco de romper os limites que o separavam da natureza, de modo a decair para a mesma condição de animalidade daqueles seres que pretendia abater. Por isso, a morte de um animal adquiria uma significação simbólica, pois representava um retorno à ordem

racionalizada que fora ameaçada pelo jogo entre a inteligência, o instinto e as emoções que se interpuseram, por alguns instantes, na troca de olhares entre a o homem e a fera.

Nesse ponto, mais uma vez Peri se destaca como um modelo de heroísmo e civilidade, pois, no encontro com a onça, o personagem age com destreza e racionalidade, mostrando uma segurança de quem, nem por um momento, não se deixou dominar pelo temor ou pelo instinto. Vale a pena reler o trecho que descreve a postura de Peri enquanto observa a onça ensaiar seus movimentos traiçoeiros: “O índio, sorrindo e indolentemente encostado ao tronco seco, não perdia um só desses movimentos, e esperava o inimigo com a calma e serenidade do homem que contempla uma cena agradável: apenas a fixidade do olhar revelava um pensamento de defesa”. O sorriso indolente do herói é um sinal de que ele tem o total domínio de si e que sabe como agir diante do perigo da situação; assim, ele supera o caçador comum, pois não hesita e aguarda o ataque com calma e serenidade, que, entretanto, não impedem que seu olhar se fixe na preparação de sua defesa. Nesse ponto, Alencar reforça a imagem do índio como um herói cuja sabedoria lhe permite integrar-se à natureza sem, contudo, confundir-se com ela; pelo contrário, ele se destaca do mundo selvagem e demonstra reunir a racionalidade, a força e a inteligência com as quais poderá dominá-lo e, assim, participar do projeto civilizatório imaginado pelo autor para a fundação de uma nacionalidade na qual a cultura se sobreponha à selvageria das longínquas florestas brasileiras.

3. A Arcádia selvagem de *O Guarani*

O programa estético do Romantismo no Novo Mundo implicava a ruptura das convenções do Classicismo, vistas como indícios da imposição colonial europeia sobre as letras brasileiras. Assim, no contexto de formação de uma literatura que se pretendia genuinamente nacional, urgia propor novos temas e novas convenções que expressassem a nacionalidade e fixassem a identidade do país. Nesse contexto, o tema da natureza teve especial relevância, uma vez que as matas, as montanhas, os mares, as florestas, a flora e a fauna que compunham a paisagem brasileira foram intimamente ligados à essência da nova pátria que então nascia.

Ao empreender a análise das descrições da floresta tropical nas páginas de José de Alencar, Martins (2013) sintetiza essa atitude romântica, exemplarmente levada a cabo pelo autor de *O Guarani*:

Na prática, entretanto, podem-se perceber nessas páginas descritivas marcas tanto do diálogo com modelos literários, quanto do debate teórico travado no período. Assim, se o romantismo rompeu com a convenção descritiva do século XVIII, recusando a tópica do *locus amoenus*, que lhe parecia falsear a realidade da natureza americana, não foi para pintar uma natureza livre de mediações culturais, como propunham os manifestos, mas para criar uma nova convenção literária, tão formalizada e passível de codificação quanto a anterior. (MARTINS, 2013, p. 457).

Nesse trecho, chama a atenção o pressuposto de que a natureza recriada pelo escritor romântico não está “livre de mediações culturais”; pelo contrário, tal representação constituirá uma nova convenção literária que pode ser tão codificada quanto a que ela pretendia substituir. Tal consideração reforça o ponto vista segundo o qual as representações da natureza serão sempre um produto da cultura, elaborado historicamente de acordo com as aspirações de determinados grupos sociais a respeito do mundo natural. Dessa forma, corrobora-se a tese de que a natureza representada nos romances brasileiros do século XIX não é “natural”, caracterizando-se por ser uma representação cultural elaborada por grupos letrados daquele contexto de acordo com interesses específicos.

Entretanto, a afirmação proposta pelo crítico, para quem o Romantismo, em prol de uma nova convenção sobre a paisagem brasileira, rompeu com as convenções descritivas do século XVIII, recusando a tópica do *locus amoenus*, merece ser melhor analisada. Como observado anteriormente, toda descrição da paisagem é produzida de acordo com uma cultura comum, que disponibiliza mitos, convenções e tradições sobre a natureza que podem ser retomados e recriados com base nas demandas de um determinado grupo em uma determinada época. Partindo desse pressuposto, esta pesquisa considera que a referida tópica do *locus amoenus* é um desses elementos da cultura que, no Romantismo brasileiro e, em especial, no romance *O Guarani*, em vez de ter sido descartado, foi reelaborado, dentro de um novo contexto, na representação literária da natureza brasileira.

Essa constatação é amparada pelo trabalho de Paixão (2005) que, ao debruçar-se sobre a obra do poeta romântico brasileiro Fagundes Varela (1841-1875), identificou a permanência dessa tópica nos poemas *A roça* e *A cidade*, nos quais o poeta estabelece o contraste entre a vida campestre e a vida urbana. A partir do exame das cenas da natureza descritas em *A roça*, o autor conclui que tais imagens não correspondem, necessariamente, a algum local específico, nem mesmo à região rural onde Varella passou

a infância; em vez disso, são convencionais, devendo ser consideradas como um ornamento literário.

Apoiando-se na obra de Ernest Curtius, Paixão (2005) demonstra como as cenas da natureza presentes na poesia bucólica são artificiais e alheias à experiência dos poetas que, expressando ideias fantasiosas a respeito do mundo natural, não vivenciam, em sua vida cotidiana, a realidade retratada em seus poemas. Assim, o autor afirma a ocorrência de uma tradição poética perpassada por um repertório de temas mais ou menos fixos que procuram caracterizar a paisagem ideal. A partir disso, o estudioso demonstra de que forma Fagundes Varella retoma essa tradição e a recria nos referidos poemas:

Portanto, assim como fizeram os poetas antigos e os medievais, Varella igualmente incorporou em seu *locus amoenus* caracteres próprios da vida cotidiana do homem do campo, como “o balanço da rede”, “tecto de sapé”, “a palestra”, “os lundus”, “o cigarro”, “o café” etc. Contudo, conforme mandam as antigas regras estilísticas clássicas, nesse cenário rural-cotidiano figurado por Varella não se trata de realismo, visto que não traduz nenhuma realidade objetivamente concreta. Na verdade, ao levarmos em consideração a forma como o campo foi estilizado em A roça, a presença dos objetos cotidianos existe, somente, para enriquecer a apresentação do *locus amoenus* de Varella e não para figurar qualquer realidade rural. Por esta razão (...) a rede, o sapé, os lundus etc, não são o exclusivo de nenhum lugar (nacional ou estrangeiro), mas exprimem, somente, qualquer lugar aprazível e encantado. Na verdade, fazer esta afirmação implica dizer que as descrições de paisagens na poesia de Varella só podem ser interpretadas à luz de uma sólida tradição literária. (PAIXÃO, 2005, p. 50).

Ainda mais adiante, o autor reitera sua perspectiva acerca da representação do mundo rural na obra de Varella ao afirmar que “na verdade, tudo o que diz respeito à natureza, no poema, é resultado das convenções da poesia bucólica que Varella se apropriou almejando criar o seu *locus amoenus* e sua poesia!” (PAIXÃO, 2005, p. 57). Embora o objeto de estudo de Paixão — a poesia — seja de gênero diverso daquele que é objeto deste trabalho — o romance —, suas conclusões a respeito da apropriação do *locus amoenus* na obra de Varella, poeta participante do mesmo contexto cultural que José de Alencar, contribuem para a formulação da hipótese de que o romancista também se apropriou dessa tópica literária e a recriou em *O Guarani* para elaborar as representações da natureza brasileira. A seguir, propõe-se o exame de três cenas do romance em que é possível identificar o modo pelo qual o autor recriou o *locus amoenus* no universo habitado por Peri e Ceci.

Na primeira cena, narrada nos capítulos X e XI da primeira parte do romance, Cecília e sua companheira Isabel se encaminham, logo ao alvorecer, para um recanto em meio a mata onde poderão se banhar nas águas do Paquequer. Nesse passeio, elas não vão sozinhas, mas acompanhadas por Peri, que, a distância, não apenas protege sua senhora dos olhares indiscretos de algum aventureiro desavisado como se assegura de que nenhum elemento estranho ou repulsivo possa vir assustá-la:

Enquanto porém o índio mantinha assim pela certeza de sua vista rápida, e pela projeção das suas flechas esse círculo impenetrável para quem quer que fosse, não deixava de olhar com uma atenção escrupulosa a corrente e as margens do rio.

O peixe que beijava a flor da água, e que podia ir ofender a moça; uma cobra verde inocente que se enroscava pelas folhas dos aguapés; um camaleão que se aquecia ao sol fazendo cintilar o seu prisma de cores brilhantes; um sagui branco e felpudo que se divertia a fazer caretas maliciosas suspendendo-se pela cauda ao galho de uma árvore; tudo quanto podia ir causar um susto à moça, o índio fazia fugir, se estava longe, e se estava perto, pregava o animal imóvel sobre o tronco ou sobre o chão.

Se um ramo arrastado pela corrente passava, se um pouco do limo das águas despegava-se da margem pedregosa do rio, se o fruto de uma sapucaia pendida sobre o Paquequer estalava prestes a cair, o índio, veloz como o tiro do seu arco, lançava-se e retinha o coco no meio da sua queda, ou precipitava-se na água e apanhava os objetos que boiavam.

Cecília podia ser ofendida pelo tronco que a correnteza carregava, pela fruta que caía; podia assustar-se com o contato do limo julgando ser uma cobra; e Peri não perdoaria a si mesmo a mais leve mágoa que a moça sofresse por falta de cuidado seu.

Enfim ele estendia ao redor dela uma vigilância tão constante e infatigável, uma proteção tão inteligente e delicada, que a moça podia descansar, certa de que, se sofresse alguma coisa, seria porque todo o poder do homem fora impotente para evitar. (ALENCAR, 2020, p. 125-126).

Cecília com a sua graça de menina travessa corria sobre a relva ainda úmida colhendo uma graciola azul que se embalançava sobre a haste, ou um malvaíscio que abria os lindos botões escarlates.

Tudo para ela tinha um encanto inexprimível; as lágrimas da noite que tremiam como brilhantes das folhas das palmeiras; a borboleta que ainda com as asas entorpecidas esperava o calor do sol para reanimar-se; a viuvinha que escondida na ramagem avisava o companheiro que o dia vinha raiando: tudo lhe fazia soltar um grito de surpresa e de prazer. (...)

Peri já tinha ganho a margem do rio, e estava longe; Isabel sentou-se na relva.

Então afastando as ramas dos jasmineiros que ocultavam inteiramente a entrada, Cecília penetrou naquele pequeno pavilhão de verdura, e examinou se as folhas estavam bem embastidas, se não havia alguma fresta por onde o olhar do dia penetrasse.

A inocente menina tinha vergonha até do raio de luz que podia vir espiar os tesouros de beleza que ocultava a cambraia de suas roupagens.

Assim, foi depois desse exame escrupuloso, e ainda corando de si mesma, que começou o seu vestuário de banho. Mas quando o corpinho da anágua caindo, descobriu suas alvas espáduas e seu colo claro e suave, a menina quase morreu de pejo e de susto. Um passarinho, escondido entre as folhas, um gárrulo travesso e malicioso, gritara distintamente:— Bem-te-vi!

Cecília riu-se do susto que tivera, e acabou o seu vestuário de banho que a cobria toda, deixando apenas nus os braços e o pezinho de menina. Atirou-se à água como um passarinho; Isabel que a acompanhara por prazer ficou sentada à beira do rio.

Como Cecília estava bela nadando sobre as águas límpidas da corrente, com seus cabelos louros soltos, e os braços alvos que se curvavam graciosamente para imprimir ao corpo um doce movimento! Parecia uma dessas garças brancas, ou colhereiras de rósea cor que deslizam mansamente à flor do lago, nas tardes serenas, espelhando-se no cristal das águas.

Às vezes a linda menina se deitava de braços e sorrindo ao céu azul ia levada pela corrente; ou perseguia as jaçanãs e marrecas que fugiam diante dela. Outras vezes Peri que estava distante, do lado superior do rio, colhia alguma flor parasita que deitava sobre um barquinho feito de uma casca de pau e que vinha trazido pela correnteza.

A menina perseguia o barquinho a nado, apanhava a flor, e ia oferecê-la na pontinha dos dedos a Isabel, que desfolhando-a tristemente, murmurava as palavras cabalísticas com que o coração procura iludir-se. (ALENCAR, 2020, p. 130; 132-133).

Numa descrição anterior, Alencar já havia caracterizado Peri como um poeta da natureza ao afirmar que todos os encantos e belezas em torno de Cecília tinham “vindo do índio, que, como um poeta ou um artista, parecia criar em torno dela um pequeno templo dos primores da natureza brasileira” (ALENCAR, 2020, p. 103). No episódio apresentado, é possível ver esse artista em ação, ocupado com a tarefa de criar um cenário digno de compor um quadro poético para emoldurar o banho de Ceci. Por conseguinte, não se trata de uma representação realista da selva brasileira, mas sim de uma composição artificial e fantasiosa correspondente às pretensões do autor em relação à paisagem ideal que deveria figurar em sua narrativa como símbolo de nacionalidade. Essa artificialidade é atestada pelo próprio leitor, que não encontra o quadro pronto, mas presencia todo o processo de produção da cena cujo início consiste no descarte de alguns elementos considerados brutos, perigosos, feios ou repulsivos, de modo que a paisagem, despida dessas figuras grotescas, passa a receber os componentes capazes de torná-la encantadora aos olhos do leitor.

Dessa maneira, Peri retira da cena elementos supostamente pertencentes a uma natureza bruta e, por isso, imprevisível e perigosa: o peixe, a cobra verde, o

camaleão, o sagui, o fruto da sapucaia e ainda o ramo, o limo e o tronco, que, passando pela corrente, poderiam aterrorizar e ofender a jovem Ceci. Nenhuma parte do quadro pode escapar ao controle do diligente herói indígena e tampouco do narrador, o qual, através de seu personagem, apresentará ao leitor uma imagem elevada, superior ao espaço natural que lhe serve de modelo, uma vez que sua pretensão não é a reprodução realista, mas sim a criação de uma paisagem literária que expresse a singeleza de Ceci e a nobreza do amor de Peri.

Para representar essa paisagem, Alencar recorre à tradição literária e se apropria da tópica do *locus amoenus*, adaptando-a a seu projeto de construção da nacionalidade a partir da inclusão de elementos da natureza brasileira ao cenário do romance. Dessa forma, o molde para a composição desse lugar aprazível continua sendo aquele descrito por Curtius, pois, no recanto descrito na cena, encontramos “árvores, fontes e relvas” (CURTIUS, 2013, p. 243) que formam o conjunto de um bosque onde é possível experimentar o “frescor de um regato” (CURTIUS, 2013, p. 244) e admirar a beleza das flores, ouvir o canto dos pássaros e sentir o sopro da brisa (CURTIUS, 2013, p. 252).

Contudo, diferenciando-se dos poetas árcades do período colonial, Alencar povoa sua descrição com elementos nacionais de modo a refundar uma nova paisagem em que o *locus amoenus* herdado de Homero, Teócrito e Virgílio se reveste de tonalidades brasileiras e tropicais. Assim, no quadro composto por Peri, Cecília corre sobre a relva colhendo graciolas azuis e malvaíscos escarlates (ALENCAR, 2020, p. 130). Se o leitor consultar as notas de rodapé, organizadas pelo próprio autor com base nas de informações colhidas em relatos de viajantes e missionários, descobrirá que a graciola é “o nome científico que Fr. Veloso na sua Flora Fluminense dá à pequena flor azul de um arbusto indígena” (ALENCAR, 2020, p. 513) e que o malvaíscos é o termo usado por Saint-Hilaire para designar “uma espécie de malva indígena brasileira” (ALENCAR, 2020, p. 514). Essas notas estão dispostas em sequência, e não é casual que, em ambas, Alencar repita o termo “indígena” encontrado nas fontes originais para, assim, salientar o caráter nativo dessas espécies e reforçar as notas brasileiras presentes no quadro.

Além disso, outras referências nacionais se inserem na composição do *locus amoenus* de *O Guarani*, sendo que a mais expressiva é a palmeira em cujas folhas “as lágrimas da noite tremiam como brilhantes”, produzindo um “encanto inexprimível” na menina, enlevada com o símbolo máximo da nacionalidade, imortalizado por Gonçalves

Dias na célebre *Canção do Exílio*. Considerando que a palmeira reaparecerá na cena final do romance, como sinal de salvação e símbolo da união das duas raças, é possível afirmar que, ao inserir essa espécie vegetal no cenário, Alencar se esforça por contribuir para a criação de uma mitologia brasileira a partir de um símbolo forte o bastante para sintetizar o sentido de nacionalidade buscado pelos escritores românticos.

Entretanto, rompendo a intertextualidade com o texto de Gonçalves Dias, em vez do sabiá, quem anima a cena é a viuvinha, “pequeno pássaro negro que canta ao amanhecer; dizem ser o primeiro que saúda o nascimento do dia” (ALENCAR, 2020, p. 514) conforme a nota do próprio Alencar. Aqui, ele distancia-se das pretensões historiográficas e científicas esboçadas nas notas anteriores e, através de uma fórmula que lembra as narrativas orais — “dizem ser” —, esboça uma pequena lenda de sabor popular acerca da avezinha, o que contribui para reforçar o aspecto mitológico e poético da cena.

De acordo com Curtius (2013, p. 244), “a vida pastoril está ligada à Natureza e ao amor. Pode-se afirmar que durante dois milênios a literatura bucólica atraiu a maioria dos motivos eróticos”; examinando a narrativa de Alencar, seria possível afirmar que o motivo erótico presente em muitas descrições do *locus amoenus* é apagado dessa cena, pois, em diferentes trechos, ao acompanhar as ações de Cecília, Alencar enfatiza o caráter infantil e inocente da personagem com expressões como “menina travessa” (ALENCAR, 2020, p. 130) ou ainda “inocente menina” (ALENCAR, 2020, p. 132). Além disso, para esvaziar qualquer sugestão lasciva, o narrador menciona que “Cecília e sua prima tinham o costume de banhar-se vestidas com um traje feito de ligeira estamena que ocultava inteiramente sob a cor escura as formas do corpo” (ALENCAR, 2020, p. 125). Assim, os corpos das jovens ficavam protegidos do olhar impertinente de algum aventureiro ou de algum leitor que, porventura, estando familiarizado com a convenção literária do *locus amoenus*, criasse a expectativa em torno de algum possível encontro amoroso.

Há, porém, uma passagem desse episódio na qual o narrador parece gracejar com esse leitor mais afoito ao conduzi-lo até o “pequeno pavilhão de verdura” construído por Peri para que a menina pudesse vestir seu vestuário de banho protegida de olhares curiosos. Com toda cautela, ela inspeciona a pequena construção para conferir “se não havia alguma fresta por onde o olhar do dia penetrasse”, pois “tinha vergonha até do raio de luz que podia vir espiar os tesouros de beleza que ocultava a cambraia de suas roupagens”. O exame do local é escrupuloso, e a menina chega a corar de si mesma; por fim, sentindo-se segura e, no momento em que despe a anágua, descobrindo “suas alvas

espáduas e seu colo puro e suave”, algo de inesperado acontece: um invasor parece ter profanado o local, fazendo com que a menina se cobrisse de “pejo e susto”, emoções que aceleram o coração do leitor diante da possibilidade de um encontro romanesco inesperado.

Com um leve tom de malícia, o narrador transforma a carga erótica do episódio em uma cena graciosa, quando revela a identidade do bisbilhoteiro — “um passarinho, escondido entre as folhas”, que, “travesso e malicioso”, grita “bem-te-vi!” para a menina. O leitor não se encontra mais em meio à selva bruta e indômita, capaz de excitar as paixões mais violentas e assassinas; pelo contrário, o lugar apresentado é uma natureza artificiosa, recriada de acordo com as convenções poéticas e literárias apropriadas por Alencar. Trata-se de um recanto aprazível e delicado de uma natureza inventada, propícia para a vivência de emoções mais refinadas, tais como o pejo e rubor da inocente menina cuja nudez de seu colo puro e suave encanta os travessos passarinhos.

Nesse relato, mais uma vez se observa como Alencar introduz uma ave nacional — o bem-te-vi — para compor um cenário ideal da natureza brasileira. Desse modo, nessa cena idílica, são incluídos outros elementos da fauna e da flora brasileiras que, juntamente com a menina banhando-se no rio, qual uma ninfa dos poemas clássicos, formarão uma espécie de égloga tropical. Assim, Cecília é comparada a “garças brancas e colhereiras de rósea cor”, sendo que essa última espécie merece uma nota explicativa que a define como “uma das aves aquáticas mais lindas do Brasil, suas penas são de um belo cor-de-rosa” (ALENCAR, 2020, p. 514); pode-se supor que essa intervenção do autor não visa somente informar o leitor, mas, sobretudo, afirmar que as espécies nacionais são tão belas que merecem ser transformadas em imagens poéticas.

A natureza retratada nessa cena, no entanto, embora apresente elementos que o público poderia reconhecer como próprios do Brasil, não corresponde a nenhuma paisagem “real” do país, tampouco é resultado da observação direta do autor; pelo contrário, constitui-se como uma construção artificial, uma vez que “esses expedientes artísticos pouco se importam com a observação da natureza” (CURTIUS, 2013, p. 251). O leitor encontra-se, portanto, diante de uma representação formada a partir de convenções retiradas de uma tradição literária. Nesse sentido, trata-se de “um *topos* permanente” (CURTIUS, 2013, p. 251), qual seja, o *locus amoenus*.

Nessa cena de *O Guarani*, verifica-se o processo de adaptação cultural seletiva descrito por Williams (2011), pois o romancista não se limitou a transpor para o texto os elementos constituintes da tradição bucólica da paisagem ideal; em vez disso, os recriou de modo a aclimatá-los a um novo contexto histórico e cultural que exigia a incorporação de temas da natureza brasileira, condição necessária para a criação de uma literatura nacional. Esse procedimento de Alencar de criação de uma representação da natureza brasileira em *O Guarani* demonstra o processo de transferência cultural em que o gênero do romance e as convenções literárias de origem europeia, ao chegarem ao Brasil, não foram simplesmente copiados pelos autores nacionais, mas transformados para poderem, assim, compor o novo universo cultural que se formava no país. Considerando esse trabalho de transformação, é possível afirmar que tanto Alencar como outros autores do período acabaram por inaugurar uma nova tradição da paisagem, cuja representação se reveste com a luminosidade e as cores de um Brasil inventado que surgia nas páginas do romance nacional.

Ao investigar as origens do mito da Arcádia, Williams (2011) demonstra que, na obra de autores da Antiguidade como Teócrito e Virgílio, esse lugar mítico era perpassado de experiências contraditórias, sendo palco tanto do idílio campestre quanto de contrariedades impostas por condições climáticas ou por problemas políticos e sociais que impactavam o mundo rural. Nesse sentido, o autor constata que a experiência do lugar bucólico não era homogênea ou imperturbável, o que desconstrói a ideia de que o mundo campestre seria caracterizado pela simplicidade e inocência, livre das complexidades características do contexto urbano. Curtius também chama a atenção para esse aspecto sombrio do recanto bucólico, mencionando que “Virgílio enche a floresta de horror numinoso: lugar de passagem para o além túmulo, como em Dante” (2013, p. 248), ou seja, levando-se em conta essas caracterizações sobre a floresta, pode-se concluir que ela pode ser o lugar do idílio, mas, também tornar-se um lugar de perdição.

O leitor de *O Guarani*, ao enlevar-se com Cecília correndo atrás de “marrecas e jaçanãs” sobre a relva macia às margens do Paquequer ou com Isabel desfolhando a flor nativa para iludir-se em seus sonhos de amor, poderá vir a considerar que essas observações de Williams (2011) e de Curtius (2013) não se relacionam com o quadro pintado por Alencar, na medida em que o universo retratado por esse episódio parece estar isento de qualquer interferência externa que possa desequilibrá-lo. Entretanto, para além da moldura de encantamento que envolve as duas personagens, essa paisagem guarda

segredos perturbadores que podem provocar um desenlace inesperado a borrar com cores trágicas a leveza do lugar ameno.

Conhecedor dessa natureza, Peri se mantém a distância, vigiando. Ele sabe que aquele recanto é um cenário artificial, construído por ele mesmo para o deleite de sua senhora e, por isso, deve estar atento para que nenhum imprevisto ocorra:

Peri, com o seu arco, companheiro inseparável e arma terrível na sua mão destra, sentava-se longe, à beira do rio, numa das pontas mais altas do rochedo ou no galho de alguma árvore, e não deixava ninguém aproximar-se num raio de vinte passos do lugar onde as moças se banhavam. (ALENCAR, 2020, p. 125).

Enquanto a menina brincava assim pela várzea, Peri, que a seguia de longe, parou de repente tomado por uma ideia que lhe fez correr pelo corpo um calafrio; lembrara-se do tigre.

De um pulo sumiu-se numa grande moita de arvoredo que se elevava a alguns passos; ouviu-se um rugido abafado, um grande farfalhar de folhas que se espedaçavam, e o índio apareceu.

(...)

Na véspera tinha provocado uma luta espantosa para domar e vencer um animal feroz, e deitá-lo submisso e inofensivo aos pés da moça, julgando que isso lhe causava um prazer.

Agora estremecendo com o susto que sua senhora podia sofrer, destruíra em um instante essa ação de heroísmo, sem proferir uma palavra que a revelasse. (ALENCAR, 2020, p. 130; 132).

Ao focalizar as preocupações de Peri, a narrativa provoca uma reviravolta na experiência do leitor, retirando-o de uma natureza idílica e bucólica e confrontando-o com uma natureza bruta e selvagem, personificada por uma fera ameaçadora capaz de assustar a inocente menina, fazendo com que o encanto vivido na paisagem domesticada se transformasse em terror. Nesse ponto, o narrador alude ao episódio relatado no capítulo IV, intitulado *A Caçada*, em que Peri enfrenta uma onça de grande porte e consegue subjugar-lá com sua força e sua destreza. A intenção do herói era a de fazer uma surpresa para Cecília levando a onça amarrada e dominada a seus pés, pois, anteriormente, ela havia expressado o desejo de contemplar esse animal de perto. Como a menina de nada sabia, Peri teme que a surpresa pudesse assustá-la, assim ele decide matar o animal de modo a manter a ilusão de uma paisagem afável, livre de perigos. Mas essa outra natureza hostil, selvagem e ameaçadora já mostrou suas garras e invadiu a cena e, ao contrário de Peri, ela não se importa com a felicidade da mocinha, armando-se furiosamente contra o equilíbrio tão arduamente mantido pelo cavaleiro indígena.

Nesse ponto, é pertinente evocar um outro episódio que, na tessitura narrativa do romance, ocorreu antes dessa cena no banho no Paquequer, mas que é relatado no capítulo II da segunda parte, intitulado *Iara!*, no qual o narrador faz uma retrospectiva temporal para contar de que modo a família de Dom Antônio de Mariz travou os primeiros contatos com Peri. O referido episódio apresenta muitas semelhanças com o a narração presente nos capítulos X e XI da primeira parte:

(...) por uma bela tarde de verão, a família de D. Antônio de Mariz estava reunida na margem do Paquequer. O lugar em que se achava era uma pequena baixa cavada entre dois outeiros pedregosos que se elevavam naquelas paragens. A relva que tapeçava essas fráguas, as árvores que haviam nascido nas fendas das pedras, e reclinando sobre o vale, teciam um lindo dossel de verdura, tornavam aquele retiro pitoresco.

Não podia haver sítio mais agradável para se passar uma sesta de estio, do que esse caramanchão cheio de sombra e de frescura, onde o canto das aves concertava com o trépido murmúrio das águas.

Por isso, apesar de ficar ele a alguma distância da casa, a família vinha às vezes quando o tempo estava sereno, gozar algumas horas da frescura deliciosa que ali se respirava.

D. Antônio de Mariz, sentado junto de sua mulher, contemplava por entre uma abertura das folhas o céu azul e aveludado de nossa terra, que os filhos da Europa não se cansam de admirar. Isabel, encostada a uma palmeira nova, olhava a correnteza do rio, murmurando baixinho uma trova de Bernardim Ribeiro.

Cecília corria pelo vale perseguindo um lindo colibri, que no voo rápido iriava-se de mil cores, cintilando como o prisma de um raio solar. A linda menina, com o rosto animado, rindo-se dos volteios que a avezinha lhe fazia dar, como se brincasse com ela, achava nesse folguedo um vivo prazer.

Mas afinal, sentindo-se fatigada, foi recostar-se em um cômodo de relva, que elevando-se no sopé do rochedo formava uma espécie de divã natural. Descansou a cabeça no declive, e assim ficou com os pezinhos estendidos sobre a grama que os escondia como a lã de um rico tapete; e o seio mimoso a arfar com o anélito da respiração.

Algum tempo se passou sem que o menor incidente perturbasse o suave painel que formava esse grupo de família. De repente, entre o dossel de verdura que cobria esta cena, ouviu-se um grito vibrante e uma palavra de língua estranha:

— Iara!

É um vocábulo guarani: significa a senhora.

D. Antônio levantou-se; volvendo olhos rápidos, viu sobre a eminência que ficava sobranceira ao lugar em que estava Cecília, um quadro original.

De pé, fortemente apoiado sobre a base estreita que formava a rocha, um selvagem coberto com um ligeiro saio de algodão metia o ombro a uma lasca de pedra que se desencravarara do seu alvéolo e ia rolar pela encosta.

O índio fazia um esforço supremo para sustentar o peso da laje prestes a esmagá-lo; e com o braço estendido de encontro a um galho de árvore mantinha por uma tensão violenta dos músculos o equilíbrio do corpo.

A árvore tremia; por momentos parecia que pedra e homem se enrolavam numa mesma volta, e precipitavam sobre a menina sentada na aba da colina.

Cecília ouvindo o grito erguera a cabeça, e olhava seu pai com alguma surpresa, sem adivinhar o perigo que a ameaçava.

Ver, lançar-se para sua filha, tomá-la nos braços, arrancá-la à morte, foi para D. Antônio de Mariz uma só ideia e um só movimento, que realizou com a força e a impetuosidade do sublime amor de pai, que era toda a sua vida.

No momento em que o fidalgo deitava Cecília quase desmaiada sobre o regaço materno, o índio saltava no meio do vale; a pedra girando sobre si, precipitada do alto da colina, enterrava-se profundamente no chão.

Foi então que os outros espectadores desta cena, paralisados pelo choque que haviam sofrido, lançaram um grito de terror, pensando no perigo que já estava passado.

Uma larga esteira que descia da eminência até o lugar onde Cecília estivera recostada, mostrava a linha que descrevera a pedra na passagem, arrancando a relva e ferindo o chão. D. Antônio, ainda pálido e trêmulo do perigo que correria Cecília, volvia os olhos daquela terra que se lhe afigurava uma campa, para o selvagem que surgira, como um gênio benfazejo das florestas do Brasil.

O fidalgo não sabia o que mais admirar, se a força e heroísmo com que ele salvara sua filha, se o milagre de agilidade com que se livrara a si próprio da morte.

Quanto ao sentimento que ditara esse proceder, D. Antônio não se admirava; conhecia o caráter dos nossos selvagens, tão injustamente caluniados pelos historiadores; sabia que fora da guerra e da vingança eram generosos, capazes de uma ação grande, e de um estímulo nobre. Por muito tempo reinou silêncio expressivo nesse grupo, que se acabava de transformar de modo tão imprevisto. (ALENCAR, 2020, p. 183-185).

Na primeira parte da narrativa, mais uma vez, o leitor pode se comprazer com mais uma descrição que recria o *locus amoenus* nas matas brasileiras. Todos os lugares comuns que participam da representação do recanto em meio à natureza são mobilizados para que a família do colonizador possa viver um idílio poético e pastoril, como se estivesse na própria Arcádia: ali estão presentes a relva que “tapeçava essas fráguas”, “as árvores que haviam nascido nas fendas” formando um “lindo dossel de verdura” que “tornavam aquele sítio pitoresco”. Nesse trecho, ao autor considera necessário incluir uma nota para explicar ao leitor que ‘pitoresco’ refere-se ao que é “semelhante a uma pintura; original, gracioso” (ALENCAR, 2020, p. 516).

Enquanto a cena apresentada anteriormente ocorre ao alvorecer, esse episódio se passa no momento da “sesta do estio”, ou seja, no horário mais quente do dia, o que contribui para ressaltar “a frescura que ali se respirava”. Dessa forma, esse refúgio se assemelha ainda mais ao *locus amoenus*, uma vez que, nesse lugar, “o indispensável, no caso, é a sombra — elemento da maior importância para os meridionais —, isto é, uma

árvore ou um bosque; uma fonte borbulhante ou o frescor de um regato; a maciez da relva ou o refúgio de uma gruta” (CURTIUS, 2013, p. 244)⁹.

Nessa cena, todos podem gozar um momento de tranquilidade: Dom Antônio e sua esposa contemplam o céu azul do Novo Mundo; Isabel, “encostada numa palmeira nova”, murmurava “baixinho uma trova de Bernardim Ribeiro”, poeta do Classicismo português¹⁰; enquanto Cecília perseguia o “lindo colibri”, avezinha que aparece para dar uma coloração brasileira a esse ambiente de inspiração árcade. Todos esses elementos contribuem para a graciosidade de uma cena bucólica, realçada pelo descanso da jovem Cecília, que, como uma ninfa europeia transladada para o os trópicos, repousa languidamente sobre o “divã natural” formado pelo rochedo mergulhando seus pés no tapete de grama. Mais uma vez, o leitor tem diante de si um quadro estático em que pode observar uma natureza artificial construída a partir de uma tradição literária europeia a respeito da paisagem, transformada pelo autor para adaptar-se ao cenário da geografia brasileira.

O equilíbrio da composição é rompido por Peri, que, ao gritar “Iara!”, alertava a todos do perigo iminente que a jovem Cecília corria. A pedra que se desprendera do rochedo e ameaçava rolar pela encosta é mais uma manifestação dessa natureza bravia e indócil que invade o quadro, destruindo toda a delicadeza daquela frágil paisagem.

Mais uma vez, é possível observar que a Arcádia tropical de José de Alencar está longe de ser uma cópia obtida a partir de um mero convencionalismo que se limita a reproduzir lugares comuns consolidados numa literatura de matriz clássica. Pelo contrário, a paisagem que emerge das páginas de *O Guarani* está entremeadada de complexidades que possibilitam vislumbrar diferentes ideias e concepções que matizam as representações da natureza brasileira.

Tais complexidades aproximam o romance daquela Arcádia que Williams (2011) identificou na obra de poetas da Antiguidade como Teócrito ou Virgílio, que, ao celebrarem o idílio em meio à natureza, não fecharam os olhos para as agruras que essa mesma natureza impunha aos pastores que nela habitavam. Além disso, é possível

⁹ A sensibilidade em relação à sombra e o lugar que ela ocupa na imaginação e nas representações literária também foi amplamente estudada por Alain Corbin (2013) Ver: CORBIN, Alain. **La douceur de l'ombre: l'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours**. Paris: Fayard, 2013.

¹⁰ Neste ponto, é pertinente notar como, mais uma vez, o narrador introduz, de modo sutil, a palmeira, símbolo da nacionalidade, associado à tradição poética europeia.

observar que, à tradição do *locus amoenus*, Alencar acrescentou as concepções relativas ao sublime, uma vez que a violência do deslizamento da enorme pedra prestes a esmagar Cecília e a destruir o recanto pitoresco onde os personagens descansavam corresponde às categorias elencadas por Carvalho (1851) para caracterizar um objeto como sublime: a cena coloca o leitor diante de uma natureza aparentemente calma e deleitosa que, subitamente, explode numa violência terrível, com um poder avassalador, capaz de destruir tudo à sua frente, não fazendo distinção em passar por cima de mocinhas que descansam em fofos tapetes de verdura.

Essa ferocidade cega e indomável das forças da natureza produz o efeito do sublime, pois faz o “o coração humano se sentir dominado de uma comoção nobre e magnânima” (CARVALHO, 1851, p. 238) como a observada nos personagens que testemunharam a cena e que, “paralisados pelo choque que haviam sofrido, lançaram um grito de terror” e, mesmo diante do perigo já passado, “por muito tempo reinou silêncio expressivo nesse grupo, que se acabava de transformar de modo tão imprevisto”. A análise desse episódio demonstra como Alencar dialoga com diferentes tradições literárias e as incorpora em seu romance, combinando-as de modo não previsto pelas convenções das quais elas são originárias. Nesse caso, ele logrou associar a tradição do lugar bucólico com a experiência do sublime na natureza, que a princípio lhe seria estranha. Esse trabalho criativo evidencia de que modo o fenômeno das transferências culturais se efetivou na tessitura da narrativa do romance brasileiro no contexto do século XIX.

No universo natural representado na obra, há uma violência latente que pode explodir a qualquer momento, ameaçando o equilíbrio e a sobrevivência da frágil comunidade colonial fundada por Dom Antônio de Mariz nas terras selvagens do Novo Mundo. Dessa forma, o romance anuncia de antemão que o empreendimento civilizatório que os colonizadores pretendiam levar a cabo poderia ser efetivado somente quando essa natureza fosse submetida ao poder humano, personalizado na figura do nobre europeu e do herói nativo.

Considerando essas proposições, cumpre voltar para a primeira cena na qual Cecília ainda se banha nas águas do Paquequer e se diverte em suas margens, sem ter ideia dos perigos que a rodeiam. Até aqui, demonstrou-se o quanto a natureza que se estende para além dos limites impostos pelo mundo civilizado esconde perigos e pode ser

causadora de tragédias; entretanto, há outras ameaças provindas dos grupos humanos que habitavam aquelas matas — os selvagens Aimorés:

Havia meia hora que Cecília estava no banho, quando Peri, que colocado sobre uma árvore não deixava de lançar o olhar ao redor de si, viu na margem oposta as guaximas se agitarem. A ondulação produzida nos arbustos foi-se estendendo como um caracol e aproximando-se do lugar onde a moça se banhava, até que parou detrás de umas grandes pedras que havia à beira do rio.

Do primeiro lança de olhos o índio conheceu que o largo sulco traçado entre as hastes verdes do arvoredo não podia deixar de ser produzido por um animal de grande corpulência.

Seguiu rapidamente pelos ramos das árvores, atravessou o rio sobre essa ponte aérea, e conseguiu, escondido pelas folhas, colocar-se perpendicularmente ao lugar onde ainda se fazia sentir a oscilação dos arbustos.

Viu então sentados entre as guaximas dois selvagens, mal cobertos por uma tanga de penas amarelas, que com o arco esticado e a flecha a partir, esperavam que Cecília passasse diante da fresta que formavam as pedras para despedirem o tiro.

E a menina descuidada e tranquila já tinha estendido o braço e ferindo a água passava sorrindo por diante da morte que a ameaçava.

Se se tratasse de sua vida, Peri teria sangue-frio; mas Cecília corria um perigo, e portanto não refletiu, não calculou.

Deixou-se cair como uma pedra do alto da árvore; as duas flechas que partiam, uma cravou-se-lhe no ombro, a outra rogando-lhe pelos cabelos mudou de direção.

Ergueu-se então, e sem mesmo dar-se ao trabalho de arrancar a seta, de um só movimento tomou à cinta as pistolas que tinha recebido de sua senhora, e despedaçou a cabeça dos selvagens.

Ouviram-se dois gritos de susto que partiam da margem oposta, e quase logo a voz trêmula e colérica de Cecília que chamava:

— Peri!...

Ele beijou as pistolas ainda fumegantes e ia responder, quando a dois passos surgiu de entre a touça o vulto de uma índia que sumiu-se ligeiramente no mato.

Enfiou um olhar pela fresta e julgando Cecília já fora do banho e em lugar seguro, lançou-se atrás da índia a que já lhe levava um grande avanço. (ALENCAR, 2020, p. 133-134).

Nesse episódio, não são a onça nem a pedra que ameaçam a vida de Cecília, mas sim os Aimorés, que, já naquele momento, rondavam a casa de Dom Antônio à espera da oportunidade de atacar a edificação e consumir sua vingança. Como observado anteriormente, o ataque dos Aimorés não é gratuito, mas foi motivado pelo fato de Diogo, irmão de Cecília e filho de Dom Antônio, ter acidentalmente matado uma jovem da tribo, ato trágico que acarretará consequências catastróficas no desenvolvimento do enredo. Nesse sentido, é possível afirmar que essa violência não se origina apenas de sua índole selvagem, mas também da configuração social da sociedade colonial que começava a se formar nos confins da Serra dos Órgãos, palco da ação do romance.

De acordo com Alfredo Bosi, “a transgressão do pacto entre a comunidade feudal e o ambiente primitivo seria, a rigor, a única fonte de tensão capaz de gerar um dissídio no interior da obra” (2011, p. 240). O crítico vê na configuração do romance a reprodução de um modelo social feudal em que a casa fortificada, construída pelo fidalgo Dom Antônio de Mariz, nas palavras do próprio narrador, “fazia as vezes de um castelo feudal na Idade Média” (ALENCAR, 2020, p. 59) e a família senhorial bem como o grupo de aventureiros, colonos e exploradores que viviam em seu entorno formavam uma sociedade à parte, e o “fidalgo os recebia como um rico-homem que devia proteção e asilo aos seus vassalos; socorria-os em todas as suas necessidades, e era estimado e respeitado por todos que vinham, confiados na sua vizinhança, estabelecer-se por esses lugares” (ALENCAR, 2020, p. 59). Desse modo, para Bosi (2011, p. 240), “a tônica no indevassado, no fechamento, na inteira defesa, amarra os elementos naturais à esfera da pequena comunidade que reproduz na selva o modelo da vida medieva”.

Para o crítico, ao conquistar as terras onde reina a natureza e transformá-las em seu domínio, Dom Antônio “funda um novo modo de viver” (BOSI, 2011, p. 240), de forma que mais especificamente esse personagem e sua filha Cecília representariam a “síntese colonial-romântica” (BOSI, 2011, p. 241) que pressupõe a admiração e o respeito à figura do selvagem encarnada em Peri:

O senhorio da terra, direito da nobreza conquistadora, deve reconhecer nos índios aquelas virtudes naturais de altivez e fidalguia que seriam comuns ao português e ao aborígene (...). O que marca o indianismo de Alencar é a inclusão do selvagem nessa esfera de nobreza, na qual cabem sentimento de devoção absoluta (Peri e Ceci) e também de ódio sem margens (dos Aimorés ultrajados aos brancos do solar). (...) O que aparece em primeiro plano é a intersecção do fidalgo e selvagem que se cruzam na posse das virtudes propriamente senhoriais: coragem e altivez, abnegação e lealdade. (...) Peri é, ao mesmo tempo: tão nobre quanto os mais ilustres barões portugueses (...) e servo espontâneo de Cecília, a quem chama de Uiára, isto é, senhora. (BOSI, 2011, p. 240-241).

Entretanto, para o estudioso, essa pretensa igualdade de condições que nivela o indígena e o português é apenas aparente, uma vez que há uma premissa que fica subentendida, segundo a qual, no contexto colonial, a associação entre esses dois grupos não é uma relação entre iguais. O modelo de convivência que regula a união entre o nativo e o conquistador foi imposto por este último que, no fim das contas, “pretende subjugar o outro ao seu próprio mundo de dominação” (BOSI, 2011, p. 241); assim sendo, a integração do selvagem no mundo social do romance só é possível se ocorrer dentro dos

parâmetros estabelecidos pelos colonizadores e, mesmo assim, o equilíbrio alcançado é frágil e pode facilmente ser rompido.

No interior mesmo da casa feudal de Dom Antônio, a disposição para essa integração não é a mesma entre todos os membros da família: se, por um lado, Cecília e o pai são mais abertos ao indígena, o mesmo não se observa na matriarca Dona Lauriana e em seu filho Diogo, que, por constituírem “a fidalguia extremada, verão com desdém o ‘bugre’, atitude que acabará por ser fatal ao equilíbrio da história” (BOSI, 2011, p. 241). De fato, o enredo do romance acompanha as terríveis consequências desencadeadas pela ação irrefletida de Diogo, que, ao assassinar inadvertidamente uma índia, rompe a frágil estrutura social construída pelo nobre português, e nem mesmo a fortaleza feudal edificada no seio da floresta será capaz de deter a devastação provocada pelos selvagens em fúria.

Mais uma vez, as proposições de Williams (2011) são bastante pertinentes para se compreender a representação da natureza em *O Guarani*. De acordo com o crítico, o mundo bucólico presente na poesia de Virgílio é eivado pelos contrastes entre as delícias do campo sempre ameaçadas pela possibilidade da perda, sendo que “a paz da vida campestre se contrapõe às perturbações ocasionadas pela guerra, a guerra civil e o caos político da cidade”. (WILLIAMS, 2011, p. 32- 34). Guardadas as devidas diferenças, é possível estender essa observação para o universo do romance de Alencar, uma vez que, a princípio, o narrador nos apresenta uma natureza idílica e até mitológica correspondente às convenções e tradições literárias relacionadas ao mito da Arcádia e ao *locus amoenus*. Entretanto, essa paisagem é composta de muitas camadas que vão evidenciando as tensões e conflitos que caracterizam o processo de formação da sociedade colonial na qual o indígena, através de inúmeras demonstrações de bravura, nobreza de caráter bem como de submissão absoluta, é assimilado ao novo contexto cujas normas são ditadas pelo invasor. Porém, o nativo que não demonstra disposição para aceitar esse acordo é rejeitado como um selvagem decaído da condição humana, devendo, portanto, ser excluído do pacto que visava instaurar a nova nação.

No entanto, o equilíbrio desse jogo de forças é extremante frágil, e qualquer movimento impensado pode vir a romper os acordos estabelecidos e frustrar os projetos de fundação de uma civilidade no coração das selvas brasileiras. Isso posto, observa-se que passear por essa Arcádia tropical é andar num terreno movediço e imprevisível, onde, a qualquer momento, alguma força humana ou natural pode devassar a floresta, fazer

despencar a rocha, lançar a flecha, disparar o tiro, atear o fogo, explodir a pólvora, transformando o lugar ameno na terra devastada, deserta de civilização.

Essa perspectiva que nega a possibilidade de construção de uma sociedade nacional baseada em um acordo civilizatório se opõe ao projeto literário não só de Alencar, mas dos autores românticos que se engajaram na proposta de construção da nacionalidade brasileira a partir da criação de uma literatura que expressasse identidade da pátria recém-independente. Dessa forma, torna-se necessário investigar se, no panorama apresentado pelos romances estudados neste trabalho, há o esboço de alguma ideia de natureza que sustente a possibilidade de fundação de uma civilização brasileira que possa se impor à floresta selvagem.

Capítulo 3: O *locus amoenus* e a Arcádia brasileira

1. A natureza disciplinada da ilha de *A Moreninha*

A trama amorosa de *A Moreninha* inicia-se quando o protagonista Augusto, juntamente com seus amigos Leopoldo e Fabrício, chegam à ilha para onde Felipe, seu amigo da universidade, os havia convidado para passar as festas do feriado de Sant'Ana na propriedade que pertencia à sua avó, dona Ana. O nome da ilha não é mencionado no romance, entretanto é possível inferir que se trata da ilha de Paquetá, localizada na Baía de Guanabara, nas proximidades do Rio de Janeiro, lugar que, após as frequentes visitas de Dom João VI, ainda em 1822, adquiriu uma importância cultural junto à corte e à população abastada da cidade.

Por ocasião dessas festas, Augusto, volúvel em matérias do amor, conhecerá a jovem Carolina, neta de dona Ana, a “moreninha” que dá título ao romance e, assim, se inicia a história sentimental, com o progressivo enamoramento dos personagens. Os rapazes deixaram a cidade do Rio de Janeiro e vão passar o feriado em companhia de “alegre, numerosa e escolhida sociedade” (MACEDO, 2018, p. 110), formada por “senhoras e senhores, recomendáveis por caráter e qualidades” (MACEDO, 2018, p. 110), em uma casa em que borbulham “o prazer e o bom gosto” (MACEDO, 2018, p. 110). Grande parte do enredo se passa nessa ilha, que, embora esteja distante das dinâmicas urbanas, está longe de ser um lugar precário, situado em meio a uma floresta rústica e desprovido dos benefícios da civilização.

Antes disso, a ilha constitui-se como uma espécie de paraíso que, afastado do cotidiano urbano, abriga uma sociedade seleta, louvável por seu comportamento refinado e por suas maneiras polidas. O nome dessa ilha não é informado pelo narrador e vem sempre substituído por reticências, procedimento que aumenta o mistério em torno desse lugar mágico, quase utópico, envolto numa atmosfera de encantamento que remete o leitor a outros tempos e lugares.

É possível estabelecer vínculos entre a ilha do romance carioca do século XIX com o imaginário a respeito das ilhas presentes em várias tradições culturais. Biedermann (1991, p. 255) aponta que as ilhas, em geral, são consideradas um lugar de beatitude e felicidade, enquanto Chevalier (2009, p. 501) descreve as ilhas como o lugar da “vilegiatura dos bem-aventurados”, um refúgio afastado da agitação da vida mundana,

propício para a paz e o silêncio, e como um local que oferece surpresas e possibilita a realização de sonhos e desejos.

Assim, Macedo insere-se numa tradição literária povoando uma ilha localizada nos trópicos brasileiros com rapazes e moças, senhores e senhoras que poderiam ser identificados como membros da elite da sociedade carioca contemporânea à obra. Evidentemente, não se pode concluir que a narrativa tenha retratado esse grupo numa perspectiva realista; antes disso, ela pode ser considerada um exemplo dos procedimentos assinalados por Chartier (1988), no qual o autor produz uma representação de sociedade de acordo com o que ele e o grupo ao qual pertence consideram ideal. Nesse sentido, ao ler *A Moreninha*, o leitor vai se deparar com as concepções do autor a respeito da elite carioca tal como ele pensava que ela era ou, ao menos, como ele gostaria que fosse.

Da mesma forma que o grupo social presente em *A Moreninha* é uma projeção de valores sociais e culturais sintetizados por Macedo, a natureza no romance é representada a partir de concepções e ideias a respeito do mundo natural. Assim, compreender como a natureza é recriada literariamente nessa obra bem como analisar as maneiras pelas quais os personagens relacionam-se com ela é uma forma de se aproximar de sensibilidades e valores compartilhados pela sociedade em que esse romance circulou pela primeira vez.

De antemão, é possível considerar que, nessa obra, vamos nos afastar do mundo selvagem de *O Guarani* e de *O Cabeleira* e nos aproximar de uma natureza configurada pelos limites da propriedade estabelecidos pela classe social representada no romance. Uma natureza ajardinada toma o lugar da selva bravia e torna-se uma figuração do lugar ideal, propício à vida sentimental e à educação dos afetos. A viagem para a ilha onde a ação do romance transcorre não significará, portanto, a fuga do mundo civilizado, mas sim a entrada em uma natureza em que os princípios e valores desse mesmo mundo se fazem sentir com mais intensidade nas alamedas, nos canteiros, nas relvas e nos recônditos de um jardim protegido pelas cercas e demarcações que regulavam a propriedade privada.

Logo no início da trama, um grupo de jovens desembarca numa ilha próxima ao Rio de Janeiro para participar dos festejos de Sant'Ana, tendo como anfitriã a simpática dona Ana, avó de Carolina, a Moreninha que dá título à obra. O excerto que segue retrata

o momento da chegada do estudante Augusto e de seus amigos à casa onde passariam o fim de semana:

No entanto, Augusto pagou, despediu o seu bateleiro, que se foi remando e cantando com os seus companheiros. Leopoldo deu-lhe o braço, e, enquanto por uma bela avenida, orlada de coqueiros, se dirigiam à elegante casa, que lhes ficava a trinta braças do mar, o curioso estudante recém-chegado examinava o lindo quadro que a seus olhos tinha e de que, para não ser prolixo, daremos ideia em duas palavras. A ilha de... é tão pitoresca como pequena. A casa da avó de Filipe ocupa exatamente o centro dela. A avenida por onde iam os estudantes a divide em duas metades, das quais a que fica à esquerda de quem desembarca está simetricamente coberta de belos arvoredos, estimáveis, ou pelos frutos de que se carregam, ou pelo aspecto curioso que oferecem. A que fica à mão direita é mais notável ainda fechada do lado do mar por uma longa fila de rochedos e no interior da ilha por negras grades de ferro está adornada de mil flores, sempre brilhantes e viçosas, graças à eterna primavera desta nossa boa terra de Santa Cruz. De tudo isto se conclui que a avó de Filipe tem no lado direito de sua casa um pomar e do esquerdo um jardim. (MACEDO, 2018, p. 26-27).

Ao chegarem, Augusto e seus amigos encontram uma ilha encantadora, com belos arvoredos, coqueiros, rochedos e vista para o mar, entretanto tal paisagem, embora apresente elementos ligados à natureza, não pode ser considerada natural, isto é, o narrador não está simplesmente transpondo para o texto um dado objetivo da paisagem de forma a oferecer ao leitor uma descrição próxima ao real. Em vez disso, esse excerto da narrativa manifesta uma determinada ideia de natureza comum ao contexto social e cultural no qual a obra circulou.

Um dos primeiros traços dessa ideia pode ser identificado a partir dos adjetivos empregados para caracterizar a paisagem ao redor da casa de dona Ana. Assim, o leitor e também o personagem Augusto deparam-se com uma avenida que era “bela”, contemplam um “lindo” quadro natural, percebem que a ilha era “pitoresca” e “pequena”, consideram que os arvoredos eram “belos” e “estimáveis”, apreciam as flores “brilhantes e viçosas” e sentem a “eterna” primavera da “boa” terra de Santa Cruz. Tais adjetivos expressam uma sensibilidade que vê a natureza como um lugar onde se pode apreciar a beleza e, nesse sentido, não é gratuita a afirmação do narrador segundo a qual o “curioso estudante recém-chegado examinava o lindo quadro que a seus olhos tinha”.

Retomando a perspectiva de Süsskind (1990, p. 61), é como se o narrador fosse uma espécie de guia, não somente dos personagens, como também do próprio leitor, caminhando à frente e apontando para os elementos da paisagem que devem ser vistos e admirados; sendo assim, os adjetivos sinalizam quais devem ser as reações frente ao

quadro apresentado. Nesse sentido, podemos concordar com a autora quando afirma que os narradores das obras ficcionais das primeiras décadas do século XX tiveram seu olhar moldado pela contemplação das pinturas e mapas feitos por viajantes e cronistas que pretendiam figurar o espaço natural brasileiro:

E é olhos fixos nas séries de pranchas e comentários de viagem, quase pictóricos, sobre o cenário natural local, que esse primeiro narrador de ficção no Brasil parece aprender a figurá-lo. Em paisagens cujos contornos já estariam traçados pelos muitos tratados descritivos, pranchas e relatos de expedições que percorrem, de modo às vezes mais, às vezes menos discretos, suas narrativas. (SÜSSEKIND, 1990, p. 36).

Macedo evidencia essa apropriação que a ficção faz da tradição pictórica sobre a natureza ao aproximar a descrição literária da pintura e adotar o mesmo procedimento de um pintor que, ao retratar uma determinada paisagem, escolhe o que deve figurar no espaço da moldura. Essa escolha é motivada por uma valoração sobre quais elementos da paisagem podem ser considerados belos a ponto de serem transpostos para o quadro. Assim, o narrador registra os aspectos que, de acordo com os cânones da pintura da paisagem, são vistos como belos e dignos de serem representados, de modo que a natureza retratada não corresponde à natureza real, mas a um ideal daquilo que ela deveria ser.

Ao debruçar-se sobre a obra *De Pictura*, do pintor do Renascimento italiano Leone Battista Alberti (1404-1472), Segawa (1996, p. 26) aponta de que forma a tradição da pintura recusa uma interpretação realista da natureza, procurando aproximá-la de um ideal de beleza. A partir da citação do pintor, para quem “devemos tirar da natureza o que queremos pintar, e sempre escolher as coisas mais belas” (ALBERTI, 1989, p. 133), Segawa demonstra o quanto a pintura reconhece a atração que a natureza exerce sobre o observador. Entretanto, o artista vai além do realismo, projetando, na figuração da paisagem, uma natureza ideal, reinterpretada e recriada pelo olhar da cultura. A partir da leitura do excerto de *A Moreninha*, é possível propor que Macedo compartilhava desses princípios, os quais provavelmente circulavam pelo contexto cultural do período; assim, pode-se observar como, na representação da paisagem da ilha, o romancista escolheu os componentes mais belos para que, pelos olhos de Augusto, o leitor pudesse contemplar a natureza ideal.

Como um observador distante, o personagem Augusto não está olhando para uma paisagem natural, em vez disso, contempla romanticamente uma pintura, ou melhor,

uma representação da natureza que comporta os elementos que o autor considera apropriados para serem nomeados e apresentados pelo texto. Tudo é artificial, tudo é cenário, tudo é figurado. A experiência do personagem com o mundo natural ocorre, portanto, num plano puramente estético, regulado por certas noções que determinavam quais os elementos da paisagem deveriam ser contemplados pelo olhar e de que modo tais elementos afetariam a sensibilidade do observador a ponto de serem organizados num todo harmônico ao qual se daria o nome de natureza.

Tendo em vista esses apontamentos, cabe-nos perguntar qual seria, então, a percepção de natureza que orienta tal representação. O exame do excerto nos permite afirmar que a ilha que serve de cenário para o romance não é um ambiente tomado por matas fechadas, florestas densas e intransponíveis, habitadas por feras ou animais peçonhentos. É com desenvoltura que Augusto, ao desembarcar, dá o braço ao amigo e caminha tranquilamente “por uma bela avenida, orlada de coqueiros”, como se não houvesse um mar que a separasse das ruas do Rio de Janeiro.

Embora essa seja sua primeira visita à ilha, em nenhum momento, o personagem esboça qualquer sentimento de medo ou apreensão por estar num ambiente estranho ao contexto urbano, pois, para ele, esse espaço, de fato, não é percebido como estranho: é como se a ilha fosse uma continuação da cidade. A natureza que Augusto encontra nesse lugar é uma natureza submetida à ação humana que lhe desbastou os excessos de exotismo selvagem, protegendo-a e confinando-a aos limites do terreno civilizado. Dessa forma, Augusto não caminha por um coqueiral, mas por uma “avenida orlada de coqueiros”, descrição em que o elemento natural, simbolizado pelos coqueiros, aparece como adorno e ornamento da avenida, termo ligado ao universo urbano e civilizado.

Observa-se que essa paisagem é definida pela disciplina e não pela espontaneidade, uma vez que os coqueiros ali presentes não brotaram casualmente, mas foram plantados nas orlas da avenida, dispostos de uma maneira alinhada até a casa de dona Ana. Além dessa imagem, o texto apresenta outros elementos que remetem o leitor a uma descrição matemática, explicitada pela menção à posição central da casa da avó de Felipe, como se a construção fosse o centro de uma circunferência. A menção à divisão da avenida em duas metades proporcionais e à distribuição simétrica dos arvoredos da margem esquerda também contribuem para criar o efeito de exatidão.

Desse modo, pode-se afirmar que esse excerto descritivo apresenta ao leitor uma natureza recriada por um traçado quase geométrico, evidência de uma concepção segundo a qual o meio natural deve ser reordenado por princípios racionais. Nesse sentido, a presença de um pomar e de um jardim ao redor da casa são simbólicos, uma vez que são o exemplo mais evidente do trabalho humano produtor de uma natureza cultivada e, por isso mesmo, muito mais próxima da cultura do que da “natureza em si”.

Essa paisagem, além de estar demarcada por um ordenamento racional, é também atravessada por uma referência cultural que a insere num plano histórico. Verifica-se, assim, a demarcação da natureza como propriedade privada, que se encontra “fechada do lado do mar por uma longa fila de rochedos e no interior da ilha por negras grades de ferro está adornada de mil flores” (MACEDO, 2018, p. 27). Tal como a fortaleza de Dom Antônio de Mariz, aqui se aproveitou um acidente natural (a longa fila de rochedos) como uma maneira de estabelecer os limites da propriedade; por outro lado, a interferência humana se impõe através de negras grades de ferro as quais demarcam fisicamente a posse do território natural, transformado em um bem a ser cercado e protegido. As mil flores “sempre brilhantes e viçosas, graças à eterna primavera desta nossa boa terra de Santa Cruz” podem embelezar tal demarcação, mas não impedem que as “negras grades” se destaquem, alertando aos visitantes que a fruição daquele lugar idílico está condicionada à permissão de sua proprietária, a qual se encontra amparada por um conjunto de leis que lhe garantem a posse daquele espaço.

Partindo dessas observações, constata-se, portanto, que a natureza representada em *A Moreninha* tem pouco em comum com as concepções presentes no ideário do projeto romântico acerca de uma natureza virgem, intocada e, sobretudo, diversa do meio natural europeu, seja por seu exotismo, seja por seu aspecto selvagem e desconhecido. A paisagem do romance já não causa assombro ao homem civilizado, uma vez que nela ele reconhece a ação humana, capaz de refundar uma ordem natural caracterizada pelo equilíbrio e pela simetria.

Thomas (2010, p. 288) aponta que, a partir dos séculos XVI e XVII, muitas reservas naturais da Grã-Bretanha foram sendo abandonadas e acabaram por dar lugar a atividades agropecuárias que visavam uma exploração mais lucrativa do solo; entretanto, segundo autor, foi nesse mesmo período que muitos fidalgos deixaram suas casas nas cidades e aldeias, e passaram a viver em grandes casas localizadas em centros de terrenos ajardinados e arborizados, preferencialmente distantes e ocultos dos olhos das pessoas

comuns. Assim, a ornamentação paisagística em torno dessas residências era sinal de riqueza e de distinção social, o que também caracterizaria o contexto da narrativa de *A Moreninha*, uma vez que grande parte da trama se desenvolve justamente na casa de dona Ana, mulher rica e abastada, senhora de escravos, que pôde criar seus netos órfãos dando-lhes a educação que as elites da época dispensavam a seus filhos. Dessa forma, a natureza representada no romance é enquadrada no interior de uma ordem econômica e social característica do contexto histórico representado na narrativa, o que permite afirmar que a dinâmica ficcional de *A Moreninha* pressupõe o ordenamento em torno da propriedade privada como base para a concepção do espaço natural.

Para além dessa temática, Thomas (2010) aponta que jardins e pomares também são cultivados por serem belos. Nesse sentido, o cultivo desses ambientes evidenciaria que a modernidade testemunhou o reaparecimento de uma sensibilidade que se desvinculava de aspectos utilitários e começava a ver nas árvores e nas flores um objeto de admiração estética. O cultivo desses espaços remonta, segundo o autor, à Idade Média, período no qual os jardins e bosques eram vistos como local de prazer, e cultivá-los era uma forma de se recriar o próprio Jardim do Éden: “Na Idade Média, os bosques eram vistos como locais de prazer; e, no reinado de Henrique VIII, John Leland escreveu sobre o que denominava o ‘encanto dos bosques’” (THOMAS, 2010, p. 288). No século XVII, diante da crescente demanda por madeira na Inglaterra, não foram poucos os que se opuseram ao corte de árvores argumentando que elas ofereciam “perspectivas agradáveis e encantadoras aos olhos” (THOMAS, 2010, p. 289), o que leva Thomas (2010, p. 289) a afirmar que “as árvores (...) eram agora cultivadas e queridas por simples amenidades”. A representação da natureza em *A Moreninha* dialoga com essas ideias de natureza que circulavam século XIX, sendo possível afirmar que a sensibilidade em relação às árvores, flores, pomares e jardins presente nesse romance relaciona-se a essas novas atitudes frente ao universo natural.

Assim, o encanto e o maravilhamento estético em relação a essa natureza, expressos na menção às “mil flores, sempre brilhantes e viçosas, graças à eterna primavera desta nossa boa terra de Santa Cruz”, permite-nos recordar uma espécie de paraíso mítico. Dessa forma, ao fazer o leitor contemporâneo ao romance seguir os passos de Augusto pela avenida adornada de coqueiros, flores, jardins e pomares, a narrativa contribui para a formação de uma sensibilidade que concebia a natureza como bela e amável, digna de ser cultivada e admirada.

A chegada de Augusto à casa de Dona Ana implica uma nova descrição da propriedade, dessa vez vista de dentro. Devido à localização central dessa construção na ilha e à sua importância para o desenvolvimento do romance, o narrador dedica um trecho para apresentar ao leitor o interior desse espaço:

Agora, outras duas palavras sobre a casa: imagine-se uma elegante sala de cinquenta palmos em quadro; aos lados dela dois gabinetes proporcionalmente espaçosos, dos quais um, o do lado esquerdo, pelos aromas que exala, espelhos que brilham, e um não sei quê, que insinua, está dizendo que é gabinete de moças. Imagine-se mais, fazendo frente para o mar e em toda a extensão da sala e dos gabinetes, uma varanda terminada em arcos; no interior meia dúzia de quartos, depois uma alegre e longa sala de jantar, com janelas e portas para o pomar e jardim, e ter-se-á feito da casa a ideia que precisamos dar. (MACEDO, 2018, p. 27).

Embora esteja localizada no centro de uma ilha afastada da cidade, a casa em nada se assemelha à tapera rústica do pescador; pelo contrário, pela descrição, observa-se que a moradia se caracteriza pela elegância e pelo refinamento. A organização da casa é feita de acordo com princípios racionais, com uma divisão ordenada dos cômodos, em que se verifica uma delimitação clara entre o espaço de convivência social — a sala — e o espaço da intimidade — o gabinete das moças. A referência aos aromas e aos espelhos evidenciam uma preocupação com o embelezamento do ambiente doméstico, prática ligada aos hábitos do universo urbano transpostos para a ilha, de modo a torná-la propícia para a vida civilizada.

A casa, entretanto, não é um espaço isolado a encerrar em suas paredes os hábitos refinados da cidade, tornando-se, assim, estranho ao ambiente da ilha. A descrição desse lugar expressa a concepção de um conjunto que integra a civilização (representada pela casa) à natureza, representada pelo pomar e pelo jardim. A varanda em arcos bem como as janelas e portas que se abrem para esses espaços demonstram que as fronteiras desses mundos são permeadas e a natureza, ao invés de ser afastada do ambiente doméstico, é trazida para dentro e nele assume uma função decorativa.

Os batentes das portas e janelas bem como os arcos da sacada cumprem a função de emoldurar o espaço exterior, delimitando os limites da paisagem natural que poderiam ser vistos do interior da sala. Assim, a natureza compõe um cenário agradável, cuja contemplação pode ser feita no conforto da casa, uma vez que ela é propiciada por aberturas que cumprem a função de molduras e quadros que, junto aos espelhos, formam um cenário decorativo.

Tais elementos atestam mais uma vez que, em *A Moreninha*, a natureza é representada de modo a adequar-se a um ideal. Assim, as janelas, portas e arcadas da casa permitem que seus moradores e visitantes contemplem uma natureza amena, representada pelo pomar e pelo jardim, cultivados por seu valor estético. Nesse romance, o ideal de uma natureza bela não está relacionado à floresta selvagem, desconhecida e intratável, mas a esses espaços em que a natureza sofreu a intervenção humana de modo a tornar-se dócil e propícia às vivências sentimentais dos personagens que neles passeiam.

2. Natureza e cultura em *O Guarani*

Na abertura de *O Guarani*, como contraponto às imagens grandiosas e sublimes da floresta, o narrador apresenta um recanto que se ocultava na parte interna da casa de Dom Antônio de Mariz:

No ângulo que esta asa fazia com o resto da casa, havia uma coisa que chamaremos jardim, e de fato era uma imitação graciosa de toda a natureza rica, vigorosa e esplêndida, que a vista abraçava do alto do rochedo.

Flores agrestes das nossas matas, pequenas árvores copadas, um estendal de relvas, um fio de água, fingindo um rio e formando uma pequena cascata, tudo isto a mão do homem tinha criado no pequeno espaço com uma arte e graça admirável.

À primeira vista, olhando esse rochedo da altura de duas braças, donde se precipitava um arroio da largura de um copo de água, e o monte de grama, que tinha quando muito o tamanho de um divã, parecia que a natureza se havia feito menina e se esmerara criar por capricho uma miniatura. (ALENCAR, 2020, p. 54).

Nesse jardim onde, normalmente, o leitor encontrará a jovem Cecília brincando ou repousando em sua rede, é possível identificar traços que o aproximam do jardim por onde passeia a Moreninha: trata-se de uma “imitação graciosa da natureza”, “esplêndida”, com “flores agrestes”, “pequenas árvores”, “estendal de relvas”, “pequena cascata”, tudo criado com “arte e graça admirável”, uma miniatura caprichosa da natureza feita pela “mão do homem”. Além disso, mais uma vez, observa-se a recorrência da tópica do *locus amoenus*, visto que os elementos que compõem esse recanto são os mesmos que comumente aparecem nessa paisagem literária, agora recriada sem as ameaças e os perigos que se ocultavam fora dos limites da casa de Dom Antônio. Com essa descrição, mais uma vez, Alencar transporta para o mundo ficcional as concepções e sensibilidades em relação à natureza que, fazendo parte de uma longa tradição literária e cultural, circulavam pelos mais variados contextos do século XIX.

Identifica-se nesse excerto o apreço por uma natureza domesticada, circunscrita ao espaço delimitado do jardim, o qual é cultivado por sua beleza, com elementos da paisagem brasileira dispostos de modo a produzir enlevo e encantamento em quem os contempla. Sendo assim, é possível afirmar que Alencar procura veicular ao romance uma representação do conquistador europeu, representado por Dom Antônio de Mariz não como um explorador que vê a natureza como uma fonte de ganhos a ser dominada, mas como alguém dotado de sensibilidade para valorizar e cultivar os aspectos poéticos do mundo natural, agora delimitado e controlado no interior da habitação civilizada. Dessa forma, através dessa representação literária, o autor instaura uma versão da história na qual o país teria sido fundado pelo nobre europeu que, submetendo a natureza à racionalidade humana, foi capaz de estabelecer uma fronteira entre a natureza bruta e o mundo civilizado, aqui representado pela paisagem cultivada do jardim.

Ao percorrer os espaços descritos em *O Guarani*, De Marco (1993) demonstra como a representação ficcional da natureza e da própria colonização do país vai sendo construída nas páginas do romance. Para a autora, o modo como Dom Antônio de Mariz erigiu sua casa, incrustada em meio à paisagem da floresta, num terreno que proporcionava proteção e defesa evidencia as formas de relacionamento com a natureza que, na perspectiva de Alencar, foram estabelecidas pelo colonizador:

Esse modo de encravar a casa no espaço põe em relevo uma inteligência que concebe a apropriação da natureza, pautada pelo respeito à floresta e pelo empenho em aproveitá-la para atingir metas e valores caros à civilização branca que vai habitá-la. Assim, a escolha do espaço e o modo de inserir-se nele põem em destaque qualidades como inteligência, habilidade, enfim, cultivo. (DE MARCO, 1993, p. 31).

A noção de “cultivo” apresentada pela autora sintetiza a atitude de Dom Antônio, símbolo do colonizador português, frente ao mundo natural. Sua ação é pautada por uma racionalidade que pretende dominar a natureza de modo a fundar um agrupamento social no qual a existência civilizada se torne possível. Entretanto, essa ação não se traduz por uma exploração brutal de caráter extrativista, mas sim pelo estabelecimento de uma relação harmônica com a natureza, na qual ela será domesticada para integrar-se à cultura.

Essa representação de uma relação harmônica entre os seres humanos e o espaço natural dialoga com uma série de novas ideias sobre natureza que circulavam no ambiente europeu desde o final do século XVII. Briffaud (2020) demonstra como os

discursos de cientistas e naturalistas a respeito das montanhas mudaram as concepções a respeito desses acidentes geológicos. Vistas inicialmente como lugares ameaçadores que guardavam inúmeros perigos, as montanhas foram reabilitadas quando se descobriu sua importância para a manutenção do ciclo da água, uma vez que armazenavam a água sob a forma de neve e geleiras e, no período do degelo, abasteciam os rios e irrigavam toda a terra. Essas mesmas águas desembocavam nos oceanos, onde as nuvens se formavam e eram levadas para o alto da montanha, num movimento circular que manifestava a sabedoria do Criador.

O espetáculo das montanhas e dos oceanos — dos quais algumas pessoas se afastam com horror — não deveria ser, pelo contrário, admirado? A função justifica essa admiração (...). Todo o fascínio físico-teológico encontra-se nesse aspecto, ou seja, na descoberta do **uso** que, frequentemente, pressupõe uma atenção mais aturada do espectador, além da reviravolta de uma percepção *a priori*. (BRIFFAUD, 2020, p. 89, destaques e grifos do autor).

Dessa forma, pode-se afirmar que a descoberta da utilidade da natureza, vista como uma evidência da providência divina, inspira novos sentimentos sobre as paisagens montanhosas europeias, que passam a ser apreciadas por seu caráter benéfico. Ao nos depararmos com a descrição da fortaleza de Dom Antônio de Mariz, incrustada na saliência de uma rocha que lhe oferecia abrigo e proteção, não poderíamos considerar que as ideias acerca do aspecto providencialista e utilitário da natureza estavam em circulação no contexto cultural contemporâneo à obra? Nesse sentido, seria possível afirmar que Alencar teria se apropriado de tais concepções para, assim, propor uma nova imagem da floresta brasileira que, de lugar selvagem e ameaçador, passa a ser também vista como um refúgio que, bem aproveitado, permitirá a permanência e o desenvolvimento da civilização.

Ao analisar o modo como o narrador descreve a casa de Dom Antônio, De Marco destaca como sua caracterização ressalta os valores de “solidez e austeridade” (1993, p. 31), expressos pela dureza das rochas usadas na construção, pela recorrência de linhas retas e sóbrias e pela claridade que incide sobre o edifício:

No desenho, observa-se a predominância absoluta de linhas retas configurando um espaço que quer banir qualquer possibilidade de permeabilidade, sinuosidade, sombras. É o contraponto ao caráter anguloso da natureza majestosa cujas curvas só podem ser admitidas nesse espaço ao serem dominadas pelo morador e, por isso, vão constituir o jardim. Este novamente vem ressaltar os dotes da inteligência responsável pela concepção do espaço, pois, na medida em

que sua composição se dá pelo processo de ‘imitação’, destaca-se não só a possibilidade de domesticar a natureza, mas também a admiração e o respeito que esse homem tem em relação a ela. (DE MARCO, 1993, p. 31).

Considerando essa perspectiva, o jardim de Cecília surge nas páginas do romance como o símbolo da viabilidade da formação da nacionalidade brasileira, que seria caracterizada pela incorporação da paisagem natural pela cultura, na medida em que “a inserção da casa na selva quer apresentar-se como conduta exemplar de entrosamento entre dois mundos: o branco colonizador deve ter a virtude de harmonizar em seu espaço vital elementos de seu mundo de origem e do mundo novo descoberto” (DE MARCO, 1993, p. 31). Dessa forma, para a autora, a representação pensada por Alencar concebe a formação do Brasil a partir do viés da conciliação, em que o colonizador é despojado da cobiça e da sanha do saque indiscriminado da natureza e do extermínio dos indígenas, tão brutais como a antropofagia de algumas tribos, para transformar-se num agente civilizador, capaz de estabelecer vínculos entre o mundo da natureza e o mundo da cultura. Tal orientação embasa sua conclusão de que “o romance parece apontar traços que deveriam talhar o perfil do país: extrair a riqueza do cultivo da terra e reconhecer a prática da conciliação como atributo e função fundamentais da autoridade” (DE MARCO, 1993, p. 90).

Para construir esse ideário, Alencar, ainda que introduzindo elementos característicos da fauna e da flora nativas do Brasil para a representação desse novo universo histórico, não deixou de recorrer aos mitos, às tradições e a temas presentes no repertório literário europeu, em especial aqueles relacionados ao mito da Arcádia e à tópica do *locus amoenus*.

Muito embora a casa de Dom Antônio de Mariz e o jardim de Cecília sejam destruídos ao final da narrativa, Alencar não abandona o ideário do *locus amoenus* como uma possibilidade de representação da natureza e da identidade brasileira. Na parte final do romance, após a destruição da fortaleza, Peri conduz Cecília em uma canoa pelo rio Paquequer para levá-la em segurança até o Rio de Janeiro, onde vivia o restante de sua família. Numa parada para recolher frutas em meio à mata, o herói se vê obrigado a deixar a jovem sozinha por alguns instantes às margens do rio, o que lhe rende grandes preocupações:

O índio, antes de partir, circulou a alguma distancia o lugar onde se achava Cecília, de uma corda de pequenas fogueiras feitas de louro, de canela, urataí e outras árvores aromáticas.

Desta maneira tornava aquele retiro impenetrável; o rio de um lado, e do outro as chamas que afugentariam os animais daninhos, e sobretudo os répteis; o fumo odorífero que se escapava das fogueiras afastaria até mesmo os insetos. Peri não sofreria que uma vespa e uma mosca sequer ofendesse a cútis de sua senhora, e sugasse uma gota desse sangue precioso; por isso tomara todas essas precauções.

Cecília devia pois ficar tranquila como se estivesse em um palácio; e de fato era um palácio de rainha do deserto esse sombrio cheio de frescura a que a relva servia de alcatifa, as folhas de dossel, as grinaldas em flores de cortinas, os sabiás de orquestra, as águas de espelho, e os raios do sol de arabescos dourados.

A menina viu de longe o desvelo com que seu amigo tratava de sua segurança, e acompanhou-o com o olhar até o momento em que ele desapareceu no mais espesso da mata. (ALENCAR, 2020, p. 486)

Da mesma forma que em situações anteriores, Peri interfere no ambiente natural para transformá-lo num local agradável que possa servir de refúgio para Cecília. A fogueira feita de plantas aromáticas trata de afugentar insetos, vespas, moscas e outros animais daninhos que pudessem causar uma ferida, por menor que fosse, na pele branca de sua senhora. A natureza maléfica e selvagem é expulsa desse retiro impenetrável graças à ação de Peri, personagem que consegue harmonizar o ambiente brasileiro selvagem e o mundo da cultura, traçando um círculo de modo a isolar Cecília da mata indomável que esconde terríveis perigos. Protegida pelo raio de fogo e aromas, a jovem é inserida em um ambiente que preserva as particularidades do lugar ameno, recriado pela sensibilidade do artista indígena, cuja habilidade transforma a selva brasileira em um recanto da tradição literária de origem europeia.

Assim, mais uma vez, é a cultura que concebe a natureza de modo a transformar a floresta em um palácio do qual Cecília passa a ser senhora. A terra erma e agreste é demarcada e, ao menos por alguns instantes, torna-se posse e propriedade com fronteiras estabelecidas, de modo que o mundo natural desconhecido passa a ser domesticado. Nesse pequeno recanto não faltam os ingredientes que caracterizam o *locus amoenus*, tais como a sombra cheia de frescura, a alcatifa das relvas, o dossel de folhagens, as grinaldas e cortinas de flores, a orquestra dos sabiás, o espelho das águas e os arabescos formados pelos raios de sol. A mata brasileira perde sua feição inculta e se transforma em edifício, templo, palácio, cultura, para, assim, poder ser um cenário digno de uma história de amor que intenta ser uma mitologia de fundação da nação. Desse modo, a natureza na qual o amor de Peri e Ceci deve nascer não pode ser figurada como “o mais

espesso da mata”, obscuro e ameaçador, mas como um reduto gracioso representado a partir das convenções poéticas capazes de inspirar os amores puros e os mais delicados sentimentos.

Considerando essas representações, reforçamos que a natureza presente nas páginas de *O Guarani* torna-se mais um motivo literário, tão artificial como os que participaram de sua elaboração, tendo em si as complexidades que os caracterizam. Esse entrosamento entre o mundo natural e a cultura é mimetizado pela elaboração literária de Alencar, que, ao pretender construir o ideário da nacionalidade, integrou as aspirações por uma literatura brasileira e original às convenções que a tradição literária de origem europeia disponibilizava para os autores do Novo Mundo.

Ao figurar esse tipo de organização, que abre uma brecha em meio ao romance (e à floresta espessa), o autor manifesta compartilhar de concepções acerca da natureza oriundas de uma tradição cultural europeia. Dessa forma, ele convida o leitor a contemplar uma natureza que, embora distante da realidade representada, mostra-se viável no horizonte de possibilidades de criação de uma civilidade brasileira.

3. A Arcádia selvagem de *O Cabeleira*

Deslocando a ação para o Norte do país, Franklin Távora apresenta um ideário sobre a construção da nacionalidade que dialoga com as propostas de Alencar, em especial na apresentação de uma possibilidade de conciliação entre a floresta selvagem e o mundo disciplinado pelo trabalho. A natureza retratada em *O Cabeleira* é vasta e grandiosa, e se impõe tirânica ao leitor que, assim, como os personagens do romance, vaga diminuto por entre as veredas escuras da mata, “tomada por grossos troncos ligados às árvores paralelas por fortíssimos cipós” (TÁVORA, 2019, p. 88). Solidão e deserto, termos comumente empregados pelo narrador para nomear a floresta, remetem ao absoluto e não admitem campos de fronteira. São paisagens uniformes, homogêneas e extensivas, nas quais o olhar se habitua com as mesmas cores e as mesmas formas.

O caminho encontra-se bloqueado, a floresta se fecha sobre nós e, assim, permanecemos envoltos no emaranhado de cipós e não vemos nada além da natureza selvagem que nos cerca. Cabe ao leitor decidir se permanece nesse lugar ou se vale a pena remover a folhagem espessa para, talvez, encontrar um caminho que o leve a outras paisagens. Imaginando que, para além da selva inóspita, haveria a possibilidade da

existência de espaços e ambientes diversos, perguntamo-nos se, em *O Cabeleira*, seria possível encontrar outra natureza, que não aquela correspondente à arcádia selvagem.

É certo que, como uma espécie de guia, o narrador traça uma rota específica, apresentando a natureza que ele quer que seu leitor urbano, ilustrado e cidadão conheça. Imbuído dos princípios positivistas, que apontavam a relação de determinação do meio sobre o homem, Távora escolhe representar um aspecto negativo da paisagem sertaneja, ressaltando de que modo o “sertão rústico” é responsável pela formação do homem bárbaro e incivilizado. Assim, se compararmos o romance a uma pintura, a imagem em primeiro plano que ocuparia todo o espaço da tela seria a da floresta rústica, escura e ameaçadora.

Entretanto, será que, em meio a essa espessura ou até mesmo nas bordas da tela, o olhar do observador não poderia encontrar clareiras, campos, jardins ou povoações? Seria possível ao leitor encontrar um desvio da rota previamente traçada pela imposição determinista do autor e, assim, topar com outras paisagens que não sejam aquelas relacionadas à selvageria e à rusticidade do deserto? Nesse sentido, haveria nuances que permitissem encontrar espaços de memória relacionados ao universo natural?

No início do capítulo VIII, o narrador dedica alguns parágrafos para descrever a propriedade em que vivem o personagem Liberato e sua família — núcleo que terá um papel importante no desenrolar da narrativa. Esse espaço é designado como “engenhoca”:

A casa de Liberato estava situada dentro do cercado que, beirando o rio em linha reta, de norte a sul, ia morrer na mata virgem, limite natural das terras pertencentes à engenhoca. (...) podia considerar-se uma verdadeira casa de campo por sua bonita aparência, pela vista que tinha para todos os lados, pelo alpendre circular e pelo meio peitoril de madeira que não contribuía pouco para sua rústica elegância.

A pequena distância tinham sido edificadas três casas menores e menos vistosas do que a primeira. Em uma destas morava o genro, e nas outras duas os filhos do crioulo. Nos fundos do cercado via-se outra casinha que na forma arremedava a casa-grande. Pertencia a Gabriel que, à sombra do irmão, aí vivia com sua mulher e filhos, na paz do Senhor.

Sem ter escravos nem dispor de grandes meios pecuniários, com o auxílio de Gabriel, Sebastião, Ricardo e Vicente, plantava canas, fazia roçados e vazantes e, no tempo próprio, fabricava açúcar e rapaduras, destilava aguardente, e desmanchava mandioca que lhe dava farinha para todo o ano.

Viviam em perfeito acordo aquele pai, aquele irmão, aqueles filhos, aquele genro, cada um com sua mulher e seus filhos, e todos dando os mais bonitos exemplos, que se conhecem, de união, auxílio mútuo, recíproco respeito e comum felicidade. (TÁVORA, 2019, p. 99).

Nos limites do deserto verde, abre-se uma clareira em que se vislumbra um espaço organizado que, embora esteja apresentado em apenas quatro parágrafos, destaca-se do conjunto da narrativa justamente por opor-se à natureza desregrada, caracterizada pelo caos. A propriedade onde Liberato e sua família vivem encontra-se justamente num limiar, uma vez que “ia morrer na mata virgem, limite natural das terras pertencentes à engenhoca”, estando, portanto, na fronteira entre o mundo habitado e a natureza rústica.

Ao contrário da floresta, onde reina a desordem, a engenhoca de Liberato é caracterizada pela organização, que pode ser observada na arquitetura das casas e em sua disposição, que conferem uma “rústica elegância” ao lugar; nesse sentido, observa-se que as construções não são pensadas apenas para um fim utilitário, mas também cumprem uma finalidade estética. Assim, esse espaço é considerado belo, não por estar próximo a uma natureza intocada, mas sim por ter sido concebido a partir de uma ação humana racional que se opõe à rusticidade da mata.

Observa-se também que esse espaço é transformado pelo trabalho, executado de modo alheio à ordem escravocrata: é o próprio núcleo familiar que se encarrega de plantar cana, fazer roçados e vazantes, além de produzir os produtos necessários à sua subsistência. Em oposição às imagens predominantes de uma natureza indomada e selvagem, o narrador nos apresenta, nesses poucos parágrafos, uma natureza submetida à racionalidade e ao trabalho, elementos capazes de impor uma fronteira que separa o mundo civilizado do mundo bárbaro.

Nessa natureza recriada pelas mãos humanas, observa-se, inclusive, outros tipos de socialização dos quais está excluída qualquer forma de violência ou exploração e que estão baseados em “união, auxílio mútuo, recíproco respeito e comum felicidade”. Essa representação manifesta uma concepção segundo a qual o trabalho agrícola, mais do que cultivar a natureza, favorece a instauração de uma moralidade que visa regular as relações comunitárias e criar modos de convivência pacífica e civilizada.

Nesse sentido, mais uma vez, é possível aproximar a leitura que Távora faz do universo natural das conclusões propostas por Thomas (2010, p. 360) que, ao analisar suas fontes, percebeu que, no período compreendido entre os séculos XVI e XVII, no contexto europeu, era comum a veiculação da ideia de que a natureza selvagem, isto é, aquela não domesticada pelo trabalho agrícola, deveria ser condenada. Segundo o autor, nesse período, aqueles que defendiam a expansão agrícola sobre o mundo natural

argumentavam que “o amanho do solo simbolizava a civilização, ao passo que as terras agrestes e vazias (...) eram um caos disforme. Um terreno não cultivado (...) era a suma exata de uma natureza degenerada” (THOMAS, 2010, p. 360). O autor afirma que essa mentalidade se estende até o século XVIII, período em que a crença na necessidade da “batalha entre o homem e a natureza” (THOMAS, 2010, p. 261) persistia com toda força a ponto de estar atrelada a um conceito estético de acordo com o qual a paisagem bela era justamente aquela em que se podia contemplar o campo cultivado.

Entretanto, para além do senso de beleza, o autor chama a atenção justamente para a noção de moral, uma vez que a natureza inculta favorecia a permanência de um estado de degradação contrário até mesmo aos preceitos bíblicos segundo os quais Deus dera a terra aos homens para que eles a dominassem e a cultivassem; dessa forma, dedicar-se à agricultura era instaurar uma ordem civilizada capaz de ordenar o caos e fundar uma vida regulada pelos princípios divinos. No romance, tais concepções são veiculadas na descrição do espaço onde a família de Liberato vive, bem como na apresentação de seu modo de vida organizado em torno do trabalho, que lhes possibilita viver uma moralidade definida como um “perfeito acordo” que se tornava um “bonito exemplo de união, auxílio mútuo, recíproco respeito e comum felicidade”. A moral que prevalece nesse núcleo da narrativa estabelece uma fronteira que delimita o mundo da natureza, associado à barbárie do mundo civilizado, regulado pelo trabalho agrícola; ainda que a descrição de tal organização ocupe um plano secundário, ela não deixa de ser simbólica, uma vez que é apresentada pelo autor como um exemplo de sociabilidade que poderia se contrapor ao caos do mundo natural desordenado.

Ao pesquisar a formação dos jardins públicos no Brasil, ao final do século XVIII, Segawa (1996, p. 7) menciona uma determinada concepção de natureza vista como “ameaça a ser domada, dobrada, para a sobrevivência do homem a partir do plantio”. O autor aponta que a ordenação dos espaços da natureza nos jardins públicos, com a submissão do espaço físico que passa a ser planejado de acordo com uma perspectiva racional, seria uma nova atitude importada de modelos em voga no exterior, uma vez que as circunstâncias brasileiras viam no espaço desordenado e não delimitado uma “imensidão inexplorada e temível pelo desconhecimento do que encerrava essa natureza bravia” (SEGAWA, 1996, p. 7). As análises do autor remetem ao modo como os jardins públicos foram pensados, entre os séculos XVIII e XIX, como uma nova “atitude civilizatória na planificação de um espaço público que contém a natureza controlada e

ordenada a partir da racionalidade do homem” (SEGAWA, 1996, p. 7), a qual abriu novas possibilidades de convívio e lazer.

O autor defende que a fundação desses espaços está veiculada a ideias de natureza que chegavam do exterior ao Brasil, o que torna possível afirmar que havia, de fato, um ambiente cultural em que essas concepções circulavam e que é plausível que os romancistas desse período tenham, de fato, entrado em contato com esse novo ideário sobre o mundo natural. Assim, pode-se considerar que tais concepções não apenas contribuíram para a criação de novos espaços públicos, como também foram transpostas para os romances, os quais passaram a veicular um novo ideal de natureza, representado pelo jardim e pelo campo cultivados, vistos como mais adequados para a civilidade brasileira que se pretendia construir.

No entanto, em *O Cabeleira*, esse espaço de civilidade, representado pela engenhoca, não perdura: quase ao fim do romance, os bandidos ateam fogo na casa e assassinam de modo bárbaro seus moradores. Esse desfecho trágico poderia ser considerado a expressão de um certo pessimismo do autor, para quem a ausência de instituições governamentais fortes, capazes de reprimir a violência, somada à falta de uma política oficial de desenvolvimento da região barrariam qualquer tentativa de construção de uma ordem que se opusesse ao império de violência da natureza desordenada. Entretanto, é significativo que Távora tenha assinalado a existência de um tipo de configuração social capaz de delimitar um espaço de sociabilidade que se opunha à barbárie do mundo natural.

A paisagem do *locus amoenus* é também visitada em *O Cabeleira* e aparece como uma possibilidade de redenção para o protagonista. No momento após a conversão do facínora pela influência benéfica de Luisinha, a natureza ganha outros contornos na imaginação de Cabeleira, que deixa de vê-la apenas como esconderijo para fugir da polícia ou cenário propício para a prática de seus crimes; assim, regenerado pelo amor, o herói é capaz de fabular uma outra natureza, mais próxima do ideal positivo da Arcádia, lugar da vida amena, equilibrada e feliz:

— Pois eu te mostrarei que se pode ser feliz no deserto, no fundo das brenhas. Não matarei mais a ninguém, meu amor. Bem dentro da mata virgem, em um lugar que só eu conheço, há um olho-d’água, que nunca deixou de correr. Junto deste olho-d’água há uma chã, no fim de chã um bosque, e por detrás do bosque uma montanha imensa que rompe as nuvens. O olho-d’água nos matará a sede todo o ano; na chã levantarei uma casinha de palha para nós; no meio do bosque abrirei um roçado

que nos há de dar farinha, macaxeira, feijão e milho com abundância; e quando a seca for muito forte, como esta, subiremos à serra, e aí passaremos dias melhores. (TÁVORA, 2019, p. 153).

De acordo com Schama (1996, p. 520), “por mais irreconciliáveis que se mostrem as duas ideias de arcádia, sua longa história indica que, na verdade, elas se mantêm mutuamente”. Se a realidade apresenta uma natureza hostil, capaz de embrutecer os homens, criando um estado permanente de violência e, por isso, tornando-se um espaço de “não memória”, a imaginação do herói recorre às reminiscências da infância para moldar contornos de uma paisagem diversa, onde se encontra uma natureza dócil e pródiga, capaz de oferecer a possibilidade de uma vida mais amena. O recanto sonhado por Cabeleira é propiciado por um “olho d’água que nunca deixa de correr”, imagem de uma natureza gentil e amena, semelhante a uma figuração do paraíso, onde uma fonte nunca cessa de jorrar a água necessária para a manutenção da vida. Tal figuração da natureza possibilita existência organizada em torno do trabalho agrícola regulador, capaz de regenerar tanto o homem como a natureza.

Ao analisar o imaginário urbano a respeito da Arcádia, Schama (1996, p. 525) observou que “o velho ideal da vida campestre como corretivo contra a corrupção, as intrigas e as doenças da cidade sempre constituíram um estímulo à transferência para um *locus amoenus*, um ‘local aprazível’”. Essa mesma proposição encontra-se presente na narrativa de *O Cabeleira*, entretanto, com uma diferença: o *locus amoenus* é apresentado como um corretivo não para os males da cidade, mas sim contra os perigos da própria natureza selvagem e degenerada. Assim, a redenção do herói seria viável a partir de seu afastamento da paisagem brasileira não domesticada e de sua entrada numa natureza cuja figuração corresponderia àquela proposta pela tradição cultural.

No entanto, a entrada de Cabeleira no *locus amoenus* ocorre somente no plano imaginário, ao passo que sua real experiência evidencia que a floresta selvagem não está disposta a ceder lugar para uma paisagem estranha a seu caráter violento e aterrador. Para percebermos a complexidade da representação da natureza em *O Cabeleira*, vale nos determos na leitura dos excertos que narram a fuga dos dois namorados pela floresta na tentativa de fugir da justiça e alcançar o lugar perfeito onde encontrariam a sonhada felicidade:

Os perfis das árvores solitárias desenhavam-se no fundo do pavoroso ermo como perfis de fantasmas. Com sua luz suave enchia o deserto o astro das recordações e da saudade. O céu estava azul e estrelado. As

brisas da noite começavam a mover as folhas do bosque, onde os silvos das cobras, os pios das aves erradias, os uivos dos animais carniceiros formavam lúgubre e medonha orquestra.

Luisinha caiu em uma espécie de sonolência e pouco depois sentiu perturbação mental, e veio-lhe delírio, durante o qual deixou escapar palavras desconexas. A febre que a devorava tinha aumentado com a excessiva fadiga, e com a intensidade das impressões do dia. Cabeleira estendeu por cima dela a sua véstia de couro e, profundamente comovido, foi sentar-se ao pé da fogueira para não a deixar extinguir-se, e para impedir que se aproximassem as onças que não cessavam de ulular em derredor deles, ameaçando devorá-los. A vida no deserto está exposta a perigos, que mal compreende o que não nasceu no meio deles; só os compensa a liberdade que se depara em qualquer dos gozos que aí se logram.

Pela madrugada ele adormeceu ao peso da fadiga e ao silêncio que foram fazendo em torno de si as feras. Quando acordou era quase dia. Os passarinhos cantavam com o entusiasmo que desperta em todos os corações o raiar de um dia de verão no seio da natureza.

Seu primeiro cuidado foi saudar aquela a quem devia a ressurreição de sua alma, outrora em trevas aflitivas, agora inundada do suave clarão da piedade cristã.

— Luisinha, acorda, disse ele. A manhã está fresca. Os passarinhos cantam. A viração tem os cheiros do deserto.

Aproximou-se de Luísa, tomou-a nos braços, conchegou-a ao seio, e depôs-lhe nos lábios um beijo de amor. Os lábios da gentil menina estavam frios, seu corpo gelado. Luísa não pertencia mais a esta vida.

Reconhecendo a cruel realidade, o bandido deu um grito de dor que atroou a imensa solidão como urro de touro selvagem. (TÁVORA, 2019, p. 159).

Nessa cena, de forte tensão dramática, chama a atenção a ambiguidade presente na descrição da noite passada na floresta. Por um lado, a natureza adquire contornos que a aproximam de uma paisagem benéfica, propícia para a inspiração de bons sentimentos no bandido arrependido: a luz é suave, o sol é o astro das recordações e da saudade, as brisas da noite movem as folhas do bosque, os passarinhos cantam com entusiasmo provocado pelo raiar de um dia de verão no seio da natureza, e a manhã está fresca. Entretanto, é nesse mesmo espaço que se ouve a lúgubre e medonha orquestra formada pelos silvos das cobras, pelos pios das aves erradias e pelos uivos dos animais carniceiros; faz-se, então, necessário acender uma fogueira para afastar as onças que não cessavam de ulular, ameaçando devorar os jovens que se protegiam na clareira.

Por fim, vence o deserto. Luisinha, a personagem que simbolizava o elemento civilizador capaz de derrotar a animalidade de Cabeleira, não suporta as condições extremas impostas pela natureza selvagem e morre ao lado de seu amado. O urro de touro selvagem emitido por Cabeleira atroando na imensa solidão parece ser o grito de vitória de uma natureza rústica e bárbara que não parecia estar disposta a se deixar domesticar e

rebelava-se contra a tradição da cultura que pretendia-lhe impor uma disciplina estranha e intolerável.

Assim, é possível concluir que, embora Távora tivesse presente, em seu horizonte de possibilidades de criação, uma civilização brasileira a partir da imposição da cultura sobre a natureza, não acreditava que essa passagem pudesse ocorrer “naturalmente”, somente com a intervenção de heroicas “Luisinhas” dispostas a enfrentar os brutos “Cabeleiras”. O processo de construção de uma civilidade no Brasil, pelo contrário, só seria realizado a partir de uma intervenção política capaz de impor à brutalidade da paisagem nacional a ordem e a civilidade inspiradas pela tradição cultural europeia.

Capítulo 4: A natureza como lugar da educação da sensibilidade

1. Um passeio pelos jardins de *A Moreninha*

Com base na representação do jardim em *A Moreninha*, é possível assinalar um paralelo entre o cultivo da natureza e a educação dos afetos vivenciada pelos jovens que protagonizam a narrativa. No romance, Carolina, uma jovem de quinze anos, espírita, inquieta e vivaz, e Augusto, estudante de medicina, de vinte anos, um tanto frívolo e leviano nos assuntos do amor, vivenciam um aprendizado que os faz dominar seus impulsos de juventude e os habilita a viver o amor regulado pelas convenções sociais. Da mesma forma que os jovens passam por essa educação sentimental, a natureza também é transformada pela cultura, uma vez que a selva intratável dificilmente seria um cenário propício para uma vivência amorosa tal como idealizada pelo romance. Desse modo, a história de amor entre os dois jovens só é possível numa paisagem amainada pela cultura e dócil às exigências da civilização.

Grande parte da ação do romance *A Moreninha* transcorre na área externa da casa, justamente no jardim, espaço propício ao convívio social de damas e cavalheiros e adequado aos jogos amorosos que se estabelecem entre os convidados de dona Ana:

No entanto começava a declinar a tarde; uma voz reuniu todas as senhoras e senhores em um só ponto: serviu-se o café num belo caramanchão; mas, como fosse ele pouco espaçoso para conter tão numerosa sociedade, aí só se abrigaram as senhoras, enquanto os homens se conservavam na parte de fora. (MACEDO, 2018, p. 83).

O excerto evidencia que, mais que um lugar para ser contemplado, o jardim é um lugar para se estar. Um diálogo entre dois rapazes expressa essa sensibilidade em relação à natureza desse espaço: “(...) o meu lindo par se levanta do banco de relva em que descansava; vou tomar-lhe o braço (...)” (MACEDO, 2018, p. 81). O “lindo par” a quem o personagem se refere é uma das muitas mocinhas que não sentem qualquer temor em sentar-se no “banco de relva” com a mesma naturalidade com que se sentavam nas cadeiras do salão. Mais uma vez, é pertinente ressaltar a escolha linguística do autor que, em vez de “chão” ou “mato”, empregou o termo “relva”, que remete a uma natureza dócil e inofensiva, amansada para tornar-se adequada ao descanso das moças.

Na representação social presente no romance, o passeio pelo jardim constitui parte dos hábitos e práticas da sociedade elegante que faz desse espaço uma espécie de continuidade do salão. Dessa forma, caminhar em meio à natureza não significa, de forma alguma, adentrar um ambiente inóspito ou selvagem em que seria possível a manifestação

incontrolada dos afetos, oposto, portanto, à atmosfera elegante do interior da casa; pelo contrário, esse espaço, onde a natureza encontra-se ordenada e domesticada, torna-se propício para o decoro que regula o comportamento de rapazes e moças.

O caramanchão presente no jardim de dona Ana é um sinal da ação humana sobre o ambiente natural, transformado para ser um cenário ameno, no qual as convenções elegantes do salão possam ser reproduzidas: como o espaço oferecido pela construção era pequeno, os rapazes mantêm-se do lado de fora, enquanto as senhoras nele se abrigam. É interessante observar que essa cena ocorre no momento em que “começa a declinar a tarde”, instante em que as mulheres sentem a necessidade de “abrigarem-se” sob o caramanchão. O emprego desse verbo suscita possibilidades de leitura que nos fazem pensar tanto na proteção contra o sereno ou o vento fresco do fim do dia ou ainda, numa perspectiva simbólica, na proteção contra os perigos trazidos pela noite.

A tarde ensolarada seria, portanto, a hora do *carpe diem*, o momento da fruição dos prazeres e delícias do jardim, enquanto o fim do dia cria uma atmosfera de recolhimento para a qual o caramanchão torna-se um refúgio. Nessa cena, a menção ao caramanchão reforça a representação da natureza como protetora e acolhedora, pois retoma os mitos tradicionais a respeito dos bosques e árvores vistos como um local sagrado, que delimitavam uma fronteira entre a floresta desconhecida e o mundo habitado.

Seria possível apontar que a presença do caramanchão no romance deve-se ao fato de que essa estrutura era relativamente comum nos jardins das famílias abastadas do período em que a obra foi escrita (1844) e, por isso, não seria nada extraordinário seu aparecimento em uma cena ou outra do romance, sem que nessa imagem houvesse alguma significação para além daquela registrada na superfície do texto. Entretanto, pode-se considerar que, ao representar uma cena, o narrador seleciona os elementos que julga importantes e omite aqueles que, por diversas razões, não pretende retratar; assim, a menção a um dado elemento não se restringe a um aspecto circunstancial, uma vez que sua existência em determinada imagem literária é resultante de uma seleção propiciada por um conjunto de temáticas elaboradas em diversos contextos, reunidas e disponibilizadas pela tradição.

Esta investigação procura identificar de que modo essa tradição propiciou a construção das imagens literárias presentes na narrativa e como tais imagens permitem

identificar as ideias e sensibilidades relativas à natureza que foram veiculadas pela literatura. Um exemplo de como tal investigação é empreendida encontra-se no trabalho de Schama (1996), em que ele analisa tais relações na arquitetura e demonstra como o estilo gótico das construções medievais relaciona-se com a representação do “bosque sagrado”, presente nos mitos da natureza.

O “bosque-catedral”, por exemplo, é um clichê turístico comum. Palavras de veneração descrevem esta terra de ‘ahs’ diz um livro particularmente embasbacado com as velhas florestas a noroeste do Pacífico. Contudo, debaixo do lugar-comum, há uma longa, rica e significativa história de associações entre o bosque primitivo dos pagãos, sua idolatria da árvore e as formas características da arquitetura gótica. A evolução desde a adoração da árvore pelos nórdicos, passando pela iconografia cristã da Árvore da Vida e pela cruz de madeira e chegando a imagens como a associação explícita de Caspar David Friedrich entre a faia sempre verde e a arquitetura da ressurreição (...), pode parecer esotérica. Na realidade, vem ao encontro de um de nossos maiores anseios: o de achar, na natureza, um consolo para nossa mortalidade. Por isso vemos os bosques, com sua promessa anual de renovação na primavera, como um cenário adequado para receber nossos restos terrenos. Assim, o mistério existente atrás desse lugar-comum diz muito das relações mais profundas entre a forma natural e o desígnio humano. (SCHAMA, 1996, p. 25).

Segundo o autor (SCHAMA, 1996, p. 234), na tradição cristã, a ideia de “Paraíso” estava mais associada ao jardim do que à floresta. Dante Alighieri, já no início da *Comédia*, reproduzia a noção medieval segundo a qual a floresta era um lugar escuro, que fazia com que as pessoas se perdessem. O “Jardim do Éden”, pelo contrário, era um lugar de salvação e santificação, e não foram poucos os santos que tentaram reproduzi-lo em abadias e monastérios, visto que a ação de cultivo desses pequenos paraísos era uma forma de vencer a barbárie e o paganismo presente nas florestas.

Entretanto, tal concepção não ficou restrita apenas aos jardins, mas estendeu-se também aos templos religiosos, que passaram a receber adornos cujas formas de rebentos, ramos e folhas reproduziam o reino vegetal dentro da construção gótica. Esse tipo de ornamento não servia “apenas para decorar, mas fazia parte de um programa coerente que visava a tornar a igreja um jardim paradisíaco” (SCHAMA, 1996, p. 234). Dessa forma, segundo o autor, os arquitetos medievais, ao incorporar a organicidade das árvores e das plantas na própria estrutura dos edifícios, eliminaram as fronteiras entre a arquitetura e a natureza e converteram o bosque pagão num espaço de culto cristão.

Essa técnica arquitetônica continua presente em períodos posteriores, mesmo após o declínio do estilo gótico. Schama (1996) aponta para sua prevalência nas igrejas

barrocas alemãs e austríacas entre os séculos XVII e XVIII: nesses templos se observa uma profusão de anjos e santos dividindo espaço com ramos e frutos de videiras vigorosas e férteis que sobem até o teto.

Nesses locais, não há nada dos bosques sombrios. Eles se apresentam como um espetáculo de encantamento, um tabernáculo radiosamente iluminado, arejado pela brisa da alegria espiritual. Não admira que, em tais lugares, a vegetação de Deus pareça tão irrimediavelmente fértil. (SCHAMA, 1996, p. 236).

Essa dimensão do bosque sagrado poderia estar presente no caramanchão onde as senhoras da narrativa de *A Moreninha* se abrigam? O *Dicionário da Língua Brasileira*¹¹, publicado em 1832, registra tanto o termo “caramanchão” como o termo “caramanchel”, aos quais associa a seguinte definição: “nas parreiras he huma armação de ripas com feição do capello de hum tendilhão. Nos edificios são como huns eirados” (PINTO, 1832, p. 200). Partindo dessa definição, é possível pensar nessa estrutura como um cruzamento de elementos técnicos da ação humana e elementos orgânicos da natureza. Além de embelezar, sua presença assinala que o jardim se configura como um espaço natural domesticado, longe das ameaças da floresta indócil e rude, que, aliás, não é sequer mencionada ao longo da narrativa. Essa omissão é significativa, uma vez que assinala que, no quadro sugerido por Macedo, a mata selvagem é inexistente, talvez porque fosse incompatível com o ideal de natureza predominante em seu universo ficcional.

A referência ao caramanchão como um refúgio no qual as mulheres se abrigam é um indício de que esse espaço adquire uma simbologia cuja significação encontra-se entrelaçada aos mitos do bosque como um lugar santificado. Como apontado por Schama (1996), tais mitos remontam aos inícios da Idade Média, quando os homens da Igreja propuseram a recriação do Jardim do Éden nos próprios monastérios, como um espaço propício à salvação em oposição à floresta escura, vista como lugar de perdição. Posteriormente, a construção dos templos incorpora esse ideal através de elementos decorativos que remetem ao mundo vegetal, de modo a conferir um aspecto orgânico à edificação, que passa a ser vista como um Éden simbólico, uma vez que incorpora a

¹¹ “Publicado em 1832, em Ouro Preto, pela Tipografia pertencente ao autor. No título, a expressão língua brasileira, em referência ao português utilizado no Brasil, chama a atenção não só porque língua portuguesa seria o esperado, mas também porque o autor demonstra ter consciência da ambiguidade do adjetivo escolhido, fato que o leva a esclarecer que a obra não se dirige ao tratamento das palavras e frases que “proferem os Índios”. Apesar de estar aparentemente afastado dos projetos literários e linguísticos que animaram o século XIX, o Dicionário da língua brasileira oferece rico registro de variantes do português que se usava àquela época no país” (BIBLIOTECA BRASILEANA GUITA E JOSÉ MIDLIN, [s.d], [s.p.]).

natureza em sua própria estrutura. Nesse sentido, é valiosa a observação do autor a respeito de um tipo peculiar de estrutura presente no interior das igrejas da Alemanha em meados do século XV:

(...) a partir de meados do século XV, escultores e arquitetos vinham ornamentando o interior das igrejas com púrgulas vivas, as colunas e abóbadas lançando gavinhas e folhas. Em alguns dos exemplos mais primorosos, encontrados no Sul da Alemanha, ramos entrelaçadas, cheias de folhas, erguem-se num tabernáculo vivo, formando um dossel natural. (SCHAMA, 1996, p. 108).

O caramanchão do jardim de *A Moreninha* pode ser considerado como uma figuração que encontra uma ancestralidade nas púrgulas e dosséis envoltos de folhas das igrejas alemãs e, tal como essas construções, sua função vai para além do adorno, uma vez que se reveste de uma simbologia na qual o cultivo dos jardins implica uma refundação da natureza, de modo a se retirar dela qualquer elemento ameaçador e torná-la propícia à salvação. É por isso, portanto, que é possível considerar que o caramanchão do romance é, a seu modo, um tabernáculo no qual as senhoras vão procurar abrigar-se da escuridão que se aproxima com o fim do dia. Pode ser que esse gesto não guarde nenhum sentido religioso ou que as personagens o executem de modo irrefletido; entretanto, as ações representadas não podem ser circunscritas à esfera da banalidade, uma vez que as práticas mais cotidianas registradas pela narrativa literária podem estar enraizadas em sentidos históricos que ultrapassam a superficialidade do texto.

Em *A Moreninha*, uma imagem constantemente evocada é a das flores, elemento sempre presente no jardim:

Passeava-se. Cada cavalheiro dava o braço a uma senhora, e, divagando-se assim pelo jardim, o dicionário das flores era lembrado a todo o momento. Menina havia que, apenas algum lhe dizia, apontando para a flor: — Acácia! — Sonhei com você! respondia logo. — Amor-perfeito! — Existo para ti só! tornava imediatamente. E o mesmo fazia a respeito de todas as flores que lhe mostravam. (MACEDO, 2018, p. 49).

Biedermann (1991, p. 192) assinala que, desde o final do século XVIII, era um hábito comum entre a burguesia usar uma espécie de “dicionário das flores” para exprimir conceitos complexos, em que a cada flor seria atribuída uma simbologia relacionada à expressão dos afetos. Segundo o autor, esse hábito perdura pelo século XIX, e o excerto do romance permite supor que tenha se tornado comum entre as classes abastadas brasileiras. Nesse sentido, é possível afirmar que *A Moreninha* registra um novo

tipo de sensibilidade, que associa o cultivo das flores a uma espécie de educação sentimental, em que as flores não seriam cultivadas somente por sua beleza, mas também porque seriam a expressão de uma variedade de vivências afetivas. Assim, cultivar as flores, contemplá-las, nomeá-las e traduzir o seu significado simbólico para o plano da linguagem seriam gestos relacionados à expressão da delicadeza e da complexidade da vida sentimental.

A associação das flores com a vivência dos afetos também pode ser observada em *O Guarani*. Na cena apresentada no capítulo anterior, Peri entra na mata espessa para buscar frutos, deixando Cecília protegida por um círculo de fogo de onde se exalava o perfume de ervas aromáticas. Nesse momento, a jovem lembra-se da flor que seu amigo lhe entregara, dizendo-lhe que ela não ficaria só, pois sua alma estaria escondida naquela flor:

Foi então que ela sentiu a soledade estender-se em torno e envolvê-la; insensivelmente levou a mão ao seio e tirou a flor que Peri lhe tinha dado.

Apesar de sua fé cristã, não pôde vencer essa inocente superstição do coração: pareceu-lhe, olhando o íris, que já não estava só e que a alma de Peri a acompanhava.

Qual é o seio de dezesseis anos que não abriga uma dessas ilusões encantadoras, nascidas com o fogo dos primeiros raios do amor? Qual é a menina que não consulta o oráculo de um malmequer, e não vê numa borboleta negra a sibila fatídica que lhe anuncia a perda da mais bela esperança? (...) Cecília amava; a gentil e inocente menina procurava iludir-se a si mesma, atribuindo o sentimento que enchia sua alma a uma afeição fraternal, e ocultando, sob o doce nome de irmão, um outro mais doce que titilava nos seus lábios, mas que seus lábios não ousavam pronunciar. (ALENCAR, 2020, p. 486).

A descoberta do sentimento amoroso se dá a partir da simbologia poética relacionada à flor. É em torno desse delicado presente deixado por Peri que a personagem vive uma “paleta de emoções” (WALCH, 2020, p. 299) que vão aos poucos sendo delineadas em diferentes graus de intensidade. Num primeiro momento, Cecília sente a “soledade” do jardim da natureza, propícia para a vivência de uma melancolia que favorece o encontro com os sentimentos que até então permaneciam ocultos. Ao contemplar o “íris”, o feitiço a envolve, e ela sente que não está mais só, pois a alma de Peri a acompanhava; desse modo, por intermédio da flor, a jovem passa a “sentir o fogo dos primeiros raios do amor”. A planta, com seu sortilégio, denuncia ao leitor que “Cecília amava” e, muito embora a personagem procurasse iludir-se a si mesma, “atribuindo o sentimento que enchia sua alma a uma afeição fraternal, e ocultando, sob o doce nome de

irmão, um outro mais doce”, seus lábios a traem e deixam escapar, sob um suave tilintar, o nome de seu amor. Resta ao público esperar ansiosamente o momento em que essa nova emoção, por enquanto ainda oculta no coração de Cecília, possa subir à sua consciência e se materializar nas “asas purpúreas de um beijo soltando o voo” (ALENCAR, 2020, p. 515), dispensando assim a presença da flor e de seus encantamentos.

Ainda em relação ao universo das flores, um aspecto comum apontado por Thomas (2010, p. 340) é que a jardinagem é uma ocupação que foi geralmente atribuída às mulheres, e as flores foram comumente associadas à beleza feminina, uma vez que seriam “símbolo de *eros*, beleza, perfeição, pureza, fertilidade, alegria e ressurreição” (RONNBERG; MARTIN, 2012, p. 150). Essa associação é identificada em *A Moreninha* em relação à protagonista, Carolina, como se pode observar nos excertos a seguir:

Finalmente D. Carolina acabava de entrar outra vez no jardim, depois de ter cantado sua balada. De todos os lados soavam-lhe os parabéns, mas ela escapou a eles, correndo para junto de uma roseira toda coroada por suas belas e rubras flores. (MACEDO, 2018, p. 81).

(...)

D. Carolina brilhava no jardim e, mais que as outras, por graças e encantos que todos sentiam e que ninguém poderia bem descrever, confessava-se que não era bela, mas jurava-se que era encantadora; alguém queria que ela tivesse maiores olhos, porém não havia quem resistisse à viveza de seus olhares; (...). (MACEDO, 2018, p. 105).

Para além da imediata associação entre as flores e a beleza feminina, é possível afirmar que há uma relação de extensão entre o jardim e a menina: é como se aquilo que é percebido como belo na natureza se comunicasse à personagem de modo que, quem a contemplasse seria capaz de perceber a alma do jardim. O narrador admite que a personagem não era propriamente bela, entretanto, quando ela estava junto à “roseira toda coroada por suas belas e rubras flores”, “brilhava mais que as outras”, e havia nela certas “graças e encantos” que afetavam os sentimentos dos demais, mas que, ainda assim, era impossível descrever.

Essa impossibilidade deve-se a outras significações relacionadas às flores que vão além da ideia de beleza. De acordo com Chevalier (2009, p. 437), as flores podem remeter às virtudes espirituais, e sua graça é metáfora da beleza da alma; logo, a imagem de uma roseira “coroada por belas e rubras flores” alude à perfeição espiritual. Esse sentido relaciona-se com outras significações apontadas pelo autor, segundo as quais as flores estão ligadas à infância e remetem a um estado edênico. Tais simbologias podem ser associadas a Carolina, uma vez que a personagem tem apenas quinze anos de idade, e

o romance narra seu processo de transição de um estado despreocupado de inocência infantil para maturidade da vida matrimonial, o que reforça também a associação das flores com o amor.

Bierdermann (1991, p. 191) também aponta outras significações para as flores que vão além da beleza: segundo ele, as flores são símbolos “da inocência, da energia vital e da alegria de viver”; elas remetem à felicidade infantil que seria “a regra de vida no paraíso”. Tais associações explicam, em grande medida, a personalidade espetivada da Moreninha, avessa às regras de conduta que suas companheiras mais velhas já haviam adotado junto a seus pares: se o jardim é o lugar do decoro, onde os gestos e as falas são submetidos a um rígido controle, semelhante àquele que a mão humana impõe às plantas e aos canteiros, a jovem heroína parece rebelar-se contra tais imposições e, durante o passeio, dá mostras de que seu comportamento é motivado tão somente por suas vontades e desejos:

Um moço e uma moça, porém, andavam, como se costuma dizer, solteiros; cem vezes dela se aproximava o sujeito, mas a bela, quando mais perto o via, saltava, corria, voava como um beija-flor, como uma abelha ou, melhor, como uma doudinha. Eram eles D. Carolina e Augusto. Augusto passeava só, contra a vontade; D. Carolina, por assim o querer.

(...)

D. Carolina, pelo contrário, havia rejeitado dez braços. Queria passear só. Um braço era uma prisão e a engraçada Moreninha gosta, sobretudo, da liberdade. Ela quer correr, saltar e entender com as outras; agora adiante de todos, e daqui a pouco ser a última no passeio: viva, com seus olhos sempre brilhantes, ágil, com seu pezinho sempre pronto para a carreira; (...). (MACEDO, 2018, p. 49-50).

O jardim é também o lugar da brincadeira, da diversão, do jogo, do salto e da corrida — em suma, da liberdade. Arredia às investidas de Augusto e recusando cumprir o papel reservado às mocinhas de seu tempo, Carolina vive no jardim um novo tipo de experiência, relacionado à descoberta de si. As cenas descritas anteriormente, portanto, registram um tipo de relação com a natureza já observado por Thomas (2010, p. 340) na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX, em que a jardinagem passa a ser vista como uma atividade que manifestava a livre expressão individual e, ainda que o leitor não veja a menina cultivando ela mesma as flores, testemunha a livre expressão de sua personalidade por entre as alamedas do jardim. No contexto representado no romance, talvez essa experiência não fosse muito comum; entretanto, se o texto a registra, não seria incorreto supor que, para além dos hábitos regrados dominantes, outras formas de relacionamento com o mundo natural eram possíveis: mais soltas e, até mesmo, mais alegres.

A associação das flores aos conceitos de beleza e liberdade é reforçada no romance numa cena na qual a vivacidade e a inteligência da Moreninha se mostram de uma forma particularmente interessante. Trata-se de um diálogo da menina com o impertinente Fabrício que, desprezando Joaninha, sua companheira de passeio, dirige-se a Carolina com o intuito de cortejá-la e de vencê-la, não só no plano da linguagem, através de falas engenhosas e sagazes, mas também no plano amoroso. A conversa, que gira em torno da natureza da rosa, transforma-se em uma disputa verbal em que sobressai a argúcia e esperteza da menina e da qual o jovem estudante não escapará ileso.

Fabrício, que ainda não estava suficientemente castigado e que, além disto, começava a gostar seu tantum da Moreninha, se dirigiu com D. Joaninha para o lado em que ela se achava.

— É decididamente o que eu pensava, disse Fabrício, quando se viu ao pé de D. Carolina; e dirigindo-se a D. Joaninha: sim... sua bela prima ama as rosas, exclusivamente.

— Conforme as ocasiões e circunstâncias, respondeu a menina.

— Poderia eu merecer a honra de uma explicação? perguntou Fabrício.

— Com toda a justiça e, continuou D. Carolina rindo-se, tanto mais que foi a V. S.^a que me dirigi. Eu queria dizer que, entre um beijo-de-frade ou um cravo-de-defunto e uma rosa, não hesito em preferir a última.

Fabrício fingiu não entender a alusão e continuou; — Todavia não é sempre bem pensada semelhante preferência; a rosa é como a beleza: encanta mas espinha; V. S.^a o sabe, não é assim?

— Perfeitamente, mas também não ignoro que a rosa só espinha quando se defende de alguma mão impertinente que vem perturbar a paz de que goza; V. S.^a o sabe, não é assim?

— Oh! então a Sra. D. Carolina foi bem imprudente em quebrar o pé dessa rosa com que brinca, expondo assim seus delicados dedos; e bem cruel também em fazê-la murchar de inveja, tendo-a defronte de seu formoso semblante.

— Pela minha vida, meu caro senhor! nunca vi pedir uma rosa com tanta graça: quer servir-se dela?

— Seria a mais apetecível glória...

— Pois aqui a tem... Querida prima, nada de ciúmes.

E Fabrício, recebendo o belo presente, em vez de olhar para a mão que o dava, atentava em êxtase o rosto moreno e o sorrir malicioso de D. Carolina. Ao momento de se encontrar a mão que dava e a que recebia, Fabrício sentiu que lhe apertavam os dedos; seu primeiro pensamento foi crer que era amado; mas logo se lhe apagou esse raio de vaidade, pois que ele retirou vivamente a mão, exclamando involuntariamente:

— Ai! feri-me!...

Era que a travessa lhe havia apertado os dedos contra os espinhos da rosa. Mas a flor tinha caído na relva: Fabrício, já menos desconcertado, a levantou com presteza, e, encarando a irmã de Filipe, disse-lhe, em tom meio vingativo:

— Foi um combate sanguinolento, mas ganhei o prêmio da vitória.

— Pois feriu-se?... perguntou D. Carolina, chegando-se com fingido cuidado para ele.

— Nada foi, minha senhora: comprei uma rosa por algumas gotas de sangue... valeu a pena.

— Maldita rosa! exclamou a Moreninha, teatralmente... maldita rosa! eu te amaldiçoô!...

E dando um piparote na inocente flor, a desfolhou completamente; não ficou na mão de Fabrício mais que o verde cálice. D. Carolina correu para junto de sua digna avó; o pobre estudante ficou desconcertado. (MACEDO, 2018, p. 82).

Nessa cena, o que está em disputa é não apenas a rosa, mas a beleza da Moreninha, visto que há uma identificação entre a ela e a flor; além disso, observa-se que o vocabulário amoroso estabelece uma hierarquia das flores evidenciada na menção feita pela moça às flores “menos nobres” que, por serem mais comuns, não se prestam à linguagem amorosa, como o beijo-de-frade e o cravo-de-defunto, mais adequadas ao merecimento do rapaz. A rosa, ao contrário, por sua beleza e perfume, seria considerada mais adequada para a expressão dos afetos românticos.

Ao final, Fabrício é castigado por querer possuir a rosa e, por extensão, conquistar o coração da menina para, assim, satisfazer sua vaidade. Carolina é a rosa que atrai por sua beleza, mas que apresenta espinhos que ferem aqueles que vêm perturbá-la. Ora, o rapaz dirigiu-se a ela julgando que, com algumas palavras doces, conseguiria conquistar seu amor, entretanto não só sentiu a agudeza das palavras da menina, como, de fato, foi ferido pela rosa que desejava possuir.

Ao analisar os hábitos relativos à jardinagem, Thomas (2010, p. 340) afirma que o “amor às flores seria expansão do egoísmo: algo que eu consegui e que me embeleza”. Partindo dessa constatação, verifica-se que, no contexto do romance, as flores e, nesse caso, especialmente as rosas desempenham uma função metafórica essencial para a expressão dos afetos: ao pretender possuir a rosa que estava nas mãos da Moreninha, Fabrício revela o desejo de conquistá-la.

A menina, entretanto, não se deixa enganar e sabe que esse desejo esconde a vaidade do moço cuja intenção é vangloriar-se de ter conquistado algo belo para si — a rosa e sua dona. Ela “pune” Fabrício por sua pretensão e, ainda por cima, “amaldiçoa a rosa”, despetalando-a e deixando somente a haste verde em suas mãos. Esse gesto também pode ser interpretado como uma mensagem de Carolina de afirmação de sua independência frente ao rapaz que se julgava merecedor da rosa; ao destruir a flor, ela frustra suas pretensões e lhe tira qualquer esperança que ainda poderia nutrir.

Embora os planos do jovem tenham sido frustrados, observa-se no texto a expressão de uma subjetividade que, ao empregar uma linguagem simbólica, carregada de metáforas do universo das flores, manifesta uma sensibilidade que recorre ao mundo

natural para expressar os desejos e as emoções humanas. O uso de metáforas relacionadas às flores bem como a hierarquização entre as espécies e o estabelecimento de um sentido simbólico para cada uma delas através de sua associação a diferentes escalas dos sentimentos evidenciam a assertiva de Thomas, para quem as plantas e, em especial, as flores, “eram plantadas para atender propósitos humanos” (2010, p. 342). Assim, é possível afirmar que o romance *A Moreninha*, ao dar relevo para o papel das flores no cotidiano dos personagens e incorporá-las à sua linguagem sentimental, registra a existência de atitudes e sensibilidades mais refinadas em relação à natureza na sociedade em que tal obra circulou.

O jardim por onde os personagens de *A moreninha* passeiam está longe de ser um lugar estático com possibilidades limitadas de significação. Como observado anteriormente, a protagonista Carolina transgride as convenções sociais e encontra diferentes formas de estar no jardim, diversas daquelas estabelecidas. Além de ser um lugar da vida livre, a jovem encontra no jardim um recanto que possibilita a reflexão:

— Então?... perguntou a Sra. D. Ana.
 — Enganei-me, na verdade.
 — Mas vê alguma pessoa?...
 — Apenas lá vejo sua bela neta, a Sra. D. Carolina, pensativa e recostada à efígie da Esperança. (MACEDO, 2018, p. 60).
 (...)
 No entanto D. Carolina continuava a cativar todos os olhares e atenções; tinham notado, é verdade, que ela estivera alguns momentos recostada à efígie da Esperança, triste e pensativa. Fabrício jurava mesmo que a vira enxugar uma lágrima, mas logo depois desapareceu completamente a menor aparência de tristeza, tornou a brilhar-lhe o prazer em ebulição. (MACEDO, 2018, p. 81).

Carolina adota essa postura mais reflexiva e melancólica após ter testemunhado a confidência de Augusto a dona Ana a respeito das juras de amor que, na infância, havia feito a uma menina desconhecida que encontrara numa praia. Entretanto, nesse momento da narrativa, o leitor ainda não tem conhecimento dos sentimentos da Moreninha por Augusto, nem que ela vem a ser justamente a criança a quem o jovem jurara seu amor. Contudo, o que interessa para a presente análise é que precisamente o jardim tenha sido o cenário escolhido pelo narrador para representar o estado de melancolia da personagem, e não o quarto ou o “gabinete das moças”, por exemplo.

Dessa forma, é possível afirmar que essa escolha se deve à associação do jardim aos estados de introspecção e recolhimento. Sendo assim, o romance estaria inserindo-se em uma tradição que, de acordo com Thomas (2010, p. 336), vê o jardim

como um lugar propício à reflexão, prática que resgata o arquétipo do “santo hortelão” (THOMAS, 2010, p. 336), para quem a jardinagem era uma forma de exercício espiritual; assim, segundo o autor, em dado momento do século XVIII, as pessoas passaram a ver no jardim um ambiente apropriado para a contemplação.

Chevalier (2009, p. 512) também aponta o jardim como o lugar adequado para a “representação dos estados espirituais que correspondem às vivências paradisíacas”, e Biedermann (1991, p. 226) o relaciona à iconografia cristã, em que o “jardim bem cuidado simboliza a pureza virginal e também a Virgem Maria”, além disso, o “jardim é visto como o lugar do crescimento e do cultivo dos fenômenos interiores da vida” (BIEDERMANN, 1991, p. 226). As cenas que descrevem o estado pensativo e até mesmo triste de Carolina junto à efígie da Esperança retomam, portanto, esse conjunto de significações e evidenciam uma concepção a respeito desse pedaço de natureza disciplinado pela ação humana: o jardim como expressão de um relacionamento não utilitário com o mundo natural, onde é possível o exercício de um conjunto de sensibilidades que só puderam ser experimentadas quando esses ambientes se inseriram na experiência do cotidiano.

Assim, para a sociedade representada no romance, o jardim passa a ser o lugar da contemplação da beleza, do desenvolvimento da linguagem afetiva e também da meditação melancólica e contemplação espiritual, elementos esses que formam uma nova subjetividade, constituída pela natureza e posta pela literatura como um ideal que, se não fosse passível de ser alcançado na vida prática, mantinha-se no horizonte de concepções que essa sociedade mantinha a respeito de si mesma.

A cena transcrita a seguir retrata um outro momento da narrativa, em que, após terem protagonizado uma série de peripécias típicas dos folhetins românticos, Augusto e Carolina já não conseguem ocultar de si mesmos o que sentem um pelo outro. Nesse momento, o jardim volta a ser um cenário propício para a revelação de segredos e a manifestação de sentimentos que são ocultados em outros contextos:

Como de costume, a tarde deve de ser empregada em passeios à borda do mar e pelo jardim. O maior inimigo do amor é a civilidade. Augusto o sentiu, tendo de oferecer seu braço à Sra. D. Ana; mas esta lhe fez cair a sopa no mel, rogando-lhe que o reservasse para a sua neta. Filipe acompanhava sua avó e na viva conversação que entretinham, o nome de Augusto foi mil vezes pronunciado. Uma vez Augusto e Carolina, que iam adiante, ficaram muito distantes do par que os seguia. A mão da bela Moreninha tremia convulsamente no braço de Augusto e este

apertava às vezes contra seu peito, como involuntariamente, essa delicada mão; alguns suspiros vinham também perturbá-los mais e havia dez minutos eles se não tinham dito uma palavra. Em uma das ruas do jardim duas rolinhas mariscavam; mas, ao sentir passos, voaram e assentando-se não longe, em um arbusto, começaram a beijar-se com ternura; e esta cena se passava aos olhos de Augusto e Carolina!... Igual pensamento, talvez brilhou em ambas aquelas almas, porque os olhares da menina e do moço se encontraram ao mesmo tempo e os olhos da virgem modestamente se abaixaram e em suas faces se acendeu um fogo, que era o do pejo. E o mancebo, apontando para as pombas, disse: — Elas se amam! (MACEDO, 2018, p. 146).

De acordo com Chevalier (2009, p. 513), na tradição oriental, especialmente aquela árabe e persa, o jardim, além de ser interpretado como um lugar associado às experiências místicas e metafísicas, é comumente descrito como o lugar privilegiado para o encontro amoroso. Fazendo referência ao *Cântico dos cânticos*, livro bíblico que reúne um conjunto de poemas que celebram o amor, o autor enumera uma série de comparações entre a mulher amada e os elementos da natureza, tais como o cipreste, o jasmim e a rosa. Dessa forma, observa-se que a associação de elementos da natureza, em especial aqueles pertencentes à flora, à mulher amada, assim como apontado anteriormente em *A Moreninha*, é um procedimento que remonta a uma antiga tradição cujas raízes fundam-se na cultura judaico cristã.

O exame de alguns poemas presentes no livro dos *Cânticos* permite observar como, nessa tradição poética, o jardim vem associado tanto à amada como à experiência amorosa em si. Em tais versos são abundantes as metáforas e as comparações que recorrem a imagens retiradas da natureza do jardim para expressar a delicadeza dos sentimentos:

És um jardim trancado, minha irmã-noiva; (...).
 Teus renovos são um paraíso de romãs,
 com frutas de escol,
 alfena com nardo,
 nardo e açafão,
 canela e cinamomo
 e árvores de incenso de toda sorte;
 mirra e aloés, com todos os bálsamos de primeira.
 Sou uma nascente que rega jardins,
 um poço de águas correntes
 escorrendo do Líbano.
 Desperta, Safion! Vem, Temam!
 Faze meu jardim respirar
 E que seus bálsamos escorram!
 Que meu querido venha a seu jardim
 E nele coma os frutos de escol!
 Venho ao meu jardim, minha irmã-noiva

Colho a minha mirra com meu bálsamo,
Sorvo o meu favo com meu mel, bebo o meu vinho com meu leite!
(BÍBLIA, Cântico dos cânticos, 4:12-16).

A partir desses versos, Chevalier (2009) aponta o quanto o tema do jardim está vinculado à ideia de refúgio e intimidade amorosa, uma vez que esse ambiente, muitas vezes cercado por muros ou cercas vivas, apresenta-se como o espaço ideal para o encontro solitário dos amantes. O excerto de *A Moreninha* retoma essas referências, pois retrata o passeio em que o jovem casal se afasta dos olhares vigilantes da avó e do irmão da menina e, subitamente, encontra-se na solidão de uma das ruas do jardim, num momento em que, protegidos de olhares curiosos, podem expressar seus sentimentos numa linguagem feita toda de apertos de mão, suspiros, olhares e tremores.

O enredo do romance de Macedo, ao criar a atmosfera romântica propícia para a manifestação dos sentimentos do par amoroso, apropria-se, portanto, de uma tradição na qual o jardim se caracteriza como o lugar ideal para a vivência dos afetos. Nesse ponto, cabe-nos perguntar por qual motivo o narrador não elegeu outro cenário, tal como a floresta ou o campo inculto, por exemplo. Como já foi apontado anteriormente, o jardim apresenta-se como um espaço onde a vegetação, submetida à racionalidade humana, propicia uma vivência civilizada em meio à natureza; assim, para que se torne uma espécie de paraíso, o mundo natural precisa ser despido de seu aspecto selvagem e contido pela disciplina e pela ordem impostos pela intervenção humana.

Partindo desse princípio, é possível apontar uma relação entre o jardim e a juventude dos amantes. No início da narrativa, ambos, Carolina e Augusto, são caracterizados por manifestarem um caráter indócil e considerado até mesmo inadequado aos padrões de comportamento daquela sociedade. A jovem é petulante, inquieta e impertinente, enquanto o rapaz é frívolo, tolo e superficial em matéria de amor; torna-se necessário, então, submeter esses caracteres a uma disciplina moral para que possam adequar-se a um padrão de comportamento que os habilite a viver o sentimento amoroso na esfera do matrimônio.

A cena apresentada pelo excerto encaminha-se para o final do romance e, nela, é possível observar uma mudança no comportamento dos jovens: Augusto, ainda que deseje caminhar ao lado amada, oferece seu braço à avó da moça, mostrando disciplina em relação aos afetos e adequando-se aos preceitos de civilidade, ao passo que Carolina, adotando um comportamento bem diverso daquele que apresentava no início da

narrativa, baixa os olhos com modéstia, não conseguindo ocultar o fogo de suas faces, que, no entanto, era motivado pelo pejo.

Não é por acaso que, para ilustrar essa nova situação dos namorados, o narrador recorre à imagem do casal de pombos, ave que tem uma simbologia bastante vasta relacionada às vivências amorosas. Segundo Chevalier (2009, p. 728), a pomba é “símbolo de pureza e simplicidade” e está relacionada à “sublimação do instinto e, especificamente, de eros (...) representando a realização amorosa que o amante oferece ao objeto de seu desejo”. Biedermann apresenta uma acepção semelhante, apontando que “o caráter pacífico atribuído a essa ave a tornou símbolo de amor e suavidade” (1991, p.128). Nesse sentido, é relevante o fato de a cena de confissão do amor pelos namorados ser feita por intermédio da observação de um casal de rolinhas que, ao “beijarem-se”, possibilitam o reconhecimento do sentimento que os unia; é como se, de fato, observássemos a realização da simbologia identificada por Chevalier (2009), uma vez que, por meio dessas aves, Augusto oferece a Carolina a segurança de uma afeição madura e constante.

A presença das rolinhas no espaço do jardim não é, portanto, gratuita ou casual, uma vez que esses pássaros se ligam a uma tradição simbólica que contribui para a construção do tema amoroso do romance. Se considerarmos a assertiva de Thomas (2010, p. 53) segundo a qual “os sentimentos para com os animais (...), em geral, são projeção de atitudes diante do homem”, será possível constatar que as noções de “sublimação”, “pureza” e “suavidade” relacionadas a essas aves não são caracteres “naturais” próprios de sua espécie, mas sim valores prezados pelo grupo social representado em *A Moreninha*. Dessa forma, tais qualidades são atribuídas a esses pássaros como forma de simbolizar o ideal de conduta que deve regular a vivência dos afetos.

2. A doce melancolia do jardim de Cecília

Na introdução deste trabalho, apresentamos o jardim de Cecília como um lugar propício para a vivência de emoções românticas. É nesse lugar que a menina, embalada pela rede e inebriada pela brisa tépida e pelos perfumes das flores sonhava com os “mitos de um coração de moça aos dezoito anos” (ALENCAR, 2020, p. 80). Propomos a seguir um retorno a esse jardim para acompanhar um diálogo entre a jovem e sua prima Isabel, bem como para observar o modo como o narrador compõe o quadro das emoções da natureza representada nesse ambiente:

- Preguiçosa!... disse Isabel sorrindo.
- É verdade! respondeu a moça, vendo as grandes sombras que projetavam as árvores; está quase noite.
- E desde o sol alto que dormes, não é assim? perguntou a outra gracejando.
- Não, não dormi nem um instante, mas não sei o que tenho hoje que me sinto triste.
- Triste! tu, Cecília? não creio; era mais fácil não cantarem as aves ao nascer do sol.
- Está bem! não queres acreditar!
- Mas vem cá! Por que razão hás de estar triste, tu que durante todo o ano só tens um sorriso, tu que és alegre e travessa como um passarinho?
- É para veres! Tudo cansa neste mundo.
- Ah! compreendo! estás enfastiada de viver aqui nestes ermos.
- Já me habituei tanto a ver estas árvores, este rio, estes montes, que quero-lhes como se me tivessem visto nascer.
- Então o que é que te faz triste?
- Não sei; falta-me alguma coisa.
- Não vejo o que possa ser. Sim!... já adivinho!
- Adivinhas o quê? perguntou Cecília admirada.
- Ora! o que te falta.
- Se eu mesma não sei! disse a moça sorrindo.
- Olha, respondeu Isabel; ali está a tua rola esperando que a chames, e o teu veadinho que te olha com os seus olhos doces; só falta o outro animal selvagem.
- Peri! exclamou Cecília rindo-se da ideia de sua prima.
- Ele mesmo! Só tens dois cativos para fazeres as tuas travessuras; e como não vês o mais feio, e o mais desengraçado, estás aborrecida.
- Mas agora me lembro, disse Cecília tu já o viste hoje?
- Não; nem sei o que é feito dele.
- Saiu antes de ontem à tarde; não vá ter-lhe sucedido alguma desgraça! disse a moça estremecendo.
- Que desgraça queres tu que lhe possa suceder? Não anda ele todo dia batendo o mato, e correndo como uma fera bravia?
- (...)
- Cecília ficou um momento com a cabeça baixa, quase triste; nesta posição, a vista caiu sobre o veado, que fitava nela a sua pupila negra com toda a languidez e suavidade, que a natureza pusera em seus olhos. A moça estendeu a mão e deu com a ponta dos dedos um estalinho, que fez o lindo animal saltar de alegria e vir pousar a cabeça no seu regaço.
- Tu não abandonarás tua senhora, não é? disse ela passando a mão sobre o seu pelo acetinado.
- Não faças caso, Cecília, replicou Isabel reparando na melancolia da moça; pedirás a meu tio para caçar-te outro que farás domesticar, e ficará mais manso do que o teu Peri.
- Prima, disse a moça com um ligeiro tom de repreensão, tratas muito injustamente esse pobre índio que não te fez mal algum.
- (...)
- Com efeito, aquela doce languidez com que se embalançava há pouco, cismando em mil coisas, tinha desaparecido completamente: seu gênio de menina alegre e feiticeira havia cedido um momento ao enlevo, mas voltava de novo.
- Era agora como sempre uma moça risonha e faceira, respirando toda a graciosa gentileza, misturada de inocência e estouvamento, que dão o ar livre e a vida passada no campo.

Erguendo-se, apinhou em botão de rosa os lábios vermelhos e imitou com uma graça encantadora os arrulhos doces da juriti; imediatamente a rola saltou dos galhos da acácia, e veio aninhar-se no seu seio, estremecendo de prazer ao contato da mãozinha que alisava a sua penugem macia.

— Vamos dormir, disse ela à rola com a garridice com que as mães falam aos filhinhos recém-nascidos: a rolinha está com sono, não é? E deixando sua prima um momento só no jardim, foi agasalhar os seus dois companheiros de solidão, com tanto carinho e solicitude que bem revelava a riqueza de sentimento que havia no fundo desse coração, envolta pela graça infantil de seu espírito. (ALENCAR, 2020, p. 81-85).

As jovens encontram-se no jardim ao fim da tarde, momento em que as árvores projetavam suas grandes sombras anunciando a chegada da noite. Sem razão aparente, talvez porque as imagens trazidas por seus sonhos a tenham deixado perturbada, Cecília sente-se triste. Procurando desvendar as causas desse sentimento, Isabel empresta o vocabulário da natureza, dizendo que seria “mais fácil não cantarem as aves ao nascer do sol”, pois “durante todo o ano só tens um sorriso, tu que és alegre e travessa como um passarinho”. A causa dessa tristeza seria então o fato de Cecília estar “enfasiada de viver nestes ermos”?

Se a selva indômita é o lugar que provoca comoção e emoções avassaladoras como o terror e medo, o jardim aprazível é apresentado no romance como o lugar da vivência das emoções sutis e delicadas. Nesse espaço, os personagens podem vivenciar o que Delon (2020, p. 41) chama de “os mínimos sinais da experiência”, que se realizam em pequenas manifestações da natureza, capazes de tocar a alma e produzir uma nova gama de emoções.

A superioridade das ideias é questionada pelo reconhecimento do papel desempenhado pelos ínfimos detalhes da existência sensível, assim como a antiga hierarquia na ordem da sociedade e da natureza sofre a concorrência de uma nova solidariedade entre os seres vivos. A grandeza da criação manifesta-se na mínima criatura, a vida torna-se cativante no mais insignificante dos animais. (DELON, 2020, p. 41).

O mundo interior é afetado pelas sombras das árvores e pela chegada da noite, numa cena que parece ressoar as reflexões de Rousseau em sua primeira caminhada *n’Os devaneios de um caminhante solitário*, em que, ao empreender os seus passeios pelos campos, declara que sua finalidade “é a de perceber as contínuas modificações de minha alma. Farei em mim, num certo sentido, as operações feitas no ar pelos físicos, para conhecer seu estado diário. Aplicarei o barômetro à minha alma (...)” (ROUSSEAU, 2018, p. 28). Segundo Corbin (2020), ao mensurar seus estados afetivos com o

“barômetro da alma”, Rousseau estaria exemplificando como, ao longo do século XVIII, a natureza e seus elementos estavam na base do surgimento de novas emoções.

Nesse sentido, seria possível assinalar a emergência de um “eu meteorológico” (CORBIN, 2020, p. 66), cuja “maneira de observar e sentir em si os efeitos do sol, da chuva, do vento, das neblinas, da neve e da geada torna-se cada vez mais afinada, independentemente do fato que ela venha a traduzir-se por um bem-estar ou um descontentamento” (CORBIN, 2020, p. 67), de modo que se pode concluir que o céu passa a servir como “projeção do eu e não simples refúgio contemplativo” (CORBIN, 2020., p. 68). Assim, as sombras das árvores que se projetam ao final do dia sobre o jardim, obscurecendo o coração de Cecília e tornando-a suscetível à tristeza, participam da constituição de sua subjetividade projetada nas nuances de luz e sombra da natureza à sua volta. “Triste! tu, Cecília? não creio; era mais fácil não cantarem as aves ao nascer do sol (...) tu que és alegre e travessa como um passarinho” — surpresa com o abatimento da amiga, Isabel evoca as aves e os passarinhos, que metaforizam a alegria e a efusão da menina do jardim cujos companheiros são dois animaizinhos, a rolinha e o veado, com quem ela estabelece uma relação de afeto e intimidade. Observa-se, portanto, que Alencar encena no espaço do jardim uma série de sensações e vivências sentimentais provocadas por uma natureza que, nesse ponto da narrativa, é representada em sua delicadeza e fragilidade.

O narrador dirige o olhar do leitor para os elementos da natureza que poderiam ser considerados insignificantes para, assim, retratar uma outra forma de relacionamento com o mundo natural, permeada por uma afetividade que talvez fosse pouco comum ou até mesmo inédita no contexto original de circulação da obra. Considerando esse aspecto, ganha força a hipótese segundo a qual a narrativa ficcional também desempenhava um papel pedagógico na educação da sensibilidade dos leitores em relação à natureza. Ao focalizar as afeições de Cecília pelos animais, enfatizando o “carinho e solicitude que bem revelava a riqueza de sentimento que havia no fundo desse coração, envolta pela graça infantil de seu espírito”, Alencar demonstra a possibilidade de outro tipo de relação com a natureza, para além da esfera do utilitarismo. O amor pelos animais mais frágeis demonstraria a riqueza dos sentimentos e caracterizaria uma nova subjetividade, mais afinada com as concepções de natureza e civilidade que circulavam no contexto cultural compartilhado pelo autor. Nesse sentido, é possível inferir que Alencar dialoga com as ideias que passaram a circular na Europa a partir do século XVIII,

que associavam o desenvolvimento da “alma sensível” (DELON, 2020) às sensações experimentadas na natureza.

Há ainda outra cena do romance cuja apreciação se torna pertinente para o reforço dessa hipótese. Trata-se de um episódio presente no capítulo quatro da segunda parte, em que o narrador, recapitulando o início das relações de Peri com a família de Dom Antônio de Mariz, relata o momento em que o índio traz da mata um presente para Ceci:

O índio ajoelhou aos pés de Cecília; sem animar-se a levantar os olhos para ela, apresentou-lhe o cabaz de palha: abrindo a tampa, a menina assustou-se, mas sorriu; um enxame de beija-flores esvoaçava dentro; alguns conseguiram escapar-se.

Destes um veio aninhar-se no seu seio, o outro começou a voltejar em torno de sua cabeça loura como se tomasse a sua boquinha rosada por um fruto.

A menina admirava essas avezinhas brilhantes, umas escarlates, outras azuis e verdes; mas todas de reflexos dourados, e formas mimosas e delicadas!

Vendo-se esses íris animados acredita-se que a natureza os criou com um sorriso, para viverem de pólen e de mel, e para brilharem no ar como as flores na terra e as estrelas no céu.

Quando Cecília se cansou de admirá-los, tomou-os um por um, beijou-os, aqueceu-os no seio, e sentiu não ser uma flor bela e perfumada para que eles a beijassem também, e esvoçassem constantemente em torno dela. Peri olhava e era feliz; pela primeira vez depois que a salvara, tinha sabido fazer uma coisa, que trouxera um sorriso de prazer aos lábios da senhora. (ALENCAR, 2020, p. 200).

Mais uma vez, Cecília se encanta com criaturas ínfimas da natureza e “admirava essas avezinhas brilhantes” de “formas mimosas e delicadas”. Ela os beija, os aquece e lamenta não ser uma “flor bela e perfumada para que eles a beijassem também”. Nessa cena graciosa, o narrador compõe um quadro sentimental que tematiza o enlevo e a fascinação despertada pela beleza e delicadeza dos beija-flores que Peri trouxe da floresta. De acordo com Mathis (2020), ao longo do século XIX, a descoberta da natureza produz um novo tipo de sentimento, que consiste na capacidade de se encantar com os elementos do mundo natural, sendo que tal “capacidade emotiva torna-se assim o sinal de eleição, de certa aristocracia das faculdades mentais e da sensibilidade: aquele que é capaz de deixar-se emocionar é melhor e superior aos outros” (MATHIS, 2020, p. 567).

Nesse sentido, o narrador já estaria sugerindo ao leitor uma ligação entre Peri e Ceci: embora pertençam a mundos diferentes, compartilham de sentimentos comuns em relação aos encantos da natureza, visto que o herói indígena teve a sensibilidade de

presentear Cecília com animais tidos por ele próprio como belos e adoráveis (vale lembrar que Peri desistiu de mostrar a onça a Cecília ao considerar que o felino poderia assustá-la). Ao representar ficcionalmente a sensibilidade dos dois personagens em relação aos elementos da natureza, Alencar, mais uma vez, atualiza o papel educativo que a narrativa ficcional desempenhará junto ao público leitor do século XIX, qual seja, o de suscitar uma “nova sensibilidade atribuída ao espetáculo da natureza” (MATHIS, 2020, p. 568), fazendo que o leitor possa experimentar as emoções despertadas pelas belezas do mundo natural.

Como observado anteriormente, no romance *A Moreninha*, o jardim é representado como um lugar propício para a introspecção. Nesse lugar Carolina se detém, triste e pensativa, junto à efígie da Esperança, meditando sobre os segredos de seu coração e enxugando furtivamente a lágrima que escapa de seus olhos. A aproximação das cenas de *O Guarani* e *A Moreninha* nas quais as protagonistas vivem momentos de recolhimento no jardim reforça a hipótese de que a narrativa ficcional brasileira do século XIX dialogava com as ideias sobre a natureza-jardim que, desde o século XVIII, circulavam em diferentes contextos europeus. Nos dois romances, tais espaços tornam-se cenários privilegiados para a introspecção dos personagens, visto que seriam favoráveis à vivência de sentimentos mais profundos e delicados.

No jardim, Carolina e Cecília experimentam a melancolia, que, de acordo com Hersant, passa a ser percebida na modernidade como uma emoção a qual pode levar o sujeito “às mais altas reflexões e à tomada de consciência de seu ser íntimo” (2020, p. 465)¹². De acordo com o autor, em meados do século XVIII, escritores e artistas se utilizam do termo “melancolia” para sondar o universo das emoções e da sensibilidade: “eles se extravasam, se derretem em doces lágrimas, e estas, capazes de dizer a verdade da vida emocional, se tornam uma forma de expressão específica” (HERSANT, 2020, p. 483). Desse modo, a melancolia, libertando-se dos campos mais obscuros da experiência humana, torna-se doce e suave, adquirindo feições mais femininas, representada como “uma mulher enlanguescida e sonhadora, exposta à mais suave melancolia” (HERSANT, 2020, p. 483). Carolina e Cecília, em seus passeios, meditações e cochilos sob as árvores,

¹² Ao proceder uma investigação histórica desse sentimento, o autor reconhece a dificuldade de se estabelecer uma definição para a melancolia, conceito dotado de uma ampla gama de sentidos que lhe foram atribuídos nos mais diversos períodos; além disso, faz-se necessário considerar que tal conceito insere-se no âmbito da História, tendo sido criado em contextos médicos e, posteriormente se instalados na tradição cultural. A respeito desse tema, destacamos a obra de Burton (2011).

trazem para as páginas dos romances o sentimento da descoberta de si e da imersão no mundo interior de um “eu” que se constitui em uma nova atmosfera, feita toda da delicadeza das sombras, do revoar dos pássaros e do olhar que se perde em um novo horizonte de sensações íntimas vividas na amenidade da natureza do jardim.

3. A natureza e o bandido sensível

Muito embora essa representação ocorra a partir de referências femininas, ela não está restrita somente às mulheres, sendo que até um terrível facínora como Cabeleira pode experimentar a descoberta de si propiciada pelo encontro com a natureza. De fato, segundo Walch (2020, p. 300), “os estereótipos de gênero, reservando aos homens o sublime e deixando às mulheres a fragilidade, transformam-se no começo do século XIX (...). A sensibilidade, expressão feminina, intuitiva e delicada, invade o universo masculino”; tal mudança explica como é possível encontrar, nas páginas de um romance, um bandido impiedoso capaz de se emocionar com a natureza e, chegando até mesmo às lágrimas, manifestar abertamente suas emoções.

A leitura atenta de *O Cabeleira* permite perceber que o quadro retratado por Távora apresenta nuances que matizam, em alguns pontos, o verde espesso da floresta, como se, no meio da mata, algumas clareiras se abrissem de modo a deixar entrever outras sensibilidades relacionadas à natureza.

Após ter socorrido seus comparsas num confronto sangrento ocorrido no local onde os bandidos se escondiam, Cabeleira volta para a beira do rio onde havia abandonado Luisinha. Aproveitando a ausência do rapaz, a menina fugira e ele, ao chegar, encontra o lugar deserto e, nesse momento, vivencia a mais angustiante solidão:

Chegando à beira do rio para onde se dirigira correndo em busca da visão que aí deixara, achou em seu lugar a solidão infinita, a solidão só – Era em maio. Frouxo estava o luar. Elevava-se das margens, com os ruídos do deserto, fresca e grata emanção que teve para o seu peito abrasado o efeito do bálsamo fragrante. (...)

— Foi-se embora! disse o Cabeleira esmagado. (TÁVORA, 2019, p. 95).

Trata-se de um frêmito, apenas um sopro, uma aragem que agita as folhas que deixam entrever o frouxo luar, mas que proporciona alento ao personagem sempre inflamado pelas mais violentas paixões; nesse breve instante, ele é tomado por um sentimento que até então não experimentara e, depois de muito tempo, o assassino cruel

vive uma emoção de natureza mais delicada, estranha a um tipo de existência movida apenas pelos afetos provocados pelos instintos mais brutais.

Na composição dessa cena, o narrador mobiliza imagens de uma natureza mais amena através da criação de uma atmosfera romântica na qual o mês de maio, o luar e a fresca e grata emanção que se elevava das margens do rio confortam o jovem, que, nesse momento, sente as tristezas do coração. Assim, vemos que, sutilmente, os contornos de uma outra natureza são esboçados nas páginas do romance para assinalar o início de uma mudança no íntimo do personagem, que, movido pelo amor, abandonará a vida de assassino para tornar-se um penitente convertido.

Essa natureza de caráter mais sentimental está presente também nas memórias de Cabeleira, despertadas pelo encontro com Luisinha. Ao lembrar o encontro surpreendente que tivera com a jovem, o personagem é transportado para sua infância e passa a lembrar os momentos felizes que compartilhara com ela quando eram duas crianças:

Pouco a pouco o passado se lhe foi desenhando na tela, ao princípio escura, depois diáfana e resplandecente da imaginação vivamente excitada pela violenta comoção. Por último todas as cenas infantis tão afastadas, que poderiam considerar-se senão de todo desvanecidas, ao menos vagas, confusas e de impossível ressurreição, reapareceram aos seus olhos com o vigor de outrora senão mais vivas e animadas que dantes.

Luísa representou-se-lhe sorrindo e brincando nas campinas, por junto dos açudes, à sombra dos juazeiros. Era a mesma menina meiga e amável, com quem ele folgara à beira dos poços e valados, e para quem tantas vezes apanhara camarões nas enxurradas.

O bandido lembrou-se de que uma quadra tinha havido em sua vida, na qual ele só cuidava em armar arapucas por entre os beirões do roçado para pegar juritis, em abrir fojos debaixo das moitas, ou armar quixós e mundéus na capoeira com o fim de apanhar preás para a menina.

(...)

Viu depois Luísa encostada na cerca do quintal, ao pé de uma goiabeira, os cabelos soltos, os pezinhos descalços. (TÁVORA, 2019, p. 83).

A experiência do passado ressurgiu intensificada pelo estado emotivo do personagem, provocado pelo súbito encontro com a menina para quem jurara amor eterno quando criança. O narrador ressalta que Cabeleira recria essa memória movido pela forte emoção que experimentara ao saber que a jovem a quem pretendia atacar era a própria Luisinha e, assim, o personagem aviva as experiências da infância, intensificando o que era relevante para ele.

O cenário que o narrador desenha para as lembranças que são mais caras ao personagem é constituído por uma paisagem formada pelas campinas, à sombra dos juazeiros e nas capoeiras, onde ele caçava pequenos animais para presentear a menina, cuja imagem sorridente e infantil sempre lhe aparece ao lado de uma árvore. Desse modo, sua memória afetiva se constrói a partir de uma outra natureza, diversa daquela que predomina no romance, mais pacífica, afável, gentil e bondosa. Da mesma forma como ocorre com a vivência sentimental no jardim de Cecília, são os “mínimos sinais da experiência” com o mundo natural que sensibilizam o personagem e o movem para as emoções mais refinadas.

Dessa forma, percebemos que, nessa narrativa, nem sempre a natureza será o lugar do vazio e da “não memória”, pois, no momento em que o narrador apresenta o Cabeleira a partir de uma perspectiva mais humana, uma natureza mais acolhedora e delicada é mobilizada não só para reconstituir os lugares do passado, como também para integrar a subjetividade do personagem.

Voltemos para um episódio anterior à morte de Luisinha, quando o jovem casal, em fuga pela floresta, depara-se com uma cruz numa clareira. Cabeleira reconheceu que, um ano antes, nesse mesmo ponto, havia assassinado um viajante para lhe roubar o dinheiro. Abalado pela lembrança e já capaz de sentir remorsos, o rapaz julga ter avistado o fantasma do morto e recorre à amiga, a quem confessa o assassinato do passado. Manifestando fé e coragem, Luisinha conduz o assassino aos pés da cruz e o convida a rezar pela alma do morto para que assim ele pudesse ter paz na eternidade.

O bandido deixou-se ir a modo de arrastado pela moça que parecia, com seu vestido azul e seu lenço branco, passado em torno do pescoço, o anjo da prece na solidão.

Ajoelharam-se ao pé da cruz (...).

— Reza, Cabeleira; disse a moça ao matador assombrado.

— Ai, Luisinha! Não sei rezar! disse ele com voz tão sentida e magoada que indicou a pena profunda que lhe cortava o coração.

— Eu te ensinarei, redarguiu Luisinha. Dize comigo.

A moça principiou então em voz alta o padre-nosso.

A voz do bandido, ao princípio titubeante e temerosa, foi-se pouco e pouco animando e elevando.

Quando houveram de passar à ave-maria, o Cabeleira tinha já os olhos pregados na cruz, e a fé, que começava a germinar em seu espírito, elevava-o insensivelmente a regiões desconhecidas, onde, sem que ele pudesse explicar como, lhe davam a respirar confortos que só podiam ser celestiais.

Da ave-maria passaram à santa-maria e desta à salve-rainha.

Em cada uma das palavras destas orações achava o bandido uma beleza nova e insinuante que lhe despertava delicioso sentir.

Seu espírito, que durante vinte anos só conhecera ideias de sangue e morte; seus ouvidos, afeitos a escutarem palavras licenciosas, insultos, arrogâncias, queixumes e maldições, recebiam agora doces expressões que anunciavam uma consoladora existência superior.

(...)

Datou desse feliz momento o arrependimento do Cabeleira. Depois de oferecidas estas orações, levantaram-se os fugitivos, e foram depor cada um seu beijo aos pés da cruz do ermo.

No bandido já não havia o assassino, havia um espírito contrito, um coração cheio do temor de Deus. (TÁVORA, 2019, p. 157).

Em mais uma clareira que se abre no percurso da leitura, uma nova natureza se apresenta ao leitor: a narrativa a respeito da conversão de Cabeleira se aproxima das tradições que veem na floresta o local privilegiado para o encontro com o sagrado. Toda a cena se reveste de uma atmosfera de sacralidade, e a selva se transforma numa espécie de catedral, ressignificada pela cruz plantada na clareira e, com seu vestido azul e branco, Luisinha adquire contornos espirituais, assemelhando-se a um anjo que guia o assassino arrependido pela escuridão.

As interpretações elaboradas por Schama (1996, p. 512-526) a respeito das figurações do tema da “cruz verdejante” oferecem subsídios para uma leitura da cena do romance. Com base na descrição da atmosfera em que os personagens se encontram, percebe-se que não há uma distinção entre a representação religiosa e a representação natural; pelo contrário, ambas se confundem a ponto de se tornarem uma mesma realidade, isto é, nessa descrição do romance, “não há diferença entre arte sacra e paisagem” (SCHAMA, 1996, p. 214): a cruz integra-se à selva que, como os vitrais de uma catedral, filtra a última claridade do sol que se desvanecia na abóbada celeste.

A imagem da cruz, solitária na clareira da floresta, torna-se um elo que une o elemento humano ao mundo espiritual e ao mundo natural. Esse símbolo reveste-se, então, de uma potência significativa, uma vez que se torna o instrumento da salvação de Cabeleira; dessa forma, a paisagem torna-se, portanto, o palco da transformação vital do facínora em penitente, e a cruz, integrada à floresta, pode ser vista como um símbolo de renovação em que os elementos ligados à morte, como o fantasma, desaparecem, para dar lugar a uma existência purificada do pecado. Assim, o narrador retoma os princípios teológicos segundo os quais a Crucificação remiu o homem da Queda, para convencer o leitor que o estado de barbárie de bandidos como Cabeleira pode ser revertido.

Ainda que, à época da publicação do romance, uma parte da crítica o tenha acusado de inverossimilhança, apontando as incongruências que levam o Cabeleira a

arrepender-se da vida de crimes, pode-se argumentar que a cena acima pode ser lida a partir de outros referenciais para além da exigência da verossimilhança. Nesse sentido, recorreremos, mais uma vez, ao trabalho de Thomas (2010), que, em sua investigação a respeito das representações da natureza na cultura anglo saxônica dos séculos XVI, XVII e XVIII, percebeu a relação entre a floresta e o espaço de encontro com o sagrado.

Segundo o autor, nesse período não era incomum a representação da mata como o local privilegiado para a “privacidade e a meditação” (THOMAS, 2010, p. 207), propício, portanto, para a efetivação da experiência religiosa:

Não por acaso, a Christabel de Coleridge ia rezar sob um antigo e imenso carvalho (...). Para Wordsworth, nenhuma filosofia moral podia competir com o “impulso de um bosque primaveril”; e, na América do século XIX, os transcendentalistas viam as florestas como os “primeiros templos de Deus”. “Nas matas”, refletia Emerson, “nos voltamos à razão e à fé”. (THOMAS, 2010, p. 208).

Partindo do pressuposto de que a construção ficcional do romance *O Cabeleira* não se restringe às convenções literárias de sua época, é possível considerar que as representações de natureza, tão intimamente relacionadas à trajetória do herói, recuperam ideias, mitos e sensibilidades sobre o mundo natural que, embora não estivessem explicitados nos discursos científicos e literários do período, constituíam, por assim dizer, uma espécie de subsolo das ideias do tempo. Nessa camada mais profunda e sedimentada, é possível encontrar as raízes de uma expressão literária que, indo além das convenções de sua época, nutre-se do repertório de mitos formado por diferentes substratos da tradição cultural.

Dessa forma, se, para sociedades de diferentes épocas, “as árvores proporcionavam um vínculo com a eternidade” (THOMAS, 2010, p. 308), não é inverossímil considerar que a cena da conversão de Cabeleira aos pés da cruz da floresta seja, então, uma recriação de uma mitologia sobre o mundo natural no contexto do romance de base determinista da literatura brasileira do século XIX.

Considerações finais: ao fim do percurso, vê-se a paisagem...

Nas páginas dos romances, dispersas, estão as paisagens feitas de palavras: espaços remotos redescobertos pela criação literária — florestas selvagens, rios caudalosos, sertões bravios, montanhas longínquas, mares infinitos, jardins esquecidos —, lugares de memória evocados por antigas narrativas, inventados pela imaginação, pelos sonhos e pelas emoções de inúmeros escritores e leitores de um outro tempo, os quais nos legaram ideias e sentimentos de uma natureza formada de um sem número de histórias e culturas.

A inspiração desta pesquisa veio de autores tais como Thomas, Williams e Schama, cujos trabalhos abordam o tema da natureza sob a perspectiva da História Cultural. Tais autores nos provocaram com a ideia de que o mundo natural seria, antes de tudo, uma criação da cultura. Assim, o ato de nomear uma paisagem, ainda que selvagem e inóspita, adquire uma perspectiva histórica, uma vez que funda um lugar atravessado por sentidos criados por comunidades humanas pertencentes a uma determinada época e a um contexto específico da história.

Esses autores nos levaram ao século XVI, no advento da modernidade, e nos mostram o surgimento de novas ideias sobre a natureza e novas atitudes frente ao mundo natural. Nesse período, os valores antropocêntricos que impunham ao ser humano o dever de explorar e disciplinar a natureza como gesto civilizatório fundamental são questionados e substituídos por novas concepções. A floresta, a montanha e o mar, outrora vistos como ameaçadores, passam a ser concebidos como espaços de deleite e contemplação, e a paisagem selvagem, antes temida, torna-se um lugar de sonho e de desejo.

A partir do final do século XVIII, a experiência do Romantismo europeu elegeu as paisagens remotas e selvagens como lugares privilegiados para a vivência da emoção. O jardim secreto possibilitaria ao coração a vivência de sentimentos profundos e delicados, enquanto a montanha inóspita arrebatava a alma para a violência do sublime. Uma geografia das emoções é traçada em consonância com o mundo natural, o qual participará da formação de uma nova subjetividade expressa em poemas e romances.

Os mitos da natureza são recriados e reinventados, e a modernidade, ao visitar os autores antigos, redescobre os lugares comuns através dos quais a Antiguidade representava o mundo natural. Assim, os mitos da Arcádia e seus *topoi* como o *locus*

amoenus são mobilizados e adaptados para outros contextos sociais e culturais, servindo para expressar novos valores e atitudes em relação à natureza. De uma maneira geral, a Arcádia é despojada de seus lugares lúgubres e sombrios e é transformada em um ideal de civilidade que via na natureza domesticada uma projeção da sociedade que se pretendia alcançar.

A perspectiva apresentada por esse campo de estudos sobre a natureza nos instigou a pensar de que forma a literatura poderia ser trabalhada como uma fonte histórica que nos permitisse investigar o nosso objeto de estudo: as ideias e as representações sobre a natureza características da modernidade presentes nos romances. Nesse sentido, partimos do pressuposto segundo o qual a literatura é uma fonte privilegiada que permite acessar as sensibilidades, as experiências e as ideias compartilhadas por uma dada sociedade em uma determinada época, em especial pelos grupos mais articulados que manejavam a palavra escrita.

Tento isso em vista, deparamo-nos com uma questão de caráter metodológico que implicava a escolha de um contexto histórico-cultural bem como de um recorte temporal dos quais pudéssemos selecionar as nossas fontes. Além disso, precisávamos elege, entre as mais diversas manifestações literárias, um gênero particular, que propiciasse uma ampla amostragem de representações acerca da natureza.

Assim, nosso interesse foi despertado pelo contexto literário brasileiro do século XIX, no período pós-Independência, momento de grande efervescência cultural, em que os debates sobre a identidade nacional e a formação de uma literatura brasileira estavam na ordem do dia. Em meio a essas discussões, o tema da natureza recebia especial atenção, pois escritores e intelectuais do período o consideravam essencial para a expressão da identidade brasileira: os rios, os mares, as montanhas e as florestas foram transformados pela imaginação romântica em lugares simbólicos nos quais repousaria a alma da pátria.

Entre as mais diversas manifestações literárias do período, nosso interesse se voltou para o romance, uma vez que o desenvolvimento desse gênero no Brasil acompanhou a própria formação do que, naquele momento, era entendido como literatura nacional. A princípio, o romance, no seu formato folhetim, foi avaliado negativamente pelos leitores mais eruditos, para quem esse tipo de obra destinava-se apenas ao entretenimento de um público sem cultura literária, podendo até mesmo produzir efeitos

nocivos na formação do leitor. Entretanto, no decorrer das décadas do século XIX, esse gênero foi se tornando cada vez mais presente na vida literária brasileira, e a avaliação sobre ele mudou: um romance seria avaliado positivamente na medida em que contribuísse para o ensinamento dos valores morais e do sentimento de patriotismo. Por fim, a partir da década de 1870, com a entrada das teorias científicas e positivistas no meio intelectual brasileiro, passou-se a se requerer do romancista o domínio de uma metodologia capaz de conferir um caráter científico à narrativa.

A escolha das obras que nos serviram de fonte levou em conta esse percurso que o gênero percorreu ao longo do século XIX, e, como nossa intenção era investigar as representações da natureza elaboradas pelos grupos mais articulados, cuja escrita gozava de prestígio, nossa escolha levou em conta romances avaliados positivamente pelos meios letrados do período. Desse modo, o recorte histórico dessa pesquisa se inicia em 1844, data de publicação de *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo; passa por 1857, ano da publicação de *O Guarani*, de José de Alencar; e se encerra em 1876, quando Franklin Távora publicou *O Cabeleira*.

Poderíamos ter selecionado outros títulos igualmente importantes e representativos da produção romanesca do período, cuja relevância nos colocou diante da difícil situação da escolha. No nosso trabalho de seleção, optamos pelos romances cuja trama estivesse imbricada pela presença da natureza, a qual deveria cumprir um papel significativo no desenvolvimento da narrativa. Além disso, nosso olhar atento procurava por paisagens diversas, as quais pudessem nos mostrar diferentes representações da natureza para que, assim, fosse possível abarcar as mais variadas ideias e sentimentos sobre o mundo natural que tais romances poderiam veicular.

Feita a escolha, algumas questões orientaram nossa leitura: seria possível que os romances selecionados veiculassem as novas ideias e concepções sobre a natureza identificadas em outros contextos culturais? Os romancistas brasileiros do século XIX teriam tido contato com as representações da natureza que vinham sendo elaboradas nos mais diversos contextos letrados europeus? Nesse caso, as representações presentes em seus romances reproduziriam aquelas encontradas no modelo original, ou os romancistas brasileiros recriaram as referências com as quais tiveram contato, produzindo, por sua vez, novas ideias sobre o mundo natural? De que modo os romances estudados poderiam evidenciar o trabalho de criação de sentidos sobre a natureza empreendido pelos escritores brasileiros?

Para compreender melhor o contexto histórico-cultural escolhido, debruçamo-nos sobre uma série de estudos a respeito das transferências culturais, os quais foram fundamentais para a compreensão das dinâmicas culturais estabelecidas ao longo do século XIX. Nesse período, o Brasil integrou uma rota transatlântica de comércio e navegações que, além de possibilitar o intenso trânsito de matérias-primas, produtos e pessoas, favoreceu a ampla circulação de livros, revistas e impressos, materiais com ideias, valores e sensibilidades que, viajando pelo mundo, permitiram a ocorrência de um intenso intercâmbio cultural entre países distantes, com realidades bastante diversas entre si.

Os textos postos em circulação veiculavam saberes, sentimentos, temas literários, lugares-comuns, relatos e representações que vieram a formar um rico repertório cultural sobre a natureza compartilhado por escritores, poetas, romancistas, naturalistas, pensadores, viajantes e leitores. Desse modo, nossa leitura evidenciou que os romancistas, ao retratarem o universo natural, apresentaram elementos que o público poderia reconhecer como próprios do Brasil. Entretanto, essa representação não correspondia a nenhuma paisagem “real” do país, tampouco era resultado de uma observação direta dos autores; pelo contrário, constituía-se como uma construção artificial, elaborada com base nesse repertório de ideias sobre a natureza.

Segundo nossa hipótese de pesquisa, os romancistas brasileiros estavam integrados a esse diálogo entre textos e representações e dele se serviram para elaborar suas próprias ideias sobre o universo natural nas páginas de suas obras. Esse trabalho de tantas mãos e tantas penas logrou fundar uma tradição da natureza no romance brasileiro, e esta pesquisa olha para essa tradição e dela se apropria como seu objeto de estudo.

Foram muitas as paisagens percorridas na aventura dos romances: praias e mares de horizontes infinitos, montanhas majestosas, florestas longínquas, sertões solitários e românticos jardins. Paisagens brasileiras criadas pelas palavras de escritores que, ansiosos por descobrir a alma nacional, esboçaram ideias e veicularam sentimentos de uma natureza subitamente nova e fascinante. Nas trilhas percorridas, pudemos reconhecer os ecos de outras paisagens literárias que se misturavam ao mundo natural presente nas geografias dos romances brasileiros os quais, dialogando com a tradição, projetaram, no contexto cultural do século XIX, novas ideias e sentimentos sobre a natureza.

Nos romances estudados, foi possível observar que os escritores brasileiros dialogaram com a tradição clássica ao revisitarem os mitos da Arcádia para, assim, elaborar novas representações da natureza brasileira. Entretanto, tais representações são perpassadas por tensões e complexidades, uma vez que, por um lado, apresentam traços de uma Arcádia luminosa e aprazível a partir da recriação do *topos* do *locus amoenus*, mas também, por outro, recriam uma Arcádia sombria e aterradora, na qual se observam as agruras presentes no mundo natural.

Partindo dessa perspectiva, os romances evidenciaram a existência de uma natureza-jardim submetida à racionalidade humana, amável e acolhedora, propícia para a vivência das emoções em um contexto caracterizado pela civilidade. No entanto, as obras também manifestaram a natureza da floresta selvagem e ameaçadora, marcada pela brutalidade e violência, capaz de inviabilizar qualquer projeto de construção da nacionalidade.

Retomamos nosso percurso trilhando os caminhos traiçoeiros da Arcádia bravia que se estende pelas páginas de *O Guarani* e *O Cabeleira*, nomeada nessas narrativas como a floresta indômita, sombria e silenciosa; a mata virgem; o oco do mundo; os matos bravios; os medonhos sertões; o vasto ermo; o deserto. Paisagens grandiosas que comovem, mas, ao mesmo tempo, provocam destruição. Nem mesmo as representações clássicas do *locus amoenus* — a relva, a fonte, o regato, a árvore, a sombra — são capazes de conter a violência latente presente nesse universo, que, de uma hora para outra, pode se manifestar através da flecha lançada por um selvagem, da pedra gigante que se despenca do barranco, do malfeitor que espreita nas sombras, da fera que arma o bote.

Esse tipo de representação evidencia como os romancistas brasileiros vão associar a tópica do sublime à natureza brasileira, figurada nas narrativas como signo do grandioso e do arrebatador, capaz de propiciar emoções intensas. A enchente avassaladora do rio Paquequer ao final de *O Guarani* é um exemplo disso. Entretanto, ainda que apresentem tais quadros, os romances rejeitarão essa natureza selvagem como alicerce da civilização brasileira justamente pelo poder de destruição que ela comporta.

Passear por essa Arcádia tropical é andar num terreno movediço. Ainda que emocione, a floresta selvagem é apresentada nos romances como um lugar da “não memória”, isto é, lugar onde a ação humana na história se faz ausente ou mostra-se

impotente, incapaz de projetar parâmetros de civilidade. Tal natureza, geradora de crimes e barbáries, instaura uma convivência violenta, uma vez que os homens formados nesse ambiente reproduzem a violência que se encontra latente no mundo selvagem. Nesse universo, o equilíbrio entre as forças da cultura e as forças da natureza é extremamente frágil, e qualquer movimento impensado pode vir a frustrar os projetos de fundação de uma nacionalidade no coração das selvas brasileiras.

Tal perspectiva impõe aos romancistas a necessidade de encontrar uma possibilidade de harmonizar a representação do mundo natural à construção de um ideal de civilidade brasileira; nesse sentido, o desafio que se apresentava era o de elaborar uma narrativa literária que atendesse às aspirações intelectuais e políticas que se impunham no século XIX no sentido de tornar possível a criação de um ideal de nacionalidade a partir da integração do mundo da natureza ao mundo da cultura.

Esse empreendimento poderia ser efetivado somente quando a natureza fosse submetida ao poder humano. Assim, o mundo natural pensado para depositar os ideais nacionais deverá ser disciplinado pela ação ordenadora e civilizatória da cultura. Novamente, as figurações clássicas da Arcádia voltam a ser revisitadas, no entanto, despidas de seus elementos mais agrestes e sombrios: no lugar da floresta selvagem, os romances vão propor o espaço do jardim cultivado como o símbolo da civilidade a qual o país deveria alcançar.

Essa perspectiva assinala o quanto a produção romanesca, ao associar essas ideias de natureza à trama sentimental das narrativas, contribuiu para o desenvolvimento da capacidade de se emocionar com a natureza, o que evidencia o papel do gênero romance na educação estética dos leitores. Nesse sentido, as obras estudadas testemunham o nascimento de um novo tipo de sensibilidade, ligada às emoções vivenciadas diante de uma paisagem natural, experiência que, ao longo dos séculos XVIII e XIX, passou a ser considerada sinal de uma certa superioridade espiritual.

É possível concluir, portanto, que as representações da natureza tiveram uma função pedagógica na elaboração dos romances. A partir das emoções experimentadas pelos personagens frente às paisagens, os romancistas instauraram valores, ideias e sensibilidades as quais contribuíram para formar uma nova concepção de natureza bem como novas atitudes em relação a ela. Além disso, ao representar o mundo natural, os romances promoveram uma educação da sensibilidade dos leitores no sentido de orientá-

los a se adequarem aos princípios de civilidade valorizados nos contextos sociais pelos quais tais obras circularam.

Na formação dessas novas sensibilidades, os romancistas privilegiaram a paisagem submetida à racionalidade e, por isso, propícia para a vivência de emoções reguladas pelo senso de decoro e disciplina. Isso significa que, por mais profundos, delicados ou intensos que pudessem ser os sentimentos vivenciados na natureza, eles deveriam ser adequados a um conjunto de valores que o discurso letrado julgava adequados. Nesse sentido, consideramos que os romances do século XIX apresentam um traço político, uma vez que veicularam, como paisagem brasileira ideal, o jardim ou o campo cultivado, símbolos da vitória humana sobre a natureza, desprezando, por conseguinte, a selva inóspita e as emoções de medo e terror relacionadas a ela, pois tal ambiente seria o reduto da barbárie que se pretendia extirpar do país.

O jardim cultivado de *A Moreninha* e de *O Guarani* ou a clareira da floresta onde se erige uma cruz, presente em *O Cabeleira*, são exemplos desses novos espaços do mundo natural que passaram a suscitar uma nova ordem de sentimentos — o pejo e o rubor no canteiro mais afastado no jardim, o deleite com os sonhos de amor em meio à relva ou o arrependimento do pecador penitente —, toda uma sorte de novas experiências sentimentais as quais, ao serem literariamente representadas, passam a integrar também o repertório emotivo dos leitores. Nas páginas desses romances, a natureza disciplinada do jardim está relacionada à necessidade de um controle dos impulsos do coração, o que permite considerar que a natureza ajardinada toma o lugar da selva bravia, tornando-se a figuração do lugar ideal, propício à vida sentimental e à educação dos afetos.

A leitura dos romances mostrou que a representação desses ambientes — ressignificados pela atividade humana de conferir um caráter simbólico ao mundo da natureza — está relacionada ao aparecimento de uma sensibilidade sobre o mundo natural que se desvinculava de aspectos utilitários e começava a ver nas árvores, nas flores e nos campos cultivados um objeto de admiração estética. Isso nos permite considerar que os romances brasileiros do século XIX estudados neste trabalho contribuíram para a afirmação da concepção segundo a qual o meio natural deve ser reordenado por princípios racionais, de modo a ser enquadrado no mundo da cultura.

Seja na fortificação de Dom Antônio de Mariz, em *O Guarani*, ou ainda na engenhoca, presente em *O Cabeleira*, a racionalidade submete a natureza de modo a

fundar um agrupamento social no qual a existência civilizada fosse possível, uma vez que estabelece uma fronteira entre o mundo selvagem e o mundo civilizado, o qual se presentifica na paisagem cultivada. Nas obras estudadas, tanto o senso estético que cultiva a beleza dos jardins quanto o trabalho agrícola que submete a terra favorecem a instauração de uma moralidade que visa regular as relações comunitárias e criar modos de convivência pacífica e civilizada.

É pertinente notar que, em *A Moreninha*, Macedo não chega a representar a paisagem inóspita, e a ilha onde se passa a ação do romance é figurada como o lugar dessa natureza ideal, formada por meio da recriação da tópica clássica do *locus amoenus*; em *O Guarani* e *O Cabeleira*, é possível também identificar os espaços recriados a partir desse tema, muito embora, nessas narrativas, eles sejam destruídos justamente pelo mundo selvagem que, invadindo os frágeis limites que separavam civilização e barbárie, rompe o delicado equilíbrio de forças que ação humana tentara estabelecer.

Nesse ponto, cabe ressaltar que a natureza ideal da ilha de *A Moreninha* está localizada nos limites da propriedade privada. Em todo o perímetro da ilha, a ação humana submeteu a natureza selvagem a uma disciplina representada pelos canteiros, alamedas e relvas do jardim, de modo que o risco de uma ruptura nesse ordenamento ideal se torna inexistente. No outros dois romances, os lugares onde se encontra a natureza-jardim, submetida à razão humana, também são demarcados pela propriedade privada, porém, ao contrário do que ocorre no romance de Macedo, são cercados pela selva que se impõe como uma ameaça constante. Dessa forma, é possível concluir que a natureza apresentada como ideal de civilidade será aquela enquadrada no interior de uma ordem econômica e social que pressupõe o ordenamento em torno da propriedade privada como base para a concepção do espaço natural. Em outras palavras: em vez do “ermo bravo”, a natureza brasileira ideal será aquela emoldurada por flores e arbustos que recobrem as cercas delimitadoras dos domínios daqueles que souberam submetê-la.

As reviravoltas das narrativas parecem sugerir que as ideias de natureza suscitadas pelo tema do *locus amoenus* — relacionadas a uma natureza cultivada pela razão — serão apresentadas pelos romancistas brasileiros como um corretivo não para os males da cidade, mas sim contra os perigos da própria natureza selvagem e degenerada. Nesse sentido, esta pesquisa apontou como os romances brasileiros do século XIX, ao empenharem-se na formulação de um ideal de civilidade brasileira, propuseram uma representação literária da natureza nacional integrada às convenções que a tradição de

origem europeia disponibilizava aos autores do Novo Mundo. Assim, o mundo natural brasileiro é recriado nas páginas dos romances a partir do repertório de símbolos, mitos, sentimentos e ideias disponibilizados pela tradição cultural com a qual os romancistas nacionais dialogavam.

Bibliografia

ABREU, Márcia. Literatura e história: presença, leitura e escrita de romances. In: ABREU, Márcia (Org.). **Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos Séculos XVIII e XIX**. Campinas: Mercado das Letras, 2008.

ABREU, Márcia. Problemas de história literária e interpretação de romances. **Todas as Letras X**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 39-52, nov. 2014.

ABREU, Márcia (Org.). **Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Campinas: Unicamp, 1989.

ALENCAR, José. **Cartas sobre a “Confederação dos Tamoios”**. Rio de Janeiro: Empresa Tipographica Nacional do Diário, 1856.

ALENCAR, José. **Como e porque sou romancista**. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000311.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2020.

ALENCAR, José. **O Guarani**. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

ALENCAR, José. **O Guarani**. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/o_guarani.pdf. Acesso em: 16 jun. 2020.

ALMEIDA, Leandro T. Recepção crítica da prosa ficcional de Joaquim Manoel de Macedo. In: ABREU, Márcia (Org.). **Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX**. Campinas: Mercado das Letras, 2008.

AMORA, Antônio Soares. **A literatura brasileira: O Romantismo**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1977. v. 2.

AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

AUGUSTI, Valéria. **O romance como guia de conduta: A Moreninha e os dois amores**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

AUGUSTI, Valéria. Do gosto inculto à apreciação douda: a consagração do romance no Brasil do oitocentos. In: ABREU, Márcia (Org.). **Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX**. Campinas: Mercado das Letras, 2008.

BERLIN, Isaiah. **As raízes do Romantismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BEZERRA, Valéria Cristina. **A recepção crítica de José de Alencar: a avaliação de seus romances e a representação de seus leitores**. 2012. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2012.

BEZERRA, Valéria Cristina. A presença das obras de José de Alencar na França (1863-1907). **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 41, n. 1, 2019.

BÍBLIA. Tradução ecumênica. São Paulo: Loyola, 1995

BIBLIOTECA BRASILIANA GUIA E JOSÉ MIDLIN. **Conteúdo geral do Dicionário da língua brasileira.** [S.d.]. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5414>. Acesso em: 22 jun 2020.

BIEDERMANN, Hans. **Enciclopedia dei simboli.** Milano: Garzanti, 1991.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, Jaco (Org.). **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOSI, Alfredo. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, Jaco (Org.) **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. O mito épico na ficção brasileira. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 34, p. 139-148, 1992.

BRIFFAUD, Serge. Face ao espetáculo da natureza. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Orgs.). **História das emoções: das Luzes até o final do século XIX.** Petrópolis: Vozes, 2020.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo.** Tradução, apresentação, notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus; Editora da Universidade de Campinas, 1993.

BURTON, Robert. **Anatomia da melancolia.** Curitiba: Editora da UFPR, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880.** São Paulo-Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

CARNEIRO, Andreia Ferreira Alves; PINHO, Adeíto Manoel. *O Guarani*: primeiro romance best-seller brasileiro. **Miscelânea**, Assis, v. 20, p. 69-96, jul./dez. 2016.

CARVALHO, Francisco Freire de. **Lições elementares de poética nacional:** seguidas de um breve ensaio sobre a crítica literária. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1851.

CEIA, Carlos (Coord.). **E-Dicionário de termos literários (EDTL).** c2018. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em: 15 jul. 2022.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações.** Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: DIFEL, 1988.

CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história.** Artmed: Porto Alegre, 2001.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CORBIN, Alain. **Le territoire du vide: L'Occident et le désir du rivage.** Paris: Flammarion, 2014.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques. VIGARELLO, Georges. (Eds.). **Histoire des émotions.** Paris: Editions du Seuil, 2016.

CORBIN, Alain. As emoções individuais e a meteorologia. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). **História das emoções: das Luzes até o final do século XIX.** Petrópolis: Vozes, 2020.

CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura europeia e Idade Média Latina.** Tradução de Teodoro Cabral. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

DELON, Michel. O despertar da alma sensível. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). **História das emoções: das Luzes até o final do século XIX**. Petrópolis: Vozes, 2020.

DE MARCO, Valéria. **A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

DENIS, Ferdinand. Considerações sobre o caráter que a poesia deve assumir no novo mundo. In: DENIS, Ferdinand. **Resumo da história literária do Brasil**. Tradução e notas de Guilhermino César. Porto Alegre: Lima, 1968. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/denis/denis.pdf>. Acesso em: 27 out. 2017.

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: ALENCAR, José. **Iracema**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

GARRETT, Almeida. A restauração das letras, em Portugal e no Brasil, em meados do século XVIII. In: CÉSAR, Guilhermino (Org.). **Historiadores e críticos do Romantismo**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

GENETTE, Gerard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971.

GUINSBURG, J. Romantismo, historicismo e história. In: GUINSBURG, Jaco (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HEINEBERG, Ilana. Míméticos, aclimatados e transformadores: trajetórias do romance-folhetim em diários fluminenses. In: ABREU, Márcia (Org.). **Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX**. Campinas: Mercado das Letras, 2008.

HERSANT, Yves. A melancolia. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). **História das emoções: da Antiguidade às Luzes**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2020.

HOGAN, Patrick Colm. **What literature teaches us about emotion**. New York: Cambridge University Press, 2011.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

LIMA, José Inácio de Abreu. Para a regeneração intelectual do Brasil (1843). In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Historiografia da literatura brasileira: textos fundadores (1825-1888)**. Rio de Janeiro: Caetés, 2014.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade**. Tradução de Guilherme F. Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

LYON-CAEN, Judith. O “eu” e o barômetro da alma. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.). **História das emoções: das Luzes até o final do século XIX**. Petrópolis: Vozes, 2020.

MACEDO, Joaquim Manoel. **A Moreninha**. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/a_moreninha.pdf. Acesso em: 8 set. 2018.

MACEDO, Joaquim Manoel. **A Moreninha**. Jandira: Principis, 2020.

MAGALHÃES, Gonçalves de. Discurso sobre a história da literatura do Brasil (1836). In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Historiografia da literatura brasileira: textos fundadores (1825-1888)**. Rio de Janeiro: Caetés, 2014.

MAGALHÃES, José Gonçalves; HOMEM, Francisco de Sales Torres; PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Resumo da história da literatura, das ciências e das artes no Brasil (1834). In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Historiografia da literatura brasileira: textos fundadores (1825-1888)**. Rio de Janeiro: Caetés, 2014.

MARTINS, Eduardo Vieira. **A imagem do sertão em Jose de Alencar**. 1997. 163f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 1997.

MARTINS, Eduardo Vieira. Imagens da floresta: Auguste de Saint-Hilaire e José de Alencar. In: MIYOSHI, Alexander Gaiotto (Org.). **O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil**. Campinas: UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010.

MARTINS, Eduardo Vieira. José de Alencar e a floresta do Brasil. **Teresa - Revista de Literatura Brasileira**, n. 12-13, São Paulo, p. 455-468, 2013.

MARTINS, Eduardo Vieira. Apresentação. In: ALENCAR, José. **O Guarani**. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

MATHIS, Charles François. Como um arco de violino que fazia vibrar a minha alma: o indivíduo diante da paisagem. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.). **História das emoções: das Luzes até o final do século XIX**. Petrópolis: Vozes, 2020.

MURARI, Luciana. **Tudo o mais é paisagem: representações da natureza na cultura brasileira**. 2002. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jaco (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAIXÃO, Alexandre Henrique. **A fusão dos contrários na poesia romântica brasileira: estudo sobre o contraste entre o campo e a cidade na obra de Fagundes Varela**. 110 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

PAIXÃO, Alexandre Henrique. **Leitores de tinta e papel: elementos constitutivos para o estudo do público literário no Século XIX**. Campinas: Mercado das Letras, 2017.

PINHEIRO, Alexandra. Entre contratos e recibos: o trabalho de um editor francês no comércio livreiro do Rio de Janeiro oitocentista. In: ABREU, Márcia (Org.). **Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX**. Campinas: Mercado das Letras, 2008.

PINTO, Luiz Maria da Silva. **Dicionário da língua brasileira**. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5414>. Acesso em: 22 jun. 2020.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o Diabo na literatura romântica**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

- RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade na literatura brasileira (1843). In: SOUZA, Roberto Acízelo de. **Historiografia da literatura brasileira: textos fundadores (1825-1888)**. Rio de Janeiro: Caetés, 2014.
- RICUPERO, Bernardo. **O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RONNBERG, Ami; MARTIN, Kathleen. **O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas**. São Paulo: Taschen do Brasil: 2012.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Os devaneios do caminhante solitário**. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2018.
- SADLIER, Darlene. **Brasil imaginado: de 1500 até o presente**. Tradução de Flavia Bancher. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. Sobre a leitura e a presença de romances nas bibliotecas e gabinetes de leitura brasileiros. In: ABREU, Márcia (Org.). **Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX**. Campinas: Mercado das Letras, 2008.
- SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. **O Cabeleira entre a tradição e o cientificismo: a construção do herói sertanejo e o projeto educacional de Franklin Távora**. 2007. 235 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2007.
- SEGAWA, Hugo. **O amor do público: jardins no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP, 1996.
- SOARES, Carmen Lúcia. Três notas sobre natureza, educação do corpo e ordem urbana (1900 – 1940). In: SOARES, Carmen Lúcia (Org.). **Uma educação pela natureza: a vida ao ar livre, o corpo e a ordem urbana**. Campinas: Autores Associados, 2016.
- SOARES, Carmen Lúcia. Educação do corpo: apontamentos para a historicidade de uma noção. **Educar em Revista**, Curitiba, v. 37, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/76507/44510>. Acesso em: 15 jul. 2022.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. Introdução. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Historiografia da literatura brasileira: textos fundadores (1825-1888)**. Rio de Janeiro: Caetés, 2014.
- SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TAUNAY, Visconde de. **Reminiscências**. 2. ed. São Paulo: Proprietária, 1923.
- TÁVORA, Franklin. **Cartas a Cincinnati: estudos críticos**. Pernambuco: J. W de Medeiros Livreiro-Editor, 1872.
- TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. São Paulo: Três, 1973.
- TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/o_cabeleira.pdf. Acesso em: 12 jul. 2019.

THOMAS, Jérôme. **Corps violent, corps soumis**. Le policemen des moeurs à la fin du Moyen- Âge. Paris: L'Harmattan, 2003.

THOMAS, Jérôme. **L'Évangélisation des populations andines au XVI^{ème} siècle: Policía Cristiana et conquêtes des corps**. Paris: Les Indes Savantes, 2014.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)**. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VENAYRE, Sylvain. A época das grandes caçadas. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.). **História das emoções: das Luzes até o final do século XIX**. Petrópolis: Vozes, 2020.

WALCH, Agnès. Da alma sensível ao advento do estudo científico das emoções: a classificação das emoções na esfera privada. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.). **História das emoções: das Luzes até o final do século XIX**. Petrópolis: Vozes, 2020.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. Tradução de Paulo Henrique Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.