

A NATUREZA NO SONHO ROMÂNTICO DE INVENÇÃO DE UMA IDENTIDADE DA NAÇÃO

Valdeci Rezende Borges(UFG/CAC/NIESC)

José de Alencar, em *Sonhos D'Ouro*, de 1872, tratou de questões que permeavam o debate cultural da sociedade imperial, como a construção da identidade da jovem nação brasileira. O romance formaliza a proposta teórica apresentada no prefácio, “Benção Paterna”, em que se discutem os vínculos entre literatura e experiências socioculturais, elementos nativos e estrangeiros. A trama centra-se na sociedade da Corte, receptiva a “elementos diversos” de outras nações, os quais cambiavam a “cor local”, tornando sua “fisionomia indecisa, vaga e múltipla”, devido à “importação contínua de idéias e costumes estranhos”. O território dos arredores das serranias da Tijuca predomina como cenário e aspecto constituinte do romance. Busca-se, aqui, perceber, nas descrições da natureza fluminense, a edificação de um imaginário formador de uma identidade do lugar e da nação, destacando suas singularidades, belezas e monumentalidade.

O livro abre-se anunciando as belezas da natureza carioca com a frase “O sol ardente de fevereiro dourava as lindas serranias da Tijuca”. Em passeios aos pontos de visita da montanha ou na residência de veraneio de Guida, a Tijuca ocupa lugar privilegiado na trama. Na montanha, natureza e sociedade interagem e articulam-se, no entanto a segunda teve ressaltado seu lado negativo. A flor que brotava na primeira e a simbolizava, como forma de existência pré-capitalista, foi descrita como originária de uma “natureza lerda, que ainda cria pelo antigo sistema, com o sol e a chuva”. Mas ela remete ainda ao que a sociedade moderna, “que tudo aferventa a vapor” e “tudo reduz a uma pequena operação química”, elegeu como símbolo para tudo mediar, o ouro, o dinheiro. Na natureza vagarosa, a “pequena flor silvestre” tinha botões que despontavam em dezembro, conservava estacionários “por muito tempo” e, só dois ou três meses depois, desabrochavam e murchavam num dia.¹

Já a sociedade era lugar do corrido e da corrida ao ouro, em que de porqueiro enriquecido torna-se banqueiro e Comendador; de tropeiro de muares, Barão...; em que flores e aves eram associadas a nascimentos em estufa, resultando de “operação química, por meio da qual suprime-se o tempo, e obriga-se a criação a pular, como qualquer acrobata.” A flor cor de ouro, de ciclo de floração submetido ao ritmo lento da natureza, simbolizava o estado contrastante e ambivalente das coisas. Ela aparece depois de anunciada a preocupação com a nacionalidade original, delimitada pelos perfumes das ervas rescendentes do canteiro da casa, como a baunilha e o sassafrás, e por uma linguagem brasileira vinda da fala de um povo que chupa caju, manga, cambucá... Ela opõe-se às “flores de estufa” e ao artificialismo americano, “que inventou uma máquina de chocar ovos”, oposta às capoeiras da Tijuca, cheias de galinhas e frangos criados livres.²

O autor, de início, tece um painel das “lindas serranias da Tijuca”, descrevendo seus elementos e belezas. É espaço banhado pelo dourado do sol do verão tropical, de “formosas manhãs” de céu arreado “do mais puro azul”, de “verde relva e da folhagem” coberta de orvalho, que cambiava “aos toques da luz” por entre os “focos de névoa” que restavam “da cerração da noite” e “cingiam ainda os píncaros mais altos da montanha”, flutuantes “ao sopro da brisa”. Nesse cenário paradisíaco, insere Ricardo, “um passeador solitário”, que conhecia os muitos caminhos que cruzavam a encosta ocidental da montanha e rumava mato adentro, observando as belezas, peculiaridades e ocupações da montanha.³

Seu olhar desvelava a natureza do lugar, já perscrutada pela ciência. Sua presença reporta à ação das expedições científicas custeadas pelo governo imperial para observar, descrever, classificar, rotular, batizar e mostrar a monumentalidade da natureza brasileira. Frente ao entrecruzamento dos campos culturais, fez trocadilho, como o nome de “dois célebres botânicos”, estudiosos “ilustres da flora brasileira”, chamando-os *freires*, por tratar de Frei José Mariano Conceição Veloso, botânico, autor de *Flora Fluminensis*, e de Francisco Freire Alemão, médico e botânico. Havia certa proximidade da ciência e da arte ao apreender a natureza, mas os procedimentos diferiam. Uma dissecava as partes da planta e elaborava classificações, de gênero, classe e família; a outra “revelava o tato do

artista ou do poeta” romântico, vendo-a como ser vivo que possuía coração e copiava “o arbusto em uma das páginas do álbum”, traçando “a lápis o esboço da planta.”⁴

As representações da serra opõem natureza/civilização, registram o pitoresco da paisagem e indicam o interesse de estabelecer uma identidade do lugar ressaltando a beleza dos aspectos naturais como a vegetação, o relevo e a hidrografia. A Cascatinha fazia as preocupações do visitante “se desvaneceram completamente diante do quadro arrebatador que se oferecera a seus olhos”. Sua queda foi associada ao manto, bíblico, de Agar e contraposta a outras cascatas, destacando sua especificidade, sua característica feminina e indicando-a como ponto de visitação de estrangeiros e da alta sociedade.⁵

A visão da natureza, permeada pela subjetividade romântica, foi expressa na sua descrição, expondo sentimentos e sensações experimentados em seu contato. Para abarcar tal espetáculo natural, lançava-se mão da palavra, do desenho e da pintura, como tentativas de garantir a memória, de expressar, guardar e transmitir as impressões vivenciadas. A queda d’água aparece como objeto de contemplação e de produção artística, como “uma aquarela da formosa paisagem”, que Ricardo “já possuía em seu álbum” e de “outra vista” que planejava tirar, pois “nunca a vira tão abundante de água, tão enfeitada e casquilha”. Assim, ele “teria a Cascatinha em traje de festa e em desalinho.” A inglesa Mrs. Trowsby, ao vê-la exclamou: “_ *Oh! beautiful! Very beautiful!*”⁶

Daí, podia-se dirigir à “Floresta, ou mais acima ao pico da montanha que tem a forma e o nome de Bico do Papagaio.” Já “descendo o caminho da Cascatinha”, era possível passear “na bela estrada” que ia ao Jardim Botânico. Eram vários os passeios como à Vista Chinesa, à Vista do Mar, à Mesa, à Cascata Grande, à Barra, à Boa Vista, à Restinga, à Pedra Bonita, ao Canto da Saudade e ao Bico do Papagaio. Por estradas e trilhos, que compunham uma rede de caminhos, encontravam-se comitivas de “diversas pessoas, senhoras e homens, que iam de passeio, rindo e conversando”, e até mesmo a imaginar aventuras, como Mrs. Trowsby, que fantasiava ataques dos “salteadores da Tijuca, chamados quilombolas”, que “furtavam bananas, galinhas e outras cousas leves...”⁷

A paisagem oferecia a um artista, como um pintor, ou quem, nas horas de lazer, gostava de desenhar, rica matéria para produção. Um pintor, com seu álbum de desenho, “percorria os sítios da Tijuca para copiar perspectivas, que mais tarde lhe servissem de assunto a algum quadro a óleo”. A serra apresentava dois lados distintos da natureza fluminense, constituindo-se em fonte de imagens. Ao descrevê-los, Alencar posicionou na polêmica segundo a qual a natureza do Novo Mundo era inferior a do Velho, por ser ainda adolescente. Concebeu a face de “natureza agreste”, com “aqueles enormes calhaus ou maciços de rocha, fragmentos da primeira carcaça do globo”, onde “passou a lava em tempos remotos”.⁸ Afirmando a individualidade da natureza local até os animais entraram na disputa; contrapôs-se um cavalo estrangeiro, da moda, um racé, a um crioulo dos campos do sul, que foi enaltecido, junto aos muares paulistas.⁹

Para a banda da “natureza agreste”, podia-se fazer “excursão até a Cascata Grande, um dos pontos mais freqüentados pelas pessoas que passam o verão na Tijuca”. Porém, podia-se passar pela Barra e chegar à Restinga. Já, voltando para o lado do mar, ia-se à Pedra Bonita, que “é uma rocha que se levanta sobre um cabeço de montanha como um gorro de granito.” Conforme o narrador, “Daí, dessa atalaia das nuvens, goza-se uma vista soberba sobre o mar, e vê-se de perto o enorme cesto da Gávea, habitualmente cingido de vapores.” Entre os visitantes do lugar, os ingleses possuíam primazia, eles estavam em “todos os belos sítios da Tijuca”, sendo “incansáveis exploradores desse belo arrabalde do Rio de Janeiro.” Sobre sua presença aí, tinha o imaginário social seus registros marcados pela peripécia diante de sua grandiosidade: “Contam que um inglês aí se perdera, ficando sobre o gigantesco pedestal de rocha, elevado à condição de estátua, durante três dias, sem comer nem beber”, pois foi “mais fácil de subir que de descer.” A representação de figuras humanas minúsculas frente à grandiosidade da natureza foi recorrente na arte oitocentista, inclusive em Fenimore Cooper, de quem Alencar foi leitor assíduo.¹⁰

Experimentava-se a ambigüidade de recorrer aos padrões culturais estrangeiros, que eram apropriados, ao mesmo tempo em que se buscava na natureza local a base para a construção e afirmação da nacionalidade. Tratando da marcante presença inglesa no

conhecimento, lazer e exploração do “belo arrabalde”, Alencar dizia que os ingleses tinha o “faro do belo e do saudável” e que, chegando ao Rio de Janeiro, volviam “os olhos para cinta de montanhas que cerca a cidade”, e consideravam “isso um sobrado natural que a Providência construiu por cima do escritório para alcova de dormir.” Portanto, considerava que, embora pesasse “ao nosso amor-próprio nacional, eles naturalizaram inglesa, a nossa Tijuca; fizeram daquela serra onde campearam os Tamoios, uma Escócia brasileira”, transformando a cultura local dos habitantes primitivos. “O grito dos *highlanders* percorre as formosas encostas. Pelas grotas onde reboava primitivamente o brado selvagem da *pocema*, ouve-se agora repetido de vale em vale pela voz suave das amazonas o gracioso la-la-hi-ti.”¹¹

Num âmbito mais geral, Alencar apontou a prática dos cientistas ingleses que exploravam as riquezas botânicas brasileiras e nomeavam seus elementos com nomes estranhos ao meio e à cultura de origem, como forma de homenagear seus governantes, como no caso da “flor gigante”, “espécie de loto, que os indígenas chamavam ‘milho-d’água’”, a “rainha dos lagos, que os ingleses chamaram ‘vitória’, em honra de sua soberana”, mas que ele chamava “imperatriz, em razão de ser uma majestade brasileira.”¹²

Mas a Tijuca tinha também marcas da presença cultural de outras nacionalidades, como indica a denominação Vista Chinesa, para o “magnífico cenário” no qual foi construída “a palhoça onde pousavam os colonos” chineses, “que abriram o caminho do Jardim e deram nome ao sítio.” Aí ocorriam piqueniques debaixo do “nemoroso bosque dos bambus”, que guardava, “em hieróglifos e datas”, segredos gravados nos troncos, com garfos e canivetes, deixados como “lembrança do passeio”. As cenas dos contempladores de paisagens magníficas sobre um relevo saliente e o expediente de gravar nomes no arvoredo revelam práticas culturais e o diálogo entre escritores e pintores de várias nacionalidade de então.¹³

O olhar alencariano, ao procurar definir uma identidade e um lugar para a cidade e para o Brasil, equiparou a paisagem da Tijuca ao patamar de outras do estrangeiro e elevou as ações do povo na construção símbolos culturais e do imaginário nacional. Inseriu a

imagem da Tijuca num álbum folheado em sala, junto com “lindas vistas da Suíça, da Escócia, de Sintra...” Tratando das paisagens suíças deslizou para a edificação dos heróis nacionais, falando de Guilherme Tell, o libertador, que teve sua história feita ópera por Rossini, e confrontou sua habilidade à dos nativos brasileiros, enaltecendo-os. “A perícia do alemão nada é à vista da destreza dos selvagens do Brasil”, que “faziam cousas incríveis”, como furar “os olhos de um pássaro a voar” e flechar “o peixe dentro da água.” Referindo-se às datas comemorativas, foi contra o 7 de setembro, que bajula os reis, “mas que não honra a nação” e afeta os “brios nacionais”. Para enaltecer feitos e figuras nacionais em oposição aos suíços, remeteu primeiro à cidade de Friburgo como “célebre por sua ermida, que um homem só cavou na rocha viva trabalhando vinte e cinco anos”, narrando, em seguida, que ouvira “contar um fato análogo, sucedido em Minas”, que “é mais para admirar porque foi um aleijado dos braços que trabalhava com os pés, e assim construiu uma capela.”¹⁴

No entanto o ápice de tal processo, que punha em destaque os selvagens brasileiros e a figura de Aleijadinho como símbolos nacionais, realizou-se ao tratar de “Genebra e o seu belo lago”, pátria de tantos “personagens ilustres.” Numa “viagem a vôo de pensamento pelas montanhas da pitoresca Helvécia”, um personagem descreveu “o aspecto dos campos e bosques durante o inverno, e aquela natureza áspera e desabrida”, lançando outra questão para o confronto, antes apenas indicada. Alencar não traçou explicitamente o paralelo das montanhas frias com a ensolarada Tijuca no verão; deixou para o leitor, que, já imerso no território e ambiente, passou a receber nova bateria de imagens ufanistas desse sítio.¹⁵

Para mostrar a monumentalidade, a maravilha e a originalidade dessa natureza, pôs seus personagens em comitiva rumo à Vista Chinesa. Compunham a “luzida companhia”, um grupo senhoras que voltava do banho de mar dos lados da Boa Vista e que, depois, foi visto na estrada do Jardim, “que serpeja pelas encostas da serra da Tijuca, e contornando a base da montanha desde a Cruz, no Alto da Boa Vista, vai morrer nas praias de Copacabana”. No percurso, “avistaram os passeantes ao longe a barra da Tijuca, ao longo da qual estendia-se o cordão de espuma das vagas, como uma franja de armário,

guarnecendo o manto de cetim do oceano, a embeber o azul do céu.” Olhando a paisagem, “saudaram com uma exclamação de prazer o quadro encantador daquela marinha, tocada pelos raios do sol nascente, que aveludava as cores mimosas da palheta americana.” No Canto da Saudade, “os olhos desafogados do arvoredo que vestia a orla do caminho, se desdobraram ávidos pelos horizontes abertos, recreando-se com a paisagem de várias chácaras, derramadas no vale, ou alteadas pelas assomadas das fronteiras colinas”.¹⁶

Seguindo a comitiva, ao chegar à Vista Chinesa, podia-se “contemplar o esplêndido cenário que se desdobrava em face” dos visitantes. “Além, na extrema, campindo os horizontes do soberbo painel, o oceano calmo e sereno que se vinha desdobrar até babujar com branca orla de espuma as praias de Copacabana e de Marambaia.” Era essa “a tela onde se estampava com vivo colorido, sobre o campo azul, a magnífica paisagem.” Alencar contrapôs ainda tais belezas a outras criadas pelo imaginário da literatura universal e que davam identidade ao oriente, dizendo: “Um jardim encantado, como se desenha à imaginação, quando lemos aos vinte anos os contos das *Mil e uma Noites*; um sonho oriental debuxado em porcelana ou madrepérola; tal era o quadro deslumbrante que debuxavam aquelas encostas.” Expondo seu olhar, que apreendia a natureza e a inventava como monumento da cidade e da nação, compunha o quadro o Jardim Botânico, o mar, as ilhas, a Lagoa, o Corcovado e o Pão de Açúcar, a “grande montanha que nos serve de pedestal.”¹⁷

Somado a esses elementos de beleza que compunham a paisagem, deu-se destaque à sua luminosidade; o que “dava a essa perspectiva um aspecto fascinador, era sobretudo a diáfana limpidez do ar, e uma plenitude da luz que estofava os objetos, cobrindo-os com uma espécie de áurea expansão [...] uma pubescência, doce e aveludada, onde se engolfavam os olhos com delícia.” Diante da vista iluminada, “derramaram-se os passeantes pela borda da esplanada para melhor apreciar os vários pontos da perspectiva, e cruzaram-se as observações de toda a casta, e as réplicas ou risos que elas provocavam.” Um, mostrava “o admirável panorama”, imagem do “reino das fadas”; Mrs. Trowsky, “estatelada diante daquela magnificência”, exclamava: “_ *Fairy!... Fairy!*” até que, “no seu

entusiasmo”, falou: “_ *Look, Sir, how beautiful!*” Já outro “parecia enlevado ante a cena maravilhosa; tal concentração de espírito mostrava sua atitude contemplativa.” Portanto, “cada um quis deixar nos bambus uma lembrança do passeio” encantador ao belo lugar.¹⁸

Em conversa sobre o passeio à Vista Chinesa, considerado “magnífico”, avaliava Ricardo: “_ É um panorama admirável; não creio que haja no mundo uma tela igual...” Em seguida, fazendo “a descrição pitoresca da Tijuca”, dizia: “_ Mais bonito do que a Vista Chinesa, é o Bico do Papagaio”, onde se podiam “comparar os dois picos”. Assim, Alencar apresentava aspectos da natureza como o mar, praias, montanhas, rochas, ilhas, sol ... como símbolos da cidade, da Corte e da nação, que lhes davam individualidade, inserindo-se no processo de invenção de uma tradição do Rio de Janeiro como cidade maravilhosa, cheia de recantos e encantos como Copacabana, Tijuca, Lagoa, Corcovado, Pão de Açúcar... vazados pelo sol do verão e cenário de namoros e amores. A natureza, o relevo do lugar, as rochas e pedras..., foram elevados à condição de monumentos da cidade e do país, além de ressaltar sua qualidade medicinal, regeneradora da saúde.¹⁹

¹ ALENCAR, José de. *Bênção Paterna*. In: _____. *Ficção Completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965. v. 1, p. 493.; Id., *Sonhos D'Ouro*, 1965, p. 500-1.

² Id., *Bênção Paterna*, 1965, p. 493-4, 498.; Id., *Sonhos D'Ouro*, 1965, p. 513.

³ *Ibid.*, p. 499, 536.

⁴ *Ibid.*, p. 500-1.

⁵ ALENCAR, *Sonhos D'Ouro*, 1965, p. 518.; NAXARA, Márcia R. Capelari. *Natureza e Identidade: três narrativas e a natureza Brasileira*. In: SEIXAS, J. A. ; BRESCIANI, M. S.; BREPOHL, M. (orgs.) *Razão e paixão na política*. Brasília: EdUnB, 2002. p. 137.

⁶ NAXARA, 2002, p. 140. ; ALENCAR, *Sonhos D'Ouro*, 1965, p. 518.

⁷ *Ibid.*, p. 518, 520-1, 523-5, 530, 566, 569-71, 580, 588.

⁸ *Ibid.*, p. 533, 524-5. ; PRADO, M. L. C. *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos..* São Paulo: EdUSP; Bauru: EdUSC, 1999. p. 183.

⁹ ALENCAR, *Sonhos D'Ouro*, 1965, p. 503-5, 507, 519-21, 575-6.

¹⁰ *Ibid.*, p. 525, 530. ; PRADO, 1999, p. 192.

¹¹ *Ibid.*, p. 190. ; ALENCAR, *Sonhos D'Ouro*, 1965, p. 530-1.

¹² *Ibid.*, p. 539-40.

¹³ *Ibid.*, p. 577, 581.; PRADO, 1999, p. 192-3.

¹⁴ ALENCAR, *Sonhos D'Ouro*, 1965, p. 542, 550-2.

¹⁵ *Ibid.*, p. 552.

¹⁶ *Ibid.*, p. 566, 569-71.

¹⁷ *Ibid.*, p. 579-80.

¹⁸ *Ibid.*, p. 580-1.

¹⁹ *Ibid.*, p. 588, 657.