

“Quem corta uma carnaúba ofende Deus”: Alencar ambientalista

RESUMO

Luciano Brito
lucbbraga@gmail.com
Universidade Federal da Bahia (UFBA),
Salvador, Bahia, Brasil.

Em companhia de *O guarani*, *Iracema*, *O gaúcho* e *O sertanejo*, trata-se de retomar a relação complexa do romance alencarino com o meio ambiente, à luz da orientação recente da crítica ecológica romântica rumo à materialidade, assim como de sua própria memória crítica. A partir de um gesto que distancia o idealismo agressivo alencarino – em particular, duas ideias suas de natureza, uma ligada à nação e outra ao eu –, pode-se vislumbrar a nitidez e o panteísmo imanente que permeia sua escrita da natureza. Quatro instâncias se fazem ver: sua maneira de produzir a figuração, sua inclinação ao vínculo não figurado, sua atenção ao detalhe situante e seu sentido vivaz de organicidade. Passaríamos, assim, de um Alencar para quem a natureza não passa de uma tela de projeção rumo a um Alencar verdadeiramente ambientalista, ao mesmo tempo presente e despossuído de si, tanto agente quanto materialmente integrado a uma natureza pulsante, da qual, como todo o resto, faz parte.

PALAVRAS-CHAVE: José de Alencar. Humanidades ambientais. Romantismo. Panteísmo. Interatividade.

Não é minha intenção, neste estudo, esboçar uma articulação entre o movimento romântico e o que se costuma chamar hoje de humanidades ambientais, articulação que já vem sendo feita desde os anos 1990: primeiro, com o pioneiro *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*, de Jonathan Bate, de 1991, e, mais recentemente, com volumes tais como *Reclaiming Romanticism: Towards an Ecopoetics of Decolonization*, de Kate Rigby, de 2020, *Anticapitalismo romântico e natureza: O jardim encantado*, de Michael Löwy e Robert Sayre, de 2021, além do artigo “Romantisme et écopoétique”, de Michel Collot, de 2022, publicado na *Revue électronique de littérature française (RELIEF)*¹. Vista de 2025, a junção entre romantismo e ecologia se tornou, no mais das vezes, consensual, seja nos termos de uma justaposição – romantismo e ecologia teriam se esboçado um sobre o outro por meio de um sentimento profundo, vigilante, compartilhado, de natureza, ao longo dos séculos 18 e 19 –, seja nos termos de uma continuidade – o romantismo enquanto sensibilidade, atitude emocional e cosmovisão teria antecipado a ecologia enquanto ideia científica, antecipado a denominação “ecologia” cunhada por Haeckel nos anos 1860, ideia que viria a ser explorada em seguida nos anos naturalistas, segundo uma cronologia ocidental. Tal segunda possibilidade é observada, por exemplo, no sequenciamento da coletânea *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, dirigida por Laurence Coupe, de 2000. Vista de 2025, ainda, tal memória crítica parece indicar, de Bate a Collot, o desejo de dissociar progressivamente a produção romântica do essencialismo, do platonismo e do idealismo – da ideia de Natureza, tal como esta pôde ter sido reiterada pela crítica romântica até os anos 1990 –, e de se pensar um romantismo cada vez mais fenomenológico, sensível – até francamente material, para Löwy –, integrado e interconectado, ecologicamente terreno. Não raro, a preferência por um romantismo fenomenológico e tangível, imanente e panteísta, tem se acompanhado da crítica à ideia de Natureza e ao que lhe seria consequente: centramento no humano – e, no mais das vezes, no masculino –, projeção, instrumentalização, alienação da terra, fantasias de paraíso, anexionismo, imperialismo. A articulação entre movimento romântico e ecologia, de forma congruente ou processual, simpaticizante ou desaprovadora, já se inscreve, assim, em uma conversa crítica robusta.

Por mais bem-vindos que tais trabalhos sejam – inclusive no que tange aos deslocamentos operados nas últimas décadas, que estão em sintonia com os caminhos de pensamento a serem propostos aqui –, eles tendem a se restringir aos ares de língua inglesa, francesa ou alemã, os quais, embora tenham tido uma influência decisiva sobre o romantismo brasileiro – e, mais especificadamente, sobre José de Alencar, do qual intenciono tratar aqui –, não o abarcam. As sociedades em torno de tais línguas são diferentes, se desenvolveram distintamente, influíram sobre naturezas – as quais não são, por sua vez, as mesmas – assim como se deixaram influenciar por elas e as escreveram diferentemente: o mundo ocidental oitocentista, progressivamente industrial e articulado em torno de Londres e de Paris – que uma parcela importante do movimento romântico, como William Morris ou George Sand, contestou – poluiu bem mais o meio ambiente do que o Primeiro e o Segundo Reinados de um Brasil majoritariamente agrário, no mesmo período; as respostas pela literatura e pelo pensamento de cada parte são, logo, necessariamente distintas. Claro, há uma rede de influências nas ideias e nos procedimentos; vislumbrar vínculos entre o romantismo ecológico do que se nomeia atualmente Norte global e o romantismo ecológico brasileiro – e, dentro dele, do romance alencarino –, assim como de suas memórias críticas respectivas, é algo que se pode visar – à luz de desencontros que, longe de se restringirem a obstáculos, são o ponto de partida de todo comparatismo, como já observou Roberto Schwarz (1977). Algumas perguntas podem ser feitas: como o motivo romântico de comunhão com a natureza – levado adiante contra o nascente progressismo industrial pela dita modernidade – teria sido catabolizado e conduzido a um procedimento e a um pensamento particulares por Alencar, no Brasil? Como a obra assim como as leituras de Alencar no tempo se ajustam com ou destoam dos movimentos globais, recentes, de releitura por uma ecologia romântica sensível? Em que medida é possível passarmos de um Alencar para quem a natureza não passa de uma tela sobre a qual se projetam visões de si mesmo e da nação brasileira rumo a um Alencar

verdadeiramente ambientalista, ao mesmo tempo presente e despossuído de si, tanto agente quanto materialmente integrado a uma natureza viva, pulsante, panteísta – feita “(...) no seio da grande alma da criação, que ele [o homem do campo] sente palpitar em cada objeto, tudo quanto o cerca, animal ou coisa (...)” (*O sertanejo*) –, da qual, como todo o resto, faz parte? Qual o limite de tal passagem? O seguinte comentário é uma tentativa de se responder a tais perguntas, em companhia de *O guarani*, *Iracema*, *O gaúcho* e *O sertanejo*².

DESFAZER DUAS IDEIAS DE NATUREZA: A NAÇÃO, O EU

Antes de se buscar um Alencar ecologicamente imanentista, aberto e relacional, é de se constatar a presença de um idealismo agressivo e obstinado no escritor cearense que faz a surpresa da obra – para o bem e para o mal. Assim, se, de um lado, tal produção foi e continua a ser reconhecida por seu pioneirismo e sua originalidade, de outro convidou a leituras negativas como, em seu tempo, a de Franklin Távora, para quem a natureza de *O gaúcho* está afastada da tangibilidade dos pampas ali descritos, em uma crítica similar à de Joaquim Nabuco e de outros a seguir, que reprovam o olhar alencarino pelo que entendem ser uma distorção pesada da realidade. Araripe Júnior, no entanto um leitor simpático a Alencar, não o poupa tampouco nesse quesito. Em uma linha expressiva de seu estudo sobre o escritor de *O guarani*, que parece afirmar Alencar como uma exceção romântica ao determinismo de Claude Bernard que influenciou sua própria geração, ele observa: “A natureza exterior não veio a ele [a Alencar], não o coagiu. Foi ele que correu ao seu encontro, abriu-lhe os sacrários e tomou-lhe as cores com que havia de dar forma ao vago das suas inspirações” (1882, p. 142). Pouco depois, o que se entende por “suas inspirações” se esclarece um pouco, dado que a paisagem imaginada por Alencar surge, “como a reminiscência de um sonho ou talvez de um Eldorado” (p. 144); posto que é o que o romancista faz, segundo seu crítico: “projeta a miragem que ocupava seu espírito sobre a realidade para convertê-la em um éden” (p. 147). Enfim, talvez sob efeito da leitura de *Como e por que sou romancista* – no qual Alencar se apresenta como um escritor sem modelos e alheio à função de “mecânico literário” – ou de sua impressão pessoal, em uma linha crítica surpreendente que oscila entre romântica e naturalista, Araripe Júnior conclui: “Livre, portanto, de influências diretas, fez José de Alencar a seleção que era natural (...) e escreveu ao sabor de seus singelos impulsos” (p. 151). Se seguimos sua biografia, tomamos ainda como certo que Alencar não visitou as províncias do sul para escrever *O gaúcho* nem, exceto na infância, o sertão cearense para escrever *O sertanejo*, elementos que também reforçam o elemento de projeção em sua escrita do meio ambiente. Sem se deixar constranger pela “natureza exterior”, sem se submeter a qualquer autoridade de fora, eis no que consistiria o olhar alencarino – um delírio, um desejo, uma quimera interna –, tal como o reconheceu a crítica de seu tempo e de pouco depois.

No que tange ao século 20 – para permanecermos em leitores igualmente sérios e empáticos para com Alencar –, se Alfredo Bosi reconhece com ternura uma reverberação de escritas de uma natureza rude e pré-industrial de Rousseau e de Chateaubriand em Alencar, não deixa de observar que, no escritor cearense, a escrita de campinas e florestas tende a funcionar como uma simbolização projetada de feridas pessoais (como a decorrente de sua desavença com Pedro II, que antecede a escrita de *O gaúcho*), de marcas emocionadas de vaidade e de narcisismo (1970). Paralelamente, se aceitamos, de um lado, que a natureza em Alencar excede a visão de uma selvageria americana bruta – mais preponderante na literatura da *wilderness* norte-americana – e se imbrica à vida social e aos processos históricos, de outro essa mesma qualidade tem como consequência que a projeção alencarina sobre o mundo toma dimensões coletivas, enfim nacionais, o que não é sem evocar linhas gerais do romantismo europeu, como o prova, por exemplo, o patriotismo britânico na poesia “verde” de Wordsworth, lida por Bate (1991). Em Alencar, de repente, idealiza-se uma natureza que é ao mesmo tempo ao seu gosto pessoal e instantaneamente brasileira – como já foi observado por inúmeros críticos e condensado,

não sem um julgamento que antecipa a crítica pós-colonial, por Silviano Santiago (1965)³. Assim, imagina-se à saturação, a partir de si, uma reunião semântica entre natureza e espaço cultural: tornada uma alegoria regional, nacional ou americana, orgulhosamente apurada e intraduzível – o incerto “sertão”, os tupis “carnaúba” e “graúna”, o quíchua “pampas” –, tal natureza se transforma em uma ideia armada para um país em processo ainda ativo de emancipação política, o qual deve levar em conta “o povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba” (*Sonhos d’Ouro*). Enfim, se tal operação talvez não esteja totalmente desvinculada da inclinação alencarina para o ressentimento, este é aqui mais bem compreendido em sua projeção coletiva por se tratar, neste caso, do desejo de reforçar um país então dependente e pouco estruturado. Ainda assim, em meio a tais ideias – a natureza como projeção de si, ou como imagem da nação –, o meio ambiente por si é concernido, na melhor das hipóteses, apenas lateralmente.

Sobretudo, como intérprete do processo histórico brasileiro, Alencar é apontado sem nuances pelo mesmo Bosi, mais tarde, como alguém que, em *O guarani*, “viola abertamente a história da ocupação portuguesa (...) (é só ler a crônica da maioria das capitâneas para saber o que aconteceu) (...) [sua visão] é pesadamente ideológica como leitura do processo colonial” (1992, p. 179). Tal projeção sobre a história nacional não é sem consequências na idealização de uma fantasia ecológica: tanto em *O guarani* quanto em *Iracema* e *O sertanejo*, à luz do trabalho da terra, Alencar apresenta trabalhadores e índios – por meio de um “tupi imaginário”, “inventado”, nas palavras de Haroldo de Campos (1992, p. 144 e 134) – como servos categoricamente fiéis, por vezes intencionalmente escravizados aos seus patrões – como Iracema com relação a Martim, como observado por Machado de Assis em seu tempo –, tais servos e suas terras simbioticamente submetidos aos seus senhores. No fim, reitera-se uma ideia incandescente, feudal, purificada de amor ecológico colonial – tanto em *O guarani* quanto em, podemos acrescentar, *O sertanejo* –, cujo “senhorio da terra”, nos termos de Bosi (1992, p. 189), reforça e justifica sem angústia a hierarquização e a concentração agrárias; ideia que “deixa explícito”, como diz Silviano Santiago em outro estudo também mais tardio, “o discurso do chefe, empresário no Novo Mundo” (1982, p. 112). Eis um sonho singular, estranho, de Alencar, uma ideia sua de natureza e de Brasil, expandidos a partir do que já havia sido observado em estado de latência por Araripe Júnior.

Ao retomarmos tal memória crítica em 2025, podemos acrescentar que, de um ponto de vista textual, a investida idealizante de Alencar sobre a natureza é ainda observável em qualificações abstratas atribuídas ao mundo natural, as quais frequentemente se repetem e parecem manifestar um direcionamento criativo prévio. Assim, na então província de São Pedro do Rio Grande do Sul de 1832, “a coragem, a sobriedade, a rapidez são indígenas da savana” (*O gaúcho*), tanto quanto as carnaúbas nortistas, a milhares de quilômetros de distância e no século 18, verdes depois de um longo período de seca, “simbolizam no sertão as duas virtudes cearenses, a sobriedade e a perseverança” (*O sertanejo*). Similarmente, “os mares bravios” e a “vaga impetuosa” (*Iracema*) do litoral do Ceará lembram o “soberbo rio” (*O guarani*) que é o Paquequer em plena Serra dos Órgãos, ambos situados no Setecentos mas, como no caso anterior, consideravelmente separados um do outro em termos de bioma. Reunidos sob qualidades alencarinas preferidas, surpreendentes porém impalpáveis – o ímpeto, o vigor, a liderança, a coragem, a força de vontade, a sobriedade –, os pampas gaúchos, o que viria se denominar Sertão central cearense, o litoral no que viria a se tornar Fortaleza e a mata atlântica fluminense se veem, assim, como que anunciados por um mesmo pincel, antecipados; tal horizonte definidor prévio e seguro subscrevendo os ambientes representados a um mesmo temperamento. Se não há dúvida de que tal circularidade contribui para formar a coerência interna do universo romanesco alencarino – a unidade de sua ideia de natureza –, também é de se reconhecer nessa mesma qualidade uma visão autoritária, a qual não é, aliás, sem relação com os atributos frequentemente escolhidos para as naturezas em questão, os quais tendem a evocar o comando ou a condução.

No que tange à escrita da natureza em Alencar, é certo, ainda – ponto estudado por M. Cavalcanti Proença e, mais recentemente, por Eduardo Vieira Martins – que o principal procedimento de desrealização do meio ambiente, unanimemente romântico – o qual, visto do contemporâneo, não apenas surpreende pouco como é alvo frequente de caricaturização do próprio romantismo –, é a figuração, no mais das vezes pela comparação ou pela metáfora. A abundância dos “como” e dos “assim” em Alencar – o mesmo Paquequer “soberbo” se lança “como uma serpente”, “como um tapir, espumando” (*O guarani*) –, tanto quanto das metaforizações, não é sequer desconhecida da consciência do seu autor, o qual, no epílogo de *Iracema*, “Carta ao Dr. Jaguaribe”, confessa “algum excesso de comparações no livro”. Porém, longe de se reduzir a uma ideia de nação ou a um lugar-comum alienante projetado unicamente a partir da vida interior do autor – como é frequentemente percebida, com razão, pela crítica contemporânea –, a figuração romântica da natureza – tal parece ser o caso em Alencar, pelo menos – talvez seja também uma forma particular de conexão com a terra; como observa M. Cavalcanti Proença, a tendência geral no escritor cearense é de ir em direção ao físico, de “tornar concreta a abstração, e visível o invisível” (1972, p. 47). Assim, a figuração talvez seja um meio de atenuar o autoritarismo de até então, de ir rumo a uma sensibilidade ecológica relacional, assunto do qual, por essa razão mesma, tratarei a partir de agora.

DA NATUREZA FIGURADA AO PANTEÍSMO NÍTIDO

O fluxo rumo ao mundo sensível promovido pela figuração romântica também foi observado recentemente por Kate Rigby, para quem, a respeito de uma certa intuição estética do romantismo, “a metáfora (...) constitui a ponte pela qual aquilo que ainda é desconhecido entra na esfera do conhecido” [*“metaphor (...) constitutes a bridge whereby that which is as yet unknown enters into the sphere of the known”*] (2004), assim como por Serge Audier, que observa, a respeito de Lamartine – um modelo de Alencar –, um uso amplo de “metáforas orgânicas que sublinham a transmissão universal da vida” [*“métaphores organiques qui soulignent la transmission universelle de la vie”*] (2017), embora, no escritor cearense, possamos acrescentar a figuração junto ao natural inorgânico – aos ditos elementos, ao mundo mineral –, que assume igual importância. Como já havia observado, mais uma vez, Araripe Júnior, sobre Alencar, “a forma nítida, eis sua grande sedução” (1882, p. 145).

Se o risco de a figuração alencarina manifestar egotismos preconcebidos sobre uma tela concreta permanece no horizonte, tal risco é gradualmente abrandado na medida em que, na intenção da metáfora romântica, haveria um desejo de interação com a natureza tangível e suas formas. Como lembra Eduardo Vieira Martins, a catacrese – tipo de metáfora produzido pela ausência de uma palavra na língua para denominar uma dada imagem, como “fio de água” que “se dirige” (*O guarani*) –, reforça, em grande parte do século 19, uma concepção de língua primeira, uma que conduziria o escritor original, a partir da observação do mundo natural, a nomear uma coisa a partir de outra, concebendo, desse modo, a figuração (2013, p. 459). Assim, Peri – de algum modo, duplo de Alencar –, mais que falar de si mesmo, “canta a natureza na mesma linguagem da natureza”, “sua frase corre como o regato que serpeja, ou salta como o rio que se despenha da cascata” (*O guarani*), por associações por vezes inesperadas mas motivadas também pelo mundo sensível em si.

Assim, no princípio do mesmo *O guarani* tanto quanto nos de *Iracema*, *O gaúcho* e *O sertanejo*, sob a memória vaga ou definida de procedimentos narrativos românticos, um gesto é unânime: há um ancoramento na matéria natural e, então, a criação de um ambiente onde as formas do mundo fluem entre si. Retomemos mais longamente a primeira página de *O guarani*: “De um dos cabeços da Serra dos Órgãos desliza um fio de água que se dirige para o norte, e, engrossado com os mananciais que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal.” Quebra de parágrafo. “É o Paquequer: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente (...)”. De *Iracema*: “Verdes mares

que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros.” De *O gaúcho*: “A savana se desfralda a perder de vista, ondulando pelas sangas e coxilhas que figuram as flutuações das vagas nesse verde oceano.” De *O sertanejo*: “Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão (...)”. Além de evocar diversas formas de natureza, cada começo as vincula a verbos de movimento e torção: *deslizar, dirigir-se, tornar-se, enroscar-se, saltar, perlongar, desfraldar-se, ondular, dilatar-se*; no interior de tal processo, os exercícios remetem tanto a fluxos na matéria natural – águas em movimento, terras amplas a ponto de parecerem operar extensões de si – quanto a desvios semânticos. Assim, o Paquequer, matéria elementar, é vinculado a uma serpente, forma de vida; o mar cearense, matéria aquática, a uma esmeralda, matéria mineral, graças à coincidência em torno do verbo “brilhar”, que alude à impressão do reflexo do sol na água ou à refração de qualquer luz em uma pedra preciosa transparente. Os pampas gaúchos se veem metamorfoseados em mar de forma sutil: apesar da diferença entre os estados sólido e líquido, um vai ao outro por conta de semelhanças em comum – o verde, as oscilações de altura, as amplidões. Por fim, o sertão de Quixeramobim, graças à expansão “por horizontes infindos”, se encontra próximo de esferas atmosféricas. A matéria sensível se vê assim sucessivamente entremeadada e revolvida, percebida como uma malha flexível que agrega a vida e os elementos. As narrativas e os seres humanos que virão em seguida – as de Peri e Ceci, as de Iracema e Martim, as de Manuel Canho em *O gaúcho* e as de Arnaldo em *O sertanejo* – menos se projetam sobre tal malha do que emanam dela, o todo resultando, em palavras de Antonio Candido sobre Alencar, em “visões sintéticas de um luminoso impressionismo” (1975, 2000, p. 210).

Sobretudo, graças à intenção por trás da figuração, o olhar e a linguagem dão forma à natureza como se o fizessem pela primeira vez: o estilo parece se sofisticar pela absorção das formas da natureza e a partir do trabalho progressivamente feito, por meio de um jogo duplamente evolutivo e reflexivo, linear e espelhado – as formas da natureza enriquecendo a linguagem de cada romance à medida em que esta se deixa expandir por percepções renovadas do mundo natural –, à imagem do rio que avança ao mesmo tempo em que se enrosca “como uma serpente” no primeiro capítulo de *O guarani*. Em ambos os casos, o parâmetro permanece “esta esplêndida natureza”, o “original sublime” (*Como e por que sou romancista*). A figuração – sem deixar de vir de uma projeção do sujeito alencarino e de sua memória, sem poder cessar de corresponder a um ponto de vista – é percebida não como um abismo perante a natureza, mas como um prolongamento possível seu. O agenciamento por trás das transposições se aproxima do princípio que orienta uma forma de romantismo ecológico segundo Bate, na qual “tudo está vinculado a todo o resto e, o mais importante, a mente humana deve estar vinculada ao ambiente natural” [*Everything is linked to everything else, and, most importantly, the human mind must be linked to the natural environment*] (1991). Pouco a pouco, em Alencar – que se dá a ver gradualmente como um romântico mais sensualista que platônico –, o meio ambiente por si passa ao primeiro plano.

Uma prova de que tal é a maneira como a figuração da natureza funciona em Alencar seria ainda o fato de que, em companhia das metáforas e das comparações, o romance alencarino abunda em ilustrações de interação com a natureza de maneira não figurada: um procedimento parece enriquecer o outro e, juntos, ambos manifestam uma proliferação de conectividades tangíveis no seio do mundo natural. Assim, nas páginas de *Iracema* que se seguem às linhas “virgem dos lábios de mel” com cabelos “mais longos que seu talhe de palmeira”, a índia tabajara canta com um sabiá, brinca com um periquito (capítulo 2) e se deixa olhar por uma jandaia (capítulo 10), a qual é apresentada ao longo do texto como uma amiga que permanece a seu lado até a morte; um cão faz companhia ao campo dos tabajaras, enquanto outro, Japi, é amigo dos pitiguaras; enfim, a narrativa evacua a abstração de horas e dias para preferir a medição do tempo a partir da observação de um Sol e de uma Lua reais. Em *O gaúcho*, objetos ao redor de Manuel Canho possuem

funções intercambiáveis, não por uma relação de permutação analógica ou de substituição metafórica, mas concretamente: a sela onde o cavaleiro senta também é sua bagagem, a abertura do estribo onde põe seus pés também lhe serve de copo para beber água (livro 1, capítulo 2). Sobretudo, Canho se relaciona com equídeos de fato, um como um e o outro como outro – “havia entre o gaúcho e os cavalos verdadeiras relações sociais (...) não havia cabresto nem sogas para eles” (livro 1, capítulo 7) –; não há risco de apagamento de um pelo outro; um é inclinado ao outro graças a uma “obrigação recíproca” (mesmo capítulo) – o cavalo carrega e transporta o homem, o homem alimenta e protege o cavalo –, uma disposição intuitivamente sabida por ambos. Se, mais tarde no romance, um hibridismo entre humano e animal é sugerido, o processo imaginativo mantém os corpos cada um à parte – específicos mas incompletos, interdependentes –, os quais se reuniriam em um “centauro da América” (livro 1, capítulo 8; livro 3, capítulo 14). Um erotismo interespecífico, latente e vagamente incestuoso chega a se sugerir, na medida em que Canho abraça o potro Juca “com transportes veementes, e o envolvia da mística efusão paternal, que é uma refração do amor conjugal” e reconhece no animal sua vida “primitiva [...] a teta materna” (livro 2, capítulo 11), antes que homem e cavalo se restabeleçam como irmãos, como no começo do livro. Enfim, em *O sertanejo*, Arnaldo – um cearense arisco e indomável em meio a um sertão onde pouco se narrativiza, dentro do qual observa um mundo que se transforma lentamente – arma sua rede no tronco de uma jacarandá (parte 1, capítulo 5), atenta a uma juriti que faz ali seu ninho (capítulo 6), tanto quanto se mantém a uma proximidade segura de onças que farejam abaixo (mesmo capítulo). O “filho do deserto” observa as estrelas que considera como irmãs (mesmo capítulo) tanto quanto o são “as árvores das serras e das várzeas” de Quixeramobim (capítulo 9), antes de comover um gado ao redor e trazê-lo para perto de si com um canto (capítulo 20). Claro, a escrita de uma tal natureza orgânica e interconectada não é sem riscos de engendrar e refletir estereótipos, mas ela também conduz à emergência de um sentimento produtivo, corpóreo e não necessariamente caduco de comunhão. Nesses casos, os viventes permanecem como são e se relacionam assim – por meio de operações textuais da ordem do “com” não do “como”, coordenações em vez de figurações –; formam, assim, laços de solidariedade interespecífica; e se dispõem, assim, junto a um cosmos do qual sabem fazer parte. Cada um permanece um para si e outro para o outro e integram, dessa forma, um e outro, o universo.

Tais formas de interação não figurativas na natureza são certamente mais perceptíveis em *O gaúcho* e em *O sertanejo* – livros mais tardios, menos alegóricos, escritos no crepúsculo do romantismo e do império brasileiros. Apesar disso, talvez seja possível lê-los tanto como romances de transição quanto exercícios que dão a ver preferências de Alencar, latentes desde *O guarani*, no que diz respeito a uma maneira progressivamente relacional de imergir no meio ambiente: por meio de um sentimento pulsante e inclinado ao outro, concretizável e presentemente panteísta, em que tudo se vincula a tudo até quanto possa.

Outra forma de abertura ao terreno em Alencar, identificável textualmente – sem dúvida por trás do que Silviano Santiago estipulou, enquanto característica do romantismo brasileiro, como “uma aproximação maior do solo, um desejo de enxergar objetivamente o que nos cerca” (1965⁴) –, é, ainda, a preocupação com o detalhe sensual e surpreendente que particulariza um lugar e relembra que “cada região da terra tem alma sua” (*O gaúcho*). Muitas vezes, são efeitos de anúncio – uma lembrança estilística de relatos de viajantes naturalistas do final do século 18 e da primeira metade do século 19⁵; o mesmo ocorre, por exemplo, em *Inocência*, de Taunay – que nomeiam, revelam marcas tangíveis ou situações que ancoram o texto em um local determinado. Assim, apesar das antecipações agressivas, *O guarani* abre com os nomes próprios “Serra dos Órgãos” e “Paquequer”, que situam o texto na matéria atlântica fluminense. Em *Iracema*, os nomes próprios “Ibiapaba”, “Aracati”, “Camucim”, “Mocoribe”, “Mundaú”, “Batuieté”, “Maranguab”, “Porangaba”, “Sapiranga”, “Pacatuba”, “Mecejana” e “Jacarecanga” – embora algumas grafias possam

ter sido atualizadas, embora algumas etimologias possam permanecer uma questão aberta, embora no romance tais nomes possam se referir às vezes a pessoas – aproximam o texto da geologia e da hidrografia cearenses e o tornam imediatamente palpável aos olhos do cearense comum do século 21, tanto quanto “verdes mares” e “brancas areias” inscrevem no romance o litoral da futura vila de Fortaleza. Enfim, embora Alencar não tenha percorrido as províncias do sul para a pesquisa para *O gaúcho* ou revisitado o sertão do Ceará após a infância para a escrita de *O sertanejo*, ele teria lido documentos, ouvido relatos e feito entrevistas – por exemplo, nos arredores de Fortaleza, se nos fiamos, mais uma vez, à biografia de Araripe Júnior (1882, p. 234-235). Assim, em *O gaúcho*, os vocábulos “sangas”, “coxilhas” e “pampeiro” se articulam a escritas sensíveis das faunas equina e bovina – “o preto [na raça hípica] indicava a terra, o branco a água, o castanho o ar, e o alazão o fogo” (livro 3, capítulo 2) – e localizam tal romance na ecologia do sul brasileiro, tanto quanto, em *O sertanejo*, o nome próprio “Quixeramobim” e as memórias de falas, de poemas e de cancioneros populares sobre a vida e a seca sertanejas fazem o sertão cearense, enquanto tal, reverberar no texto.

Tais exercícios de escrita do detalhe situante não apenas não são sem relação com códigos da narrativa de viagem oitocentista, como também remetem a estratégias do romance romântico segundo as quais o todo pode ser adequadamente admitido se articulado às suas partes, o que foi observado por exemplo por Marcos Flamínio Peres (2019). Em Alencar, mais especificadamente, seria ingênuo negligenciar que tais tentativas de mapeamento localista manifestam também um desejo de integração nacional, no seio de um país com uma cultura em formação; nesse sentido, são prolongamentos das crônicas coloniais que as antecedem, que Alencar estudou, tanto quanto antecipam um texto como *Os sertões*, cujas descrições pormenorizadas podem ser tidas como manifestações de anseio face à possibilidade de que as “naturezas” fragmentem a nação. O caso alencarino se particulariza ainda na medida em que, por conta da – nas palavras de Marcelo Peloggio – “‘naturalização do histórico’ [...] e [d]a [...] ‘historicização do natural’” (2004, p. 94) na base de seu método, a escrita do detalhe situante pulsa junto à da história humana, é densa de fenômenos sociais, figuras e processos históricos – Mem de Sá e a ocupação portuguesa na Serra dos Órgãos em *O guarani*; Martim Soares Moreno junto às vivências dos povos tabajara e pitiguara em parte do que viria a ser o Ceará e o Rio Grande do Norte em *Iracema*, Bento Gonçalves e a Revolução Farroupilha no Rio Grande do Sul em *O gaúcho*, a vida de fazendeiros e de índios jucás no interior cearense em *O sertanejo* –, os quais, apesar das distorções, também situam o texto em locais específicos. Apenas podemos esperar que tais procedimentos não se reduzam ao papel de ficções de recenseamento administrativo, mas que inspirem, por si, sensações de local; que manifestem formas de observação e de atenção a terras americanas específicas e aos seus processos por si. Concretamente, ainda que de forma indireta, são procedimentos que antecipam abordagens ecológicas localistas – como a “visão biorregional” cunhada por Kirkpatrick Sale (1985), posteriormente revisitada por Ursula K. Heise (2008) –, tanto quanto abrem espaço para conversas sobre questões ecológicas situadas, como a expansão da pecuária no século 19 no Rio Grande do Sul, no caso de *O gaúcho*; ou no que tange às secas nordestinas periódicas, para *O sertanejo*. Posto que fazem sentir a tangibilidade pulsante do mundo através dos lugares e de seus processos, também são manifestações do panteísmo alencarino.

Enfim, tal panteísmo tem uma particularidade ou limite que deve à sensibilidade agressiva de Alencar com a qual começamos este comentário, mas que parece, pouco a pouco, no entanto, vincular-se à intenção de um olhar objetivo sobre o mundo: apesar do sentimento e da escrita da natureza em Alencar irem resolutamente rumo a um sentido de equilíbrio e de comunhão, não se trata da comunhão ingênua, irenista e alheia à evidência da violência no seio do mundo natural que caracteriza um certo estereótipo do romantismo. Em Alencar, a natureza – o que inclui os processos humanos – está em guerra, passível de dilúvios, como em *O guarani*, de secas dizimadoras – ditas “holocaustos da

terra” (*O sertanejo*) –, de incêndios e de ciclones tidos como expressões que manifestam, em vez de um Deus, o “arcanjo das trevas”, como em *O gaúcho*; de predações políticas, no que tange aos homens. Em *Iracema*, os tabajaras arrancam penas de araras para fazerem suas flechas (capítulo 2) assim como os pitigaras, as de patos, para rituais de conversão (capítulo 23); durante a guerra inteiramente naturalizada entre tais tribos, o cão de Poti lambe prazerosamente “a marugem do sangue tabajara” (capítulo 32) nos focinhos; enfim, o capítulo em que Iracema dá de mamar a iraras recém-nascidas para estimular o corpo a produzir leite é especialmente feroz. Em *O gaúcho*, a monetização da vida animal é vivida como uma degradação da natureza por Canho – o qual se recusa, a certa altura, a conversar sobre a venda da égua que lhe faz companhia, a qual “não me pertence [...] É livre, tão livre como eu” (livro 1, capítulo 8). Tal morbidez conduz ao desfecho do romance no desastre, em que a permeabilidade positiva entre as formas da natureza se altera em convulsão entre os elementos e à escrita de um pampeiro que é “um turbilhão de tempestades, bacantes em delírio, que tripudiavam no céu”, “cem touros selvagens”, “o convólculo de mil serpentes”, “tigres que tombam de salto sobre a presa”, “todas as formas da ferocidade” (livro 4, capítulo 12). Enfim, se a conclusão de *O sertanejo* é menos catastrófica que a de *O gaúcho*, uma ideia sutil de desastre permeia o romance: não só a seca na abertura do livro é percebida como uma guerra da natureza consigo, a qual conduz a um incêndio – com tons infernais, similares aos do desfecho de *O gaúcho* –, também, ao fim do livro – em meio à violência continuada de brancos assentados para com índios jucás –, uma conclusão do romance, por Jó – um amigo de Arnaldo – é a de que “é preciso que os homens se devorem entre si, para que a terra caiba à raça de Caim” (*O sertanejo*). Posta no fim da carreira de ficcionista de Alencar, a frase soa um remate geral, desolador, sobre os processos humanos e os da terra, infere uma configuração integral – não menos violenta – de panteísmo; uma forma vivaz – tanto benéfica quanto predatória – de organicidade, que dá uma nova abrangência a uma linha, de *O sertanejo*, segundo a qual “Quem corta uma carnaúba ofende Deus”. Ou então sugere, nas entrelinhas, uma ultrapassagem desse mesmo panteísmo. Em ambas as possibilidades, é confirmado o movimento alencarino – com as figurações, os vínculos não figurados, a escrita do detalhe situante – junto à terra.

INTERATIVIDADE

Claro, o resultado se vê no equilíbrio: entre a operação agressiva e insubordinada dos “singelos impulsos” – por trás do que permanece o idealismo alencarino, sua “visão” – e todos os procedimentos acima que sugerem o ancoramento pela matéria, pelo tangível e por diversas regiões americanas. Tal ancoramento – tentamos mostrá-lo – não é desatento ou insensível às particularidades e aos processos da vegetação, da vida animal, da geologia – das “formas da campanha” (*O gaúcho*) ou do “vastíssimo deserto” (*O sertanejo*), do “marulho das águas” (*Iracema*) – da meteorologia – da “festa nos ares” (*O sertanejo*) – tanto quanto de diversas manifestações de cultura, de conflito e de socialização humanas no espaço sul-americano; não é fechado à possibilidade de um aprendizado da literatura pela terra em sua tangibilidade, sua mobilidade e nos trabalhos que a atravessaram; convidam, por isso, também, a uma experiência imersiva, sensível, de natureza. O meio ambiente alencarino pode ser parcialmente uma projeção, mas, por essa razão mesma, se seguimos Michel Collot sobre um sentimento de natureza romântico, trata-se de um resultado interativo, que “frustra a oposição entre o subjetivo e o objetivo” [*déjoue l’opposition du subjectif et de l’objectif*] (2022); que faz o ser sair de si rumo ao fluxo histórico do vivente e do material – de modo que, como diz uma linha de *O gaúcho* que suspende o estereótipo do antropocentrismo romântico, “o homem [...] não se possui a si mesmo” –, tanto quanto, pela ficção, os processos do meio ambiente podem acolher ideias e traços do ser que também é parte sua.

Em Alencar, é seguro dizer que muitas dessas ideias se tornaram caducas, se é que algum dia foram firmes – seu elogio do comando que se traduz por vezes em apologia da colonização e da concentração fundiária, seu elogio de um sistema afetivo de vassalagem

que, tal um primitivismo ecológico mal resolvido, casa mal com a realidade da divisão do trabalho brasileira –, mas nem todas. Marcelo Peloggio e Ana Márcia Alves Siqueira (2014), ao mesmo tempo em que atentam a um panteísmo vivo em Alencar, o articulam a alguns ideais sutis de desenvolvimento pessoal, ligados a horizontes educativos de autodesfazimento, de altruísmo e de serviço – por exemplo, em Iracema e Arnaldo, se, mais uma vez, os tomamos como duplos de Alencar –, seja na escala íntima ou pelo bem comum. A esses, poderíamos acrescentar a simbolização firme em Alencar da natureza enquanto construto que se opõe à lógica do dinheiro – à “idolatria do Moloch” (*O gaúcho*), à “repugnância invencível de servir a qualquer homem por obrigação e salário” (*O sertanejo*) –, assim como à industrialização – os “turbilhões de fumaça” – e ao crescimento desenfreados – “o wagon do progresso” (*Cartas sobre A confederação dos Tamoios*) –, embora não se trate necessariamente de uma simbolização – a natureza é de fato danificada por tal lógica e tais processos –; e embora tal oposição, promissora em princípio, pareça em sintonia com as mesmas ideias passadistas de Alencar, situe-o mais próximo do monarquismo melancólico de Chateaubriand do que do socialismo ecológico de George Sand. Ou, ainda – talvez sobretudo –, poderíamos adicionar a tais possibilidades o horizonte de natureza ao fim de *O guarani*, o qual – dissolvendo a verticalidade e a hierarquia de até então no romance, apontando para uma novidade em que “aqui (...) todas as distinções desapareciam” (*O guarani*) – visa radicalmente a comunhão, o nivelamento e a igualização. Seja como for, a eficácia do procedimento se deve à maneira do gesto alencarino, à particularidade do que podemos enfim chamar de seu ambientalismo: ao equilíbrio que promove entre o que é nítido – nas palavras de Araripe Júnior, “a ternura da natureza revelada pelo som, pela cor, pela forma, pela luz, pela sombra e pelo perfume” (1882, p. 147) – e o que, do que se pode aproveitar, poderia ser possível.

“He who cuts down a carnauba tree offends God”: Alencar as an environmentalist

ABSTRACT

In the company of *O Guarani*, *Iracema*, *O Gaúcho*, and *O Sertanejo*, this article revisits the complex relationship between Alencar’s novels and the environment, in light of the recent orientation of Romantic ecocriticism toward materiality and of its own critical memory. Through a gesture that distances Alencar’s aggressive idealism — in particular, his dual conception of nature as either a national symbol or an extension of the self — it becomes possible to apprehend the clarity and immanent pantheism that permeate his writing of nature. Four instances emerge: his way of producing figuration, his inclination toward non-figurative relationality, his attention to situating detail and his vivid sense of organicity. We may thus move from an Alencar for whom nature is nothing more than a projection screen to a truly environmentalist Alencar — at once present and dispossessed of himself, both an agent and materially enmeshed in a pulsating nature of which he, like everything else, is a part.

KEYWORDS: José de Alencar. Environmental humanities. Romanticism. Pantheism. Interactivity.

NOTAS

1 - Para mais incursões, pode-se consultar ainda Serge Audier, *La société écologique et ses ennemis : Pour une histoire alternative de l'émancipation*, de 2017; e Timothy Morton, *The Ecological Thought*, de 2010.

2 - As citações dos livros alencarinos vêm do domínio público e podem ser verificadas junto às publicações originais da B. L. Garnier, digitalizadas pela Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin: <http://digital.bbm.usp.br>.

3 - Aqui, aliás, Santiago aponta que o romantismo francês manifestaria um desejo maior de naturezas fora do eixo europeu – como a ilha Maurícia em *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, ou as florestas da Luisiana em *René e Atala* de Chateaubriand – ; mas tal desejo, podemos supor, não anula o ideal nacionalista do romantismo ecológico francês, em sua dimensão expansionista.

4 - Como traço também do romantismo europeu, ver capítulo “The Naming of Places” em *Romantic Ecology*.

5 - Ver capítulo “As viagens de William Bartram em ‘território indígena’ e a crítica ambiental” em *Anticapitalismo romântico e natureza*.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Obra completa* [1856-1893]. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin: <http://digital.bbm.usp.br>.
- AUDIER, Serge. *La société écologique et ses ennemis: Pour une histoire alternative de l'émancipation*. Paris: La Découverte, 2017, edição eletrônica.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. "José de Alencar". In: *Obra crítica, volume 1 (1868-1887)*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958, p. 129-258 [1882], Biblioteca São Clemente: <http://docvirt.com/docreader.net/BibObPub/7313>.
- BATE, Jonathan. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. Nova York: Routledge, 2013 [1991], edição eletrônica.
- BOSI, Alfredo. "Alencar". In: *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo: Cultrix, 2015 [1970, 1994], edição eletrônica.
- _____. "Um mito sacrificial: O indianismo de Alencar". In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 176-193.
- CAMPOS, Haroldo de. "Iracema: Uma Arqueografia de Vanguarda". In: *Metalinguagem & Outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 127-146 [1992].
- CANDIDO, Antonio. "Os três Alencares". In: *Formação da literatura brasileira: 2º volume (1836-1880)*. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000, p. 200-211 [1975].
- COLLOT, Michel. Romantisme et écopoétique. *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, nº 1, 2022:
- <https://revue-relief.org/article/view/12337>.
- COUPE, Laurence. (dir.) *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*. Nova York e Londres: Routledge, 2000.
- HEISE, Ursula K.. *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Nova York: Oxford University Press, 2008.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Anticapitalismo romântico e natureza: O jardim encantado*. Trad. de Rogério Bettoni. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

MARTINS, Eduardo Vieira. José de Alencar e a floresta do Brasil. *Teresa*, 12-13, 2013, p. 455-468: <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/99412>.

MORTON, Timothy. *The Ecological Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: Um historiador à sua maneira. *ALEA*, vol. 6/1, jan/jun 2004, p. 81-95:

<https://www.scielo.br/j/alea/a/tJYN6wjLfjtR8DTn8TmC6pz/>.

PELOGGIO, Marcelo; SIQUEIRA, Ana Marcia Alves Siqueira. “José de Alencar, o educador”. In: PELOGGIO, Marcelo (org.), *Fator Alencar*. Belo Horizonte: Relicário, 2014, p. 177-197.

PERES, Marcos Flaminio. O quarto de Ceci: Paisagem, natureza-morta e desejo em *O guarani*, de José de Alencar. *ALEA*, vol. 21/3, set/dez 2019, p. 17-32:

<https://www.scielo.br/j/alea/a/mDdsJs5vVDCVpcfFgMdvkrv/>.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

RIGBY, Kate. *Reclaiming Romanticism: Towards an Ecopoetics of Decolonization*, Londres, Bloomsbury Academic, 2021 [2020], edição eletrônica.

SALE, Kirkpatrick. *Dwellers in the Land: The Bioregional Vision*. São Francisco: Sierra Club Books, 1985.

SANTIAGO, Silviano. “Alegoria e palavra em *Iracema*”. In: *Uma literatura nos trópicos: Edição ampliada*. Recife: Cepe, 2019 [1965], edição eletrônica.

_____. “Liderança e hierarquia em Alencar”. In: *Vale quanto pesa. Ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 89-115.

SCHWARZ, Roberto. “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, p. 33-82 [1977].

Recebido: 4 abri. 2024

Aprovado: 19 mai. 2025

DOI: 10.3895/rl.v27n50.20110

Como citar: BRITO, L. "Quem corta uma carnaúba ofende Deus": Alencar ambientalista. R. Letras, Curitiba, v. 27, n. 50, p. 61-75, jan./jul. 2025. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

