

Alguns aspectos da natureza no romance rural do século XIX

RESUMO

Fernando Cerisara Gil

fcgil61@gmail.com

Universidade Federal do Paraná (UFPR),
Curitiba, Paraná, Brasil.

O presente artigo examina a presença da natureza no romance rural do século XIX e busca demonstrar que ela ocupa lugar estratégico em seu discurso literário ao estabelecer uma diferenciação imaginária, até certo ponto, entre natureza (campo, sertão ou cerrado) e cidade. Para tanto, detém-se na análise da abertura de alguns romances, lugar primordial que a natureza acaba exercendo.

PALAVRAS-CHAVE: Natureza. Romance rural. Século XIX.

No ensaio clássico “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Candido nos chama a atenção para o papel que a natureza teve no pensamento e no imaginário na América Latina em geral e no Brasil em particular, ao longo do tempo. Segundo Candido, a ideia de América teria exercido, no imaginário do colonizador europeu, “um lugar privilegiado [que] se exprimiu em projeções utópicas que atuaram na fisionomia da conquista e da colonização” (CANDIDO, 1987, p. 141). A visão de exaltação e deslumbramento sobre a América é uma das linhas de forças presentes nos relatos coloniais. O autor de *Formação da literatura brasileira* nota, ainda, que esse estado de euforia foi herdado pelos intelectuais latino-americanos.

Já com o romantismo, a literatura se tornou “uma linguagem de celebração e de terno apego” (ibid., p. 141). O caráter hiperbólico dominante deu grandeza aos céus, à mata, às florestas, aos campos. A partir desse aspecto, Antonio Candido arma a seguinte equação, que teria sua vigência no romantismo em particular, mas se estenderia ao longo do século XIX:

A ideia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social (ibid., p. 141).

A relação causal “terra bela – pátria grande”, em conformidade com uma perspectiva e uma linguagem eufóricas, tem como pressuposto que “a grandeza da segunda seria uma espécie de desdobramento natural da pujança da primeira”¹ (ibid., p. 142). Origina-se disso um processo imaginário simbólico de gigantismo com base paisagística que, segundo Candido, vista às coisas com a distância histórica, operou uma ilusão compensatória para o atraso que era geral.

As formulações de Antonio Candido, ainda que estejam longe de esgotar o assunto, – e aqui estão reduzidas aos aspectos mínimos que nos interessam de modo direto, – são bastante produtivas, complexas e instigantes para pensarmos alguns pontos sobre a relação entre natureza e literatura no Brasil, no século XIX, em particular no que chamo de romance rural, ficção essa cuja produção está concentrada nos anos setenta do dezenove. Retomemos o comentário de Candido, tendo em vista o horizonte ficcional do romance rural, portanto.

A ideia de gigantismo paisagístico é, efetivamente, traço presente na ficção rural do dezenove; no entanto, diria que ela ocupa o que chamaria de lugar estratégico. Gostaria de, ao menos, situar o lugar de sua presença e as possíveis razões em ocupar tal lugar, bem como sinalizar algumas das suas dimensões e significados. Para começar, podemos observar que a presença da natureza no romance rural não funciona simples e diretamente como “recurso compensatório” em razão das nossas debilidades materiais e da fragilidade das nossas instituições, em suma, de nossas fragilidades “civilizatórias” à época. Mesmo porque, como se verá, ela não será sempre e predominantemente expressão de uma perspectiva eufórica ou otimista. Num certo sentido, a paisagem natural estará sempre relacionada à paisagem humana a que os romances dão expressão.

De outra parte, quando dissemos que a natureza ocupa ponto estratégico da composição do romance rural queremos dizer que ela funciona como pórtico de entrada de ingresso do leitor do século XIX, leitor urbano, destaca-se, para o espaço não urbano – para o espaço do campo, do cerrado, da mata, do sertão, da floresta, em suma, para o espaço rural. Daí ela se situar, destacada e sistematicamente, na abertura das narrativas. Como estratégia discursiva, é como se jogasse, empurrasse o leitor do mundo citadino para um espaço que não seria o seu, supostamente.

Mas, quando falamos em leitor urbano, em espaço rural e urbano, talvez seja interessante dimensionar um pouco o que isso pode significar historicamente e, claro, tudo vai depender do ângulo que temos em vista. Se, por exemplo, considerarmos alguns dados

que podem nos interessar de perto relativo ao primeiro censo realizado no Brasil, chamado de Recenseamento da População do Império do Brasil, do ano de 1872, mesma década de publicação dos romances que temos em foco, podemos levantar algumas questões indiretas, sublinhe-se, sobre a relação literatura e natureza.

Conforme o recenseamento, a população brasileira, no período, era de 9.930.478, sendo que a população escrava compunha cerca que 15% deste contingente, o que daria algo como 1.510.800 escravos. A população indígena, que no recenseamento foram considerados “caboclos”, perfazia 3,9% (a considerar grupos que certamente não foram alcançados pelo censo por viverem isolados). No que nos interessa mais de perto, a população das capitais provinciais e do Município Neutro, que era considerada a cidade do Rio de Janeiro, ou seja, o que se poderia considerar a “população urbana” à época, representava 10,41% da população total, o que corresponde a 1.083.039 habitantes. A cidade mais populosa era o Rio de Janeiro com 274.972, seguida de Salvador com 129.109 e de Recife com 116.671. Mais de oito milhões moravam e sobreviviam no campo.

O que pode expressar esses aspectos indicados pelo censo de 1872 e sua possível relação com o lugar estratégico ocupado pela natureza no romance rural? Como se disse, não se trata de uma ligação direta, mecânica e causal para o que se quer chamar a atenção, ao contrário. O primeiro recenseamento nos indica a presença de uma população maciçamente habitando o espaço rural numa estrutura econômica, como se sabe, predominantemente voltada para as atividades agrárias, exportadora ou não. A cidade, por sua vez, com uma população ainda rarefeita e com pouca complexidade social e econômica. Tudo a indicar uma espécie de divisão social territorial do trabalho, entre campo e cidade, muito tênue, pouco desenvolvida ainda; e, portanto, uma distinção pouco expressiva entre o espaço rural e urbano. Por assim dizer, o espaço rural ainda habitava as cidades brasileiras. Nesse sentido, a figuração da natureza em suas formas diversas de “gigantismo paisagístico” sugere, numa das leituras possíveis de sua presença, querer criar a “ilusão”, a “fabulação” da *distinção*, da *diferenciação significativa* entre os dois mundos. O aspecto grandioso e poderoso atribuído à natureza encena um ambiente que quer parecer radicalmente estranho ao leitor que assentaria a sua visão de mundo, como se disse, nos valores e no estilo de vida da cidade. Porque próximos, contíguos e pouco diferenciados do ponto de vista prático, histórico e social, naquele momento, os espaços rural e urbano devem ser, no plano simbólico, marcadamente diferenciados; e assim sugerem fazer os nossos escritores.

Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, em seu primeiro capítulo referente ao surgimento da forma romance no Brasil, intitulado “Um instrumento de descoberta e interpretação”, em chave explicativa mais abrangente sobre a função do romance, não deixa de sinalizar para aspectos próximos ao que estamos procurando esboçar, ao formular:

[...] o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e enredo do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. Esta vocação ecológica se manifesta por uma conquista progressiva de território.

[...]

Em país caracterizado por zonas tão separadas, de formação histórica diversa, tal romance, valendo-se por uma tomada de consciência, no plano literário, do espaço geográfico e social, é ao mesmo tempo documento eloquente da rarefação na densidade espiritual. Balzac, por exemplo, podia, sem sair de Paris, percorrer um gama extensa de grupos, profissões, camadas, longamente amadurecidos, cuja interação vinha enriquecer, no plano do

comportamento, aquelas opções e alternativas, já referidas, que são a própria carne da ficção de alto nível. No Brasil, riqueza e variedade foram buscadas pelo deslocamento da imaginação no espaço, procurando uma espécie de exotismo que estimula a observação do escritor e a curiosidade do leitor (CANDIDO, 2006, p. 433-434).

O caráter extensivo do romance brasileiro, para usar outra expressão de Antonio Candido, que se manifesta pela “vocalização ecológica” de conquista progressiva de território, por meio do ponto de vista literário, faz com que a natureza se situe em posição estratégica e adquira forma de expressão específica, ainda que diversas, no romance. Se “riqueza e variedade foram buscadas pelo deslocamento da imaginação no espaço” num “país caracterizado por zonas tão separadas, de formação histórica diversa”, ao contrário do que diz Antonio Candido, não me parece que isso tenha ocorrido por meio de uma “espécie de exotismo que estimula a observação do escritor e a curiosidade do leitor”. Mas, sim, com o intuito de, ao inventar e fabular a respeito de diferenças entre zonas tão separadas (pensando no tamanho territorial do país) e ao mesmo tempo tão pouco distintas (considerando a pouca divisão territorial do trabalho entre espaços rural e urbano²), criar, imaginária e simbolicamente, a diferença que pouco existia entre campo e cidade. “Tornar” o campo (incluindo a natureza brasileira como um todo) diferente da cidade, e marcadamente diferente, era uma forma de fabular uma complexidade de todo ainda inexistente. No mesmo passo, os escritores se apropriavam da natureza como matéria sua, com o desejo de inseri-la em sua própria experiência social e, por assim dizer, afetiva. Afetividade que deve ser compreendida naquele sentido e sentimento com que Machado de Assis definiu, em seu clássico artigo, como sendo o nosso “instinto de nacionalidade” no qual “todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país” (MACHADO, 2014, p. 217). Mais especificamente ao romance, Machado acrescenta que esse “busca sempre a cor local”: “A substância, não menos que os acessórios, reproduzem geralmente a vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações”³(MACHADO, 2014, p. 220).

Neste ponto, talvez seja importante fazer uma diferenciação que a crítica pouco tende a considerar. Há de sublinhar que tal “vestir-se da cor do país” ou da “busca da cor local”, e aqui mais especificamente os seus elementos ligados à natureza e a tudo que dela deriva, tem sido relacionado diretamente ao sentimento de nacionalidade e de nacionalismo, notado com força desde o romantismo, e que estaria incrustado na própria arquitetura e na matéria desses romances. Sem desconsiderar as relações entre romantismo, nacionalidade/nacionalismo e afirmação de identidade (político-cultural) da jovem nação que emergia do fim do pacto político colonial, já estudadas em diversos momentos e por diferentes ângulos pela crítica e pela historiografia, penso que devemos prestar mais atenção na diferença dessas relações presentes – de forma muito mais evidente, enfática e articulada nos programas, nos prefácios dos romances, nas doutrinas, na crítica, nas polêmicas e nos artigos da época do que propriamente na configuração dos romances – a despeito de alguns, desde o título, levarem nomes insuspeitos de tal abordagem como *O sertanejo*, *O gaúcho* e *O cacauleiro* etc., e o subtítulo de “romance brasileiro”, o que, sem dúvida, caracterizaria a intenção, de saída, de tipificar o que se suporiam elementos da nacionalidade. As análises dos romances, caso a caso, sugerem, entretanto, que qualquer leitura que tenha como eixo dominante e hegemônico a afirmação do “sentimento nacional” como elemento estruturador de símbolos e/ou de alegorias de identidade corre o risco de fazer uma leitura bastante limitada e simplificada dos romances⁴. A não ser que se entenda por “sentimento nacional” algo tão amplo que se torna totalmente deslocado o aspecto central que caracteriza a expressão e o que ela busca conter – a sua noção identitária nacional afirmativa e positiva.

Com isso, pretende-se destacar que a ficção que busca figurar a presença da natureza, a qual tenho chamado de romance rural, constitui, na verdade, um ponto de vista literário sobre a matéria rural da qual a natureza é parte, mas distante da noção devoradora do

todo da composição com seu “gigantismo paisagístico”, com seu aspecto meramente compensatório e com sua dimensão predominantemente nacionalista.

O objetivo que segue é sinalizar alguns dos diversos modos como a natureza se afigura, estrategicamente, na abertura de alguns romances rurais do século XIX.

A NATUREZA DO ROMANCE RURAL

Como mencionamos acima, a abertura de muitos romances se torna significativa, porque a representação da natureza e sua relação com os personagens (ou talvez com as figuras humanas que surgem ou são referidas, porque muitas não constituem personagens propriamente da história) são pórticos de ingresso sinalizados, pelos escritores, do trânsito que o leitor do XIX teria que fazer de sua suposta paisagem urbana para a rural, representada no mundo ficcional. A codificação da natureza, como demonstraremos na sequência, carrega um dos traços que será marca constituinte do romance rural do período: um movimento constante e reversível, do ponto de vista narrativo, que é a do gesto de aproximação/distanciamento e de distanciamento/aproximação do narrador em face da matéria narrada⁵.

O espaço natural, sertão, pampa ou cerrado, caracteriza-se em vários romances, nas cenas iniciais, por um descritivismo hiperbólico, que faz com que o espaço tome, muitas vezes, o aspecto de natureza “primitiva”, primordial, e, por consequência e sobretudo, se mostre indevassado ainda ao domínio humano. A natureza aparece, nesse caso, como fator não circunscrito à organização e às estruturas sociais; numa palavra, não subsumido ainda ao trabalho humano. Para começar, é o que se pode perceber nessa passagem de *O vaqueano*, de Apolinário Porto-Alegre:

[...] O mistério daquela natureza recolhida e inânime, profundo e terrível. Não tinha só a melancolia do deserto, o vago e indefinido, que coam na alma as savanas e matas americanas, tinha mais o tom baço, a desoladora taciturnidade, a paralisia, a inércia, a aparência de cadáver, que ressaltam da quadra hibernal. Só quem viajou por noites assim através do ermo selvagem pode compreender a expressão aziaga que lhe é própria, os sentimentos inefáveis que ele desperta, expressão e sentimentos que jamais a linguagem conseguiria reproduzir, são tão indescritíveis! Então cada folha, cada filamento de relva, cada seixo parece ter um segredo medonho a contar um cochicho de torva ameaça! Tudo se anima, tudo fala. O rochedo agita-se, caminha, rodeia-nos e solta uma gargalhada de infrene sarcasmo. A árvore tem o gesto iracundo. O vendaval ruge uma blasfêmia em cada lufada. E o viajante acha-se cercado de calibans e pavorosas lârnias. A noite, o inverno e a solidão o amesquinham à face do mundo e à face de Deus. Ao resfriamento do corpo aduna-se o resfriamento da alma (PORTO-ALEGRE, 1973, p. 25).

Nesse trecho, por meio do recurso da prosopopeia, a natureza se humaniza, ou melhor dizendo, toma a vida de algo que, tendo características humanas, se mostra na verdade sobre-humano em seu caráter ameaçador, monstruoso e sardônico, diante do qual o homem, forasteiro ou nativo, sente-se desamparado. Mas observe-se que a apresentação da natureza, à primeira vista, é feita de dois momentos que parecem paradoxais entre si. Num primeiro instante, a natureza surge como “recolhida e inânime”, expressa “a desoladora taciturnidade, a paralisia, a inércia, a aparência de cadáver, que ressaltam da quadra hibernal”. Esse caráter do inerte, do estático, que se aparenta com a morte, se mistura ao terrível, ao incontornável dado pelo “vago e indefinido”. Algo que escapa ao controle, a ponto de a linguagem humana ser incapaz de dizer os sentimentos (de temor?) que esse ambiente desperta. A linguagem humana é menor, menos potente em dizer a natureza, que a supera, que a ultrapassa. Num segundo passo, a paisagem não somente adquire “linguagem própria”, mas age, se movimenta, se desloca. O que parecia estar morto e inerte adquire também “vida própria”: “Tudo se agita, tudo fala”. Sem

deixar de continuar a ser ameaçador para o ponto de vista narrativo, e talvez mais ainda, por ter vida e fala próprias. Num certo sentido, é uma natureza sobre-humana, que se estende para além dos homens e da sua compreensão, e por isso mesmo surge como ameaçadora. Subjaz à passagem que o controle humano pressupõe o conhecimento, ou dito pelo seu avesso, o conhecimento é premissa fundamental para o controle humano da natureza (para nomear os sentimentos e o mundo inefáveis que a contêm seria necessária uma linguagem a “reproduza” e a “descreva”).

Embora monumental e ameaçadora, e talvez por isso mesmo, a natureza se torna, em outros momentos, razão de desafio, de desejo de domínio e de conquista para o homem do campo. Desse modo, a vastidão de terras e campos transforma-se no único espaço capaz de abrigar o espírito de sujeitos intrépidos; estabelece-se uma espécie de simbiose mais ou menos exata entre homem e natureza, como se observa no início d'*O gaúcho*, de José de Alencar:

Como a árvore, são a ema, o touro, o corcel, todos os filhos bravios da savana.

Nenhum ente, porém, inspira mais energicamente a alma pampa do que o homem, o *gaúcho*. De cada ser que povoa o deserto, toma ele o melhor; tem a velocidade da ema, ou da corça, os brios do corcel e a veemência do touro.

O coração, fê-lo a natureza franco e descortinado como a vasta coxilha, a paixão que o agita lembra os ímpetos do furacão, o mesmo bramido, a mesma pujança. A esse turbilhão do sentimento era indispensável uma amplitude do coração, imensa como a savana (ALENCAR, 1954, p. 19).

Se no romance de Apolinário Porto-Alegre a natureza é maior que o homem e sugere, até certo ponto, submetê-lo aos seus desígnios “inefáveis”, em *O gaúcho* os elementos da natureza (árvore, ema, touro, corcel) se equivalem à “alma enérgica” do pampa, que é o homem gaúcho. Melhor do que equivalência seria notar que os fatores da natureza, na verdade, consubstanciam a própria natureza humana. O caráter intrépido, vital, enérgico, pujante, bravio do homem do campo gaúcho é possível porque tomado aos elementos vários da natureza. Ao contrário da disjunção entre natureza e homem expressa em *O vaqueano*, Alencar situa o seu leitor numa espécie de harmonia integrada entre os dois elementos.

Já no romance *Inocência*, no capítulo de abertura intitulado “O sertão e o sertanejo”, Visconde de Taunay compõe um andamento em paralelo entre o movimento da natureza do cerrado e a paisagem humana – o sertanejo – que nela se inscreve. Sertão e sertanejo são apresentados quase como que autonomamente no plano descritivo, mas um elemento pressupõe o outro. O caráter convulso da natureza, no entanto, aparenta independer da ação do sujeito que por ela transita e habita, assim como o modo de agir do sertanejo se sobrepõe a qualquer entrave da natureza. Não há nem a sublimidade ameaçadora de *O vaqueano* nem a harmonia integrativa de *O gaúcho*. A própria inconsciência da figura do sertanejo em relação à natureza faz, meio que paradoxalmente, o efeito de algo uno. Este desconhecimento articulado das partes se projeta como espécie de naturalização da relação homem-natureza e natureza-homem. O meio do capítulo, não por acaso, serve de passagem da apresentação do espaço natural para a da figura humana representada pelo sertanejo. Depois do tempo convulsionado pelas chuvas dos cerrados, que aqui não foi transcrito, a natureza se transforma, revivendo depois do período de seca. Vejamos trecho da cena:

Desde longe dão na vista esses capões.

É a princípio um ponto negro, depois uma cúpula de verdura, afinal, mais de perto, uma ilha de luxuriante rama, oásis para os membros lassos do viajante exausto de fadiga, para os seus olhos encadeados e sua garganta abrasada.

Então, com sofreguidão natural, acolhe-se ele ao sombreado retiro, onde prestes desarreia a cavalgadura, à qual dá liberdade para ir pastar, entregando-se sem demora ao sono reparador que lhe trará novo alento para prosseguir na cansativa jornada.

Ao homem do sertão afiguram-se tais momentos incomparáveis, acima de tudo quanto possa idear a imaginação no mais vasto círculo das ambições.

Satisfeita a sede que lhe secara as fauces, e comidas umas colheres de farinha de mandioca ou de milho, adoçada com rapadura, estira-se a fio comprido sobre os arreios desdobrados e contempla descuidoso o firmamento azul, as nuvens que se espacejam nos ares, a folhagem lustrosa e os troncos brancos das pindaíbas, a copa dos ipês e as palmas dos buritis a ciciar a modo de harpas eólias, músicas sem conta com o perpassar da brisa.

Como são belas aquelas palmeiras!

[...]

Vê tudo aquilo o sertanejo carregado de sono. Caem-lhe pesadas pálpebras; bem se lembra de que por ali podem rastejar venenosas alimárias, mas é fatalista; confia no destino e, sem mais preocupação, adormece com serenidade (TAUNAY, 1977, p. 12).

Talvez se possa perceber na exposição algo que também seja do tipo de relação de integração natureza e homem, mas de uma espécie diferente daquela apresentada no romance de José de Alencar. Em Taunay, a natureza não coabita a natureza humana, essa não é um desdobramento imagético dos elementos presentes naquela; ela é espaço de recolha e acolhimento para o sertanejo e seu caráter móvel, muitas vezes requerido por suas atividades e funções, como tropeiro, pequeno comerciante ou prático de algum serviço que põe à disposição o seu conhecimento e habilidades⁶. A dimensão das duas figuras – natureza e homem – também se faz diferente comparativamente às narrativas antes mencionadas. Nessas parece haver um hiperdimensionamento da natureza e/ou do homem; a linguagem de Taunay não eleva nem rebaixa qualquer dos fatores em cena, nem tensiona a sua relação. Por contraste às outras aberturas, e com alguma força de expressão, podemos dizer que, apesar do que a cena traz de representação genérica e abstrata da natureza e da figura humana, a sua linguagem se traduz numa espécie de “cotidianização” da natureza, dos elementos que cercam o sertanejo e sua ação no enquadramento da cena. Se a natureza é um retiro, um oásis, que acolhe e dá certa proteção ao sertanejo, o qual não deixa de apreciar o que ela lhe proporciona no seu descanso de jornada, essa figura tem certo tamanho humano que se expressa no seu gestual de matar a sede e de se alimentar com “farinha de mandioca ou de milho, adoçada com rapadura”, para depois penetrar num sono embalada pelo ritmo da natureza. Esse encaminhamento e dicção da relação entre natureza e figura humana faz com que o gestual humano se *inscreva* na ambientação, não determinando que essa se sobreponha ou defina a natureza do humano. Isso estabelece diferença significativa com os romances anteriores.

Há que também indicar um outro aspecto que diferencia o começo de *Inocência* dos outros. Trata-se de um aspecto ambíguo ou, se se quiser, ambigualmente divisivo da narrativa em relação à natureza. Ele não se situa no todo da passagem transcrita, mas em um momento bastante específico dela. Refere-se ao seguinte trecho: “Como são belas aquelas palmeiras!” No contexto mais amplo do trecho transcrito, esta frase e a carga de emoção que ela quer expressar sugerem dar dimensão a duas margens separadas e misturadas em meio a qual transita o narrador para falar do mundo da natureza (da matéria rural), a sua e a do personagem. A questão que se coloca é: a interjeição admirativa da natureza é expressa pelo personagem ou pelo narrador? Ou seria de ambos? A ambiguidade de perspectiva é aqui o cerne do problema e se pretende sugerir como esse aspecto narrativo se integra à inserção diferenciada entre natureza e figura humana, nesse

momento. Nesse sentido, observa-se que a palavra, o léxico e a sintaxe é toda do narrador, que determina o andamento da cena. A força toda do capítulo é dada pela voz do narrador, como nos outros romances mencionados, só que aqui à perspectiva do narrador também se sobrepõe e se delinea algo da percepção também do personagem. No reconforto que este encontra no seu descanso no seio da natureza, descrita pela linguagem figurada e admirativa do narrador como pequena orquestra musical, o sentido catártico da natureza, em sua expressão interjetiva, parece estar nos dois polos, ou seja, fazer parte do olhar do narrador e também do personagem, sem possibilidade mesmo de distinção. É sobretudo do narrador, mas também faz parte da visão do personagem. Num certo sentido, o personagem visualiza a paisagem porque está inscrito nela, o que não acontecia até então.

Se em *Inocência* a natureza se espraia num processo em que o seu encanto chega a confundir e misturar os pontos de vista, em *O sertanejo*, outro romance de José de Alencar, há o procedimento de aproximação e identificação da instância narrativa com a paisagem natural. Observe-se esta passagem:

Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão de minha terra natal.

Aí campeia o destemido vaqueiro cearense, que à unha de cavalo acossa o touro indômito no cerrado mais espesso, e o derriba pela cauda com admirável destreza.

Aí, a morrer do dia, reboa entre os mugidos das reses, a voz saudosa e plangente do rapaz que aboia o gado para o recolher aos currais no tempo da ferra.

Quando te tornarei a ver, sertão da minha terra, que atravessei há muitos anos na aurora serena e feliz de minha infância?

Quando tornarei a respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o homem comunga a seiva dessa natureza possante? (ALENCAR, s.d., p. 7.)

O que se destaca na abertura deste romance de Alencar é a mistura, a fusão, entre apresentação do espaço e presença do narrador, ou, talvez seja melhor dizer, o desejo dessa presença na ambientação ao longo da exposição. Já na frase de abertura, o campo incomensurável não é natureza que se sobreponha ao homem, nem que determine a natureza desse, nem tampouco onde o gesto humano começa a se inscrever como parte constitutiva, como nos diversos momentos anteriores, – a natureza, de início, é sobretudo elemento de pertencimento ao narrador, marcado, destacadamente, pelo possessivo em que o sertão é “*minha* terra natal”. Curioso também é o sentimento de dúplice temporalidade que se engasta no trecho. Ainda na frase inicial, o narrador parece abrir ao leitor uma larga cortina para poder ver “esta imensa campina”, em que ele aparenta também se situar, como se estivesse presente no mesmo instante em que nos apresenta o meio e seus personagens, na sequência. No entanto, os dois últimos parágrafos da passagem desfazem a ilusão inicial: o narrador *não está presente* na cena que mostra ao leitor. Nessas linhas, a “experiência” passada do próprio narrador toma o primeiro plano da matéria narrada. Já o objeto propriamente da narrativa – o sertanejo e o seu mundo rural – se imiscui à lembrança do sertão como terra natal do narrador, que a princípio prepondera na cena com seu tom nostálgico-evocativo. O vaqueiro destemido cearense que domina o touro indômito e a voz saudosa e plangente do rapaz que aboia o gado para o recolher aos currais, que serão matéria do romance, se situam, de entremeio, às evocações afetivas do narrador, as quais não deixam de contaminar a própria matéria. Vale destacar, ainda, que, ao contrário das outras aberturas, nesta já se pode perceber o espaço rural, menos no seu traço de natureza ainda indomada e primordial, e mais vinculado à intervenção do homem, do trabalho, esboçando certa atividade que se apresenta com o sertanejo e o seu meio. Modo este de apresentação, em que o trabalho se deixa entrever,

se perceberá também em outros romances do século XIX, como *Til*, *O tronco do ipê*, *O cacaulista* e *D. Guidinha do Poço*.

Ao apresentar e comentar a presença da natureza na ficção rural do século XIX, buscou-se sinalizar a variedade de perspectivas com que ela é abordada nos romances. Talvez possamos falar numa espécie de gradiente com relação à posição entre natureza, narrador e personagens.

Digamos que a percepção e os sentimentos que os narradores expressam da natureza se desdobram do sublime terrível, ameaçador e indomável ao sublime encantador passível de relação harmônica entre personagem e natureza, passando, ainda, pela identificação entre eu narrador e natureza. À sua maneira, a natureza tende a ser hiperdimensionada; ela pede destaque e ênfase. Nesse sentido, resiste a uma dicção mais “neutra” e a um enquadramento cotidianizado, o qual tenderia a “naturalizar” os elementos em jogo da composição. Assim, a narrativa engendrada pela matéria rural (natureza) se situa num mundo diferente do mundo letrado e citadino do narrador, mantém-se distante do *caráter ordinário da vida*. Aqui, estamos longe da utilização do recurso dos *enchimentos* que, conforme os termos do teórico Franco Moretti, significam a “narração do cotidiano”, do detalhamento da vida, que faz com que a narrativa se torne mais lenta, mais “racional” (MORETTI, 2009, p. 827- 836-840), pois a consciência do narrador (ou a que se reflete a partir dele) se desdobraria sobre os objetos, sentimentos e ações do mundo narrado. No caso do romance rural, o cotidiano e a natureza, nele, não se encontram emancipados, sob o signo da regularidade e racionalidade da vida burguesa. Bem ao contrário, o romance rural se caracteriza como um romance da vida *ainda não* burguesa do Brasil do século XIX. Daí provém, ao menos em parte, a explicação para a dimensão variada e aparentemente insólita que a natureza adquire no romance rural brasileiro desse período.

Some aspects of nature in the rural novel of the 19th century

ABSTRACT

This article examines the presence of nature in 19th-century rural novels and seeks to demonstrate that it occupies a strategic place in their literary discourse by establishing an imaginary differentiation, to a certain extent, between nature (countryside, sertão or cerrado) and the city. To this end, it focuses on the analysis of the opening of some novels, a primordial place that nature ends up occupying.

KEYWORDS: Nature. Rural novel. 19th century.

NOTAS

1 - Antonio Candido não deixa de chamar a atenção, diga-se, para a outra face desse andamento, que se traduziria numa espécie de visão desalentada do próprio país motivada pelas mesmas razões, “como se a debilidade ou a desorganização das instituições constituíssem um paradoxo inconcebível em face das grandiosas condições naturais” (ibid., p. 142).

2 - A pouca complexidade na relação entre campo e cidade não significa, como se sabe, que não houvesse diversidade nas atividades ligadas à agricultura, à pecuária e ao extrativismo ao longo do território. Podemos falar em diversidade na produção econômica e social no campo, mas pouca em relação às cidades.

3 - Apenas para não deixar passar, já foi observado o quanto Antonio Candido, no seu livro *Formação da literatura brasileira*, aproveita e leva adiante vários aspectos de Machado de Assis como crítico literário e “pensador” da cultura brasileira.

4 - Procurei examinar e discutir vários aspectos implicados na configuração do romance rural do século XIX no estudo *A matéria rural e a formação do romance brasileiro: configurações do romance rural brasileiro* (GIL, 2020).

5 - Não se pode deixar de notar que esta posição estratégica da natureza, embora se revista de intenção aproximativa, ou apropriativa, por parte do narrador diante da matéria da qual ele pretende dar conta, sugere refletir a duplicidade constitutiva do romance rural, no processo literário, da relação entre seu referente histórico e seu leitor urbano virtual. Para aprofundamento do problema ver GIL, 2020.

6 - Este último é o caso do protagonista do romance *Inocência*, Cirino, embora o sertanejo descrito neste primeiro capítulo não possa ser diretamente identificado ao personagem. Esse início de narrativa nos apresenta uma espécie de sertanejo genérico e abstrato, não vinculado imediatamente aos personagens que irão participar da história, que passa a ser narrada a partir do segundo capítulo.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. O sertanejo. São Paulo: Edigraf, s.d.

ALENCAR, José de. O gaúcho. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1954.

ASSIS, Machado. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In GIL, Fernando Cerisara. Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1936-1901). Curitiba: UFPR, 2014.

CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. Educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1987.

GIL, Fernando Cerisara. A matéria rural e a formação do romance brasileiro: configurações do romance rural brasileiro. Curitiba: Appris, 2020.

MORETTI, Franco. "O século sério". In MORETTI, Franco (org.). O romance: a cultura do romance. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PORTO-ALEGRE, Apolinário. O vaqueano. São Paulo: Três, 1973.

TAUNAY, Visconde de. Inocência. 5 ed. São Paulo: Ática, 1977.

Recebido: 10 jul. 2025

Aprovado: 8 ago. 2025

DOI: 10.3895/rl.v27n50.20340

Como citar: GIL, F.C. Alguns aspectos da natureza no romance rural do século XIX. R. Letras, Curitiba, v. 27, n. 50, p. 49-60, 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.

