

e *Esculturas. Wesley Duke Lee e os fundadores da Escola Brasil*: (Discurso Editorial, 1997), *Lasar Segall* (EDUSP, 1996).

IMAGENS DA FLORESTA

AUGUSTE DE SAINT-HILAIRE E
JOSÉ DE ALENCAR

Eduardo Vieira Martins
(FFLCH/USP)

Resumo O objetivo desta comunicação é fazer uma análise comparativa de duas descrições da floresta do Brasil, uma feita pelo naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire, em *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais* (1830), a outra por José de Alencar, em *O guarani* (1857). A análise procura demonstrar que, a despeito das semelhanças existentes entre elas, os diferentes gêneros em que as descrições se inserem lhes conferem diferentes sentidos e finalidades.

Palavras-chave descrição literária, romantismo, paisagem.

Abstract This paper aims to make a comparative analyses of two descriptions of the Brazilian forest: the former one by the French naturalist Auguste de Saint-Hilaire, in *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes* (1830), and the latter one by the Brazilian novelist José de Alencar, in *O guarani* (1857). The purpose is to demonstrate the different meanings and goals achieved by the diverse genre of description, even considering their similarities.

Key-words literary description, romanticism, landscape.

1. Introdução

Numa tese admirável, construída a partir de rigorosa pesquisa de fontes primárias, Flora Sússekind propõe que o narrador de prosa de ficção configurou-se no Brasil do século XIX por meio de um estreito diálogo com as narrativas de viagens, adotando um olhar “paisagístico-naturalista”, atento à catalogação e à classificação da paisagem:

Listam-se árvores, frutas, pássaros e locais pitorescos, tenta-se descrevê-los e nomeá-los cuidadosamente. [...] Minúcia descritiva e olhar de “naturalista” dominantes na formação do narrador dessa primeira prosa de ficção no Brasil. Aí, vistas e detalhes paisagísticos [...] ocupam o cenário ficcional, ao mesmo tempo que se tornam objeto de classificação e estudo nos tratados descritivos [...]. (1995, p. 60)

Ao destacar a utilização do tema da viagem como recurso para inserir a descrição da paisagem na narrativa e ao chamar a atenção para a coincidência de objetos representados por cientistas e romancistas, cujos olhares se voltavam para a mesma natureza selvática, que, por motivos diversos, encantavam a ambos, a observação de Sússekind permite levantar uma questão interessante, suscitada pelos diferentes gêneros nos quais esses quadros da natureza se inseriam. Se, como lembra Philippe Hamon (uma das referências teóricas utilizadas por Sússekind), a descrição pode ser percebida pelo leitor como um bloco semântico autônomo, passível de ser deslocado ao longo de um texto ou mesmo transferido de um texto ao outro, não se pode negar que se uma descrição fosse transposta, mesmo sem qualquer alteração, de um relato de viagens para o interior de um romance, ganharia sentidos e funções completamente novos e diversos. Para pensar sobre esse problema, gostaria de aproximar duas descrições da natureza presentes em livros bastante diferentes, ambos com larga difusão e grande prestígio no Brasil do

século XIX: a *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais* (*Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Gerais*), do botânico francês Auguste de Saint-Hilaire, e *O guarani*, de José de Alencar.

2. Auguste de Saint-Hilaire

A *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais* foi publicado por Saint-Hilaire em 1830 e é a primeira parte de uma vasta obra intitulada *Voyages dans l'intérieur du Brésil* (1830-1851). Para conhecermos a técnica descritiva do botânico francês, podemos observar o relato de uma pequena excursão feita a uma fazenda localizada no vale do Paraíba, a cerca de 20 ou 30 léguas da corte. No relato dessa viagem, o que primeiro chama a atenção é o pequeno espaço concedido à descrição da “Baía do Rio de Janeiro”, cruzada de barco desde o porto até o rio Miriti (1975, p. 5). Deixando de lado seus acidentes geográficos mais famosos, que tanto impressionaram os viajantes, o narrador direciona o foco para o elemento humano, representado pelo trabalho dos remadores negros que conduzem as embarcações. À medida que as barcas avançam, o naturalista não deixa de destacar o aspecto “pitoresco” das ilhas que, com suas bananeiras e coqueiros, “ofereciam ao paisagista em quê empregar os pincéis” (1975, p. 18); ainda assim, a passagem é bastante econômica, se comparada a de outros escritores que descreveram o mesmo cenário.

Em contraste com a brevidade do quadro da baía, a descrição da floresta se estende por várias páginas. Avançando por um caminho de terra, a caravana aproxima-se da serra, onde “a vizinhança da grande Cordilheira dá à paisagem um aspecto mais austero” (1975, p. 19). A parada numa “hospedaria chamada Benfica” é utilizada pelo narrador como oportunidade para descrever a colina onde o casarão se situa, ao fundo da qual, “mais longe, enfim, montes ele-

vados se estendem em semi-círculo e oferecem nas encostas um anfiteatro de matas virgens majestosas” (1975, p. 20). Como se vê, o primeiro olhar lançado sobre a floresta procura captar uma visão do conjunto, destacando a majestade do quadro. Esse movimento descritivo é interrompido por uma digressão erudita que situa o monte sobre o qual se encontra a hospedaria na “imensa cadeia” de montanhas que borda o litoral do Brasil (1975, p. 20); a seguir, Saint-Hilaire comenta o efeito que a contemplação da paisagem tropical exerce sobre o observador europeu, que “admira-se de encontrar, nos contornos das florestas, tão pouca diferença entre as do Novo-Mundo e as do seu país” (1975, p. 20). O narrador, então, adverte:

Para conhecer toda a beleza das florestas tropicais é necessário penetrar nesses retiros tão antigos como o mundo. Lá nada faz lembrar a fatigante monotonia dos nossos bosques de carvalhos e pinheiros; cada árvore ostenta, por assim dizer, um porte que lhe é próprio; cada qual tem a sua folhagem, que freqüentemente difere do matiz das árvores vizinhas. (1975, p. 20)

Num movimento de focalização, a floresta, antes vista de longe e de fora, da perspectiva dada pela hospedagem onde a caravana havia parado para descansar, passa a ser descrita de dentro e de perto: o viajante, ostentando todo seu conhecimento científico, enumera detalhadamente as espécies encontradas, utilizando muitas vezes seus nomes técnicos, ou descreve plantas específicas, discriminando suas partes constitutivas e a sua estrutura. Nessas passagens, a descrição assume o aspecto de uma lista, cujos componentes podem dar lugar a uma nova sucessão de predicados, tal como propunha o modelo descritivo desenvolvido por Philippe Hamon (1993):

As Bignonáceas de cinco folhas crescem ao lado de *Caesalpinia*, e as flores douradas de *Cassia* se espalham, ao cair, sobre os fetos arborescentes. Os ramos multidividos dos mirtos e *Eugenia* fazem ressaltar a simplicidade elegante das *palmeiras*, e, entre as Mimosáceas de folíolos pequenos, a *Cecropia* estende suas largas folhas e ramos que se assemelham a imensos candelabros. (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 20)

Depois de enumerar as mais variadas espécies vegetais encontradas nas florestas tropicais, Saint-Hilaire adverte que as matas virgens não são idênticas, e assegura que “à medida que for desenrolando a narrativa, dar[á] a conhecer as diferenças que mais [o] impressionaram” (1975, p. 22). Se o leitor ainda não havia percebido, ele agora se dá conta de que a descrição que acabou de ler é um quadro geral da floresta, que não corresponde, necessariamente, ao cenário observado nessa viagem específica. De fato, é apenas depois de enumerar os animais e insetos encontrados nas matas que o narrador retoma o relato da subida da serra: “Após deixar a casa de Benfica, atravessamos a vau o pequeno Rio Itu [...]” (1975, p. 23). Quando a caravana finalmente chega ao cume da cordilheira, o narrador não se priva de registrar:

Lá, um panorama tão extenso e variado se desdobrou. Descortinamos toda a planície, as colinas que aqui e ali a cortam, e, mais ao longe, os morros pitorescos da Tijuca e do Corcovado. À esquerda o horizonte era limitado pela Baía do Rio de Janeiro, e como a entrada desta estava escondida pela neblina, mostrava-se a meus olhos com a aparência de imenso lago semeado de ilhas. (1975, p. 23)

A partir desse ponto, num movimento descendente em direção ao vale do Paraíba, o deslocamento da caravana conduz o olhar do narrador, que descreve as espécies e luga-

res avistados. Note-se que foi somente no momento em que atingiu o pico da serra que o narrador descreveu a baía e os seus acidentes, talvez porque apenas dessa perspectiva elevada o quadro da natureza pudesse ganhar a amplidão apropriada. Contudo, apesar de render-se aos encantos do cenário, Saint-Hilaire mantém uma espécie de contenção, manifestada tanto na brevidade quanto no tipo de imagem empregado na descrição. Ainda que ele se refira às florestas como “retiros tão antigos como o mundo” (1975, p. 20) e compare uma “árvore gigantesca” a “um rei cercado pelo seu povo” (1975, p. 23), imagens recorrentes no período, não há aqui a densa ornamentação que, como veremos a seguir, é empregada por José de Alencar para descrever um cenário geograficamente próximo ao atravessado pelo botânico francês. Note-se também que em vez de construir o quadro a partir da tópica do sublime, que colocaria em destaque elementos como a grandiosidade, a força e o perigo, o viajante prefere qualificá-lo de “pitoresco”, conceito que, como observa Luiz Dantas, direcionou o olhar de inúmeros viajantes que descreveram a baía, selecionando perspectivas e fornecendo padrões de representação (DANTAS, 2000, p. 52).

3. José de Alencar

Seguindo o cânone romântico, *O guarani*, de 1857, se inicia por uma cuidadosa apresentação do cenário onde a história vai se desenvolver. No primeiro capítulo, intitulado justamente “Cenário”, o narrador nos leva até as margens do rio Paquequer, na Serra dos Órgãos, e com grande minúcia descritiva nos apresenta a casa de D. Antonio de Mariz, palco dos principais acontecimentos narrados. Antes de descrever o solar do fidalgo português, o olhar do narrador, situando-

se de uma perspectiva elevada, acompanha o rio Paquequer, da nascente até a foz, quando deságua no Paraíba:

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.

É o *Paquequer*: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito. (1999, p. 51)

Diferentemente da descrição de Saint-Hilaire, em que as palavras são majoritariamente empregadas em sentido direto, denotativo, o que chama a atenção no romance alencariano e foi repetidamente destacado pela crítica (Augusto Meyer, Silviano Santiago, Valeria De Marco) é a cerrada ornamentação empregada na descrição do rio. Desde o início, seu movimento é apresentado por uma série de catacreses, ou seja, termos figurados motivados pela falta de nomes próprios: “fio de água”; “se dirige”; “saltando”; “se espreguiçar”, “embeber” – expressões metafóricas de tal maneira absorvidas pela língua que nem nos damos conta do seu aspecto figurado. No segundo parágrafo, uma comparação desenha o rio “enroscando-se como uma serpente” e, a partir do terceiro parágrafo, uma seqüência de quatro comparações vai apresentá-lo: (a) como um “vassalo” que “curva-se humildemente aos pés do suserano”; (b) “como o filho indômito desta pátria da liberdade”; (c) “como o tapir, espumando, deixando o pelo esparso pelas pontas do rochedo, e enchendo a solidão com o estampido da sua carreira”; e, finalmente, (d) “como o tigre [que precipita-se de um só arremesso] sobre a presa”. Terminada a descrição do rio, o narrador apresenta a floresta circundante, descrita por meio

de metáforas arquitetônicas que a aproximam de um templo ou de um palácio: “A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, que corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras” (1999, p. 51). Por fim, antes de dar início à descrição do solar de Dom Antônio de Mariz, o narrador encerra a descrição do rio e da floresta, afirmando: “Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa” (1999, p. 52).

Como se vê, o narrador inicia a descrição do Paquequer utilizando uma série de metáforas já absorvidas pela linguagem cotidiana (o rio é um “fio de água” que “se dirige”, “salta”, “embebe”); contudo, quando os elementos aproximados saem do campo da percepção imediata do leitor, o narrador abandona a metáfora e adota a comparação, mais didática e facilmente apreendida. Metáfora e comparação são ornamentos que trabalham com relações de semelhança. De forma simplificada, pode-se dizer que, no caso da metáfora, a percepção de um elemento comum a dois objetos distintos permite ao orador usar o nome de um para designar o outro. Já na comparação, depois de identificar o elemento comum, o orador coloca os dois objetos lado a lado, explicitando a operação por meio de uma partícula comparativa. Nos dois casos, ao colocar uma coisa sob os olhos do leitor, o efeito obtido é visual, os dois procedimentos procuram dar a ver um objeto desconhecido por meio da apresentação de um objeto conhecido. Note-se ainda que o efeito produzido pelas metáforas com verbos que implicam determinação (dirigir-se, saltar) e pelas comparações com seres animados (serpente, tapir, tigre) é a zoomorfização do rio.

A escolha da metáfora e da comparação como ornamentos privilegiados para a descrição da natureza em *O guarani* não é casual, ela parece ter sido motivada pela concepção de língua primitiva que se tinha no período. Segundo Hugh Blair, autor das *Lectures on rhetoric and belles lettres*, livro difundido no Brasil do século XIX por meio de traduções francesas, a carência lexical obrigava os homens primitivos a usar o nome de uma coisa para designar outra, conferindo à sua linguagem um caráter fortemente figurado. Traduzindo Hugh Blair, o Pe. Lopes Gama afirma:

Nunca as línguas encerram maior número d'expressões figuradas, do que nos primeiros tempos da sua formação; porque então são elas mui pobres; a série das palavras aplicadas às cousas é pouco numerosa, e ao mesmo tempo a imaginação exerce grande influência sobre as concepções do homem, e sobre os seus meios d'expressão, de sorte que já por necessidade, já por escolha os tropos de contínuo se multiplicam. Todos os objetos novos espantam, surpreendem, ou produzem sobre o espírito uma impressão mui viva: os homens são muito mais sujeitos ao império das paixões, do que ao da razão, e a sua linguagem se colora com os matizes do seu caráter. A experiência nos mostra que tal era efetivamente a índole das Línguas, que falavam os Índios, e os Americanos, isto é; atrevido, pinturesco, e metafórico, cheio de alusões vivas a qualidades, que caem debaixo dos sentidos, ou aos objetos, com os quais esses povos em sua vida solitária se achavam muitas vezes em relação. Quando qualquer chefe Indiano dirigia a palavra à sua tribo, prodigalizava metáforas mais atrevidas, do que se encontram em nenhum dos Poemas Épicas publicados na Europa. (1846, t. I, p. 124-25)

É essa idéia que orienta Alencar na formulação da linguagem dos seus índios, como explicita o narrador de *O guarani*, a propósito de Peri: “Poeta primitivo, canta a natu-

reza na mesma linguagem da natureza; ignorante do que se passa nele, vai procurar nas imagens que tem diante dos olhos a expressão do sentimento vago e confuso que lhe agita a alma” (1999, p. 221). Assim, perfazendo um movimento circular, o narrador incorpora ao discurso as figuras que o seu próprio tempo e cultura atribuem à linguagem indígena. Concebendo a fala do índio como linguagem primitiva que precisa recorrer à natureza sensível para figurar idéias abstratas, o romancista descreve a natureza por meio do mesmo procedimento, reduplicando suas imagens, como já observou Cavalcanti Proença num conhecido estudo sobre *Iracema*: dessa perspectiva, o rio Paquequer torna-se sucessivamente serpente, tapir, tigre.

4. Paralelos e matizes

Chegando a este ponto, gostaria de tentar ligar alguns fios levantados até aqui. Quanto ao gênero, os relatos de viajantes do século XIX, em particular dos naturalistas, possuem um caráter híbrido, decorrente da conjugação de elementos de ordens diversas: narração e descrição, discurso científico e digressões variadas, envolvendo desde considerações sobre o aproveitamento econômico de uma planta ou de uma região até reflexões de cunho subjetivo ou moral, suscitadas pelos incidentes do percurso ou pela contemplação da paisagem. Ao contrário do romance, no qual a descrição pode ser percebida como uma expansão excessiva ou um detalhe insignificante – em qualquer dos dois casos um corpo estranho, que precisa justificar sua presença no enredo –, na narrativa de viagem ela é simultaneamente a finalidade do relato e o instrumento por meio do qual o viajante procura conhecer, analisar e catalogar um novo mundo descortinado pelo seu deslocamento no espaço.

Na abertura da *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*, referindo-se rapidamente às circunstâncias da travessia para o Brasil, Saint-Hilaire alude às escalas feitas pela fragata *Hermione* em Portugal, Madeira e Tenerife e afirma “julg[ar] inútil descrever ainda localidades que já o foram tantas vezes”. Pelo mesmo motivo, diz que “não descrever[á] pormenorizadamente a cidade do Rio de Janeiro que, sob vários aspectos, é hoje tão bem conhecida como as maiores capitais da Europa” (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 17). Esses comentários são indicativos da finalidade da descrição, destinada, primordialmente, a apresentar ao leitor os objetos desconhecidos por ele. Se o relato de viagem é o espaço privilegiado da descrição, a justificativa da sua inclusão no tecido narrativo parece ser aqui a um só tempo mais direta e mais restrita do que em outros gêneros. *Mais direta*, pois, ao contrário do romance, no qual ela efetua uma interrupção do enredo, devendo motivar sua inserção, no relato de viagem o elemento narrativo se retrai e cede o primeiro plano ao descritivo, que se apresenta como o recurso mais adequado a traçar os painéis que colocarão diante dos olhos do leitor as terras percorridas pelo autor. *Mais restrita*, pois, diferentemente de outros gêneros, nos quais a descrição pode ser admitida como um ornamento do discurso que visa a deleitar o receptor, no relato do cientista naturalista ela é concebida como um instrumento de análise e conhecimento, sendo, portanto, reservada para os objetos desconhecidos. A consequência desse pressuposto é que o narrador não apenas se exime de descrever o que ele julga já ser conhecido pelo leitor, como também deve evitar acumular descrições de um mesmo objeto. Por isso, ao passar pelo povoado de Aguaçu, na sua expedição ao vale do Paraíba, Saint-Hilaire comenta que visitou a mesma localidade outra vez, poucos meses depois, por ocasião da sua viagem a Minas Gerais, e

observa: “Para não repetir em seguida uma à outra descrição dos mesmos lugares, achei que devia apresentar em um só quadro as diferentes observações feitas em épocas tão próximas” (1975, p. 19, n. 5). Pelo mesmo motivo, na descrição da floresta que estamos discutindo, reúne num quadro geral observações tomadas em lugares e épocas distintas, reservando para relatos específicos a apresentação das particularidades de cada paisagem.

Se considerarmos a descrição da floresta feita por Saint-Hilaire, dois recursos parecem importantes. O primeiro consiste no uso de dois tipos de descrição, que podem ser chamados de particular e geral: na descrição particular, apresentam-se elementos observados pelo viajante num lugar e num momento específicos; na geral, congregam-se num único quadro elementos observados em diferentes momentos e, até mesmo, em outros lugares e outras viagens. O uso do quadro geral decorre, evidentemente, do princípio de não repetir descrições do mesmo objeto. Os dois tipos de descrição se evidenciam por uma marca lingüística bastante nítida: na particular há o predomínio do pretérito, apto a localizar a ação no fluxo temporal; na geral, o tempo predominante é o presente, indicativo dos eventos freqüentes.¹ A descrição da floresta traçada no primeiro capítulo mostra como os dois modelos podem ser conjugados, ampliando a perspectiva da qual o cenário é apresentado ao leitor.

¹ Um bom exemplo desses modelos pode ser encontrado no capítulo III, quando Saint-Hilaire apresenta sucessivamente duas descrições de um rancho onde a caravana passou a noite: a primeira, de perspectiva universalizante, utiliza o presente para fixar as características gerais desse tipo de pousada (1975, p. 41 / 1830, t. I, p. 66); a segunda, particularizante, usa o pretérito para registrar o que o narrador pôde observar naquela viagem e naquele rancho específicos (1975, p. 41 / 1830, t. I, p. 67).

O segundo recurso perceptível na descrição da floresta consiste em organizá-la de maneira a perfazer um movimento entre o todo e as partes, contrapondo, de um lado, a visão do conjunto e, do outro, a enumeração dos elementos que o compõem. Esse jogo entre a parte e o todo não é uma preocupação exclusiva de Saint-Hilaire ou das descrições verbais, manifestando-se também na pintura oitocentista. Comentando a sépia intitulada *A floresta virgem do Brasil*, de autoria do Conde de Clarac, companheiro de Saint-Hilaire na comitiva Luxemburgo, Pedro Corrêa do Lago observa que

Clarac impôs-se o desafio de tentar uma representação da selva brasileira que atendesse aos preceitos de Humboldt, e que fosse ao mesmo tempo fiel ao detalhe e capaz de passar uma impressão de conjunto da extraordinária riqueza e exuberância da natureza tropical. (2008, p. 54)

Clarac tentou equacionar o problema completando o esboço do panorama, realizado no próprio local, com a pintura detalhada de espécies brasileiras observadas numa estufa mantida na Europa, onde ele concluiu o quadro.

Nos livros dos viajantes naturalistas, o movimento entre a parte e o todo podia ser feito com o auxílio de pranchas com desenhos e pinturas. Lorelai Kuri observa que a *Historia naturalis palmarum* (1823-53), de von Martius, conjuga relato verbal e representação pictórica, sendo que, no caso das pinturas, as “espécies estudadas aparecem em três registros diferentes: retratadas a partir de seus detalhes morfológicos [...]; inseridas em seu ambiente natural [...]; dispostas em grandes mapas do mundo [...]” (KURY, p. 7). No caso de um livro sem figuras, a dificuldade que se colocava para quem quisesse representar a floresta era dar a impressão de

totalidade, que produzisse um impacto sobre o leitor semelhante ao provocado pela contemplação da mata virgem, e, ao mesmo tempo, registrar os seus múltiplos detalhes. Como se viu, Saint-Hilaire busca resolver a questão juxtapondo duas perspectivas da floresta, de maneira a focalizar primeiro o conjunto e, a seguir, suas partes. A tentativa de fornecer visões de conjunto deve ter sido um dos fatores que contribuíram para a preferência pelas perspectivas elevadas, aptas a abarcar vastas extensões do território. O intuito de discriminar os múltiplos detalhes da floresta deu ensejo às listas de elementos, como nomes de pássaros, animais e plantas.

As duas características (perspectiva elevada e lista) são perceptíveis não apenas em Saint-Hilaire como também em outros escritores do período, incluindo poetas e romancistas. Nas *Cartas sobre “A confederação dos tamoiós”*, Alencar havia criticado as descrições da floresta feitas por Magalhães porque o poeta teria desviado a atenção do conjunto para o detalhe, comprometendo a grandiosidade do painel:

Para sentir quanto o poeta ficou neste ponto aquém da realidade basta ter atravessado ao meio dia uma dessas florestas seculares, onde tudo é majestoso e grande como a natureza nas suas formas primitivas.

Em vez de pintar-nos a cena, em suas vastas proporções, em vez de traçar um quadro grandioso, o Sr. Magalhães preferiu descrever os detalhes, e apresentar os pirilampos a fazerem evoluções desconhecidas na história desses insetos.

Um pintor que desejando pintar uma tempestade em vez da cena majestosa da natureza, se ocupasse em pintar uns barquinhos no mar acossado pelo vento, faria um quadro defeituoso; o mesmo sucede ao poeta que desprezou a harmonia do todo pela minúcia dos detalhes. (1953, p. 53, n. 13)

Em outra passagem das *Cartas*, Alencar cita um crítico de Homero, segundo o qual “ ‘a descrição grega se compõe de poucos traços, e se ocupa mais em fazer sentir a vida de um objeto do que em representá-lo por seu aspecto material [...]’ ” (1953, p. 48). Assim, a impressão que se tem é que, para Alencar, a representação do todo não poderia ser poeticamente obtida por meio da enumeração exaustiva das partes; ela dependia, antes, da apreensão de um elemento significativo, que pudesse ser investido de dimensão simbólica. Por isso, na abertura d’*O guarani*, do vasto panorama descortinado a partir “de um dos cabeços da *Serra dos Órgãos*”, é a descrição do rio e, principalmente, a impressão que ele produz sobre o narrador, sugerindo-lhe uma série de comparações, que ocupam o centro do quadro. Há um deslocamento do foco de atenção, que deixa o objeto descrito para registrar as sensações que esse objeto desperta no narrador. Como um selvagem que, sem palavras para expressar o sentimento de exaltação diante das belezas que o circunda, lança mão de tropos provocados pela necessidade, a vertiginosa sequência de imagens projetadas sobre o Paquequer deveria sugerir, não apenas a grandeza do rio, mas o sentimento de sublime arrebatamento que a sua contemplação provoca no observador. O quadro da natureza transcende a dimensão descritiva para se converter numa espécie de panegírico por meio do qual o narrador manifesta sua admiração diante do cenário e procura suscitar a mesma paixão no leitor.

Diferentemente da descrição do viajante naturalista, a descrição do romancista atende a finalidades que vão muito além da mera informação. Tradicionalmente, a teoria e a crítica literárias analisam as descrições como índice de caráter dos personagens ou como ornamento do discurso. Sob o primeiro aspecto, Genette observa que a descrição “é de ordem simultaneamente explicativa e simbólica”; ela tende

“a revelar e ao mesmo tempo a justificar a psicologia dos personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito” (1971, p. 264-5). O uso do cenário como índice do caráter das personagens é magistralmente utilizado por Alencar em seus romances. Na abertura de *O guarani*, além da indicação do caráter de Dom Antonio de Mariz por meio de elementos da sua casa, há um esforço evidente em estabelecer uma relação segundo a qual Peri está para o Paquequer da mesma maneira como Dom Antonio está para o Paraíba: assim como o Paquequer, Peri, vassalo, curva-se diante de D. Antonio de Mariz, seu suserano. Como o Paquequer, Peri, para ser apreciado em toda a sua grandeza de rei das florestas, não deve ser visto ao lado de Dom Antonio (Paraíba), mas “sim três ou quatro léguas acima de sua foz, onde é livre ainda, como o filho indômito desta pátria da liberdade”. Significativamente, é apenas depois da destruição da casa de seu pai, quando se encontra sozinha com o índio, em meio à floresta, onde “todas as distinções desapareciam” (ALENCAR, 1999, p. 482), que Ceci pode olhar pela primeira vez para ele e perceber a “beleza inculta dos traços, da correção das linhas do perfil altivo, da expressão de força e inteligência que animava aquele busto selvagem moldado pela natureza” (1999, p. 481).

A par dessa utilização como índice de caráter ou de atmosfera, as descrições da natureza também possuem função ornamental, aspecto que foi largamente discutido por Alencar nas *Cartas sobre “A confederação dos tamoios”*. Em todos os comentários sobre os quadros da natureza presentes no poema, Alencar não censura sua falta de fidelidade ao real, mas, sim, sua falta de poesia:

Até aqui, ainda não encontrei uma dessas descrições a que os poetas chamam quadros ou painéis, e nas

quais a verdadeira, a sublime poesia revela toda a sua beleza estética, e rouba para assim dizer, à pintura as suas cores e os seus traços, à música as suas harmonias e os seus tons. (1953, p. 12)

É justamente essa falta de poesia que o romancista procura sanar com a rica ornamentação que vimos aplicada ao Paquequer.

Referências Bibliográficas

- ALENCAR, José de. *Cartas sobre “A confederação dos tamoios”*. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”*. SP: FFCL/USP, 1953.
- _____. *O guarani*. SP: Ateliê, 1999.
- BLAIR, Hugh. *Lectures on rhetoric and belles lettres*. Philadelphia: James Kay, Jun. and Brother, 1829.
- DANTAS, Luiz. “Vistas (em preto e branco) da baía de Guanabara”. In: *Rua*, n.º 6, 2000.
- GAMA, Miguel do Sacramento Lopes. *Lições de eloquência nacional*. T. I. RJ: Tip. de Paula Brito, 1846.
- GENETTE, Gérard. “Fronteiras da narrativa”. In: Vários Autores. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993.
- _____. “Qu'est-ce qu'une description?” In: *Poétique*, n.º 12. Paris: Seuil, 1972.
- KURY, Lorelai. “Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista”. (Disponível em <http://www.scielo.br>)
- LAGO, Pedro Corrêa do. *Taunay e o Brasil*. RJ: Capivara, 2008.
- MARCO, Valeria De. *A perda das ilusões*. Campinas: Unicamp, 1993.
- MEYER, Augusto. “Alencar e a tenuidade brasileira”. In: ALENCAR, José de. *Obras completas*. RJ: Aguilar, 1964.

PROENÇA, M. Cavalcanti. “Transforma-se o amador na coisa amada”. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. RJ: José Olympio, 1965.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Trad. Vivaldi Moreira. BH: Itatiaia, SP: Edusp, 1975. [*Voyage dans le provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes*. 2 T. Paris: Grimbart et Dorez, 1830.]

SANTIAGO, Silviano. “Liderança e hierarquia em Alencar”. In: *Vale quanto pesa*. RJ: Paz e Terra, 1982.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. SP: Companhia das Letras, 1995.

Eduardo Vieira Martins. Professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP e autor de *A fonte subterrânea*. José de Alencar e a retórica oitocentista. SP: EdUSP, Londrina: EdUEL, 2005.

PARIS SOB O OLHO SELVAGEM:

QUELQUES VISAGES DE PARIS (1925), DE VICENTE DO REGO MONTEIRO

Leticia Squeeff
(UNIFESP)

Resumo Na multifacetada obra do artista Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), o livro *Quelques Visages de Paris* (1925) ocupa um espaço curioso. Narrativa de viagem ficcional, espaço para que o artista gráfico e o poeta se aliem num mesmo empreendimento, a obra chama a atenção pelas inversões que opera. Paris, um dos berços do iluminismo e da racionalidade erudita, torna-se foco de apreensões simbólicas e grafismos mágicos. Visto através dos olhos de um índio, o espaço urbano conhecido e festejado ganha ares exóticos. E o “primitivo” é transferido para dentro da própria cultura europeia, num jogo em que os pólos de binômios como civilização-barbárie, popular-erudito, moderno-antigo se invertem.

Palavras-chave Vicente do Rego Monteiro (1899-1970); *Quelques Visages de Paris* (1925); indianismo; narrativa de viagem

Abstract The book *Quelques Visages de Paris* (1925), of Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), promotes several inversions. Paris, one of the cradles of the Iluminism and of the European rationality, becomes focus of symbolic apprehensions. Seen through the Indian’s eyes, the well-known urban space becomes an exotic place. And the “primitive” is transferred inside to the own European culture. The book expresses the impasses that would face some of the main representatives of the Brazilian Modernism on that moment.

Key-words Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), *Quelques Visages de Paris* (1925), Indianism, travel writing