

## 4

### Um pretérito mais que perfeito

*Uma maravilha, aquella horta fecunda! Antes de maldizem do hortelão, calumniadores e invejosos julgassem-lhe os repolhos, pesassem-lhe os nabos, as tronchudas couves, crespas, modestas, serviçaes, as candidas alfaces, as sensíveis cebolas de lagrima tão fácil quanto sincera, as instruídas batatas, as delicadas aboboras, que todos vão plantar e ninguém planta, os alhos, typos eternos, ás vezes porros, da vivacidade bem aproveitada; sem contar os arrepiados maxixes, nem as congestas bringelas, nem os mastruços innominaveis, nem os agriões amargos, nem os espinafres insignificantes, nem o caruru, a bertalha, a traporaba dos banhos, que tem uma flor galante, mas que afinal é mato. Horta paradisiaca que ufanava-se de cultivar!*

Raul Pompéia. *O Atheneu*.

A leitura das antologias de que trata o capítulo anterior permite esclarecer minha opção por estender a fórmula de Hugo Achugar a outras obras além do *Parnaso*, de Januário da Cunha Barbosa, citado no ensaio do crítico uruguaio. A designação *parnasos fundacionais* englobaria as diversas compilações produzidas no Brasil ao longo do século XIX, visto que, além de colaborar para a configuração da imagem do país enquanto nação independente, elas estabeleceram as fundações dessa construção que passou a constituir a *literatura brasileira*, e traçaram o projeto de sua história.

Em meados do Oitocentos, graças a essas antologias, já se dispunha de um ponto de partida, embora com algumas divergências, e de uma série de  *fatos*  cuidadosamente dispostos em ordem cronológica. Ou seja, estavam instituídos, ao menos potencialmente, os elementos para uma história — no caso, a da  *nossa literatura*  — “percebida [...] enquanto marcha linear e progressiva que articula futuro, presente e passado” (Guimarães, M.L.S.: 1988, p. 15). No

entanto, por si só a simples ordenação não pode garantir a unidade dessas obras dispostas em seqüência. E tampouco permite que se estabeleça a articulação entre os diversos momentos dessa cronologia, particularmente quando se considera que, no contexto do ideário romântico, a literatura é concebida como “a manifestação dos sentimentos da nação brasileira” (Lima, M. de O.: 1896, p. 57).

O que poderia se afigurar como um impasse se resolve, porém, com o auxílio de um elemento diretamente vinculado a essa mesma concepção de literatura: o engenhoso conceito de *nativismo*, noção que os textos jamais definem de forma precisa, limitando-se apenas a associá-la a um “apego [...] ao torrão natal” (id., p. 127), a uma “tendência [à] descrição da natureza” (Romero, S.: 1888, vol. I, p. 132), à “pura celebração ou aos sentimentos de afeto pelo país” (Candido, A.: 1959, vol. 2, p. 14).

Como assinala Rogério Forastieri da Silva, esse conceito também tem sido constantemente utilizado no campo da história política, no sentido de se estabelecer o elo perdido que permitiria ligar a colônia à nação independente. Por essa perspectiva, escreve o autor, “O Brasil de hoje estaria inscrito no passado colonial e uma das maneiras de se apresentar nesse passado seria através das manifestações de cunho nativista” (1997, p. 25).

Da mesma forma, a literatura brasileira estaria *inscrita* nas obras que se produziram na América portuguesa, *revelando* as suas marcas por meio do sentimento nativista. No campo da literatura, aliás, o processo talvez tenha sido mais simples, já que a própria idéia de nativismo vai estar diretamente vinculada pelo pensamento oitocentista à descrição da natureza, à presença da *cor local*, elemento que a época erigiu em valor máximo de representação da realidade brasileira e de diferenciação relativamente à ex-metrópole. Além disso, três fatores tiveram decerto algum peso para que tal noção pudesse ser aceita e assimilada como fato inquestionável. O primeiro deles é a longa tradição que se estabeleceu desde os

viajantes quinhentistas, com sua louvação da natureza e das riquezas dos trópicos, a já secular *visão do paraíso*, para usar a expressão que deu título ao livro de Sérgio Buarque de Holanda. O segundo é a voga da chamada poesia descritiva de fins do Setecentos, eminentemente didática, que povoou a literatura européia, especialmente a francesa, de elogios em versos às belezas e às maravilhas dos jardins, dos campos e dos pomares<sup>69</sup>. O terceiro é a entrada maciça das Américas e de outras terras exóticas nos textos dos romancistas do Velho Mundo, como Bernardin de Saint-Pierre, e seu *Paulo e Virgínia* (1788) e Chateaubriand, com *Atala* (1801) e *René* (1802). A respeito de tal novidade, Ferdinand Denis escrevia, em *Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poésie*: “As viagens, tão difundidas hoje em dia, e a perfeição do estilo de algumas delas, ampliaram o campo da literatura. As pinturas que encontramos em nossas poesias são mais brilhantes e mais animadas” (1824, p. II).

Na primeira metade do século XIX, portanto, essas idéias já configuravam um universo de saber compartilhado entre aqueles que resolveram se ocupar da literatura brasileira e os que porventura lessem os seus textos. Diante de tal quadro de referências, Pereira da Silva poderia perfeitamente manifestar as suas “queixas amargas” contra os poetas árcades, que cantavam o Tejo ou o Mondego quando “beberam águas dos maiores e mais ricos rios do mundo” (1843-1848, p. 33), e contar com a aquiescência de seu leitor. Por outro lado, Varnhagen podia adotar como critério seletivo só incluir em sua antologia *o que por mais americano tivemos*, e tratar de rastrear essas manifestações desde os tempos coloniais. E, como se viu, a simples introdução, num poema, de temas relativos à natureza

---

<sup>69</sup> Na Inglaterra, com o poema *Seasons*, de James Thomson, 1726-1746; na França com *Les Quatre saisons ou les Géorgiques françaises*, de Bernis, 1763, *Les Saisons*, de Saint-Lambert, 1769, *L'Agriculture*, de Rosset, 1774-1777, *Les Plantes, poème didactique*, de Castel (1797), e *Les Jardins*, 1782-1801, *L'Homme des champs, Géorgiques françaises*, 1800-1805, de Delille. Um bom indício da apropriação desse gênero pelos nacionalistas da América é o poema *Silva a la agricultura de la zona tórrida*, de Andrés Bello, publicado em 1826.

tropical era praticamente garantia da americanidade do seu autor. Mas é sem dúvida de Joaquim Norberto a passagem mais significativa a esse respeito, pois não se limita a associar a boa poesia brasileira a uma exaltação da terra natal; o autor traça, com todas as letras, uma seqüência linear, e evolutiva, encadeando poetas que teriam, ao longo do tempo, “prepara[do] essa nova época que vem de raiar” (1844b, p. 417), inaugurada com a publicação dos *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, em 1836:

Silva Alvarenga começou por soltar brado contra os seus compatriotas que tão pouco nacionais se mostravam em suas produções; então Claudio Manoel da Costa estreava, já no ocaso da vida, no canto do *Ribeirão do Carmo*, e se inspirava das cenas da natureza e cantava *A fundação de Villa Rica*, mas era o último canto do cisne, frágil e rouco, como a voz do moribundo que arqueja nas vascas da morte; no entanto que Basilio da Gama e Santa Rita Durão, porventura mais vigorosos, mais cheios de entusiasmo patriótico, abriam exemplo, com a publicação de seus imortais e sublimes poemas, ricos de pinturas e episódios verdadeiramente brasileiros [...] (id., ib.).

Logo, quando a primeira *História da literatura brasileira* é publicada, nos anos 1880, a configuração de uma continuidade do objeto de que ela trata já é dada como verdade assente. Se, pela leitura de textos quinhentistas, seria possível perceber o que Silvio Romero chama de “dupla tendência de nossa literatura” — descrever a natureza e os selvagens —, “no século XVII”, afirma ele, tal “tendência cresce e no XVIII torna-se de todo predominante” (1888, vol. 1, p. 132-133). Diante do que apresenta como uma constatação, Romero se vê autorizado a afirmar que “o nosso *nativismo* tem quatrocentos anos de existência” (id., ib.; grifo do autor).

Bem menos enfático, porém mais explícito, José Veríssimo começa por estabelecer que o romantismo “foi a nossa emancipação literaria, seguindo-se naturalmente á nossa independencia politica” (1916, p. 1). No entanto, acentua ainda Veríssimo, “o sentimento que o promoveu e principalmente o distinguiu, o espírito nativista primeiro e o nacionalista depois, esse veio formando desde as nossas

primeiras manifestações literárias” (id., ib.). E conclui este parágrafo que abre a sua *História da literatura brasileira* com uma asserção taxativa: “É exatamente essa persistência no tempo e no espaço de tal sentimento, manifestado literariamente, que dá á nossa literatura a sua unidade e lhe justifica a autonomia” (id., ib.).

Fica então patente que as duas primeiras histórias da literatura produzidas no Brasil partem da premissa de que o quadro já está inteiramente delineado: o país possui *uma* literatura, dotada de *unidade*, e cuja *autonomia* se justifica pelo fato de ela trazer, desde a *origem*, uma marca distintiva que a caracteriza. Na verdade, tratar-se-ia simplesmente de um mesmo sentimento que vai se acentuando com o passar do tempo e apenas muda de nome depois da emancipação política da nação.

Cabe frisar ainda que o aspecto evolutivo é um importante ingrediente dessa receita, como se vê, por exemplo, na recorrência com que Oliveira Lima emprega termos ligados a esse campo de significação. Depois de apontar a presença de “uma *progressiva* particularização” nas obras aqui produzidas entre os séculos XVI e XVIII, refere-se ao “*crecente* brasileirismo da nossa produção mental” (op.cit., p. 56). Mais adiante, assinala que se pode notar, na “magra literatura” do Seiscentos, “um apego *crecente* dos autores ao torrão natal, uma compreensão *cada dia mais* clara da importância da colônia [...] e uma convicção *progressivamente* arraigada dos seus brilhantes destinos” (id., p. 127; grifos meus).

Em poucas palavras, a literatura brasileira pôde surgir como um todo instituído a partir do momento em que se criou a possibilidade de concebê-la como “um processo retilíneo de abrasileiramento” (Candido, A.: 1960, p. 91)<sup>70</sup>. Que não se perca de vista, porém, a dimensão de aprimoramento que acompanharia necessariamente

---

<sup>70</sup> A questão do nativismo na obra de Antonio Candido mereceria por certo um estudo à parte, pois, ao contrário do que ocorre no texto aqui citado, o seu *Formação da literatura brasileira*, publicado apenas um ano antes, endossa a visão consensual a esse respeito.

esse processo, dentro da perspectiva evolutiva apontada acima. Dessa forma, pelo mesmo movimento, segundo a leitura perspicaz proposta por Flora Süssekind, os *litteratos* oitocentistas estariam em condições de “erigir a própria produção em exemplo de realização, ponto de chegada neste traçado progressivo de abasileiramento” (1990, p. 16-17).

Desde as diretrizes recomendadas por Ferdinand Denis em seu *Résumé*, o “caráter nacional” de uma obra estaria associado ao fato de “o poeta [...] descrever as diferentes produções do Brasil; [e] nome[ar] a cada passo os animais que dão vida às florestas” (1826, p. 57 & 56), como teria feito Santa Rita Durão no *Caramuru*. Em suma, o que o *americanista* francês pregava aos nossos vates era que estes demonstrassem, na prática, as *Cenas da natureza sob os trópicos e sua influência sobre a poesia*, formulação que deu título ao seu livro de 1824. Ou, nas palavras de Maria Helena Rouanet, “só uma pintura americana d[e] temas nacionais seria capaz de dar um cunho de autenticidade e de originalidade a uma literatura efetivamente brasileira” (1991, p. 260; grifos da autora).

A literatura que se produziu no Brasil a partir do romantismo não deixa dúvidas quanto à assimilação de tais diretrizes, que vão estar presentes na poesia e no romance indianistas, na chamada literatura regionalista e até mesmo em correntes estéticas bem posteriores. A pintura da natureza tem sido considerada uma das linhas de força da nossa produção literária e, como se viu, tornou-se inclusive critério valorativo adotado por críticos e historiadores para incluir, ou não, autores e obras na esfera canônica. Mesmo num poema como “Suspiros”, de Casimiro de Abreu, de temática antes amorosa, encontram-se estrofes construídas quase exclusivamente nessa clave:

.....

Lá verás um céu mui lindo  
Como tão lindo não há;

Lá ouvirás os gorjeios,  
Os cantos dos sabiás.

Lá verás belas palmeiras,  
Lindas flores com perfumes,  
O regato que murmura,  
A fonte que diz queixumes. (1859, p. 179)

Poderia um brasileiro minimamente letrado, ao deparar hoje com essas estrofes, não se lembrar imediatamente dos versos do poema-ícone da escola romântica brasileira? Muito provavelmente, tanto o “lá” quanto o “não há” já seriam indícios suficientes para deixá-lo à espera das palmeiras e do sabiá, aqui multiplicado pelo uso do plural.

Ora, se *ser brasileiro em sua poesia*, para usar ainda uma formulação de Ferdinand Denis, significava nomear elementos naturais característicos do continente americano, quaisquer que fossem eles, restaria ainda incluir, numa mesma linhagem genealógica, um ou outro poeta do passado e demonstrar, assim, que a “transição [...] que se nota dos três primeiros séculos [...] para o século dezenove”, nas palavras de José Aderaldo Castello, “é apenas aparentemente brusca” (1962, p. 9 & 10). Afinal, mesmo à custa de algum esforço, é possível encontrar, em certas obras, paisagens, vegetação, animais e até frutas e legumes nativos, ou aqui aclimatados.

Quando se trata de arrolar as supostas manifestações desse sentimento nativista, o nome invariavelmente evocado é o de Manuel Botelho de Oliveira, que, apesar de taxado por todos de mau poeta, teria tido o *mérito* de compor o poema “À Ilha de Maré, termo desta cidade da Bahia”. Depois de uns tantos versos em que a ilha é apresentada, com sua localização, seu relevo e outros dados do gênero, a menção aos pescadores dá início a uma seqüência de três estrofes dedicadas a peixes, mariscos e demais frutos do mar. Em seguida, é a vez da vegetação, distribuída ao longo de vinte e duas estrofes que tratam de frutas e outras nove que discorrem sobre

legumes. Entre estes últimos, incluem-se a farinha e o beiju, produzidos com a mandioca, além do milho e do arroz, todos postos no mesmo saco. E, finalmente, o poema se encerra com quatro estrofes que nomeiam os santos padroeiros em honra dos quais foram erigidas capelas no local.

Feita essa sumária descrição, vale transcrever, aqui, uma pequena amostra desse poema para facilitar o desenvolvimento da reflexão:

.....

As melancias, com igual bondade,  
São de tal qualidade,  
Que quando docemente nos recreia,  
É cada melancia ua colmeia,  
E às que tem Portugal lhe dão de rosto  
Por insulsas abóboras no gosto.

.....

Vereis os Ananases,  
Que para Rei das frutas são capazes;  
Vestem-se de escarlata  
Com majestade grata,  
Que para ter do Império a gravidade  
Logram da croa verde à majestade;  
Mas quando têm a croa levantada  
De picantes espinhos adornada,  
Nos mostram que entre Reis, entre Rainhas  
Não há croa no Mundo sem espinhas.  
Este pomo celebra toda a gente,  
É muito mais que o pêssego excelente,  
Pois lhe leva vantagem gracioso  
Por maior, por mais doce e mais cheiroso.

.....

Tenho explicado as frutas e legumes,  
Que dão a Portugal muitos ciúmes;  
Tenho recopilado  
O que o Brasil contém para invejado,  
E para preferir a toda a terra,  
Em si perfeitos quatro A A encerra.  
Tem o primeiro A nos arvoredos  
Sempre verdes aos olhos, sempre ledos;  
Tem o segundo A nos ares puros,  
Na tempérie agradáveis e seguros;  
Tem o terceiro A nas águas frias,  
Que refrescam o peito e são sadias;

O quarto A no açúcar deleitoso,  
 Que é do Mundo o regalo mais mimoso  
 .....(1705, p. 113, 115 & 117)<sup>71</sup>.

A primeira dessas estrofes poderia decerto ser lida como uma proposição simétrica àquela que se estabelece pelo *cá* e o *lá* da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias: graças principalmente à desvalorização do produto português que a qualidade do que vem da terra brasileira adquire toda a sua força. E, por enquanto, limito-me a apontar essa possibilidade.

Com relação aos ananases, repete-se a mesma comparação, embora de forma menos focalizada, pois, desta feita, o *excelente* fruto tropical apenas leva vantagem sobre o *pêssego europeu*. No entanto — e o fato de a palavra *Ananases* aparecer com a inicial maiúscula já pode ser considerado um indício desse procedimento —, o núcleo da estrofe se constitui por uma analogia de dimensões muito mais amplas, inclusive no nível da própria construção textual. O elogio ao ananás se revela um recurso discursivo, uma vez que, pela associação que se estabelece entre as imagens da *veste escarlata* e da *croa verde*, a fruta passará a representar a majestade, encaminhando o trecho para o seu corolário: “[...] entre Reis, entre Rainhas/ Não há croa no Mundo sem espinhas.”

A última estrofe transcrita do poema de Botelho de Oliveira é inteiramente dedicada à louvação da terra brasileira da qual a Ilha de Maré passaria a funcionar como metonímia. Diante de tantas maravilhas, seria de se esperar que outros países a invejassem, e a “Holanda pérfida e nociva” vai ser explicitamente mencionada na estrofe imediatamente posterior (id., p. 118). Esse trecho parece convir particularmente à leitura que o século XIX vai fazer de algumas manifestações da produção poética colonial; em especial se associado a outras comparações, como a que se estabelece entre as

---

<sup>71</sup> Todos os trechos de obras dos poetas do Brasil Colônia aqui referidos foram tirados da *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*, organizada por Sérgio Buarque de Holanda.

melancias na primeira das estrofes citadas. Brasil e Portugal poderiam ser então pensados como duas realidades distintas, este último em posição de inferioridade e, portanto, invejando o primeiro exatamente como a Holanda.

Aliás, a referência a este outro país seria mais um reforço para a interpretação do poema enquanto exemplo privilegiado do nativismo, a despeito de um aspecto importante ressaltado por Evaldo Cabral de Mello:

[...] a carência de sentimento nacional até praticamente o século 20 não significa, porém, que um arraigado sentimento local fosse desconhecido por estas bandas, como não o é em qualquer outra parte do mundo. O equívoco reside em enxergá-lo como uma forma de nacionalismo ou em afirmar-se, mediante uma leitura anacrônica do passado, haveremos sido sempre nacionalistas, quase desde a carta de Pero Vaz de Caminha (2000, p. 15).

Afinal, tanto Varnhagen quanto Joaquim Norberto chamavam a atenção do leitor para o fato de a produção literária no Brasil só ter início efetivamente na época “da luta da invasão holandesa, que”, como Norberto fazia questão de sublinhar, “ainda hoje conhecemos pelo nome de ‘guerra brasílica’ [...]” (1859, p. 54). Ou, nas palavras de Varnhagen:

[...] é singular como a actividade litteraria só começa depois que a guerra com os hollandezes, despertando, por assim dizer, os animos, [...] distrahiu [os que aqui viviam] da exclusiva occupação de ganhos e interêsses mesquinhos, para occupar-se mais em apreciar as artes do engenho (1850-1853, p. 16-17).

O que nos impediria, então, de admitir pura e simplesmente que o poema de Botelho de Oliveira tenha sido uma efetiva manifestação desse sentimento que se denominou *nativista*? Antes de mais nada, os *ciúmes* de Portugal. Anacronismos à parte, foram exatamente as tão propaladas riquezas da América meridional, segundo consta, que a teriam tornado alvo da cobiça das potências européias da época, motivando, por exemplo, a célebre tirada

atribuída a Francisco I, rei da França, por ocasião da assinatura do Tratado de Tordesilhas: “Gostaria de ver a cláusula do testamento de Adão que me exclui da partilha do mundo.”<sup>72</sup> Ora, as inúmeras proibições impostas pela coroa portuguesa com relação às suas possessões na América são um claro indício de que esses *ciúmes* devem ser interpretados antes no sentido de zelo, ou seja, o cuidado com aquilo que se possui e não se quer perder.

Acima de tudo, porém, a própria idéia de que um poema publicado em princípios do Setecentos possa expressar os sentimentos de seu autor é inteiramente descabida. Como frisa Michel Condé, “a nossa definição da própria essência do poético se transformou radicalmente no alvorecer do século XIX” (1991, p. 25). Até então, “o sentimento pessoal do poeta só se torna [...] um objeto digno de representação na medida em que pretenda constituir um traço universal [...] da humanidade” (id., p. 39).<sup>73</sup> Além disso, não se pode desconsiderar que, no quadro das convenções que regiam tais composições, uma “imagem não propõe a referência a uma particularidade do mundo empírico, num sentido que hoje se diria descritivo, realista ou referencial” (Hansen, J.A.: 1994, p. 38). As imagens são antes, escreve ainda Hansen, “elementos da argumentação” (id., ib.), instrumentos utilizados na “fabricação do belo eficaz” (id., p. 51), bem de acordo com o preceito horaciano que determina para o poeta a dupla e simultânea função de *deleitar* e *instruir*.

No poema incluído no *Florilégio* com o título “Sôbre o Uruguay”, e dirigido a José Basílio da Gama, Silva Alvarenga abre o seu texto referindo-se precisamente a essa dupla função para fazer o elogio de seu colega árcade:

<sup>72</sup> Há inúmeras referências a esta frase, entre outras no artigo “La France se replie au Canada”, *Historia Magazine*, spécial, n° 700, avril 2005.

<sup>73</sup> Não se deve perder de vista que o verbo *prétendre* tem também o sentido de “Affirmer avec force; oser donner pour certain (sans nécessairement convaincre autrui)”, cf. verbete do dicionário *Le Petit Robert*.

Gênio fecundo e raro, que com polidos versos  
 A natureza pintas em quadros mil diversos:  
 Que sabes agradar, e ensinas por seu turno  
 A língua, que convém ao trágico coturno:  
 ..... (1772, p. 352).

Os onze versos finais do mesmo poema poderiam pôr por terra a interpretação proposta pelo século XIX, que associaria qualquer mínima alusão a uma suposta brasilidade ao surgimento, em germe que fosse, de um sentimento nacional:

.....

Hoje aplanam os caminhos aos séculos vindouros:  
 A glória da nação se eleva e se assegura  
 Nas letras, no comércio, nas armas, na cultura  
 Nasceram as artes belas e o raio da verdade  
 Derrama sobre nós a sua claridade  
 Vai tudo a florescer e porque o povo estude  
 Renasce nos teatros a escola da virtude.

Consulta, amigo, o gênio que mais em ti domine:  
 Tu podes ser Molière, tu podes ser Racine.  
 Marqueses tem Lisboa, se cardeais Paris:  
 José pode fazer mais do que fez Luís (id., p. 355).

Depois de sete versos que talvez pudessem se prestar a essa interpretação oitocentista, o fecho dessa “Epístola” não deixa dúvidas sobre a *nação* a que o poeta se refere, e esta, definitivamente, não é o Brasil. Se a França teve os cardeais que estimularam as letras e as artes, Portugal tem agora o marquês de Pombal, perfeitamente capaz de fazer o mesmo. E, graças a ele, o reinado de D. José I poderia superar o de Luís XIV.

No entanto, justamente Silva Alvarenga, que ocupou o cargo de professor régio de Retórica e Poética — tendo sido, inclusive, por discípulo o cônego Januário da Cunha Barbosa —, é um dos poetas com frequência selecionados como nativista pelos antologistas do século XIX, uma vez que, além de o seu *Glaura* trazer o subtítulo “Poemas eroticos de hum americano”, este árcade era amigo de Basílio da Gama e foi, justificada ou injustificadamente, envolvido no

processo maior que cercou a Inconfidência Mineira, tendo sido preso, no Rio de Janeiro, em 1794. E esses motivos parecem ter sido suficientes para ratificar o rótulo a ele atribuído.

O seu poema “À gruta americana”, também dirigido a Basílio da Gama, tenderia, já a partir do título, a ser arrolado como exemplo dessas produções que revelariam um nacionalismo incipiente. Apesar da profusão de divindades e outras figuras mitológicas espalhadas pelos seus versos, há trechos que aludem explicitamente à natureza brasílica e outros que poderiam ser lidos como louvação a esta terra, como é o caso da abertura do poema:

Num vale estreito o pátrio rio desce  
De altíssimos rochedos despenhado  
Com ruído, que as feras ensurdece.

.....

Pedaços d’ouro bruto nos altares  
Nascem por entre as pedras preciosas,  
Que o céu quis derramar nestes lugares.

Os braços dão as árvores frondosas  
Em curvo anfiteatro, onde respiram  
No ardor da sesta as dríades formosas  
..... (1779, p. 349).

Ou ainda, no trecho que corresponde à fala da deusa:

.....

“Já caem sobre os montes  
Fecundas gotas de celeste orvalho;  
Mostram-se os horizontes,  
Produz a terra os frutos sem trabalho;  
E as nuas graças, e os cupidos ternos  
Cantam à doce paz hinos eternos  
..... (id., p. 351).

No “Prefácio” à edição de *Glaura*, pela Imprensa Nacional do Rio de Janeiro, Afonso Arinos de Melo Franco observa que “Cunha Barbosa exalta[va] o nacionalismo literário de Silva Alvarenga” (1943, p. XXV) na biografia que escreveu desse poeta. Embora as razões por

ele alegadas sejam no mínimo discutíveis, Arinos contesta a avaliação do cônego e aponta para um aspecto capital em termos da poética pré-romântica:

[...] acentuemos apenas que a mangueira, o cajueiro, a laranjeira e o jambeiro de Silva Alvarenga são elementos decorativos para um ambiente teatral. Artificiosas como as falsas árvores de um palco. Não é atoa [sic] que, pelas mangueiras, subiam ninfas, dríades e faunos, bichos bem pouco brasílicos, ou que o poeta veja neves no país de Glaura e que anseie pelo retorno da primavera... (id., p. XXV-XXVI).

É pela referência ao *palco*, mais do que por qualquer outro de seus argumentos, que Afonso Arinos toca num ponto-chave para a leitura das composições dos poetas árcades, ponto este que pode ser observado a partir do trecho final desse mesmo poema:

.....

Ai, Termindo, rebelde o instrumento  
Não corresponde à mão, que já com glória,  
O fez subir ao estrelado acento.

Sabes do triste Alcindo a longa história,  
Não cuides que os meus dias se serenam;  
Tu me guiaste ao templo da memória;  
Torna-me às musas, que de lá me acenam (1779, p. 352).

O que se tem, aí, é um diálogo estabelecido no plano da ficcionalização, entre Termindo e Alcindo, dois *personagens* que correspondem aos nomes árcades de José Basílio da Gama, Termindo Sipílio, e do próprio Silva Alvarenga, Alcindo Palmireno.

No universo da poética clássica (ou neo-clássica), como assinala Michel Condé, nem tudo é dotado da “dignidade das coisas ‘poéticas’, dignidade esta que depende contudo [...] do reconhecimento concedido pela comunidade” daqueles que partilham desses preceitos (op.cit., p. 35). Os homens de letras lançavam mão, portanto, de diversos recursos, todos eles devidamente *autorizados*,

no intuito de permanecer dentro dos limites da *proporção decorosa*, um dos fatores preponderantes para a enunciação do discurso poético, e que pode ser sumariamente definido como a regra que determina que o texto não deve ferir as propriedades do gênero, chocar a sensibilidade daqueles a quem se dirige, nem romper a solidariedade que liga o poeta aos seus pares.

Um desses procedimentos consiste justamente em recorrer à “ficção que [lhe] permite [...] *irrealizar* o seu texto e projetá-lo num ‘espaço’ longínquo [...], em todo caso exterior àquele que reúne o escritor e seu público” (id., p. 42). No que se refere aos árcades, tal ficcionalização fica evidenciada pela configuração do espaço campestre, bucólico, contraposto às cidades ou vilas por onde circulam efetivamente as suas produções. Mas, na prática desses poetas, há ainda um outro nível de *encenação*: quem assina os poemas são os personagens-pastores, devidamente encobertos pelos pseudônimos que caracterizam a sua filiação às arcádias. Mesmo quando de sua publicação, não há qualquer menção ao nome do autor de tal ou qual composição, como se deu, por exemplo, com “À gruta americana”, que saiu do prelo, em Lisboa, ostentando no frontispício a inscrição: *por Alcindo Palmireno arcade ultramarino a Termino Sipilio arcade romano*.

Levando-se em conta essas observações, já seria possível reafirmar o que ficou dito na introdução desta tese. Ao impor a outras épocas a sua própria concepção de poesia, o século XIX apagou as regras discursivas que informavam as letras dos tempos coloniais, transformando-as, assim, no nosso passado literário comum. Mas há ainda um outro aspecto que merece alguma atenção, pois vem sendo tradicionalmente considerado, no caso brasileiro, o ponto de convergência entre as produções desses diversos momentos: a função atribuída à presença da natureza no texto poético.

Numa passagem que tangencia o trecho citado de Afonso Arinos, embora com uma espécie de deslocamento temporal, Oliveira

Lima abordava essa questão referindo-se exatamente aos poetas árcades, a seu ver os “precursores do romantismo brasileiro mercê das duas qualidades de que adornaram a nossa poesia — o individualismo e o sentimento da natureza” (op.cit., p. 241). Quanto à primeira dessas *qualidades*, não creio que seja necessário repetir como a sua leitura diverge radicalmente da que proponho aqui. Com relação à segunda, porém, a seqüência aponta determinados elementos que podem ter algum rendimento para a minha análise. O individualismo, escreve ele, seria *manifesto* nas obras desses poetas, ao passo que o sentimento da natureza

Não pode [...] considerar-se genuíno, no sentido de nacional, a não ser limitadamente em Silva Alvarenga. Constitui antes a impressão da natureza em geral, da natureza entretanto atraente, criadora providencial; impressão que com efeito faltava na literatura clássica, onde tomara aspectos de cenário de ópera. [...] Só mais tarde daria a natureza brasileira, com toda a sua pujança e com todo o seu pinturesco, entrada nas letras, exercendo uma ação clara e definida (id., ib.).

A despeito das expectativas que parecem norteá-la, a percepção de Oliveira Lima é acertada, pois foi efetivamente com o movimento romântico que a natureza fez a sua *entrada* triunfal na literatura brasileira para desempenhar a função de representar o país no que se convencionou ser a sua feição mais característica. Sem dúvida, tal incumbência não lhe era atribuída, e nem poderia ser, nas épocas anteriores; acima de tudo, porém, o que não se pode aceitar, sem algumas indagações, é a idéia de que tudo se resumisse a uma simples questão de *impressão*, uma vez que, como qualquer outro elemento que faça parte da composição de um texto, a presença da natureza nas letras pré-românticas não era desprovida de função.

Não caberia por certo tentar fazer aqui — e nem é esta a minha proposta de reflexão — uma análise das funções que a natureza desempenharia nas composições poéticas produzidas antes do surgimento do romantismo. Mas é possível dar um passo importante

no sentido de observar a identificação que a tradição dos estudos literários estabeleceu entre *natureza* e *nativismo* recorrendo ainda às passagens citadas de Afonso Arinos e de Oliveira Lima. Os dois autores concordam em suas avaliações, embora a crítica do primeiro recaia sobre os poetas árcades, ao passo que a deste último tem por alvo a produção anterior a esse movimento da segunda metade do século XVIII. Para ambos a razão da censura está no fato de a natureza ser, nas obras de uns ou de outros, um elemento *decorativo*, *artificial*, ao qual atribuem uma conotação negativa de falsidade, por oposição ao que seria considerado *genuíno*.

Mais uma vez, trata-se de uma percepção acertada que, no entanto, se desvirtua por causa de suas premissas anacrônicas. Tanto as árvores do palco quanto o cenário de ópera a que Afonso Arinos e Oliveira Lima fazem menção não são falsos em termos absolutos. Se, com efeito, não se tem num palco uma árvore *de verdade*, um jardim *de verdade*, e assim por diante, por outro lado, a encenação para a qual esse cenário foi criado ficaria prejudicada ou seria até impossibilitada sem a sua presença. Ou seja, esses elementos *decorativos* fazem parte de todo um aparato técnico envolvido na montagem de uma peça teatral ou de uma ópera.

Assim também o princípio retórico da ornamentação de um texto — no caso, poético — não pode ser pensado, ao contrário do que tendemos hoje a acreditar, em termos de adorno meramente acessório. Como indica a própria etimologia da palavra, o verbo latino *ornare* significa também “equipar, aparelhar, preparar” (*Dicionário eletrônico Houaiss*, 2001), ou seja, o ornato constitui um dos componentes do aparato retórico que fornece os recursos necessários à consecução da eficácia discursiva. Nas palavras de Georges Forestier, “a retórica é simultaneamente arte de persuadir e arte do bem dizer: os dois termos são ligados, pois, para ser eficaz, um discurso deve ser convenientemente enunciado” (1993, p. 29).

Com relação às arcádias, como se viu, cabia à representação da natureza a função de atuar na configuração daquele espaço *longínquo*, acentuando a distância entre o que é tematizado pelo texto e o mundo de seus destinatários. O que não significa dizer, porém, que esta fosse a única razão de ser da presença desse elemento em textos de poetas vinculados a esse movimento. É o que se vê, por exemplo, no rondó “O cajueiro”, do próprio Silva Alvarenga, do qual transcrevo apenas as últimas estrofes que, como as demais, vêm precedidas e sucedidas pelo refrão ou estribilho:

.....

*Cajueiro desgraçado,  
A que Fado te entregaste,  
Pois brotaste em terra dura,  
Sem cultura e sem senhor!*

Mas se estéril te arruínas,  
Por destino te conservas,  
E pendente sobre as ervas  
Mudo ensinas ao Pastor

Que a Fortuna é quem exalta,  
Quem humilha o nobre engenho:  
Que não vale o humano empenho,  
Se lhe falta o seu favor.

*Cajueiro desgraçado,  
A que Fado te entregaste,  
Pois brotaste em terra dura,  
Sem cultura e sem senhor!* (1799, p. 358)

O fato de se tratar de uma árvore nativa já revelaria que o elemento natural não contribui, nesse caso, para a constituição de um universo distinto daquele de que fariam parte os receptores do texto. A função da natureza, representada pelo cajueiro, é a de instaurar o plano alegórico que estrutura o próprio poema. Brotada *em terra dura, sem cultura e sem senhor*, a imagem da árvore tem sido interpretada como representação da desventura de um poeta que o Fado fez nascer na longínqua colônia, e não na metrópole. Por um prisma mais

amplo, porém, o cajueiro figura, de modo exemplar, a relação assimétrica que se estabelece entre o engenho humano e a Fortuna.

Em sua leitura de uma passagem do tratado *Agudeza y arte de ingenio* (1648), de Baltasar Gracián, Ana Lúcia Oliveira propõe que “a função retórica da alegoria”, segundo ele, seria a “de encenar, de forma material e visível, uma idéia abstrata, moral” (2005, p. 17). “Tal procedimento”, prossegue a autora, “se revela bem adequado à vontade didática desse diretor espiritual jesuítico” (id., ib.), e também, acrescento eu, dos poetas para quem a finalidade de sua arte era aquela preconizada por Horácio: em sentido literal, unir o útil ao agradável.

O eixo que começa a se destacar como peça fundamental para a elaboração do texto poético dentro do universo pré-romântico é a estreita articulação entre as noções de *encenar* e *ensinar*. Afinal, como define ainda Gracián, a eficácia das parábolas e das alegorias advém de sua capacidade de “disfarçar a verdade para melhor insinuá-la” (apud Oliveira, A.L.: id., ib.). É sem dúvida por essa ótica que se pode retomar o poema “À Ilha de Maré” e reavaliar a presença da natureza nos versos de Botelho de Oliveira.

Além da já mencionada imagem do ananás, convocada para *nos mostrar* que a coroa real tem lá os seus espinhos, há outros trechos em que a alegoria é introduzida no texto por meio do recurso ao elemento natural.

.....

Os pobres pescadores em saveiros,  
Em canoas ligeiros,  
Fazem com tanto abalo  
Do trabalho marítimo regalo;  
Uns as redes estendem,  
E vários peixes por pequenos prendem;  
Que até nos peixes, com verdade pura,  
Ser pequeno no Mundo é desventura:  
Outros no anzol fiados  
Têm aos míseros peixes enganados,  
Que sempre da vil isca cobiçosos

Perdem a própria vida por gulosos.  
 .....

As cidras amarelas  
 Caindo estão de belas,  
 E como são inchadas, presumidas,  
 É bem que estejam pelo chão caídas  
 ..... (id., p. 111 & 112).

Seja em termos da irredutibilidade da Fortuna, seja em termos das paixões humanas, ambas as passagens se servem da alegoria para transmitir um ensinamento de cunho moralizante. No entanto, a encenação logo é desmontada pela introdução de fórmulas que a revelam enquanto tal, explicitando o seu caráter de imagem. Com isso, neutralizam-se os riscos que acompanham necessariamente o uso da linguagem figurada, pois, como frisa Carlos Ceia, “uma alegoria necessita de um certo imobilismo do sentido”, e um dos traços inerentes a esse ornamento discursivo é “não fazer uso da ambigüidade ou da plurissignificação, sob pena de se perder a ilação moral procurada” (1998, p. 20).

Acontece que, durante o século XVIII, surgiu “aquilo que lentamente assumiu o nome de ‘literatura’” e “a função que se lhe atribuía era a de dar a ver o objeto (idéia ou coisa) cuja ausência ou falta ela representava” (Delègue, Y.: 1990, p. 12). Entre os alicerces da definição dessa nova instituição, que valoriza agora tanto a prosa quanto a poesia, está a idéia de *obra de imaginação*, mas também, e talvez principalmente, a de *expressão da subjetividade*; com isto, a noção de literatura vai estar definitivamente vinculada ao universo da criação individual (cf. Lima, L.C.: 2006, esp. p. 326-336).

À medida que o novo sistema vai se consolidando, verifica-se a progressiva fragmentação do código compartilhado que regia o sistema anterior. É o que se vê, por exemplo, quando, no prefácio à segunda edição das suas *Baladas líricas*, o poeta inglês William Wordsworth alerta o seu leitor para o fato de ter rejeitado a “personificação de idéias abstratas [...] enquanto recurso mecânico

de estilo, ou como linguagem familiar que os versificadores parecem reivindicar por direito” (1800, p. 173). Ou seja: os componentes do aparato retórico que visavam à eficácia discursiva vão ser, a partir de então, percebidos como “recurso comum de elevação do estilo e [...] colocação [da poesia] acima da prosa” (id., ib.).

Em meio a tantas transformações, um elemento não perde, porém, a sua posição de destaque. Na poesia, agora concebida como “o transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos” (id., p. 184), a natureza continua a desempenhar um papel de importância capital, embora inteiramente diverso das funções que lhe eram atribuídas nas composições produzidas sob o império da arte retórica. Em *The Emergence of Romanticism*, Nicholas Riasanovsky, referindo-se a um estudo sobre o romantismo russo, aponta a existência de cinco conceitos distintos de *natureza* encontrados entre os escritores desse período:

(1) um cenário estático para a atividade humana, (2) o ímpeto para o devaneio poético, (3) um espelho da alma humana, (4) a companheira do homem no universo metafísico, e (5) o Absoluto, “a origem, o ponto de retorno, e a medida de todos os fenômenos do universo, inclusive do homem” (1992, p. 83)<sup>74</sup>.

Todos esses conceitos, acrescenta Riasanovsky, à exceção do primeiro, que seria remanescente da visão clássica, são relevantes para a perspectiva romântica de um verdadeiro “culto à natureza” (id., ib.). Importa acentuar, contudo, que essa perspectiva não implica qualquer distância entre o *sujeito* e o *objeto* cultuado; pelo contrário, o que predomina é uma plena unidade entre eles visto que “a idéia de natureza ofere[ce] uma analogia ou uma ‘contrapartida’ para a mente criadora” (Chase, C.: 1993, p. 9). O poeta, nas palavras de Wordsworth, “considera o homem e a natureza como essencialmente adaptados um ao outro, e a mente humana como o espelho natural

<sup>74</sup> Nicholas Riasanovsky está citando uma passagem de *Russian Metaphysical Romanticism: the Poetry of Tjutchev and Boratynskii*, de Sarah Pratt (1984, p. 42-43).

das mais belas e interessantes propriedades da natureza” (op.cit., p. 179).

Apesar de se estar abordando aqui o romantismo de uma forma um tanto abrangente, não se trata de negar as diferenças existentes entre as várias manifestações desse ideário e dessa estética, diferenças estas que estão, aliás, implicadas nos cinco conceitos de natureza arrolados por Nicholas Riasanovsky. No entanto, para os objetivos da reflexão proposta, basta assinalar a vinculação estabelecida por Maria Helena Rouanet entre a escola romântica no Brasil e os postulados que caracterizaram especialmente o romantismo francês. Este, segundo a autora, “tem por centro a figura do *eu*, quase sempre referido como o coração ou a alma. [Um] *eu* nuclear [que] pode certamente ser identificado à perfeição daquela natureza que está na base do pensamento de Rousseau [...]” (1998, p. 51).

Mas se o *eu* romântico adquire entre nós idêntica configuração, o mesmo não se dá com o outro elemento que lhe serviria de *contrapartida*. “No caso brasileiro”, escreve ainda Maria Helena Rouanet, “a natureza, que se trata de transpor para a literatura, não é [...] aquele sentimento interior e original postulado por Rousseau” (1991, p. 247), e sim uma natureza que pudesse ser reconhecida como caracteristicamente *brasileira*. Para usar a formulação de Flora Süssekind, o que o nosso Oitocentos pretendeu — e, diga-se de passagem, conseguiu realizar de forma bastante eficaz — foi edificar um *cenário* onde “as letras pátrias [...] se encontrassem com a nacionalidade” (1990, p. 24).

O contexto que se delinea a partir dessas postulações vai adquirir um cunho marcadamente literal. O eu do poeta (ou do romancista) vai ser identificado ao autor, ou seja, ao indivíduo cuja assinatura está aposta a tal ou qual obra. Além disso, o que se espera dele é que retire a sua *inspiração* da “natureza propriamente dita, [da] *natureza-ao-pé-da-letra*” (Rouanet, M<sup>a</sup>.H.: 1991, p. 247; grifos da

autora). E, quando se considera que esse século XIX já vive em plena vigência do que Luiz Costa Lima chama de *concepção realista da linguagem* (cf. 1991, p. 142), o texto literário vai se resumir à expressão, pelo artista, do *quadro* que ele tem diante dos olhos, e que deve transmitir aos seus leitores.

Foi de posse dessa grade que os *litteratos* oitocentistas se voltaram para o passado e, com esse movimento, foi possível criar a tão desejada idéia de continuidade, já que as letras do período colonial, ressignificadas pelo tom nativista que lhes foi atribuído, transformaram-se em anúncio remoto daquilo de que o presente romântico seria a melhor expressão. Por essa visada, a despeito dos anacronismos que a acompanhavam, Botelho de Oliveira, por exemplo, passou a expressar as belezas e as riquezas da terra em que nasceu, e qualquer inconsistência que porventura se insinuasse nessa construção poderia ser neutralizada sob a alegação de que se tratava de “momentos em que [o autor] quer ser demasiado *culto*, como então se dizia, e nós hoje diríamos *contorcido*” (Varnhagen, F.A. de: 1850-1853, vol. I, p. 24). Da mesma forma, Santa Rita Durão, apesar de ser “um dos melhores poetas deste período [a segunda metade do século XVIII]”, vai merecer algumas críticas de Joaquim Norberto, pois “não soube aproveitar-se dos mais poéticos quadros que em tão dilatado número lhe oferecia a pátria” (1841, p. 121).

O padrão assim estabelecido assentou as bases da tradição dos estudos literários no Brasil, mantendo-se praticamente inalterado ao longo de todo o século XX. É a partir dele que se deve ler a já referida contestação ao *nacionalismo poético* que Januário da Cunha Barbosa atribuía a Silva Alvarenga, ou seja: se pelas mangueiras dos poemas desse autor subissem *bichos mais brasílicos*, ou cantasse um sabiá, provavelmente a árvore deixaria de ser vista por Afonso Arinos como figura meramente decorativa para assumir o seu papel de *genuína* representação de uma realidade.

Esta foi, decerto, uma das mais efetivas contribuições dos *parnasos fundacionais* para a constituição de uma literatura nacional brasileira: o modo como manipularam o passado a fim de que este se tornasse adequado ao que se esperava dele. Transformado, por meio de escolhas *certas*, o que era um pretérito imperfeito e cheio de incoerências, segundo a expectativa daquele ou de qualquer outro presente, pôde ser apresentado numa configuração mais que perfeita com relação aos objetivos do projeto em que todas essas antologias se empenharam.