

A PAISAGEM NA PRODUÇÃO LETRADA ROMÂNTICA: ARTIFÍCIO E NATUREZA

THE LANDSCAPE IN THE ROMANTIC LITERATE PRODUCTION: ARTIFICE AND NATURE

Lúcia Ricotta Vilela Pinto*

Nada há de novo; vamos, pois, ao Velho. O passado é uma mina inesgotável; – não há aí mineiro capaz de acabar com ela.
(Carta de Gonçalves Dias a Alexandre Teófilo de Carvalho Leal de 1846).

RESUMO

O objetivo da presente consideração é demonstrar como o topos “cenas da natureza” em ficção de prosa e de poesia e no discurso da historiografia literária expressa na produção letrada romântica brasileira, constitui-se, por um lado, em desdobramentos da tradição da pintura de paisagem, notadamente ligada ao gênero histórico dos relatos do Novo Mundo e, por outro, em apropriações e elaborações modernas da paisagem tropical provindas dos viajantes naturalistas Alexander von Humboldt e Ferdinand Denis. Movido por tal hipótese, este artigo examina o rendimento expressivo das “cenas de origem” e de uma “poética da história” quando, na produção em questão de Gonçalves de Magalhães, de Gonçalves Dias e de José de Alencar, a natureza tropical e o índio figuraram o sentido da autenticidade americana. Para tanto, este artigo demonstra como a reinvenção poética da natureza pelos românticos termina por vincular o problema histórico da origem à representação teatral da paisagem, reunindo o artifício e a natureza para a arte do “gênio” nacional.

Palavras-chave: Cenas; Natureza; Romantismo.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to demonstrate how the topos “nature scenes” in prose fiction, of poetry and in the literary historiography discourse of the Brazilian’s romatic literate production,

* Professora de Teoria Literária e Literatura Brasileira na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, é doutora em História Social da Cultura pela Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) (UNIRIO) e pós-doutora pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Autora de *Natureza, Ciência e Estética em Alexander von Humboldt* (2002), é especialista em relatos de viagem e literatura brasileira do século XIX. Trabalha atualmente com as ressonâncias do espaço na produção cultural e literária do romantismo brasileiro. Co-editou dossiês especiais sobre Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, e sobre a Literatura de Viagem.

consists, on the one hand, in developments of landscape painting tradition, notably linked to the historical genre of the New World reports and, on the other hand, in modern appropriations and elaborations of the tropical landscape, stemmed from Alexander von Humboldt and Ferdinand Denis. Driven by this hypothesis, this article examines the expressive use from the “ scenes of origin “ and from the “poetics of history” when, in that production of Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias and José de Alencar, the tropical nature and the Indian figured the sense of the American authenticity. To do so, this paper demonstrates how the poetic reinvention of nature by the romantics articulated the historical problem of origin to the theatrical representation of landscape, bringing together artifice and nature to the art of national genius.

Keywords: *Scenes; Nature; Romanticism.*

INTRODUÇÃO

Submeterei neste artigo algumas hipóteses acerca da configuração das “cenas da natureza” por letrados brasileiros, que caracterizaram em seu *corpus* literário e historiográfico, de meados do século XIX, a paisagem tropical como a fisionomia própria da nação recém-independente. Tal caracterização obedeceu à prática comum entre alguns autores de particularizar culturalmente o local, face ao universalismo da civilização europeia, sempre em função de uma orientação *de fora e para fora*, pois se esteve formalizando, em suas ficções de prosa, de poesia e nos discursos historiográficos de letrados aqui em questão, as articulações imaginárias do receptor europeu.

Importantes matrizes destas articulações da paisagem americana exploraram as conexões entre o conjunto de virtudes, naturais e humanas, a história e o espaço brasileiros e as suas produções literárias, dando nova significação estética à natureza dos lugares e aos seus habitantes. O que houve de singular nisto foi a proliferação de visões imaginárias do espaço desde as peripecias poéticas que especificaram o “caráter” das regiões e dos seus habitantes, segundo o mérito de cada zona, os afetos dos homens, que, variando de acordo com o lugar, foram configurados por meio das disposições inatas de cada região, por sua vez, neles manifestando a origem de sua proveniência.

Da produção literária e historiográfica que iremos tratar, veremos como o índio e a fertilidade natural dos trópicos serão enunciados mediante dispositivos de dramatização e por meio da assinalação de *páthos*, característicos da tragédia, delimitando, em determinado imaginário poético-romântico, os efeitos de uma linha de pensamento sobre a origem e a teleologia da cultura e da literatura brasileiras. Será notável perceber de que modo se forma a imagem de uma cultura pródiga de instintos artísticos, fixados em panoramas de sublimidade natural, em figuras de homem naturais, expectadores do drama da natureza e em figurações de índios sentimentais, desnaturalizados, sendo, efetivamente, engolidos pelo processo de nacionalização do passado. Na verdade, a lógica que precede esse gesto, tipicamente histórico, de se buscar a origem, a natureza, visa, antes de tudo, pôr em cena o espírito brasileiro no mundo natural; de modo a que as belezas livres deste mundo sejam exteriorizadas como máquinas de instintos próprios ao Brasil e aos brasileiros, através de cenas e visões da natureza que exibem não a realidade tropical, mas antes tornam visível uma tipologia fictícia da virtude *local* dos trópicos americanos. Numa espécie de destino natural da terra como teatro e de seu habitante como ator e, ao mesmo tempo,

contemplador de sua natureza, a autêntica vocação da nação perfaz seu desenvolvimento mediante um pateticismo tropical.¹

CENAS TROPICAIS E FIGURAS DE AUTORIDADE

A importante figura de autoridade do romantismo brasileiro, Ferdinand Denis (ROUANET, 1991, p. 15; CANDIDO, 2007, p. 289), justamente por sua presença no âmbito da tipificação da paisagem do Novo Mundo e do homem americanista, no início do século XIX, entre a França e o Brasil, fez circular um saber da paisagem ligado às *visões* tropicais da terra americana, cuja matriz principal provém do naturalista alemão Alexander von Humboldt. Não foi à toa que Humboldt ganhou o epíteto de “sábio viajante”, por Denis. Largamente mobilizado em *Scènes de La nature sous les tropiques et de leur influence sur La poésie* (1824), em especial o seu *Ansichten der Natur (Visões da Natureza)*, de 1807, e o seu *corpus* da viagem de cinco anos pela América, Humboldt representava para Denis uma autoridade na matéria da arte de paisagem americanista (RICOTTA, 2011, p. 116). É notável a presença de Humboldt no *Scènes*, seja por meio da veiculação de tópicos humboldtianas, seja pela epígrafe e passagens claramente importadas, e é esta presença que dirige nossa análise do nacionalismo literário e historiográfico para outro sentido. Distinguindo as *visões* humboldtianas pelo seu compromisso com a pintura e, mais, pelo seu vínculo com os efeitos do espaço sobre a expressão poética local, concebe-se a paisagem como formalização estética do tipo fisionômico dos trópicos, do “caráter da natureza” e do “puro interesse pela natureza” que as zonas tórridas exibem.

O lugar-comum da prodigalidade natural dos trópicos, que Denis atualiza, ganha outro desenlace se o concebemos segundo a matriz humboldtiana das *visões* tropicais que o instrui. Conta, portanto, o cruzamento destas duas matrizes, a francesa e a alemã, que foram capazes de introduzir novos sentidos nas tradições discursivas da pintura da paisagem americana, em especial, neste contexto da prática letrada, associada a um programa *novo* na literatura brasileira.

E dessas decisivas tradições, que inclusive envolvem os relatos do gênero histórico desde o século XVI, as narrativas de nacionalidade literária estabeleceram um diálogo entre as *cenais* e as *visões da natureza*, não só para figurar na natureza tropical a expressão da origem do Brasil e seus brasileiros como também para discernir no típico local, e no índio, certa teatralidade do belo natural. Junto à noção americana de sublimidade instintiva e maquínica, as cenas primitivas e suas “ficções de origem” (LACOUÉ-LABARTHE, 2002, p. 36),² traduzem a dramaticidade do mundo natural na forma tipificadora de afetos, de moralidade e de beleza locais.

O projeto das cenas tropicais na literatura e na historiografia literária brasileiras emerge igualmente em um contexto de promoção da civilização a serviço das “comunicações contínuas” entre a Europa e as “nações as mais distantes”. “Nações as mais distantes”, que significam

¹ Jean-Marc Besse chama a atenção para o recurso teatral “no qual a paisagem terrestre ganha seu sentido de mundo para o homem que a contempla”. Embora ele note esta relação entre paisagem e teatro do mundo, a partir do século XVI, acredito que uma dimensão teatralizada da natureza esteja ainda presente na forma de representação por alguns letrados brasileiros, sobretudo aqueles ligados à produção indianista. Cito passagem do autor: “é preciso que se veja [...] a operação subjacente de um dispositivo geral de percepção e de pensamento que, no século XVI, estrutura a relação mantida com a superfície da Terra. É um novo tipo de experiência da terra que procura, no plano das representações e dos discursos, os meios para sua formulação, frequentemente se servindo do universo dos modelos antigos (mas deslocando-o). Esta estrutura de percepção e de pensamento é o teatro” (BESSE, 2006, p. 29).

² “Ficção de origens” é o termo atribuído por Philippe Lacoue-Labarthe ao gesto filosófico rousseauiano de chegar à questão da origem afastando todos os fatos sobre um estado de natureza que “não mais existe, que talvez nunca tenha existido, que provavelmente não existirá jamais (ROUSSEAU, 1989, p. 42).

aqui “os trópicos”, esse lugar pertencente mais ao espaço que à história, em particular, por representar os efeitos complexos de uma paisagem supostamente externa à Europa. Em tropos, em significantes predominantemente europeus, consistem os trópicos e a sua arte da paisagem. Não se trata efetivamente de outra geografia, de outro espaço ou um lugar distante da Europa. Se o fosse, não teria sentido nossa insistente utopia do “lá”, do “para lá”, de nossa alteridade, em suma, domesticadora.

Ferdinand Denis foi o responsável por articular as *cenas* tropicais aos movimentos de fundação da literatura respectivos ao primeiro romantismo brasileiro (RICOTTA, 2011, p. 114). A perspectiva patriótica e eminentemente anti-lusitanista da literatura dos americanos é de extração francesa; vinda de Denis propriamente, e elaborada em algumas proposições de seus textos. Em 1824, afirma no *Resumo*: “A América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo” e, ainda, “A América, estuante de juventude, deve ter pensamentos novos e enérgicos como ela mesma” (DENIS, 1978, p. 36). O que se encontra replicado em proposição local lançada em *Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil*, por Gonçalves de Magalhães, de 1836: “Uma só ideia absorve todos os pensamentos, uma nova ideia até ali desconhecida, é a ideia de Pátria; ela domina tudo, tudo se faz por ela, ou em seu nome” (MAGALHÃES, 1836, p. 152).

Replica-se igualmente em “Tudo pelo Brasil e para o Brasil”, da *Nitheroy, Revista brasiliense. Ciências, letras e artes* que, institucionalmente, abriu a possibilidade do romantismo no Brasil, a partir de sua publicação em Paris, em 1836. E nas considerações gonçalvianas sobre o que havia então de velho e de novo naquele momento, em carta do Rio de Janeiro ao amigo Alexandre Teófilo de Carvalho Leal, de 4 de abril de 1850:

Não saber que ao passo que o Garret e Alexandre Herculano apontam para o Brasil como para a terra da promessa, aquela que há de guardar o depósito das glórias e tradições portuguesas, a canalha literária de Portugal principia a morder-nos porque prometemos alguma coisa mais do que eles fizeram no espaço dos seis melhores séculos da história moderna, e mesmo da antiga, para a história, literatura, ciências, artes, descobertas e invenções? Persuadem-se estolidamente que alguma espécie de rivalidade é possível de existir entre uma literatura que acabou e outra que agora começa, entre uma glória que desponta e outra que já teve ocaso, entre um povo que foi e outro que começa a ser. Deixá-los: não de por fim convencerem-se que a coisa que mais podemos dispensar é a colonização portuguesa em literatura: basta o tristíssimo papel que fazem tais literaturas para que eles próprios se desconheçam para com os seus malungos (DIAS, 1959, p. 808-9).

O *Cenas da Natureza sob os trópicos*, o *Resumo da história literária de Portugal*, seguido do *Resumo da história literária do Brasil (Résumé de l’histoire littéraire du Portugal, suivi d’un résumé de l’histoire littéraire Du Brésil)*, de 1824, que separou historiograficamente falando, pela primeira vez, a literatura brasileira da portuguesa, junto à novela indianista *Os Maxacalis (Les Maxacalis)*, de Denis, formam, portanto, o *corpus* fundamental de um programa da paisagem e de uma poética da arte livre no Brasil. Programa e poética estes reapropriados, retomados e atravessados pela produção americanista local de Gonçalves de Magalhães, de Gonçalves Dias e de José de Alencar, no que estas guardaram da modelização do índio como o homem originário do Brasil e no que elas seguiram do preceito que Denis lançou no *Resumo*: “a poesia [do Novo Mundo] segue o caráter da paisagem”; como se a formação desta nova enunciação poética a surgir devesse realizar a disposição natural aos trópicos de fazer-nascer dela o gênio poético, sem a imitação servir às tradições herdadas junto à colonização portuguesa. Vejamos como isso se dá.

Com essa produção de Denis, todo um regime de metáforas ligado ao corpo natural do Brasil foi reavivado. O novo horizonte de liberdade política e literária ensejou, entre alguns letrados românticos, a redescritção moderna da paisagem sob os trópicos, que se renovou, paradoxalmente, na encenação do drama repetido da formação cultural brasileira: o vazio de origem e de uma cultura de sentido próprio. Vazio este balizado romanticamente por uma sobrevalorização e exteriorização do “caráter” originário de nossa natureza tropical, que nos sujeita, contudo às formações culturais alheias. Sem cultura própria, regredimos às cenas primitivas de nossa infância, sublimando o drama da Conquista, nacionalizando afecções através de tristes cenas do destino ameríndio configuradas na ficção, sem, contudo, ferir a conveniência do imaginário europeu, cuja dominância não cessara de se impor desde a colônia. Neste sentido, os prováveis sentidos históricos da elaboração cultural local engendraram-se, como aponta Ettore-Finazzi-Agrò, na repetição e diferença impossível imposta pela Europa. Suas palavras sobre a condição paradoxal do Brasil nos esclarecem:

Condição paradoxal, esta, pela qual só insinuando-se nas imagens ‘emprestadas’ pelos europeus [...] os intelectuais do Novo Mundo podem reconhecer e nomear a sua especificidade que, sendo, todavia, adquirida dentro da visão e da imaginação alheias, cessa, ipso facto, de ser uma especificidade (FINAZZI-AGRÒ, 1991, p. 55).

E a fantasia letrada, nesta condição paradoxal, se inventa na engenhosa divisa entre o paraíso terreal da imaginação europeia e o gênio poético americano, o índio, como ser de cultura primitiva a ser civilizado pelo humanismo romântico.

OS RELATOS DO NOVO MUNDO: A CONVENCIONALIDADE DA PAISAGEM

O *topos* das cenas da natureza, atualizado nos discursos destes viajantes, Denis e Humboldt, remonta matricialmente à longa tradição da *imago mundi*, a pintura do mundo, conforme ao modelo convencional da escrita histórica do *Historia Naturalis* de Plínio, o velho. Os próprios relatos do Novo Mundo regram-se retoricamente pelos procedimentos descritivos desta tradição do gênero histórico, com a qual os românticos não deixam de se articular, forçando, no entanto para outros fins a maquiagem retórico-poética herdada dos discursos supostos no passado desta tradição. As enunciações de *locus amoenus*, em *História da América Portuguesa desde o ano de 1500 do seu descobrimento até o de 1724*, pelo historiador Rocha Pitta, publicado em Portugal em 1730, por exemplo, com seus usos laudatórios e sua amplificação retórica da fertilidade, da abundância e da benignidade da terra americana, simbolizam a grandeza desta região do Brasil como simulacro do poder amplíssimo, da riqueza e da dignidade régia de D. João V pelos impérios do mundo. As matérias do “corpo natural”, a fauna e a flora do Brasil, descritas com o recurso técnico da *écfrase*, encenam a legitimação política dos domínios brasílicos do monarca lusitano (PITA, 1730, p. III). É uma história encomiástica cujo fim não está definitivamente no registro empírico ou no realismo descritivo e, sim, na codificação simbólica da autoridade régia e cristã do Rei de Portugal sobre a América Portuguesa.

Rocha Pitta amplifica assim a beleza sensível da abundância natural no Novo Mundo:

Do Novo Mundo [...], é a melhor parte o Brasil; vastíssima região, felicíssimo terreno, em cuja superfície tudo são frutos, em cujo centro tudo são tesouros, em cujas montanhas, e costas tudo são aromas; tributando os seus campos o mais útil alimento, as suas minas o mais fino ouro, os seus troncos o mais suave bálsamo,

e os seus mares o âmbar mais seletto: admirável País, a todas as luzes rico, onde prodigamente profusa a natureza, se desentranha nas férteis produções, que em opulência da Monarquia, e benefício do Mundo apura a arte, brotando as suas canas espremido néctar, e dando as suas frutas sazoadas ambrosia.

Em nenhuma outra região se mostra o céu mais sereno, nem madrugada mais bela a aurora: o sol em nenhum outro hemisfério tem os raios tão dourados, nem os reflexos tão brilhantes [...] é enfim o Brasil terreal paraíso descoberto (PITA, 1730, p. 4).

Em semelhante registro, já havia sido impresso em Lisboa, no ano de 1576, o *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, por Pero de Magalhães de Gândavo, obra considerada, durante séculos, anacronicamente, como a “nossa primeira história”. Trata-se de um texto

[...] composto como gênero histórico, retoricamente regrado, em que o historiador, apoiado pelo aconselhamento ético da Igreja Católica, tem por últimos fins [...] levar adiante a fama do monarca e dos homens de armas a quem é dedicado; e legitimar sua autoridade e senhorio, com direito de propriedade, sobre terras, rios, espécies animais e vegetais, pedras, metais etc (SANTOS; VALLE, 2008, p. 14).

No contexto de elaboração desta *História*, de Pero de Magalhães de Gândavo, conta primordialmente representar, na amenidade da natureza, o corpo místico da Coroa Portuguesa. Leiamos um fragmento:

Esta província é à vista mui deliciosa e fresca em grã maneira: toda está vestida de mui alto e espesso arvoredado, regada com as águas de muitas e mui preciosas ribeiras de que abundantemente participa toda terra, onde permanece sempre a verdura com aquela temperança da primavera que cá nos oferece abril e maio. E isto causa não haver lá frios, nem ruínas de inverno que ofendam a suas plantas, como cá ofendem às nossas. Enfim que assim se houve a Natureza com todas as coisas desta província, e de tal maneira se comediou na temperança dos ares, que nunca nela se sente frio nem queentura excessiva (GÂNDAVO, 2008, p. 71).

A *História*, de Rocha Pita, e o *História*, de Pero de Magalhães de Gândavo, obtêm das instituições civis e retóricas que regem a prática letrada destes historiadores e dos poetas dos séculos XVI, XVII e XVIII, o sentido maior de sua legibilidade, pois se expressa nestas obras uma arte de representar a dobra do visível sobre o invisível e das palavras sobre as coisas, a partir da qual fosse “feito” o mundo americano da natureza à imagem e à semelhança de Deus, do Rei de Portugal etc. Vale efetivamente o que está dito na passagem de Rocha Pita acima destacada: “onde prodigamente profusa a natureza”, se desentranha a opulência da Monarquia.³ É, neste sentido,

³ Reproduzo trecho de *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, para que se saiba a articulação entre a arte de representar dos relatos do Novo Mundo e o saber da semelhança. Eis o trecho: “Até o final do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. [...] Foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las. O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação [...] se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar” (FOUCAULT, 2000, p. 23).

que a arte apura o mundo, explorando, na semelhança sensível, o simbolicamente inteligível. A verossimilhança do corpo natural pela escrita histórica reflete especularmente, portanto, a linguagem desse “admirável País, a todas as luzes rico, onde prodigamente profusa a natureza, se desentranha nas férteis produções, que em opulência da Monarquia, e benefício do Mundo apura a arte”.

Nesse quadro convencional da pintura do mundo natural, não aponto para um bloco de massa inerte da estrutura narrativa da paisagem, tampouco identifico uma *longue durée* estável e contínua por diferentes acomodações temporais do saber paisagístico. Busco verificar a “função operatória” ou o “traço” da paisagem presente, a meu ver, nas dobras em que as muitas maneiras de compor a pintura natural, a saber, a romana, a cristã, a moderna romântica são dobradas (DELEUZE, 1991, p. 13). A abertura inovadora do romantismo esteve em resistir, por um lado, às posturas convencionalistas da escritura histórica do mundo natural e, por outro, manifestar “o ‘poder mimético’ (e paradoxalmente: *criador*) da linguagem” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 110). No caso do romantismo brasileiro, a abertura ocupou-se de transformar a natureza numa linguagem criadora, sendo ela então concebida como o modelo prototípico da arte.

MATRIZES CRUZANDO FRONTEIRAS

O programa da paisagem oitocentista esteve associado à fundação do nacionalismo literário e ao processo de constituição da literatura moderna no Brasil. Ele encontrou na recepção francesa de Humboldt, por Denis, o conjunto maior de suas orientações, que foram multiplicando os sentidos da paisagem conforme cada letrado encarnava-os objetivamente em seus trabalhos. Muitos deles estiveram ligados a textos programáticos, pois tanto Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias como José de Alencar produziram literatura ou historiografia literária a partir de planos, exposições sumárias de intenções sobre as condições de possibilidade de nacionalização da poesia, da prosa e da história literária.

Daí, por exemplo, a própria conformação do livro de poesia americanista de Gonçalves Dias, emoldurado com notas referindo-se a fontes, modelos, matrizes de referência para o autor. Notável, ainda neste sentido, a configuração material do *Iracema* de Alencar, com as cartas ao Dr. Jaguaribe, servindo de prólogo e posfácio, o glossário tupi, o enredo histórico, o impulso épico e as suas proposições linguísticas de tupinização estética do português. Quero dizer com isso que todo um quadro de prescrições e regras para a produção letrada aqui considerada emerge junto ao seu programa da paisagem. Isto é perceptível, do mesmo modo, no amparo que a literatura dita romântica recebe da história, das narrativas de arte histórica e de suas sugestões épicas para figuração da natureza tropical e do índio. Um verdadeiro rendimento metafórico destas essências nacionais torna-se a regra. E tal regramento foi convencionalizado por esta espécie nova de convenção, a saber, a pátria à francesa, a nacionalização do passado, o abasileiramento do índio etc. que fez com que o discurso literário romântico não abandonasse de pronto a concepção naturalista da linguagem. E fez igualmente com que o regime da linguagem não se tornasse imediatamente moderno, orientado pelo princípio de legitimidade do sujeito. Não. É notório que a prática artística e cultural do primeiro romantismo insere-se num momento de passagem entre a tradição regrando as *artes* e a formulação “moderna” da literatura. A título de exemplo, Sergio Buarque de Holanda, no prefácio de 1939 aos *Suspiros Poéticos*, diz que Magalhães tinha querido “ser um poeta da nova escola sem, contudo, criar, ao mesmo tempo, uma linguagem nova”. Este tinha querido ser um romântico à força. A despeito do grito do Ipiranga da poesia de pretensa modernidade romântica e da enenação de seu “Adeus, Castas virgens da Grécia,” por Gonçalves de Magalhães, os românticos usavam discursos referendados pela tradição retórico-poética, se utilizavam de procedimentos

narrativos-descritivos antigos, afetavam *pathos* a partir de recursos técnicos, adaptavam tópicos tradicionais e, portanto, a inovação que pretendiam, em determinados textos, foi muitas vezes possível somente como rearticulação de fórmulas da tradição. Daí o caráter de suas produções ser eminentemente programático.

No programa de nacionalização das letras, sobrevive o antigo modo de figurar a paisagem. Uma identidade entre a pintura da natureza dos relatos do Novo Mundo e a da paisagem haurida no âmbito de textos indianistas comporta, neste caso, semelhantes termos mediados pelo modo idêntico de ambas representar a exigência prévia da semelhança entre a natureza e a arte nas produções artísticas sob os trópicos. Quer dizer, para estas formas de enunciação, o paraíso terreal é tal qual a arte efrática do poeta e do historiador, dando a ver a natureza como se fosse uma pintura. A despeito desta continuidade, a pintura da paisagem, nesses dois contextos letrados, almeja fins pragmáticos de ordens distintas. Se no *Historia* de Pero Magalhães e no de Rocha Pita, a escritura histórica outrora amplificava e louvava a dominação lusitana na América Portuguesa, no projeto romântico da paisagem, ela funciona anti-lusitanamente para fundar a razão de ser de uma literatura que se quer original. É exemplar o trecho extraído do *Ensaio sobre a Literatura do Brasil*, de Gonçalves de Magalhães, 1836, que atualiza a mesma tópica da abundância, fertilidade presente no *Historia* do Rocha Pita, mas aplica um uso diverso para o procedimento da descrição:

Este imenso e rico país da América, debaixo do mais belo céu situado, cortado de tão pujantes rios, que sobre leitos de ouro, e pedras preciosas rolam suas águas caudalosas; este vasto terreno revestido de eternas matas, onde o ar está sempre embalsamado com o perfume de tão peregrinas flores, que em chuviscos se despenham dos verdes dóceis pelo entrelaçamento formados dos ramos de mil espécies; [...] este vasto éden separado por enormíssimas montanhas sempre esmaltadas de verdura, em cujo tope, colocado crê o homem no espaço, mais chegado ao céu, que à terra, e debaixo de seus pés vendo desnover-se as nuvens, roncar as tormentas, e disparar o raio; *com tão felizes disposições da Natureza o Brasil necessariamente inspirar devera seus primeiros habitantes; os Brasileiros músicos, e poetas nascer deviam* (grifo nosso) (MAGALHÃES, 1836, p. 154-155).

Neste texto há um lugar privilegiado para a invenção retórica com vistas a *dizer* e a *encenar* o ser nacional da paisagem, o que o torna um dos representantes primordiais do sentido romântico de origem que a natureza “inspirar devera” no Brasil e nos brasileiros. Para além do evidente imperativo programático (veja o final grifado) que o autor expressa com este “inspirar devera”, é preciso entender que esta descrição do Brasil representa o desdobramento, não só da pintura da paisagem pelo gênero histórico dos relatos, como dos prognósticos do discurso historiográfico de Magalhães sobre a origem da nova literatura brasileira. Prognósticos estes que se articulam à proposta maior do *Ensaio*, a saber, a meta-délfica imposta a este romântico e traduzida na sentença clássica “conhece-te a ti mesmo”.

Partindo efetivamente destas duas indagações, “qual a origem da literatura brasileira?” e “pode o Brasil inspirar a imaginação dos poetas e ter uma poesia própria?”, Magalhães inicia um dos primeiros ensaios historiográficos sobre a formação literária no Brasil. Nele, assinala pontos fundantes de nossa elaboração do passado colonial, do presente contemporâneo à independência política e das perspectivas futuras de nacionalização das letras. Elenco os três pontos mobilizados em seu *Ensaio*: 1) a busca por uma literatura original a partir do *topos* das cenas da natureza. Para Magalhães, o gênio poético no Brasil é original justamente porque nasce das “felizes disposições da natureza” local. Sendo assim, a poesia é natural ao índio e o Brasil é poético por natureza, “com

tão felizes disposições da Natureza o Brasil necessariamente inspirar devera os seus primeiros habitantes”; 2) a avaliação negativa do passado lusitano das letras e o conseqüente nacionalismo antilusitanista. O discurso de Magalhães preceitua o expurgo da herança portuguesa, pois, de sua perspectiva, o domínio da metrópole manteve o “instinto” nacional “oculto”. Este preceito de expurgar o passado lusitano e genealógicamente remontar aos “pergaminhos da nação” soterrados durante a colonização foi aplicado por ele igualmente em seu indianismo de *Confederação dos Tamoios* (1857)⁴ e 3) a apropriação anacrônica do passado colonial, ao lançar mão da hipótese de que o Brasil e os brasileiros existiam antes da chegada dos portugueses.

Deste terceiro ponto, se pressupõe a impossível equação histórica, inaugurada por Magalhães, de um passado nacional depurado da herança portuguesa. Isto a partir da ficcionalização de um estado natural no qual a nossa hipotética origem ameríndia fosse figurada, identificando o índio ao homem natural do Brasil, ao “poeta tal qual a natureza o criou” e à figura do brasileiro em essência. Ele enfeixaria a história e a poesia do Brasil, sendo posto nas ficções poéticas como o tipo histórico original ao país. Tal é igualmente o modo de figuração dele por Gonçalves Dias e José de Alencar. O tipo histórico sem história própria, de modo efetivo, pois composto no quadro de nossa infância é representado, não como infante, mas como um civilizado à europeia. Pois, se é verdadeiro que, por exemplo, Gonçalves Dias equilibra o indígena entre um “passado obscuro” e um presente não menos sombrio” (DIAS, 1867, p. 260), é verdade que ele o faz a tal ponto que afasta os fatos *dos índios* da história do Brasil, tirando-os da trama histórica e representando-os sempre como mortos, infelizes e com virtudes cristãs que os escravizam. Um “selvagem da civilização”, para usar os termos gonçalvianos, distante de nós.

CANTO DOS BORÉS: TEATRO E ARTE HISTÓRICA

Para Gonçalves de Magalhães, ainda no *Ensaio*, a história enquanto arte histórica deve abrir a cena das ações de nosso passado para que este seja devidamente contemplado. Cito-o: “*toda a história, como todo o drama, supõe lugar da cena, atores, paixões [...] sem estas condições nem há história, nem drama*” (MAGALHÃES, 1836, p. 142). O passado aberto com as “cenas de perseguição” às raças extintas, no que elas exibem do trato vil que os lusitanos infringiam aos índios, forma um quadro de ações, drama e atores prontos a excitar o *pathos* associativo nacional da piedade em relação a este “obscuro habitante da floresta”, para usar os termos de Chateaubriand repisados na escritura local do indianismo de Gonçalves Dias. O primeiro bloco de poesias americanas deste poeta, seu *Primeiros cantos*, de 1846, se filia programaticamente, via epígrafe que o emoldura, a uma poética da história que condiciona a contemplação do sofrimento do índio, e seu poder de produzir afetos, à condição de possibilidade do passado histórico no Brasil. Reproduzo a epígrafe a este livro: “Os infortúnios de um obscuro habitante da floresta teriam eles menos direitos às nossas lágrimas que os infortúnios daqueles outros homens?” (DIAS, 1959, p. 103).

Ferdinand Denis, em perspectiva análoga, aconselha à *persona* poética do poeta americanista a contemplação das “cenas de perseguição” aos índios, para excitação da piedade através de seus cantos épicos, tornando presente, com isso, o sofrimento do passado ausente. Lê-se em seu *Resumo*:

⁴ Veja trecho: “Vós, solitários dos desertos/ Do meu pátrio Brasil, nunca invocados/ Té-qui por nenhuma vate, a cujas vozes/ [...] Gênios, que outr’ora com choroso accento/ Suspiros repetistes lamentosos/ De tantas malfadadas tribos de Índios,/ Que viram do Europeu n’ávida espada/ O sangue gotejar dos caros filhos/ [...] Doces inspirações prestai-me, oh Genios!/ [...] Do olvido sorvedor hoje exhumemos:/ Na mente bafejai-me imagens que ornem/ Dos filhos dos sertões a sorte adversa” (MAGALHÃES, 1857, p. 24).

Celebre desde já o poeta dessas belas regiões os magnos acontecimentos do século; mas não esqueça também os erros do passado; pendure sua lira por instantes nos galhos dessas árvores antigas, cujas sombrias ramadas ocultam tantas cenas de perseguição; retome-a, lamente as nações exterminadas, excite uma piedade tardia, mas favorável aos restos das tribos indígenas; e que este povo exilado, diferente na cor e nos costumes, não seja nunca esquecido pelos cantos do poeta (DENIS, 1978, p. 38).

Ernst Renan, muito mais tarde, definindo e sistematizando a dimensão culturalista da nação, em “Que é uma nação” (1882), aponta para o “esquecimento” e o “erro histórico” como fatores essenciais para criação de uma nação. Lê-se: “*a investigação histórica traz de volta à luz os atos de violência que ocorreram à origem de todas as formações políticas*”. Parece ser necessário dotar o poeta de um talento de historiador para *apresentar de novo* a “vida” do passado. A disposição dramática dos fatos efetua o *pathos* do público, que pactua assim com a dramaticidade que o gênero histórico encena. Januário da Cunha Barbosa, o autor da “primeira seleção da poesia nacional” (ZILBERMAN, 2000, p. 18), o *Parnaso Brasileiro*, também faz uso deste recurso do “teatro do mundo”, ordenando-a para adequação à imaginação dos leitores. Lê-se em seu *Discurso* de fundação do IHGB, em 1838:

A historia seria, portanto, incompleta, descoberta e árida, se [...] não colocasse os fatos no teatro, [...] nossa simpatia mais vivamente se abala quando se nos conta o que fizeram, o que pensaram, o que sofreram aqueles que nos precederam na cena do mundo: é isso o que fala à nossa imaginação, é isso o que ressuscita, por assim dizer, a vida do passado, e que nos faz ser presentes ao espetáculo animado das gerações sepultadas (BARBOSA, 1908, p. 13).

A épica indianista romântica figura a nossa cena primitiva vazada de imitação teatral, comprometendo-se com o princípio clássico da captação identificatória do espectador com a figura de um guerreiro indígena sofredor. Gonçalves Dias, na monografia *Brasil e Oceania*, sintetiza a dimensão filo-humanista de sua defesa da catequese e civilização dos indígenas, dizendo: “o sangue de tantos milhares de vítimas” torna-se “objeto de bem tristes meditações” (DIAS, 1867, p. 378). O recurso da captação identificatória, pela voz épica dos *Timbiras* mimetizando os sons do boré, produz as imagens deste horrível espetáculo de:

A marcha triste e os passos mal seguros
De quem, na terra de seus pais, embalde
Procura asilo, e foge o humano trato.
[...]
Como os sons do boré, são o meu canto
Sagrado ao rudo povo americano [...]
Nem só escutareis fereza e mortes:
As lágrimas de orvalho porventura
Da minha lira distendendo as cordas,
Hão-de em parte ameaçar e embrandecê-las (DIAS, 1857, p. 3-4).

Percebe-se aí a mobilização de um jogo teatral capaz de pôr o poeta-espectador das “cenas de perseguição” no lugar daquele que sofre, o índio. Essa identificação entre o espectador e o sofredor é possível, porque a piedade é “um sentimento que nos coloca no lugar daquele que sofre”,

estou citando o *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, de Jean-Jacques Rousseau.⁵ E, complementando essa configuração poética, pode-se dizer que a cena primitiva da poesia indianista, atualizando os dois *pathos* característicos da tragédia, definidos no *corpus* aristotélico da *Poética*, o terror e a piedade, tem por função purgar as paixões nacionais dos espectadores de nosso espetáculo.

Um pressuposto teórico essencial guia a investigação aqui da paisagem na produção letrada por nós considerada. A par da hipótese de Philippe Lacoue-Labarthe, em *Poétique de l'histoire*, sobre as *cenar de origem* em Jean-Jacques Rousseau e a problemática da técnica mimética da natureza – capaz de encenar sentimentos morais e estéticos do homem da *pitié* –, verifica-se como as descrições de pássaros, abóboda celeste, rios, regiões distantes, vegetais, índios ternos, heroicos e lacrimosos visam a afetar a própria natureza tropical de *tékhnè*, dando rendimento a um local originário sempre teatralizado. Um verdadeiro teatro mimético das belas paragens que dota a natureza tropical de uma máquina de afecções do pitoresquismo.⁶ Vide, neste sentido, a recriação poética da paisagem do Ceará, em *Iracema*, de 1865, que se abre inclusive com uma carta na forma de prólogo ao promover, em um “pitoresco sítio”, o encontro do filho nostálgico com o destinatário da carta. A ausência do filho da terra natal é a contrapartida do movimento solar da imaginação do gênio poético, que replica, em parte, a dialética gonçalviana entre o “cá” e o “lá”, entre um “dantes” e um “agora já não”⁷ em cena engenhosamente evocadora do estado virginal das “areias natias” sendo penetradas por raios dardejantes. Estado puro embalado pelo sol que nunca fere, antes cristaliza, na memória, a amenidade dos sabores do coco verde e do creme de buriti, signos da distensão arcaica. Este é o ritmo lento e alargado da reflexividade e da criação românticas, o autêntico prelúdio de sua invenção romanesca, que depois resultará em páginas entremeadas de figuras de ficção poética, que devolvem em “contra-imagens”⁸ o “aroma silvestre e bravio” da várzea. Assim emerge a poesia nova nacional na fatura

⁵ Esta passagem de Jean Jacques Rousseau é objeto de sistematização por Philippe Lacoue-Labarthe. Ela enseja a sua hipótese de que o estado originário do homem natural rousseauiano é um teatro. Reproduzo o seu comentário: “L’origine presuppose alors, en effet, une *représentation: mimesis* ou *Darstellung*. [...] J’ai parlé de scène primitive ou de théâtre originaire. C’est qu’il est frappant de voir à quel point une métaphorique théâtrale gouverne toutes les analyses que mène Rousseau. [...] Dans le cas de la *pitié*, c’est trop évident. Tout repose sur ce principe que ‘la commiseration sera d’autant plus énergique, que l’animal Spectateur (je souligne) s’identifiera plus intimement avec l’animal souffrant’; et l’on voit sans difficulté que toute la description de Rousseau s’autorise en fait de l’enigme – ou du paradoxe – de l’effet tragique” (LACOUÉ-LABARTHE, 2002, p. 57-8).

⁶ No caso de *Iracema*, que se constitui como “lenda do ceará”, é preciso rever os termos da nostalgia relacionada ao processo da “forma do desabrigo transcendental”. O rendimento do sentimento nostálgico neste Alencar em questão foi assinalado por Roberto Schwarz, e supostamente sugeriria, segundo sua hipótese, uma reflexividade subjetiva perpassada pela interrupção entre a sua essência e a sua existência temporal. Em *Iracema*, trata-se efetivamente, segundo penso, do “padrão de nosso patriotismo em matéria de paisagem”, sim, no entanto, o pitoresco do Ceará é um mundo inventado pelo artifício poético da pintura de paisagem, para fazer cintilar por certo o nacional no lugar específico desta localidade. Pois, por meio do artifício nele inscrito, foi possível constituir e escrever a herança lendária de uma nação inteira. Ver Schwarz, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades/Editora. 34, p. 59-64, 2000.

⁷ Finazzi-Agrò, E. A palavra em jogo: Macunaíma e o enredo dos signos. In: *Revista Colóquio/Letras. Fundação Calouste Gulbenkian*. Ensaio n. 149/150, p. 314, 1998. Este texto do brasilianista sobre o *Macunaíma* mobiliza a hipótese de Giorgio Agamben acerca da natureza histórica do brinquedo, e pode servir de sugestão futuro, apoiado nas indicações do próprio Finazzi-Agrò, para a investigação do jogo presente em *Iracema* entre o silencioso universo mítico e o romance como “historicidade da escrita e da memória cultural”, termos que replico deste crítico.

⁸ Wolfgang Iser, em seu estudo do pastoralismo, afirma que o sistema de “ficcionalidade literária” da poesia pastoral abarca a operação de cruzamento de fronteiras, correlacionando dois mundos, o histórico e o do artifício, que interagem entre si duplicando-se em imagens especulares. Neste sentido, segundo sua perspectiva, a poesia pastoral é única dentro da história literária, porque tematiza o próprio ato de ficcionalização. Cito-o: “In crossing the border between a historical and an artificial world, the pastoral romance provides a vivid portrayal of literary fictionality that is lodged neither in the artificial nor in the historical world. Rather, it embodies an act that allows for worlds to be surpassed within the world.” Ou ainda: “the pastoral world [is] a kind of counter-image, permitting what was excluded by reality” (ISER, 1993, p. 48) Iser, W. *The fictive and the imaginary*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1993, p. 48 e p. 24.

deste romance de hibridismo textual e traduzibilidade da natureza em artifício. Leiamos:

O sol a pino dardeja raios de fogo sobre as areias natais; as aves emudecem; as plantas languem. A natureza sofre a influência da poderosa irradiação tropical, que produz o diamante e o gênio, as duas mais brilhantes expansões do poder criador (ALENCAR, 2006, p. 91).

Esta natureza tropical, em teatralização, não tem nada de natural, é essencialmente beleza artística. E, no entanto, enquanto cenas paisagísticas afetam como o natural. O *topos* das cenas se institui romanticamente na literatura brasileira a partir da analogia moderna entre arte e natureza.⁹ E sua equação funciona assim: a beleza é natural, e a natureza, bela, artisticamente falando. Uma pintura da terra então que está baseada no que a natureza tropical tem de criadora e no que a inventiva do poeta de lá pinta.

PAISAGEM DOS SELVAGENS CIVILIZADOS: ÍNDIO, ARTIFÍCIO E NATUREZA

É na figuração do índio e da natureza dentro da ficção indianista que se estabelecem com maior contundência os pressupostos desenvolvidos acima. Ficção, aliás, bastante tensionada, uma vez que as cenas primitivas nela representadas deveriam criar a condição de possibilidade da história do Brasil. Aí vem a dificuldade de se estabelecer qual seria efetivamente a relação própria da história indígena com o tempo e a temporalidade brasileira, se, contudo, o que recebemos da ficção indianista é justamente uma “distante e nebulosa pré-história”, sem delimitação temporal, se sobrepondo ao vazio passado lógico do índio (MONTEIRO, 2001, p. 34). Fundamentalmente um quadro da negatividade, pois o índio é de fato o homem que falta ao Brasil, o homem para quem falta a terra. Em suma, o homem que falta. E é sob este signo da falta que ele emergiu na ficção de origem como um sem-história, pois nele, como considera Gonçalves Dias, “tudo era poesia”. Cito-o:

E de facto entre os Tupys era tudo musica e poesia; o nascimento e a morte; a guerra e as festas; o amor e a religião; a linguagem e a vida; tudo era poesia. [...] os Tupys bebiam da solidão do mar e à entrada das florestas os sons mais doces da natureza. Na sua linguagem harmoniosa e quase toda labial, travada e intercalada de vogais imitavam o ciciar da brisa a correr sobre as ondas espalhadas do oceano; a agitar levemente a igara derivando à tona d'água, a enredar-se pelas folhas dos bosques que aromatisavam o litoral.

Fallavam cantando, porque a poesia e a musica andavam intimamente ligadas na sua linguagem onomatopica: o cahir da fructa, o estalar dos ramos, o correr das fontes, o peneirar da chuva eram sons imitados da natureza (DIAS, 1867, p. 190).

⁹ Para o desenvolvimento da analogia entre arte e natureza a partir da *Analítica do belo* kantiana, retomo, a título de referência, passagem de Jacques Derrida extraída de *Economimesis*: “Les productions des Beaux-Arts ne sont pas des productions de la nature, cela va de soi et Kant ler appelle sans cesse. *Facere* et no *agere*. Mais un certain *quasi*, um certain *al sob* rétablit la *mimesis* analogique au point où ele paraissait coupée. Les oeuvres des Beaux-Arts doivent avoir l'apparence de la nature et précisément en tant que productions (façons) de la liberté. Elle doivent ressembler à des *effets* de l'*action* naturelle au moment où elles sont, le plus purement, des oeuvres (*opera*) de facture artistique” (DERRIDA, 1975, p. 67). Para rendimento amplo do tema, ver o *Poétique de l'histoire*, de Philippe Lacoue-Labarthe. Pode-se tomar este livro em grande medida como uma reelaboração da questão da mimeses a partir do pensamento heideggeriano da *tekhne*. Desse pensamento são tomadas as diretrizes maiores para a compreensão ocidental da arte e da técnica que, segundo pensa Lacoue-Labarthe, estavam de alguma forma governando já o pensamento de Rousseau. Reproduzo, ainda, trecho da “Introdução à Crítica do Juízo” momento decisivo em que Kant identifica a analogia: “a natureza, se se considera como técnica (ou plástica), por uma analogia, segundo a qual sua causalidade tem de ser representada com a arte, po[de] ser denominada, em seu procedimento, técnica, isto é, de certo modo artística” (KANT, 1987, p. 297).

Como civilizado, Gonçalves Dias evoca outra forma de vida e de homem neste estado de vida imitativa dos índios. Estes não são distinguidos pelo seu caráter étnico, mas por sua faculdade poética de representar a essência primitiva de uma idade de ouro do Brasil. Faziam parte da natureza, mas como a natureza pelos letrados em questão foi transformada em disposição estética, eles se tornaram seres naturalmente artistas, hipoteticamente donos de plasticidade linguística apurada para a sonoridade da poesia. Gonçalves Dias aponta para a faculdade poética do índio que imita a natureza tal qual, já José de Alencar, quer ele próprio enquanto persona poética, se metamorfosear em “filho da natureza”, para barbarizar a língua portuguesa com uma expressão de “poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens” (ALENCAR, 2006, p. 279). Nas palavras de Haroldo de Campos, “[m]arca-se também aqui um momento de ‘romantização do epos’ via linguagem, enquanto reeducação do poeta brasileiro através do aprendizado do ‘estado de natureza’ via escritura tupinizada” (CAMPOS, 2004, p. 131). Reproduzo passagem de suas *Cartas sobre a confederação dos tamoios*:

Se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quiser compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas idéias de homem civilizado.

Filho da natureza, embrenhar-me-ia por essas matas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas (ALENCAR, 1856, p. 7).

A ideia é a de que existe a *disposição natural* dos trópicos para fazer-nascer *dela* o gênio, o espírito criador do poeta livre. A originalidade do gênio americano delimita-se, portanto, pela faculdade *nacional*, eu diria, de se afetar pela natureza e de ser extremado em afetos piedosos. É digno de ser notado o verter de lágrimas de Kumurá, amando infinitamente a Helena, virgem cristã que o escravizara, o choro em presença da morte de *I-Juca-Pirama*, a cena inicial de *Os Maxacalis*, em que índios de tribos inimigas, colonos, pretos se reúnem pela dor, vertendo lágrimas juntos. E Ferdinand Denis acrescenta: “A maior parte vertia lágrimas, mas vi que os selvagens, sempre extremados naquilo que os afeta, lançavam os gritos mais sentidos” (DENIS, 1979, p. 5). Gonçalves Dias no prólogo de seus “Últimos Cantos” (1851), replicando em parte a poesia do “lá” de sua “Canção do Exílio”, sugere folhas, palmeiras, bananeiras como *artifícios* prontos a afetar artisticamente a sua alma mimética de poeta, cito-o:

[...] minha alma não está comigo [...]. Lá está ela! – lá está a rumorejar nas folhas dos mangues, a sussurrar nos leques das palmeiras que eu amo, onde se avista a palmeira esbelta, o cajazeiro coberto de cipós, e o pau-d’arco coberto de flores amarelas. Ali sim – ali está – desfeita em lágrimas nas folhas das bananeiras – desfeita em orvalho sobre as nossas flores, desfeita em harmonia sobre os nossos bosques, sobre os nossos rios, sobre os nossos mares, sobre tudo que eu amo (DIAS, 1959, p. 352).

Esse transporte da alma em meio à pintura da terra não é regrado por um tratamento expressivo da subjetividade. Tampouco se vê um sujeito refletindo em seu íntimo a natureza. As coisas do mundo tropical, inclusive a alma do poeta, afetam-se por enunciação que as transforma em signos verossímeis da autenticidade do pitoresco local. A palmeira, a cajazeira, as bananeiras figuram tipos fisionômicos naturais à expressão europeia dos trópicos, produzidos por meio de um

procedimento técnico de verossimilhança da natureza e da arte. Assim, o poeta imita a natureza, emulando o lugar-comum do aprendizado das *cenias*, tirado da tradição de que a natureza é um *locus* inspirador de afetos.

CONCLUSÃO

Por tudo isso que lhes apresentei, não creio que a paisagem aqui circunscrita seja regida pelo regime da subjetividade expressiva. Não existe sujeito refletindo no seu íntimo aquilo que vê na natureza, até porque não se trata de uma contemplação subjetivista. O pitoresco está submetido à enunciação regrada, artificiosa e codificada na tradição. A paisagem torna-se um teatro para as paixões nacionais, e esta é a sua nova codificação. Gonçalves Dias, Magalhães e mesmo José de Alencar, quando figuram paisagens naturais em suas poesia, prosa e textos indianistas o fazem muito programaticamente, não como provindas de um “sentimento íntimo”, mas produzidas por meio de um procedimento técnico de verossimilhança da natureza em relação à arte. Mais uma vez Denis: “Nesta exuberância da natureza, no tumulto de suas produções, nessa fertilidade selvagem que se exhibe ao lado da fertilidade da arte [...] a mente do brasileiro ganha outra energia” (DENIS, 1978, p. 37). Porque é exuberante a natureza, a arte também o será; esse é o lema da nacionalidade literária: tirar o Brasil do estado de natureza. E para tirá-lo é preciso que a arte naturalize as produções culturais nacionais. Soa um alarme: a “fertilidade selvagem” não é *natural*, pois tudo se passa *como se* a natureza tropical fosse a pintura da terra virginal e originária. Esse *como se* endereça a particularização cultural do Brasil à origem e aos instintos naturais, nossa convencionalidade pura.

E, pode-se afirmar, o “caráter originário” no Novo Mundo está nesta *tékhnè* artística da natureza tropical que, por uma analogia, pode ser denominada *arte*. Nesta espécie de equação da reinvenção poética, os termos natureza, cena e origem se pareiam ou se equivalem; vincula-se o problema histórico da origem à representação teatral da paisagem. Vinculação estreitada por aquele epítome lançado por Denis em *Scènes de La Nature*: “a poesia segue o caráter da paisagem”. Presume-se: a natureza, em sua teatralização da origem, consiste essencialmente em artifício. Com isso, a cena de origem do Brasil configura-se pela semelhança *técnica* da natureza e da arte do gênio nacional interposta pela artificialidade das cenas. Teríamos, então, que o gênio do homem americano tem o dom natural de imitar a natureza, e imitar a natureza significa mimetizar a sua *tékhnè*, ou seja, reproduzir a natureza em sua produção, para produzir *arte*, para produzir essa diferença. Com isso, tudo que é natural possibilita o artifício; a natureza passa a ser, ela mesma, uma joia-feitiço, a disposição afetada da nação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Academia Paulista de Letras. Niteroy: *Revista Brasiliense*: ciencias, letras e artes. Paris: Library Dauvin et Fountaine, v. 9, 1836.
- ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- _____. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Empreza Tipográfica Nacional do Diário, 1856.
- BARBOSA, Januário da Cunha. (1839). Discurso. *RIHGB*. Tomo I. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 3. ed., 1908.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

- CAMPOS, Haroldo de. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. In: *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, p. 127-145. 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CÉSAR, Guilhermino. *I: a contribuição europeia, crítica e história literária*. São Paulo: EDUSP, 1978.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 4. ed. Campinas: Papyrus, 1991.
- DENIS, Ferdinand. *Os maxacalis*. Edição Crítica. Tradução de Maria Cecília de Moraes Pinto. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.
- _____. *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*. Paris: Chez Louis Janet, 1824.
- _____. Resumo da história literária do Brasil. Considerações gerais sobre o caráter que a poesia deve assumir no Novo Mundo. In: CESAR, Guilhermino (Sel. e apresent.) *Historiadores e críticos do romantismo. A contribuição europeia: crítica e história literária*. São Paulo: Edusp, 1978.
- DERRIDA, Jacques. Economimesis. In: Agacinski, S.; Derrida, J. *Mimesis desarticulations*. Paris: Aubier-Flammarion, p. 57-93, 1975.
- DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.
- _____. *Brasil e Oceania*. Memória apresentada ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e lida na Augusta Presença de sua Magestade Imperial. *RIHGB*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, Livreiro Editor, 1867.
- _____. *Os timbiras: poema americano*. Leipzig: F. A Brockhaus, 1857.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O duplo e a falta: construção do outro e identidade nacional na literatura brasileira. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Niterói: ABRALIC, v. 1, p. 52-61, 1991. Print.
- _____. A palavra em jogo: macunaíma e o enredo dos signos. In: *Revista Colóquio/Letras*. Fundação Calouste Gulbenkian, Ensaio n. 149/150, p. 314, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *História da província Santa Cruz*. (Organização Ricardo Martins Valle. Introdução e notas Ricardo Martins Valle e Clara Carolina Souza Santos). São Paulo: Hedra, 2008.
- ISER, Wolfgang. *The fictive and the imaginary*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1993.
- HUMBOLDT, Alexander Von. (2008). *Ansichten der Natur*. Stuttgart: Reclam, 2008.
- KANT, Immanuel. *Primeira introdução à crítica do juízo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1987. (Coleção Os pensadores).
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Poétique de l'histoire*. Paris, Galilée, 2002.

- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A confederação dos tamoios*. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Dous de Dezembro, 1857.
- _____. *Suspiros poéticos e saudades*. 6. ed. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- _____. *Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil*. In: Niterói, *Revista Brasiliense*. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, 1836.
- MONTEIRO, John Manuel. *Tupis, tupuias e historiadores: Estudos de história indígena e do indigenismo*. Tese (Concurso de Livre Docência) - IFCH – Unicamp. Área de Etnologia, Subárea História Indígena e do Indigenismo. Campinas, 2001.
- PITA, Sebastião da Rocha. *História da América portuguesa desde o ano de 1500 do seu descobrimento até o de 1724*. Lisboa: Na oficina de José Antonio da Silva, 1730.
- RENAN, Ernest. Que é uma nação. Tradução de Samuel Titan Jr. *Plural: Revista de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 4, p. 154-75, 1997.
- RICOTTA, Lúcia. A constelação especial das cenas da natureza em scènes de la nature, de Ferdinand Denis. In: *Revista USP. Catástrofes*, São Paulo: USP, n. 91, p. 112-124, set./out./nov., 2011.
- ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo, SP: Siciliano, 1991.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. (Tradução de UNB, Ed., I. G. Soares e M. C. Nagle. Brasília, DF: Ática, 1989.
- SANTOS, Clara Carolina S.; VALLE, Ricardo Martins. Introdução. In: GANDAVO, Pero de Magalhães de. *História da província Santa Cruz*. São Paulo: Hedra, p. 9-41, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- ZILBERMAN, Regina. Críticos e historiadores da literatura: pesquisando a identidade nacional. In: *Via Atlântica. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas*, n. 4, 2000, p. 18-51.