

# O CONCEITO DE COR LOCAL NO ROMANTISMO BRASILEIRO E A SUA PRESENÇA NO ROMANCE *A DIVINA PASTORA*

Claudio Cruz

Um problema fundamental que se coloca para os especialistas é, sem dúvida, o problema do conceito, em especial na área das ciências humanas, onde a aferição quantitativa, via de regra, torna-se impossível. Seria melhor falar em problema do deslocamento do conceito. Em geral, sempre chega-se tarde. Salvo aquele conceito criado ante nossos olhos, vale dizer, contemporâneo, todos os outros chegam a nós com uma camada maior ou menor de tempo, mas sempre alterados. Menos mal quando são conceitos de menor importância, e que pouco afetam as nossas conclusões o fato de estarem mais ou menos definidos, mais ou menos precisos. No entanto, há conceitos que, por uma série de injunções que não vem ao caso aqui analisar, solicitam uma maior precisão, sob pena de perder, talvez, a função que lhe deu origem. Tal é o caso nos, parece, do conceito de cor local, quando o investigador busca analisar de que maneira o "mundo oferecido" é representado no texto literário.

A presença do conceito de cor local na literatura brasileira é freqüente, e não foram poucos os críticos que chamaram a atenção para o caráter marcadamente documental desta literatura, que ao longo de sua trajetória no tempo tem se preocupado em registrar a "paisagem" brasileira, entendida aqui não só nos seus aspectos físicos e concretos mas também abrangendo aspectos outros, tais como costumes, folclore, política, história e tudo o mais que foi formando a sociedade brasileira ao longo do tempo. Alguns chamam isto de vocação realista de nossa literatura, e que seria expressa principalmente na prosa. Tirante a impropriedade da designação "realista" para o fenômeno, compreende-se que a literatura brasileira tem dado, de fato, uma atenção muito especial ao que poderíamos chamar de fenômenos externos à consciência, ou seja, aquilo que a filosofia designa como sendo o mundo exterior. Utilizando a linguagem dos filósofos, pode-se dizer que para os escritores brasileiros, em geral, aquele mundo exterior existe.

Como dizíamos acima, a cor local entre nós teve uma larga existência, e já foi vista tanto positivamente, tal como em anos mais remotos,

como negativamente, em anos mais recentes, quando passou a carregar consigo o ônus da má literatura, em geral vinculada a um baixo realismo fotográfico, pobre e empobrecedor. O objetivo aqui é tentar, dentro do possível, saltar por cima de tudo isto, e buscar uma primeira aproximação ao tema, já que, ao que tudo indica, apesar de sua presença constante ao longo do tempo, não existe uma abordagem específica que dê conta da trajetória que tal conceito cumpre na literatura brasileira.

## A COR LOCAL E O ROMANTISMO EUROPEU: ORIGENS

Buscar as origens do conceito de cor local leva-nos, num primeiro momento, às origens da própria literatura ocidental. Auerbach, no seu conhecido ensaio *Mimesis* investiga a "representação da realidade na literatura ocidental". Já na análise da *Odisséia*, no capítulo intitulado "A cicatriz de Ulisses", o ensaísta alemão chama a atenção para o caráter "realista" presente em Homero. Conforme constata Auerbach, o objetivo primeiro do estilo homérico consiste em "representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais".<sup>1</sup>

Sente-se que este tipo de realismo, esta busca de concretização do real pela linguagem, participa, de alguma maneira, do que se convencionou chamar de cor local. Mas se este tipo de representação é requerida na expressão da cor local em literatura, nem por isso irá defini-lo enquanto conceito. De fato "um certo "realismo" está implícito no que chamamos de cor local. Mas se partirmos do pressuposto de que só existe aquilo que é nomeado – o que não deve ser difícil de aceitar num universo feito de palavras como é a literatura –, o conceito de cor local só passa a existir, efetivamente, quando do movimento romântico.

O romantismo trouxe em si uma gama muito grande de novos procedimentos, e não é de hoje que muitos especialistas tentam reunir e sintetizar aquelas que seriam as suas características básicas, definidoras do modo de ser romântico. O surgimento do conceito de cor local será fruto de uma destas características, e que corresponde à conhecida evasão no espaço e no tempo a que o ser romântico se lança:

Profundamente desgostado da realidade circunstante (...), em conflito latente ou declarado com a sociedade, lacerado pelos seus demônios íntimos, o romântico procura ansiosamente a evasão; evasão no sonho e no fantástico, na orgia e na dissipação, ou evasão no espaço e no tempo.<sup>2</sup>

No que diz respeito à evasão no espaço e no tempo, é ao primeiro que devemos focalizar nossa atenção, pois é no âmbito do elemento espacial da literatura que irá aparecer a cor local:

A evasão no espaço conduz ao exotismo, ao gosto pelos costumes e paisagens de países novos e estranhos, e, por vezes, ao gosto pelo bárbaro e primitivo.<sup>3</sup>

Nosso senso comum parece contrapor este tipo de exotismo a cor local. Sempre que se pensa na última vêm-nos à mente imagens muito próximas de nós; mais do que isso, imagens que nos representam enquanto identidade cultural, negando, portanto, todo e qualquer exotismo. Todavia, por paradoxal que pareça, tanto o movimento para o que está mais longe de nós como o que para está mais próximo, nascem juntos, no interior de um mesmo movimento, o romantismo:

O exotismo revelara-se já na literatura pré-romântica, mas desenvolveu-se grandemente com os seus anseios de evasão e a exigência da verdade na pintura do homem e dos seus costumes. Por isso mesmo, a *cor local*, ou seja, a reprodução fiel e pitoresca dos aspectos característicos de um país, uma região, uma época, etc., constitui um dos recursos mais vulgarizados na arte romântica.<sup>4</sup>

Será a segunda parte do termo, isto é, "a exigência da verdade na pintura do homem e dos seus costumes", que estará na base do conceito de cor local tal como o reconhecemos hoje. Neste sentido, pode-se dizer que a cor local começa a se configurar a partir de Madame de Staël, que em 1800 publica *Da literatura*. Na seção conhecida como "A poesia do norte e a poesia do sul", a estudiosa francesa faz uma primeira mas fundamental divisão no que diz respeito aos estudos literários:

O clima é, certamente, uma das razões principais das diferenças que existem entre as imagens do norte que mais nos agradam e as do sul que tantos gostamos de recordar.<sup>5</sup>

Esta aparentemente singela divisão da literatura europeia em duas partes constituía, na verdade, quisesse ou não a autora, tivesse ou não intenção, um ataque frontal a toda a estética clássica, baseada em valores estritamente universais. A categoria do particular, que aí se insinua, começava a ter a sua primeira vitória no que se refere a reflexão literária, o primeiro movimento em direção à atual pulverização da estética pós-moderna. A fenda causada no universal clássico não parou mais de crescer. A distinção feita – e aceita em amplos setores – por Madame de Staël foi uma porta aberta para toda e qualquer particularização a partir daí. Ficava

<sup>1</sup> Idem, *ibidem*, p. 483.

<sup>2</sup> Idem, *ibidem*, p. 483.

<sup>3</sup> GOMES, Álvaro C. & VECHI, Carlos A. *A estética romântica: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1992, p. 58.

<sup>1</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 4.

<sup>2</sup> AGUIAR E SILVA, Victor M. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins, 1976, p. 483.

implícito, ou pelo menos latente, naquela equação, a possibilidade de individualizarmos até a nossa rua e a nossa esquina, no limite até o nosso eu, o que efetivamente já estava sendo feito em outras áreas que não a teoria da literatura, principalmente a partir de Rousseau. Mas entre o universal clássico, que vigiu soberano até o século XVIII, e a radicalização do eu romântico fichteano, há uma estação intermediária, que iria dar muito o que falar. Tal estação intermediária veio a ser a "terra natal" do escritor, e fundamenta uma das instâncias básicas do movimento romântico, ou seja, o nacionalismo. Em 1810, dez anos, portanto, após a publicação de *Da literatura* por Madame de Staël, o escritor Walter Scott publica *Literatura e nacionalidade*, onde defende a tese de que a verdadeira poesia surge da íntima comunhão que se deve estabelecer entre o escritor e a Natureza, da qual emanam os sentimentos patrióticos daquele.<sup>6</sup> Tais "sentimentos patrióticos", no entanto, estavam, para ele, solidamente vinculados às "Highlands" escocesas:

Eu também tinha lido e observado muito, mas acima de tudo, estudado bastantes coisas sobre esta região romântica, onde por hábito passava algum tempo na época de outono; e o panorama do lago Katrine estava associado à lembrança de numerosos amigos e dos alegres passeios de outrora. Este poema, cuja ação tem por fundo paisagens tão belas e tão profundamente gravadas na minha memória, foi fruto do amor; foi, igualmente, uma tentativa de reviver os costumes e os episódios que constituem o seu tema.<sup>7</sup>

A literatura passava a exigir, pois, segundo Scott, um contato também direto com o seu material. O escritor escocês sabia do que falava, e tudo aquilo que, depois, veio a se tornar maneirismo na literatura de uma legião de epígonos surgidos em todo o mundo, foi vivenciado em grande medida de forma concreta. Os castelos de *sir* Walter Scott não eram castelos de areia, estavam solidamente plantados em solo escocês, e estão lá até hoje. Scott é mais realista do que normalmente se imagina, e não é outro o motivo pelo qual foi ele o grande modelo do pai do romance moderno, Balzac.

No entanto, se na construção de seus romances, o escritor escocês já estava dando exemplos práticos do que viria a ser chamado de cor local, a nível de reflexão literária só mais tarde irá se definindo melhor a questão deste conceito. Em 1834, já em pleno romantismo, Alcalá Galiano publica *Literatura española siglo XIX*. Ali o tema do nacionalismo imbrica-se com o da cor local, ainda que não a nomeie como tal:

A história nacional, as tradições populares e a fisionomia do país estão repletas de elementos poéticos e novelescos. Deixem-nos, portanto, revelarem-se e façam da sua poesia aquilo que os críticos

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*, p. 84.

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*, p. 83.

medianamente informados supõem que seja nacional e natural, embora realmente não o seja. Em vez de descrições vagas, dêem-nos quadros característicos da sua bela paisagem natural; em lugar das fábulas de uma mitologia exaurida, ouçamos as próprias tradições e superstições populares; em lugar de caracteres copiados de livros estrangeiros, observem a natureza humana da terra em que nasceram e escrevam com base nela; e se voltarem os olhos para o passado, familiarizem-se com a história e não terão dificuldade em vestir suas personagens corretamente.<sup>8</sup>

Esta, em linhas gerais, a situação do tema da cor local nas três primeiras décadas do século XIX, período em que emerge e se estabelece o romantismo europeu. A valorização do particular é um ponto de honra, e cresce de importância quando se vê conjugado aos ideais nacionalistas, que se espriam com uma força diretamente proporcional à humilhação imposta por Napoleão a muitos povos europeus. No entanto, pela particularidade de serem países recém-libertos politicamente, ou em franco processo de independização, foi na América que a conjugação romantismo/nacionalismo ocorreu de forma mais visceral. Antonio Candido afirma que "o Romantismo brasileiro foi (...) tributário do nacionalismo; embora nem todas as suas manifestações concretas se enquadrassem nele, ele foi o espírito diretor que animava a atividade geral da literatura."<sup>9</sup> Mais adiante o historiador da literatura brasileira completa sua tese, chegando a tocar na questão do "tema local":

Sobretudo nos países novos e nos que adquiriram ou tentaram adquirir independência, o nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do próprio contra o imposto. Daí a soberania do tema local e sua decisiva importância em tais países, entre os quais nos enquadramos.<sup>10</sup>

Torna-se necessário, pois, investigarmos como se insere o conceito de cor local no tema do nacional.

## A COR LOCAL E SUA INSERÇÃO NO CONCEITO DE NACIONAL

Em relação aos estudos literários brasileiros, talvez não haja tema mais rico de implicações e de desdobramentos do que o tema do nacionalismo. Presente desde os primeiros momentos de nossa formação crítica, a questão do nacional percorreu todo o século XIX, servindo como ponto de convergência das discussões literárias em nosso país. Rios de tinta foram

<sup>8</sup> Idem, *ibidem*, p. 133.

<sup>9</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. v. 2.

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*, p. 15.

gastos a respeito, desde que, no início do século passado começou a configurar-se tal conceito, indo até às primeiras décadas do século XX. Já por meados deste mesmo século começa a haver um certo arrefecimento desta questão, pelo menos no que diz respeito à literatura brasileira: não restava mais nenhuma dúvida de que ela existia de fato.

Pode-se dizer que o grande período de discussão desse tema ocorre entre dois movimentos literários, não por acaso os dois principais no que se refere à literatura brasileira: o Romantismo e o Modernismo. O primeiro tendo como ponto de partida o ano de 1836, com a publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, e o segundo o ano de 1922, com a eclosão da *Semana*. Antes de 1836, o tema do nacional estava sendo gestado, lentamente, nos meios intelectuais brasileiros. Não seria de todo errado afirmar que, mesmo recebendo outras denominações, ele começa a aparecer mais nitidamente desde a Inconfidência Mineira, cabendo aos arcades um papel muito importante na preparação de uma reflexão mais voltada para as questões da terra. Esta só começaria a se configurar mais sistematicamente no início do século seguinte, a partir daqueles que poderíamos chamar de os primeiros historiadores da literatura brasileira.

A questão do nacional já surge, timidamente embora, em Sismondi, que em 1813 publica *De la littérature du midi de l'Europe*, importante obra de historiografia literária européia do início do século XIX, fruto da influência direta de Madame de Staël. Para Sismondi, o nacional reduz-se à "cor local", primeira vez em que o termo é utilizado na literatura brasileira. Ao analisar a obra de Silva Alvarenga, assim se expressa o historiador europeu:

Ao cabo de tudo, o principal atrativo desses poemas é ainda a sua cor local, as imagens sugeridas pelas árvores, pelas borboletas, pelas serpentes da América; ou o convite para mitigar os calores de dezembro nas frescas ondas de um regato.<sup>11</sup>

O termo *nacional*, no entanto, só irá aparecer em 1826, quando Garrett publica *Parnaso lusitano ou poesias dos autores portugueses antigos e modernos*. Quando da análise dos poetas brasileiros incluídos nesta obra, Garrett critica a falta de aproveitamento daquilo que ele chama de tema "nacional". Desta forma, irá valorizar sobretudo a Basílio da Gama que, no seu poema *O Uruguai*, soube ser mais nacional. Diz claramente:

Os brasileiros principalmente lhe devem a melhor coroa de sua poesia, que nele é verdadeiramente nacional, e legítima americana.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> CESAR, Guilhermino. *Simonide de Sismondi e a literatura brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1968, p. 41.

<sup>12</sup> Idem, *Historiadores e críticos do Romantismo*. 1: a contribuição européia; crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Ed. da Universidade de São

Esta idéia do nacional, como se sabe, iria ter profunda repercussão junto à geração romântica e, portanto, nos rumos da literatura brasileira. Mas neste ponto o poeta português não estará sozinho. Dividirá esta glória junto com outro europeu que, no mesmo ano de 1826, publica em Paris *Resumé de l'histoire de la littérature du Portugal*. Tal como em Garrett, a concepção que Denis, o autor da obra, faz de uma literatura brasileira traz em seu centro o conceito do nacional. Mas o nacional de Denis não coincide com o de Garrett, já que este via a literatura brasileira como fazendo parte da portuguesa.

Propugnava, desta forma, para esta literatura, a mesma liberdade que o Brasil havia conseguido no plano político. Ficou famoso o trecho em que diz que a "América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo".<sup>13</sup> Este fato conduz a uma maior complexidade do conceito de nacional presente em Denis. Se em Garrett o caráter nacional era dado basicamente pela representação do cenário brasileiro, coincidindo desta maneira com a cor local de Sismondi, em Ferdinand Denis o cenário brasileiro é apenas uma parte, ainda que muito importante, do caráter nacional. É apenas a sua parte mais concreta, mais visível, mais plástica, recebendo o nome genérico de natureza brasileira. Mas além desta, a literatura deveria se encarregar de representar também a História pátria, suas tradições, os grupos étnicos. Vê-se, pois, que amplia-se bastante o conceito do nacional. O espaço nacional, algo bastante concreto em Sismondi, já está em boa parte abstratizado em Denis, ficando suscetível o conceito às mais variadas ideologias. E estas irão se propagar abundantemente em torno do conceito de nacional, a partir do momento em que os críticos brasileiros forem adentrando nas discussões literárias, em especial a partir da eclosão do movimento romântico em 1836. Veja-se como "engordou" o conceito de uma literatura nacional quando Joaquim Norberto, em 1860, escreve sobre ela:

A originalidade da literatura de qualquer nação se demonstra por si mesma. Transuda de suas obras nessa cor local que provém da natureza e do clima do país. Patenteia-se dando a conhecer-se nos próprios costumes, usos e leis da sociedade. Mostra-se nas inspirações da religião que segue o povo. Distingue-se finalmente nas suas ficções históricas, derramando um reflexo dessa glória que faz pulsar de entusiasmo os corações bem gerados.<sup>14</sup>

O nacional que, em Garrett, quase confundia-se com a cor local de Sismondi, contém aqui, além desta cor local, mais os costumes, usos, leis, religião, ficções históricas.

Paulo, 1978, p. 91.

<sup>13</sup> Idem, *ibidem*, p. 36.

<sup>14</sup> MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro, 1991, p. 81.

A polêmica em torno do nacional, crescente no correr do século, foi carreando para si os mais variados matizes ideológicos, tornando-se o conceito um verdadeiro centro da literatura brasileira de então, e, por isso, cada vez mais preñe de significações, crescendo em complexidade.

## A COR LOCAL COMO ESSÊNCIA DO NACIONAL: ALENCAR E AS CARTAS

Aquela simplicidade, singeleza mesmo, presente nas indicações de Sismondi e nos "conselhos" de Garrett aos escritores brasileiros, de prestarem atenção à cor local, deixará de existir. Como se viu na seção anterior, esta cor local tornou-se bastante complexa, difícil de pintar, obrigando o escritor a levar em conta uma série de questões que antes não entravam em suas cogitações, pelo menos não numa forma impositiva e programática, fruto em grande parte da reflexão. Sem prejuízo da reflexão, assim como da sua maior densidade, ganha ao correr do século, o conceito de cor local ganhará um defensor bem qualificado. Em torno de meados da década de 1850 entra em cena um autor que será fundamental no que diz respeito à questão do nacionalismo literário. Trata-se de José de Alencar que, em 1856, publica pelos jornais uma série de cartas criticando a obra *A confederação dos tamoios*, de Gonçalves de Magalhães. Pode-se dizer que Alencar passa em revista todo o ideário romântico, ao aplicá-lo criticamente no então considerado grande poema nacional, escrito pelo maior nome da literatura brasileira no momento. Com a publicação das *Cartas*, pelo então desconhecido José de Alencar, este começaria a deixar de sê-lo. Mas o que estava em jogo verdadeiramente, para muito além das idiosincrasias pessoais de quem quer que fosse envolvido na polêmica gerada pelas cartas, era o que seria uma obra autenticamente brasileira, ou seja, que fosse a expressão cabal da nacionalidade, representação do nacional.

Pois é em torno deste conceito de nacional que Alencar faz girar toda a sua análise do poema. Nenhuma das faces deste conceito deixa de ser investigada pelo futuro romancista, e sempre em prejuízo para aquela que queriam como a nossa epopéia nacional. Mas uma das faces do conceito mais presente na crítica alencariana é aquela referente à natureza, pode-se pensar aqui, no sentido mais simples e recuado possível, como correspondendo àquela cor local referida primeiramente por Sismondi. Fala-se aqui, pois, daquele sentido mais direto e objetivo, da natureza por si só expressar o nacional:

o nacional é reconhecido como expressão total e, neste caso, a literatura é brasileira por que mimetiza a sua realidade imediata.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Idem, *ibidem*, p. 98.

Ainda que Alencar, nas *Cartas*, discorra, e muito, sobre os mais variados aspectos do nacional, cabe destacar aqui este viés concreto do conceito, ou seja, o cenário, o espaço brasileiro. Espaço, aqui, no sentido puramente físico, conforme assinalado no início. Quando Alencar quer tratar deste espaço ele utiliza, geralmente, o termo descrição. Quando faz referência à "descrição do Brasil", sabe-se que ele está preocupado com a cor local e a sua expressão. Expressão que considera sempre imperfeita quando se trata de *A confederação dos tamoios*. As críticas mais frequentes devem-se não a uma falta de aproveitamento da cor local, mas a uma utilização débil, frouxa, sem imaginação poética. Ao longo das quatro primeiras cartas são vários trechos em que ele aponta nesta direção. Já na primeira carta, mal encobrimo um acentuado caráter retórico de sua crítica, diz:

Brasil, minha pátria, por que com tantas riquezas que possuis em teu seio, não dás ao gênio de um dos teus filhos todo o reflexo de tua luz e de tua beleza? Por que não lhe dás as cores de tua palheta, a forma graciosa de tuas flores, a harmonia das auras da tarde? Por que não arrancas das asas de um de teus pássaros mais garridos a pena do poeta que deve cantar-te?<sup>16</sup>

Na terceira carta, depois de várias estocadas na incapacidade de Magalhães de representar condignamente a terra brasileira, Alencar não hesita em incluir trechos descritivos de sua própria pena, utilizando-se, mais uma vez, de um recurso claramente retórico, supostas recordações de outrora:

Talvez ainda se lembre, meu amigo, das nossas longas conversas de outrora, quando sentados no canto do meu terraço, ao cair de uma bela tarde, com os olhos engolfados no azul profundo do horizonte, falávamos de poesia, de arte, de beleza, e sobretudo das cenas majestosas da natureza de nossa terra.<sup>17</sup>

A partir daí, sem o menor pejo, passa a mostrar ao leitor cenas descritivas de sua própria lavra:

O sol descambava no ocidente, e reclinava-se sobre um leito de nuvens: os últimos raios do ocaso coloriam de seus reflexos de ouro e púrpura os vapores ligeiros que deslizavam ao sopros da brisa da tarde.<sup>18</sup>

E segue nestas lembranças descritivas por quase uma página, sempre com o intuito de contrapô-las ao poema em análise. A lembrança de poemas de Chateaubriand não chegam a salvar um certo tom cabotino presente nesta passagem, já que Alencar, efetivamente, apresenta-nos cenas des-

<sup>16</sup> CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre a Confederação dos Tamoios* São Paulo: Fac. de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953, p. 5.

<sup>17</sup> Idem, *ibidem*, p. 17.

<sup>18</sup> Idem, *ibidem*, p. 17.

critivas da natureza tropical, mais especificamente da região fluminense, onde morava, escritas com palavras próprias.

Na quarta carta ele retoma o tema da natureza americana, agora buscando exemplo em Lamartine, outro grande nome romântico da época. Mas é na sétima carta que Alencar vai desferir o golpe final em Magalhães no que diz respeito ao tratamento dado por este à cor local. Num momento em que suas cartas já começavam a merecer respostas, algumas iradas, às suas críticas ao então grande poeta, Alencar parece ficar mais convicto das suas idéias, e isto se reflete na própria estrutura das cartas. Esta sétima já apresenta uma estrutura visivelmente articulada, com um objetivo bem definido.

Inicia a sétima carta negando que a terra brasileira tenha sido descrita por Magalhães no poema *A confederação dos tamoios*. Na impossibilidade, para efeito de prova, de voar por sobre o país, sugere, maliciosamente, que se olhe, senão para a Amazônia, pelo menos para a baía da Guanabara. E conclui com uma primeira crítica direta a Magalhães:

Se depois deste curto instante de contemplação houver um só homem capaz de sentir e compreender o belo, que me diga que o Sr. Magalhães é um verdadeiro poeta nacional, confessarei então que errei, e que sonhei o meu belo país mais rico, mais sublime do que ele realmente é.<sup>19</sup>

Como não é possível o juízo na natureza (a realização de um "vol d'oiseau", conforme sua expressão), "e não há remédio senão ir buscar nas folhas dos livros "os argumentos", Alencar encaminha a discussão para a questão do exclusivamente literário, que é o seu forte. Dirige-se, pois, aos livros. Passa a comparar o poema de Magalhães com vários livros, sempre em desvantagem para o autor brasileiro:

Não sei; leio o poema, abro alguns livros, e vejo com tristeza que a Itália de Virgílio, a Caledônia de Ossian, a Flórida de Chateaubriand, a Grécia de Byron, a Ilha de França de Bernardin de Saint-Pierre, são mil vezes mais poéticas do que o Brasil do Sr. Magalhães; ali a natureza vive, palpita, sorri, expande-se; aqui parece entorpecida e sem admiração.<sup>20</sup>

Continuando na sua estratégia retórica com vistas à desqualificação do texto que analisa, depois de compará-lo com outros textos poéticos, passa a confrontá-lo com textos em prosa. Para isso escolhe nada mais nada menos do que Chateaubriand, um dos maiores escritores da época romântica em todo o mundo. Cita várias passagens do autor francês, em que se percebe, conforme quer provar Alencar, muito mais poeticamente a expressão da natureza americana.

<sup>19</sup> Idem, *ibidem*, p. 51.

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*, p. 51.

Dado este passo, comparando a "poesia" de Magalhães com a "prosa" de Chateaubriand, Alencar desfere outra estocada no autor fluminense:

abrindo o livro do Sr. Magalhães, esqueço-me de que é poesia, e julgo folhear um cronista pouco lido nas coisas do Brasil.

(...)

E como são ociosos e sem sentido aqueles versos da Confederação dos Tamoios, onde apenas se encontram esses lugares comuns, essas idéias vulgares que assaltam o espírito, logo que se fala de uma mata ou bosque.<sup>21</sup>

Prevendo possíveis ataques à sua linha argumentativa, defende-se:

Mas talvez me respondam que Chateaubriand era um grande poeta até na sua prosa ligeira, e que é bem difícil imitar, ainda mesmo em poesia, todas as coisas bonitas e grandiosas que lhe foram inspiradas pela natureza americana.<sup>22</sup>

Neste ponto da carta já começa a se tornar transparente o processo retórico utilizado por Alencar, ou seja, ele força o texto de Magalhães a percorrer um trajeto em degraus, onde cada lance coloca-o mais e mais em baixo a nível estético. À objeção de que Chateaubriand é um grande poeta mesmo na sua prosa, o jovem crítico responde:

Concordo com isto; mas não é só o autor de *Atala* que descreve o Novo Mundo; leia a história das missões do Paraguai, das Antilhas, da Guiana e do Brasil; leia sobretudo as cartas de Charlevoix e Durtet, e as do padre Antônio Vieira, e verá que há mais vida, mais calor, mais animação nesse simples recito de viagem do que no poema dos *Tamoios*.<sup>23</sup>

Esta comparação com os cronistas, simples compiladores de tradições, assim como um tipo de literatura tal como a epistolografia, faz o poeta descer mais um degrau, dentro daquele esquema retórico explicitado acima. Muitos outros degraus o poema será obrigado a descer, em função da vigorosa argumentação alencariana. Depois de expor, via comparações de todo tipo, a grande fragilidade do poema, Alencar passa a tratar do poema em si, criticando aspectos cada vez mais concretos e objetivos relacionados, no principal, com a questão da cor local. Realiza uma verdadeira desmontagem do poema, não deixando pedra sobre pedra. Dirige-se para o final da carta nestes termos:

Limitou-se a mostrar o que já sabíamos de cor e salteado; copiou sem embelezar, escreveu sem criar, e acha ainda um amigo tão indulgente, tão cego pela afeição, que não duvida em afirmar que ele pintou a natureza brasileira, e descreveu os costumes indígenas com poesia e naturalidade.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Idem, *ibidem*, p. 53.

<sup>22</sup> Idem, *ibidem*, p. 53.

<sup>23</sup> Idem, *ibidem*, p. 53.

<sup>24</sup> Idem, *ibidem*, p. 58.

Depois disto só ficava faltando o golpe final, e que acaba vindo logo na seqüência. É então que toda a estrutura da carta pode ser bem apreendida e o seu objetivo fundamental torna-se evidente:

É preciso acabar com esta questão, e dar por uma vez como ponto decidido que a *cor local*, como a entendem os mestres da arte, não existe na *Confederação dos Tamoiós*.<sup>25</sup>

Aqui Alencar tocava no ponto nevrálgico da estética romântica brasileira. Não expressar convenientemente a *cor local* era não expressar convenientemente o Brasil e, como consequência não poderia ser considerada uma obra nacional. Alencar tocava assim na camada mais remota e essencial da estética romântica brasileira: a expressão da natureza americana. Não cumprida esta a contento, de nada valeria o resto; assim era o pensamento daquele jovem crítico em 1856.

### A COR LOCAL NA PERIFERIA: CALDRE E FIÃO E A DIVINA PASTORA

Para concluir esta primeira abordagem ao tema, que busca investigar o conceito de *cor local* no romantismo brasileiro, suas origens e desdobramentos, parte-se para uma análise de uma obra concreta, no caso o texto *A divina pastora*, de Caldre e Fião, considerado o primeiro romance sul-rio-grandense e um dos primeiros do Brasil.

O interesse do texto em análise prende-se ao fato de que, além de ter sido publicado no ano de 1847, faz parte de uma literatura periférica do Segundo Reinado, ainda que a edição seja do Rio de Janeiro.

O primeiro motivo justifica-se porque o seu ano de publicação coloca-se a meio caminho da eclosão do romantismo em nosso meio, ou seja, 1836, e as *Cartas* de José de Alencar, de 1856, que pode-se considerar como sendo o ano de encerramento da primeira fase romântica. O conceito de *cor local*, como se viu, encontra-se no auge, sendo a expressão mesmo da nacionalidade e, portanto, a essência de qualquer projeto que se quisesse literário. Analisa-se, desta forma, uma obra que está a meio caminho do início do romantismo entre nós e a concretização da primeira grande obra romântica da prosa brasileira, ou seja, *O guarani*, de 1857, fruto direto das *Cartas*.

*A divina pastora* é publicada, pois, na fundamental década de 1840, quando as discussões sobre o que vem a ser uma literatura autenticamente nacional são intensas. Há então muitos intelectuais, escritores e artistas discutindo o tema, em especial pelas páginas dos periódicos do tempo. Fecundados pelos críticos estrangeiros das décadas anteriores, emerge a pri-

<sup>25</sup> Idem, *ibidem*, p. 58.

meira geração de críticos brasileiros, simultaneamente ao surgimento do romantismo em termos nacionais.

O segundo motivo acima assinalado, ou seja, a condição periférica do romance de Caldre e Fião, justifica-se porque, além do interesse regional, ela serve como um contraponto "gauche" ao que se discutia na Corte. Isto porque o autor, apesar de residir no Rio de Janeiro no período em que escreve e publica o romance, coloca-se como um autêntico e fervoroso escritor do Sul, em obediência de certa forma aos próprios pressupostos românticos. Ao contrário de Alencar, que é um escritor da província, no caso o Ceará, mas que escreve sob uma ótica da Corte, Caldre e Fião não só é da província como também sua ótica advém daí. Resulta disto uma posição muito peculiar, como se verá a seguir, ao buscar-se configurar a utilização que o autor faz do que vimos conceituando como *cor local*.

A representação do espaço no primeiro romance de Caldre e Fião é bastante significativo de como a ideologia interfere entre os olhos do escritor e o mundo por ele representado. O sentimento do "torrão natal", encontrado em tantos escritores brasileiros do período, influenciados todos eles pelo ideário romântico, está novamente presente, e de maneira intensa, em Caldre e Fião. No prefácio da segunda edição da obra, que tratou de resgatar o texto d'*A divina pastora*, por longo tempo desaparecido, Flávio Loureiro Chaves assim se refere à questão:

Configura, pois, a marca legítima do romance brasileiro, que estaria sempre empenhado na identificação e nomeação do espaço circundante, fossem quais fossem os temas oferecidos, fazendo-se instrumento indispensável ao conhecimento da nossa realidade de país novo, como quer Antonio Candido.

Compreende-se assim porque os românticos saíram em busca das paisagens e seus vultos típicos no esforço para desenhar de maneira indelével a identidade nacional.<sup>26</sup>

A questão que se coloca, de imediato, para quem lê a obra pela primeira vez, é saber qual o espaço circundante a que se refere o crítico? Ou colocando melhor a questão, qual o espaço que Caldre e Fião considera como sendo o seu? O espaço americano? O brasileiro? O rio-grandense? O da cidade de Porto Alegre? O do curato de Belém, um dos mais antigos bairros da cidade e como tal representado no romance? A resposta deve ser pronta e imediatamente dada: todos eles. Esta é uma das características mais marcantes do romance, ou seja, o tratamento inusitado que recebe no que diz respeito à sua representação espacial.

Ora, de maneira geral, e independentemente de ser um texto romântico ou não, o escritor se restringe a uma ou no máximo duas das esferas assinaladas. Machado de Assis, por exemplo, preocupa-se em representar a cidade do Rio de Janeiro da época do Segundo Império, a Corte, com

<sup>26</sup> CHAVES, Flávio Loureiro. "Um texto resgatado". In: CALDRE E FIÃO, José Antonio do Vale. *A Divina Pastora*. Porto Alegre: RBS, 1992, p. 10.

eventuais incursões ao interior fluminense. Jamais pensa a representação espacial em termos de nação ou de continente americano, Macedo igualmente, além de fazer a sua querida Itaboraí representar o espaço ideal da "roça". Manoel Antônio de Almeida restringe-se ao Rio do "tempo do Rei". Alencar, dono de um sopro épico, pensa em termos do imenso Brasil e das terras americanas. Quando trata de espaços mais restritos, dedica obras específicas para tanto. É o caso de *O gaúcho* e *O sertanejo*. Mesmo o Rio de Janeiro, capital do Império, tem presença discreta em grande número dos romances de Alencar que não tratam diretamente de temas urbanos, daí sim, só voltados para a cidade, como é o caso de *Senhora* e *Lucíola*, ou mesmo bairros, como é o caso da Tijuca de *Sonhos d'ouro*. Enfim, as mais diversas perspectivas são objeto de tratamento pelos escritores brasileiros do período, nunca, no entanto, de maneira simultânea, no mesmo romance, como acontece no caso de Caldre e Fião, em especial n'*A divina pastora*. Vejamos como o autor configura a cor local nas diversas instâncias acima apontadas.

Num primeiro momento, muito provavelmente influenciado pelo Chateaubriand de *Voyage en Amérique*, o autor procura representar a grandiosidade do continente americano. Diz uma das personagens:

– Meus filhos! Quando eu, às margens do Caí onde as brandas ondas do rio vêm quebrar o seu sonoro respirar, contemplava essas *timbaúvas* e *cedros* cujas cortiças atestavam o volver apressado de tantos séculos, tinha uma idéia dolorosa – o extermínio das gerações primitivas do continente americano que em remotas idades habitado haviam estas margens. E eu deixava correr por minhas faces as quentes e salgadas lágrimas. Os primeiros Americanos não roubaram a liberdade e a honra de outros povos, viviam em plácida paz no gozo dos bens que a natureza lhes tinha destinado e sofreram de estranhos povos europeus, arrastados pela insaciável sede de ouro, as mais cruentas e vis perseguições.<sup>27</sup>

A referência ao rio Caí demonstra que a influência de autores europeus não fazia com que o escritor rio-grandense deixasse de observar diretamente a sua região. Mas é evidente aqui o sopro épico, o tom continental que futuramente será perseguido também por Alencar. Ainda que fortemente plantado em solo rio-grandense, "às margens do Caí", o autor está pensando em termos do continente americano. Também num dos muitos episódios autônomos presentes no volume, a História de Kajumurá e Balcaí, percebe-se claramente esta dimensão épica, candidatando-se seu autor, inclusive, a ser um dos precursores de um tema que tomaria de assalto a prosa romântica logo a seguir, ou seja, o *indianismo*. É ainda Flávio Loureiro Chaves que anota, referindo-se à questão, que "aquele *indianismo* que viria a ser uma das mais fortes correntes do nacionalismo romântico aparece aqui com todo o vigor, propondo o espaço ideal da América para-

<sup>27</sup> CALDRE E FIÃO, José Antonio do Vale. *A Divina Pastora*. Porto Alegre, RBS, 1992, p. 95.

disíaca, logo destroçada na arremetida do invasor europeu.<sup>28</sup> O crítico, em nota a passagem similar àquela que transcrevemos, afirma que fatos como este situam "Caldre e Fião em posição privilegiada. "O presente texto é de 1847; apenas em 1846 Gonçalves Dias publicará os *Primeiros cantos e O guarani*, de José de Alencar, só aparecerá em 1857, dez anos depois, portanto.<sup>29</sup>

O nacionalismo romântico apontado pelo crítico estará também presente em Caldre e Fião na vertente lírica, que atingirá seu ponto alto na década seguinte com as *Primaveras* de Casimiro de Abreu. De qualquer modo, ainda que lírico, e intimista é evidente que a cor local aqui é "brasileira", deixando transparecer, inclusive, um certo tom livresco, do leitor que sabe o que se está lendo na Corte:

Que perfume tão embriagador o que lançavam as brancas flores das laranjeiras, misturando-se com as flores de pessegueiros e o cheiro dos ananases! Como era belo o aspecto de um bosque de bananeiras e o aspecto de um canal de continuo sussurrar! (...) O canto do sabiá saudosos! A cadente harmonia de milhares de passarinhos!<sup>30</sup>

A clara tentativa, num diapasão lírico, de abarcar o país como um todo, tal como Alencar irá fazer posteriormente de forma épica. Em passagens como esta percebe-se mais o influxo da ideologia romântica do que o escritor debruçando-se sobre a sua terra natal e vendo-a objetivamente. Isto começa a acontecer quando Caldre e Fião volta sua atenção ao "pago rio-grandense". Neste momento ele deixa de ser, em grande medida, o reprodutor de ideologias, quer nacionais, quer internacionais, para se alçar ele mesmo como ideólogo de um Rio Grande idealizado. Antes disso, porém, e com olhos objetivos que ele vê a Província, como se constata pela descrição que faz do inverno e do minuíano nesta região:

Era a rigorosa estação do inverno. Os ventos do sul lambiam com suas enormes línguas os campos e as coxilhas da província do Rio Grande, que um pouco afastada do benéfico sol dos trópicos está à mercê do influxo desabrido do pólo sul. O manto de tristeza tinha caído do céu, enegrecido pelas nuvens que nele se espalhavam, e livremente não se podia respirar. (...) Triste é a natureza do Rio Grande do Sul na estação invernos.<sup>31</sup>

O caráter ideológico irá emergir, principalmente, quando o autor enfocar não a paisagem, mas os tipos humanos que a habitam:

O evangelho da moral Rio-Grandense não é escrito, é tradicional, mas, apesar disso, ainda não foi alterado em um só de seus ar-

<sup>28</sup> CHAVES, Flávio Loureiro. Op. cit. p. 13.

<sup>29</sup> CALDRE E FIÃO, José Antonio do Vale. Op. cit. p. 13.

<sup>30</sup> Idem, ibidem, p. 207.

<sup>31</sup> Idem, ibidem, p. 180.

tigos: para sabê-lo "in totum", é necessário ser Rio-Grandense e viver muitos anos naquela divisão política do Império que chamamos - Província do Rio Grande do Sul. E, demais, a alimentação frugal e sã, e uma higiene regular, e a atividade em que vive ele o resguardo dos vícios físicos e morais e o torna forte e acessível aos bons sentimentos da alma.<sup>32</sup>

E por aí segue, páginas e páginas descrevendo o típico habitante do Sul, já aqui denominado "monarca das coxilhas", que Alencar irá chamar, dez anos depois, de "centauro dos pampas", para finalmente chegar ao tradicional epíteto de "gaúcho".

Mas o mais surpreendente no que diz respeito à representação da cor local em *A divina pastora* é quando nos aproximamos das instâncias mais restritas do espaço, como é o caso da cidade, dos bairros, das ruas. Em relação à cidade de Porto Alegre, não tivesse outro valor, o caráter de total pioneirismo com que Caldre e Fião dedica-se a representar a então minúscula capital da Província deveria ser louvado. É Flávio Loureiro Chaves quem registra:

Embora pertencesse à primeira geração "romântica", Caldre e Fião não renunciou à atitude *realista* quando tratou de configurar o Rio Grande do Sul e sua capital, oferecendo aos círculos intelectuais da corte imperial um cenário até aí absolutamente desconhecido na literatura brasileira.<sup>33</sup>

Só este fato, tão bem apontado pelo crítico, já faria por merecer um estudo à parte, que desse conta de como se realiza uma primeira representação significativa de Porto Alegre. No que diz respeito à capital, somente na década de 1930, com Erico Veríssimo à frente, ela voltará a merecer uma representação tão generosa como a que lhe deu Caldre e Fião nos primórdios da narrativa rio-grandense. Já na abertura do romance em análise encontramos focalizado o espaço onde irá se desenrolar a ação. Assim inicia a primeira das duas partes da obra:

Bela como a aurora rósea da Primavera encantadora do sul do Brasil, era a paz que reinava entre os membros da mais entrelaçada família, que os vermelhos tetos das suntuosas e claras habitações que compõem a altiva e soberba cidade de Porto Alegre tem coberto.<sup>34</sup>

Já a abertura da segunda parte reserva nos uma surpresa maior. Caldre e Fião não só dá foros de cidadania literária a Porto Alegre, pela primeira vez, mas vai mais longe, dando-a também a um bairro desta cidade:

Sobre o plano cabeça de um morro, cercado de muitos outros alcantilados e vestidos de um escasso tecido verde-amarelado, no município de Porto Alegre, para o lado de Itapoã e perto das mar-

gens do plácido Guaíba, vê-se uma povoação circular tendo em sua circunferência uma modesta igreja e em seu centro uma anosa e secular Figueira brava. É o curato de Belém. Suas casas são baixas e insignificantes e singularidade alguma se registra nos anais da história. Quase tão antiga como a cidade de Porto Alegre, ela não tem dado um passo para o progresso; estacionária, parece regida unicamente pela mão da indolência.<sup>35</sup>

É inequívoca a semelhança com a abertura de *O vermelho e o negro*, de Stendhal, quando o escritor francês, utilizando-se de recursos cinematográficos "avant la lettre", faz-nos sobrevoar por sobre o cenário onde se desenvolverão as ações, no caso a capital do Franco-Condado. Esta ousadia, como se disse, só se repetiria com Erico Veríssimo em 1935, quando escreve *Caminhos cruzados* e dá início propriamente ao "ciclo de Porto Alegre". É ainda Flávio Loureiro Chaves quem observa:

O panorama obtido nos dá uma fotografia verdadeiramente inédita, sua nitidez e minúcia. Observador atento, Caldre e Fião fixa aquelas imagens que lhe parecem mais significativas; A Rua da Praia que recém começa a surgir nos areais do Guaíba; a bellissima Praça do Paraíso que, no entanto, já começa a ser desfigurada pela construção "moderna" do mercado público; a Rua de Bragança, aristocraticamente residencial, de onde se descortina sobranceira a "Caridade", dominando a vista urbana.<sup>36</sup>

Nada mais surpreendente, no entanto, do que um poema do autor inserido no interior do romance, em que Caldre e Fião canta, agora liricamente, a cidade de Porto Alegre. Trata-se de um poema longo em heptassílabos, composto de quatorze oitavas, totalizando cento e doze versos. As duas primeiras oitavas abrem o poema desta maneira:

Fugiu do dia a brancura,  
Chega a noite em sombra envolta,  
Traz no aspecto a feiúra,  
Traz a negra trança solta;  
Não vem garbosa e toucada  
Das estrelas rutilantes  
Espalhar pelos amantes  
Prazeres de enamorada.  
O janeiro se entristece  
Sem luz para refletir;  
No jardim a flor fenece,  
Não vê o campo sorrir;  
Aqui tudo é tristeza  
Quando vem da noite a face,  
Não goza do amor enlace  
A tristonha natureza.<sup>37</sup>

<sup>32</sup> CHAVES, Flávio Loureiro. Op. cit. p. 213.

<sup>33</sup> CHAVES, Flávio Loureiro. Op. cit. p. 9.

<sup>34</sup> CALDRE E FIÃO, José Antonio do Vale. Op. cit. p. 213.

<sup>35</sup> Idem, *ibidem*, p. 127.

<sup>36</sup> CHAVES, Flávio Loureiro. Op. cit. p. 9.

<sup>37</sup> CALDRE E FIÃO, José Antonio do Vale. Op. cit. p. 213.

Quando passamos para a terceira estrofe algo bate em nossa memória, e nada mais é do que a "Canção do exílio", de Gonçalves Dias:

Mas lá no meu Porto Alegre  
Como és, noite, graciosa!  
Com matina ruidosa  
A hora do alevantar:  
Podes com doce alegria  
O poder do curto dia  
Sobre a terra disputar.<sup>38</sup>

O resto do poema só vem confirmar o que a terceira estrofe sugere: Caldre e Fião faz, muito provavelmente, o primeiro aproveitamento literário do célebre poema, dois anos após a sua composição, que é de julho de 1843. O poema de Caldre e Fião, que aparece despretensiosamente em nota e é assinado pelo próprio, foi escrito no Rio de Janeiro em 20 de novembro de 1845, um ano antes, portanto, da publicação dos *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias, que incluía a "Canção do exílio". Assim abre o escritor rio-grandense sua nota, antes de transcrever o poema que, sintomaticamente, denominou-se "A noite da minha terra":

Em uma noite em que eu contemplava a harmonia e doçura do céu brasileiro, sentado em minha varanda, na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, o anjo da luz aparecendo no espaço recostou-se sobre a lua e começou risonho espalhar, por todo o vasto campo dos astros, os seus cabelos finos e prateados, infiltrando através das vidraças até mim os raios frios de seu fulgor. Eu refleti então e disse comigo: - É mais bela a noite de minha terra.<sup>39</sup>

Dai para escrever o poema transcrito foi um passo, como bom romântico que era. Caldre e Fião não faz, em nenhum momento, referência ao poema gonçalvino, mas e praticamente certo que deve ter tomado conhecimento dele na Corte, onde se encontrava. Só não esperava, certamente, que tal poema iria se transformar num verdadeiro símbolo da nacionalidade romântica, e não só romântica, mas brasileira, já que são hoje inúmeras as "canções de exílio" presentes na literatura brasileira.

Fosse Caldre e Fião um farroupilha, e seria pelo menos explicável que ele experimentasse o sentimento típico do exilado, estando no Rio de Janeiro. Mas, como se sabe, ele era um monarquista convicto, súdito fiel do Imperador, e jamais pensou em dividir o país. No entanto, esta passagem do romance *A divina pastora* explica em parte um sentimento muito comum na cultura gaúcha: a de estarmos em outro país, "exilados", de costas para o Brasil, como muitos brasileiros nos vêm. O "lá" de Gonçalves Dias, um maranhense, e o Brasil, o "cá" é a cidade de Coimbra, muito distante da pátria. O "lá" de Caldre e Fião, um rio-grandense, e a cidade de

Porto Alegre, e o "cá" e a cidade do Rio de Janeiro, distante de sua cidade também, mas capital do Império do Brasil, sua pátria, pelo menos em termos geopolíticos. A qual cor local expressar, deve ter se perguntado Caldre e Fião. E como não tivesse resposta, como talvez nós não a tenhamos até hoje, ele expressou todas, da mais grandiosa, que as terras americanas inspiravam, até a mais singela, sugerida por uma povoação perdida no interior do município de sua cidade natal.



<sup>38</sup> Idem, *ibidem*, p. 214.

<sup>39</sup> Idem, *ibidem*, p. 213.