

ANTIPASTORALISMO

RESUMO:

O presente estudo apresenta um panorama histórico de como movimentos e discursos apresentaram ocorrências em negativo do pastoralismo na cultura brasileira. Pautado sobretudo nos movimentos de literatura – arte em que a expressão antipastoralista se sobressaiu –, o presente texto aponta as principais correntes e discursos centrados na percepção negativa da estética pastoralista. O pastoralismo compreende a arte como inspiração e adoração pura da natureza, fazendo com que a vida campestre representada pareça autêntica; já os termos antipastoral ou antibucólico têm sido usados ao longo da história da literatura e da cultura para, além de identificar aqueles que faziam críticas ou que tinham postura radicalmente contrária a propostas estéticas do pastoralismo e do bucolismo, remeter-se a formas satíricas ou a expressões culturais que apresentem a vida rural e seu trabalho a partir de perspectivas não idealistas ou realistas, subvertendo o bucolismo. Demonstramos também neste texto como as tendências antipastoralistas tiveram e têm força, além de uma considerável duração na história da literatura, e um caráter balizador para a cultura brasileira, seja por ressignificar o classicismo ou por recriar constantemente o espaço e a relação do homem com a simplicidade e com o mundo natural.

Palavras-chave: anti; pastoralismo; cultura em negativo; literatura brasileira.

ANTI-PASTORALISM

ABSTRACT

This study presents a historical overview of how movements and speeches presented negative occurrences concerning pastoralism in Brazilian culture. Lined especially in literature movements – art in which pastoralist expression stood out - this text outlines the main currents and speeches focused on the negative perception of pastoralist aesthetic. The pastoralism understands art as inspiration and pure worship of nature, making the represented country life looks authentic; The anti-pastoral or anti-bucolic terms have been used throughout the history of literature and culture not only to identify those who were critical or had a radically contrary position to the aesthetic proposals of pastoralism and bucolic, but also to refer to satirical forms or cultural expressions showing rural life and its work from not idealistic or realistic perspectives, subverting the bucolic. It is demonstrated in this texts how the anti-pastoralists trends have had and still have strength, as well as a considerable length in the history of literature, and a beacon character to the Brazilian culture, either by reframing classicism or for constantly recreating the space and man's relationship with simplicity and the natural world.

Keywords: anti; pastoralism; culture in negative; Brazilian literature.

ANTIPASTORILISMO

RESUMEN:

En este estudio se presenta una visión histórica de cómo los movimientos y discursos presentaron apariciones en negativo del pastorilismo en la cultura brasileña. Guiado sobre todo por los movimientos de la literatura - arte en que la expresión antipastorilista se destacó - este texto señala las principales corrientes y discursos centrados en la percepción negativa de la estética pastorilista. El pastorilismo entiende el arte como fuente de inspiración y de adoración pura de la naturaleza, haciendo que la vida en el campo representado parezca auténtica; ya los términos antipastoril o antibucólico se han utilizado a lo largo de la historia de la literatura y de la cultura para, además de identificar aquellos que hacen críticas o eran radicalmente opositores a las propuestas estéticas del pastorilismo y del bucolismo, referirse a formas satíricas o expresiones culturales que muestran la vida rural y su trabajo desde perspectivas no idealistas o realistas, que subvierten el bucolismo. Hemos demostrado también en este texto como las tendencias antipastorilistas han tenido fuerza, además de una considerable duración en la historia de la literatura, y una referencia para la cultura brasileña, ya sea por reformular el clasicismo o por recrear constatemente el espacio y la relación del hombre con la simplicidad y con el mundo natural.

Palabras clave: anti; pastorilismo; cultura en negativo; literatura brasileña.

ANTIPASTORALISME

RÉSUMÉ:

Cet article présente un panorama historique de comme des mouvements et des discours présentent occurences en négatif du pastoralisme dan la culture brésilienne. Basé sourtout sur les mouvements de littérature- art dans laquelle l'expression antipastoraliste est mise en évidence- ce texte indique les principales courants et discours centrés sur la perception négative de l'esthétique pastoraliste. Le pastoralisme comprend l'art comme inspiration et adoration pure de la nature, faisant la vie champêtre représentée ressembler authentique. Les thèrmes antipastoral au antibucolique, utilisés à travers l'histoire de la littéraure et de la culture pour identifier ceux qui critiquaient ou qui étaient radicalement contraires à des propositions esthétiques du pastoralisme et du bucolisme, sont utilisées aussi pour faire référence à des formes satiriques ou à des expressions culturelles qui présentent la vie rurale et son travail à partir de perspectives non idéalistes ou réalistes, subvertissant le bucolisme. Dans ce texte nous démontrons aussi come les tendances antipastoralistes ont eu et ont force, et une considérable durée dans l'histoire de la littérature, et un caractèr balisateur à la culture brésilienne, par resignifier le classicisme ou pour recréer souvent l'espace et la relation d'homme avec la simplicité et avec le monde naturel.

Mots-clés: antipastoralisme, culture en négatif, littérature brésilienne.

OS TERMOS *ANTIPASTORAL* ou *antibucólico* têm sido usados ao longo da história da literatura e da cultura para, além de identificar aqueles que faziam críticas ou que tinham postura radicalmente contrária a propostas estéticas do pastoralismo e do bucolismo, apontar para formas satíricas pastoris – ou ainda para produções literárias que apresentassem a vida rural e seu trabalho a partir de perspectivas não idealistas ou realistas, subvertendo o bucolismo.

Ao longo da Antiguidade e princípio da Era Moderna, a arte relacionou-se com o mundo natural basicamente de três maneiras: a arte era vista como algo maior que a natureza, capaz de superá-la e sobrecrever suas formas; ou a arte era vista como inferior à natureza, sendo, portanto, incapaz de expressar sua magnitude e completude; ou ainda a arte era tida como força análoga à natureza, sendo capaz de criar um universo de formas ideais que revelem concretamente suas características. O gênero pastoril, também conhecido como *rústico* e *bucólico*, compreende a arte conforme este último modo: inspira uma adoração pura da natureza, fazendo com que a vida campestre representada pareça autêntica, contrastando com o que se considera artificial e secundário presente em ambientes urbanos.

De acordo com alguns críticos, este gênero poderia ter se originado do texto bíblico do livro de Ruth, do antigo testamento, além de *Os trabalhos e os dias* (circa 700 AC), de Hesíodo. Mas é o poeta Teócrito (circa 310–250 AC) o apontado indiscutivelmente como o grande mestre que difundiu o pastoralismo na cultura ocidental. Antes de Teócrito, havia poesia que retratava o mundo dos campos e seus pastores, mas seguramente não configurava como gênero propriamente dito, fruindo de uma série de características que lhe são próprias. Posteriormente, o poeta romano Virgílio, célebre por suas *Bucólicas* (circa 39–38 AC), irá, no entanto, exercer a maior influência técnica e de pensamento no pastoralismo moderno.

Firmado esteticamente na tradição do *locus amoenus* (local ameno) – um conjunto de elementos da natureza dispostos num espaço geográfico (campo, prado, aldeia) que atribuam calma e perfeição, formando um ambiente equilibrado e ideal para contem-

plação –, o trabalho pastoril e o ato artístico exprimem estados em que a alma sensível dos homens se restituía de condições sagradas, tais como generosidade, benevolência e cordialidade. No mundo pastoril os homens encontram-se em harmonia com a natureza e uns com os outros, não havendo ordenamento de subordinação, estando em forte coparticipação com seus semelhantes. Este mundo é lugar próprio do amor incondicional. Nesta perspectiva, o indivíduo integrante da natureza, o pastor ou a pastora, alcança liberdade ao se afastar das ambições e de seus temores. É fundamental que as sensações impressas pelo artista ou poeta pareçam sinceras e naturais, portanto, racionais, sendo esta a representação da verdade.

O *locus amoenus* é um verdadeiro lugar-comum na arte, e constitui-se de tema tradicional desde o classicismo, avançando até mesmo pela Idade Média e Renascimento. A alegoria do campo e da aldeia, os lugares-comuns, tem êxito ao ser usada em diferentes situações, variando de acordo com o autor, as pretensões e os sentimentos a serem trabalhados, podendo personalizar-se, apesar de sua fixação formal rígida. A relação dos pastores com o amor variou de acordo com o autor; a tradição virgiliana condena a paixão insana e fulminante, e indica o trabalho no campo como forma de superação de eventuais desditas.

O gênero pastoril traz em si certa fusão com o gênero dramático, dada sua aproximação com idílios (pequena imagem; nome dado pelos gregos a suas composições pastoris) e élogos (poesia de diálogo entre pastores, tipicamente virgiliana). Na poesia pós-renascentista, a poesia rústica não tinha métrica específica, distanciando-se das composições clássicas: houve preferência pelo metro mais curto, que não superasse dez sílabas. Os poetas latinos compunham em hexâmetro, podendo contar com forma narrativa, dialogada ou mista. Há drama e novelas pastoris datadas do Renascimento e muito frequentes ao longo do século XVI, além de representações bucólicas em várias formas de arte, como representação pictórica, escultura e dança.

Se o pastoralismo como posto na Idade de Ouro de Hesíodo não representava uma opção de vida realista, tão pouco tal opção seria possível na composição virgiliana: no mundo romano o trabalho já se

fazia necessário, e a realidade pastoril incompatível; o pastoralismo já representava uma reminiscência de uma essência no campo mítica, uma realidade que não era verdadeiramente vivida pelo artista, tratando-se de uma projeção lendária de um outro mundo – mundo em que o trabalho não era necessário. A vida cansativa e cheia de obrigações cidadina fez com que se invejasse a rotina dos pastores, como se observa na estética do *beatius ille*.

Para compreender o desenvolvimento do anti-pastoralismo no Brasil, deve-se voltar às tendências ideológicas iluministas europeias dominantes ao longo do século XVIII, apoiadas no racionalismo e em uma visão científica capaz de esclarecer as grandes questões humanas, e que traziam um grande otimismo no que diz respeito à possibilidade de expansão do conhecimento, no contexto da ascensão da burguesia.

Alguns passaram a crer na conciliação do poder estrutural do Antigo Regime com o enciclopedismo e o reformismo. Tem-se no período o uso de um amplo código normativo, fórmulas literárias bem postas ao gosto dos eruditos. Marcas renascentistas são revigoradas, apoiadas nos mandamentos estéticos apontados por Horácio e Aristóteles. Aquele foi o século das normas no mundo ocidental: manuais de poética, como o de Nicolas Boileau, *L'art poétique* (1674), tiveram grande relevância como inspiradores e ordenadores da escrita; para os movimentos árcades lusitano e brasileiro, Luís Antônio Verney deu as cartas com seu *Verdadeiro método de estudar, para ser útil à República e à*

Igreja: proporcionado ao estilo, e necessidade de Portugal, de 1746. O pastoralismo neoclássico tem sua atenção voltada ao camponês que trabalha, mas esta atenção se detém a uma postura de observação. O pastor e suas ações representavam a vida natural e os sentimentos simples, puros. A condição individual do homem do campo era superada, as emoções eram postas de forma objetiva e equilibrada.

Na América Portuguesa o pastoralismo teve produção profícua ao longo da segunda metade do século XVIII, fundamentalmente no período neoclássico, também chamado de Arcadismo. A denominação *Arcadismo* visa identificar traços comuns aos textos de tais autores do período, aspectos peculiares do estilo de época em voga. A crítica historiográfica brasileira batizou a chamada Escola Mineira de poetas do século XVIII como representantes da poesia árcade. Tal estilo de época foi nomeado no século XIX por autores de diversos manuais de história da literatura, podendo-se destacar a forte influência do crítico Sílvio Romero, que além de nominar assim o grupo também apresentou em bloco quais autores o comporiam – Santa Rita Durão (circa 1722-1784), Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), Basílio da Gama (1740-1795), Alvarenga Peixoto (1744-1792), Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) e Silva Alvarenga (1749-1814) –, apesar de temporalmente nem todos terem convivido no mesmo local no mesmo período. Além, cabe ressaltar que nem todos os artistas se renderam proeminentemente à convenção pastoril.



AMARAL, Antonio Henrique. Pastoral Urbana. Óleo sobre tela, 1979, 152 x 330 cm. Coleção João Sattamini/MAC-Niterói.

Ao contrário do que fora idealizado por Virgílio, ao longo das manifestações arcádicas do séc. XVIII a aldeia árcaea não representou um ambiente sem fronteiras, capaz de abrigar a todos homens para a contemplação coletiva do belo, ou um local autossuficiente; ao contrário, tal sentido social inclusivo nessa literatura, já que as agremiações pastoris arcádicas eram compostas pelo estamento aristocrático, os grandes proprietários de poder e de terra de então, num contexto escravista aberto.

Muitos acreditavam que a poesia bucólica, tão retomada no século XVII e XVIII, caía em uma pedante e exagerada afetação de sentimentalismo ilegítimo. Havia também críticas por esse tipo de produção estética cercar-se de forma muito fiel ao classicismo, que o teria limitado. A antiguidade teria se tornado uma limitação. A proposta de sensibilidade pareceria sentimentalismo meloso de membros da nobreza, para quem a vida campestre se fazia completamente distante. Por conseguinte, vários letrados passaram a suspeitar e ver com artificialidade o apego dos poetas pastoralistas, homens eruditos, mas que pouca ou nenhuma aproximação tinham com o campo. O crítico Raymond Williams indica que, na Europa, a metamorfose do espaço rural e o aumento da pobreza das classes rurais teriam contribuído para o surgimento do antipastoralismo, que procederá contrariamente à visão idilizada do campo e do camponês.

Franqueza, pureza, candura e simplicidade são traços muito destacados na estética pastoril árcaea, constituindo pontos-chave para a sua noção de sublime. É justamente o conceito de sublime que justifica o pastoralismo bucólico neoclássico brasileiro e foi ele que abriu as portas para outras tendências pré-românticas, que deram fôlego ao antipastoralismo.

O Arcadismo na América Portuguesa, por mais que fizesse uso dos mesmos códigos e da estrutura estética da Arcádia metropolitana, dela se diferenciava no que diz respeito à sua relação entre rusticidade e refinamento, enunciado direto e alegoria, passado *versus* futuro e tranquilidade *versus* desgraça. Se no mundo pré-capitalista o pastoralismo já não passava de uma alegoria, para compreender o que há por trás da formulação pastoril numa colônia faz-se necessário desvelar certos pontos obtusos.

O pastoralismo no Brasil tendeu a representar o homem natural simples, espontâneo; não se fundiu com o rústico bronco, não havendo espaço para o rude ou para a expressão de formas de vida mais próximas da realidade vivida; a proximidade com a natureza e a simplicidade adviria da ideia de que o refinamento cultural e intelectual mais esplêndido só seria alcançado assim. Enfrentou questões ainda mais complexas que os grupos agremiados europeus: a contradição da unção de um mundo primitivo (aldeia e campo) a um mundo mais refinado das artes contou em terras tupiniquins, perpassando pelo choque da realidade local, que era ainda mais aguda que o mundo primitivo imaginado: selvas, mata fechada, arredores a serem desbravados em Minas Gerais e outras regiões.

Cláudio Manuel da Costa, um dos poetas mais célebres do período, com rendosa fase pastoralista, em seu “Prólogo ao leitor”, parte de suas *Obras* (1768), já dava indícios de que notava a diferença entre o sonhado mundo pastoril e os ambientes brasileiros de sua época: “Não são estas as venturosas praias da Arcádia, onde o som das águas inspirava a harmonia dos versos. Turva e feia, a corrente destes ribeiros, primeiro que arrebate as ideias de um Poeta, deixa ponderar a ambiciosa fadiga de minerar a terra, que lhes tem pervertido as cores”. Na obra pastoril de Cláudio Manuel da Costa temos um eu-lírico encerrado entre duas realidades, a local, da colônia, e a europeia, da metrópole-Portugal.

No entanto, é um colega de Cláudio, Tomás Antônio Gonzaga, que viria a se tornar o maior poeta pastoralista na colônia portuguesa. Português, trabalhou como ouvidor em Vila Rica, Minas Gerais; inconfidente, foi preso em 1789 e enviado para a Ilha das Cobras, no Rio de Janeiro. Morreu exilado em Moçambique e nunca chegou a se casar com Maria Doroteia Joaquina de Seixas – a grande inspiração para criação da pastora Marília. Sob o nome árcaea de Dirceu, frisa com frequência seu status de superioridade e tenta se distanciar da miséria de um camponês rústico, relembrando sua posição social, além de marcar filiação à estética simples, mas não vulgarmente rústica, como se pode ver nos célebres versos da “Lira 77”: “Eu, Marília, não fui nenhum vaqueiro, / fui honrado pastor da tua aldeia”. Gonzaga tem o diferencial de ter composto as pastoris de Dirceu no formato de liras, dispensando o

diálogo entre pastores, típico da *écloga* – que foi utilizada por Cláudio Manuel da Costa. Nelas, invoca sempre a presença da pastora Marília, a quem aguarda para casamento. As líras à amada Marília de Dirceu tiveram tanta força que posteriormente viriam a influenciar uma série de outros artistas brasileiros, tendo Marília se transformado numa espécie de mito literário.

As paisagens pastoris, tanto as de Cláudio Manuel da Costa quanto as de Tomás, são ora nativas, com marcas de cor local, transparecendo os ambientes de Minas Gerais, ora correspondem ao *locus amoenus* clássico. O crítico Antonio Candido sintetiza quais são os dois conflitos básicos na arte pastoril, tendo como exemplo a poesia de Tomás Antônio Gonzaga: “o conflito entre a serenidade simples do tom e a tragédia da situação real; (...) a segunda é o conflito entre a rusticidade do assunto e o refinamento efetivo do emissor do discurso”. Esses conflitos dão circunstâncias para seu arranjo, para sua composição, mediante a unidade possibilitada por sua disposição dialética.

Ainda durante o neoclassicismo no Brasil, Basílio da Gama concilia no seu poema épico *O Uraguai* o pastoralismo bucólico nas descrições das selvas e à expressão realista de cenas de combate entre os índios e os homens brancos. Com apelo idílico, tem-se o sertão gaúcho das missões descrito, como na passagem que descreve a chegada das tropas portuguesas ao alto de uma montanha, no Canto IV. Em contrapartida, a natureza é representada como violada, com toques de realismo, como no Canto III, em que os indígenas ateiam

fogo no pasto para espantar os cavalos e, com isso, inviabilizar o ataque lusocastelhano contra as Missões.

No Brasil daquela altura, então colônia de Portugal, sublimar relações de hierarquia, como se faz necessário no pastoralismo clássico, não é algo tão imediato, tendo em vista que a arte se ampara no requinte aristocrático e em uma divisão de grupos de Arcádia – que já impunham certo tipo submissão social à metrópole ou às regras de condutas das próprias agremiações.

O antipastoralismo na Europa teve a propensão de desvelar o que se considerava uma falsa imagem paradisíaca das aldeias idealizada pelos artistas, salientando a pobreza do homem do campo e, por outro lado, denunciando a fortuna e a ostentações das classes altas e dos proprietários de terras; no Brasil não funcionou exatamente desse modo. O campo ficou circunscrito quase que exclusivamente como limite da apreciação natural, ou seja, pouca foi a extensão para outras formas de natureza. Questionamentos quanto às diferenças geográficas do que se daria como campo nos locais em que a poesia *árcade* teria inicialmente sido composta, como os penhascos dos arredores de Vila Rica, foram frequentes a partir do século XIX. Buscando índices de cor local e distanciamento da figuração clássica, ou talvez pouca compreensão ou mera subversão do que ela exprimia, a ambientação nos campos tão incomuns para a realidade local foi condenada por opositores. Ainda assim, na poesia de Cláudio Manuel da Costa as penhas mineiras são compostas com certo realismo, ou no contexto de uma espécie de *estética realista* que se opõe ao pastoralismo clássico.



PICASSO, Pablo. **Lust for Life (Pastorale)**. Óleo sobre tela, 1946, 120 x 250 cm. Musee Picasso, Antibes.

Em 1826, o poeta português Almeida Garrett, em *História abreviada da língua e poesia portuguesa*, prefácio do “Parnaso lusitano, ou poesias seletas dos autores portugueses antigos e modernos”, queixa-se da ausência estrutural de paisagem natural própria do território brasileiro, insistindo que deveria aqui haver e ser expresso um “espírito nacional” na literatura.

Internacionalmente, um dos mais célebres ataques à estrutura poética neoclássica, incluindo a pastoril, partiu do escritor francês Victor Hugo, em 1827, no seu prefácio-manifesto da peça *Cromwell*. Nele, Hugo refere-se àquele gênero poético como “garridice”, “poesia pintada, mosqueada, empoada do século XVIII”, “literatura de anquinhas, de pompons e de falbalás”, argumentando que o gênero teria sido infiel quanto sua interpretação do classicismo antigo; acrescentou que neoclassicismo apenas compreendia a realidade como bela e sublime, excluindo dela qualquer vestígio do grotesco e do diverso, distanciando-se assim de realidade plena passível de imitação.

O Romantismo inalou os ares da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, passando a representar uma potencialidade histórica, um fenômeno social, que evidenciava a consciência de interpretação e valorização do passado da humanidade e colocava em xeque a concepção clássica de história. Confrontou o pensamento ilustrado vigente no século XVIII, cuja história era pensada a partir da vida e dos feitos de homens ilustres, da constituição e evolução de grandes instituições. Apesar disso, no Brasil o Iluminismo e Romantismo não são tão opostos; muitos autores românticos, apesar de condenarem o culto aos homens ilustres e aos valores institucionais, ainda se valeram desse preito, retornando grandes nomes e grandes instituições na composição de suas obras, além de tematizações idílicas.

A matéria social era organizada no Romantismo em mundos que pudessem ser identificados. Se na Europa tal identificação valeu-se da celebração de mitos fundadores, no Brasil houve certa aclimação da tendência europeia, na qual o indígena e seus mitos apareciam como forças edificadoras da nação.

Após a declaração da Independência, os eruditos da terra trataram de se livrar da sujeição cultural que a jovem nação tinha em relação à ex-metrópole. Numa tentativa

de quebrar o vínculo, artistas, escritores e pensadores buscavam afirmar particularidades nacionais, buscando uma maior autonomia cultural; dedicaram-se a produzir símbolos que fizessem com que o povo do país recém-independente se reconhecesse. O indígena teve papel de destaque como símbolo nacional, esvaziado de qualquer realismo antropológico. Cabia ao artista romântico a árdua tarefa de construção da nação e sua identidade. Passava-se a um conflito marcado entre o local apresentado como natural, ameno e belo e o local urbano, caracterizado como corrompido, caótico e corrupto, que era, cada vez mais, associado à tecnologia, à ficção, como, também, ao isolamento, e à reificação dos indivíduos.

A natureza era encarada pelos românticos como um lugar de refúgio, que possibilitaria a regeneração corporal e espiritual. Oficializou-se uma imagem de natureza exuberante, paradisíaca e grandiosa. O mito da grandeza territorial do país surge como uma das justificativas ufanistas. Imagens produzidas principalmente pelos primeiros românticos, como em Gonçalves de Magalhães, atendem ao anseio de “apagamento” do passado colonial, exaltando as belezas terrenas existentes nas Américas. A floresta, as matas, a flora e a fauna são representadas para justificar a grandiosidade da nação e a felicidade que o brasileiro deveria ter por habitar uma terra com tantas abundâncias naturais, como nos poemas “Uma manhã no monte Jura” e “Infância”, de *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836).

A fuga para a natureza, para o passado, para o interior de si mesmo, para o lado noturno da vida, para o misticismo, para o sobrenatural, para o sonho, para a loucura ou para a própria morte – características também reconhecidas como *escapismo* –, ia de encontro à visão idílica da natureza, e teve abrangência nos trabalhos de poetas como Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e, de forma mais peculiar e diferente, em Sousândrade. Na prosa, o romantismo teve muitas produções regionalistas, que alternavam entre descrições idílicas e escapistas da natureza e do interior do país. O escritor sensível e culto, ainda que muitas vezes distante da realidade a ser representada, tentava ser capaz de transpor e traduzir para seu público de leitores a cultura popular. Visconde de Taunay e José de Alencar fizeram parte desse grupo. Este último,

além dos romances regionalistas, investiu em romances indianistas, como *O Guarani*. Neste romance de 1857, as descrições das formas da natureza brasileira são incorporadas a formas relativas ao passado europeu (formas medievais, góticas, classicistas), sendo subjugadas e moldadas a partir da perspectiva do nobre conquistador. Em várias cenas na mata há presença do idílico, principalmente em relação à apresentação do mundo indígena idealizado, concentrado na representação do índio Peri. No indianismo de Alencar, o primitivismo da natureza é algo mais remoto, portanto puro de representação, quicá mais intrigante e puro que a mera fuga a tempos longínquos.

Machado de Assis, em seu ensaio “*Instinto de nacionalidade*”, de 1873, é crítico em relação à poesia pastoril árcade – representada no caso pela produção de Tomás Antônio Gonzaga –, sem independência em relação à Europa: “Respirando aliás os ares da pátria, não souberam desligar-se das faixas da Arcádia nem dos preceitos do tempo. Admira-se-lhes o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora, e nisto há mais erro que acerto”. Machado vai além dos demais críticos românticos – como Garrett –, pois, perspicaz, entende que o dito instinto de nacionalidade não estaria necessariamente preso a elementos e descrições geográficas do Brasil, mas sim numa armação de evolução de formação de literatura nacional que seria construída aos poucos. Apesar disso, Machado afirmou que não atuaria em defesa dos poetas bucólicos de “mau gosto” e que tampouco comentaria “o fatal estrago que essa escola produziu nas literaturas portuguesa e brasileira”. Contudo, via neles valor de tradição e acreditava que todas as censuras que sofreram ao longo do século XIX não lhe pareciam “justas”, já que, devido ao fato de o Arcadismo ter certo aspecto cosmopolita, acabava por integrar o Brasil ao Ocidente.

Ao longo da segunda metade do século XIX, baseada em grande força de ideais positivistas, tem início no Brasil uma grande produção de arte realista, que tinha base na sustentação de que haveria transcendência do objeto em relação ao sujeito, afirmando a independência entre realidade e consciência. Nas artes visuais, a natureza foi representada como indomável, local de trabalho e cenário dos habitantes do campo e das matas, e em matéria rústica próxima da realidade, como se vê nas pinturas

de Almeida Júnior *O derrubador brasileiro* (1879) e *Paisagem fluvial* (1899), inspiradas na tradição de Courbet e Millet. O cientificismo e o darwinismo contribuíram para esvaziar o êxtase que a paisagem natural imprimia ao romance romântico; no realismo e naturalismo ficcional as descrições da força da natureza atuando em seus personagens com violência são marcantes. Seja no que diz respeito à natureza geográfica ou à natureza interna dos personagens, sua composição era baseada em instintos e ímpetos primordiais. O homem e o ambiente foram aproximados ao típico, ao factual e à lei do mais forte: os fracos não tinham vez na *selva selvaggia* realista. Com essas premissas foram compostos os ambientes naturais de romances como *A fome* (1890), de Rodolfo Teófilo, *Dona Guidinha do Poço* (1891), de Manuel de Oliveira Paiva, *A normalista* (1893), de Adolfo Caminha, e em *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio, que podem ser entendidos como passos largos de afastamento do mundo idílico.

O regionalismo, que já tinha sido importante tendência no romantismo e no realismo, foi ainda temática mais forte para as gerações seguintes. No movimento literário que antecedeu o modernismo brasileiro, entre o final do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, o antipastoralismo assumiu forma de sátira complexa. No segundo movimento do romance *O triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), Lima Barreto apresenta uma sátira à concepção romântica de nacionalismo e amor à terra, e ao próprio pastoralismo. O personagem Policarpo abandona a vida na cidade e o cargo público para se dedicar ao campo. “Ele foi contente. Como era tão simples viver na nossa terra! Quatro contos de réis por ano, tirado da terra, facilmente, docemente, alegremente! Oh! terra abençoada! Como é que toda a gente queria ser empregado público, apodrecer numa banca, sofrer na sua independência e no seu orgulho?”. Mas logo sua vida no sítio passaria a ser marcada por sua obsessão; ele faz inventário de toda a terra e frequenta estudos científicos e estatísticos incessantes, parte de um projeto nacionalista ambicioso, o de acreditar na agricultura como a salvação da pátria. Apesar desse ânimo sobre o campo, a vida de Policarpo no sítio é apresentada como uma “luta diária”, aspecto de uma visão realista um tanto darwinista em que a natureza é

adversária do homem. Policarpo acaba abandonando a beleza e os encantos da vida no campo, bem como sua vida difícil, e retorna à cidade.

Apesar de forte viés naturalista, o escritor gaúcho Simões Lopes Neto foi além do regionalismo realista e apresentou em *Lendas do Sul* (1913) um dos contos populares mais célebres sobre um pastor no Brasil, talvez superando até Dirceu em fama: “O Negrinho do Pastoreio”. A lenda narra a trajetória de um menino escravo, muito judiado por seu senhor, que é enterrado num formigueiro, por ter perdido a cavallhada da fazenda. Fruto de um milagre, o Negrinho volta do mundo do além para, com auxílio de Nossa Senhora, ajudar àqueles que tem algo desaparecido. Neste período também o poeta e músico Catulo da Paixão Cearense apresentou um conjunto de obras com forte lirismo bucólico, enquanto o escritor Monteiro Lobato, em 1918, publica o cruel conto “Bucólica” e criou uma espécie de caricatura do que poderíamos chamar de antipastor, com a criação do célebre personagem Jeca Tatu, do conto “Urupês”.

O escritor modernista paulista Oswald de Andrade, assim como fizeram vários outros artistas vanguardistas, apropriou-se do passado literário de modo dinâmico para dar a ele um novo significado a partir de seu intuito estético e ideológico. Em sua tese *A Arcádia e a Inconfidência* (1945), Oswald localizou características “românticas” antecipadas, fundadoras da literatura nacional, nos versos de pastoreio de Gonzaga, ressaltando suas características que davam a ver uma cor local especialmente brasileira; entretanto fez crítica, condenou a estrutura e o uso de fórmulas oriundas do mundo setecentista português.

Como escritor, Oswald apresentou ao leitor uma perspectiva de leitura mais sensível, franca e simples, substituindo a fórmula antipastoralista realista focada na visualidade. Exemplo dessa poesia é “bucólica”, de *Pau Brasil* (1925). “Agora vamos correr o pomar antigo/Bicos aéreos de patos selvagens/Tetas verdes entre folhagens/E uma passarinhada nos vaia/Num tamarindo/Que decola para o anil/Árvores sentadas/Quitandas vivas de laranjas maduras/Vespas”. A poesia antipastoril de Oswald de Andrade, isenta de narração, é marcada por descrições dispersas na própria estrutura de versificação, usando uma percepção sensorial

do espaço e de seus elementos. O leitor é apresentado a uma nova configuração do mundo natural, que é física e sensível, mas não realista.

Ao longo do século XX houve um movimento de retorno ao tema rural e, especificamente, ao tema sertanejo. A relação do indivíduo com a terra foi acentuada e passou a existir uma explícita fusão entre aspectos rurais e irruptas paixões sexuais, uma nova forma de encarar e opor-se ao mundo pastoril antigo; é o caso dos romances de temas rurais de José Lins do Rego e Jorge Amado.

Ainda por trás de uso de formas antipastoris houve na literatura brasileira do século XX a crença de que a realidade pastoril pode ser alcançada – em seus efeitos –, como se pode ver em poesias de Manuel Bandeira e Mário Quintana. Sem dúvida, a poesia de Carlos Drummond de Andrade, poeta nascido no interior de Minas Gerais, marca uma relação de tédio em relação à vida no interior, como se vê no poema “Cidadezinha qualquer”, de *Alguma poesia* (1930).

Guimarães Rosa soube, como poucos, criar em sua ficção ambientação natural em que há a coexistência do idílico, mais próximo do pastoralismo, e de uma tendência severa e agressiva da natureza, próxima de um antipastoralismo. O fenômeno ocorre em vários de seus contos, mas é em *Grande sertão: veredas* (1956) que se tem seu mais consistente exemplo. O sertão de que fala o narrador Riobaldo é apresentado como um “espaço do excessivo”, lugar agreste cuja lógica é primitiva (marcada pela figura monstruosa do antagonista Hermógenes). Localidade distante, remota em distância, símbolo do espaço desconhecido ou não sabido, o sertão não dá meios de fácil acesso, representando uma espacialidade em que a diferença e a alteridade dominam. Apesar disso, sua lógica pode ser invertida: o sertão que é apresentado como brenhas da seca e da desfiguração humana ao longo do romance também se tem como idílico em seu início, que é dado pelas lembranças do narrador sobre a personagem Diadorim – um sertão belo, abundante, calmo; um ambiente capaz de ofertar amor e conciliação. Na lógica de composição de seu sertão, Rosa possibilita que o ambiente ameno e deleitoso seja revertido em rude e inospitaleiro, criando uma dialética robusta entre sonho idílico vinculado ao amor que contrasta com a realidade terrível filiada ao ódio.

As oposições e recriações do pastoralismo tiveram e ainda têm fundamental efeito balizador para a cultura brasileira, por ressignificar o classicismo e, além disso, por recriarem constantemente o espaço e a relação do homem com a simplicidade e com o mundo natural. Se a cultura literária brasileira tem berço nos campos idealizados das Minas do século XVIII, é a interação complexa de suas antigas formas com novas proposições de pensamento que garantem autonomia de visões alegóricas da vida. A oscilação de formas pastoris e antipastoris segue presente em várias formas de arte até a contemporaneidade.

BIBLIOGRAFIA

Impressa

ANDRADE, Oswald (1945). "A Arcádia e a Inconfidência". In: **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. V. 6-7.

ASSIS, José Maria Machado de (1873). "Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade". In: **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. III.

CANDIDO, Antonio. "Uma aldeia falsa". In: **Na sala de aula: caderno de análise literária**. São Paulo: Ática, 2002.

CANDIDO, Antonio (1966). "A dois séculos d'O Uruguai. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

HUGO, Victor (1827). **Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell**. Trad. e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GARRETT, Almeida (1826) "A restauração das letras, em Portugal e no Brasil, em meados do século XVIII". In: CÉSAR, Guilherme, sel. **Historiadores e críticos do Romantismo**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

GUINSBURG, J. (Org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa: fronteiras, margens e passagens**. São Paulo: Ateliê Editorial; Senac, 2003.

MURARI, Luciana. **Natureza e cultura no Brasil (1870 - 1922)**. São Paulo: Alameda, 2009.

TOLIVER, Harold E. Toliver. **Pastoral: forms and attitudes**. Oakland: University of California Press, 1971.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas**. São Paulo: Imago; Edusp, 1989 (Biblioteca Pierre Menard).

SERNA, Jorge Antônio Ruedas de la. **Arcádia: tradição e mudança**. São Paulo: Edusp, 1995.

WILLIAMS, Raymond (1973). **O campo e a cidade - na história e na literatura**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

O AUTOR

Olívia Barros de Freitas doutoranda em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: oliviabarros@gmail.com