

Uma epopéia americana-II

SERGIO BUARQUE DE HOLANDA

GAMA (Via Panair do Brasil) — Representando, por vários aspectos, uma sensibilidade nova na poesia de língua portuguesa, Basílio da Gama não era, em verdade, um temperamento fortemente original que dispensasse para sua obra modelos ilustres. A exigência de originalidade é, de fato, uma exigência romântica e moderna, que o século XVIII ainda desconhecia. Não foi pouco o que fez o autor do *Uruguai*, compondo uma epopéia segundo os moldes mais acatados num século adverso ao gênero épico. Quanto ao mais, era inevitável que recorresse abundantemente aos exemplos clássicos. O tema eleito era aparentemente pobre: a guerra movida pelos portugueses contra os índios das Missões do sul, domesticados, adextrados, armados pelos padres da Companhia de Jesus, que, não queriam ver-se transferidos para os domínios da coroa lusitana. A fonte de que se serviu para os fatos narrados foi o panfleto pombalino contra os inácianos, redigido, segundo consta, por Luís Antônio Verney — o mesmo "abade Verney", arcade como Gama, e que numa "adunanza" de 1744 no bosque Parrasio de Roma já recitava sob o nome pastoril de Verenio Origiano.

Em sua capacidade de sublimar as coisas e os homens de sua época, o poeta mineiro não duvidou em erigir o acontecimento narrado na *Relação Abreviada* em sucesso de proporções magníficas, digno de ser lembrado aos pósteros, em versos imortais. Que nesse parecer não andava só, mostram-no as palavras de um seu contemporâneo e admirador: Não é presságio vão: lerá a gente.

A guerra do Uruguai como a de [Tróia.

Contudo não é em Homero que ele irá buscar paradigma para a ação épica. A luta de Pombal contra os padres da Companhia deveria ser encarada como uma nova e genuína cruzada: esse justamente, era o sentido manifesto nos escritos polémicos, que o ministro fizera imprimir e disseminar, com o fito de justificar e ampliar sua campanha. Cruzada, não já dos cristãos contra os infiéis, mas da Razão contra o insidioso obscurantismo encarnado nos "negros bandos das noturnas aves". Mas o confronto da luta movida nos séculos da Fé pela posse do Santo Sepulcro serviria de algum modo para canonizar a campanha a que Basílio da Gama dera uma adesão ativa e servil. O esforço empreendido pelos portugueses para desalojarem os índios fanatizados pelos jesuítas num obscuro recanto sul-americano não valia por si só, pela tenacidade dos conquistadores lusos, pelo heroísmo dos índios enganados, pela perfídia dos padres enganadores. Valia antes de tudo pelo seu significado simbólico. Simbólico da marcha triunfal da ciência da Era das Luzes, assim como da derrocada fatal da orgulhosa superstição e da sinistra ignorância.

Por esse aspecto a vitória lograda pelas tropas de Gomes Freire de Andrada bem poderia suportar comparação com a tomada de Jerusalém pelos cruzados. Um breve e remoto episódio das guerras coloniais ganhava assim, através da idealização heróica, um sentido verdadeiramente épico. E como as idéias do tempo não eram infensas à imitação dos grandes mestres do passado, o modelo da epopéia americana sonhada por Basílio da Gama estava naturalmente indicado. Mais do que outros épicos, mais do que o Ariosto — antes enaltecido do que seguido durante o Setecentos — Torquato Tasso pertencia aos poetas favoritos entre os luminares da época, a começar pelo Metastasio. Por conseguinte, podia inscrever-se claramente entre os "modernos".

E, não obstante isso, o autor do *Uruguai*, em lugar de manter-se inerte diante do modelo escolhido, trata de reelaborar cuidadosamente os versos, as imagens, os motivos do Tasso; a fim de que melhor se conformem à sua fantasia criadora, à forma mentis do século e aos gostos de quem, apesar de todas as pretensões heróicas, continuava a ser predominantemente um arcade. Ainda nisto não se distanciava ele do modelo adotado, daquele mesmo Tasso que, segundo notou um crítico — Attilio Momigliano — canta a Cruzada, empresa bélica, com um tom em tudo semelhante ao da lírica de Petrarca. E, a propósito do autor do *Uruguai*, não é demais lembrar aqui as origens petrarqueanas de um dos seus versos mais famosos:

"Tanto era bela no seu rosto a [morte".

Para infundir à sua criação épica, aquela emotividade e musicalidade que encontrara na *Gerusalemme* não se limitou Basílio a servir-se, transfigurando-os, dos versos, das imagens, dos motivos tassescos. Frequentemente sucede que fragmentos destacados do italiano são habilidosamente aglutinados, com uma habilidade em tudo digna do grande modelo, para se inserirem no novo contexto sem perda de sua pompa retórica bem característica. Pode-se ter um exemplo do processo tomando

justamente o início do poema. À primeira vista a similitude com o verso da *Gerusalemme* que principia "Fuma del sangue ancor..." (C.IX, st. 87) pareceria efeito de coincidência formal irrelevante. Tanto mais quanto as mesmas palavras se combinam nos dois poemas em unidades de sentido inteiramente distintas uma da outra. Mas logo à página seguinte vamos deparar com aqueles outros versos, que dizem:

Vincitrice la Morte errar per tutto
Vedresti, ed ondeggiar di sangue

[un lago,
e já então o encontro parecerá muito menos fortuito. Caberia pensar, ao menos, que uma insistente leitura do poema italiano tivesse deixado resíduos inconscientes na memória, aos quais o brasileiro, conjugando-os, soube imprimir novo significado e infundir nova vida. Mas uma simples e involuntária coincidência não explicaria com facilidade como aqueles *dijecta membra* — "Fuma del sangue ancor..." — "lago di sangue", "ondeggiar" — se unissem neste conjunto onde tudo tende a indicar uma sábia e, quase se poderia dizê-lo, uma astuciosa dosagem:

Fumam ainda nas desertas praias
Lagos de sangue tépidos e impuros
Em que ondeiam cadáveres despidos...

O sinal de que Basílio da Gama se utilizou, e não por distração, de certas figuras de *Gerusalemme*, mostra-se no mesmo preâmbulo do seu poema e, de fato, duas linhas adiante da passagem citada. Apenas no verso

O rouco som da irada artilharia,
— viu-se ele forçado pelo assunto,
e pode-se imaginar com que pesar, a dar um pobre substituto para a brilhante onomatopéia final daquele

Il rauco suon de la tartarea tromba,
que o Tasso, por sua vez, deve ter tomado ao Poliziano (cf. "Sono Megera, la tartarea tromba", Stånze, I, 28) e que tão bem concordaria com as próprias idéias sobre a sonoridade das vogais onde diz, nos *Discorsi del Poema Eroico*, que a letra I não é tão apropriada para suscitar impressões tempestuosas como o A e o O, que forçam a abrir mais a boca.

Em compensação não será grave heresia pensar-se que o poeta do *Uruguai* não se mostrou inferior ao modelo na transposição que suscitou aqueles versos famosos.

Os olhos em que Amor reinava [um dia
Cheios de morte...

— onde a pausa provocada pelo enjambement parece destacar e acentuar a beleza da figura. No Tasso, esta surge principalmente na passagem do canto quinto, onde Goffredo deparar com Gerardo, prostrado ao solo, tintos os cabelos de sangue, o manto

Sordido e molle, e pien di morte [il viso (V., 32)

e depois na descrição da agonia de Clorinda, em seguida ao combate com Tancredo:

...chiusa in breve sede

La vita, empie di morte il senso e'l [volto (XII., 70).

Essa figura parece ter seduzido particularmente as imaginações setecentistas. Maffei introduziu-se na sua *Merope*, que um amigo de Basílio da Gama, o arcade mineiro Alvarenga Peixoto traduzira para o português. E ainda após a publicação do *Uruguai*, vamos encontrá-la na *Mirra* de Alfieri, onde Perou descreve a heroína

...di dolor pieno, e di morte el [viso.

Dela aparece uma variante ao final da *Jerusalém*, quando o poeta pinta sua Armida

Già tinta in viso di pallor di morte (XX., 127),

e neste caso se avizinha ainda mais de sua fonte originária do Ariosto, que ao relatar a batalha de Paris e o assalto do feroz Rodomonte ao palácio real, mostra o povo ali aglomerado,

Dai visi impressi di color di morte [te (O.F., XVII., 12).

Sempre receptivo para os lugares mais brilhantes de seu modelo direto que, neste caso ainda é o Tasso, Basílio da Gama copia-o nesse passo ao contar comou m dos seus personagens, o índio Cacambo, vê em sonhos a imagem do lendário Cepé,

Pintado o rosto do temor da morte.

Para remessa de livros: Via San Marino, 12 mt. 2 (Roma).

54/01/03
Diário Caraca
p. 2

Diário Caraca 03-01-54

SBH
Pi 161 PIG 62
2/2

Uma epopéia americana

SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA

ROMA (Via Panair do Brasil) — Se bem que a reputação atual de José Basílio da Gama descansa inteiramente sobre sua tentativa épica, ao passo que a parte mais propriamente lírica de sua obra é em geral negligenciada e quase ignorada de muitos historiados e críticos, uma das mais notáveis características de seu principal poema é aquela mesma invasão constante da épica pelo lirismo que distingue um dos seus grandes nomes: Torquato Tasso. Isso ocorre, em particular, no caso do episódio mais celebrado do Uruguai, onde se descreve a visão de Lindoia morta.

Todo o cenário natural, "delicioso e triste", em que se situa o episódio é cuidadosamente arcádico, com aquela "matada de jasmim e rosas encobrindo uma rouca fonte, e, ao fundo, a campina de branda relva e miúdas flores. Ali reclinada, a bela índia "como que dormia". A lembrança de Clorinda, que exala o último suspiro e "par che dorma" ou ainda a de Laura ("quasi un dolce dormir nei suoi belli occhi") devem ter perseguido o brasileiro na elaboração de todo o trecho. Basílio da Gama conhecia sem dúvida os Trionfi, mas o Tasso também se lembrara de Laura ao pintar a morte de sua Clorinda, e foi no Tasso provavelmente, mais do que em Petrarca, que o autor do Uruguai encontrou a fonte principal de sua inspiração.

Tem-se falado, a propósito de Basílio da Gama nos elementos já quase românticos que parecem introduzir-se a todo momento não só na matéria dos seus cantos como até no uso e abuso de expressões carregadas de uma tonalidade subjetiva. Mas onde essa impressão se faz mais viva não seria difícil, talvez, reconhecer-se seu parentesco próximo com o suposto "romantismo" ou o "barroquismo" do autor da *Jerusalém*. Precisamente um dos versos de Basílio que parecem traí-la de modo mais claro, aquele

Um não sei que de magoado e triste"

do rosto de Lindoia morta, não passa de um simples éco do

"Un no so che di flebile e soave"

(G. L., XII, 66)

que o Tasso nos faz ouvir na voz de Clorinda prestes a morrer.

De passagem caberia salientar a insistência com que esse "não sei que..." tem sido apresentado como traço peculiar e específico da linguagem, da própria personalidade do poeta sorrentino (um historiador moderno, Giulio Natali e, antes dele, De Sanctis falam mesmo no "no so che tassesco") tanto quanto de seus seguidores do Seiscentos e do Setecentos e, na realidade, como indicativo do amor ao indefinido e ao vago que distinguiriam tantas formas de pré-romantismo. É certo que as análises semânticas fundadas sobre elementos do léxico e do estilo não podem generalizar-se em muitos casos sem reservas. Um especialista em questões de estilística que aliás não é infenso a semelhante interpretação, Ulrich Leo, pôde citar, não há muito, antecedentes para o "não sei que" tassesco já em Dante, em Boccaccio, até em Cervantes, esse "satírico de todos os romantismos". E eu lembraria por minha conta que Alfieri, tão mais próximo dos românticos, posto que o seu "romantismo" seja antes o da enervia passional, não o do indefinido e do vago, dele também se serviu quando, numa das suas tragédias, Agamemnon confia e Electra o "não sei que" terror que lhe inspirava o simples aspecto de Egisto. Nada disso impede, contudo, que o uso de tal locução fôsse singularmente notável na obra do Tasso e que sobretudo através de sua influência se tivesse generalizado. O exemplo citado do nosso Basílio da Gama é, a esse respeito, bastante significativo.

Da consumada arte com que o poeta brasileiro sabe acomodar às imposições de cada situação particular a cadência de sua linguagem — e nesse caso é lícito falar-se, talvez em "ritmo semântico" —, virtude em que também o Tasso fora mestre, justamente esse exemplo pode servir de atestado. A diérese que separa em duas sílabas distintas as vogais contíguas da palavra "magoado" não parece que ajuda, destacando esta palavra a fazer mais sensível e comunicativa a própria mágoa? E dessa figura métrica — a diérese —, tão usada pelos quinhentistas portugueses, Camões sobretudo, embora os poetas posteriores, principalmente os do século passado, tendessem a desdenhá-la ou ignorá-la, julgando sem dúvida, que o toque da boa lei está, nestes casos, em ser ela rigorosa e uniforme, não em ser prestativa, o autor

do Uruguai deunos alguns dos exemplos mais valiosos em toda a literatura brasileira. Assim, ao falar, no canto quarto, das campinas dos Tapes após o incêndio, fala nas plantas que

Dando as mãos entre si, tecem compridas

Ruas por onde a vista saudosa

Se estende e perde...

Normalmente a palavra "saudosa", do segundo verso, requereria leitura trissilábica. No entanto, graças à diérese, que parte em duas a sua primeira sílaba normal e também graças à sucessão dos enjambements, pôde o poeta introduzir aqui um planíssimo admiravelmente apto a traduzir o sentimento de nostalgia que intentava interpretar e comunicar. Uma análise rítmica e estilística se imporia quase para a valorização adequada desta poesia. E semelhante análise, que não caberia aqui a não ser em rápido esboço, servirá para colocar em evidência certos traços que aparentam o brasileiro ao seu mestre e guia dileto, traços esses nascidos largamente de uma voluntária imitação, mas nascidos também de uma fundamental afinidade que a imitação só por si mal explicaria.

É significativo que, ao inserir em seu poema uma cena ou uma intriga, Basílio da Gama evita insistentemente a apresentação direta: os fatos manifestam-se por intermédio de um espectador, ainda quando possa tratar-se de um espectador ideal, como parece suceder no caso da descrição dos campos dos Tapes, no Canto Quarto. De modo que, com o socorro da testemunha que contempla, por exemplo, certa paisagem, o efeito sobre o leitor é de uma visão mais intensa e concreta do que o seria se a paisagem se oferecesse em sua pura realidade geográfica, independentemente de qualquer espectador individual. É esse, justamente, o processo de apresentação perspectivista — "Impressionista" —, que estudos recentes assinalaram como típico do Tasso, e que pode ser ilustrado com a descrição, no Canto VX da *Libertação*, da costa africana vista tal como a vêem os navegantes que rumam para a ilha do pecado.

No poema do brasileiro, a referida descrição dos campos dos Tapes é introduzida por um prelúdio onde se mostra como, invisíveis de início, quando sob "a tarda e fria névoa, escura e densa", convertem-se numa "alegria para os olhos de quem, postado ao alto de escaivada montanha, pode ver as longas campinas..." Só aos poucos o espectáculo se vai libertando do espectador. É este, a bem dizer não é tão ideal como se sugeriu ou como o faria pensar aquele "quem" aparentemente neutro; é, sim, indicara-o já o poeta linhas acima, o próprio general Gomes Freire, único em condições de descrever ao seu rei as terras conquistadas "coa mão que dirigiu o ataque horrendo, e aplanara os caminhos à vitória". O que vem verdade se dá, neste caso, é um processo de crescente objetivação do espectáculo, que se irá patentear nos versos seguintes. A princípio o espectador domina o todo com a vista e, já reduzido, embora, àquele "quem" impessoal, constituiu ainda o sujeito ativo: do aito da montanha vê as longas campinas. Logo depois, entretanto, passa a ser empolgado por aquele "verde teatro", onde se admira tudo quanto produziu a superflua natureza. Ao cabo a situação parece inverter-se: o agente é, agora, a "terra sofredora de cultura", que "mostra o rasgado seio". O espectáculo pôde emancipar-se do espectador, e já vive por si. Só ao final do canto é que o cenário da conquista se reata novamente ao comandante vitorioso: "aquela vista lhe encheu o peito de ira e os olhos de água". O conjunto, por esses aspectos, sugere comparação com o quadro da cidade santa na *Libertação*. De início e à conclusão ela se apresenta tal como a vê ("mira", "guarda") Gofredo. Nas partes intermediárias, entretanto, prevalece inteiramente a descrição direta e objetiva: "Jerusalém está situada ("é postta") sobre duas colinas..." Casos onde o perspectivismo se

apresenta em sua maior pureza, tal como o encontramos frequentemente no italiano, também não faltam em Basílio da Gama. O quadro de Lindoia morta, especialmente, aparece, todo ele, tal como o vêem os olhos de Caitutú, tingido da emoção com que este, arrastado por algum sinistro presságio, sai à procura da irmã e a encontra, enfim, prostrada de voluntária morte.

A aproximação com o Tasso poderia estender-se a muitos outros pormenores, abrangendo, em particular, certas formas de expressão onde a presença histórica e atual dos acontecimentos é evocada em sucessivas frases por um "já" ou um "ainda", como sucede logo ao pórtico do poema:

Fumam ainda nas desertas praias

... Dura ainda nos vales...

Onde o autor do Uruguai se separa mais claramente do épico italiano não é através dos dados estilísticos ou "técnicos", nem sequer pelo seu recurso ao verso branco — recurso de que o Tasso, antes dos setecentistas, também se valera no *Mondo Creato* —, mas em sua adesão a novos gostos e novas idéias específicas de seu século, que lhe tinham chegado da Itália. Entre um e outro tinham-se passado dois séculos e esse período vira nascer e morrer o barroco, nascer e declinar a Arcádia. Certas noções de decôro formal ainda válidas em fins do Quinhentos achavam-se largamente caducas pela segunda metade do século XVIII. O brasileiro já podia recorrer então, sem escrúpulo excessivo, a temas, a imagens, a palavras que em outras épocas teriam passado por demasiado humildes e indignas, por isso, de figurarem num poema de elevado estilo. Contra todas as leis do decôro retórico formuladas pelos tratadistas clássicos e expressamente invocadas pelo próprio Tasso nos seus discursos sobre o poema heróico, introduz um personagem burlesco como o irmão Patusca, que penetrado de fraqueza humana, sofria em paz as delícias da vida. Todavia pôde merecer, justamente por isso, os ardentíssimos louvores de um seu amigo e conterrâneo, o poeta Silva Alvarenga. De qualquer modo não se deve crer que seria unânime a aprovação dos contemporâneos às suas infrações às leis do decôro retórico, quando sabemos que um século mais tarde Sílvia Romero ainda lamentava o "prosaísmo" de certas passagens de Basílio da Gama só porque este ousava falar nos "tardos bois que hão de sofrer o jugo no pesado exercício da carreta".

O épico do Uruguai não foi, em realidade, um inovador no sentido pleno da palavra. E nem devemos nos enganar pela pura habilidade, pelo virtuosismo e pela facilidade de expressão que tantas vezes, em sua obra, parecem suprir a ausência de virtudes mais altas. E não obstante isso deveu ele ao contato com as literaturas estrangeiras, em particular com a italiana, a possibilidade de tornar-se, como se tornou, no Brasil, o pioneiro de tendências que se revelaram de duradoura fertilidade. Já se tem notado como, idealizando a distância as paisagens e as coisas de sua terra de origem pôde contribuir decisivamente para dar a elas uma dignidade poética que até então parecera faltar-lhes. É claro que nisso entrava uma parte considerável de falsificação involuntária. Condenar, porém, essa falsificação em nome da verdade histórica é condená-la segundo padrões de uma era, como a nossa, em que se costuma buscar, inclusive na poesia o fascínio do concreto, do individual e do característico. Ao tempo de Basílio da Gama, porém, como em todas as épocas verdadeiramente clássicas, a poesia pertencia antes ao reino do abstrato e do universal.

Assim também e por muitos motivos será um anacronismo querer condená-lo, porque seus índios não foram copiados do natural. É possível que, idealizando-os, como o fez, Basílio da Gama também não tivesse perfeita consciência de sua falsificação. Mas de qualquer modo não se afastaria muito das opiniões predominantes em sua época, a saber que a verdade histórica e a "verdade" poética não se ajustam necessariamente uma à outra. É a verdade poética do indianismo, que ele fundou no Brasil, teve uma virtude ativa sobre a prosa e a poesia brasileiras. Seus frutos pertencem ao romantismo, mas suas raízes estão na epopéia setecentista.

REMESSA DE LIVROS: Via San Marino, 12, int. 2 (Roma)