

Sombras de uma Arcádia: a *Rusticatio mexicana*

Alfredo Cordiviola UFPE)

Resumo:

Este ensaio analisa as relações entre poesia e imagem no século XVIII latino-americano através do estudo do poema *Rusticatio mexicana*, publicado pelo jesuíta guatemalteco Rafael Landívar em 1782. Escrito em latim, no exílio italiano destinado aos membros da Ordem, o poema contribui de maneira significativa para a construção de um “arquivo crioulo”, onde se expõem apologeticamente rasgos diferenciais americanos relevantes na configuração de uma identidade que nas décadas seguintes será um dos principais instrumentos na busca da emancipação.

Abstract:

This essay discusses the relations between poetry and image in Latin American eighteenth century, focusing on the *Rusticatio Mexicana*, published by the Guatemalan Jesuit Rafael Landívar in 1782. Written in Latin, during the Italian exile imposed to the members of the Company, the poem contributes significantly for the construction of a “criollo archive”, set of differential traces of a Latin American identity that will be transformed, some decades later, in one of the main instruments for the search of emancipation.

Se o passado pode ser visto como um país estranho e estrangeiro, onde as coisas acontecem de maneira diferente, a situação de um exilado que relembra imagens, fatos e experiências do passado tende a multiplicar essa estranheza, e amplia os hiatos e as tensões entre a matéria narrada e a voz enunciativa. Ao reconstruir o passado, o exilado instaura o fator geográfico como fonte determinante das suas lembranças. A distância impõe limites intransponíveis, mas também cria outras perspectivas e favorece outros modos de compreensão. Por outro lado, essa mesma distância instala a sensação de que o passado

que se tenta recuperar está de fato para sempre perdido, como um objeto que se dissolve a medida que a evocação aspira a recuperá-lo. Situada entre a ausência e a falta, a escrita daquele que está longe por imposição alheia impõe outro distanciamento, que surge entre o heteróclito ato de recordar e as opções e convenções que modulam a matéria a ser narrada.

Essa situação, que ao longo do século XX se tornará paradigmática nas letras hispano-americanas, caracterizadas pela persistente sucessão de perseguições e ditaduras que marcaram os destinos de tantos escritores, pode ser exemplificada nos tempos coloniais pelos letrados jesuítas que em 1759, quando são desterrados dos domínios portugueses, e em 1767, quando se publica o decreto de expulsão da Ordem dos domínios espanhóis, são obrigados a abandonar definitivamente o continente. Transferidos a Itália, mais de dois mil provinham das Índias. Exilados quiçá para sempre, muitos decidiram escrever suas obras sobre as agora distantes realidades americanas. Esse foi o caso de Rafael Landívar, o autor do longo poema em latim intitulado *Rusticatio mexicana*.

Nascido em Santiago de Guatemala, Landívar cumpriu todas as etapas da formação letrada, primeiro como aluno no Colégio de São Borja e na Universidade San Carlos da sua cidade natal, depois no México, no noviciado jesuíta de Tepozotlán e no seminário de Puebla, para finalmente retornar a Guatemala como professor e depois como reitor do mesmo colégio onde tinha iniciado seu percurso. Exercia esse cargo quando Carlos III ordenou a expulsão; passou por várias cidades italianas até que por último fixou residência em Bologna, onde faleceu em 1793. Em Módena publicou a primeira versão, com dez cantos, da *Rusticatio* em 1781, e no ano seguinte uma versão ampliada, em Bologna, que contava com os quinze definitivos cantos que compõem o poema.

A obra está construída a partir de um distanciamento que obedece às necessidades da visão: um observador percorre o campo e, para descrever suas particularidades, precisa se afastar para captar o melhor ângulo e o mais adequado enquadramento. Registra desse modo cenas autônomas, que vão formando um painel do mundo natural, dos lagos, vulcões e cataratas aos animais, cultivos e riquezas que brotam do solo. Nesse panegírico, o campo e seus habitantes são descritos por uma voz que se propõe cantar a variedade das formas e das atividades que se enquadram dentro do campo de visão. Todo o poema gira

em torno daquilo que pode ser visto, daquilo que está diante dos olhos e se apresenta como objeto, formando perspectivas.

Na Advertência ao leitor (Monitum) que precede o poema, Landívar enfatiza o caráter documental e verídico da sua obra, que dispensaria toda necessidade de invenção e todo recurso à ficção (“*In hoc autem opusculo nullus erit fictioni locus*”). Esse caráter está ancorado na importância e no valor de verdade dados a esse olhar que rastreia e fixa a imagem: “*Quae vidi refero, quaeque mihi testes oculati, caeteroquin veracissimi, retulere*” (“Refiro as coisas que vi, e aquelas que me comunicaram testemunhas oculares, certamente muito verazes”). Trata-se de registrar fatias do real, que estariam transpostas pela palavra a partir das disposições que a própria visão, ou a confiável visão dos referentes anteriores, recolhem no seu itinerário. Da leitura dessas referências ao relato pessoal, a garantia de veracidade está depositada nos olhos. Os olhos aludem a uma presença, a um testemunho que registra as imagens verdadeiras, mas remetem também a vozes autorizadas, que vêem e descrevem porque possuem um saber, o saber da pátria. Esse saber, baseado na vivência individual e alheia, lhe permite a Landívar recortar a cena e entender a mecânica que une a cada um dos elementos que a compõem. As cenas são assim experiência capturada, objetos de experiência, e não apenas fugazes visões idealizadas que aparecem e desaparecem conforme a lógica dos deslocamentos.

Essa tarefa, contudo, não tem nada de simples; não se trata apenas de um mero registro passivo daquilo que está dado, mas de uma laboriosa composição. No Monitum, o autor insiste nas dificuldades entranhadas no projeto de descrever o mundo natural americano. Dificuldades que surgem da própria matéria a ser tratada, e principalmente da forma escolhida, o verso latino: “*arduum quidem est; ne dicam impossibile*” escreve Landívar. É difícil, ou impossível, expressar tão complexo tema de uma forma compreensível. O autor diz ter se esforçado ao máximo para conseguir o bem mais precioso, a clareza, mas receia não ter sempre atingido seus objetivos. Serve de consolo, no final da Advertência, uma citação de Marsigliano que alude aos atritos entre as palavras e as

formas métricas.¹ A palavra justa, lamenta Marsigliano, nem sempre é fácil de encontrar, e a medida, que impõe suas regras e se rebela contra o sentido desejado, pode ser um obstáculo insuperável. Nem sempre, enfim, será possível criar artifícios de harmonia.

O aviso de Landívar não deve ser visto somente como uma fórmula de modéstia. As dúvidas e ressalvas parecem aludir, de alguma forma, a uma reflexão, presente em todo o poema, sobre os modos e as possibilidades de consagrar a terra americana como objeto cognoscível. A menção ao conceito de *daritas* não é então casual nem meramente convencional; teorizado por Tomás de Aquino, conforma, com *integritas* e *consonantia*, as três condições para a beleza, enquanto atributos que emanam, no plano dos sentidos, dos objetos dignos de serem conhecidos.² O conceito de *daritas* não se refere apenas ao domínio de uma técnica nem a uma qualidade acessória; permite estabelecer uma ponte entre as virtudes do objeto e os modos em que este pode ser apreendido, entre uma condição inerente e os efeitos que pode provocar. Se a clareza está no objeto, também deve estar nas faculdades cognitivas, na luz da razão, que o percebem. Quando James Joyce, em *Retrato de artista quando jovem*³, retome e adapte essa tríade para fundamentar sua noção de epifania, entenderá a *daritas* como “radiance”, uma irradiação, uma luz poderosa que surge do objeto e constitui seu próprio ser, *quidditas*, capaz de surpreender por sua inteireza e fascinar por sua harmonia. Nesta definição de Joyce, a ausência de Deus marca uma evidente distância com as formulações de Tomás de Aquino e com a época de Landívar, mas quiçá sirva para tentar entender uma das questões mais fundamentais da *Rusticatio*, as relações entre a representação da natureza americana apresentada como heterogênea unidade e o público leitor ao qual o texto estava dirigido.

¹ Monitum, p. VI. Solatio tamen mihi erit, quod hac super re Golmarius Marsiglianus cecinit:
Heu! quam difficile est uoces reperire, modosque
Addere, cum nouitas integra rebus inest.
Saepe mihi deerunt (iam nunc praesentio) uoces:
Saepe repugnabit uocibus ipse modus.

² Ver o célebre estudo de Umberto Eco *The aesthetics of Thomas Aquinas*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

³ Joyce, James. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. de José Geraldo Vieira. 4ª ed. São Paulo: Publifolha, 1998, p.82.

Autor de um texto eminentemente didático, Landívar parece estar formulando as perguntas básicas de toda pedagogia: como produzir conhecimento? Como fazer aparecer e depois transmitir aquilo que eu sei? Como transformá-lo em matéria memorável para aqueles que não o conhecem? Como fazer para que um objeto claro e distinto seja compreendido, em toda sua variedade, de forma clara e distinta? O autor parte, como vimos, de um pressuposto: o tema é obscuro, a composição árdua, a compreensão difícil. Esse pressuposto define, e invoca, um tipo de público, os leitores italianos que não estavam familiarizados com as particularidades americanas que mereciam ser cantadas. Poderia ser discutível dizer que, no século XVIII, o conhecimento sobre o continente americano na Itália fosse escasso ou nulo, mas a presunção é funcional aos interesses do relato. Serve para partir de uma tabula rasa e não economizar detalhes; serve para construir visões panorâmicas e generalizantes, serve para erigir a *varietas* como princípio de organização. Outorga também ao poema um sentido manifesto: divulgar e dar fama às virtudes da natureza americana. Cumprir esse propósito obriga a Landívar a postular uma missão: ensinar aos que pouco ou nada sabem sobre a ordem americana, despertar o interesse daqueles que vivem em realidades tão diferentes. Levar a cabo essa missão supõe ter que responder aquelas interrogações que acabamos de mencionar. Landívar as responde ao escolher uma língua, o latim, a língua franca e transnacional dos letrados, e um metro, os hexâmetros e dísticos de estirpe clássica. Para os jesuítas americanos desterrados na Itália, o espanhol passara a ser uma segunda ou uma terceira língua; nada mais natural do que escrever uma poema como a *Rusticatio mexicana* em latim, entendido como mais apto e mais útil para se inserir numa tradição literária e para abordar o tema proposto.

Há obvias reminiscências de Virgílio, de Teócrito, de Sannazaro no bucólico mundo da *Rusticatio*. As *Górgias* era uma obra profusamente lida na época, a apologia do campo era um lugar comum na estética setecentista, e Virgílio seria ainda um dos autores mais influentes na produção literária do século. Essa influência se manifesta no *Praedium rusticum* do também jesuíta Jacques Vanière, de ampla circulação entre os ilustrados do tempo. Landívar escolhe como epígrafe para a *Rusticatio* dois versos dessa obra, que

também aludem à contemplação da vida campestre como fonte da poesia.⁴ Mas, apesar das semelhanças e alusões, a tradição bucólica opera para Landívar como um marco de referência, e não exatamente como um modelo a ser seguido. Trata-se nem tanto de uma série de normas de gênero que devam ser imitadas e consideradas a partir de consagrados predecessores, mas de uma ferramenta hermenêutica compartilhada com os leitores, e de um instrumento didático suplementar, que ajuda a conseguir a desejada clareza. Entre a descrição e a fantasia, a escolha pela primeira opção define um projeto focado na exaltação e reivindicação da natureza americana. Nesses objetivos estaria baseada a diferença landivariana no contexto da produção bucólica ocidental, e é a partir deles que se insere nessa tradição. O poema contribui de maneira significativa para a construção do que Higgins denomina “o arquivo criollo”, onde se expõem apologeticamente rasgos diferenciais americanos relevantes na configuração de uma identidade que nas décadas seguintes será um dos principais instrumentos na busca da emancipação.

Se a *Rusticatio* contribui para a configuração desse arquivo, não será tanto por algum feliz efeito estilístico nem por alguma virtuosa invocação aos deuses antigos, mas pela capacidade que demonstra na elaboração de imagens. Imagens nítidas, que aspiram a ser vistas claramente. A sucessão de imagens, de cenas marcadas pelo tempo ocular da visão, é o mais perdurável legado do poema. No subtítulo que o autor inclui na primeira edição (e suprime na segunda), o poema se define como catálogo de cenas e assuntos campestres: “seu rariora quaedam ex agris mexicanis decerpta” (“seleção de alguns assuntos pouco conhecidos relativos aos campos mexicanos”). Esse subtítulo, que evoca outra vez a função esclarecedora do texto, já indica que se trata de uma composição feita de fragmentos que como em mosaico se acumulam até abranger a vasta geografia aludida pelo adjetivo “mexicana”, que se refere a toda a América setentrional. É uma adequada definição do poema, que pode ser visto como uma notável antologia de imagens, imagens que condensam “assuntos reais, mas até agora ignorados”, segundo avisa mais uma vez no primeiro canto. Se entendermos a obra como um nutrido florilégio de quadros vivos, então teremos que aludir a uma diversa tradição que o autor incorpora. Porque se nas

⁴ Secreti tacita capio dulcedine ruris:/Quod spectare juvat, placuitque deducere versu. *Prædium rusticam* I.

formas o diálogo se estabelece com a memória viva das descrições bucólicas, na composição os interlocutores são outros. São aqueles que, no século anterior, ensinaram a apreciar a paisagem e suas criaturas conforme uma peculiar idéia de beleza que teria enorme influencia na arte ocidental: Poussin, Claude Lorrain.

Poussin e seus sucessores estabelecem um modo de observar a natureza e um modelo de representação que se complementa, se funde (e às vezes também propõe um certo conflito) com o outro modelo que no século XVIII se torna hegemônico, o das taxinomias postuladas pela ciência natural. Turistas de Grand Tour, pintores, poetas, naturalistas encontram nos quadros do francês não apenas uma forma de entender e experimentar os fenômenos que se sucedem em um meio rural definido sempre por oposição às imprevisibilidades e aglomerações da vida urbana. Encontram também uma forma de recuperar uma cultura clássica que retorna como objeto sublime, e se atualiza pelo poder da evocação. Na arquitetura, cumprem essa função as colunas, capitéis e frisos que, até boa parte do século XIX, se multiplicam nos edifícios neoclássicos que ornamentam as cidades européias e americanas, e as ruínas à la Piranesi que se tornam elementos decorativos de tantos projetos paisagísticos. Na idealização dos prédios e na visualização das paisagens parece haver uma mesma urgência: a urgência de recuperar algo que foi perdido, algo que somente pode regressar como fantasia, ou como fantasma.

Esse regresso se manifesta claramente em uma das obras mais conhecidas de Poussin, “*Et in Arcadia ego*”. Trata-se de uma recriação de uma pintura de Guercino da segunda década do século XVII, na qual dois pastores observam uma caveira que, como nas típicas *vanitas* barrocas, está apoiada sobre uma base que ostenta a frase latina – frase que os pastores não podem ver, e que está portanto dirigida diretamente aos espectadores. O fundo é sombrio, como se estivesse anoitecendo e todos os últimos raios estivessem dedicados a iluminar o exemplar crânio. Poucos anos depois, Poussin transforma essa cena por completo. Os pastores de Guercino são simples, contemporâneos; os de Poussin, que acrescenta duas outras figuras, pertencem a outra idade. O francês realiza duas versões; a primeira hoje se encontra na Chatsworth House, e a segunda no Louvre.



Guercino *Et in Arcadia ego*. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma

Quatro pastores descobrem um túmulo, que apresenta quatro palavras em latim que remetem a outros tempos e a uma felicidade passada. A inscrição foi motivo de várias interpretações, que giram em torno a esse ego, a essa voz que fala da morte e de um lugar que já não existe. Esse eu pode ser o traço de um sujeito que ecoa diante do atento olhar dos pastores, ou quiçá a própria Morte, “speaking ominously in the eternal present”⁵, como escreveu Erwin Panofsky. As duas possibilidades, entretanto, favorecem uma silenciosa meditação sobre a mortalidade e a finitude, evocada tanto nos pastores que participam da cena quanto nos espectadores da pintura. Nas duas versões há um mesmo número de personagens (três homens e uma mulher) e uma paisagem diáfana e serena que os enquadra, mas as diferenças entre elas são evidentes. A versão do Louvre é muito mais austera, a simetria da composição é mais acentuada, as figuras encarnam muito mais o ideal de beleza clássico, particularmente a jovem, que ocupa uma posição mais destacada e lembra a rigidez e a temperança própria das estátuas. Na primeira versão os pastores parecem intrigados perante o achado, como se tentassem decifrar um significado que se lhes escapa. A caveira, memento mori convencional, desaparece na segunda versão, que

⁵ “Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegaic Tradition”, em *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday, 1955. 295-320.

está livre de dramatismo; aqui prevalece o tom elegíaco, que explicita uma cabal, sábia aceitação por parte dos personagens. Na segunda, a sombra de um dos pastores se projeta sobre o túmulo, como se a morte de outras eras quisesse mais uma vez relembrar que a fugacidade do mundo é também a fugacidade da representação, daquilo que se apresenta diante dos nossos olhos e que, um instante depois, já desapareceu para sempre. Se as duas versões representam um entorno que poderia ser considerado arcádico, representam antes de tudo aquela outra Arcádia que se perdeu no horizonte do tempo, aquela que permanece registrada nos traços latinos que as figuras estão obrigadas a contemplar como uma fatalidade.



Poussin. *Et in Arcadia ego*. Chatsworth House

Et in Arcadia ego: quando Goethe escreva sua *Viagem à Itália*, essa frase, que já se tornara popular, abre a sua narrativa e sintetiza seu périplo.⁶ Cumprida na mesma década da

⁶ Goethe, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália*. 1786-1788. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

publicação da *Rusticatiq*, a viagem exprime o fascínio que a Itália dos gregos e romanos exercia em muitos viajantes e intelectuais da época. Nesses relatos, a Itália atual vale menos em si mesma que pela capacidade de sugerir estilizadas reminiscências no narrador, reminiscências que confirmam leituras prévias, e que fazem que a viagem seja, antes de tudo, uma experiência de formação. Goethe lê a paisagem a partir das imagens da poesia clássica e da pintura barroca, reconstrói com a palavra a incompletude das ruínas que encontra no itinerário, e teoriza sobre o mundo natural com o mesmo duplo olhar que Landívar utiliza. Como observa Seligmann-Silva, “procura manter dois olhares distintos diante desta paisagem: um geológico, que reprime a fantasia e os sentimentos, para captar “a visão límpida e clara dos lugares”, outro baseado na história: “sinto já um grande desejo de ler Tácito””.⁷ Em Goethe, entre a evocação dos fantasmas do passado e a percepção das cores e formas naturais do presente nem sempre reina a harmonia; o encontro dos dois planos pode ser perturbador. Como em Landívar, contra possíveis inquietações e conflitos, o quadro fixo e bem composto continua sendo o melhor remédio para eventuais distorções da visão. O melhor remédio continua sendo essa garantia de beleza que emana das arcádias idealizadas por Poussin ou por Claude.

⁷ Seligmann-Silva, Márcio. “Physiognomia, paisagem ideal e ficção autobiográfica: a *Viagem à Itália* de Goethe”, em *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura, tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005, pp. 268-291, p.288.



Poussin. *Et in Arcadia ego*. Musée du Louvre.

Nas pinturas de Poussin mencionadas, a paisagem podia ser sublime, radiante, mas estava sempre subordinada às figuras, que ocupavam, com suas demudadas expressões diante da morte, o lugar principal. Em Claude, esse lugar principal corresponde sempre à paisagem, que, com suas luminosidades, céus translúcidos e árvores frondosas, torna toda figura humana menor e quase irrelevante. Mesmo que as telas se refiram a situações dramáticas (o rapto de Europa, a partida de Ulisses, a despedida de Enéas), os personagens são representados de longe, nunca como máscaras (os rostos nunca enfatizam o gesto) mas como volumes destinados a preencher um espaço que os absorve. Os fenômenos atmosféricos, os efeitos luminosos e as gradações de tom que tornam as nuvens mais vaporosas e as árvores mais evidentes, a arquitetura de grandiosos prédios em deliberada desproporção, levam à percepção do panorama, do horizonte que se abre até incorporar toda a cena. Se a paisagem como tema de representação é inventada nos países do norte, é com Claude, e no sul, particularmente na Itália, onde adquire as características definitivas que definirão a noção do pitoresco. A confluência de ruínas, céus infinitos, pastores ocasionais e referências clássicas faz da Itália o cenário perfeito para imaginar uma paisagem idealizada que, no século XVIII, será ansiosamente procurada no meio rural por andarilhos fascinados pelas reverberações elegíacas.

São eles que, no Setecentos, transformam as visões de Claude em adjetivo: uma paisagem será “claudiana” quando se adéque ao tipo de composição e à harmoniosa relação entre as partes que exibem as telas do pintor francês. São eles os que começam a utilizar os chamados “Claude glasses”, utensílio imprescindível para os adoradores do pitoresco. Espelhos convexos que cabiam na mão, permitiam contemplar e redefinir a *veduta*; o observador ficava de costas para a paisagem, que se refletia, já abstraída, composta e ordenada, dentro dos limites dados pelo instrumento ótico. O formato do espelho distorcia as perspectivas, saturava as cores, e subsumia os detalhes dentro de um conjunto homogêneo de formas e tonalidades. Criava assim unidades de lugar pela graça única da perspectiva e da reflexão. Dentro desses espelhos, o espaço ilusório da representação superava seu modelo, porque conseguia aprimorar as arestas do real. Como nas pinturas de Claude.

Essas pinturas exprimem uma mesma devoção tanto pela natureza em si quanto pelo fenômeno natural já corrigido e depurado pela invenção regrada, e formam um repertório de imagens sempre presentes que interagem com Landívar na composição do seu poema. O modelo consagrado por Claude oferece oníricas visões de mundos harmoniosos e aprazíveis, onde todo conflito entre natureza e cultura foi anulado, e não existem atritos entre os ocupantes do espaço rural. Como em Claude, na *Rusticatio* os quadros que vão se sucedendo são compostos pelo olhar que ordena e descreve. Essa ordem já se anuncia na “Argumenta totium carminis” que, antes do poema, enumera os tópicos que serão abordados em cada um dos cantos, evidenciando uma seqüência, estritamente respeitada, entre a proposição, a invocação e a matéria específica. Essa estrutura retórica pautada pela simetria e a previsibilidade reflete uma vontade compositiva que opera na descrição de cada cena, de cada vista e de cada panorama exibidos no poema. Não há lugar para a duração; nem mesmo quando o tema são as laboriosas atividades econômicas, ou, como no último canto, onde se descrevem os Ludi (briga de galos, touros, corrida de cavalos, jogo de pelota, etc.), ou inclusive quando se exaltam as incontáveis forças da natureza do vulcão Jorullo. As cenas tendem a anular o movimento, como se aspirassem a ser consequência de uma premeditação. Tendem, também, a anular o

imprevisto e o acaso, para que prevaleça aquilo que Barthes, falando da fotografia, denominaria *studium*, conceito que alude a saberes compartilhados, a códigos e inventários culturais, e também a uma dedicação e uma intencionalidade que, por analogia, poderiam ser aplicadas aqui.

Por outro lado, a máxima ilusão que Landívar entroniza consiste em fazer que o espectador imagine que as cenas observadas e descritas eram realmente tal como foram observadas e descritas, como se já estivessem compostas antes, e apenas permanecessem imóveis à espera da percepção oportuna e da palavra reveladora e precisa. Só que para Landívar, essa operação é ainda mais complexa, porque, sob o acosso das prescrições emanadas do “ut pictura poesis”, depende da linguagem, e deve obedecer a diacronia própria da escrita, da leitura e da audição, procurando vencer as ameaças do intraduzível que podem criar hiatos entre o verbo e a visão.

Servir como fonte de revelação de paisagens verdadeiras: esse é o pacto que a *Rusticatio* aspira a estabelecer com o leitor. Mas para que a ilusão funcione, e para que o poema possa cumprir seus objetivos pedagógicos, o leitor deve entender que o artifício não é uma mera tática retórica, mas um instrumento que permite visualizar verdades. Para garantir essa verdade, Landívar, como dissemos, apela a sua condição de americano, ao fato de ter nascido lá e ter visto com seus próprios olhos aquilo que está sendo referido. Contudo, se a visão estabelece um vínculo direto com a pátria, há outro elemento que se interpõe no relato: o tempo. A diferença dos viajantes que pintam suas arcádias enquanto se deslocam pela geografia que descrevem, Landívar está longe da sua terra, exilado em uma Itália que certamente não é a mesma que Claude e Goethe idealizaram. Landívar está obrigado a compor versos sobre lugares, práticas culturais e riquezas mexicanas vistas em tempos passados. Sua visão e sua captura do real estão marcadas pelas evoluções da memória, que se entrega à tarefa de recuperar aquilo que, por imposição do desterro, somente pode ser vislumbrado como lembrança.

A crítica tem insistido muito em ver a condição de expatriado de Landívar como causa eficiente do poema. A célebre ode que precede o poema (“Salve, cara Parens, dulcis Guatemala, salve”) foi citada inúmeras vezes como exemplo de apologética nacionalista e de

profunda nostalgia pela terra natal, e o próprio autor alude, no primeiro canto, à tristeza provocada pela distância. Na *Rusticatio*, a distância que o observador precisa para compor e mostrar a cena se espelha em abismo na distância que media entre a imagem e sua recordação. Dilemas do visível e do memorável: assim, a acuidade do olhar, a garantia suprema de verdade, é interpelada pelas incertezas que surgem da evocação e do esquecimento. Evocar supõe se retrotrair não apenas à época em que o autor morava na Nova Espanha, mas também a esse mundo pré-hispânico que, séculos depois da conquista, ainda estava em toda parte, com suas *chinampas* e hábitos gregários tão elogiados no poema. Supõe organizar na memória algo que não está presente, algo que se desvanece no tempo. O leitor não pode desconfiar dos poderes da memória landivariana (esse é outro aspecto do pacto que o poema impõe), mas o simples fato de estar se referindo a um tempo passado e a cenas que não podem ser confirmadas de imediato pela visão, situa todo o poema na esfera daquilo que já não é, daquilo que se perdeu.

Diante das inquietações provocadas pelo ato de recordar, diante das possíveis armadilhas da evocação, a cena adquire um caráter quase talismânico. A cena exclui todo movimento, todo acaso, porque deve ser sempre igual a si mesma. Um objeto de rememoração pode ir mudando de contornos conforme o momento em que seja reconstruído na memória, da mesma forma que uma imagem muda conforme a posição do olho ou as incidências da luz. Mas uma cena já não mudará jamais, é definitiva. É definitiva não porque seja harmoniosa ou artisticamente lograda, mas porque, pela “inelutável modalidade do visível”, alude a tudo aquilo que se escapa e é, de maneira irrevogável, suportada por uma perda. Se, como lembra Didi-Huberman, ver é “uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado”⁸, recompor o já visto implica ter que lidar com uma multiplicada cisão; a cena é uma tentativa de restaurar, mesmo que seja através da fixação e da morte, aquilo que é evocado *porque se deu por perdido*.

E então o instante retorna. O instante, a instantânea, as vacilações do tempo que tinham sido exiladas da cena pela composição premeditada regressam como epítome de tudo aquilo que se perdera. A cena então se revela não como algo definido previamente e

⁸ Didi-Huberman, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 77.

calculado, mas como teatro de fenômenos efêmeros, como uma tentativa de capturar o momento fugidio que nunca haverá de se repetir. A cena então pode ser lida como uma tentativa de transformar a beleza do instante em uma possessão permanente –uma tentativa que necessariamente fracassa, mas que permanece como elegia, como lamento perante a qualidade efêmera do belo, e como afirmação derradeira das capacidades da visão como instrumento de invenção e conhecimento. Landívar entendeu que essa era a maneira mais eficaz de recuperar a Arcádia, de tornar visíveis e reais as maravilhas mexicanas perdidas.

Um século depois, Nietzsche teria uma revelação semelhante enquanto passeava pelos Alpes suíços. Em um dos aforismos de *O andarilho e sua sombra*, intitulado precisamente “Et in Arcadia ego”, mencionará colinas, abetos, verdes águas, ervas e flores. Algumas vacas, e um casal de pastores, completavam o quadro. Era uma imagem idílica, que provoca no filósofo um “arroubo claudiano”. “A beleza do todo”, escreve, “produzia tremor, e muda adoração do momento da sua revelação: involuntariamente, como se nada fosse mais natural, imaginava-se heróis gregos nesse puro, intenso mundo luminoso (que nada tinha de nostálgico, expectante, que olhasse para frente e para trás); era inevitável sentir como Poussin e seu aluno: de maneira idílica e heróica ao mesmo tempo.”⁹ Esse “momento da revelação” é o que permite inventar o mundo e desenhar uma forma de perceber e pensar o real. A *Rusticatio*, em seu afã de colecionar imagens sublimes da natureza mexicana, congela o tempo e a ação para recuperar as fulgurações do instante, e para dizer que a Arcádia ainda existe, em algum lugar, do outro lado do oceano, mesmo que seja como um sonho, como um reflexo iluminado, ou quiçá também como uma sombra.

⁹ Nietzsche, Friedrich. *Humano, demasiado humano II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 295.