

Um bosque nos trópicos: natureza e sociabilidade no Rio de Janeiro setecentista

RESUMO: Propôs-se discutir como a representação da natureza americana filia-se à Ilustração luso-brasileira a partir do contexto específico da inauguração do Passeio Público do Rio de Janeiro, em 1783. Para tanto, junto a considerações acerca do projeto realizado pelo escultor Valentim da Fonseca e Silva (1744-1813), conhecido como Mestre Valentim, desenvolveu-se leitura crítica da cantata “O bosque da Arcádia”, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814). Tendo em vista a centralidade conferida à natureza tropical pelo pragmatismo ilustrado português, de um lado, e a vinculação de artistas nascidos na América com iniciativas ilustradas, de outro, objetivou-se verificar como os modos pelos quais essa natureza aparece representada expressam ambiguidades e dissonâncias.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Inácio da Silva Alvarenga; Mestre Valentim; Passeio Público do Rio de Janeiro; Natureza; Poesia; Ilustração; Século XVIII.

ABSTRACT: The aim of this article is to discuss how the representation of American nature is connected to the Luso-Brazilian Enlightenment, taking as an example the inauguration of the Passeio Público in Rio de Janeiro in 1783. In order to do this, the project developed by sculptor Valentim da Fonseca e Silva (1744-1813), also known as Mestre Valentim, will be examined in conjunction with a critical reading of the cantata “O bosque da Arcádia”, by Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814). Taking into account, on one hand, the importance ascribed to tropical nature by Portuguese enlightened pragmatism and, on the other hand, the connection that artists born in the Americas had with Enlightenment initiatives, this paper will show that the different ways in which nature is represented point to certain ambiguities and dissonances.

KEYWORDS: Manuel Inácio da Silva Alvarenga; Mestre Valentim; Passeio Público in Rio de Janeiro; Nature; Poetry; Enlightenment; 18th century.

Introdução

No trabalho do artista colombiano José Alejandro Restrepo “El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel”, de 1994, a reprodução da medida métrica na parede branca representa o corpo do animal delimitado por dois pequenos monitores em que se podem observar, respectivamente, um olho e parte da cauda. Paralela à indicação da extensão do espécime desenrola-se a frase que também nomeia a obra. O artista reconstrói assim o crocodilo, presentificado na associação de linguagens e discursos. Junto à videoinstalação, situam-se ainda duas placas com citações retiradas de Humboldt e Hegel, explicitando a divergência entre o naturalista e o filósofo a respeito do novo mundo.¹

O contraste entre os crocodilos, por assim dizer, expressa o desafio da natureza americana à imaginação e ao conhecimento europeu. A resposta às Américas não se mostrou, evidentemente, única e, diante das ambiguidades e dissonâncias que se multiplicaram, a natureza exótica consolidou-se como uma construção da Europa. A indagação de Restrepo sobre as concepções estabelecidas a respeito da realidade natural do novo mundo leva, contudo, a imaginar qual seria, afinal, o crocodilo americano. Ou melhor, qual seria a formulação assumida por aqueles que tinham a natureza tropical como parte de sua realidade e que se forjavam a partir de estudos de orientação europeia responsáveis pela adoção de modelos estéticos e de pensamento?

Essa, certamente, não é uma questão inédita e tem suscitado amplas discussões tendo em vista sua complexidade e relevância. Entretanto, está-se longe de esgotar a temática e, em particular no contexto luso-brasileiro setecentista, compreende-se haver demandas a serem respondidas. Para tanto, porém, a retomada do debate sobre a representação da natureza americana deve implicar o acionamento da diversidade de aspectos envolvidos. O estudo crítico que ora se propõe deve, assim, instituir-se na tensão entre lugares disciplinares e perspectivas teórico-metodológicas.

Um primeiro e importante passo é ponderar como a ilustração portuguesa associou-se à necessidade de criação de processos mais eficazes de exploração das riquezas da colônia. Conferia-se urgência, sob evidente apelo econômico, à ampliação do conhecimento dos recursos naturais disponíveis e o seu consequente aproveitamento. Em consonância com os objetivos pretendidos, a formação de homens de ciência constituiu meta obrigatória das reformas educacionais implementadas no reino português. Movimentos de renovação associados ao desenvolvimento técnico-científico, como a reforma da Universidade de Coimbra

e a criação do curso de Filosofia Natural que previa a formação de viajantes naturalistas (a exemplo de Alexandre Rodrigues Ferreira), atendiam, assim, à necessária e urgente aplicação do conhecimento para o bom aproveitamento da natureza americana, ou ainda, como diz Luiz Carlos Villalta em seu livro 1789-1808: o império luso-brasileiro e os brasis: “Movido por esse objetivo de industrializar o Reino, o Estado patrocinou pesquisas, abriu escolas e financiou publicações na área das ciências naturais para fomentar a produção de matérias-primas na América” (21). Nessa conjuntura, expandiu-se a escrita de memórias relacionadas à agricultura em resposta à necessidade de aprimoramento de processos de cultivo, numa tentativa de racionalizar a utilização da terra e de bens naturais em geral.

Aos vassallos ilustrados, por sua vez, caberia a condução do avanço das luzes. Para esse fim, contavam com sua versatilidade e esforço próprio, ao mesmo tempo em que o conhecimento científico tornava-se progressivamente moeda de troca para cargos e nomeações (Silva, “Cultura letrada e cultura oral no Rio de Janeiro dos vice-reis” 317-321). O alinhamento entre os ilustrados luso-brasileiros e o Estado português, sob a premissa de que o progresso dependia do conhecimento e exploração da natureza americana, acarretou, sem dúvida, uma forma de ver o mundo natural, como assinala a historiadora Maria Beatriz Nizza da Silva:

O conceito de natureza é fulcral, mas uma natureza à maneira de Lineu, e não de Buffon, cuja obra *Les Époques de la Nature* [Épocas da natureza] ainda em 1802 requeria licença de leitura. Desprovido de história, o mundo natural tinha de ser descrito e catalogado, para, em seguida, ser apropriado. A História Natural era um inventário que nada tinha de histórico e que, no caso luso-brasileiro, contribuía para aumentar a riqueza da Coroa e também dos vassallos (“Cultura letrada e cultura oral no Rio de Janeiro dos vice-reis” 304).

O inventário e a classificação orientariam assim uma atitude prática numa apreciação objetiva e utilitária da natureza. Por outro lado, as restrições representadas, principalmente na colônia, pela censura a ideias e livros, a ausência de gráficas, a precariedade de recursos e as limitações de infraestrutura somavam-se estranhamente às demandas da coroa portuguesa por avanços no conhecimento e exploração das riquezas naturais. Acentuou-se o pragmatismo das ações ao mesmo tempo em que o espaço de destaque conferido à natureza se instituiu no jogo entre barreiras e necessidades.

Essa proeminência concedida ao mundo natural, portanto, se fará sentir tanto nas atividades de homens públicos (letrados, cientistas, membros de academias,

funcionários a serviço do estado) quanto na produção estética. Isso se explica pelas particularidades das Luzes no contexto de Portugal e seus domínios, com atenção necessária à dimensão assumida pelo Estado:

A comparação entre o Enlightenment inglês e as lumières francesas, de um lado, e a ilustração da segunda metade do século xviii em Portugal e no Brasil, de outro, revela ser esta mais tardia, mas a diferença maior reside em sua origem. Na Inglaterra e na França, esse movimento cultural surge nos súditos letrados; no mundo luso-brasileiro, nas autoridades detentoras do poder. Esse estatismo é que caracteriza mais fortemente o movimento luso-brasileiro. Vêm de cima para baixo as mudanças nas instituições e na produção livresca, e estas se prendem a um pragmatismo já muito sublinhado por mim em estudos anteriores (Silva, "Cultura letrada e cultura oral no Rio de Janeiro dos vice-reis" 326).

A associação entre pragmatismo e estatismo na base da cultura científica do século xviii, de fato, já havia sido assinalada em volume coordenado pela pesquisadora e publicado em 1986 como parteda coleção Nova História da Expansão Portuguesa, dirigida por Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques. Em O Império luso-brasileiro, 1750-1822, evidencia-se como as espécies de plantas existentes no Brasil eram estudadas com foco nos seus "usos medicinais, alimentares e tecnológicos" (Silva 466). A respeito disso, Roberto Ventura afirma que, ao lado de vetos e perseguição às obras de Raynal, D'Alembert, Buffon, Diderot, Rousseau e Voltaire, entre outros, "O movimento ilustrado, colocado a serviço do absolutismo, adquire um sentido pragmático, pedagógico e científico" (44).

É igualmente importante considerar que houve uma atitude seletiva em relação às ideias iluministas difundidas, o que possibilitou uma Ilustração de feição predominantemente católica, caracterizada pela recusa à secularização e pela tentativa de harmonizar elementos, a princípio, inconciliáveis, como avalia Luiz Carlos Villalta em seu artigo "A Universidade de Coimbra sob o Reformismo Ilustrado Português (1770-1807)".

De um lado, o desejo de progresso associado ao pensamento ilustrado; de outro, as sanções e impedimentos para promoção de avanços particularmente na colônia. E, em meio a isso, o colono que, em contato com a cultura letrada da época, experiência ao mesmo tempo em que representa a natureza de sua terra de nascimento. Mas como se daria essa representação no contexto luso-brasileiro marcado por uma ilustração fundada nos interesses do Estado? O que dizer quando nem Hegel nem Humboldt, mas o americano representa a natureza dos trópicos?

1. Os jacarés de Mestre Valentim

Para esboçar uma resposta às questões formuladas, assume-se como ponto de partida a construção do Passeio Público do Rio de Janeiro, cujo projeto se funda em premissas ilustradas. Inaugurado em 1783, o jardim idealizado por D. Luís de Vasconcelos e Sousa, vice-rei entre 1778 e 1790, foi projetado e realizado por Valentim da Fonseca e Silva (1744-1813), escultor alçado à função de mestre de obras. Nascido em Serro Frio, na capitania de Minas Gerais, teria chegado ao Rio de Janeiro em torno de 1766, segundo o arquiteto e historiador Nireu Cavalcanti em seu livro *O Rio de Janeiro setecentista*. A respeito de sua formação, Cavalcanti defende ter-se dado integralmente na colônia apesar de relatos de uma possível viagem a Portugal. Por outro lado, o historiador aponta para a relevância de obras como a *Arquitetura*, de Vignola, e a *Perspectiva*, de Pozzo, constantes no inventário de Mestre Valentim (Cavalcanti 211-212). Daí inferir-se que sua formação se constituiu tanto pelo contato com mestres entalhadores e outros artesãos quanto pelo acesso à informação contida em livros de arte e arquitetura. O encontro entre cultura letrada e oral teria, portanto, caracterizado a formação de Mestre Valentim e, como assinala Maria Beatriz Nizza da Silva, revela ainda o papel da oralidade como importante meio de circulação de conhecimento na colônia: “Mesmo nas áreas científicas, sobretudo na Medicina, uma parte do saber não era divulgada pelos livros, e sim pela comunicação oral” (“Cultura letrada e cultura oral no Rio de Janeiro dos vice-reis” 13). Se a difusão oral do saber era corrente, a ela veio se somar o aumento do fluxo de livros no Brasil setecentista. Todavia, a procura pelas publicações refletia a demanda por conhecimentos aplicáveis, como a pesquisadora conclui a partir dos documentos da Real Mesa Censória e da Real Comissão Geral para o Exame e Censura dos Livros, já no período mariano: “Analisando essa documentação, chegamos à conclusão de que os livros eram, na segunda metade do século xviii, encarados mais como instrumentos de trabalho do que como meios de divertimento ou lazer, apesar do surto das novelas na virada do século” (Silva, “Cultura letrada e cultura oral no Rio de Janeiro dos vice-reis” 14).

A historiadora da arte Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho, em seu estudo sobre Mestre Valentim, destaca como o Passeio Público baseou-se num “ideal de civilidade instituído nas modernas cidades europeias da época: um monumental jardim público, como sinônimo de bom gosto, luxo e entretenimento – uma expressão da natureza dominada pela razão do homem – ...” (15). O controle sobre o meio natural, nesse contexto, implicava uma concepção urbanística que

incluiria preocupações sanitárias. De fato, o jardim fora construído onde antes havia a Lagoa Boqueirão, cujas águas eram consideradas infectas. Além do aterramento e a consequente eliminação de um possível foco de doenças na cidade, estava em questão, com a construção de chafarizes, a disponibilização de água apropriada ao consumo. Trata-se do alinhamento político e ideológico entre civilidade, progresso e saúde enquanto fundamentação para intervenções pautadas em orientações como

valorização do solo urbano nas áreas consideradas mais frescas e arejadas; aeração da cidade em grandes parques e jardins e saneamento básico em redes de esgoto; distribuição de água em chafarizes públicos ornamentais; segregação da doença, da mendicância e da morte com a instituição de hospitais e cemitérios sob o controle de congregações particulares ou do Estado (Carvalho 9).

A localização escolhida para a construção do jardim, assim como a elaboração do projeto, traduziu essas diretrizes. Além disso, o Passeio Público representou a incorporação da paisagem local, em especial a Baía de Guanabara, à própria concepção da cidade, afinal, “O projeto não se resumia ao Parque, mas compreendia um todo integrado e renovador, ao qual a baía de Guanabara se incorporava ao mesmo tempo como paisagem descortinada por quem no Passeio estivesse plantado, ou como ponto de vista de quem chegava à cidade pelo mar” (Cavalcanti 312). Com seu desenho, seus adornos e monumentos, o conjunto que inclui edificações e paisagem foi idealizado como convite ao passeio e à fruição: espaço destinado ao lazer da elite e ao cultivo de certa urbanidade. Exigia, pois, comportamentos condizentes aos jardins públicos, a exemplo dos conselhos constantes em *O perfeito pedagogo na arte de ensinar*, de João Rosado V. L. Vasconcelos, livro comercializado na cidade da época, de acordo com Cavalcanti. As boas maneiras afixam o Passeio Público enquanto resultado, no contexto das cidades coloniais, de políticas de ocupação urbana comprometidas com distinções e privilégios. Em estudo sobre as relações entre escravidão e poder no século xviii, a historiadora Silvia Hunold Lara assinala a preocupação das autoridades reinóis com a constituição da população no Rio de Janeiro. De acordo com censos realizados em 1779, 1789 e 1797, “cerca de 55% dos habitantes da cidade não eram brancos: os escravos oscilavam entre 34% e 43% da população e os pardos e pretos livres, quando foram contados, ficaram entre 18% e 20% do total” (Lara 18). A ordenação dos usos dos espaços públicos compreendia, portanto, medida de controle a ser conduzida de forma a tornar

visíveis diferenciações sociais e critérios de valoração capazes de assegurar as distinções entre os moradores da cidade. Daí construções como o jardim projetado por Mestre Valentim, ele mesmo parte da população parda vista com maus olhos, serem destinadas à elite branca:

Inspirado nos jardins cortesãos e relacionado às diretrizes iluministas do progresso e da civilidade, o Passeio transformava a paisagem natural em objeto de contemplação. Murado e destinado às “pessoas de qualidade”, ele assinalou uma nova maneira de viver a vida urbana, na qual a exclusão era uma matriz importante. Associado a um novo espaço urbano, sua construção indicava ainda um modo diverso de exercício do poder: não mais pela ostentação das diferenças sociais, mas sim pela separação entre ricos e pobres (Lara 66).

O muro expressava, com clareza, a separação almejada, de maneira que, na associação entre o útil e o agradável, o jardim possibilitasse tanto a experiência aprazível quanto a criação de espaços citadinos exclusivos.

Como parte do projeto do Passeio, uma “rua larga, reta, direcionadora do olhar” (Cavalcanti 212) ligava o Chafariz das Marrecas, obra também de Mestre Valentim planejada para fornecer água à população da cidade, ao parque. Na entrada do jardim, encontrava-se um portal no qual se situava portão trabalhado em ferro fundido cujo “traçado desenvolve volutas e movimentos de curvas e contracurvas, retorcidos em esgarçados preciosos e arbitrários (chamados rocallas, formas inspiradas em certo tipo de rocha grutesca); utiliza refinadas estilizações florais (palmas e plumas) e ‘exotismos’, como o remate do portão em perfil à chinesa (misto de linhas quebradas e sinuosas) [...]” (Carvalho 24-25).

No portão, ainda se podia observar um medalhão em bronze com as efígies da Rainha D. Maria I e de seu esposo D. Pedro III. Ao entrar no jardim, a aleia principal dava acesso e destacava “um imponente conjunto arquitetônico e escultórico que compunha, como um altar, a ‘Fonte dos amores’. Formada por uma espécie de outeiro de pedra e vegetação, lembrando uma gruta, dela emerge um magnífico conjunto em bronze, representando dois jacarés entrelaçados em posição de movimento e transitoriedade” (Carvalho 25).

É possível, ainda, encontrar a fonte, embora duas garças pousadas e um coqueiro que lá havia não se encontrem mais.² A respeito dessa construção, algumas considerações importam. Em sua análise da apresentação escultórica do monumento, Anna Carvalho observa:

Os dois jacarés e as garças estão representados segundo as regras do naturalismo óptico, da multiplicidade harmônica dos ritmos e das gradações de superfície de estética rococó. No entanto, o caráter de dualidade que reveste essas figurações certamente evoca princípios de masculinidade e feminilidade, do ser que habita o pântano, fusão da água e da terra, dois dos quatro elementos da natureza (26).

À duplicidade indicada pela pesquisadora, seja pela apresentação dos animais aos pares seja pelas espécies pertencerem ao ambiente das lagoas (vivendo entre terra e água), acrescenta-se ainda a ambiguidade da associação do modelo estético europeu ao caráter eminentemente local decorrente da ocupação de um espaço específico e da capacidade de as imagens escolhidas representarem o ambiente tropical de um modo geral. Em outras palavras, os jacarés e as garças, no que mantêm de relação com o exótico da natureza americana ou com certa representatividade de seres originais dos trópicos, podem também ser relacionados à história do sítio em que se construiu o jardim. De certa forma, subsistiria uma identidade local no estabelecimento, via monumento, da história do espaço e da natureza.

Por trás da Fonte dos Amores, dando para o terraço que se abria à contemplação da baía, encontrava-se a Bica do menino que conjugava de forma clara a conciliação do deleite que o passeio no parque oferecia e a relação deste com a cidade, enquanto contribuição para seu desenvolvimento: “escultura de um cupido alado, que numa das mãos segura um cágado vertendo água num tonel e, na outra, uma faixa com o dístico ‘Sou útil ainda brincando’, refletindo, assim, o pensamento iluminista, que aproxima o fazer artístico do utilitário” (Carvalho 26).

Por sua vez, o tratamento que fora dado à flora no projeto paisagístico apontava para o princípio da utilidade que se afinava com as pretensões reinóis de avançar nos estudos das plantas brasileiras. Seguindo a atitude classificatória que supunha o conhecimento de espécies, seu registro e determinação de possíveis funcionalidades, o jardim comportava espécimes diversos ao mesmo tempo em que oferecia a sombra necessária para tornar o lugar aprazível:

Garantia-se, assim, com a sombra soberba e exuberante das mangueiras, tamarineiros, jaqueiras, jambeiros, frutas-pão, flamboyants, cedros, vinháticos, palmeiras, pinheiros, dos caramanchões com roseiras, passifloras e outras plantas trepadeiras, o parque da civilidade carioca, numa urbe tão desoladamente desnudada de vegetação em seu espaço comunitário de ruas, largos e praças, excessivamente ensolarados pelo clima tropical (Carvalho 29-30).

Sob o princípio horaciano, tratava-se de deleitar e ser útil, como o cupido da fonte de Mestre Valentim ocupava-se em lembrar. Em sua leitura, Anna Maria F. Carvalho propõe a compreensão da hierarquia que fundaria a concepção do jardim em outros termos. Em seu “sentimento do mundo”, o espaço urbano construído estaria submetido à natureza também construída pelo projeto arquitetônico que, por sua vez, se submeteria à natureza propriamente dita (30).

Nesse jogo de subordinações, é possível entrever ambiguidades decorrentes de uma presença, desejável ou não, do elemento nativo. Esse viés de leitura, portanto, contradiz a pretensa superioridade do modelo civilizatório imposto. Além disso, supõe dinâmica mais complexa das relações entre urbanização e natureza. Talvez como nos jacarés de Mestre Valentim que remetem à Lagoa do Boqueirão superada, a princípio, pelo aterro e a edificação do parque.

2. Um bosque nos trópicos

Ao Passeio Público, quando de sua inauguração, referiu-se o poeta mineiro Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1813) no poema intitulado “O Bosque da Arcádia”, que, conforme observa Francisco Topa, teria sido, na verdade, uma nova versão de versos escritos em outro momento. Apesar de sua origem modesta e sua condição de mestiço, frequentou a Universidade de Coimbra, formando-se em Cânones. Retornou ao Brasil em 1777 e passou a morar no Rio de Janeiro. Em 1782 foi nomeado Professor Régio de Retórica e Poética. Participou da Sociedade Literária do Rio de Janeiro criada sob a proteção de D. Luís de Vasconcelos, mas intrigas levaram-no à prisão durante a Devassa do Rio de Janeiro, onde permaneceu por mais de dois anos. Silva Alvarenga foi um exemplo de ilustrado luso-brasileiro e dificilmente se pode separar sua ação como homem público de sua produção poética.

Para fins do presente estudo, optou-se por utilizar as versões de “O Bosque da Arcádia” disponibilizadas na publicação de Francisco Topa em 1998. Ali, ele informa que a primeira redação da cantata se deve à ocasião do aniversário da esposa de D. Rodrigo José de Meneses, governador da capitania de Minas Gerais entre 1780 e 1783, e que a segunda foi composta quando se inaugurou o Passeio Público do Rio de Janeiro em 1783 (183). Ao cotejar as duas versões, Topa constatou a ampliação de 96 para 257 versos, o que seria explicado, segundo o pesquisador, pela finalidade a que se destinava cada composição. Observa, ainda, que a versão de 1783 retoma a primeira até o nonagésimo verso, embora com a introdução de inovações (Topa 184). De fato, o último poema é dividido em três seções intituladas 1ª, 2ª e 3ª Noites, de modo que as partes coincidentes com a

versão inicial permaneçam restritas ao conjunto das estrofes que compõem a 1ª Noite. Algumas alterações observadas na comparação entre as duas versões divulgadas por Francisco Topa indicam, realmente, a preocupação com a adaptação ao contexto. Um exemplo é a troca do “jaspe” (9) presente no poema dedicado à Dona Maria José Ferreira Eça e Bourbon pelo “bronze” (9), um ajustamento ao material utilizado na elaboração do medalhão com a efígie da rainha. Há outros ajustes na mesma estrofe, de modo que o que antes era “E as belas Ninfas, que em polido jaspe / Gravam o nome e os anos de Maria” (9-10) passou a “E as belas Ninfas, que em polido bronze, / Em honra deste dia / Gravam o nome e a Glória de Maria” (9-11).

Certas modificações, entretanto, merecem atenção, especialmente porque o ajuste à nova circunstância significou também a incorporação da realidade física em que se estabeleceu o jardim. É o caso da estrofe em que os versos “Voto que faz por honra dos humanos / Voar eternos de Maria os anos” (63-64) da versão original são substituídos por “que neste clima adusto; / Retrata a vez primeira o Régio Busto” (59-60). A troca revela o destaque conferido à situação de homenagem, via monumento, que se realiza pela primeira vez na colônia identificada ao clima quente (adusto). Já na última estrofe da primeira versão, houve modificações mais extensas. Na descrição do bosque, caracterizada pela amenidade da paisagem árcaica, “Os altos pinhos e as robustas faias, / Ao leve sopro do Favónio brando, / Respiram natural contentamento” (90-92) são substituídos por “E a fonte cristalina e o brando vento / Respiram natural contentamento” (82-83). Mantém-se o caráter ameno, embora a indicação da fonte e do brando vento remetam à proposta de passeios agradáveis no parque sob os influxos das correntes de ar vindas da baía. Os quatro versos subsequentes que encerram a estrofe na primeira versão também foram significativamente alterados, de modo que

Filha de Heróis, aceita os puros votos
 Que te oferece a Arcádia, e vós, ó Musas
 Levai a sua glória no meu verso
 Aos últimos limites do Universo (93-96).

passaram a:

Rainha Augusta, aceita os puros votos
 Que te oferece a Arcádia, enquanto as Musas
 Fazem voar meus versos

Sobre as asas do Gênio Americano,
 Para que a Tua Glória,
 Além do mar profundo,
 Chegue aos últimos fins do Novo Mundo (84-90).

Nota-se que a compreensão da poesia como canto permanece, mas os versos que antes iam aos limites do Universo destinam-se a difundir a glória da coroa por toda a América e, ainda mais importante, sobre as asas do Gênio Americano. Não por acaso, deu-se a escolha de uma cantata, no caso, dedicada à celebração de uma ocasião histórica, isto é, a inauguração do Passeio Público. Em consonância com essa forma lírica, em sua íntima relação com a música, “O Bosque da Arcádia” conta com coros, organizados mais frequentemente em quadras. Como Francisco Topa aponta, alguns de oito versos, na verdade, seriam a justaposição de duas quadras. Com exceção dos coros e da glosa que integram o poema, há predominância de decassílabos e hexassílabos, embora seu emprego não atenda a um padrão de regularidade. Da mesma forma, o uso de rimas não é rígido, mostrando razoável variação. A glosa que integra o conjunto de versos da 2ª Noite constitui uma décima cujo mote é o dístico “Neste público Passeio / As três Graças se ajuntaram” (161-162). Em relação à versão original do poema, a criação dos versos que integram a 2ª e a 3ª Noite possibilitou a consolidação da importância do lugar que o poeta se prontificou a cantar.

Em primeiro lugar, e decorrendo de sua adaptação às novas circunstâncias, há no texto algumas referências locais, designadamente a Lagoa do Boqueirão da Ajuda (95-106) e a sua transformação no aprazível Passeio Público (111-122). Ao contrário do que possa parecer, não se trata de dados desprovidos de significado ideológico. Na verdade, atente-se no modo curioso como o cenário idílico esboçado na versão A assume agora um valor diferente. Defato, se é inegável que esse quadro começa por estar ao serviço de um propósito laudatório dirigido a D. Maria, não é menos verdade que, à medida que o texto vai avançando, esse idílio abstrato se vai fundindo cada vez mais com o idílio concreto e local do Passeio Público (Topa 184-185).

O Lago da Morte é transformado em sítio ameno, e disso tratam os versos no início da 2ª Noite da cantata: “Não é este o lugar onde dormia / De verde-negras ondas triste lago?” (95-96). Ao localizar a condição nefasta no passado, aponta para a mudança ocorrida. A Peste, alegoricamente representada, emergia das águas e dos ares espalhando horror e morte. E, por ocultar a face bela do lugar,

mantinha afastados os habitantes: “E o feio monstro que o veneno encerra / Quer dos viventes despojar a Terra” (105-106). Segue-se então o coro e, por fim, a estrofe que estabelece com os versos anteriores clara antítese – trata-se de um antes, nefasto e obscuro, e um agora iluminado:

Mas que improvisa cena
Que benéfica mão, que Astro brilhante,
Raiando nestes montes,
Nuvens dissipa, aclara os horizontes (111-113)

A evidente associação às Luzes permite situar a iniciativa ilustrada de D. Luís de Vasconcelos, identificado ao Astro brilhante, como progresso e vitória sobre a morte. Assim, ao apartar o “Letífero Veneno”, torna o “Lago da Morte num sítio ameno” (116). Remete, então, o poeta ao processo de construção que passou pelo aterramento da lagoa: “Já ergue a Terra, as ondas se sepultam” (117) e as expectativas são as melhores diante do “Grato prazer da mãe da Natureza” (120) que parece acenar com promessas de fertilidade e abundância. Faz-se, então, o elogio “Ao grande Vasconcelos” (122) com destacada relevância para a construção do espaço de forma a aproximá-lo de um ideal determinado pelos princípios estéticos e ideológicos da Ilustração. De fato, o caráter cívico da transformação do espaço já estava assinalado pelo destaque dado de início ao busto da rainha, mas é ratificado nos versos:

São os Monarcas a alma dos Impérios,
E a sua Imagem, digna de respeito,
Elevada nos públicos lugares,
Deve animar os povos (127-130).

A imagem dos monarcas aparece associada à Justiça e à Majestade tendo como modelo a Grécia e a Roma antiga. Favorece, portanto, não apenas o estabelecimento da memória para a posteridade, mas também representa o modelo que deve animar os súditos. O louvor, caracterizado pela sinceridade que o distingue da bajulação, participa da configuração do soberano como exemplo a ser seguido.

Antonio Dueñas aponta, em linhas gerais, como se deram na obra de autores clássicos as relações entre palavra e atuação, uma vez que códigos de comportamento associados ao decoro estariam relacionados a práticas discursivas e exigiriam, portanto, a atuação que pode incluir o elogio ou o vitupério, desse modo, o

encômio “prefigura así el uso de la cortesía” (5). Observa que, precisamente com a evolução dos mecanismos sociais da sociedade romana, “el encomio (o el vituperio) se consolidan como una práctica que se aprende y se ejercita” (Dueñas 5). Diante da importância que a produção encomiástica passa a assumir, o autor considera: “Con el paso de los años, sin embargo, el encomio adquiere una dimensión de uso casi exclusivamente social y político. La práctica de la retórica epidíctica se centra en el ejercicio del encomio (y, en menor medida, del vituperio) como una forma creciente de comportamiento social y político” (Dueñas 5). Todavia, Quintiliano observara a disposição ética que deve demonstrar o orador, entendendo que o uso do elogio deve prezar pela verdade, ou seja, o elogiado deve merecer “el elogio y la admiración de quienes escuchen el discurso laudatorio” (Dueñas 5).

No que diz respeito às particularidades da sociedade setecentista, Jean Starobinski, em seu livro *As máscaras da civilização*, observa que o louvor entre pares aparece diretamente relacionado à promoção que cada um faz de si, na medida em que se elogia para ser elogiado. Algo que aparece, por exemplo, no comportamento dos membros das sociedades literárias.

Por outro lado, Starobinski considera o valor negativo da adulação que prevê, obrigatoriamente, a diferença de condições: “A palavra adular, tão logo intervé, designa um tipo de troca em que o que se dá e o que se recebe não é mais da mesma natureza” (67). A troca que ora se opera é de palavras por favores e, nesses casos, propõe-se o logro ou a ilusão. Além disso, a adulação desqualifica aquele que se submete à lisonja por sua tolice em assumir a imagem proposta pelo adulator. Diante disso, a tentativa de recalcar a violência pela civilidade esbarra na violência da fraude que a adulação representa: “O ‘bem dizer’, a bela linguagem, tão logo se interessa em agradar, e depois em obter, conduz à fraude: o que a civilidade queria repelir retorna, mas desta vez sob a máscara da civilidade” (Starobinski 76). Sob a aparência de cortesia, estabelecem-se a desconfiança, o desprezo e as disputas. Nesse contexto, a verdade apontada por Quintiliano como necessária ao elogio torna-se um ponto importante na defesa do discurso de louvor ainda que a dissimetria permeie as relações. O difícil jogo do artista que, dependente da benevolência dos poderosos, busca romper a desconfiança provocada pela adulação, aparece assim descrito por Starobinski que toma por base Boileau:

É preciso que ele louve e que, simultaneamente, se defenda contra a imputação de adulação; é preciso que tranquilize seu destinatário, declarando-o por

demais clarividente para ser adulado. [...] Para inspirar confiança, o louvor se faz humilde, e, por precaução que não se tem razão de qualificar de oratória, declara-se incapaz de alcançar a verdade, incapaz de requisitar um favor” (77).

Estar-se-ia diante de “uma profissão de sinceridade absoluta”, em que o poeta busca junto ao elogiado diferenciar-se dos demais e termina por assumir uma função moral. Na verdade, o poeta preocupava-se em distinguir o elogio que praticava da “infame” adulação.

Já Jorge Antonio Ruedas de la Serna, no livro *Arcádia: tradição e mudança*, assinala que a produção poética no Brasil recebeu influência importante da Arcádia Lusitana e, por conseguinte, das diretrizes propostas por Pedro Antônio Correia Garção (1724-1772), o que inclui a defesa do panegírico fundada na restauração do gosto clássico e no patriotismo. Isso equivale a dizer que a poesia encomiástica, no contexto luso-brasileiro setecentista, filiava-se à tradição clássica do verso ao mesmo tempo em que exercia uma função político-ideológica. Se, contudo, a pátria confunde-se com o soberano, a defesa do Estado passa pelo fortalecimento do monarca, daí o prestígio do discurso elogioso. Outra influência importante na Arcádia Lusitana e que teve implicações nos caminhos dados à poesia de louvor adveio, segundo Ruedas de La Serna, do autor quinhentista João de Barros (1496-1570), que se mostrava favorável ao elogio e à exposição pública do mérito na medida em que permitiriam instituir como exemplo os homens excelentes. De todo modo, havia um sentido educativo a ser observado. Em outras palavras, seja como parte das relações de favor seja como instrumento de divulgação dos ideais defendidos pelo poeta, o louvor ganha dimensão pedagógica na medida em que serve à persuasão e à difusão de ideias.

Nesse sentido, o elogio aparece no poema de Silva Alvarenga como parte de sua atuação enquanto vassalo ilustrado, ao mesmo tempo em que o filia, enquanto poeta, à tradição da poesia de louvor em sua origem clássica e em seus usos na lírica lusitana. Por conseguinte, a leitura de “O Bosque da Arcádia” deve considerar o significado da inauguração do Passeio Público no Rio de Janeiro da época e, conseqüentemente, atentar para a pertinência política do elogio; ou seja, forma de atuação pública do poeta no sentido de favorecer interferências na realidade da colônia que permitissem que também aos americanos chegassem os ares da civilização. Desse modo, a relação entre natureza e espaço urbano torna-se também matéria do poema. A busca da amenidade nos quentes trópicos realiza-se em práticas de civilidade possibilitadas pelo jardim. Não é por acaso, afinal, que

o poeta divide seu poema em seções que são, na verdade, noites: “A rua que unia o Passeio ao chafariz, atual Marrecas, principal via de acesso ao Parque, foi batizada com o poético nome de ‘Belas Noites’, numa clara alusão ao espetáculo visual que oferecia aos transeuntes nas noites de luar” (Cavalcanti 312).

Coerentemente, a condição americana, em consonância com a atitude cívica, vai conduzir o poeta a representações da cidade e da natureza local com vistas à sua valorização.

Magnífica cidade, tens a glória
 De ser neste Brasília Hemisfério
 A primeira que viste,
 Enlevado entre pompa e luzimento,
 Do Régio Busto o eterno Monumento (143-147).

As restrições para construção e exposição de monumento em áreas públicas na colônia tornam ainda mais importante a inauguração do jardim com seus ornamentos. A cidade tem o privilégio de receber o Régio Busto. Consolida-se a sua glória, na medida em que a transformação do espaço urbano aproxima-a do ideal ilustrado.

É, contudo, na glosa que se interpõe ao conjunto da 2ª noite que se consolida o Passeio Público como espaço aprazível que alcança o estatuto de *locus amoenus*:

A amenidade, o recreio,
 A frescura e o prazer,
 Tudo junto chego a ver
 Neste público Passeio (163-166).

A condição abstrata e ideal vai ganhando corpo, como já havia assinalado Francisco Topa, na arquitetura do parque. Daí na 3ª Noite consolidar-se o caráter prazeroso e agradável de um jardim dotado de “ditosos arvoredos” e “ditosa terra” em perfeita harmonia com imagens e monumentos cívicos. Nesse sentido, merece destaque precisamente o recurso do *locus amoenus*:

Na tradição arcádica, o espaço consagrado à poesia pastoril, o *locus amoenus*, representa o auge da perfeição maior da natureza; por isso, sua construção imaginária é inabalável, é a mais alta expressão da divindade do mundo e, portanto, o cenário ideal para que o espírito humano recupere a sua condição paradisíaca: a singeleza, a espontaneidade, a ingenuidade (a inocência), em harmonia com a natureza. Tudo aí é bondade e cordialidade (Ruedas de la Serna 146).

A elevação do Passeio Público, conquanto um jardim nos trópicos, à condição de locus amoenus significava conferir também à natureza local novo estatuto valorativo: “Para reivindicar essas terras, nossos escritores não tiveram melhor recurso que apelar para o tópicos do locus amoenus ...” (Ruedas de la Serna 125). A convenção árcade aparece assim relacionada tanto ao parque enquanto realização de um jardim urbano na América quanto à dimensão cívica atrelada às realizações da coroa portuguesa. Surge, então, nos versos de Alvarenga, D. José como gênio tutelar do Luso Império empunhando espada de Luz. A grandiosidade do rei aparece assim como apelo à rainha, sua filha, ao pedir-lhe que estime “os teus fiéis Americanos” (230).

A coexistência de referências próprias aos modelos clássicos com particularidades da vida colonial, traduzida fundamentalmente por sua natureza, explicita o duplo movimento a que são submetidos pensadores e artistas luso-brasileiros setecentistas. As contradições são inerentes à tensão entre a formação letrada (que os filia a princípios estéticos e ideológicos europeus) e a situação americana. Condição inexorável de nascimento que, tanto no caso de Mestre Valentim quanto no de Silva Alvarenga, se consolida em uma identidade mestiça. Esses vassallos e artistas do reino, pardos e letrados (considerando a afirmação de Nireu Cavalcanti de haver indícios de que Mestre Valentim era letrado), americanos, sem dúvida, são a afirmação da duplicidade.

Se o crocodilo de Humboldt e o de Hegel não são os mesmos, a representação da natureza tropical pelos próprios americanos encerraria a dissonância entre a sua realidade e noções ideológicas, filosóficas, estéticas, técnicas e científicas que adotam. A natureza da América é mais uma vez objeto de construção, agora por americanos, como permitem entrever os jacarés e garças de Mestre Valentim enquanto peças de um projeto arquitetônico-urbanístico: o bosque da Arcádia de Silva Alvarenga.

3. Conclusão

Sob a ambiguidade, fundaram-se as academias na colônia. Essas associações tiveram inegável importância para o desenvolvimento das ciências na Europa desde o século xvii. Associações como a Academia Científica, no Rio de Janeiro, expressaram a tentativa de reprodução desse tipo de prática na colônia. Criada sob o vice-reinado do Marquês de Lavradio, essa academia se organizara com a finalidade de ampliar o conhecimento sobre a natureza local, como afirmam Nireu Cavalcanti e Maria Nizza da Silva. Segue-se, já sob a tutela de D. Luís de

Vasconcelos, a criação da Sociedade Literária do Rio de Janeiro que, como afirma Silva em seu estudo sobre o Rio de Janeiro dos vice-reis, embora não apresentasse a mesma feição científica da Academia, teria em sua criação contado com o apoio de Vicente Coelho de Seabra da Silva Teles que lhe dedicou sua obra publicada em 1788, *Elementos de Química* oferecidos à Sociedade Literária do Rio de Janeiro para uso do seu curso de Química (196).

No seio, contudo, da Sociedade Literária, Kury e Munteal Filho destacam o papel assumido por Silva Alvarenga, identificando-o como “a alma” da Sociedade e “mestre de muitos de seus membros” (116). Em vistas à devassa e consequente prisão do poeta, os autores consideram que “seu caráter ‘brasileiro’, ou antes ‘americano’, estava mais presente em sua própria atividade artística do que em qualquer plano nativista de sedição. Portador de uma concepção idealizada da natureza, que exaltava sua amenidade, utilidade e beleza” (Kury e Munteal Filho 116). A reflexão a que conduzem essas considerações vai ao encontro da assertiva segundo a qual o interesse econômico e o estímulo ao desenvolvimento de pesquisas científicas deram à natureza americana lugar de destaque e acabaram por favorecer a sua valorização. Por esse viés, pode-se entender não existir contradição em investir na exploração científica do mundo natural e na sua representação poética, na medida em que essas ações, em suas diferenças, convergem no protagonismo que conferem à paisagem tropical. E, no caso específico de Silva Alvarenga, assume especial importância o lugar que confere à natureza americana em sua lírica. Ainda a esse respeito, a argumentação desenvolvida no artigo de Kury e Munteal Filho leva os autores a uma interessante conclusão: “A especificidade das Luzes no Rio de Janeiro poderia, então, ser caracterizada pelo fato que estes ‘ilustrados’ perceberam o lugar central da natureza brasileira no pensamento ilustrado português” (117).

Embora a abordagem crítica que Antonio Candido desenvolve, em *Formação da Literatura Brasileira*, sobre a obra de Silva Alvarenga suponha uma separação entre o que chama de “literatura empenhada” e o americanismo lírico do poeta, compreende-se que essa cisão de fato não existe. Estudos como o de Ivan Teixeira buscaram trazer à tona, por exemplo, como o nativismo observado em *O Uruguai* inclui, necessariamente, compromissos ideológicos decorrentes da assunção da poesia como parte da atuação pública do ilustrado. Ainda segundo Teixeira, tendo em vista a importância da Filosofia Moral na poesia setecentista luso-brasileira, em especial na perspectiva da Arte poética de Francisco José Freire, caberia ao poeta o canto de louvor à virtude e aos virtuosos. Por extensão, mesmo

na lírica amorosa (seja em Marília de Dirceu, de Tomás Antonio Gonzaga, seja em Glaura, de Silva Alvarenga) predominaria “essa visão arquetípica da poesia de louvor” só que agora voltada para as virtudes do amor e dos amantes (Teixeira 261).

Ao não se deixar de lado a integração de Alvarenga ao ideário das reformas pombalinas, compreende-se que, para o poeta e professor de retórica, sua atuação estaria a serviço de mudanças que obrigavam a ampliação e difusão do saber. Ao mesmo tempo, não era possível recalcar sua condição de mestiço e americano, bem como as restrições daí decorrentes.

Baseando-se no Tratado jurídico das pessoas honradas, Cavalcanti constata como “somente a [categoria] dos letrados – compreendendo os doutores, os licenciados e os bacharéis, todos pertencentes à nobreza ordinária, o mais baixo grau de nobreza – poderia representar para os não portugueses naturais da colônia uma porta aberta ao mundo das pessoas honradas” (106). Ao avaliar possíveis categorizações dos súditos que viviam na colônia, o pesquisador reconhece os estudos superiores como via de ascensão social para os colonos que não desfrutavam de distinção nobiliárquica, uma vez que os letrados faziam parte da nobreza ordinária.³ Por outro lado, a atuação profissional desempenhava importante papel para a obtenção de reconhecimento dentro da organização social da cidade:

Uma forma de ‘as pessoas comuns’ compensarem a condição de despossuidoras de títulos honoríficos, mediante os quais era possível ter acesso a uma série de benesses, consistia em obter da sociedade o respeito e o reconhecimento pela excelência de seu exercício profissional. Assim é que um pardo podia acrescentar ao nome, como se dele fizesse parte, seu ofício principal: entalhador, mestre de açúcar, cirurgião, boticário, músico, escrevente, livreiro e tantos outros ofícios exercidos na cidade do Rio de Janeiro (Cavalcanti 143).

Enquanto pardos, Mestre Valentim e Silva Alvarenga ganham alguma distinção por seu ofício e formação: o entalhador que se notabilizou como Mestre e o bacharel em Cânones que assumiu o cargo de Professor Régio. Os obstáculos, sem dúvida, para os homens comuns, especialmente os mestiços, eram muitos. Diante disso, para os colonos, o ganho social representado pelos privilégios de se estabelecer como pessoa honrada tornava realmente interessante o investimento na educação. Daí a formação universitária ser, por exemplo, meio de garantir acesso a cargos públicos. Valia, pois, o esforço de se alcançarem os bancos da universidade, apesar dos custos altos para a manutenção de um estudante em Coimbra. Ainda nesse sentido, merece destaque a escolha preferencial pela

formação em direito, atrelada à possibilidade de ocupar funções na administração pública,⁴ como advertem tanto Cavalcanti quanto Silva em seus trabalhos sobre o Rio de Janeiro do século xviii. Contudo, exigia-se dos ilustrados polivalência. Era comum que mesmo os que optassem pela formação tradicional em Cânones fossem chamados a outras práticas.

De qualquer modo, o relevo dado ao desempenho profissional é realmente importante para compreender o significado que a excelência no ofício teve na trajetória de Mestre Valentim no Rio de Janeiro setecentista. Note-se que a atuação em projetos urbanísticos afinados com os ideais ilustrados consolida o entalhador como mestre de obras. Sob a chancela do vice-rei, Valentim assume posição de destaque, responsável por projetar e realizar obras como o Passeio Público com suas implicações em termos de civilidade. Também sob a proteção de D. Luís Vasconcelos, convergem o poeta e o homem público no jardim tornado bosque, ambiente para elogio de iniciativas ilustradas como a que o vice-rei levava a cabo. A par das convenções poéticas ou do gosto arquitetônico vigentes, dobra-se e desdobra-se a natureza americana num cenário para deleite dos homens civilizados.

Decerto, a articulação a partir da figura do vice-rei é demonstrativa da vinculação entre o Estado e categorias profissionais. Demonstra ainda que não haveria necessariamente uma incompatibilidade entre ilustrados e monarquia, como Silva já havia indicado. Por outro lado, a consideração da natureza americana poderia ser lida também como uma forma de inclusão do homem americano entre as pessoas honradas? Isto é, a valorização da natureza da América também seria uma forma de valorizar o homem ali nascido? Segundo Ruedas de la Serna, para os naturais da colônia, proteger a natureza americana, ao refutar seu caráter degenerativo, seria também

defender sua própria dignidade humana e para mostrar que eram tão capazes como os europeus; pois, se sua alegada incapacidade provinha do clima e da natureza, reivindicando esta reverteriam o argumento que os condenava, tornando-os de elementos deturpados da espécie em indivíduos que, por um milagre de regeneração da raça, seriam afinal superiores a seus antepassados (Ruedas de la Serna 124-125).

Não parece ser possível, portanto, abordar a forma como a natureza aparece representada na poesia luso-brasileira setecentista sem que se leve em conta esse entrecruzamento de aspectos. Se a valorização da natureza americana pode ser

relacionada à edificação do colono que almeja ampliar sua participação e alcançar reconhecimento frente ao Estado português, não se pode, quando se trata da poesia árcade, ignorar as convenções retóricas em vigor nem as particularidades biográficas que incluem o processo de formação, a trajetória profissional e as vinculações ideológicas dos poetas. Da mesma forma, na complexa relação com o poder do Estado, haja vista sua centralidade, tudo isso ainda deve ser articulado às iniciativas voltadas para o desenvolvimento científico e que conferiram lugar de destaque para as riquezas naturais da América portuguesa. Não haveria, portanto, necessariamente uma incompatibilidade entre a filiação às convenções e a rede de interesses em que se situava o americano, pelo contrário:

E esse sentimento americano fez com que nossos escritores coloniais, longe de insurgir-se contra a tradição da cultura europeia, como retoricamente o fizeram os românticos, quisessem demonstrar que eram seus legítimos herdeiros. Mostrar que os habitantes do Novo Mundo não eram incultos, mas que, pelo contrário, a cultura clássica aqui achava um mais fecundo domicílio (Ruedas de la Serna 136).

Entre fontes e aleias, sob a lua tropical, restava, então, cantar a natureza amena.

notas

1. Os textos expostos nas placas: “América se ha mostrado y aún hoy se muestra física y espiritualmente impotente. Sus leones, tigres y cocodrilos si bien se parecen a los homónimos del viejo mundo, son en todo respecto más pequeños, más débiles y menos poderosos (Hegel)” e “Yo renunciaría voluntariamente a la carne de vaca europea que Hegel en su ignorancia cree muy superior a la carne de vaca americana y me gustaría vivir cerca de los delicados y débiles cocodrilos que por desgracia tienen 2,5 pies de longitud (Humboldt)”.

2. O Passeio Público do Rio de Janeiro passou por várias intervenções que, ao longo de sua história, descaracterizaram o projeto original. Está em andamento, com curadoria do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, projeto de restauro de peças produzidas pelo Mestre Valentim. Dentre as obras expostas no Ateliê de Restauração, aberto ao público para visitação, estão quatro esculturas: Eco e Narciso remanescentes do desmonte do Chafariz das Marrecas e duas aves pernaltas que correspondem às garças que antes integravam a Fonte dos Amores no Passeio Público. O projeto tem incluído, ao longo de 2015, palestras e atividades culturais com o fim de divulgar as obras do artista.

3. A nobreza era hierarquicamente dividida em principal, distinta e a ordinária, ainda de acordo com documentação utilizada por Nireu Cavalcanti.

4. Apesar da necessidade de difusão de conhecimento científico, nota-se a predominância de formados em direito. A preocupação com essa situação se manifesta na tentativa de tornar mais atraente outras formações, ao atrelá-las a cargos públicos (Silva, “Cultura letrada e oral no Rio de Janeiro dos vice-reis”).

obras citadas

- Candido, Antonio. Formação da Literatura Brasileira. 7ª ed. Editora Itatiaia Limitada, 1993. Impresso.
- Carvalho, Anna Maria Fausto Monteiro de. Mestre Valentim. Cosac & Naify Edições, 1999. Impresso.
- Cavalcanti, Nireu Oliveira. O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte. J. Zahar, 2004. Impresso.
- Dueñas, Antonio. “Cortesía y encomio.” *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, mar. 2009. Web. 30 Set. 2015. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/cortesia.html>>
- Kury, Lorelai Brilhante e Oswaldo Munteal Filho. “Cultura científica e sociabilidade intelectual no Brasil setecentista: um estudo acerca da Sociedade Literária do Rio de Janeiro.” *Acervo*, Jan 1995: 105-122. Impresso.
- Lara, Silvia Hunold. Fragmentos setecentistas: escravidão, cultura e poder na América Portuguesa. Companhia das Letras, 2007. Impresso.
- Ruedas de La Serna, Jorge Antonio. Arcádia: tradição e mudança. EDUSP, 1995. Impresso.
- Silva, Maria Beatriz Nizza da. “A cultura.” *O Império Luso-brasileiro, 1750 - 1822*. Org. Marques, António Henrique Rodrigo de Oliveira, Joel Serrão e Maria Beatriz Nizza da Silva. Ed. Estampa, 1986. 443-495. Impresso.
- Silva, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura letrada e cultura oral no Rio de Janeiro dos vice-reis*. UNESP, 2013. Impresso.
- Starobinski, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. Trad. Maria Lúcia Machado. Companhia das Letras, 2001. Impresso.
- Teixeira, Ivan. *Mecenato Pombalino e Poesia neoclássica: Basílio da Gama e o épico do encômio*. FAPESP, 1999. Impresso.
- Topa, Francisco. *Para uma crítica da obra do arcaísta brasileiro Silva Alvarenga – inventário sistemático dos seus textos e publicação de novas versões, dispersos e inéditos*. Edição do autor, 1998.
- Ventura, Roberto. “Leituras de Raynal e a Ilustração na América Latina.” *Estudos Avançados*, Set 1988, pp. 40-51. Impresso.
- Villalta, Luiz Carlos. *1789-1808: o império luso-brasileiro e os brasis*. Companhia das Letras, 2000. Impresso.
- Villalta, Luiz Carlos. “A Universidade de Coimbra sob o Reformismo Ilustrado Português (1770-1807).” *As Reformas Pombalinas no Brasil*. Org. Thais Fonseca. Mazza Edições, 2011, pp. 157-202. Impresso.

claudete daflon é Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e atua como Professora Adjunta de Literatura Brasileira da Universidade Federal Fluminense (UFF). Docente do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Estudos de Literatura da UFF, líder do Grupo de Pesquisa Caminhos da Literatura Brasileira/CNPq e vice-líder do Grupo de Pesquisa Interferências: literatura e ciência/CNPq, vem desenvolvendo pesquisa em torno das relações entre literatura e ciência no Brasil com foco na representação da natureza americana na produção literária brasileira dos séculos xviii e xix. Acerca da poesia luso-brasileira setecentista, publicou em periódicos os artigos “Uma proposta de reflexão: literatura e ciência entre luso-brasileiros setecentistas” (Veredas/AIL, v. 19, 2013) e “Uma pedagogia da escrita” (Matraga, v. 18, 2011), bem como capítulo de livro intitulado “Caminhos do saber: literatos e cientistas do Setecentos” (A legislação pom-balina para o ensino das línguas, EDUFAL, 2010).