

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - IEL**

**DA CONSCIÊNCIA LÍRICA  
NA  
MARÍLIA DE DIRCEU**

**Dissertação para a obtenção do Grau de Mestre,  
apresentada ao Departamento de Teoria Literária  
do Instituto de Estudos da Linguagem, da  
Unviersidade Estadual de Campinas**

**orientadora**

**SUZI FRANKL SPERBER**

**aluno**

**LUÍS ANDRÉ NEPOMUCENO**

**Campinas-SP - janeiro de 1995.**

14710 26

Este exemplar é a redação final da tese  
defendida por Luís André Nepomuceno

e aprovada pela Comissão Julgadora em  
24, 03, 95.

f. U. A. L.  
PROFA. DRA. SUZI GRANKL SPERBER

**DA CONSCIÊNCIA LÍRICA  
NA  
MARÍLIA DE DIRCEU**

*“El poeta no escapa a la historia, incluso cuando la niega o la ignora. Sus experiencias más secretas o personales se transforman en palabras sociales, históricas. Al mismo tiempo, y con esas mismas palabras, el poeta dice otra cosa: revela al hombre.”*

**Octavio Paz**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, ao auxílio indispensável da CAPES que, durante a minha pesquisa, me proporcionou uma bolsa de estudos. Agradeço também, e muito especialmente, à Prof.a. Dra. Suzi Frankl Sperber, que acompanhou, de forma atenciosa, toda a pesquisa e elaboração do texto; aos professores Dr. Haqira Osakabe e Dr. Alcir Pécora, pelas críticas e sugestões sobre as idéias e a estrutura da dissertação; ao Prof. Dr. Fábio Lucas por aceitar, gentilmente, participar da Banca Examinadora desta dissertação; aos irmãos Valério e Terezinha Nepomuceno, pela leitura e auxílio na digitação do texto; ao professor Dr. Helder Macedo, da King's College de Londres, pelas sugestões bibliográficas e pelo envio de seu texto "The Lusiads: epic celebration and pastoral regret", da revista *Portuguese Studies*, texto fundamental para o meu amadurecimento sobre a lírica pastoril e a poesia épica; e finalmente, aos meus familiares, pelo apoio indispensável que sempre me foi proporcionado.

## SUMÁRIO

## PÁGINA

---

Introdução	06
I . Transfiguração Poética e Arcadismo	14
II . A Retórica das Contradições	34
III. Transgressão do Método Arcádico (1)	74
IV . Transgressão do Método Arcádico (2)	91
V . <i>La Cité des Hommes</i>	105
IV . Consciência Lírica e Lamento Pastoril	128
Visões e Revisões	166
Bibliografia	171

---

## INTRODUÇÃO

Freqüentemente, ao se pensar no valor literário da *Marília de Dirceu*, o possível leitor de Gonzaga tomará a imagem de seu poeta por uma inventiva romântica sugerida pela própria crítica e pelos historiadores que dela se apossaram como riqueza biográfica: surge lá a gravura de um magistrado bem vestido à burguesa, dono de uma bagagem literária admirável, homem de letras, e o mais importante, apaixonado pela mocinha de 17 anos, de tradicional família de Vila Rica. Há quem coloque Gonzaga e sua amada numa versão setecentista e ilustrada de Romeu e Julieta, ou num clima romântico de um Cyrano e Roxanne, sem a inconveniência indiscreta do nariz avolumado. De fato, tudo isso não é completamente falso. Ao se instalar em Vila Rica de Minas Gerais em 1782, Tomás Antônio Gonzaga teve uma vida amorosa trágica e inesquecível para qualquer amante da poesia. E mais teríamos motivos para idealizar tal imagem romântica, pela obra propriamente dita, já que Gonzaga soube como ninguém colocar a sua subjetividade lírica nas linhas literárias dedicadas à amada Marília.

Raramente consegue-se identificar a *Marília de Dirceu* com uma proposta de literatura historicamente engajada a nível político e social. Araripe Jr., por exemplo, em estudo sobre os versos de Dirceu, afirma que “a conspiração mineira e a poética de Dirceu correram paralelas, mas nunca chegaram a se penetrar” (1). Certamente, quem tentar encontrar ideologias explícitas a nível político nas líras do apaixonado pastor Dirceu, poderá se decepcionar. No entanto, a sua postura não pára aí. A *Marília* talvez tenha sido, até o séc. XIX, o livro de poemas mais lido da língua portuguesa depois d’ *Os Lusíadas*. Como explicar tamanha popularidade para uma coletânea de versos líricos de sabor aparentemente confessional? É bem possível que a encontraríamos na própria confissão subjetiva aparente. Não há leitor que resista a

uma pitada de veracidade biográfica nos versos apaixonados e dramáticos de um poeta. No entanto, a despeito de toda essa popularidade literária dos versos da *Marília*, sua importância para a modernidade política e literária de hoje é bem outra. Trata-se da primeira coletânea de poesia lançada no Brasil que teve ao mesmo tempo um caráter contestador em relação ao gosto estético de época, uma postura de reflexão sobre o papel e o significado da poesia lírica no Brasil setecentista e ainda um posicionamento político em relação ao momento. A poesia do pastor Dirceu deverá ser lida sob uma ótica essencialmente filosófica e político-social, esquecendo-se, pelo menos por um momento, da personalidade do quarentão apaixonado pela moça de família, como se sua poética não passasse de uma tentativa de celebração infantil da beleza feminina.

Passados mais de 200 anos de sua primeira edição, a *Marília de Dirceu* nos ressurgiu e nos coloca, na modernidade, diante de reflexões fundamentais acerca da poesia lírica: no campo estético, a adaptabilidade ou não de um determinado esquema estético-formal ao gosto de seu tempo, a ambigüidade e a pluralidade dos níveis de significação, a abertura da obra de arte; no campo político, a idéia do separatismo, as divergências entre as propostas históricas da poesia lírica e da poesia épica, o mundo social fechado do pastor, entrevisto como a posição do homem moderno e seu relacionamento com o estrangeiro, a noção de coletividade; no campo teológico, a elaboração de uma utópica cidade cristã, embasada em motivos escolásticos, gregos e franceses; no campo literário, a visão da poesia lírica como construtora de valores humanos, tirados de uma subjetividade e expressos a partir de uma objetividade universal; e possivelmente no campo filosófico, a relação de consciência humana entre poeta e leitor, refletido na figura de Marília.

Mas Gonzaga, quando chegou a Vila-Rica em 1782, não veio inteiramente amadurecido para toda essa elaboração poética. Antonio Candido aponta que o que fez, subitamente, eclodir essa lírica em potencial fora o contato amoroso com Marília e o contato intelectual com o amigo Cláudio Manoel da Costa. Mas certamente, o contato com a realidade da colônia brasileira despertou no antigo idealizador do *Tratado de Direito Natural* uma consciência inteiramente nova. A vida literária de Gonzaga começaria e terminaria ali, em seus 10 anos de permanência em Vila-Rica, apesar de tentativas poéticas posteriores. Fora ali, na realidade colonial, que o poeta pôde fazer suas reflexões sobre a condição humana do indivíduo na sociedade, as relações de poder e submissão, a permanência insistente de um poder escravocrata, a máquina pré-industrial da sociedade brasileira, etc.

O futuro poeta de Marília vinha de Portugal, onde já havia concluído o curso de Direito e defendido as teses sobre direito natural em Coimbra. Antes disso, Gonzaga tivera uma vida atribulada de viagens e estudos. Era portuense de nascimento, mas certamente, só de nascimento, porque seu espírito poético nada tinha de português. Aos sete anos, em 1751, transferiu-se com o pai para a Bahia, onde começou os estudos primários em colégio de jesuítas. Como bem coloca Rodrigues Lapa: "com os jesuítas deveria ter aprendido o fundo humanístico da sua obra e aquela habilidade dialética, o rigor silogístico, que tão bem se evidenciaram no

*Direito Natural* e até nos interrogatórios do prisioneiro” (2). O curso pode ter sido interrompido ou naturalmente concluído em 1759, quando o Marquês de Pombal oficializara uma caça aos jesuítas em Portugal. Já em 1761, partiu novamente para Portugal, onde começaria os estudos na Universidade de Coimbra. Travou relações com amigos magistrados e poetas, entre eles, Alvarenga Peixoto. É possível que Gonzaga, a esse tempo, já ensaiasse alguns poemas menores, por influência do meio acadêmico neoclássico, como sonetos dedicados a personalidades ilustres e musas literárias abstratas de puro resgate clássico-renascentista. Gonzaga não teve a mão afinada para o soneto, e chegou mesmo a compor em Portugal algumas liras, onde já se pode notar uma tendência discreta para os futuros motivos ideológicos de sua fase ouro-pretana. Em sua poesia ensaística, de qualidade ainda insuficiente, já existe, por exemplo, a preocupação com o destino (de fundo puramente literário), imagem, na maioria das vezes, personalizada, como, por exemplo, o poema 3 (edição Rodrigues Lapa, *Obras*):

Ao templo do destino fui levado:  
sobre um altar um cofre se firmava,  
em cujo seio cada qual buscava,  
tremendo, anúncio do futuro estado,

que acabou espelhado na lira VIII, 2a parte (ou lira 70, em Rodrigues Lapa):

Eu vejo, ó minha bela, aquele númen,  
a quem o nome deram de Fortuna:  
Pega-me pelo braço  
e com voz importuna  
me diz que mova o passo:  
que entre no grande templo, em que se encerra  
quanto o destino manda  
que ela obre sobre a terra.

Em ambos os momentos já há a preocupação com o destino, personalizado na Deusa Fortuna. Mas a verdade é que o período dos anos 60 teve significado especial para Gonzaga, porque daí surgiu o seu interesse inicial pela literatura, mesmo que tenha sido por puro academicismo ou obrigação de letrado. Em 1768, encontramos um Gonzaga graduado e empenhado na preparação de seu *Tratado de Direito Natural*. O jovem colocava em prática a política pombalina aprendida com os mestres da universidade: defendia o absolutismo monárquico, colocava o poder real absoluto acima do poder eclesiástico, mas admitia a infalibilidade da Igreja. Dispondo de uma erudição acadêmica e de uma sustentação tomista e racionalista, formou uma consciência absolutamente reacionária para os novos modelos filosóficos do séc. XVIII. Não tinha lido Rousseau, e nem mesmo chega a citar outros ilustrados franceses. Naturalmente, Portugal estava ainda muito longe dos ideais

revolucionários da Europa Central e do Norte, e o futuro pastor Dirceu bebia das águas totalitárias do Marquês de Pombal. Mas novamente encontramos, até mesmo no *Tratado*, alguns sinais do futuro poeta de Marília. As noções político-teológicas que ele constrói a respeito da origem das cidades seriam mais tarde desenvolvidas sob forma de poesia. É claro que, em Vila-Rica, a sua postura em relação à liberdade e à propriedade privada são completamente estranhas ao despotismo pombalino do *Tratado*.

Os anos de 1770 foram infrutíferos: trabalhou em Beja como juiz-de-fora, e possivelmente não se dedicou à literatura. Em 1777, dá-se a “Viradeira”, ou a queda do Marquês de Pombal. Há uma espécie de anistia para com os jesuítas. No Brasil, Santa Rita Durão comporia, três anos mais tarde, o seu *Caramuru*, poema épico do descobrimento da Bahia, em defesa e louvor das missões jesuíticas, como proposta essencial para a colonização do Brasil. Gonzaga também muda a sua postura política, numa indefinição absoluta de seus ideais. Já em 1777, compõe o poemeto encomiástico de título longo: “Congratulação com o povo português na feliz aclamação da muito alta e muito poderosa soberana D. Maria I, Nossa Senhora”. Rodrigues Lapa vê certa sinceridade na súbita mudança de ideais políticos de Gonzaga. Acho difícil que assim o seja. Até os anos 80, a verdade é que o poeta não tinha consciência alguma a respeito de suas definições ideológicas. Imbuíra-se da política totalitária de Pombal na academia, ao mesmo tempo que tivera contato com a literatura revolucionária dos enciclopedistas. Estava agora diante de um impasse, e preferiu tombar para onde ia a nova tendência política de Portugal. Não somente assumiu, como também não poupou louvores a um momento político que, de certa forma, desmentia seus princípios do *Tratado*.

Em 1782, fora nomeado ouvidor de Vila-Rica e, nesse mesmo ano, parte para o Brasil, para nunca mais voltar à terra natal portuguesa. Gonzaga parece tomar consciência nova nos dez anos de convivência com a cultura mineira. Pela primeira vez, assume decididamente a sua personalidade literária, e transfigura-se no pastor Dirceu, ao conhecer Maria Dorotéia de Seixas, Marília, a quem dedicaria uma obra poética inteira. Pode-se dizer que toda a sua vida literária cabe dentro desses dez anos. Todos os antigos conceitos da tirania pombalina, do academicismo literário e principalmente das relações políticas entre colonizado e colonizador parecem desabar. Novamente citando Rodrigues Lapa: “a experiência e a convivência iam familiarizá-lo mais intimamente com o problema brasileiro e abalar alguns conceitos que o político formulara na solidão do gabinete, longe das realidades” (3). Gonzaga sentiu o outro lado da relação colonizador-colonizado, e prontamente simpatizou com as idéias separatistas de liberdade política, defendidas pelos amigos poetas, embora é bem possível que nunca tenha participado ativamente do movimento. Durante esse tempo, Gonzaga compôs uma sólida coletânea de poemas lírico-pastoris de caráter neoclássico e ilustrado, onde não somente desvendava a profundidade de sua alma, mas também expressava sutilmente todo o conteúdo teológico-político que se consolidava com o seu amadurecimento literário. Por volta de 1787, compôs ainda, se não houver erro histórico de autoria (e é difícil que o haja), o que se teve de

melhor na poesia satírica brasileira, as *Cartas Chilenas*. Em 1789, foi preso e acusado de ter participado dos ideais de separatismo da Inconfidência Mineira. Nos três anos de cárcere, continuou seus poemas líricos, agora com uma tendência mais introspectiva que muitos críticos já vêem quase como pré-romântica. Em 1792, data da primeira edição de seus poemas, Gonzaga parte para o exílio na África, embora estivesse prometido a casamento com Maria Dorotéia. Casa-se com uma das mulheres mais ricas de Moçambique e, ainda no degredo, interessa-se por literatura, pois escreve o poema épico-marítimo *A Conceição*, sobre o naufrágio de um navio da Coroa Portuguesa.

Gonzaga não teve tempo, e nem oportunidade, para compilar a sua obra da forma como gostaria de vê-la. Em 1792, saiu a primeira edição de suas liras, já sob o nome de *Marília de Dirceu*, que incluía somente os poemas escritos na fase ouro-pretana, menos os do cárcere. A ordem cronológica e a seleção das liras seguia uma disposição arbitrária, possivelmente por opinião do editor. Era a chamada edição nunesiana, que definiu um provável número de poemas em que Gonzaga teria se inspirado em Marília, e pode ter até mesmo eliminado alguns outros que não seguiam o tema. Em 1799, o mesmo editor compilava a 2ª parte da chamada *Marília de Dirceu*, agora já com certa aceitação popular no meio social. É difícil imaginar como teria sido a idéia do pastor Dirceu, se acaso ele mesmo tivesse tido a oportunidade de compilar e editar as suas obras. De qualquer forma, a preocupação do editor foi no sentido de se manter fiel à questão do romance de Marília e Dirceu, meio ao sabor de um Petrarca e Laura. A seqüência dos poemas trazia um caráter meio romanesco, uma espécie de narrativa poética com um enredo que aproximava o leitor de uma realidade muito pessoal. Era quase uma historieta romântica, bem ao gosto burguês. A aceitação fora excelente. Em 1802, já saía a 2ª edição. Em 1811, a tipografia Lacerdina fez uma reedição da *Marília*, incluindo liras inéditas na 1ª e na 2ª parte. A coletânea se tornou cada vez mais popular. Gonzaga morreu provavelmente em 1810, em Moçambique, e novos poemas inéditos foram lançados postumamente. Em 1812, há nova edição da *Marília* com novidades: surge uma terceira parte, que inclui sonetos e liras da fase de Coimbra e da fase ouro-pretana. Alguns deles são possivelmente apócrifos. Em Portugal, editores chegam a publicar diversos poemas de uma terceira parte que é inteiramente espúria. Há quem chegue até mesmo a escrever, ou a “inventar” uma nova coletânea inteira, fingindo-se de Marília e retribuindo literariamente a obra dedicada do pastor Dirceu, numa nova *Dirceu de Marília*. Imitou-se até mesmo o estilo pastoril gonzaguiano. Resultado: todos os poemas apócrifos. Nos primeiros anos de 1800, alguns poemas da 2ª parte foram musicados por autor(es) anônimo(s), e, mais tarde, compilados pelo folclorista português César das Neves, no seu *Cancioneiro de músicas populares*. A *Marília de Dirceu* tornou-se, como vimos, o poema mais lido da língua portuguesa depois do épico de Camões.

O trabalho da crítica gonzaguiana teve suas vantagens e desvantagens. É que a poesia de Gonzaga teve a peculiaridade de ser muito popular no séc. XIX, como nenhuma outra, e o gosto do povo e, até mesmo, da crítica, acabou aumentando e modificando as edições de suas liras. É muito difícil precisar, principalmente na 3ª parte, quais poemas são, de fato, da autoria de Gonzaga. Isso dificultou muito o trabalho da crítica posterior, especialmente pelo fato da estética pastoril ter permanecido rotineira no Brasil até os primeiros anos de 1800, e ainda pelo fato dessa mesma estética pastoril propiciar o valor imitativo da literatura. Os estilos eram muito parecidos. Até mesmo os temas e a estrutura estética eram, às vezes, idênticos entre um poeta e outro. De forma que a *Marília de Dirceu* nos surge como uma coletânea de poemas via de regra duvidosos, no que diz respeito à autenticidade da autoria.

Desde os seus princípios, a crítica gonzaguiana buscou o lado romântico-biográfico dos poemas, como uma tentativa de sondar o que se passava pela alma do pastor Dirceu. Abgar Renault, em prefácio a um artigo de Eduardo Frieiro (este último também um crítico-biógrafo do poeta de Marília), é que justifica o apelo sempre pessoal da crítica gonzaguiana, referindo-se a Bacon: "it is the personal that interests mankind". Logo ele explica: "Está nestas palavras a explicação da fome e da sede com que os homens se atiram à leitura de autobiografias, biografias, confissões, cartas, bilhetes, quaisquer dados pessoais, e à contemplação de retratos, fotografias, caricaturas, objetos e até da letra de seus semelhantes. Não lhes basta possuir e devorar as obras dos romancistas, poetas, pintores, músicos, filósofos ou cientistas: quanto mais as conhecem tanto mais ardem por saber como são os seus autores" (4). De fato, aqueles que leram Gonzaga, principalmente no séc. XIX, tiveram a pessoa do poeta como valor mais caro que sua própria obra. Ler a *Marília de Dirceu* era como ler um romance, mas um romance biográfico, uma aventura amorosa de dois amantes infelizes que foram fatalmente separados pela injustiça dos homens. Poucos críticos deram com o sentido profundo dos versos, e muitos deles foram injustos com o poeta que, na aparência, só tentou infantilmente pintar a paixão de seus sentimentos.

Em 1901, Teófilo Braga lançou alguns recursos à crítica do Arcadismo no Brasil e em Portugal. Foi severo com Gonzaga e o viu como um apaixonado ingênuo que ao menos conhece o ambiente físico e histórico em que vive. Deu a autoria das *Cartas Chilenas* a Alvarenga Peixoto, pelo simples fato de que Gonzaga, "enlevado nos seus amores", não teria o espírito satírico para tal atitude. E recusou a participação do poeta na Inconfidência Mineira, porque o "caráter brando e cheio de ternura do namorado Gonzaga" fizeram-no "instrumento de uma vingança tremenda". Teófilo Braga cometeu alguns equívocos biográficos, bem como outros críticos que o seguiram. Até os anos 50, a crítica gonzaguiana continuou apegada ao biografismo inevitável, e raramente, salvo alguns momentos de Alberto Faria, buscou maior profundidade no poeta de Marília. Em 1932, Tomás Brandão tornou-se um biógrafo, não de Gonzaga, mas de Marília. O que, aliás, lançou as bases para o fato de que a pastorinha de Dirceu tornara-se uma das raras figuras femininas

memoráveis da poesia brasileira. Mas a crítica continuou biográfica. Alguns até mesmo julgavam a qualidade do amor pessoal de Gonzaga por Marília, dizendo que não poderia ser verdadeiro, porque o poeta abandonara sua amada na condição de noiva prometida, e sem escrúpulos, se casara em Moçambique, dizendo que jamais estivera prometido. Mario Casassanta, nas suas "Notas acerca de Gonzaga e Marília", fez da coletânea das líras um romance menos literário que biográfico, dividindo-o em momentos pessoais, como amor, fidelidade, traição, infortúnios, etc.

É só nos anos 50 que a crítica gonzaguiana toma o seu poeta como um autor sério, de postura político-filosófica e estética. Rodrigues Lapa prepara uma biografia definitiva de Gonzaga, desmentindo os mitos que se criaram a respeito de sua literatura, sua vida e sua morte na África. Lapa desmistifica o que havia de especulação nos biografismos anteriores, coloca Gonzaga como um poeta consciente sobre o tema do amor e da política, e põe fim à vida doméstica descompromissada do pastor. Antonio Candido e Sérgio Buarque de Holanda seguem a mesma linha, e desvendam um pouco mais a complexidade literária do poeta de Marília. Candido mostra a essência da poesia lírica de Gonzaga, seu significado histórico e o papel de Marília e a influência de Cláudio no processo literário. Sérgio Buarque é mais historicista, e vê o Arcadismo no Brasil como um todo, na medida em que esse momento literário evolui dentro de uma consciência estética.

O Arcadismo parece ter perdido seu fascínio, depois da consolidação da crítica realista e sociológica. Estudá-lo é como voltar a um primitivismo poético, em que a postura ideológica ainda não se fizera muito presente. Mas é fundamental lembrar que o séc. XVIII é o primeiro momento verdadeiramente literário para o Brasil, considerando-se a estrutura de Candido - autor, obra e público. É de lá que surge a nossa noção histórica e nosso aprofundamento na realidade dos fatos sociais. A *Marília de Dirceu* poderá ser lida, no séc. XX, sob duas óticas, uma de ordem estético-literária, e outra de ordem teológico-política. De um lado, temos o poeta Gonzaga com uma consciência lírica hegeliana, que aos poucos desvenda o que há de mais humano na natureza dos fenômenos literários. De outro lado, há um pastor Dirceu transfigurado que coloca em seus versos de celebração da amada todo um ideário de consciência política e teológica. O poeta constrói dois níveis de significação da palavra: ele se revela enquanto ser, ao mesmo tempo que se posiciona diante do fato social. Gonzaga surge-nos como um homem de seu século, um poeta consciente de seu tempo e de seu espaço, que é capaz de colocar, diante de um idealismo lírico, as relações complexas de um ser humano para outro, a nível filosófico e social. Uma leitura de suas líras deverá ter um caráter realista, envolvido num plano social e histórico. Sua lírica é história e sociedade. Há que se ver Gonzaga da mesma forma como Adorno vê a lírica universal. Dirceu é universal. É preciso que esqueçamos, pelo menos por um momento, que Gonzaga fora um quarentão apaixonado por uma mocinha de classe, mesmo que isso tenha importância para a sua obra. É preciso vê-lo antes como um lírico, um poeta que, a partir de seus versos, revela unicamente o fato humano e o fenômeno literário.

O próprio estilo gonzaguiano nos leva a isso. No mais das vezes, Gonzaga é um poeta de duplas afirmativas, um retórico que sempre constrói duplo sentido nos níveis de significação da linguagem. Sua linguagem é retórica, e sua profundidade é dialética, na medida em que o poeta, a cada lira estruturada, admite contradições no seu discurso. Ora ele é materialista, ora humanista: às vezes épico (fingidamente), às vezes lírico. Mas é a partir dessa indecisão da linguagem que o poeta faz de seus versos uma liberdade e abertura únicas na literatura setecentista brasileira. E é essa abertura da linguagem que buscamos em Dirceu, é essa retórica de contradições, essa plurissignificação das idéias. E é a partir de tudo isso que firmamos o nosso propósito, que é desvendar o lado significativo das duas visões que podemos ter de Gonzaga: o significado lírico-hegeliano, e a construção político-teológica de sua utopia. É por esses dois momentos que definimos a *Marília de Dirceu*. E esperamos que seja uma forma justa e sensata de definir aquele que, possivelmente, foi o mais consciente poeta do Arcadismo brasileiro.

---

#### Notas

- (1) Araripe Jr. "Dirceu", *Obra critica*. vol. II, p. 269.
- (2) Rodrigues Lapa. "Prefácio", *Obras completas de Tomás Antônio Gonzaga*, p. X-XI.
- (3) Idem, p. XV.
- (4) Eduardo Frieiro. "Como era Gonzaga?", *O diabo na livraria do Cônego + Como era Gonzaga? e outros temas mineiros*, p. 85.

## I. TRANSFIGURAÇÃO POÉTICA E ARCADISMO

**"O poeta é um fingidor"  
[Fernando Pessoa]**

**"Que os prazeres são fingidos  
e é verdade a minha dor"  
[Silva Alvarenga]**

(1)

### Conceitos fundamentais

Os primeiros resultados da produção lírica no Brasil sofreram inevitavelmente um vazio de tradição e uma tentativa exasperada em busca de uma identidade nacional. Os primeiros líricos da fase barroca, como Gregório de Matos e Anchieta, ou estiveram profundamente enraizados no espírito ideológico europeu, ou fizeram da poesia lírica um motivo de catequese religiosa. Anchieta, certamente um dos primeiros poetas da era colonial, não se preocupou com a questão da identidade nacional, não só porque estava a serviço religioso pela Coroa Portuguesa, mas também porque o sentimento político não estava presente no seu espírito eclesiástico doutrinário. Gregório de Matos ensaia alguns bons momentos de poesia lírica, mas com uma subserviência absoluta a modelos camonianos e barroquistas. Grande parte de sua poesia se resume a meras traduções de clássicos barrocos, como Góngora e Quevedo. Acontece que o Boca do Inferno tem agudos olhos políticos na sua poesia

satírica engajada, mas se esquece desse compromisso na sua poesia de cunho lírico ou religioso.

De forma que é somente no séc. XVIII que a poesia lírica assume a responsabilidade de trazer ao cenário cultural a identidade do povo brasileiro. Mas quem supor que, de repente, os poetas líricos da colônia passam a pintar em seus versos uma imagem nova, com cores tipicamente nacionais, certamente se decepcionará com os pastiches camonianos de Cláudio Manoel da Costa, ou com o petrarquismo de Silva Alvarenga, ou ainda com o casquilhismo ilustrado e burguês de Tomás Antônio Gonzaga. As primeiras tentativas tímidas de ruptura com a cultura européia acontecem de forma meio lenta, e no século dos árcades, esse fenômeno está ligado a uma consciência política. Portanto, os princípios de identidade nacional surgiram juntamente com o sentimento lírico consciente. Pode-se dizer que os árcades mineiros foram os primeiros poetas líricos que tiveram uma preocupação com a consciência política e um princípio de identidade nacional (embora alguns prefiram entender como localismo ou provincianismo, e não exatamente nacionalismo). Fato, aliás, estranho, uma vez que a afirmação nacionalista de um povo geralmente surge a partir de poemas épicos. A identidade da língua e da cultura francesa só aconteceram verdadeiramente depois da *Canção de Rolando*, assim como *Os Lusíadas* inauguraram uma nova era na cultura e na afirmação do povo português. No Brasil, isso não acontece: os últimos frutos da poesia épica, o *Caramuru* de Durão e *O Uruguai* de Basílio da Gama, já não resolvem mais o verdadeiro sentido de sua existência, por duas razões: 1) os dois poemas não têm afirmação nacional (apesar da insistência de Durão em afirmar o seu "amor à pátria"), pois os heróis do *Caramuru* e do *Uruguai* são personagens europeus; 2) os poemas pecam pela falta de uma razão de ser, já que não houve um acontecimento homérico no Brasil que justificasse a elaboração de uma epopéia. Logo, coube à nossa lírica o papel de iniciadora da consciência e da identidade nacional.

Mas até aqui, nada se resolve. É certamente muito discutível essa consciência nacional dos nossos pastores árcades: ainda vemos um Alvarenga Peixoto, biograficamente talvez o mais obstinado dos inconfidentes, escrever sonetos encomiásticos endereçados a personalidades ilustres da Coroa Portuguesa. E mais que isso, a cor local de nossos pastores da Arcádia brasileira é inteiramente da Europa. Portanto, é ilusão pensarmos que a identidade e a nacionalidade se resolveriam aí.

E por que não se resolveram, já que houve empenho dos poetas líricos? A grosso modo, por duas razões essenciais: uma histórica e outra estético-ideológica. Historicamente, há no séc. XVIII um vazio de tradição cultural na colônia. Tudo o que havia sido feito no âmbito cultural vinha direta ou indiretamente da Europa, ou acontecia por imitação dela. Lembre-se, por exemplo, do cenário profundamente barroco enraizado na cultura de Minas, prova inequívoca de uma subserviência cultural inquebrantável para a sua época. A razão estético-ideológica é um pouco mais complicada e também mais difícil ainda de ser resolvida. Trata-se do conceito

aristotélico-horaciano, tipicamente neoclássico, conhecido como *mimesis*. No séc. XVIII, a História ainda não tinha criado um forte sentimento de individualidade que pudesse impedir as imitações dos modelos clássicos. Isso não caracteriza o Brasil, mas a tradição ocidental como um todo. O Neoclassicismo, tendência estética que acontece no Século das Luzes, é um retomada de padrões greco-romanos e sua ordem máxima é o próprio valor de imitação. Um século mais tarde, a subjetividade do gênio burguês destruiria de vez a submissão e imitação dos clássicos, e essa idéia persiste até hoje. O Romantismo alemão cria um ideal firme de individualismo, em que a lírica não mais imita a natureza e o clássico, mas cria realidade nova partindo do eu subjetivo. A partir do Romantismo, a *mimesis* torna-se "plágio", e é por isso que hoje não conseguimos entender ou pelo menos aceitar esse sentido de imitação que fatalmente cai nos princípios de nossa lírica. Hoje, a *Glaura* de Silva Alvarenga soa-nos como um plágio imaturo do *Canzoniere* de Petrarca. É como se o poeta caísse na falta de subjetividade romântico-burguesa ou mesmo na heresia da falta de marca pessoal ou estilo que caracteriza os escritores modernos. Mas a acusação precipitada de plágio imaturo para os poetas do Arcadismo brasileiro é inconsistente, considerado o valor histórico e estético-ideológico de *mimesis*. Portanto, a consciência política e a questão da identidade nacional esbarram no sério problema do modismo aristotélico-horaciano da imitação. De certa forma, esse problema também esbarra no outro já citado, ou seja, o vazio de tradição cultural. No séc. XVIII, só restava-nos a tradição européia para ser imitada.

Todo o retrato social da Arcádia parece denunciar o contrário de consciência: pastores que tocam flautas ou tiram uma cesta à beira das águas de um rio ou à sombra de uma faia, ociosidade, *locus amoenus*, graça e elegância, e até mesmo o descompromisso quase absoluto com o cenário real-quotidiano. Onde está a consciência lírica e a identidade diante de tudo isso? Uma vez considerado esse quadro de ociosidade burguesa e amenidade pastoris, alguns vêem nele nada menos que um sentimento de *evasão*. Mas há que ficar bem claro que *evasão*, pelo menos na forma como a conhecemos, ainda é uma atitude romântica por natureza, na medida em que o ideal projetado é reflexo de um indivíduo único, e portanto, só serve para um determinado poeta. A *evasão* do espaço na realidade só acontece quando um poeta individualmente cansado de seu momento social, foge para uma realidade nova, que na maioria das vezes, está ligada à sua personalidade. É o escapismo característico do mal do século. Ou ainda, é o caso do gênio romântico da pessoa que constrói sua própria projeção, desconsiderando uma realidade social coletiva. Ora, há uma diferença essencial entre *fuga* e *negação*: nesta, há uma ruptura com as normas da realidade social por serem elas perniciosas, mas ao mesmo tempo, essa ruptura pode se transformar em construção de uma nova realidade, que é social e coletiva; naquela, há um escapismo, na medida em que o poeta foge de seu contexto para tentar resolver o seu problema pessoal. No último caso, sua poética fatalmente cai num processo de sublimação individual, e o momento social em crise cai num vazio de novas perspectivas.

A construção de um cenário bucólico tem o seu processo de negação das normas que não foge necessariamente de seu contexto real-concreto. O resultado da poesia pastoril, não somente no Setecentos, é a construção de uma *utopia*. Daí a necessidade de se separar a *utopia* da *evasão*. Uma coisa é projetar um ideal (artificialmente que seja) a partir da negação de uma determinada norma real-concreta; outra, é projetar um ideal (às vezes, até mesmo não artificialmente) a partir de uma fuga dessa mesma norma real-concreta, caindo assim num sentimento subjetivo de projeção dos princípios e valores do indivíduo como ele o quer. Portanto, a fuga liga-se à *evasão*, e a negação liga-se à *utopia*.

Mas o que, de fato, justifica o valor da negação na poesia pastoril é o seu conceito de *fingimento*. O poeta não é ele mesmo, não vive a sua realidade, e nem mesmo a sua identidade pessoal. O fingimento é um conceito que se distancia completamente da *evasão*, já que essa pressupõe, antes de mais nada, a individualidade e o sentimento subjetivo. Modismo e elegância no séc. XVIII, o fingimento pastoril é um fenômeno estético que nasce no seio do pastoralismo clássico greco-romano e, nele, a subjetividade não entra como resultado final. O poeta projetado em pastor finge determinados valores, e sua lírica torna-se, de certa forma, objetiva, ou objetivada pelo próprio ato de fingir. O conceito, portanto, quebra qualquer possibilidade de efusão romântico-subjetiva que, segundo alguns, caracterizaria a estrutura da lírica. Essa lírica pastoril, no entanto - e isso não se refere somente ao séc. XVIII - se resolve a partir de uma objetivação que vem do fingimento, no momento em que o poeta não é ele mesmo como resultado estético, mas tira seu lirismo a partir de uma subjetividade que se projeta em forma de pastor. Logo, a projeção do espaço mítico da Arcádia não é necessariamente um processo de *evasão*, já que esse último pressupõe o sentimento subjetivo como objeto central da poesia, mas sim, um processo de construção de uma *utopia*.

O fingimento pastoril, que pode ser tomado também como transfiguração poética, se justifica como valor revolucionário exatamente por ter em si a negação da realidade social, a partir da construção utópica. Trata-se de um fenômeno que está em constante luta contra dois conceitos: a *evasão* pura e simples, entendida como fuga da realidade para um espaço vazio e abstrato; e o sentimentalismo subjetivo.

E esse conflito com o sentimentalismo acaba por tomar espaço relativamente considerável nas inquietações dos poetas pastoris. A transfiguração poética é uma espécie de solução que se dá a isso, para que a subjetividade não tome o referido espaço do resultado objetivo. É a partir daí que se dá sentido à definição de que o poeta é um fingidor, e também às artificialidades que compõem todo o aparato do pastoralismo, onde os poetas não somente forjam toda a visão esquemática de um cenário distante, ou inexistente, ou até mesmo copiam momentos e episódios bem resolvidos pela literatura clássica. O importante não é criar, mas fingir determinados sentimentos que, por vezes, ou não, são os do próprio pastor.

Cláudio Manoel da Costa e Gonzaga souberam produzir algo como uma autobiografia lírica, que bem se resolve a partir desse fingimento pastoril. Isso traz riqueza poética, evidentemente. Cláudio insiste nessa noção do fingimento e sabe que

"sua rusticidade pastoril, tão decantada entre os novos poetas, é, em realidade, uma convenção erudita e cortesã" (1). E insiste ainda na batalha do fingimento e do sentimentalismo, onde o primeiro é verdade e o segundo, ilusão. Um soneto tirado das suas *Obras Poéticas* denuncia isso:

Traidoras horas do enganoso gosto,  
Que nunca imaginei que o possuía,  
Que ligeiras passastes! mal podia  
Deixar aquele bem de ser suposto.

Já de parte o tormento estava posto;  
E meu peito saudoso, que isto via,  
As imagens da pena desmentia  
Pintando da ventura alegre o rosto.

Desanda então a fábrica elevada,  
Que o plácido Morfeu tinha erigido,  
Das espécies do sono fabricada;

Então é, que desperta o meu sentido,  
Para observar na pompa destroçada,  
Verdadeira a ruína, o bem fingido (2)

À primeira vista, são 14 versos de sentido meio obscuro, meio ao gosto do próprio Cláudio. Há um certo "tormento" que tranca a compreensão do poema, mas que se resolve no último verso. Esteticamente, é um soneto petrarquiano bem estruturado aos moldes do séc. XVIII, com quartetos que expõem o quadro de conflito, e tercetos que se propõem a uma solução. Trata-se de uma composição de conflito sutil, onde há trabalho metalingüístico, raro, aliás, entre nossos poetas do período. De uma forma geral, já o quinto verso expõe o impasse: "o tormento estava posto". Esse tormento do poema toma corpo a partir da indecisão da estrofe anterior, entre "enganoso gosto" e "bem de ser suposto". A antítese caminha pelos versos, de forma não esquemática, e se explicita aos poucos. O enganoso gosto é transitório, passa de forma ligeira e, portanto, não é admitido enquanto verdade poética e, ademais, é traidor. De outro lado, há a construção de uma outra realidade poética, que se esclarece por um "bem fingido". Parece haver certo conflito entre esses dois momentos, que se desmentem entre si e se negam. De forma que, separando essas duas posturas, a estruturação dos dois campos semânticos, a partir das imagens do próprio poeta, ficaria mais ou menos assim: o *sentimento do poeta*, como enganoso, transitório ("Que ligeiras passastes!"), ventura alegre, fábrica de sono; e o *fingimento do poeta*, como imagens da pena, sentido despertado, ruína verdadeira, bem fingido.

Cláudio já introduz o soneto com o seu "enganoso gosto", tornando-o uma espécie de vocativo de todo o poema, não deixando de criar também uma distância

entre o poeta e o objeto de sua poesia, muito embora essa mesma distância, especialmente num tom lírico, seja quase impossível se considerada de modo completo. Mas de qualquer forma, é importante saber que o "enganoso gosto" se liga ao sentimentalismo que, no poema, traz um vínculo com a ilusão. O fato é que, no soneto de Cláudio, o "peito saudoso" desmente as imagens da pena, e esse peito traz um vínculo necessário com o subjetivismo, que leva em conta a pessoa do poeta. E o poeta arcade não fala de sua pessoa; é um pastor que traz uma lírica objetivada. É claro que isso não se resolve tão bem em todos os poetas árcades, e aqueles que, por um motivo ou outro, não se enquadram radicalmente nessa postura, acabam por se identificar com princípios pré-românticos ou quaisquer outros estilos. O bem fingido seria, portanto, as imagens da pena que se posicionam como ruína. O poeta trabalha, assim, com as ruínas da poesia, na atitude de destruição de seu próprio ser subjetivo. No último terceto, eclode uma verdade (ou pelo menos considerada como tal) que parece transgredir o sonho e despertar o sentido. Trata-se de uma realidade poética que se constrói a partir da ruína. Isso é, de fato, aquela atitude de fingimento pela qual passa toda espécie de poesia pastoril. É o fingimento de Cláudio que assume Glauceste Saturnio como verdade poética.

### O fingimento pastoril

É por esse campo de ruína que passa a maioria dos artificios do pastoralismo. A própria projeção do espaço mítico - a Idade do Ouro, como já queria Teócrito - tem um filtro que leva em conta a objetividade, na medida em que essa lírica nega a pessoalidade. O espaço físico da Arcádia é, na maioria da vezes, coletivo. O mesmo Teócrito cria uma poesia onde não há espaço para o valor pessoal. Sabemos que a estrutura da lírica, nesse sentido, muda a partir de Petrarca, mas o pastoralismo permanece quase inalterável, já que o fenômeno da transfiguração poética, durante o percurso da sua história, torna-se cada vez mais intenso. Teócrito já estaria consciente da possibilidade do fingimento arcade, embora seja problemático saber com certeza se ele fez ou não uso do fenômeno da alcunha pastoril como o conhecemos hoje. De qualquer forma, em seu idílio VII, a presença da figura de Simíquidas como primeira pessoa traz uma probabilidade de pseudônimo pastoril, considerando-se que o próprio eu do poema é chamado por esse nome: "Il me dit tranquillement, d'un air narquois, l'oeil brillant et le sourire aux lèvres: 'Simichidas, où vas-tu de ce pas en plein midi?' (...)" (3). Essa questão do nomear-se por outra identidade parece que toma certos rumos consistentes na poesia pastoril. Virgílio, na Bucólica I, conserva certos valores autobiográficos na figura de Tíro (em diálogo com Melibeu), e mais que isso, certamente se projeta nessa figura poética. O que importa não é tanto a qualidade autobiográfica de Tíro, mas o simples fato da projeção e transfiguração. Contudo, de uma forma geral, "o que aconteceu com Tíro teria acontecido com o próprio Virgílio" (4). As Bucólicas I e IX, ambas trabalhando a mesma temática, sustentam a idéia de perda das propriedades

particulares, em Mântua, que foram doadas como prêmio aos soldados da Batalha de Filipos. Títiro teria conseguido a permanência de seus domínios, a partir da proteção de Otávio. Ora, essa seria, de fato, a situação biográfica de Virgílio, pelo menos de acordo com intuições possivelmente falhas de biógrafos antigos, embora afirme Péricles Eugênio, citando Perret: "não há segurança alguma de que Virgílio haja sido expropriado de suas terras, baseando-se os comentaristas antigos, como Sérvio ou Donato, já uns poucos séculos distantes de Virgílio, no próprio texto das Bucólicas" (5). Trata-se de situação semelhante à de Teócrito.

Mas irrelevante a situação biograficamente exata, a tradição talvez passe por aí, através de equívocos ou não. Nomes pastoris, como proposta primeira do fingimento pastoril, tornam-se elementos não meramente decorativos, mas estranhamente alegóricos, a partir mesmo dessa tradição do pastoralismo. A redescoberta disso no Renascimento resgata também seu sentido mais profundo, de tal forma que o nomear-se pastor já não se limita à produção do cenário mítico por si mesmo, mas ao próprio sentido da negação das normas épicas e das institucionalizações de sistemas vigentes. Assim seria o tornar-se nova pessoa, o novo agir, mais ou menos um desejo de transfiguração que teve também seus princípios míticos. Na *Menina e moça*, por exemplo, novela pastoril quinhentista do português Bernardim Ribeiro, há algo disso no momento em que um certo cavaleiro, até então não denominado, troca sua espada pela flauta e transmuta-se em pastor, por causa de um súbito despertar da paixão por uma mulher, fato aliás comum na temática bernardiniana. De uma atitude épica, ele passa a ter um sentimento pastoril. O significado profundo de sua transfiguração parte da mudança mística de seu nome próprio, de forma que o nome pastoril passa a ligar-se a uma nova postura, agora que o pastor, que é outro ser, assume em si o bucolismo, que é, em Bernardim Ribeiro, o gosto do triste viver português e sua identificação com a natureza: "Mas lembrando-lhe nisto que noutro tempo lhe dissera um adivinhador que, quando ele mudasse a vida e o nome, seria para sempre triste" (6).

Em Bernardim Ribeiro, a mudança do nome que se liga à mudança de vida parece ter identificação com rituais de iniciação, e assim também a mudança do épico ao pastoril. Essa idéia possivelmente permaneceu viva entre os adeptos da Arcádia, e pode ter assumido valores filosóficos e/ou políticos posteriormente. Ainda para o novelista do quinhentismo português, há possibilidades de interpretações autobiográficas (embora não muito convincentes), uma vez que o cavaleiro, agora pastor, passa a se chamar Bimnarder, um anagrama inequívoco de Bernardim. O estranho nome vem de um momento em que o cavaleiro se depara com um transeunte que então se queimara com algum fogo no mato, enquanto cortava lenha. Inquirido, este responde, em galego: "- Bim'n'arder. "Olhou o cavaleiro pelo barbarismo das letras mudadas na pronúncia de B por V e R por M e pareceu-lhe mistério. Porque ele era aquele que também se fora arder, quis-se chamar assim dali avante"(7).

A presença de anagramas para quase todos os personagens é visível: Aônia (Joana), Avalor (Álvaro), Arima (Maria), Donanfêr (Fernando), Belisa (Isabel), etc.

que numa explicação mais simples e geral, seria: "os fados estão ligados às letras do nome próprio" (8), costume, aliás, da Cabala Judaica. Enfim, o nome místico do pastor que, de repente, se liga a um antigo cavaleiro tomado pela paixão, parece ter recebido melhor explicação por Helder Macedo, que admite três significados encadeados: "exprime a súbita paixão do cavaleiro por Aônia - viu-se a arder de amor por ela; significa o fogo da iluminação mística que Aônia representa; e tem o sentido de arder fisicamente, a punição dos relapsos após o estabelecimento da Inquisição na península" (9), que estariam, portanto, para os três níveis de significação da novela: o romanesco, o místico e o político, especialmente se se admite a *Menina e moça* como novela hebraica politicamente de resistência.

De qualquer forma, Bernardim Ribeiro apresenta uma complexidade de estrutura e de significado por poucos conhecida. Mas mesmo antes, os anagramas e nomes místicos tiveram certa aceitação entre os pastores. O próprio Petrarca usa de trocadilhos com o nome de Laura. No Brasil, o movimento academicista que prepara campo para o nosso Arcadismo já tem esse gosto pelo brinqueado de palavras, que chegaria mais maduramente nos pastores: Os *Esquecidos* foram cerebrinos fazedores de acrósticos e mesósticos, sonetos joco-sérios e plurilíngües, centões bestialógicos e até engenhos pré-concretos" (10). Até aqui, pelo menos nas nossas academias, tudo parece ser muito intuitivo e gratuito. Mas a transfiguração poética, ou o ato de se fingir de pastor na adoção de novo nome, tomou rumos consistentes a partir mesmo do Renascimento, com propósitos sociais ou mítico-filosóficos, especialmente com a formação das academias, aliás de inspiração platônica (11).

A idéia parece ser a de negação de alguns valores, especialmente no âmbito social. A razão da academia pelo menos parece ter sido essa, já que o poeta se denominava diferentemente no mundo social e no mundo artístico ou acadêmico. Fazer essa simples distinção ainda parece meio simplista. Sannazaro, por exemplo, arrisca toda uma existência poética que se faz nova a partir de um nome pastoril, Sincero, e isso não parece ter um fundo simplesmente social. Há uma espécie de criação autobiográfica, ao estilo de Virgílio, que retoma um caráter idílico-romanesco, a partir da puerilidade de romances pastoris gregos: Sincero, de estirpe nobre em Nápoles, segundo a narração da *Arcádia*, teria perdido a família e os bens, por problemas políticos, apaixonou-se jovem e, não correspondido, desilude-se, exilando-se na Arcádia, na tentativa de assumir costumes pastoris. Sincero, como pseudônimo de Sannazaro, não é portanto árcaico nem de fato um pastor, mas um exilado na Arcádia: "Io non me sento già mai da alcun di voi nominare *Sannazaro*, quantunque cognome a' miei predecessori onorevole stato sia che, ricordandomi da lei essere stato per adietro chiamato *Sincero*, non mi sia cagione di sospirare" (12). Mais uma vez a adoção da vida pastoril tem o gosto do triste viver, com caráter saudosista. Negando Sannazaro, o novo pastor é Sincero e, nesse sentido, Enrico Carrara assim interpreta: "I due nomi per noi rappresentano l'uno la sua personalità sociale, l'altro l'artistica e accademica, nell'ambito della sodalità pontaniana" (13). Dentro do âmbito social, estariamos portanto entendendo uma negação de valores que se justifica pela mudança de vida e, de certa forma também, haveria o âmbito

artístico e acadêmico, na medida em que o poema pastoril teria o desígnio de negar os valores épicos e fechar os pastores em academias que pregam o justo sentido do viver.

Mas acima de qualquer valor social ou meramente acadêmico, esse contexto literário assume, pelo menos no séc. XVI (o século neoplatônico e petrarquiano de Sannazaro), um conteúdo mítico que dificilmente pode ser encontrado no séc. XVIII, na forma de Arcadismo como o conhecemos. O século de Metastásio já passa por um crivo de racionalismo cartesiano que não admite o caráter mítico ou, por vezes, até mesmo cabalístico (como o caso de Bernardim Ribeiro) do classicismo quinhentista. No Século das Luzes, o nome pastoril parece cair num sentido menos convincente, principalmente considerando-se agora o valor social em primeiro plano, num momento em que o desprezo material é o último ideário de uma classe média intelectualizada e materialista. De forma que a única possibilidade para essa persistência do fenômeno da transfiguração poética, no Arcadismo, é o valor paralelo do fingimento do poeta, enquanto sentido de existência da objetividade da poesia lírica. Tirando esse valor, a pretensão artificiosa das alcunhas pastoris corre o risco de cair na fantasia da ilusão, descontextualizando os poetas de um meio social concreto. Mas quando se diz "meio social concreto", que deve se vincular a uma realidade, o que está em jogo não é bem a retratação de um simples cenário contextualizado ou de uma cor local, uma vez que pode-se trabalhar com isso sem ter uma ligação necessária com a realidade social.

De fato, há diversos níveis de consciência para os muitos poetas do séc. XVIII no Brasil. Afrânio Coutinho, no que diz respeito à transfiguração poética, coloca assim: "Ao denominarem-se pastores os árcades significavam muito bem seu anelo fantástico de evasão para um paraíso campestre, traduzindo seu sentimento numa poesia ingênua e idílica, de inspiração e motivação pastorais, e situando-se fora de sua condição real", e mais adiante, conclui que o que houve na Arcádia, foram "pastores com nomes fictícios para demonstrar a renúncia à sua condição social, igualando-se aos demais, sem preferências ou privilégios" (14). Na verdade, não há essa alienação de espaço por simples falta de uma retratação da cor local. É certo que o cenário da nossa poesia pastoril é mais fictício que verdadeiro (e o que é pior, mais europeu que brasileiro), mas isso não desqualifica a consciência política de alguns árcades diante de sua realidade sócio-cultural.

Se realmente houve uma tentativa de renúncia social nos árcades brasileiros, essa estratégia tornou-se inconsistente, primeiro, porque o bucolismo do séc. XVIII reflete mais valores de vida cortesã e cidadina do que de fato do ideário campestre, e mormente, o grupo de intelectuais mineiros do século não chegou a constituir uma verdadeira Arcádia enquanto tal, fato, aliás, que levou José Veríssimo a qualificá-los "Plêiade Mineira". Assim ele esclarece quanto aos nomes pastoris: "na maioria dos outros do grupo mineiro, ou não, era apenas um apelido genérico (...). Árcade valia, pois, o mesmo que poeta" (15). Tudo indica que as alcunhas pastoris vieram mais por tradição ou modismo italiano (e aí não sabemos até onde vai a consciência dos poetas em relação à profundidade do fenômeno) do que meramente como

qualificação de associados de alguma sociedade literária ou academia filosófica. Seria assim uma espécie de iniciação literária, ou coisa que o valha. E nisso, tiveram nas mãos toda uma tradição a ser resgatada, especialmente a dos anagramas e nomes simbólicos, com referências a literaturas clássicas. Manoel Inácio da Silva Alvarenga, por exemplo, não deixa de fazer certo anagrama com o nome próprio para a composição e adoção de *Alcindo* com o segundo nome de *Palmireno*, ou ainda não deixa de fazer referência à Laura de Petrarca, com a sua *Glaura* (16). E também, pelo menos segundo Rodrigues Lapa, Inácio José de Alvarenga Peixoto faria o seu *Eureste Fenicio* de forma semelhante, com o Fenício enquanto anagrama de Inácio Joseph, e *Eureste* significando "o que vinha do Oriente" (17).

O que acontece, na verdade, é que os nomes pastoris passam a ser resgatados como forma de convencionalismo ou referência clássica, e não devidamente criados, fazendo jus assim aos mesmos valores da imitação e fingimento no sentido temático. Tomás Antônio Gonzaga parece retomar o seu Dirceu a partir dos clássicos, embora seja difícil supor o valor e a origem exata de seu pseudônimo, que aliás, muda para Critilo, nas *Cartas Chilenas*, se realmente for ele o autor comprovado. Assim meio intuitivamente, Alberto Faria arrisca, a partir dos versos de Virgílio:

Eu canto o que cantava habitualmente Anfião de Dirce  
No Ático Aracinto, se chamava os seus rebanhos (18),

que, na expressão latina, seria *Amphion Dircaeus*. E dessa forma, Marília também teria o seu nome na *Amarilis*, figura já consagrada por Teócrito, passando historicamente por Virgílio, e se espalhando pela longa tradição pastoril. Há ainda o fato de que o nome de *Amarilis* (*Amaryllis*) foi não somente modernizado, mas também cristianizado, aparecendo nos quinhentistas portugueses, e ainda explorado no séc. XVIII por Bocage, ou alguns brasileiros como Silva Alvarenga e Caldas Barbosa. Marília teria, portanto, duas tradições, também segundo Sérgio Buarque de Holanda: "a Marília dos portugueses quinhentistas, celebrizada no Brasil pelas liras de Gonzaga, terá nascido, segundo penso, da clássica *Amarilis*, em associação com *Maria*" (19).

Um fato importante que deve ser notado é que o fenômeno da transfiguração poética e o valor do disfarce e fingimento pastoris, primeiramente momentos de pura reflexão acerca do lirismo, tornam-se, com o tempo, um modismo, e acabam por assumir um exercício literário de poetas menores, que se estende até o séc. XIX, quando cai inevitavelmente num vazio ridículo de sentido. Isso, em termos de Neoclassicismo, é uma moda transitória. Caldas Barbosa, por exemplo, se intitula *Lereno Selinuntino*, meio sem razão de ser, e acaba trabalhando intuitivamente certos padrões árcades (como a necessidade do viver melancólico e alguns lugares-comuns do amor platônico), quase como exigência do momento histórico. Seus versinhos musicais, simples e de boa accitação na cultura popular, são nada menos que uma subserviência do estilo:

"Lereno alegrou os outros,  
 E nunca teve alegria;  
 Viveu e morreu nos braços  
 Da mortal melancolia" (20)

Conscientemente ou não, Lereno alegra os outros, tanto no sentido romanesco de sua necessidade de vida melancólica, na idéia de que o poeta tem o fado do triste viver (Cf. por exemplo o poema acima citado), quanto no sentido estético-literário de sua poética submissa aos valores de época. Mas tudo isso ainda é diferente daquela acusação de plágio para os árcades brasileiros. Há aqueles que sabem, de certa forma, o valor do processo de imitação antes do Romantismo e têm consciência desse problema. A obra de Cláudio atinge um nível de maturidade, exatamente pela forma como ele trabalha suas influências portuguesas, e pela noção de que o problema existe e deverá ser colocado em pauta. Gonzaga, talvez intuitivamente, entende a fusão de diferentes momentos históricos na busca de identificação da nossa Arcádia, e isso é colocado de maneira bastante reflexiva.

Ora, os primeiros críticos de nossa literatura já sabiam desses momentos tímidos iniciais de nossa decisão de ruptura. Ao período 1750-1830, Sílvio Romero chama-o "momentos decisivos de nossa História" (21). Isso acontece, ao que tudo indica, por causa dos indícios de engajamento político que, de forma direta ou indireta, esteve ligado às atividades intelectuais de poetas líricos. É de certa maneira um alibi contra as possibilidades de evasão - se é que deverá haver algum - que têm sido vinculadas à poesia lírica. Mas não se trata de esclarecer alibis: os líricos da Arcádia brasileira tiveram um papel literário definido, assim mesmo com toda uma promoção ilustrada e burguesa.

Deve-se admitir - e quanto a isso creio não haver divergências - que essa revolucionariedade política não é absorvida da mesma forma na poesia. Alvarenga Peixoto, como já foi dito, era um revolucionário, um inconfidente que, apesar disso, escreveu sonetos condoreiros a personalidades ilustres que mantinham uma ordem de reação. Sua parcialidade na Inconfidência Mineira, bem como a de outros, reflete certas incoerências, sem dúvida, como esclarece, por exemplo, Nelson Werneck Sodré: "a participação de alguns árcades em conjuras, ainda pouco elucidado o papel que realmente tiveram, aparece mais em contraste do que em concordância com o que escreveram. Na qualidade de letrados, estavam de olhos postos nos modelos europeus, e em particular nos metropolitanos" (22). E quanto a tudo isso, o Arcadismo poderia soar, para alguns, como uma falsidade, especialmente no que diz respeito à volta aos clássicos.

O fato é que há tendências diversas no séc. XVIII, que também acontecem no Brasil. Essas possibilidades são várias e têm diferentes posturas político-ideológicas: encontram-se no Século das Luzes, também no Brasil, produtos de Neoclassicismo, Ilustração e Arcadismo, que são denominações usadas aleatoriamente para o século e que têm razões históricas diversas. Não se pode dizer que todas são um produto de falsidade. Bosi define para o período dois momentos: o poético e o ideológico, que

estariam respectivamente para o Arcadismo e para a Ilustração (23). Talvez seja mais ou menos por essas razões de tendências diversas que os poetas setecentistas caem em certos defeitos de unidade pessoal. É o caso, por exemplo, de Alvarenga Peixoto, que é um árcade com certa potencialidade poética, considerados os seus limites, evidentemente, mas que cai por vezes numa ideologia de reação enquanto pensador ilustrado, embora com pretensões revolucionárias. Veja-se, por exemplo, a subserviência no discurso de seu índio no poema 28, dignamente escrito para os altos nomes da Ilustração portuguesa:

Sou vassalo, sou leal;  
 Como tal,  
 Fiel, constante,  
 Sirvo à glória da imperante  
 Sirvo à grandeza real.  
 Aos Elísios descerei,  
 Fiel sempre a Portugal.

Ora, de uma postura ilustrada, o mesmo Alvarenga cai numa religiosidade irrefreável no soneto dedicado à filha de sete anos:

A mão que te gerou teus passos guia,  
 Despreza ofertas de uma vã beleza,  
 E sacrifica as honras e a riqueza  
 Às santas leis do filho de Maria.

Isso acontecerá a todos os poetas do séc. XVIII, pelas várias linhas de pensamento do século, que podem assumir tendências muito diversas. O Arcadismo, por exemplo, na forma como o conhecemos, não tem os motivos anticlericais da Ilustração. A própria atitude, tipicamente árcade, das agremiações tem algo de místico, em especial nos princípios do séc. XVI. Esse misticismo pode se tornar até mesmo religioso no sentido católico, como o exemplo dos poetas italianos do *Settecento*, na formação da famosa *Arcadia Romana* (1690): a academia teve ninguém menos que o Menino Jesus como patrono, livrando o Arcadismo, pelo menos o italiano, daquela intolerância religiosa. De forma que essa mescla de tendências que chega ao séc. XVIII tem sua razão de ser histórica, a partir de tradições diversas que se cruzam. Pelo menos em alguns poetas do Brasil, o Arcadismo, enquanto literatura de pastores com larga tradição ocidental, assume seu papel de revolucionariedade, na medida em que o fingimento e a transfiguração poética contróem uma objetividade lírica que desmente o conceito de personalidade, e o pastoralismo cai numa política anti-épica e tentar justificar a consciência de um ideário social.

De todas as tendências (Neoclassicismo, Arcadismo, Ilustração), talvez o Arcadismo, enquanto poesia de pastores ligada ao bucolismo, tenha sido o movimento predominante no Brasil, durante o séc. XVIII. Entretanto, a presença constante e inevitável da Ilustração, trazida por alguns intelectuais mineiros recém-chegados da Europa, traz a possibilidade de quebra de alguns preceitos árcades, tornando-se, à primeira vista, inconciliável a mistura da razão cartesiana com a volta ao misticismo dos clássicos quinhentistas. Mas ambas as tendências combinam: o produto é uma certa incoerência na unidade de estilo, mas que pode adquirir valores estéticos em alguns poetas, na medida em que a indecisão (ou a abertura do discurso, enquanto possibilidades nos níveis de leitura) também é um valor poético. Isso bem se resolve em alguns poetas de primeira linha.

Mas essas tradições que chegam ao séc. XVIII, por si mesmas, já trazem dentro de suas estruturas ideológicas, algumas dissonâncias que acontecem especialmente por razões históricas. Nesse sentido, a poesia pastoril entra em certos conflitos consigo mesma, embora não declaradamente. Com Teócrito, a primeira razão de existência do bucolismo seria a expressão da vida do pastor dentro de um determinado contexto social, onde os valores de uma coletividade seriam, de fato, os valores desse mesmo pastor. Desde os seus primeiros momentos, a poesia oscila diante dessa proposta inicial. Teócrito talvez tenha um pouco mais de objetividade e - não sei até que ponto - consciência desse problema que, posteriormente, se complica. Seus pastores têm uma rusticidade que não se identifica com a sofisticação de poetas seguintes. A descrição teocritiana tenta ser essencialmente realista e, por alguns momentos, ilustra com lucidez e consciência social os valores verdadeiros do pastoralismo por ele pregado. É como se Teócrito deslocasse (ou pelo menos pretendesse fazê-lo) a representação da vida cortesã do cenário literário, para introduzir um jogo de preocupações quotidianas da vida campestre. Pelo menos, seria esse o primeiro intento, que nem sempre funciona. Mas de qualquer forma, são momentos de consciência social, como, por exemplo, o idílio IV - um diálogo entre os dois pastores rústicos Córion e Batos, onde o primeiro toma conta de um rebanho confiado por Égon. A representação aqui é simplesmente a de um momento quotidiano da rusticidade pastoril, onde importam a simplicidade da poesia e as preocupações do amor: "Il semble qu'en écrivant l'idylle IV, Théocrite ait voulu rappeler, du point du vue réaliste, au milieu de quels humbles soins, de quelles grossièretés, se manifeste aux champs ce qui, dans la pastorale idéalisée, accapare toute l'attention: la poésie e l'amor" (24).

Essa rusticidade pastoril e essa preocupação com o quadro idílico não são mais que momentos transitórios em Teócrito. Na verdade, tal propensão do poeta grego não está completamente definida, uma vez que seus idílios também se voltam para o valor citadino e cortesão, e até mesmo para a inclinação épica. Seus idílios não seriam, portanto, poemas bucólicos, ou seja, de representação campestre, mas simplesmente pequenas peças poéticas sem necessária definição temática. O idílio

XV, por exemplo, que trata das siracusanas que vão à festa de Adônis, é de um realismo impressionante para a Antigüidade, e trata justamente do cotidiano da corte. O idílio XXIV, sobre a infância de Hércules, tem um caráter épico. Mas não é por tratar de diferentes temas em diferentes idílios que Teócrito traz uma oscilação no momento de definir seu pastoralismo: sua traição ao pastor é no momento de defini-lo enquanto ser que não se identifica com o ideário citadino. Seus pastores têm, por vezes, certas ambições pecuniárias e de posses, no sentido como existe na corte, usadas inclusive como valor humano.

E esses anseios característicos da cidade acabam se arrastando na tradição histórica pastoril. O próprio Teócrito participou de uma sociedade cortesã, como mostram alguns idílios. A idéia original teocritiana de retratação da realidade pastoril, enquanto manifestação rústica dos pastores, chega a assumir valores completamente estranhos ao seu intento, como, por exemplo, a projeção da vida citadina para o cenário campestre. Assim também o faz Virgílio, em maior grau, e outros que o imitaram direta e indiretamente. O gênero se tornou, de certa forma, aristocrático e com requinte de formas, a despeito de seus primeiros propósitos. Virgílio alegoriza o pastoralismo e dá-lhe um marco de transição, talvez o mais importante na sua História, fazendo com que o gênero tenha maior nível de sofisticação. O valor da corte se accentua, e tende também para o romantismo, em contraste com o naturalismo do conto enquanto literatura de classe média, o que leva Arnold Hauser a afirmar: "A poesia pastoril é sempre o espelho da vida da corte e dá ao leitor uma amostra das maneiras da corte. Ninguém já toma à letra o ideal da vida do pastor" (25). A alegoria de Virgílio terá influências diretas refletidas no pastoralismo medieval e ainda no quinhentismo, e receberá maior elaboração poética, a partir de uma interferência filosófica oriunda do platonismo, sobrepondo-se "influências epicuristas e sobretudo pitagóricas" (26). Em suas dez Bucólicas, Virgílio distribui uma série de simbolismos e alegorias, não somente a partir dos temas, mas também com todo um aparato de matemática pitagórica, na relação dos números míticos dos versos de cada poema, e toda uma estruturação de espelhamento temático entre as Bucólicas" (27).

E foi exatamente com esse requinte de formas que o virgilianismo quase se ligou sinonimamente ao bucolismo. Mas embora seja representação dos valores da vida citadina, há momentos em que a poesia pastoril ainda tem, contraditoriamente, a postura de crítica desses valores, especialmente pelo que a cidade tem de enfadonho e complicado, ou ainda pelos seus vícios morais generalizados. Mas o requinte em si, e poderíamos citar por exemplo a moda das roupas e dos galanteios, não entra como elemento mal visto, mas casa com a impossível rusticidade dos pastores elegantes. A cidade é a uma espécie de perdição, vista sob postura crítica, mas ao mesmo tempo admirada enquanto anseio. No *Pastor Fido* de Guarini, a Corisca tem algo disso: é uma vilã citadina que desconhece a verdade única e simples do amor campestre, e que de repente, se vê amarrada por um sentimento em relação a Mirtilo. É uma figura que lembra as vulgaridades da comédia nova de Plauto, e suas imperfeições

peçoais têm tudo para nos remeter a um tom moralista. Seus vícios morais, como o de ter muitos amantes, são reflexos do meio de vida cortesã:

La gloria e lo splendor di bella donna  
è l'aver molti amanti. Così fanno  
ne le cittadi ancor le donne accorte,  
e 'l fan più le più belle e le più grandi (28).

O discurso de Corisca tem uma atitude que é explicitamente viciosa, e isso faz com que a crítica de Guarini seja inconsistente e forçosamente moralista, especialmente pelo fato de ser ele (o discurso) caricaturesco e artificioso. A contraposição é essa: cidade x campo, onde o segundo deverá vencer pela sua simplicidade. Assim bem observa De Sanctis: "Il poema (*Il Pastor Fido*) è un'apoteose della vita pastorale e dell'età dell'oro, contrapposta alla corruzione e alle agitazioni della città", mas antes mesmo já concluindo: "comme la commedia divenne sempre più licenziosa e plebea, il dramma pastorale prese aria cortigiana, e quel mondo semplice della natura si manifestò con una raffinatezza degna delle nobili principesse spettatrici", de forma que Guarini seria assim um "poeta di occasione e cortigiano di natura" (29). Assim seria também a *Aminta* de Tasso, poeta-cortesão que se transfigura em rústico pastor. Se a transfiguração poética em si já é difícil nesses termos, mais o seria o drama pastoral, como forma de entretenimento da corte, assim como a comédia o seria para a plebe, na Antiguidade e na Idade Média pré-renascentista.

Essa artificiosidade de sentimento, ou em outras palavras, a fusão cidade-campo, tem uma contaminação histórica quase geral, e poucos têm consciência desse problema. Em contraposição a isso, há uma espécie de pastoralismo crítico, como o de Sá de Miranda, definitivamente uma poesia bucólica que se esquematiza a partir de valores humanos do próprio pastor: ou mesmo o de Sannazaro, em menor grau, e se considerarmos limites para essa sua capacidade. De qualquer forma, o grande renovador da Arcádia na Idade Moderna qualifica problemas quotidianos da vida do pastor como objeto de poesia. Entre eles, o trato pastoril, a guarda do rebanho e a simplicidade dos sentimentos. Sá de Miranda vai mais longe e traz consistência política na sua crítica à corte e às falsidades citadinas. O tom se arrasta, por vezes, ao moralismo, mas tem algo de sincero e quase agressivo. A posição é radical e bem definida, especialmente considerando-se a estirpe nobre e cortesã daquele que levou o Renascimento a Portugal. Seu pastor literário questiona o separatismo das classes, a perdição moral da corte, o sentimento épico e a má distribuição das terras. Em sua écloga *Basto*, Sá de Miranda pesa as atitudes dos homens e os qualifica "piores que bravos leões", na medida em que estes últimos não prendem escravos, não tingem a água com seu sangue e principalmente:

não tem repartida a terra  
por marcos tam desiguais

onde por possança perra  
 um tenha de serra a serra  
 outro nada ou dous tojais (30)

Mas como no *Pastor Fido*, o vício não cai exatamente na vulgaridade grotesca da comédia, pelo simples fato de que, aqui, o vício é do rico. Certamente todo esse ideal de um pastoralismo crítico nos remete também à condenação do materialismo que se espraia tão facilmente em alguns poetas pastoris. A Antigüidade greco-romana, por exemplo, não conheceu o sentimento humano da mesma forma como o conhecemos a partir do Cristianismo. Nesse sentido, Virgílio, apesar da profundidade alegórica, ainda tem olhos para um postura pecuniária, e seus pastores exibem posses e gado, diante de uma ociosidade que sutilmente carrega um prestígio econômico-social. No poeta de Mântua, há uma hierarquia pastoril que inclui aqueles que trabalham, e aqueles que simplesmente levam nomes de pastores e se folgam num *otium cum dignitate*. Esse materialismo como importância ao valor de posse já existe em Teócrito, e de certa forma, contradiz a realidade primeira do pastoralismo, que é a construção de uma Idade do Ouro, anterior à posse das armas e do próprio pecúnio. Essa igualdade completa nunca existiu no pastoralismo. Quanto a isso, a novela pastoril *Dáfnis e Cloé*, do grego Longino, escrita no séc. II ou III d.C., nos surpreende pela simplicidade material, especialmente nos primeiros capítulos, onde os pastorzinhos de fato trabalham e pertencem à escala mais baixa no padrão social, embora ao final, eles se descubrem filhos de gente rica. Mas apesar de tudo, os valores da novela ainda são humanos e somente tendem, com muita sutileza, ao materialismo. Os presentes trocados por um e outro pastores são beijos inocentes e, quando muito, flautas ou qualquer outro objeto pastoril. O materialismo do boiadeiro Darcon, por exemplo, não compra o amor de Cloé, ao oferecer-lhe, caso houvesse o casamento, "uma parrelha de bois de lavoura, quatro enxames de abelha de criação, cinqüenta mudas de maçãs, uma pele de touro para fazer calçados e um bezerro por ano, assim não precisando mais de leite" (21).

Ainda no histórico do pastoralismo, paralelamente a esse materialismo, portanto, há uma noção humanista que cresce justamente com os poetas cristãos, a partir de uma concepção platônica. Petrarca talvez seja o grande responsável por essa lírica, e a noção cristã do amor, um dos produtos férteis dessa poética. Apesar da contaminação de mitologia pagã, misturam-se, no poeta de Laura, paganismo e cristianismo, como na *Divina Comédia* de Dante. Novamente, Sannazaro, como o grande introdutor da Arcádia na Idade Moderna, além de resgatar o clássico Virgílio, busca também fontes em Petrarca e até Dante, onde o grande fundo de sentido é o sentimento humano, já exaltado pelo *dolce stil nuovo* humanista. De qualquer forma, sua noção de amor tem algo de petrarquiano, não só pela discordância com o materialismo clássico, como pela função espiritual da mulher (Cf. por exemplo as duas últimas prosas da *Arcadia*). Seu poema pastoril *De Partu Virginis*, escrito em latim, segundo Francesco Flora, traz como momentos mais felizes aqueles que têm justamente um caráter mais pastoril. É completa o crítico italiano: "L'argomento

stesso, il Natale, è una pastorale la più bella che gli uomini abbiano inventato; è un'Arcadia sacra, nella quale si dice gloria al cielo e pace agli uomini di buona volontà" (32). No sentido como aqui está, uma *Arcadia sacra* não encontrou tão bom lugar entre outros quinhentistas. Camões, moral e religiosamente cristão, traz não uma Arcádia em si, mas um pastoralismo cristão, de fundo petrarquiano, com casuais inspirações bíblicas, como o amor do pastor Jacó por Raquel, que fecha com um terceto de uma idealização humanista:

Começa de servir outros sete anos,  
dizendo: - Mais servira, se não fora  
para tão longo amor tão curta a vida! (33)

Embora por vezes opostas, quase todas as tradições bucólicas são resgatadas no chamado Arcadismo do séc. XVIII. E novamente aqui, tem-se uma razão para essa possível falta na unidade de estilo que caracteriza os setecentistas. Há portanto uma oscilação. Falta na unidade de estilo talvez não seria bem o termo: o que há são tendências diversas nos mesmos árcades, tendências que se cruzam numa mesma época, e que acabam combinando numa harmonia bastante discutível. Não seria falso dizer que o materialismo clássico encontra campo aberto a partir dos ideais da classe burguesa, e isso se fixa com facilidade entre os pastores. Mas não há como rotular, ou pelo menos determinar com alguma segurança, a tendência única de cada poeta, especialmente se se consideram as oposições materialismo x humanismo, ou ideal cortesão x pastoralismo crítico. Isso se mistura com certa frequência, e há aqueles que sabem fazê-lo com a consciência dos fatos, e aqueles que recebem as influências aleatoriamente, sem a possibilidade de reverter isso em produto estético.

Já foi dito que esse mesmo sentido estético da literatura no séc. XVIII é o valor aristotélico de mimesis, e não da genialidade da criação pessoal, como entendemos a partir do Romantismo. De forma que o resgate de toda uma tradição clássica pastoril se justifica por essa postura filosófica, uma vez que esses clássicos também assumiram uma anti-pessoalidade e um jogo de imitações. Vale, portanto, a afirmação de que o poeta cria através dos elementos naturais de que dispõe, e entre eles, a própria criação de outros poetas, e para isso, transfigura-se e finge seus prazeres, ou diz que é verdade a sua dor. *Mimesis* é inseparável de *Póiesis* (34).

## Notas

- (1) Sérgio B. de Holanda. *Capítulos de literatura colonial*, 2, p. 257.
- (2) Cláudio Manoel da Costa. *Obras Poéticas*. soneto XVIII.
- (3) Théocrite. id. VII. *Bucolique grecs*. Paris, 1946. Na verdade, o fato é meio polêmico. A tradução de Chambry aponta o pseudônimo pastoril como fato simples e acabado: "Simichidas représente ici Théocrite lui-même. Pourquoi a-t-il choisi ce nom?" (Chambry, "Notes", in Théocrite, Moschos et Bion, *Les bucoliques grecs*, Paris, 1931, n. 88). A explicação para o pseudônimo seria a identificação física entre ambos, ou mesmo auto-biográfica, que não parece ser de fato tão evidente ou simplória: "L'idée que la mère du poète, devenue veuve, se serait remariée à Cos avec un certain Simichos ou Simichidas, descendant d'un réfugié d'Orchomène, de qui Théocrite aurait emprunté le nom, ne trouve chez les scholiastes aucun appui: ceux que venaient notre Simichidas pour le fils de ce personnage (et non pas beau-fils) le croyaient distinct de Théocrite" (Legrand, "Notes", in Théocrite, *Bucoliques grecs*, p. 9, n. 1).
- (4) Pêricles Eugênio da Silva Ramos, "I Bucólica: nota introdutória", in Virgílio, *Bucólicas*, p. 29. É também outra questão delicada, mas pode-se dizer que um reflete o outro, sob algum ponto de vista autobiográfico. Pêricles Eugênio ainda esclarece: "Embora as vicissitudes e êxitos de Títiro possam refletir os eventualmente sofridos por Virgílio, Títiro não encarna Virgílio: notava Sérvio, entre outros pontos, que Virgílio, em 40, tinha 31 anos, ao passo que Títiro era velho e, ademais, um servo recentemente libertado. Gizando que a sensibilidade de Melibeu é bastante virgiliana (Melibeu não tem inveja de Títiro, tem compaixão dos homens, animais e coisas, toca-se com a harmonia da paisagem), Saint-Denis acentua que Títiro e Melibeu são ambos Virgílio, sem realmente o ser nem um nem outro" (Idem, p. 30).
- (5) Idem, p. 30.
- (6) Bernardim Ribeiro, *Menina e moça*, cap. XIV, 1a parte.
- (7) Idem, p. 59.

- (8) Saraiva e Oscar Lopes, "Bernardim Ribeiro", *História da Literatura Portuguesa* p. 249.
- (9) Helder Macedo. *Do significado oculto da menina e moça*, pp. 83-84.
- (10) Alfredo Bosi. "As academias", *Hist. concisa da Lit. Bras.*, p. 55.
- (11) Cf. a esse respeito, John Hale (ed.), "Academias", *Dicionário do Renascimento italiano*, 1988.
- (12) Iacopo Sannazaro. *Arcadia*, prosa settima.
- (13) Enrico Carrara, in I. Sannazaro, *Arcadia*, n. 2, p. 113.
- (14) Afrânio Coutinho (org). *A Literatura no Brasil*, vol. II, pp. 205-206.
- (15) José Veríssimo. *História da Lit. Bras.*, 6, p. 112.
- (16) Cf. Manoel Inácio da Silva Alvarenga. *Glaura* (poemas eróticos). De fato, a estrutura do livro como um todo faz certa analogia com o clássico *Canzoniere* de Petrarca, especialmente por dividi-lo em duas partes: em vida de Glaura, e em morte de Glaura, descrevendo, aliás, o mesmo tipo de morte. A referência pode também remeter à estrutura similar da *Marília de Dirceu*, no sentido da presença e ausência de Marília, respectivamente para a primeira e segunda parte da coletânea de liras.
- (17) Manoel Rodrigues Lapa. "Prefácio", *Vida e obra de Alvarenga Peixoto*, p. XIV.
- (18) Virgílio, Buc. II, 23-24. Cf. ainda Alberto Faria, em "Apêndice" a *Marília de Dirceu* de Tomás A. Gonzaga (seleção das liras autênticas). Rio, 1922.
- (19) Sérgio B. de Holanda. *Capítulos de Literatura colonial*, p. 280, n.33.
- (20) Domingos Caldas Barbosa. "Lereno Melancólico", *Viola de Lereno*, vol. I, p. 104.
- (21) Silvio Romero. *Hist. da Lit. Bras.*, vol II, p. 404. A expressão está, aliás, inserida no momento literário que ele chamou de "Segunda época ou Período de desenvolvimento autônômico", que inclui principalmente a Escola Mineira. Ronald de Carvalho também já diria que "a voz do povo já se fazia escutar com acentos e timbres diferentes" (*Pequena Hist. da Lit. Bras.* cap. VI, p. 165). Quanto a esse "momento decisivo", Antonio Candido sente da mesma forma, e prefere chamar todo o período Arcadismo-Romantismo como uma fase de formação, tanto na forma de criação como engajamento, no sentido de que uma literatura só existe no momento em que surge autor, texto e público leitor, em suas totalidades. Cf. Antonio Candido, na "Introdução" a *Formação da Lit. Bras.*, v. I, p. 23. (22) Nelson Werneck Sodré. *Hist. da Lit. Bras.* p. 107.
- (23) Alfredo Bosi. *Hist. concisa da Lit. Bras.*, p. 61. Quanto às noções de Neoclacissismo (imitação dos clássicos, com origem portuguesa e espanhola), Ilustração (movimento político-ideológico de origem francesa e inglesa), e Arcadismo (ação antimaneirista italiana), cf. também Antonio Candido, *Formação*, vol I, cap. I, pp. 43-44.
- (24) Legrand, "Notice" in Théocrite, idylle IV. *Bucolique grecs*. Chambry também completa, a respeito desse idílio: "C'est la peinture naïve e crue de l'esprit, des sentiments, du language des bergers véritables que le poète s'est défendu

- d'idéaliser, et c'est le dessin des caractères et le réalisme du détail qui en fait le charme et l'intérêt" (Chambry, "Notes", in Théocrite, Moschos et Bion, *Les Bucoliques grecs*, p. 205.
- (25) Arnold Hauser. *Hist. social da Lit. e da arte*, tomo II, cap. I, p. 665.
- (26) João Pedro Mendes. *Construção e arte nas Bucólicas de Virgílio*, p. 125. Basicamente são esse vãos metafísicos de Virgílio que o diferem de Teócrito, um poeta que tentou representar o grosseiro e o rústico, a partir de uma realidade. considerados, evidentemente, certos limites para isso: "Na verdade, Teócrito é um homem da cidade que faz excursões pelos campos perto de Siracusa, pintando fielmente o que vê", e "os idílios de Teócrito não se passam na Arcádia, mas na Sicília real" (Otto Maria Carpeaux, *Hist. da Lit. Ocidental*, v. I, p. 73.
- (27) O melhor estudo sobre esse aspecto é o de Paul Maury, "Le secret de Virgile et l'architecture des Bucoliques", in *Lettres d'Humanité*, 1944, pp. 71-147. Cf. também um resumo deste mesmo estudo no livro de João Pedro Mendes. *Construção e arte nas Bucólicas de Virgílio*, pp. 59-103.
- (28) Giambattista Guarini, *Il Pastor Fido*, atto primo, scena terza.
- (29) Francesco De Sanctis. *Storia della letteratura italiana*, v. 2, cap. XVIII, pp. 188-189.
- (30) Sá de Miranda. "Écloga II (Basto)", 55, 6-10, in: *Poesias*, p. 149.
- (31) Longo. *Dáfnis e Cloé*, livro I, p. 18-19.
- (32) Francesco Flora. *Storia della letteratura italiana*, v. I, p. 212. Enrico Carrara separa a obra de Sannazaro em dois grupos, um escrito em toscano vulgar e outro em latim, ambos compondo um vasto idílio: "L'uno amoroso e tutto terrestre - che è l'*Arcadia* - l'altro classicamente cristiano (se così può dirsi) ed è intitolato *De Partu Virginis* (Enrico Carrara, "Nota bibliografica", in I. Sannazaro. *Opere di...*).
- (33) Luis de Camões. *Lírica*, p. 108.
- (34) Jacques Perret. *Virgile*. Paris, Scuil, 1964, p. 23. apud João Pedro Mendes. *Construção e arte nas Bucólicas de Virgílio*, p. 126.

## II. A RETÓRICA DAS CONTRADIÇÕES

**"Que diversos que são os gênios nossos!"  
(*Marília de Dirceu*, I, 6)**

Gonzaga talvez tenha sido o expoente máximo daquela mistura de tendências estéticas que aconteceram no séc. XVIII. Às vezes humanista, às vezes racional, ou ainda burguês-materialista, o poeta se configura nessa mescla de possibilidades que o caracterizariam como um retórico que está sempre se contradizendo. Uma determinada afirmativa de ordem ético-moral, por exemplo, pode ser explícita em alguma lira, e abruptamente contradita em outra, sem maiores justificativas ou explicações. Essa dialética de proposições, por assim dizer, como que confunde a intuição crítica de um leitor. Nunca se sabe se alguma máxima filosófica será mantida como verdade em todo o conjunto das liras, e nem mesmo se pode saber se a sua contradição posterior implica ou não a anulação dessa mesma máxima. É por essa incerteza e essa oscilação de pensamentos indefiníveis que se caracteriza a *Marília de Dirceu*.

Misturando momentos autobiográficos com o lugar-comum da poesia clássica, Gonzaga soube construir uma poética que ao mesmo tempo fosse padrão imitativo, como manda o figurino do Setecentos, e ainda original, a partir de experiência vivida, fruto de uma lírica sólida e madura para o Neoclassicismo brasileiro. É esse seu biografismo, tão rotulado como apatia pré-romântica, que esconde ou pelo menos disfarça o caráter político de sua obra. Sua filosofia e esse pensamento político não desabrocham em assertivas puras e simples na constituição concreta de poemas engajados, mas se escondem ao longo das entrelinhas de versos de inspiração por vezes ilustrada, por vezes petrarquiana, e tão bem se escondem que se misturam com

a ingenuidade do biografismo pré-romântico. Tanto que levaria Araripe Jr., por exemplo, a afirmar que "a conspiração mineira e a poética de Dirceu correram paralelas, mas nunca chegaram a se penetrar" (1). Não acredito que seja completamente verdadeira a afirmação. Dirceu é um lírico que sabe o espaço do pensamento político-filosófico, de modo a não deixar que sua poética caia inteiramente na efusão amorosa que não se compromete com uma determinada realidade social.

Portanto, importam-nos, neste momento, essas duas proposições: o estilo retórico de Gonzaga, que mantém um nível dialético (chamemos assim, por enquanto) de idéias; e as possibilidades de um discurso político-filosófico-teológico que se embrenha na sua poética neoclássica, carregada de mitos e utopias. Precisamos em primeiro lugar, desconsiderar essa imagem de poesia infantil de um quarentão apaixonado pela mocinha de família, como se essa mesma poesia não resistisse a análises, ou como se a "intensidade meditativa" (2) não percorresse os seus versos. Tome-se, a exemplo, uma de suas liras da primeira parte:

## I

1. Eu, Marília, não sou algum vaqueiro
2. que viva de guardar alheio gado;
3. de tosco trato, de expressões grosseiro,
4. dos frios gelos e dos sóis queimado.
5. Tenho próprio casal e nele assisto;
6. dá-me vinho, legume, fruta, azeite;
7. das brancas ovelhinhas tiro o leite;
8. e mais as finas lãs de que me visto.
9. Graças, Marília bela,
10. Graças à minha estrela!

## II

11. Eu vi o meu semblante numa fonte:
12. dos anos inda não está cortado;
13. os pastores, que habitam este monte,
14. respeitam o poder do meu cajado.
15. Com tal destreza toco a sanfoninha,
16. que inveja até me tem o próprio Alceste:
17. ao som dela concerto a voz celeste
18. nem canto letra, que não seja minha.
19. Graças, Marília bela,
20. graças à minha estrela!

## III

21. Mas tendo tantos dotes da ventura,
22. só apreço lhes dou, gentil pastora,
23. depois que o teu afeto me segura
24. que queres do que tenho ser senhora.
25. É bom, minha Marília, é bom ser dono
26. de um rebanho que cubra monte e prado;
27. porém, gentil pastora, o teu agrado
28. vale mais que um rebanho e mais que um trono.
29. Graças, Marília bela,
30. Graças à minha estrela!

## IV

31. Os teus olhos espalham luz divina
32. a quem a luz do sol em vão se atreve;
33. papoila ou rosa delicada e fina
34. te cobre as faces, que são cor da neve.
35. Os teus olhos são uns fios d'ouro;
36. teu lindo corpo bálsamos vapora.
37. Ah! não, não fez o Céu, gentil pastora,
38. para glória de amor igual tesouro!
39. Graças, Marília bela,
40. graças à minha estrela!

## V

41. Leve-me a sementeira muito embora
42. o rio, sobre os campos levantado;
43. acabe, acabe a peste matadora,
44. sem deixar uma rês, o nédio gado,
45. Já destes bens, Marília, não preciso
46. nem me cega a paixão que o mundo arrasta;
47. para viver feliz, Marília, basta
48. que os olhos movas, e me dê um riso.
49. Graças, Marília bela,
50. graças à minha estrela!

## VI

51. Irás a divertir-te na floresta,

52. sustentada, Marília, no meu braço;  
 53. aqui descansarei a quente sesta.  
 54. dormindo um leve sono em teu regaço  
 55. enquanto a luta jogam os pastores  
 56. e emparelhados correm nas campinas,  
 57. toucarei teus cabelos de boninas,  
 58. nos troncos gravarei os teus louvores.  
     59. Graças, Marília bela,  
     60. graças à minha estrela!

## VII

61. Depois que nos ferir a mão da morte,  
 62. ou seja neste monte, ou noutra serra,  
 63. nossos corpos terão, terão a sorte  
 64. de consumir os dous a mesma terra.  
 65. Na campa, rodeada de ciprestes,  
 66. Lerão estas palavras os pastores:  
 67. "Quem quiser ser feliz nos seus amores,  
 68. siga os exemplos, que nos deram estes".  
     69. Graças, Marília bela,  
     70. graças à minha estrela!

Certamente, trata-se de uma das líras mais celebradas de todo o conjunto de poemas líricos de Gonzaga e, na edição de 1792, é o poema que abre a primeira parte da *Marília de Dirceu*. Teve profunda intuição crítica quem o inseriu como poema introdutório, uma vez que o próprio Gonzaga não o teria tido como o poema-abertura, e este muito menos teria sido o primeiro cronologicamente a ser escrito na fase de permanência do poeta no Brasil. A primeira edição (que mantém provavelmente uma ordem arbitrária das líras) saíra em Portugal e não se sabe por iniciativa de quem, num momento em que Gonzaga já havia sido condenado, por crime de lesa-pátria, a pagar pena no exílio em Moçambique. Rodrigues Lapa, em seleção cronológica das líras, inclui o poema como lira 53, escrita no Brasil, possivelmente em meados de 1787. A idéia estética já estaria pronta, entretanto, há mais tempo. A lira não passa de um rearranjo de uma outra, também de Gonzaga e incluída na *Marília* (parte III, lira 5), onde a estrutura das idéias materialismo versus humanismo é a mesma. O poeta abre a dita lira original com a valorização da sua fortuna materialista:

Eu não sou, minha Nise, pergureiro,  
 que viva de guardar alheio gado;  
     nem sou pastor grosseiro,  
 dos frios gelos e do sol queimado,

que veste as pardas lãs do seu cordeiro, (III, 5)

para contradizê-la em seguida, com um tom humano:

Eu revolvo os teus dons na minha idéia:  
só dons que vêm do céu são minha glória, (III, 5)

passando pelo mesmo refrão, com fumos de inspiração petrarquiiana:

Graças, ó Nise bela,  
graças à minha estrela! (III, 5)

De forma que a estrutura estética da lira já estaria como que pensada e repensada na poesia de Gonzaga. O poema teria sido, portanto, nada menos que reescrito, agora já moldado aos novos valores de *Marília*. A Nise da lira 5 (nome puramente clássico, e sem maiores ligações biográficas) denuncia uma data menos recente deste poema, possivelmente escrito ainda em Portugal, se realmente a terceira parte da *Marília* pertence em sua totalidade ao mesmo poeta, Tomás Antônio Gonzaga. Disponho-me a crer que, se não todas, essa em especial, e algumas outras, são de fato da autoria de Gonzaga. Nota-se claramente que algumas outras da 3a parte são completamente estranhas ao momento biográfico do poeta, ou ainda estranhas na sua peculiaridade estrutural, e outras como que casam perfeitamente com o momento ideológico de Gonzaga (como a importantíssima lira 3, por exemplo). Isso já havia sido notado por Teófilo Braga, apesar de seus comentários meio duvidosos em relação ao poeta: "É mui possível que a maior parte das liras que se publicaram com o título de 3a parte de suas poesias, e que são estranhas ao romance amoroso de *Marília de Dirceu*, e os bons críticos têm rejeitado em várias edições como espúrias - é possível, dizemos, que entre elas haja várias legitimamente de Gonzaga, mas do número das que ele diz ter rejeitado" (3). Ao que tudo indica, a idéia da primeira lira parece ter dado certo, porque acabou sendo repetida na segunda parte, agora em tempo verbal do passado, assim correspondendo ao momento saudosista do cárcere:

Eu, Marília, não fui nenhum vaqueiro,  
Fui honrado pastor da tua aldeia. (II, 15)

Enfim, a famosa lira 53 chega até nós, intuitivamente como poema-abertura do conjunto de liras. Biograficamente, o poema data da época em que Gonzaga estaria de casamento marcado com Maria Dorotéia, e sua carta de apresentação à família da moça estaria aqui traçada em poucas linhas poéticas. Observe-se que traduz um momento de vida bem definido, e brinca com situações como a auto-afirmação da pastor-poeta, tanto no sentido econômico, como no sentido humano de artifício da poesia; o sentimento do tempo, o *carpe diem* do quarentão

apaixonado; e acima de tudo, a utopia e a construção de um *locus amoenus*. São, de fato, lugares-comuns do Neoclassicismo setecentista que, de repente, de adaptam à sua biografia. Mas isso diz pouco, evidentemente. A simples tentativa de uso dos vários chavões da literatura clássica pastoril com o interessante jogo retórico de contradizê-los numa estranha dialética, fazem deste poema, a meu ver, um dos mais importantes escritos da lírica do séc. XVIII no Brasil. Merece, portanto, leitura que dê conta de suas proporções e complexidades históricas.

O que primeiro salta aos olhos na poesia do séc. XVIII é o caráter metódico do discurso literário. Enfim, não somente a literatura, mas qualquer manifestação da inteligência humana sujita-se, de uma forma ou de outra, a esquema pronto, e definitivamente, a um método. A laicização da inteligência torna-a, pelo menos no Século das Luzes, teoricamente mais técnica, fruto do racionalismo iniciado por Descartes, Leibniz e Espinosa. A chamada secularização (4), uma espécie de desprendimento da teologia e metafísica tradicionais, faz da inteligência, e dessa forma, da própria literatura, um momento de produção individual a partir de estudo. Como afirma Descartes, por exemplo: "Eu apreciava muito a eloquência e estava apaixonado pela poesia; achava, porém, que ambas eram dotes da mente e não produtos de estudos" (5).

O estudo e o método tornam-se então um roteiro da produção artística e propõem nada menos que as utilidades do estudo para a composição da arte e das ciências. Assim esclarece, por exemplo, Luís Antônio Verney, um dos tratadistas e pedagogos mais importantes do séc. XVIII: "Esta é a primeira regra do método: facilitar a inteligência" (6). Se hoje a ordem serve para o estudo das ciências, para a composição poética, a coisa muda. Mas para o século de Verney, a técnica da composição é então fruto de um método, e a poética cai nessa ordem de valores imitativos e de um esquema de estruturação métrico lógico-formal. Algo como a repetição dos rondós de Silva Alvarenga na sua *Glaura*, com uma lógica métrica que inevitavelmente segue um padrão imutável e, por alguns momentos, enfadonho. Verney, por exemplo, acredita que, para a boa disposição de um soneto - e isso se colocaria como uma das "obrigações" indispensáveis desse gênero poético - há que se propor na primeira quadra o assunto, para explicá-lo na segunda e tirar de algum conceito aí exposto um argumento para os tercetos. Há, de fato, alguns que parecem ter evitado (ou pelo menos tentado evitar) a tirania da rigidez do método e essa seria, talvez, uma possibilidade para o fato de Gonzaga ter abandonado o soneto, e assumido a lira, que permite maior abertura estrutural. Seria esse, também, o destemperamento de Pope, por exemplo, ao se rebelar contra as excrescências indesejáveis do método:

Some dryly plain, without invention's aid,  
Write dull receipts how poems may be made.  
These leave the sense, their learning to display  
and those explain the meaning quite away.

e concluir que, sobre a música e a poesia, em cada uma delas

are nameless graces which no methods teach,  
and which a master-hand alone can reach. (7)

O próprio Pope enveredou satiricamente para o seu burlesco e - por que não dizer? - bestialógico *Receipt to make an epic poem*. Mas definitivamente, Gonzaga não teria sido impulsionado por essa irreverência de Pope, ou mesmo pelo *humour* dos ingleses setecentistas, e nem por completo teria escapado das "receitas" do método. Nele ainda há método e transgressão do método, nos melhores momentos. Em relação à lira 53, comecemos com o que há de mais conceitual e metódico em sua estrutura: trata-se de uma espécie de forma simples de écloga (gênero que poderia abranger os modelos pastoris difundidos pelo século) que no rótulo racionalista de Verney teria o seguinte uso: "descrever a imagem da vida pastoril, cujo caráter é a simplicidade e moderação; nem também esta composição pede muito engenho: basta ser acertado" (8). E o estilo recomendado seria o medíocre (ou mediano), como o das *Geórgicas* de Virgílio, momento mediano entre o estilo simples e o sublime. Evidentemente, é muito discutível a questão do estilo para determinado gênero literário (não entenda-se aqui por estilo a marca pessoal de um autor), especialmente se se considera que um poeta pode caminhar ou oscilar por estilos diferentes, sem perder o seu caráter de unidade. Estilo medíocre, na acepção de Verney, pode ter todos os ornamentos da arte, mas não tem a vivacidade e a grandeza do sublime. Portanto, pensemos ainda sobre o estilo de Gonzaga, especialmente naquilo que diz respeito ao método que vem da moda tratadista do séc. XVIII, trazida ao Brasil pelos mesmos árcades.

De forma que importam-nos, a partir de uma visão detalhada da lira 53 (tomada aqui como modelo da poética gonzaguiana), três particularidades que representam de fato o estilo e a temática da lírica de Gonzaga e que serão devidamente comentadas em seu tempo, a saber: 1) a forma retórica de contradições, 2) o discurso teológico-político; e 3) a sujeição e/ou transgressão dos métodos e receitas literárias.

Gonzaga introduz o poema com um recurso que se tornara lugar-comum na poesia clássica: a tentativa de auto-afirmação do pastor-poeta diante da pastora cortejada. Uma auto-afirmação que se torna, na verdade, uma espécie de autopromoção, uma vez que o pastor Dirceu não dirige seu discurso a si mesmo, mas se promove diante de Marília, com uma retórica elaborada em primeira pessoa. Já desde o início o pastor demarca seus limites e seu poderio: "não sou algum vaqueiro", na tentativa de assegurar primeiramente sua posição social econômica, dando até mesmo um certo ar de pressa à sua afirmação, estando ela logo no primeiro verso. Este torna-se ligeiramente carregado de um tom meio justificativo, como se houvesse uma acusação prévia no sentido contrário, que pudesse desencadear tal explicação. O valor estilístico de "algum" no lugar de "nenhum", no primeiro verso, se ajusta perfeitamente à noção de superioridade no status social por parte de Dirceu,

como já havia percebido Rodrigues Lapa em estudo estilístico sobre as *Cartas Chilenas*: "o adjetivo indefinido não exprime apenas uma idéia negativa, como seria o caso de *nenhum*: o indefinido traduz aqui uma vaga ironia junta a um sentimento de superioridade, como se dissesse: 'não sou qualquer vaqueiro desses que andam por aí' " (9). Ainda diretamente, Dirceu demarca também seu status de classe, lembrando aqui a hierarquia pastoril da literatura clássica, iniciada por Teócrito e Virgílio, onde o "vaqueiro" não passa de um guardador de rebanho alheio. Certamente, remete-se aqui à clássica cena do idílio IV de Teócrito, em que Córidon, em diálogo com Bastos, diz guardar o rebanho alheio, momento em que o poeta siracusano se inspira para descrever com limitado realismo toda a rusticidade e o baixo nível de sensibilidade dos vaqueiros literários. A cena seria retomada por Virgílio, alguns anos mais tarde, na Bucólica III, retratando novamente o pastor que guarda alheio gado.

É interessante notar o rápido posicionamento de Dirceu, ao tentar convencer-nos de antemão, de que não pertence a esse grupo social descrito pelos clássicos. Não estamos diante de um vaqueiro qualquer, mas de um pastor que veste finas lãs (ou pelo menos diz vesti-las) e tem sua própria casa, distante do homem de "tosco trato, de expressões grosseiro". Há, ainda, acima de tudo, a importância de se colocar como um *homme des lettres*, embora pastor, ligando o ideal arcádico e neoclássico da simplicidade quase rústica à fina postura do burguês setecentista, combinação, aliás, que terá sucesso nos versos dos pastores.

Para terminar seu retrato literário, Dirceu é ainda o pastor alvo (ideal mais cidadão que campestre), não queimado dos gelos e dos sóis (v. 4). O trabalho, pelo menos o trabalho duro do vaqueiro, não parece ser uma das virtudes morais do pastor. Dirceu se veste, em seus primeiros momentos, de um bon-vivant meio discreto, de pouco trabalho e muita vida simples e ociosa (Cf. por exemplo, versos 53 e 54). E insiste, seguramente, na discriminação classista, valor que percorreria sua obra, num tom por vezes sutil, por vezes evidente. Também já havia sido notado o fato por Rodrigues Lapa, especialmente nas *Cartas Chilenas*, onde há "uma atitude de maior ou menor desprezo pelas raças de cor, muito em especial os mulatos e os negros" (10). O próprio Gonzaga insistiria na sua alvura até mesmo no exílio, quando promete a Marília o seu retorno social e a assunção da nova vida:

Por essas brancas mãos, por essas faces  
te juro renascer um homem novo (II, 15).

O verso 5 talvez seja o verso-chave da estrofe: "Tenho próprio casal e nele assisto", não somente para a lira em especial, mas para o conjunto lírico como um todo. Dirceu propõe boa vida amorosa porque é rico; conquista porque se mostra no domínio do poder econômico. Até aqui, é mais que compreensível e corresponde definitivamente aos valores ético-sociais do homem do séc. XVIII, onde há mudanças cabais no sentido homem-sociedade: o valor de posse e propriedade privada, unido aos preceitos de liberdade e segurança, como que tomam espaço na relação humana.

Para o pastor Dirceu, afirmar-se como homem de posses econômicas significa afirmar-se dentro de um espaço social, de forma que o resgate de uma tradição clássica se reveste de uma postura histórica completamente nova. Portanto, esse materialismo que já recupera heranças clássicas é um sentimento quotidiano e peculiar ao séc. XVIII e modifica bruscamente a estrutura de um clima amoroso e elevado nos sentimentos humanos. A declaração de amor de Dirceu (nada original), pelo menos por enquanto, não traz absolutamente nenhuma possibilidade espiritual e nem muito menos um estilo sublime. Ao contrário, parece um galanteio tipicamente burguês daquele que, antes de expressar o seu sentimento amoroso, já exhibe logo as suas potencialidades pecuniárias, para que estas garantem e assegurem o sucesso do primeiro. Compare-se, por exemplo, com uma narração em verso de Voltaire, *Ce qui plaît aux dames*, onde o possível clima de sensualidade e envolvimento humano se quebra com o impacto materialista do dinheiro:

Comme il était assez près de Lutèce,  
 Au coin d'un bois qui borde Charenton,  
 Il aperçut la fringante Marton  
 Dont un ruban nouait la blonde tresse;  
 Sa taille est leste, et son petit jupon  
 Laisse entrevoir sa jambe blanche et fine.  
 Robert avance; il lui trouve une mine  
 Qui tenterait les saints du paradis;  
 Un beau bouquet de roses et de lis  
 Est au milieu de deux pommes d'alhâtre  
 Qu'on ne voit point sans en être idolâtre;  
 Et de son teint la fleur et l'incarnat  
 De son bouquet auraient terni l'éclat.  
 Pour dire tout, cette jeune merveille  
 A son giron portait une corbeille,  
 Et s'en allait avec tous ses attraits  
 Vendre eu marché du berre et des oeufs frais.  
 Sire Robert, ému de convoitise,  
 Descend d'un saut, l'accolé avec franchise:  
 "J'ai vingt écus, dit-il, dans ma valise;  
 C'est tout mon bien; prenez encor mon coeur:  
 Tout est à vous. - C'est pour moi trop d'honneur",  
 Lui dit Marton... (II)

Na narrativa acima, tudo o que Robert tem a oferecer a Marton são vinte escudos e, abaixo disso na relação das importâncias, está o seu coração que também poderá ser tomado pela pastorinha. E ademais, Marton aceita a proposta de bom grado. Observe-se que Voltaire, nos primeiros versos do poema, cria um clima que tende para uma sensualidade e um envolvimento humano, que cresce aos poucos com

o desenrolar da narrativa poética. Alguns elementos decorativos ajudam a compor esse tom sensual, especialmente a descrição física da pastora que leva um ar de provocação que, segundo o próprio poeta, tentaria até mesmo os santos do paraíso. Ora, abruptamente esse encanto sensual é interrompido pela proposta materialista de Robert. Quando se espera um clima mais intenso nas relações humanas, o que surge de repente é a qualificação de um bem econômico, ou seja, os vinte escudos que compram a satisfação da pastorinha Marton.

Trata-se daquela já comentada segurança de classe proposta pela Idade Moderna. Dirceu não chega a oferecer seu coração (pelo menos não antes de oferecer o seu dinheiro), mas tão somente a segurança de um lar e roupas finas de lã. Trata-se também de uma outra peculiaridade de Gonzaga, não só na obra literária, mas também biograficamente e, convém dizer, não somente de Gonzaga, mas de toda uma classe nova que anseia por um status e uma posição de segurança. A própria indumentária passa acentuadamente a caracterizar o homem, mais que em qualquer outro tempo, e é por ela que se reconhece uma classe social. Essa atitude de frivolidade burguesa parece ter rotulado Gonzaga como um casquilhinho dengoso de roupas à cortesã, mas o próprio poeta, ao que tudo indica, tem certa ojeriza a essa espécie de homem, como fica claro em diversas passagens das *Cartas Chilenas*:

Aquele que consome as largas horas  
em falar com os néscios e peraltas,  
em meter entre as pernas os perfumes,  
em concertar (sic) as pontas dos lencinhos,  
não nasceu para cousas que são grandes.

(Carta IV, 245-249)

E assim também o caracterizaria Rodrigues Lapa, ao falar sobre o "anticasquilhismo de Critilo". De qualquer forma que se veja, as finas roupas também fazem parte do ideal burguês gonzaguiano e, pelo menos poeticamente, rotula-o como homem de classe e de letras que, para suavizar a noção dura do trabalho, diz:

das brancas ovelhinhas tiro o leite.

Certamente o quarentão apaixonado do séc. XVIII, se mal vestido, humilha-se. E como notara muito interessadamente Jean-Claude Bologne, em estudo sobre a história do pudor: "Mesmo nu, o rei é sempre o rei. O burguês, quando tira a roupa que o distingue do maltrapilho, perde simultaneamente a dignidade e o poder" (12). A estrutura de toda a primeira estrofe trabalha, portanto, com as noções de auto-afirmação sócio-econômica por parte do pastor e, considerando-se os valores ditos até então, há na segunda estrofe uma sensível mudança de tom, mas que não chega a contradizer o já afirmado e nem ao menos quebrar o já construído.

Gonzaga dá sequência aos seus valores, seguindo a clássica ordem já determinada por Virgílio e Teócrito nos seus idílios: depois da exibição do seu poder econômico, o pastor se coloca ainda dentro dos dotes de caráter um pouco mais humano, que são a beleza, a juventude e a sensibilidade artística, embora todos ainda carreguem um tom sutilmente materialista. Seria esse o tema da 2ª estrofe que, sob o ponto de vista da autopromoção do pastor, complementa a 1ª. Portanto, até mesmo a ordem cronológica dos elogios próprios é, de fato, também um lugar-comum dos clássicos da Arcádia. Compare-se, a exemplo, um trecho da Bucólica II de Virgílio, onde o pastor Córídon expõe a Aléxis os atributos de poder econômico e os dotes humanos da poesia e da beleza física:

Quantos rebanhos tenho, quanto leite cor de neve;  
Erram nos montes da Sicília as minhas mil cordeiras;  
Não me falta no estio leite fresco, nem no inverno;  
Eu canto o que cantava habitualmente Anfião de Dirce  
No ático Aracinto, se chamava os seus rebanhos.  
E não sou feio assim: vi-me na praia, há pouco tempo,  
Com o mar tranquilo sob o vento: não receio Dáfnis,  
Sendo tu mesmo o juiz, se não enganam as imagens.

A ordem sequencial seria: o valor econômico, a sensibilidade artística e a beleza física, ordem que foi ligeiramente alterada por Gonzaga, para: valor econômico, beleza física e sensibilidade artística. O último atributo talvez fosse o de maior segurança pessoal do poeta. Mas, pelo menos em Virgílio, há um tom de ironia, uma vez que Córídon expõe atributos que não são propriamente seus: as ovelhas que o pastor exhibe como suas são, na verdade, de seu amo. Gonzaga parece repetir o esquema que, pelo menos biograficamente, teria também seus rasgos de ironia. Caso semelhante seria a outra fonte original (e essa parece ter sido a mais original de todas) para a inspiração de seus atributos físicos. A retomada do discurso de Córídon, o pastor que se vê nas águas do mar e conclui que não é feio, tem na verdade origem no discurso do monstro Ciclope em declaração de amor a Galatéia, retomado em alguns idílios de Teócrito, quando de uma maneira irônica (pelo menos para o leitor) o monstro conclui que não forma uma feia figura nas águas do mar: "Après tout, je n'ai pas non plus une laide figure, comme on le dit de moi. L'autre jour je regardais dans l'eau marine - le temps était au calme - et ma barbe faisait bel effet; bel effet aussi, à mon avis, mon unique prune; quant à mes dents, la mer en renvoyant l'image plus blanche, plus éclatante que la pierre de Paros" (13).

Daí depreende-se que os auto-elogios do momento clássico de Teócrito são, de fato, irônicos, já que a figura de um olho só do monstro não corresponde ao anseio de beleza por parte do mesmo. Isso fica ainda mais claro, num outro idílio de Teócrito, onde o mesmo Ciclope confessa e lamenta a sua feiúra e, a partir dela, justifica a sua declaração de amor à nereida Galatéia, exibindo atributos de valor puramente materialista e habilidades humanas e artísticas. É como se, diante de sua feiúra

inevitável, só lhe restassem os bens econômicos e a sensibilidade da arte para comprar o amor da nereida: "N'empêche qu'un même temps, tel que je suis, j'ai au pâturage un milieu de brebis, que je traie et dont je tire pour boire le lait de plus nourrissant; quant au fromage, il ne me fait défaut ni en été ni en automne ni au plus fort de l'hiver; mais mes claies sont toujours surchargées. Je m'entends à jouer de la syrinx comme ici pas un des Cyclopes, quand je chante pour toi, douce comme chérie, e aussi pour moi-même, souvent bien avant dans la nuit" (14).

A exibição dos pastores diante da amada, tanto no sentido econômico como artístico (e ironicamente ou não) toma rumos novos e corre versos no mundo do pastoralismo. Isso chega a assumir um pedantismo simplório, como o pastor Elpino da *Arcadia* de Sannazaro que chega a exibir sua própria melancolia no canto, como se isso fosse um bem da ventura:

Pastori, ucel nè fiera alberga in valle,  
 Che non conosca il suon de le mie rime;  
 Nè spelunca o caverna è fra gli sassi  
 Che non rimbombe al mio continuo pianto.

Bem pitoresca, ainda, e que bem revela o nível de ingenuidade das declarações de amor pastorais, é a disputa dos pastores Dáfnis e Dorcon pelo amor da bela e inocente pastorinha Cloé, onde importam somente o poder econômico e o alto valor humano. É claro que o sentido dos bens materiais, para a novela de Longo, tem uma razão de ser absolutamente diversa daquela dos poetas dos séc. XVIII. Em *Dáfnis e Cloé*, os valores econômicos assumem uma ingenuidade muito característica da novela como um todo, e não dominam a consciência dos personagens, como acontece no Setecentismo. O presente que Dáfnis recebe, por causa de suas "riquezas", não passa de um beijo inocente da pastorinha Cloé. Na disputa das posses, Dorcon abre a partida: "Eu, ó rapariga, sou mais alto do que Dáfnis; sou um boiadeiro, e ele não passa de um cabreiro; valho mais do que ele, da mesma forma que os bois valem mais do que as cabras; sou branco como o leite e louro como a seara do trigo pronto para a ceifa e fui alimentado por uma mãe, e não por um animal. Ele é miúdo, e sem barba, como uma mulher, e escuro como um lobo; pastorcia bodes, e chcira tão mal quanto eles, e é pobre demais para ter um cachorro". E mais engraçadinha ainda é a resposta de Dáfnis, o pastor dos pastores, que seria tão cantado e recantado pela lírica pastoril: "Eu fui alimentado por uma cabra, como Zeus; guardo hodes que são maiores que os bois dele; mas não tenho o odor deles, da mesma forma que Pã, o qual, porém, é um bode quase por inteiro. Contento-me com queijo, pão cozido no espeto e vinho claro, tudo o que possuem os camponeses ricos. Sou imberbe, mas como Dioniso; sou escuro, mas como o jacinto, e no entanto Dioniso vale mais do que os sátiros e o jacinto mais do que o lírio. Quanto a ele, é ruivo como a raposa, em seu queixo aponta uma barba de bode, e é branco como uma mulher da cidade" (15). É claro que o pastorzinho simples vence a contenda.

Todo esse cabedal clássico teria especial relevância na obra de Gonzaga, e como que assume sentido novo, não só biograficamente, mas também historicamente. Há uma possibilidade de que toda a estrutura da primeira e da segunda estrofe dessa lira seja também irônica, como nos originais clássicos que as inspiraram. E isso não muda o tom final do poema. Mas os versos 11 e 12, que não passam de um lugar comum dos árcades, como já foi dito, assume em Gonzaga um sentido mais dramático, que corresponde ao *carpe diem* dos neoclássicos horácianos. Seria o sentido existencial do tempo, do momento fugaz que passa e que já passou, sem a possibilidade do retorno:

São estes os sítios?  
São estes, mas eu  
o mesmo não sou (I, 5)

chegando, inclusive, à noção de perda e o sentimento da morte:

A devorante mão da negra morte  
acaba de roubar o bem que temos (I, 14)

Como coloca, por exemplo, Eugênio Gomes, ao dizer que em Gonzaga, "o tempo adquiriu um sentido que escapava à convenção poética estabelecida", de forma que "o ideal da *jeune fille en fleur* (...) criou-lhe um desassossego quase pânico, ante o passar do tempo, e isso trouxe algumas rugas à fresca e cetinosa face de sua poesia" (16).

Os versos seguintes, 13 e 14, parecem retomar o sentido da posse econômica, contradizendo o momento em que o pastor se dedica aos valores da arte e do homem, caindo assim no tema da primeira estrofe. Mas a imagem volta de forma bem mais forte e quase sublime, na medida em que o pastor é respeitado pelo "poder de seu cajado". Esse "poder", embora preparado pela primeira estrofe, chega a contradizê-la e superá-la no tom meio doméstico, meio cotidiano, criando um novo clima que tende para o sublime. Não chega a ser uma postura épica, pela presença constante do idílio. E ademais, a "sanfoninha" do verso seguinte, tão cantada por Gonzaga, ao retrazer o valor humano e doméstico da música, quebra qualquer possibilidade de um tom épico e/ou sublime no "poder do cajado". Mas o alto valor do pastor-poeta sempre se levanta diante da poesia: Dirceu, segundo narra sua própria poética auto-encomiástica, é invejado até mesmo por Alceste, nome pastoril de Cláudio Manoel da Costa. Ora, isso era afirmar o alto poder artístico, uma vez que Cláudio era o árcade dos árcades na Plêiade Mineira. Essa vaidade e esse orgulho de Gonzaga, também vistos como valores burgueses, parece que impulsionam a sua poética, especialmente na primeira parte da *Marília*. Até mesmo os seus momentos de timidez e modéstia poética, que sempre surgem diante da beleza inefável da amada, criam um tom de impossibilidade lírica, mas que na verdade compram elogios para o grandioso tema de sua poesia, como nos versos:

Vou retratar Marília,  
 a Marília, meus amores;  
 Porém, como? Seu eu não vejo  
 quem me empreste as finas cores (I, 7)

imagens que seriam, aliás, retomadas por Alvarenga Peixoto, dedicadas também a uma certa Marília (nome puramente clássico e convencional, talvez), com o título "Retrato", onde termina com a modéstia do poeta:

Só vós, Amores,  
 que as graças nuas  
 vêdes, as suas  
 podeis pintar.

Esse momento reflexivo de impotência do poeta diante das palavras pode ter se tornado um exercício literário ou lugar-comum para os árcades, mas é na verdade um reflexão metalinguística que parte da estrutura histórica da lírica, como, por exemplo, no questionamento do poeta que se refere à sua auto-afirmação em relação ao seu objeto de poesia (como a mulher cantada), ou mesmo em relação à poesia propriamente dita (a palavra, enquanto concretude estética). A dúvida acontece muito em Petrarca primeiramente, e se espalha pelos líricos que acompanham sua linha poética. Veja-se, por exemplo:

Anzi mi struggo al suon de le parole  
 Pur com'io fusse un uom di ghiaccio al sole.

Petrarca tem seus momentos de timidez poética, especialmente diante de sua desejável e inatingível Laura, e ainda diante do fato de haver ele escrito seu canto em língua vulgar. Mas não haveria nessa timidez uma espécie de pseudomodéstia do poeta, uma vez que sabemos perfeitamente sobre a consciência lírica e a maturidade da poética em língua vulgar de Dante e Petrarca? Compare-se ainda a confissão do cantor de Laura, segundo ele mesmo no pouco domínio de suas rimas pobres, que sutilmente sugere que não se julga por fora e nem precipitadamente a qualidade de um poema:

Parlo in rime aspre e di dolcezza ignude;  
 ma non sempre a la scorza  
 ramo nè in fior nè 'n foglia  
 mostra di for sua natural vertude.

Ora, são todos eles momentos de uma tentativa de auto-afirmação por parte do poeta, diante do objeto de sua poesia, diante de seu possível leitor e certamente

também diante de si mesmo. Dirceu também deixa bem claro, desde já, que seu alto valor poético equivale ao alto valor econômico exposto na primeira estrofe da lira, para que não haja, enfim, um desnível entre os dois atributos. Esse orgulho e, às vezes, essa pseudomodéstia de Dirceu criam nele um tipo de superioridade artística, já que o mesmo se compara no mínimo a Apolo, na beleza e na produção poética, motivo, aliás, que já havia sido explorado com abuso por Petrarca em suas rimas do *Canzoniere*.

Porém, é exatamente com o verso 21 na 3ª estrofe, que Gonzaga dá um primeiro sinal de que todos os valores expostos até aqui são simples momentos transitórios de uma existência. Mas esse indício acaba mesmo somente como possibilidade que, em seu devido tempo, será desenvolvida. De forma que esse verso e a 3ª estrofe como um todo ainda não caem na contradição das estrofes anteriores e, surpreendentemente, nada mais fazem que reforçar a idéia. Entretanto, a própria adversativa "mas", usada para introduzir a estrofe, já tem algo de prenúncio, assim como a frase no gerúndio, que não só quebra a estrutura paratática e bem ordenada das afirmativas anteriores, como também pressupõe uma condicional que, talvez, mudará o rumo das idéias. O fato não acontece, contudo. A estrutura do pensamento de Dirceu é convencer Marília de que, se não houver a participação da pastora, de nada valem os tantos dotes da ventura, que são: o poder econômico, a beleza, a juventude e o valor humano da poesia. Ora, o pastor não afirma que esses valores nada valem diante de Marília, mas que nada valem na ausência de Marília. De forma que, desde já, Dirceu deixa claro que não tem a intenção de separar uma coisa da outra, ou seja, Marília e os bens materiais, mesmo que afirme o contrário, ou nos tente convencer de forma diferente, como acontecerá. Portanto, já é possível prever uma possibilidade para toda essa retórica do pastor-poeta, ou seja, traçar a união inseparável de Marília (enquanto ser amado que, no devido tempo, terá o valor espiritual e humanista) com os chamados "dotes da ventura", mesmo que, por uma razão ou outra, ele tente contrapor as duas idéias como inconciliáveis, a partir de uma pseudodialética.

O que há, nesse momento (pelo menos esse é o intento previsível do pastor), é um tipo de negócio entre Dirceu e Marília, e a condição para tal está nos versos 23 e 24 e poderia ser transcrita mais ou menos assim: "somente depois que me assegurares a respeito do teu amor, poderei dar apreço aos meus dotes". "Apreço", aliás, tem uma colocação perfeita e, possivelmente, ambígua: estaria para "estima", "consideração". nos sentidos dos valores humanos (embora quase materialistas) da 2ª estrofe?, ou "apreço" no sentido do valor material, econômico, e portanto de acordo com a 1ª estrofe? De forma que a condição para o "negócio" amoroso tem também uma dubiedade. O "afeto", como sentimento humano, assegura a Marília a possibilidade de ser senhora do que tem o pastor, valor puramente econômico, no sentido de "dona", "possessora". "Depois" (no verso 23) é a palavra-chave que determina a condição do negócio e tem, aliás, uma noção bastante racionalista: o apreço que o pastor dá aos seus dotes só vem depois de uma garantia da pastora. Os

versos que indicam a condição (23 e 24) estão inseparáveis, inclusive pelo uso do *enjambement*.

Os versos 25 e 26 são, talvez, a expressão máxima do homem setecentista. Dentro dessa afirmação de caráter essencialmente materialista, cabem as novas noções de propriedade, do indivíduo possessivo, de segurança e, acima de tudo, de liberdade para o homem enquanto ser consciente e personalizado no espaço da nova dialética social, que se firmara com a Idade Moderna. Gonzaga é, no mínimo, um poeta que se contextualiza como homem de seu tempo e de seu espaço. E essa postura materialista ressurgue nesses versos de forma mais forte, quase sublime, quebrando o tom quotidiano com que caminha o poema. Algo parecido com o que foi produzido no verso 14, mas novamente, o sublime ainda não acontece. Observe-se que no verso 25, depois de expor todos os seus dotes da ventura e firmar um trato com a pastora (bastante irrecusável), expressões como "Marília", "Marília bela" ou "gentil pastora" dão espaço agora ao possessivo "minha Marília" (sentido realmente de posse, na forma histórico-social como foi descrito, ou simplesmente afetivo?). A expressão, porém, desaparece do poema e assume outros sentidos em outras líras, e jamais poderia ser tomado e generalizado como possessivo.

Mas essa máxima de valor ético, apesar de tão forte e decididamente expressa, não pode ser tida como verdade única em Gonzaga, como deixará claro este poema, bem como todo o resto do conjunto das líras. Trata-se, na verdade, do conflito de idéias opostas mais comum na lírica gonzaguiana e traz novas máximas tão decisivas e aparentemente eternas como, por exemplo, a resposta dada pelo pastor às tentações apresentadas pela Fortuna:

"Vivo afeito a ser pobre" (II, 8)

ou ainda, ao retratar o tesouro de Marília, que é humano:

Vive o guardador de gado  
apocado,  
mas contente (I, 15)

Os próprios versos seguintes, 27 e 28, já quase contradizem os valores materialistas tão há pouco decantados nos versos 25 e 26. Mas observe-se que, novamente, ainda não há a negação do bem material em favor de um bem humano. Há somente o peso de ambos numa balança, onde o amor da pastora "vale mais que um rebanho, e mais que um trono". Isso não pressupõe a negação do rebanho e do trono, como se Dirceu ainda insistisse no fato de que a exaltação de um não pressupõe a anulação do outro. Embora esse discurso seja logo contradito, especialmente na 5ª estrofe, pelo menos até aqui, continua o íntimo desejo de ter Marília como "senhora" de rebanho que cobre monte e prado. Interessante ainda notar como o verso 48, ao trabalhar a noção materialista, contrasta momentos domésticos e quotidianos (rebanho) com a possibilidade de um momento sublime (o

trono). O cotidiano burguês, aliás, quase que já intimamente faz parte da poética de Gonzaga e pode ser visto como grande novidade estética no Brasil do séc. XVIII. Outros árcades não saberiam fazê-lo da forma como acontece aqui, de maneira tão real, tão próxima da vida mediana de todos os dias. Cláudio Manoel da Costa não teve talvez nem a intenção (ou mesmo a consciência) de colocar em sua poesia uma pintura da vida do homem como ela realmente é, porque isso ainda não estava enraizado nas suas idéias de Arcadismo de primeira fase. Veja-se, a respeito dessa estética do cotidiano de Gonzaga, os versos 5 a 8, ou ainda, para dar um exemplo mais que concreto, a descrição tão familiar e doméstica da vida de ouvidor em Vila Rica, acompanhada pela constante presença de Marília:

Verás em cima da espaçosa mesa  
altos volumes de enredados feitos;  
ver-me-ás folhear os grandes livros,  
e decidir os pleitos.

Enquanto revolver os meus consultos,  
tu me farás gostosa companhia,  
lendo os fatos da sábia mestra História  
e os cantos da poesia (III, 3)

Cláudio Manoel da Costa tentaria retratar o cotidiano dos pastores, de forma não tão realista, uma vez que esse seu real-quotidiano não corresponde na verdade àquele retrato da vida mediana e doméstica, mas constitui mera fantasia poética, advinda da leitura de clássicos. Em Cláudio, aquele ideal de mediania burguesa e o sentimento possessivo da formação individualista do lar ainda não estariam tão bem vividos e retratados como em Gonzaga. Este último, como já foi dito, faz parte de uma nova geração de árcades, sem muito compromisso com a elevação poética barroquista que caracterizou o séc. XVII e inevitavelmente também a primeira geração dos neoclássicos. O retrato doméstico de Cláudio cai num estilo meio imitativo de Sannazaro, em seus momentos de pintura do cotidiano dos pastores. Seria, por exemplo, a tentativa de pintar o cenário de preocupações dos guardadores de rebanho, tais como a própria guarda das ovelhas, o ócio, o canto amebou, a presença de elementos estranhos, o lobo, a ovelhinha desgarrada, etc, todos eles elementos constantes na *Arcadia* de Sannazaro. Acontece que se esse cenário realmente pinta o ambiente cotidiano de um grupo de pastores, ele na verdade não tem absolutamente nenhum compromisso com o real-quotidiano do poeta, mas advém de uma fantasia clássica, de uma formalização estética que tem raízes na distante literatura greco-romana. Essa sensibilidade, em Gonzaga, para o real e o cotidiano (retratados na forma como realmente são) fazem-no poeta mais realista ou, pelo menos, mais consciente de seu tempo, o que levaria Sílvio Romero a qualificá-lo como antecessor dos realistas: "Ele tem algumas composições que poderiam ser assinadas por qualquer dos mais extremados realistas

contemporâneos"(17). E o crítico cita a célebre lira 19, "Enquanto pasta alegre o manso gado", para concluir que "isto é de um naturalismo completo e perfeito; é a pintura da vida". E a lira, de fato, mostra todo o realismo gonzaguiano, quando fecha em seus últimos versos:

Que prazer não terão os pais ao verem  
 com as mães um dos filhos abraçados  
 jogar outros a luta, outros correrem  
 nos cordeiros montados.  
 Que estado de ventura!  
 Que até naquilo, que de peso serve,  
 inspira amor doçura! (I, 19)

Portanto, ainda há a presença das luzes da razão quando Gonzaga fecha a sua 3a estrofe, apesar de esta entrar em choque ideológico com as outras. Temos, até aqui, que o pastor mostra seu poder econômico e seus atributos pessoais e diz que nada disso tem valor, se a pastorinha não der a ele a certeza de seu amor. Entendemos que nada mais se quer do que a união de Marília com esses bens apresentados. Gonzaga, porém, não afirma esse desejo de forma tão explícita, mas como que encobre determinados valores para exaltar outros e nesse jogo contrói uma retórica que confunde o leitor e possivelmente Marília. É interessante notar como o tom do poema vai vagarosamente caminhando para uma total inversão de valores: considerando-se estrofes como a primeira e a segunda, de postura assecuradamente materialista, o clima humanista e quase espiritual da quarta como que quebra tudo o que já foi afirmado anteriormente. Essa quebra não produz tanto impacto talvez porque os versos 27 e 28 como que preparam o leitor para uma mudança de estilo que acontece de um momento para o outro.

Observe-se que diferentemente de seu estilo, Gonzaga mantém o refrão intacto de uma estrofe para outra, tanto no sentido temático como estrutural. Trata-se de uma estrutura meio paralelística, como em outros momentos da obra. O poeta tinha uma especial simpatia pelas estruturas paralelísticas do trovadorismo provençal e usou muitas delas, dando um relevo notório às mínimas variações. Essa estrutura de refrão, especialmente de um refrão que tem variações sensíveis ao longo das mudanças temáticas, traz algo das cantigas medievais. O refrão desta lira ("Graças à minha estrela") estranhamente não sofre alterações como acontece em outros poemas, apesar do esquema temático apresentar divergências. A sua noção de "estrela", talvez no sentido de destino, fado, fortuna, parece caminhar bem em qualquer uma das estrofes, independentemente do tom materialista ou humanista. A imagem foi novamente usada ao longo de outras liras, dando à estrela o mesmo sentido de "sorte fortuita":

Oh! Quanto pode em nós a vária Estrela!

E aliás, parece ter inspiração medieval em Dante, cujos três cantos da *Commedia* fecham com as estrelas que são movidas pelo amor, ou mesmo em Petrarca, que sempre liga a estrela à sua sorte de homem deste mundo que espera o fado:

tal fu mia stella e tal mia cruda sorte!

ou ainda o Guarini do *Pastor Fido*, na voz do pastorzinho Mirtilo:

Ben conosco il tenor de la mia stella.

As sugestões de Petrarca não estão só presentes no refrão dessa lira, mas também espalhadas ao longo de sugestões imagísticas de especial importância. É talvez nesse momento, na passagem da terceira para a quarta estrofe, que há a troca de estilos mais abrupta de toda a estrutura do poema. E o intuito de Gonzaga talvez seja mais bem expresso na estrofe seguinte, sendo que aqui há uma espécie de preparação. Ora, Dirceu acabara de nos convencer de que todos os seus bens econômicos e pessoais, antes exibidos e exaltados, de nada valeriam, se não houvesse o "agrado" de Marília. Nada mais natural, apesar dos contrastes ideológicos, que o pastor insistir agora no humanismo e na espiritualidade dessa pessoa amada, para em seguida dizer que até mesmo abriria mão dessas posses econômicas. Tudo dentro de uma estruturação retórica. O fato é que essa 4ª estrofe contropõe (mas por enquanto ainda não nega, convém dizer) os valores materialistas expressos até então. O tom é agora inteiramente humanista e renascentista e esse caráter divino da amada, "Os teus olhos espalham luz divina", é que cria um ambiente petrarquiano dentro da lira. Embora essa imagem pareça aqui quantitativamente menor, é esse o tratamento que receberá Marília por toda a obra.

Esse salto do cotidiano-burguês-materialista para o estilo humanista marcadamente filosófico e ainda mesmo espiritual, cria contrastes interessantes na obra de Gonzaga e é por eles que se constrói o que chamamos de uma retórica das contradições. Ela tem um valor objetivo importante, que será comentado no devido momento. Por enquanto, importa-nos tão somente o seu efeito, que será analisado dentro de todas as suas possibilidades.

É interessante notar o fato de que, ao criar o ambiente humanista e precisamente petrarquiano, Gonzaga tenha lançado mão dos olhos, em primeiro lugar. Trata-se do motivo que tornara mais característica a lírica de Petrarca, especialmente quando ligado ao sentido místico e celestial de Laura, embora o poeta desse aos olhos também um valor telúrico culposo, deslocados, assim, para o mundo sensível:

Questa vida terrena é quasi un prato,  
che 'l serpente tra' fiori e l'erba giace.  
e s'alcuna sua vista agli occhi piace,

è per lassar più l'animo invescato.

O pastor Dirceu tem, também, o sentimento humanista e profundamente espiritual dos olhos e definitivamente, quando liga-os à figura de Marília, dá a eles o tom divino que comumente se encontra em Petrarca. Depois deste, na história da lírica, os olhos tornam-se elemento essencial na poesia renascentista e, em especial, para os platônicos, como diz De Sanctis: "Il cavallo di battaglia per i poeti platonici erano gli occhi" (18). Camões, na sua lírica, vai ao extremo da sugestão pictórica dos olhos, por vezes aproveitando a imagem original petrarquiana, por vezes dando razões novas a esse motivo estético-literário. Afinal os *begli occhi* de Laura como que brilharam por toda a lírica que veio depois do Humanismo e encontraram campo meditativo e espiritual, especialmente na melancolia do pastoralismo, onde não raro, os olhos tornam-se uma espécie de luz espiritual que guia os rumos do coração do pastor. Veja-se, por exemplo, um sentimento similar nas palavras de Mirtilo, do *Pastor Fido*:

Tu mi concedi, Amor, di veder oggi  
ne' begli occhi di lei  
girar sereno il sol degli occhi miei!

Cláudio torna-os um pouco mais inatingíveis, num de seus arroubos de puro sentimento humanista dos clássicos:

Os olhos, que eu cuidei que estava vendo,  
Eram (quem crera tal!) duas estrelas.

E seriam eles, os olhos, os primeiros a serem lembrados pelo próprio Gonzaga na primeira lira do cárcere:

Nesta cruel masmorra tenebrosa  
ainda vendo estou teus olhos belos. (II, 1)

De forma que nada melhor do que a imagem dos olhos para começar a criar um tom humanista que tende também para o platonismo. Os versos 31 e 32 produzem, portanto, um efeito de quebra daquele sereno mundo quotidiano de um burguês que exhibe os seus talentos e seu status. Toda a 4ª estrofe terá esse caráter filosófico, ao fazer a descrição física de Marília. Esse tratamento, como já foi dito, será constante na obra, de modo que há como perceber que a figura da pastora está a todo momento envolta nessa nuvem de espiritualidade, mesclada com tons de sensualismo que, por vezes, se espraiam com muita harmonia pelos versos gonzaguianos.

Os versos 33 e 34 que se seguem ainda têm um sabor petrarquiano, especialmente nas imagens que compõem a beleza física de Marília: "papoila", "rosa"

e "neve". Notam alguns, aqui, a falta de preocupação de Gonzaga em registrar a cor local brasileira, com todo o seu aparato tropical e colorido. De fato, ainda não há no pastor Dirceu, assim como não há em pastor nenhum de nossa Arcádia, essa atitude verdadeira de registro da paisagem local, como se não houvesse também um real sentimento de ligação à terra, fazendo, assim, com que ele escapasse da tentativa de introduzir nos moldes europeus o tropicalismo brasileiro. Isso seria responsabilidade literária de Silva Alvarenga, na sua *Glaura*, coletânea de rondós (cujo subtítulo "Poemas eróticos de um americano", já o distingue, pelo menos geograficamente dos europeus). Seus rondós americanos tomam a iniciativa de introduzir na nossa poética, o uso de árvores e animais brasileiros, enquanto elemento meramente decorativo, misturando-os entretanto com as ninfas, driades e até mesmo a neve da clássica paisagem européia que se espalham pelos seus versos. O próprio Cláudio tentaria fazê-lo, como na *Fábula do Ribeirão do Carmo*, mas o elemento estrangeiro, notoriamente português, é muito forte no poeta de Mariana e quase o impede de um desligamento completo com a saudade européia. No entanto, trata-se do poeta arcade mais apegado à terra e aos sentimentos que nela estão. Mas não podemos concluir apressadamente que não há o valor nacionalista nos nossos arcades. Talvez não haja simples valorização da terra. Nem mesmo nos épicos, onde esse sentimento deveria ter algum sentido, e nem mesmo, diria, em Santa Rita Durão - apesar de sua declaração exaltada nas reflexões prévias ao *Caramuru* ("Incitou-me a escrever este o amor da Pátria"), podemos dizer que há verdadeira valorização da terra enquanto elemento poético. Fato esse que arranca um comentário interessante de um crítico: "A rigor, aliás, podemos notar que, nos livros estrangeiros do período colonial, num Saint-Hilaire, num Debret, e mesmo em outros anteriores, encontramos muito mais Brasil do que nas obras dos nossos poeta do século dezoito. Naturalmente, isso será porque, atentos ao exotismo que representava para eles o Brasil, os estrangeiros descreviam o que viam e nos davam assim obra viva, enquanto os poetas preferiam cantar um Brasil imaginário, com os olhos fitos nos modelos da Europa" (19).

Portanto, Gonzaga prefere o molde paisagístico dos clássicos do pastoralismo e sua Marília, apesar de biograficamente morena (20), recebe elogios que vêm de um retrato que leva "neve" e "rosas" para a composição das faces. Ora, essa mescla de branco e vermelho para a pintura das faces da amada vem de longa data, tornou-se lugar-comum entre os líricos, e está presente até mesmo na primeira manifestação literária de nossa língua, ainda em meados da evolução histórica do galaico-português, quando Paio Soares de Taveirós, na sua *Cantiga da Ribeirinha*, exclamava com todo aquele sentimento amoroso característico do lirismo português:

Mia senhor branca e vermelha  
 queredes que vos retraia  
 quando vos eu vi en saia.

O retrato de Marília não sairia diferente dessa longa tradição. Mas o resgate de sua neve e suas rosas vem, possivelmente, de data mais recente e ainda em Petrarca (que conduz todo o estilo da 4ª estrofe), quando o poeta abre os versos na confissão de que desejaria cantar o amor de forma nova, a quebrar o duro coração de Laura e reacender o seu desejo, vendo o belo rosto e os olhos

e le rose vermiglie infra la neve.

Mas bem mais polêmicos e problemáticos que as faces de Marília são seus cabelos como "fios d'ouro" do verso 35. Antes de mais nada, independentemente da verdade biográfica, o verso nada mais faz que continuar o tom petrarquiano já iniciado pela estrofe. A composição poética tem, aqui, como também em outros momentos da lírica gonzaguiana, uma verdadeira sujeição aos valores clássicos, como se essa mesma poética não tivesse muita existência própria. Sabemos que esse verso será logo contradito na primeira lira a seguir, fazendo de Marília um retrato físico completamente diverso do que aqui presenciamos:

Os seus compridos cabelos,  
que sobre as costas ondeiam,  
que são os de Apolo mais belos;  
Mas de loura cor não são.  
Têm a cor da negra noite (I, 2)

Surge, aqui, um impasse verdadeiramente confuso e estranho: loura ou morena? A questão, a mer veu, não é descobrir a realidade biográfica de Maria Dorotéia (mesmo porque o biografismo não esclarece todos os fenômenos estéticos e literários), mas importa justamente o próprio impasse do poeta, diante das duas posturas. Antonio Candido prefere ver em Marília uma abstração poética, que se torna cada vez mais um tema e não justifica a necessidade de composição de um retrato físico: "Dorotéia se desindividualizou para ser absorvida na convenção arcádica: é a pastora Marília, objeto ideal de poesia, sem existência concreta. Por isso mesmo, ora é loura, ora morena; ora compassiva, ora cruel. Em qualquer caso, sem nervo nem sangue" (21). Mas ainda na versão biográfica, Tarquínio de Oliveira esclarece a confusão pela presença não de uma, mas de duas Marílias, amores de Gonzaga, sendo a outra uma certa Maria Joaquina Anselma de Figueiredo, o que quebra as possibilidades da influência petrarquiana: "Para um poeta que chama beijo de beijo e nunca de lábio, que prefere os peitos a seios literários, pouco se fomentaria de Petrarca. Só os eruditos têm horror à linguagem que o povo usa todo dia" (22).

Parece-me sensata e plausível a possibilidade das duas Marílias, mas justificar que a linguagem vulgar não pode condizer com o eruditismo petrarquiano é afirmar que esse mesmo eruditismo esquece a realidade que o rodeia. Uma das grandes conquistas de Gonzaga, que é a de qualquer grande literato, foi justamente a de se

utilizar de uma linguagem que se aproxima do vulgar-quotidiano, para expressar profundas idéias humanas de um erudito que ele certamente foi. O próprio Petrarca recusou-se ao clássico latim de Virgílio e enveredou para o vulgar que era a língua do homem para o homem. Ou ainda o petrarquianíssimo Sannazaro, que também preferiu *mammela* ao *seno* "literário". É o sentimento poético de sublimar o baixo. De forma que o mesmo poeta que achou em Marília peitos e beijos, achou nela também uma "luz divina" em seus olhos. Portanto, ainda persiste com muita evidência a influência petrarquiana em Gonzaga e ela tem um sentido importantíssimo em sua obra. Há dúvidas se poderíamos usá-la para explicar a questão da loura ou morena. As provas de Tarquinio de Oliveira, a favor do biografismo, são esclarecedoras e interessantes, mas em se tratando de uma imagem poética, ou mesmo de um tema literário que, no caso de Gonzaga, tem um universalismo incontestável, a simples biografia não dá conta de tudo e mal pode explicar as complexidades estéticas. Independentemente de quantos amores tenha tido Gonzaga em seu tempo de Vila Rica, ou se eram elas louras ou morenas, o fenômeno literário vai mais longe do que isso. Como diz Antonio Candido, Marília tornou-se um tema, "um *biscuit* arrebicado, que o poeta envolve na revoada de cupidos, rosas e abelhas", caindo, assim, a sua importância corpórea - se Maria Joaquina ou Maria Dorotéia -, lembrando o crítico que "sob esta Marília dos poemas podem na verdade ocultar-se pedaços de Lauras, Nizes, Elviras, Ormias, Lidoras e Alféias, que o poeta cantara em versos anteriores" (23).

Além dessa abstração do tema literário ou imagem poética, importa-nos, ainda, o fato de que houve aqueles que pintaram a musa morena com as tintas da loura européia. Até o séc. XVIII, o Brasil teria um ideal estético com raízes unicamente advindas de um colonizador europeu. Nada mais natural que uma reprodução meio embaçada desse mesmo ideal. Até o Renascimento, o retrato da loura de olhos azuis parece reproduzir a firmeza do ideal celeste e toda a espiritualidade que representava a mulher para esse momento histórico, em detrimento do lado quase demoníaco da morena. Esse ideário dos cabelos louros já estava presente por toda a Europa cristã, mas parece ter fontes mais profundas na mitologia greco-romana. Em termos de herança portuguesa, Gilberto Freyre esclarece melhor o problema, a partir do contato dos portugueses com o tipo de mulher sarracena, morena e de olhos pretos, criando o mito da moura encantada, a mulher misticamente sensual, que penteava os cabelos e banhava o corpo nu nas águas das fontes. Em oposição ao mito, criou-se a tão famosa lenda da moura-torta, onde há não somente a inveja sexual da loura contra a morena, mas também o ódio religioso dos cristãos contra os sarracenos de pele escura. E aí acrescenta o sociólogo: "Ódio que resultaria mais tarde em toda a Europa na idealização do tipo louro, identificado com personagens angélicas, e divinas, em detrimento do moreno, identificado com os anjos maus, com os decaídos, os malvados, os traidores" (24). Fenômeno, aliás, que esteve mais que presente na nossa cultura.

O mesmo Gilberto Freyre afirma que o lirismo luso-brasileiro revelou quase tendência única para a "glorificação da mulata, da cabocla, da morena", e as "virgens

pálidas" e as "louras donzelas" não receberiam mais que um ou outro soneto ou modinha nos séculos XVIII e XIX. Não sei até onde vai a veracidade dessa afirmação, porque a atração física difere de um ideal estético-ideológico, especialmente num ideal poético, como o que estamos tratando. Indiscutivelmente, a morena, que encontra na sarracena e também na índia brasileira da época da colonização, um modelo típico e perfeito, será por longas datas a preferência sexual do português e do brasileiro. Mas isso não teve completamente um espaço merecido na poética, uma vez que a poesia, pelo menos até o séc. XVIII, sempre resgatou os clássicos humanistas e renascentistas, que idealizaram espiritualmente um tipo de platonismo no amor, de forma que a morena não condizia com esse ideário, pelas razões expostas acima. Até mesmo Caldas Barbosa, o famoso mulato Lereno, que cantou na Europa a ternura e o "jeitinho" das modinhas brasileiras, não evitou no seu "Retrato da minha amada" um rasgo de cultura e preferência européias:

Amor nos fios  
da loura trança,  
quantos alcança  
vai enlaçar,

já que o tom do poema era definitivamente de um platonismo no amor, como mostra a clássica comparação dos olhos espirituais:

Não é tão bela  
a luz do Sol.

O próprio Gonzaga confirma toda essa construção ideológica da figura de cabelos louros, quando diz a Glauceste:

Tenha *embora* brancas faces.  
meigos olhos, fios de ouro,  
a tua Eulina não vale,  
não vale imenso tesouro (I, 16) (grifo nosso)

como se o natural fosse que os fios de ouro e as faces brancas apresentassem, de fato, um imenso tesouro, pela simples presença da alvura.

É útil dizer também que, acima de qualquer valor religioso ou moral, está o importantíssimo valor de classe, especialmente considerado o Brasil colônia e escravocrata do séc. XVIII, ainda em busca de um processo de identidade cultural e auto-afirmação. Para Gonzaga, por exemplo, que anseia por uma mulher que seja socialmente, e mais do que isso, espiritualmente modelo, uma Marília só morena corre o risco de não representar a mulher de classe e, o que é pior, na possibilidade de ser confundida com a mulata, preferência sexual do brasileiro setecentista. Lembre-se que a mulher loura foi sempre limitada às classes altas (em especial, no período de

colonização) e, diante do racismo inconfundível mas disfarçado de Gonzaga, o valor teria para ele algum sentido social. Em relação à nossa cultura, cito o ditado referido por Gilberto Freyre: "Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar" (25). Portanto, a Marília loura tem essa clara intenção de não confundir a sua cor e, conseqüentemente, o seu prestígio social de mulher de classe. Dirceu ainda insistiria um pouco mais na idéia de mulher branca, por isso casta, já no cárcere, quando lembra que deixara Marília

lá nessa aldeia,  
de mil cuidados (II, 16)

que, certamente, preservariam a pureza e a brancura de Marília. Por fim, trata-se de uma composição estética que faz do verso 35 da lira em estudo um pé de briga para os críticos. Mas dentro de um todo, o verso se enquadra perfeitamente no sentido humanista que o poeta pretende criar. Até mesmo o ouro dos "fios d'ouro", enquanto possibilidade de valor materialista do metal precioso, motivo, aliás, constante em toda a Marília, pode ter razões mais simbólicas, como a sua contraposição com o ferro (símbolo épico), ou mesmo na alusão político-teológica da Idade do Ouro, que compõe todo o sentido de existência da lírica gonzaguiana. Mas trata-se de uma afirmação complicada saber se quando os líricos brasileiros mencionavam os cabelos de ouro, estariam se referindo unicamente ao importantíssimo valor material da pedra preciosa por excelência de Minas, ou a um lado teológico de Idade do Ouro, ou simplesmente a uma cópia ideológica dos clássicos europeus.

A espiritualidade dos versos anteriores cai, agora, no verso 36, para uma sensualidade discreta, com muita graça e galantaria. Ainda assumindo a postura humanista, a nova imagem casa bem com o que já foi dito e embarca na doce mescla de volúpia com a névoa divino-espiritual dos sonetos e canções de Petrarca. O que acontece, entretanto, é que no cantor de Laura, esse contraste de humano e divino traça um conflito moral que levaria o poeta a uma consciência culpada, como se o mesmo corpo que o excita, o repreendesse nas atitudes. Essa consciência não existe em Gonzaga: Marília tem, para ele, tanto possibilidades sensuais quanto espirituais, e as idéias como que bem combinam em seus versos. Observe-se que o "lindo corpo" do verso 36, enquanto imagem telúrica e sensual, é referido como sendo feito pelo céu, no verso seguinte, imagem completamente espiritualizada no sentido humanista. Ele reúne tudo isso naquilo que ele chamaria inúmeras vezes de "tesouro". É um momento que traz a afirmação do tesouro humano como valor poético, fechando, assim, toda essa 4ª estrofe que nega os valores burguês-materialistas da 1ª e 2ª estrofes. Dentro da estrutura das contradições, esse conjunto de versos humanistas não chega a anular os valores postulados no começo do poema. Isso seria, de fato, expresso com evidência na 5ª estrofe.

Na verdade, trata-se do momento de caráter mais marcadamente retórico de toda a estrutura da lírica. Gonzaga estaria consciente e convencido das possibilidades de argumentação de que dispõe a poética, e toma uso desses artifícios. Segundo os

postulados do tratadista Verney, "a poesia é uma retórica mais florida; e a quem falta esta não pode ser bom poeta" (26). Ora, partindo de razões metódicas com essa, o espírito esclarecido de Gonzaga tem por fim uma invenção retórica que convença Marília da inverdade de certas verdades que, há pouco, eram incontestáveis e, mais que isso, incontestadas pelo próprio poeta. De forma que tudo o que foi exaltado e exibido como valor ético-moral nas duas primeiras estrofes cai por terra, como se agora fossem outros os valores. Fica clara, portanto, a presença meio abrupta da 4ª estrofe, que quebra e contradiz o anteriormente dito. O certo é que há uma espécie de preparação para essa retórica da 5ª estrofe, que tem por objetivo o já exposto nos versos 27 e 28, ou seja, convencer-nos da inutilidade de seus "dotes da ventura". Em outras palavras, o que já havia sido contradito é agora negado. A temática da estrofe como um todo, poderia ser assim resumida: "Já não preciso dos meus bens materiais, e abriria mão deles, caso tivesse Marília do meu lado". O tema da peste matadoura que leva o gado, ou do rio que leva a sementeira, sobrando ao fim o único bem que é o amor humano, inspiraria em outros poetas alguns versos de menor porte, como os de Caldas Barbosa:

Digam que fugiu meu gado,  
Que a seara se perdeu;  
Basta só que me restasse  
O meu bem que Amor me deu.

Mas a idéia, exatamente por contrastar com o anteriormente enunciado, causa uma grande ambigüidade de postura, que não estaria presente apenas em Gonzaga. O tema do pastor pobre versus o pastor rico tornou-se, a bem dizer, um lugar comum entre os nossos árcades. De um lado, há o pastor orgulhoso, rico e cheio de pedantismo, que exhibe seus bens materiais e os dotes da música, sem compreender a pastora humilde que prefere, a ele, o lado pobre que tem condição bem mais humana; e do outro lado, há o pastor simples e economicamente pobre que oferece a misera cabana e também não compreende a tirania da pastora que prefere a choupana que tem melhores condições e amenidade. Caso interessante, que arrancou de Cláudio um soneto, fazendo as vezes do pastor rico:

Ingrata foste, Eulina; eu te condeno  
A injusta sem-razão; foste tirana,  
Em renderes, belíssima serrana,  
A tua liberdade ao néscio Almeno.

Que achaste no seu rosto de sereno,  
De belo, ou de gentil, para inumana  
Trocares pela dele esta choupana,  
Em que tinhas o abrigo mais ameno.

Que canto em teu louvor entoaria?  
 Que podia dar o pastor pobre?  
 Que extremos, mais do que eu, por ti faria?

O meu rebanho estas montanhas cobre:  
 Eu os excedo a todos na harmonia:  
 Mas ah que ele é feliz! Isto lhe sobre.

e um outro soneto, vestindo as roupas do pastor pobre:

Nunca te cases com Gil, bela serrana;  
 Que é um vil, um infame, um desastrado;  
 Bem que ele tenha mais devesa, e gado.  
 A minha condição é mais humana.

Que mais te pode dar sua cabana,  
 Que eu aqui te não tenha aparelhado?  
 O leite, a fruta, o queijo, o mel dourado;  
 Tudo aqui acharás nesta choupana:

Bem que ele tange o seu rabil grosseiro,  
 Bem que teu louve assim, bem que te adore,  
 Eu sou mais extremoso, e verdadeiro.

Eu tenho mais razão, que te enamore:  
 E se não, diga o mesmo Gil vaqueiro:  
 Se é mais, que ele te cante, ou que eu te chore.

Diante de toda a argumentação de Dirceu, ficamos num impasse, a saber: se o pastor teria a sua preferência pela vida pobre e humilde, ou pelo materialismo dos pastores ricos. A priori, diríamos sem pensar que a escolha, pelo menos até o momento presente das afirmações, seria pela vida do pastor pobre, especialmente diante de declarações de renúncia ao mundo do dinheiro, como: "Já destes bens, Marília, não preciso". E, de fato, é isso mesmo o que Dirceu deseja que pensemos a seu respeito, uma vez que é exatamente disso que ele deseja nos convencer: que embora sendo um rico pastor, abre mão de sua fortuna para ter os olhos e o riso de Marília. Mas não é isso o que fica claro ao final do poema, e é exatamente essa contradição que é digna de ser levantada e questionada. Mesmo porque contradições como essa, de cunho ideológico ou não, estão espalhadas ao longo da coletânea de liras como ponto crucial do estilo gonzaguiano.

A partir da 5ª estrofe, portanto, o poeta se esforça por nos convencer dessa nova verdade. Antes de mais nada, Gonzaga, como um bom aristotélico, estaria consciente de uma primeira afirmativa: que todos os homens fazem uso da retórica

e/ou da dialética (27) e, por extensão, que todos os homens podem ser mais ou menos persuadidos pelos argumentos dessa mesma retórica. O que primeiramente vem aos olhos nessa 5ª estrofe é a diferença de estrutura entre os seus versos e os outros apresentados até então. Observe-se que todos os momentos em que o pastor quer nos convencer de alguma verdade, a estrutura frasal torna-se hipotática e não paratática, como de costume. Isso acontecera em alguns versos da 3ª estrofe, justamente aqueles de maior qualidade retórica, e tem agora uma concretização nítida na 5ª estrofe. Toda a construção dessa última gira em torno de uma condição, portanto de uma oração subordinada que é condicional, que poderia ser expressa assim: "Se o rio levar a sementeira muito embora, e se a peste matadora acabar com o nédio gado..." De forma que, além de hipotática, a estrutura dos versos é também hipotética, na medida em que o pastor trabalha com uma idéia imaginária que, no momento presente ainda não aconteceu, e poderá não acontecer no futuro. (A hipótese deriva de fenômenos da natureza, e não de incidentes de ideologia revolucionária...). Essa hipotaxe condicional deixa bem claro, antes de mais nada, que a utilidade dessa hipótese é quase nula e está sendo usada somente no sentido de argumentação, e pode ou não ser levada a sério. Mas certamente convence, não somente pela imagem como também pelo estilo.

A hipotaxe tem aqui um efeito de quebra do clima gentil e ameno criado pelas outras estrofes, e cria um tom ligeiramente dramático de caráter retórico. Dessa forma, aproxima-se um pouco mais do estilo clássico, especialmente se considerarmos que esse dramático tem seus limites por ser uma simples condicional e está aqui presente por mera necessidade do método. A princípio, a retórica não condiz com o estilo das emoções (28), mas há em certos momentos uma sensível busca de uma paixão, para que aquele que o ouça se sinta também persuadido e tomado pelo mesmo sentimento. É o que afirma Verney: "ninguém pode persuadir outro, sem que excite nele aquela paixão que lhe quer persuadir (...). Ora, para excitar estas paixões nos outros, é necessário que um homem se mostre dominado pela mesma paixão" (29). Recurso talvez inspirado também a partir de Boileau, na sua *Art Poétique*:

Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez.

Gonzaga, portanto, nos convence de seu drama hipotético, a partir de lágrimas tiradas dele mesmo, para produzi-las em Marília e possivelmente no seu leitor. Mas o clima dramático não parece predominar no tom dos versos, não só pela presença de uma condicional, mas também pela fineza do estilo clássico, como se o próprio poeta não se deixasse dominar pelo sentimento. Afinal, Dirceu não diz: "O rio levou-me a sementeira, e a peste acabou com o meu gado", porque a parataxe serviria para exprimir o impulsivo e o conclusivo de forma plenamente dramática, mas o pastor deseja tão somente figuras argumentativas em favor da sua dicção, para que Marília sinta um ar de hipótese com um possível gosto de retorno à realidade do pastor rico proposta pela poema. Como demonstra interessantemente Auerbach: "Em português,

tem maior efeito dramático dizer: abriu os olhos, e foi ferido... do que formular: quando abriu os olhos... ou ao abrir os olhos..." (30). O objetivo de Gonzaga não é a parataxe dramática, mas simplesmente a hipotaxe com uma condição dramática, para que haja possibilidades de um retorno à sua realidade.

Quanto aos argumentos e à estrutura da retórica propriamente dita, a seqüência do pensamento persuasivo de Gonzaga caminha no sentido de propor uma afirmação, para argumentá-la em seguida e novamente reafirmar o já comprovado. Isso caminha desde a 3ª estrofe até a 5ª. Em outras palavras, primeiramente, o pastor enuncia a sua nova consciência: a de que os bens materiais só valeriam diante de Marília; em seguida, confirma e argumenta seu enunciado a partir de dois exemplos: o de que Marília bem pode satisfazê-lo espiritualmente, e o de que não sentiria pesar se, de repente, se tornasse pobre, mas com a presença da pastora.

Novamente Dirceu volta ao seu enunciado original: o de que, diante de Marília, o bem econômico não vale nada. São os passos retóricos que Aristóteles chamaria de enunciação e demonstração, as únicas partes verdadeiramente necessárias de um discurso persuasivo, como mostra uma irradução inglesa a respeito do tema: "A speech has two parts. You must state your case, and you must prove it (...). Of these two parts the first part is called the statement of the case, the second part the argument, just as we distinguish between Enunciation and Demonstration" (31). Fica claro que Gonzaga desenvolve algo como um enunciado, para demonstrá-lo e voltar a ele, em seguida. Ora, o mais estranho de tudo é que, ao voltar ao enunciado original, Gonzaga se contradiz. Observe-se que nos versos 21-24 (enunciado original), o pastor como que afirma que os bens econômicos têm o seu valor e sentido somente diante de Marília, de modo que ele dá a eles o seu "apreço". Entretanto, já nos versos 45-46 (volta ao enunciado), a afirmativa é contradita quando ele categoricamente afirma:

Já destes bens, Marília, não preciso:  
Nem me cega a paixão, que o mundo arrasta:

anunciando que, mesmo diante de Marília, o bem econômico não tem nenhum valor e apreço. Surge novamente o impasse: os dotes da ventura têm ou não têm o seu apreço diante da pastorinha amada? Gonzaga ele mesmo não estaria muito firme na sua decisão poética. Na maioria das vezes, ele opta pela falta de sentido das riquezas materiais:

É melhor, minha bela, ser lembrada  
por quantos hão de vir sábios humanos,  
que ter urcos, ter coches, e tesouros,  
que morrem com os anos (I, 22)

embora novamente caia em certas tentações:

E dentro em pouco tempo nos veremos  
senhores outra vez de um bom rebanho (II, 15)

As duas idéias expressas juntamente dentro de um mesmo poema seriam um erro de estética e estrutura, ou um objeto com fins retóricos? Diante de muitas contradições conscientes no resto do poema, diríamos que esse recurso retórico faz sentido. Evidentemente, a última idéia é a que persiste, mas há, no fundo, aquele sabor de hipótese que faz com que a afirmativa caia mais ou menos nisso: "Diante do nosso amor, não precisamos de nenhum bem material, mas para qualquer efeito, ainda continuo rico". Mas em face de tanta afirmação e contradição, tenho a consciência de estar sendo parcial ao dizer que o último enunciado é o que persiste. Ora, mas para qualquer leitor normal que acompanhe passo a passo esse pensamento persuasivo, chega-se ao final da 5ª estrofe (independentemente se há jogo hipotético ou não) diante de um pastor Dirceu pobre, em sua totalidade material, e rico, na sua fortuna humana, que é o tesouro de Marília. Portanto, a imagem do presente momento, que nos resta, é a de um Dirceu que desgraçadamente perdeu o gado por uma peste e a plantação por uma enchente, mas que se julga feliz pela presença de seu bem único, isso é o que sobra de sua retórica na 5ª estrofe e é assim que imaginamos, por uma lógica do método, que o poema caminhe.

Contudo, não é esse o resgate que nos apresenta a 6ª estrofe. Esperariamos que o tom continuasse dentro de uma postura filosófica, onde os valores materiais são desprezados e inúteis, e que o humanismo e a espiritualidade de Marília continuassem embalando os versos da lira. Gonzaga prefere, entretanto, fazer um jogo inverso e voltar ao esquema das primeiras estrofes de tom materialista, fingindo, talvez, que não mudou sua postura. A 6ª estrofe não mantém o tom filosófico, mas volta a retratar um cotidiano simples. É como se Gonzaga nos convesse dissimuladamente de uma determinada verdade (que é filosófico-espiritual), a partir de uma retórica meio clássica, mas, no momento de exemplificá-la e retratá-la, admitisse uma outra possibilidade, que é real-quotidiano-burguesa.

Esse conjunto de versos da 6ª estrofe como um todo não passa de um idílio ameno, mais que comum no séc. XVIII, representando uma imagem pitoresca que retrata os divertimentos despreocupados dos dois pastorzinhos namorados, que configuram, na verdade, a vida descuidada de um casal da classe média alta. Algo como uma *fête champêtre*, com pastores e pastoras que vestem finas roupas e gozam por longo tempo a paz bucólica dos lugares amenos. São as festas galantes retratadas por Watteau ou Fragonard, na pintura setecentista. É a expressão máxima do sentimento burguês que tenta adaptar ao seu gosto, todo o bucolismo áureo resgatado de outras épocas. Gonzaga cai, aqui, naquela tentação de misturar a doçura e a amenidade dos campos e dos pastores com a elegância e o ócio da vida cidadão-cortesã. Faz de seu pastor, há pouco desgraçado pelas intempéries da natureza, um ocioso burguês que se diverte pelos campos, provavelmente vestindo "finas lãs", numa vida de poucas preocupações e muita sesta à sombra de uma faia.

O que acontece é que, repentinamente, acaba o tom retórico e a hipotaxe dá lugar a uma nova parataxe, onde vai se configurando uma espécie de felicidade utópica, vista num futuro indeterminado, num tempo que não poderíamos definir. Resta saber se esse saudosismo tão decantado pressupõe o abandono dos bens materiais defendido pela retórica da 5ª estrofe e concretamente no verso 45, ou se o valor econômico ainda se faz presente, já que o tom trágico dos versos 44-45 seria somente uma hipótese. Evidentemente, a nova cena descrita seria impossível diante da desgraça financeira hipotética. Gonzaga cria, pela primeira vez, já no poema-abertura do conjunto de liras, a sua noção da Idade do Ouro, a cidade celestial, onde absolutamente não existe o conflito humano. O que primeiramente se firma como possibilidade é a ausência do trabalho e o sentido de proteção da vida simples na descrição do real-quotidiano. Esse cenário tem suas variações, mas superficialmente cai na contraposição campo x cidade. Isso, entretanto, não assume tanta importância em Gonzaga, como em Cláudio, talvez o arcadista do grupo mineiro mais apegado aos valores da terra, como afirma em um de seus sonetos:

Ao campo me recolho, e reconheço  
Que não maior bem, que a soledade.

O pastor Dirceu preocupa-se tão somente com a descrição de uma vida simples, onde importam o cotidiano ameno e a ênfase nos momentos lúdicos. Os versos 55 e 56, por exemplo, tiram um fidelíssimo retrato do gosto neoclássico burguês, que transcende os valores arcadistas da simplicidade rústica e natural. Gonzaga tem seus momentos em que há o gosto do real nas lições na natureza, e os seus momentos de mistura dessa mesma natureza com o inconciliável sentimento citadino. É esse clima que se sente nessa 6ª estrofe: um idílio misturado com uma fineza de classe, que nega o alto valor filosófico anterior. Até mesmo a nova referência aos cabelos, no verso 57, se comparada ao mesmo motivo no verso 35, tem uma postura diversa, como se agora os próprios cabelos já assumissem a realidade quotidiana, embora em cenário idealizado. Definitivamente, o choque de motivos de uma estrofe para outra faz com que haja a mudança de tom, que faz parte da retórica das contradições, mas estruturado de uma forma que não causa estranheza ao leitor. Ou seja, as mudanças que ocorrem ao longo do poema são de uma sutileza que não causam aquele sentimento de estruturas paradoxais.

Mas o espírito real-quotidiano-burguês tiraria de Dirceu mais que uns rasgos de amenidade e vida ociosa. Há que se considerar que esse valor de simplicidade doméstica cria, principalmente no Século das Luzes, com o advento de uma nova postura ético-moral, uma espécie de visão nova, uma troca de valores estéticos que se contrapõem ao barroquismo do século precedente. A utilidade da vida familiar tem um sentido histórico-social muito bem determinado em Gonzaga. Portanto, não cai em sua obra gratuitamente. Talvez seja esse um dos mais ousados recursos poéticos do cantor de Marília: o desvínculo pleno com a idéia de que o retrato da vida familiar estaria reservado única e exclusivamente para uma literatura menor, que não desse

conta das profundidades do sentimento da vida. Isso é novidade em termos de Brasil colônia. O Barroco, ou com sua retórica clássica ou com sua lírica sublime, deixaria marcas profundas de uma poética que ainda se submete aos valores de nobreza. E quanto a isso, o épico desempenhou papel bem mais importante. Em outras palavras, a poesia clássica reservaria, segundo preceitos aristotélicos, o sublime para a classe nobre e o cômico ou grotesco para o quotidiano-vulgar das classes baixas, de forma que qualquer retrato da vida familiar cairia na baixeza dos sentimentos e não daria conta do sublime humano. Poucos líricos brasileiros do século XVIII (talvez nenhum) souberam entender isso tão bem como Gonzaga. Segundo consta, o famoso "pendor para o sublime" de Cláudio não parece se identificar com o significado familiar e humanamente simples que assume em Gonzaga. Talvez aquele outro pendor de Cláudio para um Barroco distinguidor de Classes produza nele uma visão diversa daquilo que é o sublime, uma vez que definitivamente não existe nele aquela suavidade doméstica, aquele retrato de uma vida de todos os dias, que caminha para o sentido da existência da vida. O próprio Cláudio, na sua introdução às *Obras*, queixa-se de sua constante sublimidade que, segundo normas neoclássicas de tratadistas, não coadunaria com o novo bom gosto do Setecentos. No poeta mineiro, esse sublime atinge o nível dos sentimentos humanos que, de fato, cai a todo momento numa obscuridade de matizes e de temas que produziria uma autolamentação em qualquer árcade que desejasse ser chamado como tal.

O exagero de estilo barroco e o culteranismo de Cláudio cairiam fatalmente em outros poetas da segunda fase árcade. Entre eles, Silva Alvarenga, que insiste a todo custo fazer de seu sublime uma paisagem obscura, de uma melancolia que não é caracteristicamente pastoril, mas afetada por um horrendo sutil e indefinível. De forma que o sublime, na maioria de nossos árcades, não consegue penetrar na simplicidade da vida doméstica. Mas o próprio séc. XVIII brasileiro tem dificuldades de encarar essa postura: trata-se de um processo lento, em que o realismo na literatura percebe aos poucos a profundeza do sentimento doméstico e, mais que isso, a profundeza da classe média e ainda da classe baixa. Em suma: a tentativa de desapego à condição servil da literatura em face aos desmandos estéticos de uma classe aristocrática que sempre dominou o cenário cultural. Ora, a política absolutista e a poética barroquista tratariam de distinguir com muita clareza a posição de cada elemento estético e dividir cada classe social (enquanto representação da realidade) em seu nível de profundidade literária. Auerbach comenta essa evolução ao longo da história da literatura e mostra algumas tentativas de questionar essa idéia, já nos princípios do séc. XVII, diante de um quase domínio da sublimidade barroca. O próprio Shakespeare, apesar da indiscutível subserviência aristotélica, tem os seus primeiros sinais de uma postura que denuncia algo diferente. É claro que o dramaturgo não chega a dar ao quotidiano familiar o caráter sublime que ele receberia tempos depois, e nem muito menos chega a tratar as classes média e baixa numa versão completamente trágica. Como confirma Auerbach: "A sua (de Shakespeare) concepção do trágico-sublime é integralmente aristocrática". Mas ao lado dessa aristocracia que conduz à sublimidade literária dos sentimentos, está uma

sutil contrapartida: "nas próprias cenas trágicas aparecem, ao lado dos heróis, bufões ou outros tipos cômicos, que acompanham, interrompem e comentam à sua maneira as ações, os sofrimentos e as falas das personagens principais, ou finalmente, muitas personagens trágicas têm em si próprias a tendência para a quebra de estilo cômica, realista ou amargamente grotesca" (32).

Mas o sublime receberia novos valores a partir do séc. XVIII e, no Brasil, é a poesia de Gonzaga que primeiramente repensa esses valores. Quanto à questão do sublime doméstico e voltando à leitura da lira, o desenvolvimento da 6ª estrofe cria uma ambientação de caráter puramente cotidiano e familiar (que, como já vimos, é uma mistura de pastoralismo com o gosto rococó e burguês), mas que tem suas conseqüências sublimes na 7ª estrofe. Certamente a atitude de Gonzaga é ainda um pouco tímida, especialmente se considerarmos que sua produção ocorre já no final de século. No século seguinte, a classe baixa receberia uma versão definitiva de sua vida trágica e sublime. Mas por enquanto, o pastor Dirceu traz em seu discurso uma tentativa de colocar na realidade e simplicidade da vida quotidiana um tom que transcenda esses limites, que dê a esse doméstico-vulgar um aprofundamento irônico que o leve ao sublime. E esse, sem dúvida, o objetivo expresso pela última estrofe da lira 53.

Em primeiro lugar, o verso 61 já traz ao poema um tom de tragicidade que dará resultados bem mais produtivos e profundos do que a tragicidade hipotética dos versos 41-44. A presença da morte, que quebra a amenidade do idílio da estrofe anterior, traduz um valor completamente novo, porque essa morte não é épica. Ela se fez a partir de uma sublimidade que foi sendo construída durante toda uma existência, no quotidiano de um lar. A morte não tem o sentido da desventura, mas causa um sentimento de enlace de ambas as almas, como se o *carpe diem* (no próprio temor da morte) se dissolvesse na intemporalidade filosófica. O que há de especialmente sublime, no fechamento da lira, é o fato do ideal de vida pastoril tornar-se uma espécie de exemplo de vida amena e espiritual para a posteridade. O epitáfio dos versos 67 e 68 tem um caráter elevado de exaltação e tende para uma eternidade sublime. A imagem também já estaria presente em outros poetas, de formas diversas, que influenciaram em especial a poesia de Dirceu. Cláudio faria uso dessa vida de exemplo à posteridade, ou mesmo desse sentimento de eternidade sublime, inclusive com a própria noção camoniana de desencontro no amor, como se o seu sofrimento fosse a noção digna de perpétuo cantar:

Faremos imortais os nossos nomes,  
Eu por ser firme, tu por ser tirana.

Este soneto terminaria na eternidade do seu sentimento, aliada certamente à eternidade de seu cantar:

Testemunhas serão de meu gemido  
Este monte, este vale, aquele prado.

Mas a idéia vem provavelmente de Petrarca, também com sua noção sublime de desencontro no amor, quando declara que seu *dolce mal* (forma poética de tratar o "triste viver" que se espalharia pela lírica, especialmente portuguesa) é exemplo ético-moral digno de inveja para a posteridade:

Forse ancora fia chi sospirando dica,  
tinto di dolce invidia: "Assai sostenne  
per bellissimo amor quest'al suo tempo".

Gonzaga, por sua vez, não teve influência marcante e direta, principalmente na primeira parte de sua *Marília*, daquele "gosto do triste viver" do trovadorismo português e de Petrarca, que se espalha pela lírica como um todo e chega ao séc. XVIII ainda vivo. Cláudio e Silva Alvarenga como que sentem aquele *dolce mal* na profundidade de seus versos, e fazem deles o seu gosto de viver poético. A coita de amor tomara-se para os portugueses uma necessidade do sofrer por amor, de forma que o derrotismo e a saudade faziam parte de um lugar-comum da lírica. E para citar novamente a *Cantiga da Ribeirinha*, que sintetiza em um único verso a existência derrotista e o gosto do triste viver português:

No mundo non me sei parelha,

de modo a se perceber que a tradição desse sublime está ligada, de uma forma ou de outra, à noção dos desencontros no amor, à "ferida que dói e não se sente". O poeta lírico será lembrado posteriormente por aquilo que há de mais melancólico que existiu nele. A sua elevação moral será tida por aquele sofrimento peculiar que existiu no seu verso. Gonzaga tem também seus momentos de um triste viver meio prazeroso, mas há nele uma tendência inata para a reconstrução da melancolia. O que ele faz da morte, nesta lira em estudo, é de fato uma revalorização desse sentimento. Essa morte, como já foi dito, não é épica e, mais que isso, não é nem ao menos triste: trata-se de um tipo de condecoração para os pastores que souberam entender a amenidade do amor. Houve uma revalorização do amor e da morte. Evidentemente, não é esse o tratamento único que Gonzaga dá aos sentimentos do amor, mas na maioria das vezes, a sublimidade pode vir de ambos os lados.

O que há de mais interessante na 7ª estrofe é que o sublime não tem necessariamente o chamado "estilo sublime" entre os retóricos, porque na verdade, há diferenças entre ambos. A exaltação dos versos é contida por um tom quase mediano, de forma a colocar o sublime como uma possibilidade em sua temática. A verdade é que o sublime no séc. XVIII não somente muda o seu enfoque social em guerra com o barroquismo aristocrático, mas também quebra os limites da ornamentação estética. O conceito vem dos próprios tratadistas: o famoso *evitons ces excès* de Boileau dá ao estilo poético a sua elegância, a sua simplicidade necessária e a moderação estilística da sublimidade. Os líricos setecentistas têm uma simpatia pela presença

de uma tragicidade (se necessária), mas que seja amena. O já comentado "gosto do triste viver" é por vezes fatalista, mas não é horrendo. De forma que o trágico e, inclusive, o sublime, são teoricamente contidos. O tom tem que ter a simplicidade da mediania, especialmente na lírica. O mesmo Boileau adverte:

Prenez mieux votre ton. Soyez simple avec art.  
Sublime sans orgueil, agréable sans fard.

O argumento vem originalmente de Horácio, a respeito da perfeição e adaptabilidade do tom ao tema, como se a aparência estética do sublime (ou "estilo sublime") já pudesse responder pela profundidade dos versos. É o que ele chamaria de uma ilusão sobre a "aparência do bem": "Pour la plupart, nous autres, chanteurs inspirés, ó pères et vous, jeunes hommes dignes de votre père, nous sommes abusés par l'apparence du bien: je tâche d'être court, je deviens obscur; l'un recherche une simplicité coulante et manque de nerf et de souffle; un autre visait au sublime et trouve l'enflure" (33) (grifo nosso). Verney, novamente, distingue também o que ele chama de "sublime" e "estilo sublime": "Pode um pensamento ter estilo sublime, e não ser pensamento sublime; e pode achar-se um pensamento sublime, com estilo simples. Explico-me. Para ser sublime o estilo, basta que eu vista um pensamento e o orne com figuras próprias, ainda que o pensamento nada tenha de sublime. Pelo contrário, chamamos simplesmente sublime (com os Retóricos) àquela beleza e galantaria de um pensamento que agrada e eleva o leitor, ainda que seja proferida com as mais simples palavras" (34).

Poder-se-ia dizer que esse "estilo sublime" é a riqueza estilística dos ornamentos, que é a velha queixa de Cláudio, a respeito de seu estilo pessoal. O poeta mineiro tem verdadeiramente um pendor, que não é neoclássico, para a complexidade estrutural, que não raro, obscurece a compreensão poética. Seus versos líricos, que não perdem para os de Gonzaga, estão quase sempre carregados de um tom que supera as possibilidades do tema.

Mas teórica e historicamente, o que mais influenciaria o pastor Dirceu e outros no séc. XVIII, foi provavelmente o tratado anônimo sobre o sublime, escrito por um grego no séc. I ou III, por longo tempo acreditado como sendo de Longino. Seu conceito do sublime está, antes de mais nada, na universalidade dos sentimentos humanos: "une chose est véritablement sublime qui plaît toujours et à tous les hommes" (35). Longino, ou seja lá quem tenha escrito o tratado, sabe o perfeito espaço das noções do sublime, e define-o como a excelência e a perfeição soberana do discurso e que, graças a ele tão somente, os verdadeiramente grandes entre os poetas e os prosadores ocupam um lugar eminente, e a eles é atribuída a eternidade. Ora, as noções de eternidade e universalidade são muito claras para o tratadista, e independentes do conceito de estilo grandiloquente. O excesso de ornamentos também faz parte de uma das condenações, para a obtenção do sublime. Os exageros levam ao riso.

O pseudo-Longino tem uma noção singular a respeito do sublime doméstico (se é que isso existe entre os gregos), mas acredita, antes de qualquer preceito, que mesmo entre os grandes poetas, o declínio do vigor como que perde o caráter sublime e tende a uma pintura dos costumes. Segundo ele, a própria descrição que faz Homero da casa de Ulisses, com toda a sua disposição familiar, cai inevitavelmente em algo como uma comédia de costumes. É bem certo que o espírito grego não pensaria de outra forma. Porém, o que há de novo em seus escritos é a noção de divergência entre o sublime e a aparência do sublime que irá, séculos depois, desmistificar a grandiloquência barroca. O tratadista exige evidentemente uma elevação de estilo e uma grandeza na composição do sublime, mas adverte também para o seu lado simples, natural e até mesmo cru. A sublimidade estaria na ressonância de uma grandeza de alma, e daí poderemos admirar nela um pensamento completamente nu, reduzido a ele próprio, e até mesmo mudo, por causa de sua nobreza de sentimento. E daí, também, o lado da reticência e do silêncio no sublime. O tratado inspiraria em pedagogos como Verney e Fénelon, a crença na possibilidade de um sublime presente na doce vida familiar, já com um certo sabor burguês. E quanto a essa amenidade do sublime, o pseudo-Longino acrescenta que, estilisticamente, a aparência do sublime justifica-se mais por aquilo que ele chamaria de amplificação, uma espécie de elevação do estilo sem muita profundidade temática. Assim ele a descreve: "Quand la nature du sujet ou du plaidoyer admet par périodes nombres de reprise et de pause, on voit se succéder d'une manière continue des expressions élevées qui se déroulent l'une après l'autre et qui s'élèvent en gradation" (36).

A retomada ao tratadista no Século das Luzes derrubaria alguns últimos recursos da retórica arrebicada dos reminiscentes barroquistas, ou, como coloca Sérgio Buarque: "para desmoralizar enfim o que restasse ainda na França dos caprichos maneiristas, do exagero barroco, do precioso, do burlesco, do atrevido" (37).

Sente-se que há em Gonzaga, mais do que em qualquer outro, a nítida distinção: "Le sublime consiste dans l'élévation, l'amplification dans l'abondance" (38). O fato é que tudo isso chega ao séc. XVIII bem casado com a nova ideologia burguesa. Esse tom real-quotidiano-burguês da 6a estrofe da lira gonzaguiana, que caminha na 7a estrofe para um sublime que não perde o caráter de simplicidade doméstica, não deixa de resgatar aquele aspecto filosófico da presença de Marília, enquanto elemento humano. Dirceu chega, por fim, à sua primeira noção da Idade do Ouro. Em se tratando da lira 53, pelo menos do que se pode concluir depois de sua última estrofe, a sugestão de seu cenário utópico leva em consideração alguns pontos relevantes: o idílio da vida simples e amena, onde há uma anulação do trabalho (mas não das classes sociais), e a mescla de dois momentos, o materialista, de inspiração burguesa; e o filosófico, de inspiração humanista.

Para obtermos algumas primeiras possibilidades de conclusão, a partir de seu estilo antitético, que poderíamos chamar de uma retórica das contradições, Gonzaga não apresenta idéias de forma clara, como se fossem verdades únicas. Como foi

explicitado no início deste capítulo. Tomás Gonzaga é um retórico que está sempre se contradizendo, como se tivesse receios de afirmar determinados valores morais ao longo da sua obra. Mas não se trata de receios. Trata-se, na verdade, de um jogo de falsa dialética que implica a síntese capciosa dos valores contraditos. O pastor parece não admitir conscientemente sua preferência pelo estilo de vida burguês, quanto menos inclui-lo como seu ideal estético de poesia e, naturalmente, convence o leitor a esse respeito. Ora, cronologicamente, Gonzaga nos apresenta uma determinada verdade x, que é a exibição de seus bens econômicos e dotes humanos, num caráter incontestavelmente materialista e burguês. A partir de um certo nível, convence-nos com uma retórica clássica, da falta de verdade de sua primeira proposição, e apresenta logo em seguida sua nova verdade y, que é o amor espiritual-filosófico de Marília. Mas no momento de exemplificar e retratar essa nova verdade, o pastor-poeta traz à luz a mistura dos valores, mais ou menos uma felicidade dos bens materialistas ligados à noção do amor humanista. As contradições são, na verdade, aparentes. Não existem efetivamente contradições na poética gonzaguiana. O que existe é uma harmonia de valores diversos, uma união de ideais distintos. Para o poeta, dinheiro e amor combinam numa mesma esfera moral, e embora ele os coloque em planos diferentes, o seu desejo (e também o do séc. XVIII) é ter para si as duas coisas.

Trata-se, portanto, de uma primeira noção para aquilo que ele chamaria de uma Idade do Ouro que, nos filósofos e poetas do século ilustrado, se concretizaria na idealização de uma cidade celestial, ou mesmo, a Cidade dos Homens. Dirceu constrói-se dentro dessa utopia, ou mesmo dentro desse tempo indeterminado e aos poucos desvenda os valores do mundo e do homem de seu tempo. E aos poucos, também, faz de Marília o seu tema humanista. E assim vai fabricando, de seus próprios temas, aquilo que ainda desvendaremos como o sonho da Cidade dos Homens do séc. XVIII.

## Notas

- (1) Araripe Jr. "Dirceu", *Obra critica*, v. II, p. 269.
- (2) A expressão ainda é de Araripe Jr., que não poupa críticas ao pastor Dirceu: destituído de imaginação, incapaz de análise, em instintos de psicólogos, poeta objetivo, de inteligência limitada, nada sugestiva (...). *Obra critica*, II, p. 274. Sílvio Romero também, apesar de tê-lo como "verdadeiro talento", não o toma de forma benevolente: "Não tinha grandes recursos de forma, nem audácias de pensamentos". *História da Lit. Bras.*, II, p. 458.
- (3) Teófilo Braga. *Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia (História da Lit. Port.)*, II, p. 544-5.
- (4) Cf. a esse respeito o livro de Francisco Calazans Falcon. *A época pombalina (política econômica e monarquia ilustrada)*, especialmente o cap. I, "A problemática européia".
- (5) René Descartes. *Discurso sobre o método*, 1ª parte, p. 14.
- (6) Luís Antônio Verney. *Verdadeiro método de estudar*, II, p. 60. O livro traz um subtítulo interessante: "para ser útil à República, e à Igreja: proporcionado ao estilo, e necessidade de Portugal. Exposto em várias cartas, escritas pelo R.P... barbadinho da Congregação de Itália, ao R.P... Doutor na Universidade de Coimbra". A primeira edição é de 1746.
- (7) Alexander Pope. "An essay on criticism", I. 114-117. *Poetical works*.
- (8) Luis A. Verney. Op cit. II, p. 297.
- (9) M. Rodrigues Lapa. *As "Cartas Chilenas": um problema histórico e filológico*, cap. III, p. 79.
- (10) Idem, p. 29.
- (11) Citado por Erich Auerbach. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, com a seguinte tradução de George Sperber: "Já bem próximo de Lutécia, num canto de um bosque que margeia Charenton, avistou a graciosa Marton, cujas louras tranças estavam atadas com uma fita: seu tronco é agil, e a pequena saia deixa entrever sua perna branca e delgada. Robert avança: acha que o seu aspecto tentaria o anjos do paraíso; um belo buquê de rosas e de lírios está em meio a duas maçãs de alabastro, que não se pode ver sem idolatrá-las; e da sua tez a flor e o encarnado teriam apagado o brilho do seu próprio buquê. Em resumo, esta jovem maravilha levava uma cesta no colo, e ia, com todos os seus atrativos, vender manteigas e ovos frescos no mercado. Sire Robert movido pela cobiça, desce de um salto, e a aborda com fraqueza: "Tenho vinte

escudos, diz ele, na minha valise; é tudo o que tenho. tomai também meu coração: tudo vos pertence. - É para mim demasiada honra". Ihe diz Marton".

(12) J.C. Bologne, *História do pudor*, p. 215.

(13) Théocrite, idylle Vi. 33-38.

(14) Théocrite, idylle X. 33-40. A ironia da situação chegou a uma ridicularização, por parte de outros, como coloca Sérgio Buarque de Holanda: "O motivo, tão largamente explorado, chegaria a merecer de Lope de Vega, uma paródia burlesca da *Gatomaquia*, publicada em 1634, onde apresenta um de seus gatos a exclamar:

Pues no soy tan feo  
que ayer me vi, mas no como veo,  
en un caldero de agua, que de un pozo  
sacó para regar mi casa un mozo,  
y dije: Esto desprecia Zapaquilda?  
Oh celos, oh impiedad, oh amor, reñilda?

Sérgio Buarque de Holanda, *Capítulos de Literatura colonial*, p. 310.

(15) Longo, *Dáfnis e Cloé*, I, 16.

(16) Eugênio Gomes, "Tomás Antônio Gonzaga e o tempo", *Visões e revisões*, pp. 46 e 49.

(17) Sílvio Romero, *História*, II, p. 460.

(18) Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, II, p. 193.

(19) Afonso Arinos de M. Franco, "Notícia sobre Silva Alvarenga", in: Silva Alvarenga, *Glaura: poemas eróticos*, p. xxv.

(20) José Verissimo nos dá um retrato meio rústico de Marília: "A brasileira sua amada era uma jovem matuta, sem outra cultura ou espírito que as suas graças naturais". *Historia*, p. 108.

(21) Antonio Candido, *Formação da Lit. Bras.*, I, p. 117.

(22) Tarquinio de Oliveira, *As Cartas Chilenas: fontes textuais*, p. 133.

(23) Antonio Candido, *Op cit.*, p. 117.

(24) Gilberto Freyre, *Casa-grande e senzala*, p. 48.

(25) Idem, O ditado vem registrado por H. Handelmann na sua *História do Brasil* (trad.), Rio, 1931.

(26) Luis A. Verney, *Verdadeiro método de estudar*, II, p. 249.

(27) Arist. *Rhetoric*, I 1354a 5.

(28) Arist. *Rhetoric*, I 1354a 15.

(29) Luis A. Verney, *Método*, II, p. 72-73.

(30) Erich Auerbach, *Mimesis*, p. 60.

(31) Arist. *Rhetoric*, III 1414a 30-35.

(32) Erich Auerbach, *Op cit.*, p. 281.

(33) Horace, "L'art poétique", 24-27, *Épîtres*.

(34) Luis A. Verney, *Método*, II, p. 94.

(35) *Du sublime*, VII, 4.

(36) *Du sublime*, XI, 1.

(37) Sérgio B. de Holanda, *Op cit.*, p. 353.

(38) *Du sublime*. XII, 1.

### III. TRANSGRESSÃO DO MÉTODO ARCÁDICO (1)

Diante dos recursos retóricos de Gonzaga, passemos a investigar o significado e o propósito literário de suas contradições que são, na verdade, uma harmonia de valores distintos. Qual seria a razão de Gonzaga ao trabalhar a linguagem da forma como ele o faz?

Diz-se que um dos primeiros requisitos para a elaboração de uma poética que seja ao mesmo tempo livre e criativa, é a construção e afirmação de liberdade na sua própria linguagem. Em se tratando de séc. XVIII, onde o Neoclassicismo dá margens a uma imitação aristotélica na poesia, esse conceito se torna relativo. Os setecentistas imitaram Camões, que imitou Petrarca, que imitou Virgílio, que imitou Teócrito, que teria imitado a própria natureza. Portanto, vale a confissão de Pope: "You observe, I am a mere imitator of Homer, Horace, Boileau, Garth, etc (which I have the less cause to be ashamed of, since they were imitators of one another)" (1). Por onde estaria, portanto, o processo criativo de um poeta árcade, diante desse círculo vicioso de "plagiários"? Na verdade, a noção de mimesis aristotélica e a referência metodológica aos clássicos não são características exclusivas do séc. XVIII. Trata-se de uma tradição que se firmou com mais rigor na Idade Média e se tornou, posteriormente, uma espécie de regra do método poético, tendo o seu fim nos princípios do séc. XIX, com o surgimento do gênio romântico-burguês, que sempre pregou a individualidade e até mesmo a pessoalidade nos processos literários. Sabemos, entretanto, que a grandiosidade de um Camões não se reduz diante do simples fato de ter sido ele um imitador de outros clássicos da Antiguidade e da Idade Média. A conscientização espaço-temporal é que faz do autor d'*Os Lusíadas* um

grande poeta. Camões é um homem de seu tempo e conhece o momento em que vive, apesar de seu passadismo petrarquiano.

No entanto, sentimos em alguns poetas menores do Século das Luzes, especialmente no Brasil, um tipo de subserviência estética que os torna mais ou menos impotentes diante da criatividade poética. Pope, na referência acima citada, não afirma uma impotência criativa, uma anulação de seu processo individual de criação, mas simplesmente uma tendência imitativa que não o diminui como poeta, uma vez que cada clássico é um imitador de outro. E ademais, os mesmos poetas que viveram de uma dependência estética são, hoje, também vistos como clássicos, ou pelo menos poetas de maior porte, como Cláudio Manoel da Costa (2). Há, entretanto, aqueles literatos cuja dependência estética é tão intensa que não há espaço para uma linha sequer de conscientização de sua própria literatura. No caso de Cláudio, é inegável, por exemplo, a sua dependência dos moldes estéticos principalmente do Arcadismo italiano e do Barroquismo da última fase. Contudo, Cláudio é um mestre.

Assim temos que não foi necessariamente a cópia aristotélica que tolheu em alguns poetas setecentistas a liberdade criadora. Na verdade, o que diminui a qualidade artística da criação poética (e isso cai com perfeição para o nosso século em estudo) é o tecnicismo. O termo não vem aqui aplicado à nossa era do consumo de massa, em que a indústria ideológica torna a linguagem completamente mecanizada, já que, em se tratando de século XVIII brasileiro, isso soa excessivo. O tecnicismo, para as nossas luzes setecentistas, advém de um produto historicista: é um tipo de automatização da linguagem e dos temas, a partir do gosto estético de determinada época. Como coloca Alfredo Bosi, num de seus ensaios sobre a poesia, referindo-se à "era do produto em série" que começou nos meados do nosso século: "A escolha do tema, o tom, o modo de compor, as palavras-chave, a natureza das metáforas, as cadências do fraseado, tudo constituía objeto de um saber literário artesanal que encontrava nas retóricas o seu código normativo" (3). Podemos admitir como verdade o fato de que persiste inevitavelmente, em determinado tempo histórico, aquilo que chamariamos de "gosto", ou seja, um conjunto de noções estéticas que compõem o aparato da técnica. Em outras palavras, as obras de arte de um período histórico coincidem no que diz respeito à estilística e à temática.

Mas há um momento em que essa técnica se aliena e passa a se tornar mecânica. A maioria dos poetas da Arcádia trabalhava o fingimento pastoril por simples convenção do momento vigente. O "gosto", portanto, é relativo. O seu conceito no Barroco, por exemplo, torna-se mau gosto no Arcadismo. Essa mecanização da linguagem a partir do gosto cultural tem, no séc. XVIII, dois precedentes: 1) novamente a mimesis aristotélica (mola propulsora que conduz o século), cuja teoria é explorada ao máximo pelos árcades, mas que na verdade só chama o tecnicismo na medida em que limita o poeta na condição de copista e/ou imitador. Essa causa deve ser sempre vista com maior rigor, uma vez que já comprovamos a possibilidade de existência do poeta-criador submetido à influência mimética, e só a incluo aqui por referência essencialmente histórica; 2) o uso e

divulgação exacerbada dos métodos e receitas de poética escritos ou incluídos como formação básica para os poetas do séc. XVIII. Esse ponto é mais evidente e explica de forma mais concreta o mecanicismo do século.

Poderíamos falar também sobre a era prè-industrial e o consumismo da linguagem já antes dos princípios da teoria romântica, sendo esta última uma forma de reação e revalorização do homem enquanto estilo. Mas tudo isso, como já foi dito, soa excessivo e inadequado para a colônia brasileira do século dos árcades e, se serve para a agitação política na Europa, não cai tão bem para os nossos padrões de povo colonizado.

De forma que o tecnicismo encontra espaço nos árcades a partir do gosto da época, concretizando-se nos sonetos necessariamente pastoris, ou nos temas caracteristicamente clássicos, ou ainda nas rimas pobres mas de submissão metodológica. A própria escolha de um único e decisivo gênero literário poderia levar o artesão da poesia a uma inércia do pensamento criativo: poderíamos lembrar, por exemplo, o soneto de Cláudio, o rondó de Silva Alvarenga, a modinha de Caldas Barbosa, ou até mesmo a lira de Gonzaga. Os rondós da *Glaura* de Silva Alvarenga são o exemplo clássico da automatização da cadência e da musicalidade da poética, onde a invariabilidade dos versos obriga o leitor a um movimento rítmico único, caindo num sabor popular de fácil digestão. Veja-se, por exemplo, o esquema métrico dos estribilhos de seus rondós, proposto por Antonio Candido (4):

..... A  
 ..... A..... B  
 ..... B..... C  
 ..... C..... D

Cada estribilho de quatro versos é retomado depois de cada estrofe oitava, também com um esquema métrico invariável, de forma que a superficialidade estética quebra qualquer tentativa temática. Entretanto, Silva Alvarenga abre possibilidades futuras, tanto para a modinha de Caldas Barbosa como para o surgimento da cançoneta italiana no nosso quadro cultural. O próprio Caldas Barbosa se acostumaria a essa facilidade rítmica para compor as suas popularíssimas modinhas de viola. Aqui, vale, por exemplo, o conjunto simples de rimas "flor", "amor", "temor" e "cor" para quase invariáveis estrofes de quatro versos, rimando o segundo com o quarto, e deixando brancos o primeiro e o terceiro:

.....  
 ..... A  
 .....  
 ..... A

com sensíveis variações para

.....  
 ..... A  
 ..... A  
 .....

onde, evidentemente, continua não havendo maiores complicações métricas. Mas que fique claro para o leitor que a repetição por si só não é responsável pela mecanização do poema, mas a invariabilidade do esquema métrico que leva necessariamente a uma invariabilidade e falta de criatividade temática. É a mecanização que tolhe a criação. O esquema da sextina de Petrarca, por exemplo, é insistentemente repetitivo, e cada uma das seis estrofes de seis versos trabalha com as mesmas palavras repetidas alternadamente no começo da estrofe, e com o resto dos versos na mesma ordem cronológica. Assim se dá com a sextina XXII do *Canzoniere*, que tem como final dos 39 versos as mesmas palavras *terra, sole, giorno, stelle, selva e alba* - aliás, palavras que são de fato comuns durante todo o conjunto de poemas petrarquianos - dispostas na mesma ordem e iniciando cada estrofe alternadamente. Trata-se, segundo comentário de Ferdinando Neri para o poema, de uma forma métrica que Dante havia tomado de Arnaut Daniel, trovador francês do séc. XII, verdadeiro mestre das estruturas de versificação. Aqui, a repetição assume caráter criativo, na medida em que as mesmas palavras se configuram sob valores semânticos diferentes no decorrer no poema, ou ainda, cada palavra assume o sentido da outra. A retomada da estrutura por Petrarca é significativa, e acabou dando impulso aos petrarquistas posteriores para o uso de tal forma métrica (6).

Portanto, o que faz de alguns poetas do séc. XVIII menos criativos é simplesmente o processo inevitável de mecanização, que não deriva necessariamente da simples repetição de rimas ou vocábulos de certo valor semântico, mas da própria cristalização ou simplificação dessas estruturas. Em Caldas Barbosa, "amor" rimará inevitavelmente com "flor" ou "cor", e esses termos não variam a sua composição semântica, mas reafirmam a simplicidade do lugar-comum. No mulato Lereno, o que acontece é um processo de popularização da poética, na medida em que as estruturas musicais se adaptam à facilidade métrica de gosto popular. Suas modinhas agradaram até mesmo a Corte Portuguesa do Século das Luzes.

Em Gonzaga, há diferentes momentos, como já foi dito, de submissão e de transgressão do método. Já falamos também sobre o seu abandono do soneto como possibilidade de maior liberdade poética, já que a repetição constante do soneto decassílabo como estrutura fechada impede uma abertura necessária para a criatividade temática. A lira poderia, portanto, dar maior espaço e maior liberdade literária, tanto no sentido temático como estrutural. Veja-se o comentário de Antonio Candido: "O abandono do soneto foi atitude significativa de Gonzaga: na sua regularidade, se de um lado o espírito criador trabalhava para depurar o conceito e o sentimento, habituava-se de outro, bem cedo, a certo automatismo" (7). Mas certamente Gonzaga entenderia, também desde cedo, que a liberdade poética, ou a

transgressão do método, estaria ligada às possibilidades de proposição de uma lírica que fosse ao mesmo tempo pessoal, criativa e construtora de uma utopia. Mas isso, na prática, é mais complicado. De qualquer forma, acredito que seu entendimento (que tenha sido completamente consciente ou não) liga alienação poética, ou submissão exacerbada ao método, a uma crise de consciência histórica, que mais cedo ou mais tarde, acontece.

Essa crise histórica se precipita na mediocridade de artistas que tomam a originalidade dos clássicos para ensaiá-la como exercício literário. Dessa forma, a contínua insistência de alguns poetas com apelos árcades e fingimento pastoril (transfiguração poética) já nos princípios do séc. XIX cria um verdadeiro vazio na capacidade de expressão, a não ser que a sugestão imagística pudesse cair numa evocação irônica, como o Quixote de Cervantes, que ressuscita a já enterrada e carpida cavalaria andante nos idos do séc. XVI. São exatamente os exercícios literários de alguns poetas menores, como aqueles do início do séc. XIX, e o abuso das imagens do gosto literário que criam a crise histórica do método e da alienação poética. A razão disso reside justamente no momento em que essa alienação histórica se liga a todo um conjunto de convenções e valores ético-morais desse mesmo período histórico. Assim o método arcádico e a alienação poética advinda desse método estão intimamente definidos por um conjunto de valores ético-morais também arcádicos característicos do séc. XVIII. Uma vez superexplorados e gastos esses valores, gasta-se também o método estético historicamente ligado a eles. Trata-se, portanto, de um cansaço histórico. Umberto Eco fala algo sobre isso, especialmente em relação à música tonal e à crise histórica ligada a ela, no momento em que o músico sente gasta essa forma estética, por ela estar conectada a uma estrutura moral que não tem mais espaço social. Persistir nela como se ainda se adequasse ao gosto vigente é alienar-se: "O músico nega-se a aceitar o sistema tonal não somente porque ele se sente alienado numa estrutura convencional, como também em toda uma moral, uma ética social, uma visão teórica da maneira expressa por aquele sistema" (8).

O convencionalismo pastoril se espalhou pelo Brasil de forma quase abusada na segunda metade do séc. XVIII, por novidades trazidas de Portugal por Cláudio Manoel da Costa, e com esse pastoralismo já, de certa forma, em decadência, vem toda uma parafernália do método que aos poucos cria uma espécie de alienação poética. É o pastoralismo galantemente urbano e cortesão de Guarini que, no Brasil, acaba saturado nos princípios do séc. XIX (Candido remonta mais ou menos entre 1810 e 1835), com poetas que raramente superam a mediocridade e insistem no lugar-comum do patriotismo ilustrado misturado com o sentimento pastoril rotineiro. Essa saturação, ou pelo menos uma pré-saturação, por assim dizer, já se fazia sentir na época mesmo de *Marília*, e o poeta, para ser livre e original, deveria superar essa mediania quase absoluta com algum tipo de transgressão ou contestação do método arcádico.

É difícil dizer até onde vai a pessoalidade nesse protesto contra o método. Umberto Eco, novamente, mostra que o artista que recusa a forma vigente, assim

mesmo, contestando-a, dela participa, na medida em que se compromete com ela para refutá-la. Em outras palavras, o artista inovador não cria aquilo que verdadeiramente deseja, mas é forçado a criar algo que se oponha ao que já existe. Vale a pena citar o trecho: "O artista que protesta quanto às formas realizou uma dupla operação: recusou um sistema de formas, sem contudo anulá-lo nessa rejeição, mas agiu no interior dele (inclusive acompanhando algumas tendências à desagregação que já se vinham mostrando inevitáveis), e portanto, para subtrair-se a tal sistema e modificá-lo, teve de aceitar uma alienação parcial nele, uma concordância com suas tendências internas; por outro lado, adotando uma nova gramática feita menos de módulos de ordem que de um projeto de desordem permanente, aceitou justamente o mundo em que vive nos termos de crise em que se encontra. Portanto, mais uma vez, ele se *comprometeu* com o mundo em que vive, ao usar uma linguagem que ele próprio - artista - crê ter inventado mas que, na realidade, lhe foi sugerida pela situação na qual se encontra; e contudo esta era a única escolha que lhe restava, pois uma das tendências negativas da situação em que se encontra é justamente ignorar que a crise existe e tentar continuamente redefini-la conforme aqueles módulos de ordem, de cujo resgate nasceu a crise" (9).

Uma análise da poética gonzaguiana revela que a situação estética do portuense é mais ou menos essa: participa e, ao mesmo tempo, contesta sutilmente o rigor do método literário de seu tempo. E entende que, ao abrir o discurso para novas possibilidades, tem grande chances de ter uma liberdade poética que cria sua própria temática.

Uma das primeiras intransigências de Gonzaga em relação ao método é a noção da clareza iluminista, ou seja, o discurso da linguagem pura que não admite obscuridades e nem ambigüidades. A sua retórica das contradições, como já foi investigado, deixa bem claro que o poeta não trabalha com uma verdade única de cunho social e político, e muito menos evidencia a tendência também única do seu discurso. As contradições são sutis. Não são poucas as liras da *Marília de Dirceu* que apresentam uma estrutura caracteristicamente dialética, recurso de estilo que não era próprio da Arcádia. Veja-se, a exemplo, a forma temática da lira XI da primeira parte, que estranhamente introduz o canto épico e, em determinada circunstância de seu desenvolvimento, muda o rumo do tema e cai inevitavelmente (como todas as liras do conjunto) no tom lírico-pastoril. Como essa, há várias outras em que o poeta admite uma verdade para desmenti-la em seguida.

Isso tem algumas conseqüências e uma delas é o choque com a noção de unidade poética tão defendida por Horácio e Aristóteles, além da já referida incompatibilidade com a clareza iluminista. Gonzaga não se torna um poeta de verdades óbvias e nem absolutamente claras. Os seus conceitos estão espalhados ao longo do conjunto de liras, como se fossem verdades esporádicas e tímidas que vão e voltam. O resultado é uma miscelânea de fatos, pelo menos à primeira vista: uma Marília loira que não corresponde a uma Marília morena, um pastor rico amoroso que propõe à amada ser pobre mas valoroso, um cantor de liras pastoris que de repente propõe o valor de um canto épico, etc. Tudo isso se mistura, e não tem

definições muito precisas. Horácio certamente condenaria a estrutura exótica. Lembra-se, a respeito disso, a sua criatura fantástica referida nos primeiros versos da *Arte Poética*, alegoria jocosa para o retrato da obra de arte que pretende ser de tudo um pouco: temos lá um rosto humano com pescoço de cavalo, disposto em diversos membros de vários animais, enfeitados de variedades de plumas, de forma que na frente configurar-se-ia uma linda moça e atrás o monstro acabaria feiamente em um peixe negro. É de fato risível e irônico a imagem horaciana. A ordem é para sermos o mais simples possível e jamais misturarmos tons e temas num mesmo quadro, para que não se juntem o suave e o rude. O teórico não recomenda colocar no mesmo verso "serpentes e avcs, tigres e cordeiros". Afinal, como ele mesmo descreve:

Quem seu assunto prodigiosamente  
pretende variar, entre arvoredos  
golfinhos pinta e javalis nas ondas.

O conceito originalmente é aristotélico, e mereceu alguns comentários na *Poética*, quando o estagirita define a unidade poética na imitação e no mito. A idéia de Aristóteles, porém, difere um pouco daquela de Horácio e não tem por fim a simplicidade dos fenômenos literários de um mesmo texto, nem a proibição de misturar tons diversos num mesmo quadro, mas justamente a definição da unidade poética como um todo irretocável, na medida em que cada parte desse todo, se desviada ou desvinculada, altera a composição harmoniosa desse mesmo todo. Veja-se o trecho: "Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo" (10).

De qualquer forma, a proibição de Horácio falou alto no meio poético do séc. XVIII, e a simplicidade e a clareza iluministas não aceitariam amistosamente o monstro horaciano rondando de modo confuso os versos da Arcádia ilustrada. A unidade poética tem prestígio. Boileau, no entanto, é menos intransigente, e admite a passagem de um estilo ao outro, de um tom ao outro, com olhos menos severos que seus precedentes greco-romanos:

Heureux qui, dans ses vers, sait d'une voix légère  
Passer du grave au doux, du plaisant au sévère!  
Son livre, aimé du ciel, et chéri des lecteurs,  
Est souvent chez Barbin entouré d'acheteurs.

Mas os elogios de Boileau para aqueles que compõem versos e sabem ligeiramente passar do agradável ao severo não contradizem de todo o preceito horaciano. O mestre francês é, de fato, simpático à idéia da unidade poética, e

especialmente à clareza dos versos que devem evitar os excessos e as obscuridades que implicam a dialética e as mudanças bruscas de tom temático. A dialética, especialmente retórica, é por natureza, complexa e pressupõe uma ambigüidade que força a compreensão do raciocínio. Aí está uma heresia condenada às chamas por Boileau:

Si le sens de vos vers tarde à se faire entendre,  
Mon esprit aussitôt commence à se détendre.

Em outras palavras, Boileau só admite as mudanças de tom (e que sejam de forma galante, do grave ao doce!, de forma tipicamente árcade) na medida em que esse recurso não implica necessariamente uma estrutura dialética na temática, e muito menos uma obscuridade ambígua decorrente dessa mesma dialética. Afinal, era esse mesmo o preceito máximo do Barroco clássico combatido pela Arcádia. Gonzaga se vê então diante de uma condenação estética: sua linguagem aparentemente clara, galante, charmosa e acima de tudo, muito neoclássica, esconde em sua formação estrutural um composto retórico-dialético, por vezes complicado, que traz infinitas possibilidades de interpretação, especialmente naquilo que diz respeito às suas contradições. Trata-se de transgressão do método: uma espécie de não aceitação das verdades únicas e da clareza iluminista.

Ora, nem todos os árcades brasileiros foram completa e arcadicamente claros em seus versos. Mas isso tem divergência com a poética de Gonzaga. Sabemos que Cláudio, por exemplo, apesar de ter sido porta-voz e portador do Arcadismo para o Brasil, na metade do séc. XVIII, era mais barroco que se pensava, e seu discurso traz também uma obscuridade inconfundível e uma ambigüidade carregada de antíteses, ambas fontes inequívocas de suas heranças barrocas. Por que não fixar Gonzaga dentro do mesmo esquema, e propor para o seu discurso retórico-dialético também um tipo de herança barroca via Cláudio, seu grande mestre e companheiro de versos? Acredito que a relação não seja tão simples assim. Cláudio e Gonzaga, apesar da já conhecida amizade e influência (não tanta) de um para outro, apresentam tendências diversas, e cada um tinha seu estilo poético característico. Ambos representam, respectivamente, a velha e a nova geração de poetas árcades que se formaram no Brasil.

De fato, seria muito difícil subtrair-se à influência barroquista no Brasil do séc. XVIII, especialmente sob o cenário barroco-setecentista de Vila Rica. É porque, historicamente, há certo atraso das artes plásticas e da música em relação à literatura, e isso não aconteceu somente no nosso quadro cultural. Os primeiros jesuítas vieram ao Brasil já na metade do séc. XVI, e trouxeram da Europa renascentista, pré-barroca, toda uma formação ético-moral que prepararia campo para o advento do Barroco no séc. XVII. Diz-se que uma tradição literária de um povo é sempre involuntariamente fiel ao primeiro gosto de época que se lhe incute. No Brasil, vingou o Barroco no começo do séc. XVII, e sua penetração (especialmente pela sua estética forte e inabalável) tomou conta do cenário, na arquitetura, na escultura, na

música e na pintura. Essa insistência barroquista das artes plásticas e da música convive amistosamente, no mesmo tempo histórico, com a já desenvolvida temática árcade-neoclássica da literatura. Antônio Francisco Lisboa, dito o Aleijadinho, morrera somente em 1814! E, no entanto, sua inspiração completamente religiosa - e que até certo ponto supera o Barroco português - convive lado a lado com o Neoclássico ilustrado de Gonzaga. Em 1836, apenas 22 anos após a morte do grande escultor mineiro, Gonçalves de Magalhães já lançaria o seu *Suspiros Poéticos e Saudades*, de tendência completamente romântica. Na Europa, Barroco e Romantismo tiveram distâncias históricas de um século. No Brasil, sobreviveram tendências divergentes numa mesma época. Mas acima de tudo, o Seiscentismo místico e religioso estaria estampado em cada pintura de cada igreja de Vila-Rica. Como não absorvê-lo em toda a sua profundidade?

Todavia, ao se falar de literatura, a coisa é bem outra. Há, inevitavelmente, uma influência do Barroco no Arcadismo, mas só na medida em que esse último é uma espécie de continuação do primeiro. A Arcádia foi a primeira manifestação da arte em que houve conscientemente oposição ao estilo precedente, mas sabe-se que sua postura tem tendências a continuar o estilo combatido, uma vez que os fenômenos históricos de um tempo para outro não se opõem radicalmente, mas decorrem naturalmente, na medida em que um continua o outro.

Na verdade, existe um encadeamento necessário dos fenômenos literários como decorrentes e submissos ao fenômeno histórico. Pelo menos no Brasil, há presença do Barroco na Arcádia, assim como há presença dos pastores ilustrados na primeira fase do Romantismo brasileiro e assim por diante. Como já foi dito, não há verdadeira oposição entre um período e outro. Portanto, há influência direta do Seiscentismo na mitológica literatura do Setecentos, mas isso se dá por razões exclusivamente históricas.

Vejamos como isso acontece e se há razões para dizer que o estilo retórico-dialético de Gonzaga tem heranças barrocas, da mesma forma que as raízes literárias de Cláudio. Kettler (11), em estudo interessante sobre a presença do Barroco no Iluminismo alemão, aponta como primeira consideração importante, o fato de que a submissão estética ao Barroco aconteceu não exatamente por cópia ou imitação de modelos seiscentistas, mas por aderência à própria teoria poética tão combatida pelos neoclássicos. O fato se aplica também ao Brasil, menos para Cláudio que, de fato, se imbuiu da leitura exasperada dos poemas de Góngora e Quevedo e das tragédias de Racine.

Sob o ponto de vista de Kettler, todos os autores do séc. XVIII estariam embebidos de um potencial seiscentista, já que sua teoria poética ideológica se submetia e de certa forma continuava os padrões barrocos. Segundo o mesmo Kettler, ambos os momentos, Barroco e Ilustração, teriam uma série de tendências coincidentes, o que se explica por simples razões históricas: 1) o racionalismo na poesia (o Barroco também de formaria sob o racionalismo de Espinosa, Descartes e Leibniz); 2) a moral na literatura, burguesa para ambos os momentos; 3) a visão da literatura como uma espécie de ciência como qualquer outra, ou seja, a "ciência da

literatura"; 4) a técnica literária (métodos e livros de receita) e sua decorrente contradição método x inspiração pessoal; 5) a falta de individualismo em favor de um universalismo; 6) os valores miméticos aristotélicos, ou a imitação consciente; 7) a presença do *wit* (humor, perspicácia, inteligência), enquanto literatura imaginativa e inteligente: lembre-se de Swift e Pope para o Setecentismo inglês; e ainda 8) a intensificação da expressão poética, e até mesmo o uso de antíteses, tão combatido pela Ilustração.

Todos esses fatores são, na verdade, decorrências históricas, assim como as evoluções de estilo dentro do Barroco: Maneirismo, Barroco clássico e Barroquismo, como demonstra Helmut Hatzfeld (12). Mas o que interessa no estudo de Hatzfeld é a sua noção das antíteses barrocas, que apesar de apresentarem em si os conceitos opostos, tendem a uma fusão desses mesmos conceitos, levando-se em conta aquela unidade aristotélica já comentada. Vejamos: "Esta fusión, por lo que la literatura se refiere, es una fusión estructural, descriptiva y estilística de los motivos hasta constituir una sinfonía literaria, y una fusión descriptiva de los personajes del primer término y de los del fondo en un cuadro de la sociedad notablemente profundo; una fusión estilística de los elementos visuales en un sombreado claroscuro, y de los elementos musicales en vagos y lejanos ecos que tienden hacia la eufonia y el ritmo" (13). Trata-se, portanto, de uma fusão dos elementos opostos, ou seja, apesar de tanto ornamento e decoro, o Barroco insistiu na idéia de fusão dos elementos numa unidade. Hatzfeld exemplifica, citando um verso de Tasso, tirado da *Gerusalemme Liberata*:

Confondea i vari aspetti un solo aspetto,

ou ainda este outro:

Diversi aspetti in un confusi e misti.

Até aqui, poderíamos dizer sem hesitação que as contradições do discurso retórico-dialético de Gonzaga são positivamente barrocas. Mas há que se considerar que nem toda antítese é barroca, mas simplesmente que o Barroco foi o estilo que mais juntou dentro de si um número maior de antíteses. Vejamos, portanto, se o discurso gonzaguiano pode ser visto assim. Hatzfeld enquadra Racine, por exemplo, dentro de um Barroco clássico e justifica expressões como *perfide bonté* ou *orgueilleuse faiblesse* como típicas de uma fusão de antíteses barrocas. São, sem dúvida, expressões marcadamente antitéticas que se precipitam num paradoxo e numa contradição interior, assim como o verso também de Racine:

Présente, je vous fuis, absente, je vous trouve

citado por Hatzfeld, tirado da tragédia *Phèdre*, no discurso de desespero de Hyppolite, ao se referir ao ausente-presente de sua amada e madrasta Phèdre. O verso

é caracteristicamente barroco em toda a sua estrutura, mas só na medida em que é um verso seiscentista e nada mais. *Phèdre* é uma tragédia classicamente barroca, com submissão a todos os preceitos aristotélicos da tragédia clássica. Mas um verso como esse poderia ser perfeitamente encontrado, quase da mesma forma, num Petrarca, por exemplo:

e nulla stringo e tutto 'l mondo abbraccio.

antítese que se refere também a uma situação existencial de ausente-presente da amada. Verso, aliás, que teria sido imitado por Camões, num pastiche que é praticamente tradução:

O mundo todo abarco e nada aperto.

A mesma idéia ainda poderia ser encontrada no árcade Cláudio, numa de suas inspirações barrocas, que nos passa uma idéia muito semelhante à de Racine, na forma e no conteúdo:

Tão longe dela estou, e estou tão perto.

O que torna o verso de Racine, e até certo ponto também o de Cláudio, mais barroco que os outros citados é o uso da antítese dentro de uma fusão, proferida sob a estrutura de um verso bimembre, estrutura caracteristicamente barroco-seiscentista. O verso bimembre, por ser a alta expressão clássica das antíteses, foi largamente difundido entre os poetas barrocos e barroquistas da última fase, como Góngora, Quevedo, ou o brasileiro Gregório de Matos, na tentativa de buscar aquilo que há de mais essencial nos paradoxos, ou seja, o espelhamento de idéias contrárias a partir de efeitos sonoros simultâneos. O verdadeiro verso bimembre, que também não é uma exclusividade barroca, deveria apresentar o paradoxo sob uma unidade estética, especialmente na exploração dos recursos sonoros de uma e de outra parte do tal verso.

Dámaso Alonso, em estudo interessante sobre a estilística de Góngora, distingue quatro tipos diferentes de verso bimembre: "1. a bímembração dos elementos fonéticos (repetição na segunda parte do verso de elementos fonéticos idênticos ou muito parecidos com os da primeira, ou por contraposição, na mesma forma, de sons muito diferentes); 2. bímembração colorística (repetição ou contraposição, de modo análogo, de cores iguais, ou muito diferentes); 3. bímembração sintática (repetição, na segunda parte do verso, dos mesmos elementos morfológicos e sintáticos empregados, de modo igual, na primeira); 4. bímembração rítmica (por uma forte pausa de sentido, colocada ao centro do verso, podendo ser considerada como uma pausa rítmica, que distribui o verso, no caso o decassílabo, em duas zonas, cada uma com seu acento principal" (14). Veja-se que todas essas categorias de verso bimembre podem ser bem aplicadas ao verso de Racine e

algumas ao de Cláudio. Em Racine há não somente a coincidência sonora da primeira com a segunda parte (*présente-absente*), mas também a mesma estrutura sintática (*Je vous...*), sendo ambas as partes divididas por um corte depois da 5ª sílaba, fazendo do decassílabo uma estrutura bimembre perfeita.

É exatamente a partir de estruturas como essas que podemos dizer que alguns árcades têm formação e influência barroca. O verso de Cláudio tem estruturas semelhantes e insiste no paradoxo sob uma fundamentação seiscentista (como, por exemplo, na forma métrica do verso bimembre), já que as antíteses por si só não constituem presença exclusiva do Barroco. É muito difícil dizer, em Cláudio, até onde vai a herança barroquista e onde começa a ascendência dos clássicos humanistas e renascentistas. Ou seja, não é fácil saber se o seu verso citado é petrarquiano-camonianiano ou raciniano. O que ajuda a caracterizar o seu seiscentismo é o uso das imagens escuras e a representação do místico ligado ao horrendo:

Neste álamo sombrio, aonde a escura  
Noite produz a imagem do segredo;  
Em que apenas distingue o próprio medo,  
Do feio assombro a hórrida figura;

Em Gonzaga, sabemos que a presença das imagens barrocas de *claroscuro* são absolutamente desconsideráveis e, no poeta de Marília, a influência de Petrarca se dá mais pela pintura das cores do cenário poético do que pela estrutura sintática e estilística dos versos antitéticos. De forma que não há paradoxos internos nos versos de Gonzaga, e muito menos uma estrutura barroca do tipo bimembre, com presença de antíteses. Até mesmo nas suas contradições retóricas, espalhadas ao longo das líras, isso não acontece:

Mas, ah! Vou dizer Herói e Guerra,  
e só Marília digo (I, 11)

Aqui, por exemplo, a contradição das idéias épico x lírico, como também ao longo de todo o conjunto das líras, acontece não sob a forma de paradoxo, mas como contradições temáticas que aparecem no decorrer dos poemas, sob uma configuração retórica, que tem objetivos claros que foram colocados no capítulo anterior. Trata-se de efeito estético com fins retóricos. O fato explica claramente a diferença estilística entre Cláudio e Gonzaga, e a impossibilidade de enquadrar o segundo dentro do grupo de árcades com tendências barrocas. Gonzaga só se justificaria como subserviente ao estilo seiscentista, na medida em que a própria Arcádia assume temática barroquista, mas não como poeta em particular influenciado por esse ou aquele modelo barroco. Quanto a essa continuidade histórica (um estilo que influencia o seu sucessor), isso é inevitável, como mostra Kettler, na sua proposta de presença do Barroco na Arcádia. Há presença de elementos seiscentistas na obra de qualquer poeta do Setecentos, já que um é decorrência histórica do outro. Isso não

chega a constituir uma influência de formação, mas uma simples presença (não necessariamente estética) dos mesmos elementos político-sociais e filosóficos advindos da corrente racionalista iniciada por Descartes.

A transgressão do método deve ser entendida, portanto, como uma possibilidade para a abertura do discurso literário, uma tentativa de maior liberdade poética. Há momentos em que a poesia deve recorrer a recursos estranhos a seu próprio tempo para que não se aliene, especialmente diante da tirania da ascensão dos métodos e receitas literárias. O Arcadismo, assim como outros, o Parnasianismo, o Futurismo e alguns que receberam "manifestos técnicos" em nosso século, pecaram pela tentativa de criação poética que fatalmente cairia no aprisionamento do próprio poeta, limitado às ordens técnico-estilísticas. A retórica das contradições gonzaguiana, longe de ser uma referência mimética barroca, tem antes esse propósito de quebrar as normas vigentes da situação literária do séc. XVIII. Ela traz em si uma evocação da ambigüidade do discurso literário, quebrando aquela submissão necessária à clareza iluminista e à unidade aristotélico-horaciana desse mesmo discurso.

Por que, afinal, Gonzaga sentiria essa exigência de quebrar o discurso da clareza? Certamente porque se via alienado dentro dele. E alienação, aqui, seria o sinônimo de repetição dos mesmos recursos aplicados por um grupo de poetas que têm como bíblia um manual atualizado de técnicas literárias. Situações assim acontecem freqüentemente dentro das academias literárias oficializadas, onde se reúne um conjunto de poetas com um mesmo fim, ou mesmo em sociedade de poetas que convivem dentro de um mesmo ambiente, se imbuem das mesmas leituras, se formam sob os mesmos métodos e práticas, e finalmente, se influenciam mutuamente e trocam versos e até poemas, chegando a compor muitos deles conjuntamente. É inevitável que num círculo como esses apareça um tipo de automatização da escrita, onde cada um passa a reproduzir mecanicamente aquilo que o outro escreve ou pensa. A chamada "Plêiade Mineira" (definição de José Veríssimo, certamente para evitar os termos "academia" ou "escola", já que o crítico não os via como forma de grupo fechado) se viu numa situação muito semelhante. Participantes de uma mesma linha temática, os poetas do grupo mineiro se viram quase que tolhidos diante de um dupla alienação: 1) o contexto histórico, favorável às imitações e aos métodos; 2) a própria reunião dos intelectuais, que propicia uma mecanização dos motivos literários, onde se torna até mesmo difícil definir num poema a autoria de um ou outro poeta. A amizade e o intercâmbio de idéias poéticas e ideológicas dentro de um grupo de intelectuais cai, às vezes, numa espécie de dependência estética, que fatalmente se transforma numa alienação, caso a dependência seja definitiva e conscientemente inevitável.

No caso dos nossos arcades de Minas, um outro fator ainda deve ser considerado: a maioria dos poetas (senão todos) estava direta ou indiretamente ligada aos recursos econômicos e ideológicos do governo da capitania de Minas. Cláudio Manoel da Costa fora secretário do governo de Minas nos anos de 1761-65, e não abandonaria cargos públicos por muito tempo; Gonzaga ocupou a função de ouvidor

e procurador de defuntos e ausentes na Comarca de Vila-Rica; Alvarenga Peixoto fora ouvidor da Comarca do Rio das Cobras em São João del-Rei e chegara ainda ao posto de Coronel do Primeiro Regimento de Cavalaria da Campanha do Rio Verde. O título daria a esse último o privilégio de ser proprietário de terras bem como a má fama de péssimo pagador das dívidas. Ora, os poetas pastores da Arcádia Mineira tinham, antes de qualquer posicionamento ideológico, um vínculo ou mesmo uma dependência econômica muito forte com a nobreza vigente. A mudança ou permanência dos governadores, por exemplo, tinha importância direta para eles. Enquanto homens de política (reacionária, ligada ao poder) de um lado, e homens revolucionários, de outro, os poetas tinham uma atitude de ambigüidade e a eles só restavam duas alternativas: ou assumiam completamente a dependência econômico-ideológica em relação à nobreza do estado, responsabilizando-se esteticamente pelas conseqüências dessa dependência na sua poética; ou então faziam seu discurso ideológico e revolucionário (como *hommes des lettres* de seu tempo) na calada da noite e no completo anonimato, como acontece nas tão misteriosas e discutidas *Cartas Chilenas*, por exemplo. Caso se posicionassem como na primeira atitude, o sentido da alienação estética se juntaria à alienação ideológica. O artista que assume uma dependência econômica em relação a uma nobreza está sujeito a uma subserviência estético-ideológica e sua única saída é usar dos artifícios da retórica poética para transgredir esses códigos tiranos.

Historicamente, todas as academias de poetas como a Plêiade Mineira do séc. XVIII se viram numa situação ideológica idêntica. O grupo de trovadores portugueses dos sécs. XII e XIII, por exemplo, tinham o próprio D. Diniz, rei de Portugal, como membro, e estavam sujeitos a esse esquema estético-ideológico proposto pela corte. Até mesmo a *Arcadia Romana*, a primeira academia genuinamente árcade da História, fundada em 1690, não foi uma exceção. Também o grupo de poetas franceses renascentistas denominados *rhétoriciens*, que se firmaram na corte francesa do séc. XVI, antes do petrarquismo difundido por Ronsard. Completamente alienados e submissos a um padrão estético cortesão nos sentidos econômico, social, ideológico, filosófico e até religioso, esse grupo de poetas franceses da primeira metade do quinhentismo neoplatônico tinha muito em comum com aqueles mineiros do séc. XVIII que também se viam tolhidos por ideologia alheia. Certamente, há aqueles que aceitam, e há aqueles que transgridem. Segundo estudo de Paul Zumthor (15), os *rhétoriciens* produziram grande poesia e fizeram as duas coisas no momento certo e na dose certa: de um lado, estava o chamado *discours de la gloire*, versos grandiloqüentes que celebravam a glória da corte; e de outro lado, esses renascentistas franceses encontraram uma saída na própria constituição do texto. A sua transgressão do método era um tipo de sofisticação formal, onde o sentido sintagmático dos versos não correspondia à verdade paradigmática aparente. O uso freqüente da alegoria fazia com que o sentido dos versos não correspondesse à verdade dos mesmos. Acha-se o sentido, mas a realidade se esconde: "si le sens est dans les choses, la vérité, elle, n'y réside pas" (16). O

artifício dos *rhétoriciens* era o trabalho com o sentido literal que não se desvela nas simples relações das palavras, mas somente pela analogia alegórica.

A transgressão do método estético e ideológico desse grupo de poetas franceses talvez vá um pouco mais longe que o nosso Gonzaga do séc. XVIII (uma vez que outros da Arcádia não participaram dessa contestação, pelo menos aparentemente). O avanço em relação à técnica e à alienação, para os renascentistas franceses, tinha duplo sentido: libertar-se da estética formal e, ao mesmo tempo, da tirania ideológica da corte. Tudo isso era feito na estrutura do próprio texto: recursos como a sofisticação formal, o uso de rimas para sons ambíguos, até mesmo a expressão do obsceno camuflado nos versos, a carnavalização do texto literário (na acepção de Bákhtin), a tendência ao enfraquecimento dos elementos racionais e monológicos em função de uma pluralidade intencional de sentidos e de vozes, a ironia, etc.

De tudo isso, tire-se a pluralidade intencional de sentidos, talvez o mais importante de todos os recursos da transgressão consciente, e adapte-se à situação histórica de Gonzaga. Esse poeta português, de espírito mineiro, teve, como poucos do nosso Neoclassicismo setecentista, a consciência da alienação literária. A complexidade e a obscuridade proposital do texto gonzaguiano, em pleno mandamento da clareza iluminista (que, como já foi visto, não tem antecedentes barrocos) deixam antever uma espécie de insatisfação do poeta em relação ao método ilustrado aristotélico-horaciano. Esse descontentamento tem seus limites, é claro, e está longe da complexidade da estrutura formal dos *rhétoriciens* franceses.

Mas aos poucos, a liberdade da linguagem poética toma espaço e torna-se aquilo que há de mais relevante na construção do texto literário em si. A clareza extrema dos árcades dá espaço a uma utopia, que tem sua própria linguagem, e a obscuridade do seu texto traz o que há de mais característico do discurso literário: a ambigüidade e a pluralidade dos sentidos. É como se a liberdade da linguagem desse espaço também a uma liberdade de valores novos, e à construção de uma nova realidade. Certamente, Gonzaga não esteve tão longe de uma contestação dos versos de Boileau:

Marchez donc sur ses pas; Aimez sa pureté,  
Et de son tour heureux imitez la clarté.

Versos, aliás, que eram mais que uma obrigação literária para os poetas-pastores do Século das Luzes e da Razão.

## Notas

- (1) Apud. Afrânio Coutinho (org). *A Literatura no Brasil*, I, 38.
- (2) Certamente há limites para a poesia de Cláudio. Torna-se um pouco excessiva, por exemplo, a afirmação de Martins de Oliveira, ao compará-lo com sonetistas de reputação inabalável: "ombrecando (Cláudio) com os sonetistas mais famosos do mundo, seja do porte de um Dante, ou de um Petrarca, seja da estatura de um Camões, fez-se dono de notabilíssima bagagem literária". Para Gonzaga, o crítico e limita a dizer: "Não seria propriamente um plagiário, mas um hábil e genial pasticheur de pensamentos e conceitos alheios" (*História da Literatura Mineira*, 1958).
- (3) Alfredo Bosi. "Poesia resistência", *O ser e o tempo da poesia*, p. 148.
- (4) Antonio Candido. *Formação da Lit. Bras.* I, p. 142.
- (5) Um exemplo moderno mais ou menos parecido seria o poema *Construção* de Chico Buarque, onde os finais dos versos se formam com as mesmas palavras: "máquina", "sólido(as)", "mágico(as)" e "lágrimas", etc.
- (6) Veja-se ainda a sextina "Onde pôs-se o sol, e a noite" de Bernardim Ribeiro, estudada por Helder Macedo, que a compara com uma outra de Petrarca, *Aqualunque animaie alberga in terra*, que apresentam não somente a mesma estrutura rítmica, mas quase as mesmas palavras. (Helder Macedo, *Do significado oculto da Menina e Moça*, p. 43 e ss.).
- (7) Antonio Candido. Op. cit, p. 142.
- (8) Umberto Eco. "Do modo de formar como compromisso com a realidade", *A obra aberta*, p. 251.
- (9) Idem, p. 253.
- (10) Aristóteles. Poética, VIII 145 1a 29.
- (11) Kettler. H.K. Op cit, p. 21. Outro estudo importante sobre o assunto é um ensaio de Carlo Calcaterra, que mostra heranças seiscentistas na Arcádia italiana, como a sofisticação estética, as formas retóricas e a própria religiosidade cristã (apesar da inspiração greco-romana) na temática: "Cristianamente si conduceva ad altro significato, più morale, ricordando che una luce divina aveva annunziato ai pastori la nascita di Cristo e che una stella aveva guidato i Magi alla campanna di Betlemme. Perciò l'Arcadia assunse come divinità tutelare Gesù Bambino e fu solita far la più solenne tornata per Natale" (Cf. C. Calcaterra. "Il Barroco in Arcadia", *Il Barroco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, p. 13, n. 1.
- (12) Helmut Hatzfeld. *Estudios sobre el Barroco*, p. 52 e ss. Segundo o crítico alemão, o maneirismo é uma distorção das formas da última fase do Renascimento: o Barroco clássico apresenta formas às vezes majestosas e sóbrias

dentro de uma ostentação pomposa; e o Barroquismo é uma espécie de exagero da linha barroca, representado, por exemplo, por Marino e Calderón.

(13) Hatzfeld. Op cit, p. 137.

(14) Apud. Sérgio Buarque de Holanda. *Capitulos de Lit. Colonial*, p. 327, n. 62.

(15) Paul Zumthor. *Le masque e la lumière:La poétique des grands rhétoriciens*. Paris, Seuil, 1978.

(16) Idem, p. 79.

#### IV. TRANSGRESSÃO DO MÉTODO ARCÁDICO (2)

Um outro requisito ainda essencial para a construção de uma poesia que se deseja livre e criativa é a estruturação do seu próprio *tempo poético*. Sabe-se que sempre houve, principalmente na lírica, uma espécie de recusa em relação ao presente. Ora, admiti-lo como verdade poética, guardadas as devidas proporções, é sempre admiti-lo como realidade histórica, e conseqüentemente, como finalidade ou proposta para o mundo. O presente e sua respectiva admissão como verdade da poesia causam um tipo de confirmação e conformação com o estado das coisas, uma convivência com o *status quo*, na medida em que, evidentemente, se concorda ideologicamente com esse mesmo presente. A projeção poética para o passado e/ou para o futuro, longe de ser a convenção única da torre de marfim dos poetas românticos (lembre-se, por exemplo, o saudosismo de Casimiro de Abreu) é, antes de mais nada, uma recusa consciente de qualquer valor sócio-político em vigência. Portanto, ao se identificar e concordar com o momento que às claras se mostra pernicioso, a poética se anula como construtora de novos sentidos. Vale dizer que a poética do presente aqui referida não é necessariamente aquela que retrata o momento do agora, mas a que com ele concorda e o assume como verdade para si mesma.

Portanto, entendemos que a projeção dos tempos longínquos, tanto para o passado quanto para o futuro, não traz inevitavelmente a atitude do escapismo, mas a simples construção de uma utopia. Como diz Bosi, "a saudade de tempos que parecem mais humanos nunca é reacionária (...). Reacionária é a justificação do mal em qualquer tempo" (1). A construção de uma poética no futuro vem de longas datas, está explícita até mesmo nos textos bíblicos proféticos. E na verdade, o sentido poético do futuro é mais ou menos esse: uma revelação profética, ou pelo menos o desejo dela, para tempos melhores. Também a reconstrução de um passado envolve esse ensejo de valorização dos tempos mais humanos.

Se tudo isso serve para a poética de um modo geral, mais especialmente serve ainda para o séc. XVIII, século que recusou, mais que qualquer outro, aceitar o presente como tempo histórico cabível para a filosofia e a poética. Em Gonzaga, por exemplo - que como já se sabe, é homem de seu tempo - há a presença mítica de ambos os tempos, o passado e o futuro como reconstrutores de um tempo mítico. Quanto a isso, há diferenças entre a primeira e a segunda parte da *Marília de Dirceu*, e para o estudo do tempo poético em relação à construção da utopia, limito-me, por enquanto, à leitura da primeira parte. Percebe-se que a idéia do cárcere, que movimenta toda a razão de ser da segunda parte, mudou consideravelmente a postura de Gonzaga em relação ao seu tempo poético.

Dentro de um esquema mais ou menos fixo, com variações raras, o tempo poético se dispõe, na primeira parte da *Marília*, da seguinte forma: para o passado, o poeta concede um espaço mítico que envolve tanto uma tranquilidade da vida bucólica, como um tipo de felicidade perdida no campo paradisiaco; para o presente, não existe a possibilidade mítica, mas simplesmente um jogo de abstração poética que se limita ao canto e louvor da beleza de Marília, e às vezes, a um elogio, da própria poesia; e ainda para o futuro, volta o tempo mítico de uma felicidade utópica que agora pressupõe uma amenidade conjugal e burguesa. Evidentemente, não se trata de uma regra prática e infalível. Há que se distinguir, por exemplo, o uso do passado simplesmente narrativo e a construção do passado mítico referido acima. Veja-se a seguinte citação:

Junto a uma clara fonte  
a mãe de Amor se sentou;  
encostou na mão o rosto,  
no leve sono pegou. (I, 30)

O uso dos verbos no passado não traz nenhuma referência a um passado ou tempo-espaço remoto que sejam míticos e, ao mesmo tempo, paradisiacos. O passado é usado aqui como mera necessidade narrativa, o que também acontece com outros poemas meramente narrativos ao longo da obra. Os verbos poderiam estar no presente, como louvor à beleza de Marília, ou ainda no futuro. A escolha do passado acontece eventualmente por situação narrativa. Não é o caso, tomando-se outro exemplo, dos versos:

Acaso são estes  
os sítios formosos,  
aonde passava  
os anos gostosos?  
São estes os prados,  
aonde brincava,  
enquanto pastava  
o manso rebanho,

que Alceu me deixou? (I, 5)

que pressupõem não somente o uso do passado (pretérito imperfeito, muito comum nos temas gonzaguianos), mas também toda uma retomada de um tempo mítico e paradisiaco que, como confirma o próprio poeta, certamente não voltaria. Trata-se da função mítica do passado na *Marília*: o sentimento da perda de uma felicidade no espaço paradisiaco e da tranquilidade da vida bucólica.

Também o futuro, como já foi dito, pressupõe uma idealização utópica que, diferentemente do passado, trabalha com um ideário burguês e doméstico que, na maioria das vezes, leva em conta um convite à felicidade conjugal. Poemas desse tipo estão espalhados por todo o conjunto das liras. Trata-se, portanto, da função mítica do futuro. Veja-se um entre os muitos exemplos:

As frias tardes, em que negra nuvem  
os chuveiros não lance,  
irei contigo ao prado florescente:  
aqui me buscarás um sítio ameno,  
onde os membros descanse  
e ao branco sol me aquece. (I, 18)

Diferente dos outros tempos, o presente assume na poesia de Gonzaga um tipo de estruturação poética com um fim em si mesma, uma vez que esse presente não participa daquela formação de um ambiente utópico que nega as normas vigentes. Nesse sentido, o presente poético torna-se meio "inútil", por assim dizer, no que diz respeito ao fim último de sua poesia. Entretanto, a presença de poemas no presente, na primeira parte da *Marília*, não é muito desconsiderável. Ocupam eles uma parte que, poderíamos dizer, traz uma espécie de pausa para a movimentação ideológica e teológico-política dos poemas. Na verdade, a seqüência original das liras pode não ter tido a decisão final do próprio Gonzaga, especialmente na 2ª parte, mas de qualquer forma, certamente a escolha e seleção decisiva das liras contou com a participação do poeta. Dessa forma, as liras que tratam exclusivamente do tempo presente estão espalhadas ao longo da coletânea e, como já dissemos, assumem como que uma abstração poética, ou seja, é o louvor da própria poesia e do objeto dessa mesma poesia. Não traz perspectivas ideológicas, portanto.

Já observamos que Gonzaga faz elogios ao seu próprio texto e, por vezes também, vende saudações encomiásticas aos amigos poetas (raríssimas vezes a políticos e afins, especialmente em sua fase ouro-pretana), e esse discurso apologético (necessário ao gosto setecentista) justifica o uso do presente na sua obra. Tem, portanto, metodologia aristotélica, se pensarmos na distribuição do estagirita para os tempos do discurso em relação aos seus fins: o discurso deliberativo, que aconselha ou desaconselha, com o uso do tempo no futuro; o judiciário, que acusa ou defende, com os verbos no passado; e o demonstrativo, que louva ou censura, com o verbos no presente (2). Esse último tipo de discurso retórico atraiu inúmeros poetas do

Setecentos, especialmente aqueles que viam na poesia não só uma desculpa para os elogios políticos, mas ainda uma escada para a auto-promoção social. Alvarenga Peixoto pode ter sido o mais bajulador de todos eles, e certamente o foi, fazendo ares de sicofanta aos políticos da Coroa Portuguesa, e com fumos de revolucionário para os companheiros de ideologia. Gonzaga também empregaria a retórica demonstrativa de Aristóteles com textos como o encomendado poemeto de título longo: "Congratulações com o povo português na feliz aclamação da muito alta e muito poderosa soberana D. Maria I, Nossa Senhora". Ou ainda em líras com saudações políticas, como esses versos que, segundo Rodrigues Lapa, fizeram homenagem ao Visconde de Barbacena:

Alma digna de mil Avós Augustos!  
 Tu sentes, tu soluças,  
 Ao ver cair os justos. (II, 14)

A retórica demonstrativa aristotélica, enquanto louvor ou acusação do outro, tem como fim a representação do belo, uma vez que louvar o objeto da poesia é revelá-lo como expressão do que há de belo nesse mesmo objeto. Gonzaga parece ter se prendido mais a esse conceito do que qualquer outro no demonstrativo, e tomou uso dos verbos no presente como manifestação do belo estético do objeto de sua poesia, ou seja, Marília ela mesma:

A minha amada  
 é mais formosa  
 que branco lírio,  
 dobrada rosa,  
 que o cinamomo  
 quando matiza  
 co'a folha a flor. (II, 27)

E também fez do presente ainda uma espécie de roteiro para a coletânea de seus poemas, como se fossem composições narrativas de caráter quase romanesco. Os poemas do presente como que contam a história de Dirceu e Marília, em cenas de idílio ou conflito, como o ciúme, a tirania da pastora, a melancolia, os infortúnios, ou a própria prisão do amor. Compõem, portanto, a história narrativa que corre paralelamente à construção da postura teológico-política moldada pelos verbos no futuro e no passado. Essa recusa de Gonzaga em inserir o presente dentro de seu ideário de manifestações utópicas tem um sentido particularmente histórico, e se liga à já referida recusa do próprio século em aceitar o presente como manifestante de idéias políticas. Faremos mais adiante um estudo mais claro e detalhado daquilo que realmente significou o uso do passado e do futuro como tempos mítico-ideológicos. Basta-nos, por enquanto, a sua importância histórica de recusa do presente.

A falta de importância do conteúdo político do presente, no séc. XVIII, tem seus correspondentes no historicismo da época. O Século das Luzes admite uma capacidade quase absoluta de se desvincular de seu tempo em favor de uma projeção de um novo espaço mítico, não raras vezes, o futuro. Na verdade, a nova tendência histórica disputa campo com a teologia decadente do séc. XVII. O historicismo nascente setecentista teve como primeiro passo a emancipação das ciências em geral, e especialmente da ciência histórica, em relação à tutela teológica medieval e, até certo ponto, seiscentista. No momento em que essa mesma teologia abriu um espaço para o historicismo, ela perdeu consideravelmente o seu poder para esse último. Assim o mostra Cassirer, nos seus estudos sobre a *Aufklärung*: “Mientras la teología va permitiendo en medida creciente la entrada en su círculo de la metódica histórica, mientras se constituye como historia de los dogmas y de la iglesia, reconoce a una aliada que pronto se manifiesta más fuerte que ella y que acabará disputándole el terreno. La porfía amistosa se convierte en lucha y de ésta se ha desarrollado una forma fundamentalmente nueva de la historia y de las ciencias del espíritu” (3). Certamente o historicismo tomou conta do ambiente intelectual, e o interesse pelo tempo histórico, ou seja, pelos fenômenos naturais decorrentes do tempo, não casam com a arquitetura divina atemporal proposta pela teologia. Veja-se novamente Cassirer, sobre esse lado do historicismo, em especial o de Voltaire: “Voltaire ve el trabajo del historiador a la misma luz que el del investigador de la naturaleza. Ambos tienen idéntica tarea, pues buscan en el cambio y confusión de los fenómenos la ley oculta. Esta ley, lo mismo en la historia que en la naturaleza, no es posible pensarla como un plan divino que señala a cada cosa particular su lugar en el todo” (4).

Vico talvez tenha sido o pensador mais preocupado com os *principi della storia universale*, que tanto perpassam pela sua *Scienza Nuova*. Também outros, os franceses principalmente, estiveram investigando de perto o fenômeno histórico. Vico, apesar de sua pouca influência no Iluminismo (sua obscuridade foi depois de algum tempo uma descoberta tardia e crudita), talvez tenha sido o mais consciente de todos a respeito da posição historicista do séc. XVIII, especialmente no que diz respeito à recusa em aceitar o presente, e à proposta ideológico-política para o devir. Sua obra trata de uma pura filosofia da história, e admite já em 1744 (data da primeira edição de seus *Principi di una Scienza Nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*), o propósito consciente de sua obra: “Questa scienza vien ad essere ad un fiato una storia dell’idee, costumi e fatti del gener umano” (5). Mais adiante, afirma que um dos aspectos de seus *Principi* é uma “storia ideal eterna”. Ou seja, traça em poucas palavras, o ideal do século: a recusa do presente, com a construção de uma progressividade que leva em conta também um primitivismo. Primitivismo, na medida em que a filosofia histórica resgata o que há de construtivo no passado. De forma que há ambos os momentos, primitivismo e progressividade, no historicismo filosófico do séc. XVIII, e cada um deles tem, por sua vez, a sua razão de ser.

A Ilustração traz muito daquilo que a Arcádia colocou como verdade poética, e a reconstrução clássica da mitologia antiga ajuda a levantar a questão do tempo

como possibilidade mítica. Talvez o mito greco-romano seja o grande estimulador daquela recusa do presente e da valorização do passado e do futuro como verdades poéticas. O sentido do tempo na mitologia antiga pressupõe principalmente aquela noção de primitivismo resgatada pelo séc. XVIII, ou seja, a reconstrução do que há de positivo e mais humano no passado, a saber: a Idade do Ouro. Este foi certamente o ideal mais falado e almejado pela intelectualidade poética do Setecentos. A Idade do Ouro se renovaria a cada instante, diante de infinitas possibilidades humanas, políticas, teológicas, filosóficas, etc. Aquilo que distingue a nossa era da Idade do Ouro, segundo os clássicos da mitologia, é exatamente o sentido do tempo: o passado de ouro, enquanto imutabilidade teológica, não tem a noção dos acontecimentos históricos, tudo tem uma estática; enquanto o nosso momento é dinâmico e as coisas que nele estão são transformadas a cada minuto. Essa a acepção das metamorfoses ovidianas. A utopia humana, e não somente a do séc. XVIII, é esse desejo da imutabilidade, de intemporalidade, da recusa do estado presente para procurar um passado de ouro que retorne.

Numa de suas fábulas d' *As Metamorfoses*, Ovídio deixa bem clara essa noção do tempo, e a mutabilidade da Idade do Ferro. A narrativa de Mêmnon (6), por exemplo, traça em poucas linhas aquilo que, de fato, caracteriza as mutações temporais de nosso momento. Mêmnon, segundo o texto ovidiano, combatera nos campos da Frígia e fora morto pela lança de Aquiles. Aurora, a deusa cor-de-rosa e mãe de Mêmnon, sem poder conceber a idéia de perda do filho, volta-se a Júpiter para suplicar-lhe a volta do herói valente que fora morto na flor dos anos. O deus supremo concorda e das cinzas queimadas do corpo de Mêmnon, surge uma espécie de fumaça escura que, aos poucos, toma corpo semelhante ao de uma ave e, em seguida, se desfaz para ser transformada não em uma, mas em várias aves idênticas. Depois de três voltas pela fogueira, as aves se dividem em dois grupos que se enfrentam e lutam um contra o outro, até a morte. São as chamadas "memnonides", seres alados extremamente efêmeros e fadados a morrer quando o Sol completa o ciclo dos doze signos do zodíaco e, condenados à morte, entram novamente em uma terrível luta, como se fosse um tipo de funeral. Aurora, frustrada, volta ao seu pranto que, hoje, se reflete no orvalho da madrugada.

O noção do tempo, a partir do mito de Mêmnon, tem uma referência interessante a respeito da transitoriedade do momento presente e sua subserviência em relação à mutabilidade das coisas. O cumprimento do ciclo dos doze signos do zodíaco traz o sentido da temporalidade mutável, o aprisionamento pelo tempo e sua decorrente condição existencial, o que, aliás, estimulou a criação de muitas outras narrativas míticas posteriores. Algo como aquela condição descrita na sétima vala do oitavo círculo do Inferno dantesco, onde serpentes enormes destroem os corpos dos prisioneiros até a morte, para que o pó de seus restos mortais se condense novamente até se fazer, logo em seguida, seu jeito e sua forma original. A fábula seria identificada com a morte e a ressurreição cíclica da fênix, assim como com o desejo irrefreável de vida e o triunfo da vida sobre a morte. Ao mesmo tempo é uma ave que cumpre um ciclo histórico de cinco séculos de vida. A mitologia antiga, muito

explorada pelos fins da Idade Média, quando a fênix serve de símbolo da ressurreição de Cristo e às vezes da natureza divina, e posteriormente redescoberta pelo Classicismo e Neoclassicismo, nos ensina essa distinção entre a existência do tempo na Idade do Ferro (dos homens) e sua ausência na Idade do Ouro. Dinâmica e estática, em outras palavras. Trata-se de um conceito verdadeiramente filosófico que pressupõe uma consciência da condição existencial no presente.

Em outras palavras, e diante de conceitos diversos, Aristóteles formulara essa mesma referência sobre o tempo, pressupondo não o conceito dos mitos, mas uma intuição científica. Mas a formulação tem um caráter idêntico, e certamente foi admitida não só pela inteligentsia medieval como pelos próprios filósofos do séc. XVIII. Ora, sabe-se que a potência criadora de Aristóteles não encontrou obstáculos nem com o Racionalismo em ascensão no Seiscentismo. A noção de tempo do Século das Luzes é basicamente aristotélica. Num de seus tratados físicos, o peripatético deixa bem evidente essa concepção de um tempo presente, por um lado, em que as potências necessariamente transformáveis geram a cada momento um ato novo; e o chamado *primum mobile*, de outro lado, ato puro, imóvel, imutável, único e eterno (7). O que isso significa é que há dois espaços temporais, um que pressupõe o movimento em si, causador da dinâmica dos corpos, e portanto, da noção de tempo; e outro, que é o princípio dessa dinâmica que não é subordinado a essa lei do movimento dos corpos que gera a ilusão do tempo. O pensamento grego, especialmente a partir da mitologia, faz referência a essa estrutura do tempo de forma quase idêntica, e a evolução dessa teoria físico-filosófica inspiraria o poeta latino Ovídio na reprodução de mitos que se identificassem com o fato.

A idéia original de Aristóteles é contrapor, de forma científica, aquilo que Hesíodo chamaria de Idade do Ouro na mitologia, com a noção de nosso tempo presente: a existência e a não-existência de um conceito abstrato por nós conhecido como tempo. Tempo para ele é quase um sinônimo de “movimento quantificado”, na medida em que o primeiro (o tempo) é a quantificação concreta do segundo (o movimento). Nas palavras do próprio Aristóteles, segundo uma tradução inglesa: “For time is just this - number of motion in respect of ‘before’ and ‘after’. Hence time is not movement, but only movement in so far as it admits of enumeration. A proof of this: we discriminate the more of the less by number, but more or less movement by time. Time then is a kind of number” (8).

E o que advém de tudo isso? A teoria física de Aristóteles sobre o tempo e a dinâmica dos corpos fora convertida em teologia racional pura por Tomás de Aquino no séc. XIII. E o século do Iluminismo não modificaria radicalmente a opinião tomista (9). Tomás de Aquino recria valores aristotélicos (e, portanto, em conformidade com o pensamento mítico-filosófico grego), e torna-os cristãos. Sua famosa prova da existência de Deus tem como base metafísica a estrutura do tempo de Aristóteles. Novamente se formula a noção dos dois espaços temporais: um que pressupõe o movimento dos corpos e a dinâmica do tempo; e outro, imóvel e imutável, que agora recebe o nome de Deus. Já sabemos que na física aristotélica, o tempo é uma espécie de contagem do movimento, é o movimento quantificado. Para

Tomás de Aquino, isso se converte da seguinte forma: primeiramente, o movimento dos corpos pressupõe a velha concepção aristotélica do ato e da potência, ou seja, a dinâmica da natureza faz com que um corpo movimente o outro, e ao mesmo tempo, seja movimentado por um terceiro, para que todos sejam movedores e movidos, criando na natureza teológica um ciclo de mutações, onde um ato se transforma em potência, também geradora de novas potências. Dessa forma, torna-se impossível que, da mesma maneira que no ciclo descrito, uma coisa seja ao mesmo tempo motor e causa movida, ou seja, que ela se movimente por ela mesma, porque tudo o que é movido é movido por uma outra coisa. O que leva Tomás de Aquino à sua noção física de Deus: é necessário chegar a um primeiro motor que seja movido por ele mesmo, o que é concebido como Deus pelos tomistas (10).

Trata-se de um dos cinco argumentos a favor da existência de Deus. O fato da teoria teológica envolver particularmente as noções físicas aristotélicas sobre o tempo já identifica ambos os temas de forma concreta. Isso lança novamente as bases para os conceitos teológico-políticos sobre o tempo: a temporalidade e a intemporalidade das coisas. As duas definições chegariam ao séc. XVIII (século de retomada e leituras obrigatórias dos clássicos greco-romanos) sob forma de presente e passado, de forma que o presente encarnasse o sentido das mudanças e da temporalidade da Idade do Ferro, e o passado reconstituísse a imutabilidade e a intemporalidade da Idade do Ouro. O que equivale a dizer: reconstituir o passado é tentar trazer ao nosso tempo toda a imutabilidade e intemporalidade da Idade do Ouro. O presente é dinâmico e mutável, imprevisível dentro das condições temporais. No mais das vezes, esse presente que muda os homens inspira o famoso moto scitcentista horacionano do *carpe diem*, e lança todas as bases para o desejado primitivismo do séc. XVIII, ou seja, a tentativa de retorno ao passado mítico, e acima de tudo, de ouro.

Em termos míticos, a dinâmica do tempo se dá a partir de uma involução das raças, considerando-se a idéia de Hesíodo para as cinco Idades, cujos nomes tomam hierarquicamente a preciosidade de um metal: ouro, prata, bronze, ferro (Hesíodo intercala a Idade dos Heróis entre as duas últimas). Na Idade do Ouro, os homens, criados pelos próprios imortais do Olimpo, viviam em perfeita paz e harmonia, bem como tinham o proveito das coisas da terra, sem que existisse o trabalho e o esforço para o plantio. Segundo um mitólogo, “sua raça denomina-se *ouro*, porque o *ouro* sendo ígneo, solar e real, é o símbolo da perfeição primordial” (11). Já a Idade do Ferro, sendo a mais baixa na hierarquia das perfeições teológico-políticas, é também a mais terrível de todas. Identifica-se com o mito de Pandora, aquela que retirou a tampa de uma caixa onde residiam todos os males da humanidade. Ainda segundo uma explicação de Junito Brandão, não só Pandora mas também o mito de Prometeu se identifica com a condição existencial da Idade do Ferro: “o mito de Prometeu e o de Pandora formam as duas faces de uma só moeda: a miséria humana na Idade de Ferro” (12). Essa última na hierarquia das idades é um retrato vivo do momento presente que se move constantemente em direção a um futuro cheio de incerteza: doença, velhice, a necessidade do trabalho e a fecundidade na produção dos

alimentos e na reprodução da raça, e acima de tudo, a guerra - símbolo do ferro. Resta-nos o limite entre o bem e o mal.

O recuo mítico no tempo, que tem também conseqüências teológicas e políticas, como veremos mais adiante, assenta portanto as bases para o primitivismo do séc. XVIII. De um lado, temos um passado paradisiaco, intemporal e imutável, onde se estampa toda a perfeição natural; do outro, o nosso tempo presente, temporal e dinâmico, que pressupõe a mudança dos fenômenos naturais físicos e políticos. Sonhar com o passado mítico, no séc. XVII, era desejar uma intemporalidade. Veja-se a esse propósito, uma das liras de Gonzaga, onde fica bem clara essa distinção entre a imutabilidade natural, que vem do passado, e a dinâmica do tempo da própria consciência presente do poeta:

Mas como discorro?  
 Acaso podia  
 já tudo mudar-se  
 no espaço de um dia?  
 Existem as fontes  
 e os freixos copados;  
 dão flores os prados,  
 e corre a cascata,  
 que nunca secou.  
     São este os sítios  
     são estes; mas eu  
     o mesmo não sou. (I, 5)

Aqui a natureza e os princípios naturais que dela advêm são símbolos de um passado mítico celestial. O mesmo problema - a mutabilidade ou não da natureza - suscitaria novas versões um pouco diversas, inclusive em Cláudio, que apresenta variações interessantes para o tema. Para o mineiro de Mariana, a natureza não tem aparentemente aquela condição de estabilidade teológica, como acontece com os outros poetas da mesma fase. Em Cláudio, a natureza ainda tem aquela manifestação do "horror" barroco, o idílio setecentista ainda cede espaço ao funesto, e natureza possui, antes de mais nada, a dinâmica dos corpos, ela se transforma a cada cena, num palco de mutabilidade decadente. Ora, toda essa aparência não faz mais que confirmar o oposto: ao final, a conclusão claudiana, como também em Gonzaga, é que o que mudou não foi a natureza, que continua intacta e imóvel, mas as sensações do poeta, que são inevitavelmente mutáveis:

Onde estou? Este sítio desconheço:  
 Quem fez tão diferente aquele prado?  
 Tudo outra natureza tem tomado:  
 E em contemplá-lo tímido esmoreço.

Uma fonte aqui houve; eu não me esqueço  
 De estar a ela um dia reclinado:  
 Ali em vale um monte está mudado:  
 Quanto pode dos anos o progresso!

Árvores aqui vi, tão florescentes,  
 Que faziam perpétua a primavera:  
 Nem troncos vejo agora decadentes.

Eu me engano: a região esta não era:  
 Mas que venho a estranhar, se estão presentes  
 Meus males, com que tudo degenera!

Assentadas as bases para o primitivismo, e com os devidos retornos a um passado mítico, o séc. XVIII constrói paralelamente a isso também um sentimento de progressividade que parece contradizer o primeiro. Em outros termos, teríamos: primitivismo, de um lado, e o desejo de retorno a uma simplicidade passadista (como o *bon sauvage* de Rousseau), e a progressividade, de outro lado, com a idéia de que o futuro poderá algum dia repetir o passado. Em qualquer uma das duas atitudes, o que existe é uma rejeição ao presente, uma revolta contra o estado das coisas do momento vigente. Primitivismo e progressividade são dois lados de uma só atitude social. Cada um tem seu estilo, mas o fim é o mesmo. Essa recusa ao presente se projeta ao mesmo tempo como uma herança do passado e, ao contrário, como uma esperança.

Já vimos que, em se tratando de Setecentismo, sonhar com o passado é desejar um tipo de intemporalidade inerente a essa utopia, é desvincular-se de qualquer noção de tempo e/ou espaço. Veja-se, por exemplo, a descrição de um historiador para aquilo que representou o passadismo no Século das Luzes: “*rébellion contre le présent, inadaptations, regrets, nostalgies: presque une sensation, un grand besoin de fraîcheurs, des images qui déprécient le réel, qui transfèrent dans l’autrefois la beauté des rêves, sont les éléments qui entrent dans la force complexe qu’on appelle le primitivisme*” (13). O futuro serve mais ou menos da mesma forma: a idéia de progresso surge no momento em que, ao procurar um passadismo nos termos de uma Idade do Ouro, o próprio passado ressuscita numa possibilidade futura. Tudo se resume nesse progresso, que então se firma nos ideais materiais, políticos e sociais. A noção do tempo, dentro desses princípios, cresce juntamente com a perspectiva de um bem social ligado à grande massa dos indivíduos. É o bem-estar comum que une a progressividade social e a liberdade do indivíduo dentro do espaço político. De qualquer forma que se vissem as mudanças político-sociais (dentro de uma evolução progressiva, como Voltaire: ou até mesmo como uma inevitável decadência dos costumes, como Rousseau), o futuro mítico era, no mais das vezes, promissor, e visto como esperança única. E o progresso era entendido como a evolução natural dos fatos, como se a verdade das coisas se nos mostrasse gradualmente. Até mesmo a

revelação dos fenômenos era gradual. Tudo se submetia a uma lei inevitável e construtora, segundo os ilustrados, que era o próprio progresso, entendido como a mudança das coisas a partir do tempo.

Excetuando-se Rousseau, cujo pessimismo prevê as conseqüências sociais do fim de seu século, os pensadores políticos ilustrados, especialmente os franceses, acreditam no tempo como construtor de uma progressividade. Alguns até mesmo ao ponto de identificar o presente como mais cheio de luzes e humanidade que o passado e, certamente, o futuro como mais que o presente. Vejam-se essas palavras de um observador suíço, Jean-François de Boissy, depois de percorrer a França e a Alemanha do séc. XVIII: "Nous valons infiniment plus que nos ancêtres. Il y a plus de mœurs qu'autrefois, plus de politesse, plus de lumières, plus d'humanité. Nos pères sous François Ier étaient dans la barbarie, leurs mœurs étaient féroces. Aujourd'hui tout est changé en mieux. Il me semble que M. Abbé de Saint-Pierre a tout à fait peu à peu vers la raison universelle" (14). Para os intelectuais mais otimistas, o mundo melhorava e civilizava-se a olhos vistos e, assim sendo, o futuro caminhava para um racionalismo social que prometia um mundo mais cheio de humanidade, de costumes polidos pela Ilustração burguesa. A mentalidade social humana se libertava aos poucos da tutela teológico-medieval, e criava um nível de consciência que se considerava mais livre, aberto e promissor. Mais felizes seriam os nascituros que viveriam depois dessa reforma do pensamento. Esta é a expectativa setecentista para o devir.

Já comentamos que a progressividade natural do séc. XVIII é, na verdade, um desejo de retorno ao passado mítico, ao tempo áurico, que é ao mesmo tempo teológico, porque pressupõe um anseio de intemporalidade divina no sentido tomista, e político, porque pressupõe a organização pura das sociedades. A diferença é que, ao retomar esse mito do passado de ouro, o sentimento vem agora carregado de uma postura ilustrada e burguesa que, de certa forma, modifica a originalidade greco-romana. Aliás, todo o aproveitamento da arte da antiguidade é, no séc. XVIII, filtrado por uma mentalidade racionalista, ligada à Ilustração e especialmente à ascensão burguesa. Até mesmo o pastoralismo virgiliano recebe um filtro cortesão e o bucólico-rural transforma-se no burguês-citadino. Ora, com o mito da intemporalidade do ouro aconteceu o mesmo: as sugestões teológicas do passado mítico (que tiveram raízes pagano-cristãs, de Aristóteles a Tomás de Aquino) voltam no séc. XVIII, e ao serem refletidas para um futuro promissor, que é a essência do ideal do século, esse mesmo passado mítico-teológico se reconstrói sob panos políticos. Isso certamente justifica a atitude de Gonzaga exposta no início dessa dissertação: o passado mítico, na *Marília de Dirceu*, recebeu dos cuidados do poeta Dirceu uma poética que identifica o pastoralismo ameno com o espaço de um campo paradisiaco. Sua caracterização é o tempo perdido que não volta, é a intemporalidade histórica. Mas ao tentar projetar esse ideal mítico-teológico para os verbos no futuro, o poeta de Marília não deixa de evitar uns rasgos de espírito ilustrado e, acima de tudo, burguês, onde a lição virgiliana e paradisiaca da natureza dá espaço ao

ambiente da família de classe média. Importam aqui os valores da harmonia e da unidade familiar inabalável:

Que prazer não terão os pais, ao verem  
com as mães um dos filhos abraçados;  
jogar outros a luta, outros correrem  
nos cordeiros montados! (I, 19)

Até mesmo o lado negativo do futuro (que em Gonzaga é, às vezes, expresso pela morte e pelo desejo de agarrar o dia) se torna mais ameno diante das possibilidades da tranqüilidade familiar:

Mas sempre passarei uma velhice  
muito menos penosa.  
Não trarei a muleta carregada,  
descansarei o já vergado corpo  
na tua mão piedosa,  
na tua mão nevada. (I, 18)

O futuro, em Gonzaga, vem sempre acompanhado de um sentido de reconstrução de caráter otimista. O poeta de Marília tem muito daqueles ilustrados otimistas franceses, especialmente Voltaire, onde persiste a máxima de que “o mundo é bom” e o futuro será melhor ainda. É o famoso *Tout est bien* de Candide. A lira IV da 2ª parte, por exemplo, trata disso: o *carpe diem* horaciano é tratado de forma dura e perturbadora, e o futuro, a partir da experiência do cárcere, tem possibilidades as mais diversas, mas assim mesmo, diante da futura dramaticidade da velhice, estampa-se o otimismo caracteristicamente gonzaguiano:

Mal te vir, me dará em poucos dias  
a minha mocidade o doce gosto;  
Verás brunir-se a pele, o corpo encher-se  
voltar a cor ao rosto. (II, 2)

Mas mais que o puro amor de Marília ou sua simples presença, o que garante a amenidade do futuro reconstrutor é a segurança do lar, é a certeza de que o pastor-poeta terá o seu espaço familiar honrado e garantido. Dirceu deseja não somente um lar que seja harmonioso, mas que seja no mínimo um exemplo para os vindouros. É exatamente esse o sentido dos verbos no futuro na poética gonzaguiana. Ao mesmo tempo, retorno ao passado mítico e busca dos valores futuros, a *Marília de Dirceu* constrói seu princípio e seu ideal poético, com sua linguagem própria, que não se sujeita completamente aos padrões metodológicos setecentistas, e acima de tudo, com uma representação de uma utopia que marca os desejos da revolucionariedade no séc. XVIII: a crença no espaço paradisíaco não voltado unicamente ao passado greco-

romano, mas ao futuro, e à organização das sociedades. Serve como expressão desse ideal um de seus versos da lira XIII:

Pode ainda raiar um claro dia. (II, 13)

## Notas

- (1) Alfredo Bosi. "Poesia resistência", *O ser e o tempo da poesia*, p. 153.
- (2) Aristotle. *Rhetoric* I 1358b 7-20. "Political speaking urges us to or not to do something: one of these two courses is always taken by private counsellors, as well as by men who address public assemblies. Forensic speaking either attacks or demands somebody: one or other of these two things must always be done by the parties in a case. The ceremonial oratory of display either praises or censures somebody. These three kinds of rhetoric refer to three different kinds of time. The political orator is concerned with the future: it is always about things to be done hereafter that he advises, for or against. The party in a case at law is concerned with the past; one man accuses the other, and the other defends himself with reference to things already done. The ceremonial orator is, properly speaking, concerned with the present, since all men praise or blame in view of the state of things existing at the time, though they often find it useful also to recall the past and to make guesses at the future".
- (3) Ernst Cassirer. *La filosofía de la Ilustración*, p. 226.
- (4) Idem, p. 246.
- (5) Giambattista Vico. *Scienza Nuova*, I, libro II, 368.
- (6) Ovídio. *As Metamorfoses*, livro XIII.
- (7) Aristotle. *Physics* VIII 258b 10 e ss.
- (8) Aristotle. *Physics* IV 219b 1-4.
- (9) A presença da teologia escolástica no séc. XVIII como participadora da utopia iluminista será estudada mais adiante.
- (10) Thomas Aquinas. *Summa Theologica*, I, quest. 2, art. 3.
- (11) Junito Brandão. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*, I, p. 369.
- (12) Idem, I, p. 371.
- (13) Paul Hazard. *La pensée européenne au XVIIIe siècle*, III, 7, p. 359.
- (14) Apud Paul Hazard, Op cit, p. 363.

## V. LA CITÉ DES HOMMES

“À Sombra de uma faia”  
(Virgílio, *Bucólicas*, I)

Na *Marília de Dirceu*, assim como em outras coletâneas que já aparecem no séc. XVI, a falta de referência em relação ao tempo e ao espaço parece criar na poesia um ambiente descontextualizado da realidade social, como se a realidade clássica e idealista bastasse por si só. O mundo clássico das literaturas quinhentista e setecentista já parece fazer de seus versos um amontoado de compilações mitológicas e mágicas do momento greco-romano que, aos olhos de hoje, poderiam cair num vazio político-social. Todo esse aparato do mundo artificioso de Gonzaga não passa de uma ilusão retórica. Certamente, o poeta de Marília lançou mão da técnica clássica da descontextualização espaço-temporal por simples adequação histórica. E nisso ele seguiu o método. Como já comentado, o séc. XVIII como um todo já tem essa postura de um passadismo mesclado a uma progressividade onde, juntos, caem na tentativa de reconstrução de uma utopia que tem caráter teológico-político.

O que primeiramente salta aos olhos é que, ao eliminar o tempo e o espaço na poética, Gonzaga cria, paralelo a isso, um novo espaço e um novo tempo que são absolutamente imaginários e indefinidos. Quase nunca se diria que o pastor Dirceu está contextualizado em Vila-Rica de Minas Gerais, na segunda metade do séc. XVIII, diante de uma rebelião de cunho político, advinda das manifestações intelectuais e revoltosas de um grupo de pensadores. As duas últimas liras da segunda parte são mais palpáveis no que tange à realidade política e social de Gonzaga, e das duas, somente a última (XXXVIII) situa o espaço e o tempo em favor de uma cumplicidade política. Trata-se de um colóquio (na verdade, um monólogo) com a Justiça, que ouve os lamentos e o discurso politicamente determinado de um poeta que, agora, não traz nem lembranças do pastor Dirceu. Liras como essa são

raríssimas, e poder-se-ia dizer, num sentido profundo, que essa é a única. Os debates poéticos sobre a Justiça tornam-se cada vez mais assíduos e consideráveis na segunda parte da *Marília*, mas essa noção assume um caráter universal e quase abstrato, desmentindo uma possível necessidade de contextualização histórica e temporal. A lira XXXVII contextualiza Minas por um mero recurso lírico, onde importa o encontro entre o homem e o seu espaço físico. Trata-se de um novo monólogo, dessa vez com um certo "sonoro passarinho" que o poeta, no cárcere, manda romper os ares, e seguir os rumos de Vila-Rica para se encontrar com a amada Marília:

Toma de Minas a estrada,  
Na Igreja nova, que fica  
Ao direito lado, e segue  
Sempre firme a Vila-Rica.

Entra nesta grande terra,  
Passa uma formosa ponte,  
Passa a segunda, a terceira  
Tem um palácio defronte (II, 38)

No mais das vezes, tanto na primeira como na segunda parte, o que existe na poética gonzaguiana é uma abstração espaço-temporal. Esse momento mágico de um tempo que já foi (mas não se sabe quando) e de um espaço que certamente está longe (mas não se sabe quão distante) já fora remontado pela literatura clássica arcáde. Nas origens da literatura, o idílio, e a poesia bucólica, começaram a se identificar com esse esquema de anulação do espaço-tempo para uma possível formalização (ou não) de um outro esquema espaço-tempo que lhes convinha. Na verdade, porém, o idílio (hoje conhecido como uma pequena peça de caráter campestre), não esteve direta e necessariamente ligado a essa posição ideológica. Ele poderia pressupor ou não a formação e/ou a idealização de um esquema espaço-temporal. É que o idílio foi sempre tomado por uma composição de estrutura bucólica, mas em sua raiz, o termo não está necessariamente ligado ao bucolismo, pois significa nada menos que uma pequena peça de poesia (1). O conceito de idílio não remonta a Teócrito, mas como a grande maioria de suas composições poéticas eram inevitavelmente de cunho pastoril, logo, surgiu a identificação tardia entre o idílio e o bucolismo. Ora, o bucolismo teocritiano compõe um cenário e um tempo que, longe de terem um fundo político, se escondem no monte grego da Arcádia para se abstraírem num grupo de pastores que não tem uma definição palpável no tempo e no espaço. Já os idílios urbanos de Teócrito, um pouco mais raros, definem de maneira quase histórica o ambiente social de seus personagens. Lembre-se, por exemplo, do idílio das mulheres de Siracusa, em que a realidade do espaço é um quase registro historicista do cotidiano.

O que passou para a tradição idílica foi certamente a abstração espaço-temporal do bucolismo, desde os tempos de Virgílio, até o resgate moderno do

Arcadismo por Jacopo Sannazaro. Foi talvez esse napolitano de tendências completamente líricas e pastoris que, ao lançar o seu *Arcadia* em 1504, fez do pastoralismo uma poética de cunho atemporal e vazia de um espaço físico e político. O enredo da *Arcadia*, especialmente em sua prosa, acontece no monte grego da Arcádia, entre os "alti e spaziosi alberi negli orridi monti da la natura prodotti". Ora, mas o que significa um grupo de árvores e montes da natureza para uma delimitação espaço-temporal socialmente visível para o homem de hoje?

O mesmo acontece com a poética de Gonzaga. O máximo que se obtém em seus versos é uma delimitação como "aldeia", "sítio ameno", "sítios ditosos", "pátria aldeia" ou ainda as contradições "este monte" (primeira parte, I) x "rua" (segunda parte, XIV), que pressupõem, ora um ambiente absolutamente campestre, ora urbano. "Sítio" é uma delimitação vazia de sentido espacial, como se se dissesse "lugar". A "aldeia" se confunde numa mescla de pré-urbanismo e princípios de civilização com uns rasguinhos de quotidiano primitivista e campestre. Dessa forma, nunca se sabe qual o verdadeiro espaço físico-temporal dos poemas da *Marília*. Tudo isso está presente também em outros arcades brasileiros. O efeito torna-se universalizante, como se aquele espaço e aquele tempo inexistentes constituíssem a própria noção da realidade do universo poético pastoril.

Mas quando se fala em anulação do conceito de espaço-tempo, não se deve pensar que a poética gonzaguiana está solta num vazio, em que os personagens do enredo lírico não têm por onde se movimentar ou expressar certas atitudes. É como se o cenário fizesse parte de um todo, uma espécie de cidade dos homens, onde tudo acontece e onde o dia-a-dia parece eterno. Veja-se, por exemplo:

Quando passarmos juntos pela rua,  
 Nos mostrarão c'o dedo os mais pastores,  
 dizendo uns para os outros: olha os nossos  
 exemplos da desgraça e são amores (II, 15)

É interessante notar que, diante de um cenário absolutamente campestre e quase abstrato, surja de repente uma rua, onde um grupo de pastores contempla a felicidade de outros que, embora descontentes na hierarquia social, se sentem o exemplo clássico de uma vida conjugal feliz. Uma rua pressupõe uma cidade, e portanto, um clima no mínimo pré-urbano, longe do bucolismo virgiliano cantado pelo pastor Dirceu. Exemplos como esse denunciam a presença de um sentimento que não é completamente campestre e não condiz com o ócio dos pastores que se afinam no canto amebau. A conclusão é inevitável, mas os preceitos podem levar a outros fins, e um deles é a noção de cidade. Para o mundo de hoje, a cidade, da forma como é entendida, está ligada a um clima urbano que vem de uma necessária congregação de ruas e habitações. Para o séc. XVIII, entretanto, e especialmente para os poetas pastoris dessa fase, o conceito de cidade é bem outro, e está mais ligado a uma noção de cidadania do que necessariamente a um espaço físico onde vivem os habitantes da urbe. Na cidade dos pastores, a concretude física dá espaço a um valor

moral. Donde advém que a falta de referência em relação ao tempo e principalmente ao espaço na utopia da Arcádia leva em conta a noção abstrata de uma cidade, não no sentido de oposição ao campo, mas de cidadania, em que o espaço físico inexistente dá lugar a um espaço ético-moral.

Como saber, portanto, até onde vai o lado urbanístico da cidade dos pastores? Ou em outras palavras, como saber que a cidade dos pastores não é unicamente um espaço físico urbanizado? Na verdade, esse valor não tem a mínima importância diante do conceito político e moral da cidade dos poetas pastoris. Sabemos que, eventualmente, esses mesmos poetas optaram por um clima que fosse ao mesmo tempo rústico e bucólico. Nem sempre o conseguiram, é certo, já que alguns deles (inclusive Gonzaga) criaram uma esfera mais elegante e cidadina do que propriamente rústica. Se isso denuncia elementos da cidade urbanizada, pouco importa, porque o conceito de "cidade" já fora construído de forma diversa. É o conceito latino de *civitas* que pode ter sido passado pelos gregos. Os latinos tinham dois valores diferentes para aquilo que hoje chamamos de cidade: um deles é *urbs*, que é a cidade no sentido de oposição ao campo (*rus*, de onde vem "rústico"). A *urbs* é a construção da cidade, a morada, o asilo, ou ainda o conjunto de pessoas que não habitam o campo. Outro conceito completamente diverso é *civitas*, que significa na verdade a condição ético-moral do cidadão, o direito da cidadania, ou num sentido lato, a sede de um governo, ou mais longe ainda, por extensão histórica da palavra, o próprio sentido de *urbs*. Nota-se que *urbs* tem um valor de existência física da cidade que se opõe ao campo; e *civitas* tem um valor puramente político e moral, é um cenário que abstratamente existe como valor social de uma comunidade, esteja ela onde estiver, no campo ou na cidade. Esses dois conceitos são originariamente gregos: *civitas* é uma espécie de versão latina para a pólis dos atenienses, assim como *urbs* substitui *astu* enquanto cidade (Atenas, por antonomásia) em oposição ao campo. A noção de pólis para os gregos é vastíssima, especialmente no campo político e moral. Do seu conceito vem o valor da democracia, expresso pela *politeia*, que é acima de tudo, o modo de vida e o direito do cidadão.

Certamente, é essa abstração *civitas-polis* que importa para Gonzaga, quando o poeta descreve um grupo de pastores, numa rua, a contemplar a perseverança moral de um casalzinho fadado à desgraça econômica. Mesmo criando uma esfera quase urbana, a "rua" não constitui aqui uma formalização do espaço físico da cidade, mas uma metáfora de cunho possivelmente inconsciente dos valores morais da *politeia*. A contemplação moral dos pastorzinhos já traz alguma lembrança de tudo isso. Assim também todo o conjunto de expressões usadas ao longo da *Marília* para se referir ao espaço físico-temporal, tais como "sítio ameno", "aldeia", "monte", "pátria aldeia", etc. Em todas elas, o que existe não é a concretização de um espaço físico que se urbaniza, mas simplesmente a noção abstrata de um lugar, onde há a existência ideal de um grupo de pastores que constroem uma utopia teológico-política da Idade do Ouro.

Essa distinção entre cidade-civitas e cidade-urbs não é inédita no séc. XVIII, e remonta a uma tradição antiga na literatura da filosofia e da poesia. Santo Agostinho,

por exemplo, certamente teria pensado sobre ela, ao descrever a sua *Cidade de Deus* (*De civitas Dei*), onde importa mais o valor moral e político de um grupo de cristãos do que a realidade física de um espaço citadino. Também a *Utopia* de More traz uma lembrança dessa distinção: a sua ilha inexistente pressupõe a formação de uma cidade, mas logo se percebe que a cidade de More tem uma configuração mais campestre e rural do que urbana. Trata-se, portanto, de uma "cidade campestre" ou uma "comunidade rural", onde homens e mulheres trabalham igualmente a serviço da agricultura e pecuária. É como se se percebessem as necessidades frementes de retorno ao campo, mas ao mesmo tempo, se visse a fatalidade inevitável das comunidades urbanas que, uma vez formadas, jamais se dissolvem. Daí a adoção de uma cidade rural, ou "aldeia", "sítio ameno", etc, onde falam mais alto o contato rústico e simplório com a natureza e o valor moral e político do cidadão que nela habita.

Uma distinção politicamente mais precisa de tudo isso fora feita também por Rousseau no seu *Contrato Social*, onde ele separa conceitos diversos entre *cit e* e *ville*. O primeiro refere-se exclusivamente a um corpo político (*corps politique*), também chamado por Rousseau de *república*:   aquilo que ele denomina "pessoa pública", que se forma pela união de todos os homens, a partir de seu contrato social. *Ville*   unicamente um grupo de residências que formam o corpo urbano. Sobre essa no o abstrata de *cit e*, ele comenta: "Le vrai sens de ce mot s'est presque enti rement effac  chez les modernes: la plus part prennent une ville pour une cit e et un bourgeois pour un citoyen. Ils ne savent pas que les maisons font la ville mais que les citoyens font la cit e" (2). A no o rousseauiana para o conceito de cidadão vem, portanto, de sua compreensão para o conceito básico de *cit e*, já que o iluminista acredita que os franceses não compreenderam o verdadeiro sentido da palavra *citoyen*.

*Citoyen*, como no o pura e extensa do "cidadão", vem da *cit e*, conceito que se torna abstrato, levando-se em conta o valor político e moral do homem dentro de uma comunidade.   certamente dessa cidade que falam os poetas pastoris desde o séc. XVIII, já que o ambiente de sua poesia não comporta teoricamente a incompatibilidade entre *urbs* e pastoralismo. Daí a necessidade de se ligar o pastoralismo a um conceito mais amplo, que d  conta de uma composi o político-moral, que   a *cit e*.

Mas ao se falar da forma o de uma "cidade política" como valor filosófico para os pensadores setecentistas, a sensa o que se tem (não são diante da literatura política, mas também da evolu o dos acontecimentos políticos)   que essa "pessoa pública" se torna fechada e com tendências nacionalistas. A cidade dos pastores, para os poetas bucólicos, não   nada menos que um reflexo do corpo político do séc. XVIII, constituído e fechado em sua organiza o. Na poesia de Gonzaga, por exemplo, existe o pastor e a amada, e todo o conjunto de figurantes que compõem o cenário da *Marilia*   demarcado por pastorzinhos que se encaixam dentro de uma hierarquia fechada. São todos os elementos que fazem da "cidade campestre" um corpo político e moral absolutamente fechado em sua constitui o, como se não existisse a presença de um outro mundo. A cidade dos pastores   o mundo, e além

dela não há mais nada. Esses mesmos pastores estão como que fechados nesse universo bucólico, e poder-se-ia ver quase que uma demarcação territorial desse espaço da cidade campestre. Isso, sim, poderia constituir uma novidade para o séc. XVIII. Para o classicismo do séc. XVI, a situação política é bem outra. Em Sá de Miranda, por exemplo, não existe só um universo político: a sua quase dialética social pressupõe mundos diversos e não há um fechamento do território do pastor. Novamente, na *Arcadia* de Sannazaro, algo interessante acontece: como manda a tradição bucólica, a anulação do conceito de espaço-tempo pressupõe a formação abstrata de uma cidade campestre, que se destaca mais pela sua constituição político-social do que urbanamente concreta. Mas diferentemente do séc. XVIII, a *Arcadia* não fez de seu corpo político um território delimitadamente fechado, especialmente porque seu enredo traz a presença do estrangeiro, que é antes de tudo, o foco central e biográfico da narrativa. Sannazaro se finge de pastor estrangeiro, vindo de Nápoles, e se coloca literariamente no imaginário monte da Arcádia, onde passa a se chamar Sincero. O fingimento pastoril de Sannazaro não é árcaico, e muito menos pastor: é somente uma espécie de exilado que assume, de um momento para outro, os costumes dos pastores (3). Trata-se de uma atitude significativa, e mostra uma interação perfeita entre o mundo do pastor e os outros mundos que o rodeiam.

Mas a cidade dos pastores, ou numa linguagem da literatura política, a "cidade dos homens" do séc. XVIII (4) não tem esse mesmo valor. O pensamento setecentista parece conceber um corpo político que esteja fechado em si, onde o estrangeiro será sempre uma figura alheia à harmonia nacionalista. E isso a vanguarda revolucionária dos iluministas, e também dos poetas pastoris que assumiram sua postura ideológica, parece não perceber. Um dos maiores influenciadores da corrente iluminista, Hobbes, tem a intuição de criar um estado político que tenha uma autonomia absoluta e que seja, antes de tudo, fechado ao "outro". Daí nasce o esqueleto de seu *Leviatã*, que não raras vezes é comparado a um "homem artificial", onde cada membro desse imenso "homem político" é comparado a um valor da grande "cidade política". O objetivo final de seu monstro político ( que é na verdade o Leviatã de Jô, ou o "Deus mortal") é aquilo que ele chama de *salus populi*, a segurança do povo. Essa segurança política e territorial, tão essencial para o pensamento hobbesiano, não é nada menos que uma demarcação necessária do corpo da cidade, para que cada cidadão tenha seu espaço físico garantido dentro do todo fechado. O "outro", fora de seu mundo social, possivelmente o estrangeiro, é um estranho que quebra a "segurança do povo". Hobbes justifica a formação do estado instituído em função de uma multidão de homens, e isso tem sua razão de ser, "a fim de viverem em paz uns com os outros e serem protegidos dos restantes homens" (5).

A insistência de Hobbes na questão da demarcação de sua "cidade dos homens" vem certamente da necessidade de se instituir o conceito ilustradamente burguês da propriedade privada. Remete-nos ao famoso verso de Gonzaga

Tenho próprio casal e nele assisto, (I, 1)

da lira introdutória da *Marília*. O "próprio casal" gonzaguiano lança ao leitor a idéia meio desesperada do pastor que quer provar à sua amada que é dono de uma propriedade privada, e que isso poderia ser um valor de extrema importância para o seu tempo. E fundamentalmente o é. A propriedade para Hobbes (e isso se aplica também, até certo ponto, ao séc. XVIII), é uma espécie de prescrição de regras, ditadas pela soberania, através das quais o homem deve saber quais os bens de que pode gozar, e quais as atitudes que pode tomar para com os outros. A propriedade, portanto, é uma lei civil e, como tal, uma segurança para o cidadão. Mas essa segurança (*salus populi*) nasce a partir de uma demarcação dos limites da propriedade privada: os valores entendidos como *meum* e *tuum*. A limitação do "meu" e do "teu" faz com que o que exista além do "meu" é o estranho que não deve desfazer a harmonia da composição fechada. O *meum* torna-se valor sublime, e quase um extremo de maniqueísmo incontido: "Essas regras da propriedade (ou *meum* e *tuum*), tal como o bom e o mau, ou o legítimo e o ilegítimo nas ações dos súditos, são as leis civis" (6).

E o que é o *meum-tuum* senão uma atitude de fechamento dos direitos de propriedade privada para o estranho? Tornado sublime o valor do *meum*, inevitavelmente torna-se importante também a constituição fechada de todas as propriedades de um estado, ou *civitas*. É uma delimitação que fatalmente cai no nacionalismo e no separatismo. Tornam-se complicadas, por exemplo, as relações com o estrangeiro. Hobbes não resolveu bem essa questão, e sempre quando se refere ao corpo político fora de seu *Leviatã*, essa composição se resolve por si mesma, dentro de seu fechamento sócio-político, mas as configurações holísticas do mundo social como que se quebram numa indefinição ética de suas relações. O reflexo do pensamento de Hobbes no séc. XVIII, especialmente na literatura rousseauiana, tem essa mesma indefinição. O contrato social proposto por Rousseau força uma empatia mútua entre os cidadãos de sua *civitas* (a partir de uma "vontade geral"), mas novamente não resolve o problema holístico das relações sociais. Sua *volonté générale* baseia-se insistentemente num patriotismo que toma as rédeas de um corpo político, e assume uma conduta ética quase imatura para com o estrangeiro. Como justifica o próprio Rousseau: "Tout patriote est dur aux étrangers: ils ne sont qu'hommes, ils ne sont rien à ses yeux" (7). Até mesmo a religião deve se nacionalizar e procurar o seu lugar cívico que lhe compete dentro da sociedade. Esse imperativo patriótico de Rousseau e seu consequente desentendimento social com o estrangeiro, fazem com que o mundo de sua *civitas* seja desprendido do universo social como um todo, assim como o fizeram também os poetas pastoris do mesmo período. A cidade dos pastores-poetas e dos filósofos tende a se anular dentro da conjuntura social, e se isola em sua harmonia nacionalista. E ao se fechar num todo, sua tendência última é sua conservação própria. Trata-se de algo parecido com aquilo que Platão propôs ao idealizar a sua República. O engrandecimento do Estado platônico (aliás também uma cidade de caráter campestre), tem o seu fim último na defesa própria pelo exército contra invasores estrangeiros (8). Nesse sentido, há algo de politicamente grego no pensamento dos iluministas do séc. XVIII. É claro que o

extremismo patriótico de Rousseau não é completamente extensivo aos outros da mesma época. Voltaire também acredita que tudo o que é inspirado pelo amor à pátria tem boa aceitação, mas há também um sentimento cristão em relação ao estrangeiro que faz com que o patriotismo não seja o critério único da moral voltairiana.

É inevitável que o leitor pense que toda utopia de uma *civitas* organizada poderia cair no fechamento do Estado e no seu conseqüente nacionalismo exacerbado. Mas isso não precisa ser uma verdade na literatura política e filosófica. A *Utopia* de More, por exemplo, cuja idéia central é a delimitação de uma ilha, surpreendentemente não pressupõe a delimitação de um estado territorial fechado, como há no séc. XVIII. O que existe na ilha de More é um desprendimento completo da noção do *meum-tuum*, é uma coletivização da propriedade. O "outro" não é o inimigo para os utopianos, ele é simplesmente o "outro" que faz parte de um corpo político amistoso. Daí, o fato de que a ilha da Utopia não tem demarcação territorial, separando-a de outros países. De que serviriam as léguas de demarcação, questiona Raphael Hythloday, um dos que participam do colóquio da *Utopia*, se a natureza já demarcou suficiente amor entre os homens? Dessa forma, os limites territoriais da Utopia tornam-se inúteis, especialmente diante da conclusão de More de que na Europa, não há confiança nem confidência na própria demarcação das léguas. Segundo os utopianos, a quantificação do território é que cria a noção inconsciente da inimizade dos adversários: "For this causeth men (...) to think themselves born adversaries and enemies one to another, and that it were lawful for the one to seek the death and destruction of the other if leagues were not" (9). Há quem acredite que a Utopia, cuja primeira impressão apareceu em 1516, seja um tipo de reflexo idealisticamente teológico e político da colonização da América. De qualquer forma, verdade ou não, a dissertação de More traz muita lembrança daquela idealização das literaturas de viagem do séc. XVI, e antecedentes, como as viagens de Marco Polo, e a literatura informativa quinhentista. Cedo ou não para uma investigação do que seria uma colonização da América, há no livro, de fato, elementos culturais estranhos inerentes à Utopia que, à primeira vista, poderiam ter sido inventados por More, ou possivelmente, tomados da cultura indígena. Entre eles, por exemplo, há o animismo dos utopianos que acreditam na presença concreta dos mortos no cotidiano da linguagem e a tradição primitiva do casamento, em que as moças, depois dos 18 anos, são apresentadas nuas por uma matrona, aos moços que as cortejam, e vice-versa, assim também os cortejadores, na idade de 22, são apresentados nus por um homem sábio e discreto às moças (10).

Mas a despeito dessa possível tentativa de More no sentido de uma identificação Utopia-América, o que sobrou para os americanos, pelo menos no séc. XVIII, foi a demarcação política dos países e, no Brasil, o sentimento rousseauiano de construção de uma *civitas* junto ao seu conseqüente nacionalismo. O Arcadismo no Brasil, especialmente em sua última fase, coincidiu com a vinda de idéias francesas iluministas, e na transição Neoclassicismo-Romantismo, falou alto o patriotismo separatista. Há claros indícios de que a preocupação de Gonzaga é

delimitar o seu próprio espaço físico e mostrar à amada os valores de sua propriedade privada. O mundo social de seu pastor é o universo político do *meum-tuum*; a anulação dos conceitos de tempo-espaço pressupõe uma civitas separatista; e o "outro" na sua composição social simplesmente não existe. O separatismo individual do pastor reflete-se no separatismo ideológico do corpo político de Minas.

Embora a idéia do patriotismo separatista esteja presente nas entrelinhas de Gonzaga, e em outros de nossa Arcádia (e essa postura ideológica é revolucionária para o séc. XVIII), torna-se um pouco difícil acreditar nele, particularmente porque o próprio Gonzaga tinha receios de confirmá-lo, mais ainda quando escreveu no cárcere. Corroborar a idéia da conjuração em seus versos era o mesmo que condenar-se, já que sua poesia até então estava decorada de anjinhos mitológicos e gentis amadas que podiam, até certo ponto, velar o conteúdo político de seu ideário. E Gonzaga o negara até o último verso escrito no Brasil, antes de partir para o exílio na África. Alguns poemas inteiros incluídos na segunda parte da *Marília* chegam mesmo a desmentir e falsificar o seu pensamento, como se toda a utopia de sua civitas separatista não existisse. Dirceu parte para a estruturação de um código ético que visa um bem último, que é a justiça. E para sair impune de um crime de lesa-pátria, o pastor-poeta se desprende de toda e qualquer linha de ideal revolucionário, para reclamar a justiça que lhe devem, e dormir o sono dos justos. Na última de suas líras da segunda parte, onde há o já comentado colóquio entre o poeta e a deusa Justiça, Gonzaga faz uso de recursos retóricos em favor de sua defesa e chega mesmo a encapuzar a máscara de um submisso colonizado, quando comenta sobre o povo americano:

O povo mais fiel e mais honrado (II, 38)

E mais adiante, nega participação no ideal da República e do separatismo e acusa Tiradentes (de fato, não um dos melhores amigos de Gonzaga), de "pobre, sem respeito e louco";

Ama a gente assisada  
a honra, a vida, o cabedal tão pouco,  
que ponha uma ação destas  
nas mãos de um pobre, sem respeito e louco? (II, 38)

Não há como entender que o mesmo autor de todos esses versos tenha sido também o idealizador de uma coletânea satírica politicamente engajada como as *Cartas Chilenas*. Trata-se de um recurso furtivo, é certo, mas saídas estratégicas como essa sempre foram úteis para aqueles cuja verdade não poderia ser desvelada. Gonzaga chega a culpar um sistema abstrato de leis da justiça dos homens, para que não haja um atrito inevitável entre o homem e a autoridade:

Que culpa aquele tem, que aplica a pena?

Não é o julgador, é o processo  
e a lei quem nos condena. (II, 23)

E parece que essa falsificação do pensamento ideológico, ou a negação de uma cumplicidade revolucionária diante da autoridade política, tornou-se quase lugar-comum para os pastores da Arcádia, especialmente aqueles que, em seus versos, se comprometiam com o poder real. Esse artifício está presente em Alvarenga Peixoto com tanta frequência que torna-se difícil buscar a linha de seu pensamento revolucionário. Uma auto-defesa que pode vir a ser reacionária. Veja-se, por exemplo, também a respeito do povo americano (agora na pele de um índio), alguns dos versos de Peixoto, que são na verdade o canto do chamado "Pindaro americano", no seu "Sonho poético":

Sou vassalo, sou leal;  
como tal,  
fiel, constante,  
sirvo à glória da imperante,  
sirvo à grandeza real.  
Aos Elisios descerei,  
fiel sempre a Portugal,  
ao famoso vice-rei,  
ao ilustre general,  
às bandeiras que jurci (11).

Mas apesar de todo esse mascaramento das idéias políticas, o ideal da cidade dos homens existiu no Brasil em fins do séc. XVIII. Imbuídos de uma revolucionariedade do espírito ilustrado, os poetas-pastores de nossa Arcádia têm em seus versos uma utopia política, que é a construção e separação de uma *civitas* ao estilo de Rousseau. E o espaço físico dessa cidade seria certamente delimitado por uma "quantificação de léguas". Em sua poesia, a anulação do conceito de tempo-espaço cria a abstração de uma cidade campestre, modelo onde importam, em primeiro plano, a definição exata da propriedade privada e o valor essencial da justiça e das leis civis.

\*\*\*

Estruturados os motivos políticos que regem a cidade ideal dos pastores e filósofos do séc. XVIII, a liberdade política da propriedade privada e a conseqüente

autonomia moral e social do indivíduo são também impulsionadas por um processo filosófico de secularização, ou laicização. Esse fenômeno histórico já podia ser observado desde os princípios da Idade Moderna. O que se tem em finais do Século das Luzes é um reflexo e uma consequência inevitável do desenvolvimento histórico-político dos princípios do quinhentismo. Aos poucos vai-se configurando uma participação mais ativa do indivíduo dentro da sociedade, já que a própria estrutura do pensamento não estaria mais retida pelas mãos de uma teologia despótica mantida pela repressão eclesiástica. Essa laicização da inteligência, uma cosmovisão que implica uma racionalização do indivíduo dentro de seu meio, tem a ver com a liberdade desse mesmo indivíduo dentro de um espaço sócio-político. Trata-se de uma transição feudalismo-capitalismo, que culmina numa tentativa de desprendimento da teologia e metafísica tradicionais.

Sabe-se que o séc. XVIII é, acima de tudo, o século das luzes, onde há dois princípios fundamentais: o racionalismo e o individualismo. Essas mudanças no processo indivíduo-sociedade ditam regras sociais que anunciam principalmente os valores de liberdade, propriedade e segurança, caindo naquilo que chamariamos de "individualismo possessivo" (12). O indivíduo possessivo, no século das Luzes, é também de um racionalismo que se opõe à antiga transcendência teológica medieval. São traços que, filosoficamente, marcam uma trajetória da verticalidade à horizontalidade. Mas um fato de extrema importância é que, apesar desse indivíduo setecentista, possessivo e racional em seus princípios, ter como formação moral as luzes do racionalismo cartesiano, em sua base essencial, o misticismo e a teologia não se extinguiram de todo. De fato, a presença histórica da filosofia racionalista não pressupõe a anulação completa da teologia cristã e ainda mesmo mística. Portanto, torna-se dúbio o uso do termo "Iluminismo" para o pensamento do séc. XVIII, especialmente se se deseja colocá-lo como um substituto para "Ilustração" (na verdade uma tradução portuguesa o termo alemão *Aufklärung*). Por Iluminismo, pode-se distinguir os dois sentidos quase antitéticos da palavra, mas que historicamente convivem lado a lado: 1) as luzes da intelectualidade racionalista que vem do movimento cartesiano; e 2) as luzes da espiritualidade cristã, que se opõem às trevas da ignorância e que não deixam de estar presentes no séc. XVIII. Recomenda-se, certamente, o uso de "Ilustração" para a corrente burguês-racionalista que atinge um certo limite com os franceses da Revolução. A respeito disso, também comenta o historiador Calazans Falcon: "Trata-se de um fato nem sempre percebido por muitos autores de obras sobre as 'Luzes', daí utilizarem para referir-se à Ilustração a palavra 'Iluminismo', que, a rigor, indica historicamente o contrário daquilo que tenta referir" (13). Há ainda uma referência mais concreta, também citada por Falcon, a partir de Gusdorf, *Les principes de la pensée au siècle des Lumières*: "O século das Luzes é também o do Iluminismo, que mantém a prioridade da luz interior sobre a claridade ilusória da intelectualidade, verdadeira força de seguidão".

Inevitavelmente há essa contradição no século, uma intelectualidade racionalista versus a luz interior da espiritualidade. Logo, esse processo de

secularização não elimina a possibilidade de seus contrários. A rigor, teologia e religião vão caminhar sobre o mesmo chão histórico, embora com uma eterna divergência em seus princípios. Essa dialética de valores ético-morais não pressupõe, entretanto, a estruturação de uma fusão de contrários no sentido barroco, e muito menos tem a ver com o discurso das contradições da poesia de Gonzaga. O que o poeta de Marília faz é a formulação de uma retórica que tem a ver com uma obstrução do método formal do Setecentismo, e com as possibilidades de uma estética mais livre para a poesia. É importante saber também que o discurso teológico do "Iluminismo" não se opõe por completo à proposta racionalista. O que acontece é um entrelaçamento das duas tendências e não uma fusão barroca de contrários que são essencialmente opostos em suas bases.

Esse lado teológico da utopia dos ilustrados acontece de forma meio inconsciente, como se fossem espalhados valores antigos dentro da própria era moderna. Fenômenos como esse são absolutamente normais dentro de um dado momento histórico, são ruínas de uma "antiguidade", remota ou recente, que insistem em se esconder na vanguarda. Não são valores necessariamente mais pobres ou reacionários, ou mesmo contrários à posição do estado presente das coisas; são apenas valores que persistiram por uma razão ou outra, e que, aos poucos, se adequaram a esse mesmo estado presente das coisas para, como ele, fazer uma combinação. Teologia e política criam, no séc. XVIII, uma utopia idêntica, que é a construção da cidade dos homens. Uma utopia como essa tem inúmeros significados e posturas, e nada impede que ela tenha seu lado político, e um outro lado, não oposto, que seja essencialmente teológico. Como já vimos, o lado político da utopia da cidade ideal, na poesia, tem duas características marcantes: 1) uma anulação completa da relação espaço-tempo, que cai no fechamento do estado político, e no conseqüente patriotismo do cidadão livre; e 2) uma exigência essencial do direito de propriedade privada pelo indivíduo livre. Diante de tudo isso, o lado teológico é evidentemente mais cristão e mais "humanista" (entre aspas, para não cair no sentido do *Umanesimo* italiano), mas não chega a contradizer o individualismo possessivo e o nacionalismo separatista do lado político. A cidade dos homens torna-se celestial, quase mesmo num sentido messiânico, mas continua uma cidade dos homens, com o mesmo valor de fechamento do estado político-teológico. Separatismo político e teologia messiânica podem parecer uma contradição de valores absolutamente incompatíveis, mas acabam dando espaço a fenômenos históricos incgáveis. Um deles, por exemplo, é a formação teológico-política do Estado hebraico: os hebreus só foram essencialmente hebreus no fechamento e fortificação de seu estado político, na medida em que seu pensamento teológico reforçava essa demarcação nacionalista. O monoteísmo teológico hebraico pressupunha um monoteísmo acima de tudo político, especialmente porque seu separatismo religioso (o monoteísmo correspondia à configuração de um Deus único que regia unicamente o Estado de Israel) tinha a ver com seu separatismo político. É certo que não há como comparar a formação do Estado teológico-político dos hebreus, e sua conseqüente utopia de uma Jerusalém ideal, com a utopia da cidade dos homens do séc. XVIII. Mas o exemplo serve para

ilustrar a íntima relação entre teologia e política, e mais, entre teologia messiânica e separatismo político, como centrados dentro de um mesmo ideal.

Um exemplo claro de tudo isso, entre muitos contextualizados no século das Luzes, é uma pequeníssima obra de valor filosófico e literário também muito pequeno, mas que poderia ser interessante sob o ponto de vista histórico. Trata-se de um volume que teria sido escrito pelo Pe. Antônio dos Reis, com um intuito de se criar um estado ideal, ou uma cidade sob uma idealização teológico-política. Esse detalhe da literatura teológica portuguesa fora registrado e severamente criticado por Luís Antônio Verney, no seu *Verdadeiro Método de Estudar*, quando o autor fala dos "equivocos" da poesia e da arte, de um modo geral. Em resumo, trata-se de uma condenação do obscurantismo poético, de caráter artificialista (segundo ele), onde se criam "ecos, equívocos, anagramas, acrósticos, cronogramas, consoantes forçadas, labirintos e todo tipo de enigma". Verney insiste precisamente na questão dos equívocos (a dubiedade dos sentidos), e se refere a ela para falar da cidade celestial do Pe. Antônio dos Reis. Resta saber a relação entre uma coisa e outra, ou seja, a relação entre a dubiedade dos sentidos e a formalização teológico-política da cidade ideal. Estaria ela presente na própria incompatibilidade (na visão de Verney) entre política e teologia para a configuração da cidade? Ou na própria referência "celestial" para aquilo que seria construído sob um pano de fundo terrestre e artificioso? De qualquer forma, o idealizador do *Método* assim o coloca: "Um autor de crédito, a quem eu estimei muito pela sua doutrina e piedade, também tropeçou nesta matéria, compondo uma descrição do céu por equívocos. Esta obra, que fora prometida antes com diferente título, teve muita gente em grande esperança, e eu fui um deles; mas depois que a li, confirmei-me no conceito em que estava de que não é obra para este século; mas 150 anos antes seria um prodígio. Todo o artifício consiste em ter buscado nomes de Santos que signifiquem vários officios da República, de que se acham carros martiroológicos etc, e descrever uma Cidade ideal, introduzindo em seus lugares os ditos nomes" (14). Logo abaixo, na edição Sá da Costa de 1949, há uma nota dos editores: "Este parágrafo é de novo endereçado (não o duvidamos) contra o Pe. Antônio dos Reis. Com efeito, é ele o autor dessa obra, que saiu, definitivamente, em 1742 (postumamente, portanto) sob o título: *Vera theopolis, seu coelestis urbis Jerusalem descriptio per aequivoca*. É um opúsculo de X-34 páginas, de formato grande. As últimas páginas são ocupadas com uma longa lista dos "autores apud reperiuntur sancti, de quibus in hoc opusculum mentionem facimus" (15).

A popularidade de uma obra como essa, para os intelectuais do século, é evidentemente discutível. Não há referência sobre a existência dela em outros textos de maior importância para o Setecentismo, e colocá-la como paradigma filosófico dos ilustrados pode soar uma inútil descoberta tardia e crúida. E, em certa medida, o é. A *Vera theopolis* do Pe. Antônio dos Reis tem um ar de religiosidade barroca de primeira fase ("150 anos antes seria um prodígio"), longe da objetividade dos racionalistas mais exasperados do mesmo período. Mas o fato é que Antônio dos Reis está, inevitavelmente, contextualizado em seu tempo, quer queira quer não. E a sua

utopia, tão criticada por Verney, traz algo daquele lado teológico da cidade modelo dos próprios filósofos. Não há nenhuma incompatibilidade entre as duas coisas. No fundo, toda essa parafernália martirológica reflete um messianismo discreto presente na elaboração política do ideário do séc. XVIII.

O que passa a existir, diante de todo esse jogo de teologia e política, é uma confusão no sentido da cidade celestial, que, antes confinada a um reino distante no mundo divino, toma agora uma concretude e um espaço no reino dos homens. Acredita-se que a *civitas* dos filósofos, tão cantada pela poesia dos árcades, tem o seu mundo que se torna cada vez mais concreto. E é exatamente essa coisa palpável de cidade construída que atrai a atenção da intelectualidade setecentista. A cidade é, antes de tudo, um espaço delimitado, que tem sua existência própria, mas logo cai num empecilho: a *civitas*, apesar de suas raízes fundadas na cidadania e na liberdade do indivíduo, tem também uma ligação remota com a urbe. São conceitos diversos, é claro, mas podem ser facilmente confundidos. Veja-se, por exemplo, a descrição do Pe. Antônio dos Reis: uma *coelestis urbis*, e não uma *civitas*. Por mais que se queira desligar a noção abstrata do conjunto de cidadãos de sua outra face, que é a concretude do espaço físico desses mesmos cidadãos, isso é muito difícil. Já no séc. XVIII, sabe-se que o urbanismo das cidades não condiz com o clima paradisíaco que se deseja na poesia árcade. Daí a necessidade de se criar uma cidade campestre que dê conta, ao mesmo tempo, da desejada cidadania da *civitas* e do ambiente celestial, de extrema necessidade para o levantamento do lado teológico da utopia. Não deixa de ser um tipo de contradição, mas resolve o problema do messianismo dos pastores em função da poesia. Teológica e politicamente, a cidade campestre tem em si os atributos essenciais para a construção dos valores da nova utopia.

Aos poucos, o clima celestial, que era herança da Idade Média, vai-se tornando cada vez mais terrestre, mas não deixa de perder o seu caráter paradisíaco, mesmo contextualizado num grupo de cidadãos que compõem uma cidade. Certamente, quanto mais se distancia desse ambiente pré-urbano, mais se consegue o envolvimento edênico originariamente idealizado, pelos motivos acima citados, ou seja, a incompatibilidade estética e ideológica entre o celestial e o cidadão. Quando Gonzaga estrutura o ambiente:

Num sítio ameno,  
cheio de rosas,  
de brancos lírios  
murta, viçosas,

dos seus amores  
na companhia,  
Dirceu passava  
alegre o dia (I, 23)

a idéia que se tem é que, diante de um "sítio" perfeitamente idealizado, há a presença de algo como um paraíso terrestre, que não comporta uma abordagem teologicamente espiritualizada, mas um mero artifício de poesia. O lado teológico da utopia é mais uma formalização consciente de um ideário paradisiaco. Possivelmente, se questionados sobre essa permanência de valores teológicos antigos, pastores e filósofos não fariam nada menos que desmenti-los, já que a presença deles implica uma contradição inevitável. Falar de motivos escolásticos dentro de uma política burguesa ilustrada do séc. XVIII poderia soar como uma inércia do pensamento, uma permanência do antigo, ou mais que isso, um retorno à pré-laicização racionalista. Estariamos, portanto, diante de uma contradição que se explicitaria como resistência política consciente versus inércia teológica inconsciente. Retorno ou não ao passadismo escolástico, a coisa aconteceu mais ou menos dessa forma, e no séc. XVIII, esse fenômeno histórico já havia tomado corpo, vindo de outros séculos. No já citado *Leviatã* de Hobbes, que desde o começo pretende ser uma "matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil", a presença do reino teológico, por vezes, toma o espaço do corpo político e deixa claro que o pano de fundo do hobbesianismo, influente no séc. XVIII, estaria imbuído de uma aura paradisiaca que, aos poucos, também construía uma cidade modelo. Essa velha história utópica de se construir uma cidade modelo pressupõe, em Hobbes, a formação de um estado cristão, segundo seus princípios de uma política cristã. A idéia é que o reino de Deus é, antes de tudo, um estado civil fortemente construído como realidade e nunca um reino metafórico, como outrora eram tomados o Antigo e Novo Testamento. Certamente, os valores mais altos que regem esse estado são a virtude e a justiça entre os homens.

O paraíso terrestre tomava corpo filosófico entre os pensadores, e cada vez mais se acreditava que esse envolvimento teológico era realidade entre os homens. Hobbes assim coloca: "Quanto ao lugar onde os homens deverão gozar essa vida eterna que Cristo conseguiu para eles, os textos acima citados (Rom 5, 18s e 1 Cor 15, 21s) parecem indicar que é na terra". Mais adiante, há uma idéia similar: "Não é fácil concluir, de qualquer texto que eu possa encontrar, que o lugar onde os homens irão viver eternamente, depois da ressurreição, seja o céu, entendendo-se por céu aquelas partes do mundo que são mais distantes da terra, onde ficam as estrelas, ou acima das estrelas, num outro céu mais alto chamado *coelum empyreum* (que não tem referência nas escrituras, nem fundamento na razão)". Sua conclusão vem na página seguinte: "O reino de Deus será na terra" (16).

Uma análise muito precisa e lúcida dessa presença teológica antiga na filosofia dos pensadores do séc. XVIII foi feita pelo historiador americano Carl Becker, primeiramente sob forma de palestras na Yale University, saindo posteriormente em forma de volume, sob o título *The heavenly city of the eighteenth century philosophers*. Para Becker, o que existia de racionalismo entre os *philosophes* franceses não era tão maior que seu sentimento cristão, e este último se expressava a partir de uma utopia profundamente teológica, mesmo para aqueles mais céticos e intransigentes em matéria de religião. Na verdade, não se trata de

religião. A inércia teológica inconsciente difundida no racionalismo setecentista tem mais a ver com a construção de uma utopia, que tem seu reverso político, do que meramente com uma religião. É certo que há elementos cristãos e messiânicos em tudo isso. Mas religião não seria bem o termo, já que o lado teológico da utopia é inconsciente, principalmente no que diz respeito a essa retomada do celestial para o terrestre. O paradisiaco passou a expressar não uma salvação divina da humanidade, mas uma construção lenta e gradual de uma geração que seria livre e justa, edenicamente. Assim também o vê Becker: "If the celestial heaven was to be dismantled in order to be rebuilt on earth, it seemed that the salvation of mankind must be attained, not by some outside, miraculous, catastrophic agency (God or the philosopher-king), but by man himself, by the progressive improvement made by the efforts of successive generations of men" (17).

Ainda sob o ângulo de Becker, a persistência teológica do racionalismo ilustrado tem razões basicamente históricas, sob um pano de fundo da história da religião. O séc. XVIII seria uma luz de emergência para as trevas da Idade Média. Era como se a humanidade tivesse sido expulsa do paraíso na Idade Média cristã, caindo num mergulho profundo de trevas e ignorância, e caminhando cegamente pelo erro e opressão, para emergir à luz e ao conhecimento no século que anteciparia o futuro e a posteridade dos novos homens felizes (18). De qualquer forma, ainda é uma interpretação teológica, já que essa posteridade da humanidade nova pressupunha uma renovação de um caráter sumamente teológico. Isso soa como uma visão meio miltoniana de um paraíso perdido e um paraíso reconquistado. O séc. XVIII seria, portanto, uma espécie de reconquista do Éden que agora vem ao alcance do homem aqui na própria terra. O que se procurava, no século das Luzes, era uma justificativa que pudesse identificar o messianismo dos filósofos racionalistas com a cidade teológico-política construída pelos mesmos.

Em Gonzaga, a noção da cidade (*civitas*) já existia antes mesmo de sua poesia da fase ouro-pretana, embora com tendências muito diversas, mas já associada à tradição teológico-política iniciada por filósofos de outros tempos. No *Tratado de Direito Natural*, escrito na época dos estudos em Coimbra e dedicado ao Marquês de Pombal, o seu conceito de cidade no sentido teológico e político já começava a tomar relativo espaço no seu pensamento, e certamente seria desenvolvido com mais postura ideológica na sua coletânea ouro-pretana. É claro que o Gonzaga do *Tratado de Direito Natural* não é o mesmo das poesias no Brasil, e essa mudança de linha de pensamento atinge diferenças absurdas, como se o contato do portuense com a terra e a realidade de colônia brasileira despertasse no jovem defensor do despotismo pombalino um espírito ousado e revolucionário que modificaria sua conduta. O *Tratado* de Gonzaga de 1768, ele então um estudante das leis na Universidade de Coimbra, é de uma reação absoluta, tendo por princípios teológicos o tomismo, como prova para a existência de Deus e a necessidade racionalista de uma religião natural e revelada; e como princípios políticos, o poder da Igreja, sujeito somente às leis do rei que tem aos seus pés o desfrute de uma monarquia absoluta. Com a Viradeira, abalaram-se certas estruturas do pensamento despótico, e talvez o próprio Gonzaga

esteja incluído por aí. Mas apesar dessa conduta filosófica já ultrapassada no séc. XVIII, o futuro poeta de Marília já havia traçado em algumas linhas o seu conceito de cidade, até então um pouco distante da utopia teológico-política desenvolvida em sua poesia de alguns anos mais tarde. Como defensor da monarquia absolutista e do poder quase irrestrito da Igreja, Gonzaga, imbuído basicamente de pensadores menos conhecidos como Pufendorf, Bodin, Huit de Groot e Heineccius, admite em seu *Tratado* que o princípio que gerou o aparecimento das primeiras cidades, não foi outro senão o medo e o temor, na medida em que a propriedade e o abrigo sempre foram uma defesa contra o inimigo (19). Para ele, a cidade só toma um valor teológico no momento em que tem em si a providência de Deus, ou seja, na sua concepção, a necessidade das organizações civis vem unicamente da escolha de Deus e de sua ordem divina. A idéia é, na verdade, de Santo Agostinho, ao afirmar na sua *Cidade de Deus*, que o poder e a glória de Roma como organização civil não vem do acaso nem da fatalidade, mas essencialmente dos desígnios divinos. É certo que a idéia da manifestação divina no aparecimento das cidades está longe da formalização teológica dita utópica para a construção da cidade do séc. XVIII. Mesmo acreditando que o "fim (da cidade) há de ser justo e santo como é a paz, o sossego, a justiça e a defesa" (20), Gonzaga deixa entrever que a presença teológica em seu discurso é quase uma obrigação retórica, uma vez que política e teologia, para os adeptos do pombalismo ilustrado, sempre foram inseparáveis ideologicamente. Em outros termos, a providência divina no surgimento das cidades tem, no *Tratado* de Gonzaga, um mero artifício agostiniano e está longe da proposta da cidade utópica dos pensadores do Século das Luzes. Mas de qualquer forma, já havia no futuro pastor Dirceu uma idéia embrionária de que a organização política da cidade ideal tem a sua razão de ser teológica.

O que falta para a cidade do *Tratado* de Gonzaga é o já comentado messianismo que anima o espírito da inteligência setecentista. A idéia agostiniana de que há interferência divina nas vicissitudes políticas das sociedades civis não traz esse fervor messiânico da utopia da cidade. Note-se que há, sim, o messianismo na cidade de Santo Agostinho, especialmente na organização civil celestial (em contraposição à terrena), mas esse não se expressa no simples fato da intervenção de Deus. Para o Gonzaga pombalino, é o sentido primitivo da cidade que está na ordem divina, e assim sendo, a sua razão teológica está no passado e não na necessária perspectiva do futuro. Na *Marília de Dirceu*, o paradisiaco do passado é sempre expresso como uma possibilidade nova, no sentido de que ainda pode ser reconstruído.

Portanto, parece que essa tradição de se unir teologia e política acabou influenciando o poeta Dirceu, principalmente quando se vêm suas referências clássicas citadas no *Tratado*. O tomismo e a Escolástica desempenharam papel relevante nesse processo, e mesmo no Gonzaga racionalista, revolucionário, ilustrado e burguês da última fase, ambas as tendências continuaram existindo como uma inércia, uma inconsciência da retórica poética. No fundo, havia um pouco daquela cidade de Deus agostiniana embutida na cidade dos seus pastores, um messianismo

que determina "a paz, o sossego, a justiça e a defesa" como fins últimos da cidade. Mas torna-se difícil precisar o que havia na cabeça de Gonzaga e, em certa medida, de outros pensadores, no que diz respeito a essa polaridade entre o terreno e o celestial, entre cidade de Deus e cidade dos homens. Até mesmo o desejo de trazer o celestial para o terrestre, como quis Hobbes, confunde os limites de um e de outro, considerando-se os valores da Escolástica. Quanto a isso, a leitura da *Cidade de Deus* de Santo Agostinho pode ter sido quase peremptória no processo final de formação da utopia messiânica dos filósofos do séc. XVIII. Há uma indefinição deliberada (embora haja um pouco de risco nessa afirmativa) entre a cidade celestial e a terrestre, principalmente quando se tenta separá-las sob suas tendências morais. Para a consciência de Santo Agostinho, Roma, como organização civil de caráter bélico, é essencialmente uma cidade terrestre, até mesmo chamada de uma segunda Babilônia. Mas as justificativas de Santo Agostinho parecem não deixar isso como decisão final, o que confunde as noções do leitor sobre o que é e o que não é a cidade de Deus.

Veja-se: a essência teológico-política do pensamento agostiniano na sua *Cidade de Deus* é que houve na humanidade a formação de duas sociedades terrestres, os bons e os maus, segundo constituição prévia de dois tipos de anjos, os que saíram da luz e os que saíram das trevas, assim como são entendidos no livro do Gênesis. Roma é colocada, já na introdução, como uma cidade das trevas, a "cabeça da cidade dos homens", uma vez que Rômulo e Remo foram ambos representantes de uma cidadania terrena (21). Apesar da glória mundana de Roma, que se fundou para conquistar as muitas nações do mundo, essa mesma efervescência gloriosa justificou-se sob os auspícios de Deus, já que, como vimos, as organizações civis sempre sofrem a ordem e influência divinas. Em outras palavras, Roma é gloriosa pela vontade de Deus. Mas nem por isso ela faz parte de seu reino, é bem certo. E o que caracterizaria, portanto, a chamada cidade dos homens em oposição à cidade de Deus? Além de seu caráter bélico, certamente também a sua vitória como destruição, e a sua conquista como orgulho. Ora, o mais estranho de tudo é que Roma não está incluída sob essas características da sociedade terrena. Santo Agostinho separa e define muito bem a diferença entre a glória verdadeira e o desejo simples de dominação, alegando que o sentimento de Roma foi um amor pela honra e auto-estima e não uma sede de dominação e destruição. Logo, sua salvação estará verdadeiramente segura, sobre o que ele justifica: "porque tão grande é a retidão de um homem que recebe sua virtude do espírito de Deus que ele ama seus próprios inimigos, e tanto os ama que deseja que seus odiosos sejam voltados à retidão e tornados seus associados, e não num país terreno, mas celestial" (22). Seria a glória de Roma, nesse sentido, também celestial? Certamente, para o pensamento agostiniano consciente, não. Roma ainda é tida como a cabeça da cidade dos homens e uma segunda Babilônia. Mas de novo, uma contraposição é colocada: historicamente, no mesmo tempo em que o cativo dos judeus, pela opressão dos persas, chegou ao fim, numa soma de 70 anos, assim também os romanos, então governados por Tarquínio, expulsaram-no e fizeram-se livres da tutela dos reis (23).

Trata-se de uma informação que quase escapa à sequência lógica do pensamento agostiniano. O que há por trás de uma coincidência temporal na libertação política dos judeus e dos romanos? E que tipo de identificação teológica pode haver entre ambos? Exemplos como esse, especialmente quando se fala de Roma, deixam o leitor da *Cidade de Deus* meio confuso sobre aquilo que realmente constitui a sociedade celestial. Santo Agostinho nega que a decadência de Roma tenha acontecido por razões políticas da ascensão do Cristianismo, não só porque a ascensão e queda das cidades acontece unicamente por ordem divina, mas também porque não existe a incompatibilidade teológica entre Roma e o Cristianismo. Roma, apesar de seu rótulo de vilã e de "segunda Babilônia", tem um lugar privilegiado na escolha do pensamento agostiniano, e é quase elevada à qualidade de cidade celestial, mesmo que isso seja por inconsciência do autor. O prestígio político da cidade de Rômulo e Remo acaba por tomar espaço teológico, tão importante para a ascensão do Cristianismo. Mas isso parece ser negado na consciência agostiniana, porque o crescimento moral e teológico dos cristãos, em sua cidade, vem historicamente pela dispersão dos judeus, que aos poucos, construiriam a utopia cristã e messiânica da cidade nova.

O que surge de tudo isso é uma confusão no sentido de se dar importância política demasiada a um fato que é essencialmente teológico, e conseqüentemente uma nova confusão nesses sentidos de político e teológico. No séc. XVIII, todos esses fenômenos se repetem, e também tudo aquilo que já fora comentado anteriormente: a cidade utópica tem caráter teológico-político, deveria ascender pela seleção única de Deus, ter uma noção cristã de coletividade e fechar as portas de seus limites e posses para o estrangeiro, de forma que constituísse um estado forte e fechado. Esse fora também o ideal exato de Spinoza, no seu *Tratado teológico-político*, que parece ter ficado meio obscuro para os pensadores do séc. XVIII, principalmente no que tange à presença de textos bíblicos para a constituição política do estado forte. Apesar dessa exegese bíblica incompreendida, há qualquer coisa do pensamento de Spinoza na Cidade dos Homens do Setecentismo, principalmente na ligação entre teologia e política para a constituição do estado ideal, e no fechamento e delimitação possessiva desse mesmo estado. Para Spinoza, o estado modelo é o Estado hebraico. Logo, ele conclui que "o direito divino ou religioso tem origem num pacto, sem o qual não existe o direito natural. Por isso, os hebreus não estavam obrigados, por determinação religiosa, a qualquer gesto de piedade para com as gentes que não tinham participado neste pacto, mas apenas para com os seus concidadãos" (24).

O ideal de Spinoza sobre o estado teológico politicamente fechado que não tem "qualquer gesto de piedade" para com aqueles que não participaram desse pacto, de certa forma, se reflete no já comentado "indivíduo possessivo" do séc. XVIII. É novamente a cidade de Rousseau, que não tem piedade para com o estrangeiro. De tudo isso, sobra para Gonzaga os valores, há pouco descritos, dos quais alguns deles se encaixam perfeitamente em seu pensamento poético e outros não. Vejamos novamente o que foram esses valores: 1) a utopia cria uma cidade que tem um caráter essencialmente teológico-político; 2) essa cidade, enquanto organização civil,

tem uma origem justificada por influência direta de Deus, e uma atitude de pacto de coletividade que pressupõe uma fraternidade quase celestial, mesmo que haja divergência de classes; 3) a cidade tem ainda uma determinação de limites, propriedades e territórios que pressupõe, antes de mais nada, um fechamento ao estrangeiro. É claro que todas essas tendências estão presentes no séc. XVIII, mas cada qual espalhada por origens diversas, sejam elas os mitos greco-romanos, a Escolástica ou a própria Ilustração burguesa.

Quanto ao primeiro valor, o caráter teológico-político da cidade ideal, já justificamos que se adequa a Gonzaga: o cenário da *Marília de Dirceu* está sempre envolto numa aura paradisíaca que sempre reforça a persistência do messianismo escolástico presente nos ilustrados. A idéia fixa do Paraíso Terrestre, refletida inúmeras vezes na Arcádia dos pastores primitivos e inocentes, atinge a poética gonzaguiana, como fizera com outros da Plêiade Mineira. Sobre esse detalhe, há algo de especial a ser lembrado, principalmente para aqueles que conviveram com os fins da colonização brasileira. O mito da cidade celestial, antes impresso na Idade do Ouro greco-romana, e posteriormente no messianismo cristão, atinge novos significados com a visão do paraíso que se criou nos processos de descobrimento e colonização do Brasil que, como se sabe, nunca deixou de existir em nossa literatura. Ainda depois da era de Gonzaga, em especial com o Romantismo e suas novas posturas indianistas, o mito edênico do Brasil celestial, enquanto natureza exótica e abandono primitivo do ser, continuou passeando pelos versos da nossa poética. É certo que para o surgimento desse ideário, contribuíram novamente a *aurea aetas* dos greco-romanos e o cristianismo medieval, especialmente de Tomás de Aquino, como mostra Sérgio Buarque de Holanda, no seu *Visão de Paraíso*. A idéia que se passou pela nossa tradição literária é a mesma que teve Colombo quando identificou os gentios e os habitantes da Idade do Ouro, que não conheciam "ferros, nem aço, nem armas" (25). Essa idéia paradisíaca, anti-bélica e celestial existe claramente em Gonzaga, contraposta àquilo que ele chama de "o som de Homero", ou seja, o épico na Idade de Ferro dos homens. Há, em Gonzaga, certa pureza dos personagens também descrita por outros pastores-poetas de outros tempos, mas que assume no portuense um estado ideal de inocência, sentimento, aliás, que na segunda parte da *Marília*, é expresso como a inocência política de Gonzaga pseudo-inconfidente. Vejase como ele o coloca:

Tenho por mim a inocência,  
tenho por mim a razão. (II, 3)

São a inocência e a pureza de pastores que se apaixonam e compõem versos ao amor, que imprimem na sua poética um tom de Paraíso Terrestre. É esse *statu innocentiae*, compendiado na *Summa Theologica* tomista, e também apontado por Sérgio Buarque como determinante na formação do ideário paradisíaco brasileiro, que faz da poética gonzaguiana uma Arcádia celestialmente pura por inocência. É como se "amor do pastor-poeta pela pastorzinha fosse incorruptível, indissolúvel e

imortal, em seu estado de natureza pura. Diante da oferta de deusa Fortuna, por exemplo, que lhe concede a posse das glórias mundanas das cidades da história, a incorruptibilidade e inocência do pastor tem uma única resposta:

Vivo afeito a ser pobre. (II, 7)

Esse princípio do estado natural de inocência da poética de Gonzaga, antes de ser uma versão do bom selvagem de Rousseau, tem também estreita ligação com o já referido postulado teológico de Tomás de Aquino sobre a incorruptibilidade e a bondade natural do homem, no qual ele afirma que o incorruptível se liga ao imortal pelo estado de inocência (26). E a inocência, juntamente com a justiça, serão as virtudes máximas dos versos líricos de Gonzaga.

Quanto a considerar a cidade, enquanto organização civil, como produto de uma ordem divina, os fatos indicam que o Gonzaga de *Marília* não tem as mesmas idéias teológicas que o Gonzaga pombalino do *Tratado de Direito Natural*. Durante sua fase de estudos em Portugal, época do *Tratado*, sua postura inicial era a de que há intervenção divina no desenvolvimento das cidades, e isso se tornava fatalista. Na *Marília*, o jogo mitológico assume o espaço da defesa eclesiástica e faz com que a cidade esteja nas mãos da Fortuna e, até certo ponto, nas mãos dos próprios homens. Pode ser que haja alguma presença de um Deus cristão nas evoluções da cidade dos pastores, mas isso é sempre superado pela constante inevitável dos mitos greco-romanos inerentes à poesia da Arcádia. Mas a ausência aparente dos motivos cristãos nos versos de Gonzaga (invocação de figuras religiosas, Virgem Maria, santos etc) tem um correspondente com a poética arcáde como um todo que, como se sabe, não foi essencialmente tão anti-cristã. Lembremos novamente que a Arcádia Romana tinha como patrono espiritual a figura do menino Jesus, inserido no cenário pagão dos pastorzinhos. Não há nenhum indício de que Gonzaga conceda a Deus o poder de decidir os destinos da cidade, como ele o fizera no *Tratado*, mas também não há nenhuma alusão a uma proposta de contra-deificação da natureza e dos fatos. E isso não tem importância absoluta em suas idéias. O que está em jogo é que o cenário da sua cidade é celestial e isso implica uma evocação teológica que é toda contextualizada nesse momento histórico do Setecentismo.

A delimitação territorial do estado teológico-político em Gonzaga também já foi, de certa forma, justificada e tem, para ele, os propósitos de um separatismo político-econômico em relação a Portugal. Pode-se dizer que é nessa configuração do espaço poético (na verdade, uma anulação dos conceitos de espaço-tempo) que reside o ponto fulcral do pensamento político de Gonzaga. E são valores essenciais como esse que fazem da sua poesia um texto lírico que permite diversas possibilidades de leitura, ou ainda, uma abertura necessária do discurso poético. Certamente há outras possibilidades que não sejam essa, talvez até mesmo contraditórias (já que seu texto lírico é uma retórica das contradições), mas o fato do fechamento do espaço físico da cidade estar ligado ao separatismo político, isso é inevitável. E possivelmente, o

pastor Dirceu sabia que estava abrindo outros rumos para a nossa poesia e para vida política, como um todo.

## Notas

- (1) “Do gr. eidyllion, pequena peça poética, pelo latim idylliu. É o diminutivo de eydos que, na língua dos eruditos alexandrinos, significa ‘peça de poesia’ (Antenor Nascentes. *Dicionário etimológico da lingua portuguesa*. Rio, 1932).
- (2) J.J. Rousseau. *Du contrat social*, I, chap. 6, n. 1.
- (3) “Sincero non è arcade nè vero pastore: è soltanto un esule in Arcadia ove ha preso le usanze dei pastori”: nota aos cuidados de Enrico Carrara para um trecho da prosa sétima da *Arcadia*: “per usanza ho preso in queste vostre selve” (Sannazaro, *Arcadia*, VII, p. 112, n. 3).
- (4) *Cité des hommes*, na definição de Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIIIème siècle*.
- (5) Th. Hobbes. *Leviatã*, II, cap. 18.
- (6) Idem.
- (7) Citado por Bertrand de Jouvenel, “Essai sur la politique de Rousseau”, in Rousseau, *Du contrat social*, p. 119.
- (8) Plato. *The Republic*, II, 374.
- (9) Th. More. *Utopia*, II, p. 106.
- (10) Há ainda uma identificação mais diretamente histórica entre a Utopia e a América, no momento em que os nativos da ilha assumem o cristianismo dos visitantes: “Verily, howsoever it came do pass, many of them consented together in our religion and were washed in the holy water of baptism” (Th. More, *Utopia*, II, p. 118).
- (11) Veja-se comentário sobre a mesma passagem do “Sonho Poético” de Alvaranga Peixoto, no que diz respeito à falta de unidade poética de alguns árcades brasileiros, cap. I).
- (12) Na definição de Calazans Falcão, *A época pombalina (política econômica e monarquia ilustrada)*, p. 12.
- (13) Calazans Falcão, op cit, p. 10, n. 37.
- (14) Luís Antônio Verney. *Verdadeiro método de estudar*, II, p. 219.
- (15) Idem.
- (16) Th. Hobbes. *Leviatã*, III, pp. 266-268.
- (17) Carl Becker. *The heavenly city of the eighteenth century philosophers*, IV, p. 129.
- (18) Idem, p. 118.
- (19) T.A. Gonzaga, *Tratado de Direito Natural*, II, cap. 5.
- (20) Gonzaga, op. cit. II, cap. 5, 10.
- (21) St Augustine, *The city of God*, XV, 5.
- (22) St Augustine, *The city of God*, V, 18.
- (23) St Augustine, *The City of God*, XVIII, 26.
- (24) Spinoza, *Tratado teológico-político*, cap. XVII, p. 354.
- (25) Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do paraíso*, VII, p. 185.
- (26) Thomas Aquinas. *Summa Theologica*, I, Q. 97, art. 1.

## VI. CONSCIÊNCIA LÍRICA E LAMENTO PASTORIL

### (1)

Estabelecidos os anseios políticos e sociais do apaixonado pastor Dirceu, Tomás Gonzaga define em sua lírica toda a estrutura de seu ideário estético, considerando sempre uma indefinição ideológica nos seus versos. Indefinição, aliás, que chamamos, no começo deste estudo, de retórica das contradições. A partir dela, o poeta faz do racional estilo neoclássico-horaciano do séc. XVIII uma corda bamba de significações. É por ela, sua retórica, que Gonzaga transgride os valores de clareza e racionalismo que estão imbutidos nos métodos e receitas literárias do Século das Luzes. Trazer contradições retóricas à sua poesia é o mesmo que dar a ela uma oportunidade única de liberdade estética. Essa é a importância histórica da *Marília de Dirceu* para o Setecentismo brasileiro: tentar trazer à poesia uma ambigüidade inerente à sua estrutura. Pode parecer estranha a idéia de se ligar a retórica a uma corda bamba de incertezas, já que a primeira se define como a arte de estruturar o pensamento lógico de forma inequívoca e indubitável. Mas de qualquer forma que se veja a poesia, passando ela ou não pelo crivo racionalista da retórica, a sua essência já é indefinida e aberta. O que caracteriza o discurso poético, sendo ele retórico ou não, é a própria corda bamba de incertezas, na medida em que a linguagem da poesia está infinitamente aberta às significações. E como já dissemos, as contradições gonzaguianas são, na verdade, aparentes, uma vez que o poeta faz dos seus valores distintos uma harmonia perfeita. É certo que Gonzaga não foi assim tão revolucionário para o seu tempo, já que o poeta de Marília cai, às vezes, na tão acadêmica estrutura neoclássica racionalista ao longo de seus versos. Mas a nível de consciência brasileira - pobre, se comparada a outras - , podemos dizer que, com Dirceu, a poesia consegue dar alguns passos importantes.

Como a lira 53, estudada no cap. II, há outras com uma estrutura idêntica, em que a retórica das contradições evidencia dois valores praticamente opostos, contraditórios, para, ao final, juntá-los numa unidade. Dirceu seria um pastor pobre que faz ares de rico letrado e burguês, ou um pastor rico que finge não dar valor ao seu próprio dinheiro? Um materialista, ou um humanista? Um voltairiano, ou um petrarquiano?

Uma outra lira que se destaca das demais, na coletânea, pela sua estrutura contraditória e antitética, é a 31 (segundo numeração cronológica de Rodrigues Lapa), ou lira XI da 1ª parte. Faz-se pertinente investigá-la sob seus aspectos estilísticos e retóricos, uma vez que além de retomar a velha discussão das contradições gonzaguianas, assume uma temática de extrema relevância para o Setecentismo brasileiro: a consciência do ideário lírico em oposição à moda épica que teria se espalhado pelos versos de alguns poetas mineiros. Veja-se o poema

## I

1. Não toques, minha Musa, não, não toques
2. na sonora lira,
3. que às almas, como a minha, namoradas,
4. doces canções inspira;
5. Assopra no clarim, que, apenas soa,
6. enche de assombro a terra,
7. Naquelle, a cujo som cantou Homero,
8. cantou Virgílio a guerra.

## Refrão

9. Busquemos, ó Musa,
10. Empresa maior;
11. Deixemos as ternas
12. fadigas de amor.

## II

13. Eu já não vejo as graças de que forma
14. Cupido o seu tesouro,
15. vivos olhos e faces cor de neve,
16. com crespos fios de ouro:
17. Meus olhos só vêem grammas e loureiros;
18. vêem carvalhos e palmas;
19. vêem os ramos honrosos, que distinguem
20. as vencedoras almas.

## Refrão

- 21. Busquemos, ó Musa,
- 22. empresa maior;
- 23. Deixemos as ternas
- 24. fadigas de amor.

## III

- 25. Cantemos o herói, que já no berço
- 26. as serpes despedaça;
- 27. que fere os cacos, que destronca as Hidras
- 28. mais os leões, que abraça.
- 29. Cantemos, se isto é pouco, a dura guerra
- 30. dos Titães e Tifeus,
- 31. que arrancam as montanhas e atrevidos
- 32. levam armas aos céus.

## Refrão

- 33. Busquemos, ó Musa,
- 34. empresa maior;
- 35. Deixemos as ternas
- 36. fadigas de amor.

## IV

- 37. Anima pois, ó Musa, o instrumento,
- 38. que a voz também levanto;
- 39. Porém tu deste muito acima o ponto,
- 40. Dirceu não pode tanto.
- 41. Mas, ah! vou dizer *Herói e Guerra*,
- 42. E só *Marília* digo.

## Refrão

- 43. Deixemos, ó Musa,
- 44. empresa maior:
- 45. Só posso seguir-te
- 46. cantando de amor.

## V

47. Feres as cordas d'ouro? Ah! sim, agora  
 48. meu canto já se afina,  
 49. e a humana voz parece que ao som delas  
 50. se faz também divina.  
 51. O mesmo, que cercou de muro a Tebas,  
 52. não canta assim tão terno;  
 53. nem pode competir comigo aquele  
 54. que desceu ao negro Inferno.

## Refrão

55. Deixemos, ó Musa,  
 56. empresa maior;  
 57. Só posso seguir-te  
 58. cantando de amor.

## VI

59. Mal repito *Marília*, as doces aves  
 60. mostram sinais de espanto;  
 61. erguem os colos, voltam as cabeças,  
 62. param o ledó canto;  
 63. Move-se o tronco, o vento se suspende,  
 64. pasma o gado e não come.  
 65. Quanto podem meus versos! Quanto pode  
 66. só de *Marília* o nome!

À primeira vista, trata-se de um poeminha quase pueril, onde um pastor perdidamente apaixonado tenta se desvencilhar das correntes do amor, refugiando-se nas bravuras dos poemas épicos, para cair em seguida no mesmo sentimentalismo amoroso que sempre caracterizou sua poesia. Se o poema se limitasse a isso, não seria uma idéia nova em Gonzaga. Há outros momentos em que o poeta usa de um espírito de violência épica para derrotar o frágil amor. É aquela eterna luta entre a força física da epopéia e o lirismo adocicado da poesia pastoril. Portanto, Dirceu, em outras liras, já teria tentado luta física contra Cupido para destroná-lo de sua posição vantajosa:

“- Morre, tirano,  
 morre, inimigo!  
 Mal isto digo,  
 raivoso o aperto  
 nos braços meus.

Tanto que o moço  
sente apertar-se,  
para salvar-se  
também me aperta  
nos braços seus. (I, 12)

Nessa contenda injusta dos versos citados, o deusinho do amor morre e é ressuscitado por Marília. Ora, a conclusão, ao final da lira, não poderia ser outra, além de denunciar uma luta vã:

Enquanto vive  
Marília bela,  
não morre amor. (I, 2)

Essa atitude de “combater” o amor, numa tentativa inútil de não aceitá-lo, ou até mesmo ignorá-lo, encontrou inúmeros personagens na literatura, que sempre acabaram tendo um ar meio cômico, como se o amor fosse uma espécie de armadilha, contra a qual se deve lutar até a última resistência. Mas o que há de novo na lira 31 de Gonzaga é que, além dessa postura infantil de lutar contra as fraquezas de Cupido, há uma contraposição consciente entre as tendências épicas e lírico-pastoris. É a primeira vez que o pastor Dirceu, mesmo que por puro fingimento, assume em seus versos uma atitude conscientemente épica, em oposição a todo lirismo que já fora derramado por Marília. Sabe-se que Dirceu não tem uma alma épica, e nem ao menos tem razões ideológicas para enveredar por esses caminhos. Tudo aquilo que vem de seus versos é lirismo puro, e tem como tema central o amor, nos seus diversos níveis de significação. Ler um louvor à guerra e às epopéias na sua poesia soa, inevitavelmente, como um fingimento. Desde os primeiros versos, já temos a sensação de que tudo aquilo será desmentido e tomado por falso. E, de fato, o é, mas não da forma como esperamos. Mas de qualquer forma, o tema da luta contra o amor já nos é familiar, e diante da lira em questão, sabemos que se trata de mais um poema com a mesma idéia. Portanto, espera-se nada mais que uma luta em que o amor, ao final, saia vitorioso, e justifique os versos líricos encomendados aos nobres sentimentos do deus Cupido.

Na verdade, esse velho tema da recusa em aceitar o amor esconde em si um outro tema, mais significativo e mais decisivo para os destinos da poesia setecentista brasileira: a contraposição entre o épico e o lírico-pastoril. Novamente, essa idéia será colocada de forma bastante retórica, bem ao estilo gonzaguiano, e os versos caminharão por diversos níveis de significação, fazendo da lira um feixe de contradições. Portanto, a lira 31 esconde o que há de mais caro à retórica das contradições gonzaguiana: o gosto pela dúvida do dizer e não dizer (ora sou épico, ora sou lírico), e a fusão ideológica das idéias contrárias.

Vejamos como isso acontece. No verso-abertura, Gonzaga já introduz sua idéia com uma negativa insistente, onde a palavra *não* aparece nada menos que três

vezes numa única linha. Lembra, de certa forma, as negativas de outras líras do poeta de Marília, em que o discurso insistente da negação acaba cedendo à afirmação. Veja-se, por exemplo, o verso:

Eu, Marília, *não* sou algum vaqueiro, (I, 1)

onde o que vemos é um pastorzinho que, no fundo, não é mais que *algum vaqueiro* assumindo ares de homem rico. Quando se diz que o tesouro de Marília

*não* é, doce Alceu, formado  
do buscado  
metal louro, (I, 15)

a sensação que se tem é que a negação se torna afirmativa, diante do materialismo de Gonzaga. O mesmo se pode dizer no verso:

Tu *não* habitarás palácios grandes, (I, 22)

para quem, no íntimo, deseja adaptar sua poesia ao materialismo dos bens. Portanto, a repetição da negativa, já no verso abertura, denuncia aquilo que virá pela frente, ou seja, a estruturação das contradições que tem efeito retórico. Gonzaga deixa bem claro também que, ao invocar uma musa, ao estilo épico, anuncia um alto valor no seu cantar poético. A invocação das musas para efeito de exaltação dos versos sempre foi preferida pelos clássicos épicos, e presumivelmente tem uma atitude decisiva em relação ao leitor e à própria história literária como um todo, como se forçasse o leitor a acreditar que está diante de versos de alto poder e glória. Todo épico tem uma atitude de grandiosidade e grandiloquência, e este deve certamente ser o seu propósito. Ter o respaldo e a confiabilidade das musas diante dos versos e do leitor soa como uma exaltação própria, uma auto-promoção poética. Todo poema épico tem ainda uma atitude de engrandecimento em relação aos outros que o precedem, ele sempre se julga maior do que aquilo que fora antes cantado. Invocar a musa nesse momento é o mesmo que confirmar a certeza de sua grandeza. Camões certamente o fez da forma mais convincente possível, persuadindo-nos de que, diante de seu poema, as guerras que cantaram Homero e Virgílio se tornam pequenas conquistas de gente sem valor. Há muita turbulência, muita grandiosidade na abertura do I Canto d'*Os Lusíadas*. Lê-lo é como imbuir-se do espírito de um torpedo que avassala os motivos menores que encontra pela frente. O "dai-me uma fúria grande e sonora" da 5ª estrofe do I Canto e o "dai-me agora um som alto e sublimado" da 4ª vão criando um alta atmosfera épica que, possivelmente, é mais grandiosa que o próprio tema. Como já se disse, o espírito camoniano diminui o valor dos épicos já anteriormenete cantados, fazendo de seus versos uma grandeza única:

Cessem do sábio grego e do troiano

As navegações grandes que fizeram;  
 Cale-se de Alexandre e de Trajano  
 A fama das vitórias que tiveram,  
 Que eu canto o peito ilustre lusitano  
 A quem Netuno e Marte obedeceram.

O modismo de Camões e de outros épicos parece dar certo. Invocar as musas e elevar o espírito épico fazem dos versos uma grandeza inigualável, mesmo que o tema seja pequeno e o estilo submisso. Bento Teixeira usou-o na sua *Prosopopéia*, mesmo sabendo que seu poema de versos endecassílabos era infinitamente “menor” que o vultoso poema de Camões, e - o que é pior - que era encomendado por e dirigido a uma personalidade política não tão ilustre, o Sr. Jorge de Albuquerque Coelho, capitão e governador da Capitania de Pernambuco. Mas enfim, nos seus versos, a grandeza do Albuquerque toma vulto e esconde os precedentes greco-romanos:

Cantem poetas o Poder Romano,  
 Submetendo nações ao jugo duro,  
 O Mantuano pinte, o rei troiano,  
 Descendo à confusão do reino escuro,  
 Que eu canto um Albuquerque soberano  
 Da fé, da cara Pátria firme muro,  
 Cujo valor, e ser, que o Céu lhe inspira,  
 Pode estancar a Lácia, e Grega lira.

O próprio Bento Teixeira vai mais longe, e tamanha é a grandeza de seu herói que o poeta dispensa o louvor das musas:

As délficas irmãs, chamar não quero,  
 que tal invocação é vão estudo.  
 Aquele chamo só, de quem espero,  
 a vida que se espera em fim de tudo.

Ora, e o que há de tudo isso na nossa lira 31 em questão? Gonzaga certamente não tem uma atitude semelhante à de Bento Teixeira, e nem ao menos à de Camões, mas a invocação à musa traz uma reminiscência de toda essa auto-promoção épica. Sabemos que é por ela - a musa - que o pastor vai elevar o tom de seu canto. Mas o que há de estranho em toda essa perspectiva épica gonzaguiana é o uso inesperado da negativa: Dirceu convida a musa para que *não* toque na sonora lira. É o velho discurso da negação que afirma o contrário daquilo que se quer dizer. Isso é característico de Gonzaga. A lira, enquanto recurso musical, entra nos versos gonzaguianos como uma metonímia para o canto lírico-pastoril, ou ainda para o poeta ele mesmo, assim como o clarim do verso 5 também é uma metonímia para o

canto épico, ou para o poeta que o toca. A lira, portanto, entra como uma contraposição à musa épica. E que valor teria ela, diante do sentido do poema? Para Platão, há uma distinção didática entre os instrumentos que rondam o seu Estado ideal, para efeito de um melhor funcionamento da sociedade, fazendo com que a lira, junto com a cítara, tenha valores temperados, éticos e pedagógicos, em oposição à sensualidade dionisiaca da flauta (1). A lira geralmente não é usada na poesia pastoril. Os pastores da Arcádia prefeririam a flauta, como também o fizeram Teócrito ou Sannazaro. A lira vem de Orfeu e é mais ligada à poesia e ao canto lírico do que propriamente ao pastoralismo. Logo, assim está feita a contraposição na primeira estrofe: o lírico-pastoril, visto por metonímia através da lira, em oposição ao épico, entrevisto pelo clarim.

Mas a primeira contradição verdadeiramente considerável está no terceiro verso: Dirceu admite que a lira inspira doces canções em “almas namoradas” como a sua. Já aqui, sabemos que, apesar do aparato épico, não estamos diante de uma *alma* épica. O pastor confessa que, apesar de anunciar o canto épico e invocar as musas para tal, possui uma alma absolutamente inadaptável ao esquema. Percebe-se uma espécie de receio, como se o pastor não quisesse admitir que sua alma está enamorada, e mais ainda, usasse de uma insistência para que a musa não o pusesse em tentação: “não toques na sonora lira para que minha alma não seja despertada pela canção”. Em outras palavras, “se minha musa assim o quiser, logo estarei inspirado por doces canções”. Ou seja, seu canto épico já nasce meio titubeante, sem rumo e definição. De qualquer forma, é um cantar que se deseja glorioso e épico, e deverá insistir nessa idéia até que as “doces canções” o tentem a se sentir finalmente inspirado.

O clarim acaba se tornando a muleta do pastor, é a fonte que o protege, que o “defende” das canções do amor. Metonímia do canto épico, ou mesmo daquele que o canta, o clarim aparece como instrumento bélico, capaz de encher de assombro a terra. Como Camões, que deseja um fúria sonora

e não de agreste avena ou frauta ruda,  
mas de tuba canora e belicosa,

Gonzaga deseja um clarim que seja ao mesmo tempo grande, sonoro e essencialmente bélico. O seu som deverá ter sido cantado por Homero e por Virgílio, e principalmente deverá causar espanto à própria natureza. E essa é uma característica básica da poesia épica: o seu tom é elevado à qualidade de mais importante e mais consistente que o lírico-pastoril e, por isso, quando soa, é ouvido por todos. Trata-se de um conceito que sempre esteve fundamentado na História literária, mas que não tem nenhuma consistência estética nem ideológica. Até mesmo a estrutura da lírica e da epopéia vê da mesma forma, fazendo com que o poeta lírico seja mais submisso, mais humilde em relação à grandiloquência do poeta épico. Esse último, por cantar feitos gloriosos de homens ilustres e bravos, acredita ter em si uma ferramenta mais alta, um artifício mais assombroso que o lírico-pastoril, limitado ao

canto de seus amores. Donde se acredita que o épico é um poeta maior, que tem mais fôlego literário e uma voz mais alta que o eleva às raias do universo. Certamente é uma discussão polêmica que arranca de alguns bons poetas uma posição idêntica, fazendo com que se acredite que a poesia épica tenha um verso mais alto e - por que não dizer? - mais importante que o lírico. Veja-se, por exemplo, os versos imponentes e seguros de si (ainda na abertura d' *Os Lusíadas*), vistos por Camões como arte maior, ao falar do poeta que lança sua poesia para a recepção dos homens:

Que se espalhe e se cante no universo,  
Se tão sublime preço cabe em verso.

O mesmo tema - o poeta que lança seus versos ao mundo - seria retomado, por exemplo, por Fernando Pessoa, transfigurado em Alberto Caeiro, poeta de alma essencialmente lírico-pastoril, e cuja idéia se distancia diametralmente da de Camões. Caeiro diz que a lírica parte gentil e humildemente para o rumo dos homens, e nem mesmo ele, o poeta, poderia ter o domínio de suas palavras. Não há grandeza de sentimento nem o poder glorioso e edificante dos personagens ilustres:

Da mais alta janela da minha casa  
com um lenço branco digo adeus  
aos meus versos que partem para a humanidade.

E não estou alegre nem triste.  
Esse é o destino dos versos.

.....  
Quem sabe quem os lerá?  
Quem sabe a que mãos irão?

A impressão que se tem é que Dirceu confirma essa idéia de Fernando Pessoa e Camões, e toma a postura para si mesmo, ao dizer pela primeira vez, assumindo atitude épica, que sua poesia encherá de assombro a terra. O refrão de sua lira 31 tem uma atitude idêntica. O épico torna-se, subitamente, uma “empresa maior”, e os encantos lírico-pastoris são nada menos que “ternas fadigas de amor”. A referência às musas, no refrão, deixa bem claro que, nesse momento, ainda há uma incompatibilidade entre essa mesma musa e um suposto lirismo pastoril, o que, aliás, deixa dúvidas em relação à sua personalidade biográfica. Possivelmente, “musa” deverá ter um sentido clássico e preso a uma abstração poética, sem qualquer vínculo com Marília ou ainda outra figura de existência concreta. Seja como for, essa musa traz uma inspiração bélica, e lembra as musas da literatura clássica épica. Diante dela, o tema do amor e do lirismo é colocado como uma poesia enfadonha e tediosa no sentido ideológico, e provavelmente simétrica e repetitiva, no sentido estético. Os versos 10 e 11, que correspondem ao fechamento do refrão, “deixemos as ternas fadigas de amor”, parecem ter um pouco de auto-crítica e censura em relação ao

próprio estilo. É como se sua poesia provocasse uma advertência para si mesma: “parecemos com todo esse lamento amoroso, porque nossos versos já denunciam um tédio absoluto”. É um susto diante de si mesmo, e uma contradição evidente em relação ao resto da coletânea das liras. Dirceu, não mais que de repente, sente um certo cansaço em relação ao seu estilo. Falar de amor repetidamente tornara-se tedioso e improdutivo. Sabemos que toda essa idéia será contradita logo em seguida, de forma a desconsiderarmos uma afirmação desse tipo. O refrão será, mais adiante, invertido na base de sua postura ideológica. Mas poderá perpassar pelo leitor a idéia persistente de que a lírica, cujo tema é o amor, torna-se cansativa porque se limita a cantar exclusivamente o lamento amoroso, o que faria do poeta um adolescente apaixonado que derrama confidências pessoais ao longo de seus versos. Isso será discutido mais tarde, ao abordarmos a questão da consciência lírica na poesia gonzaguiana, mas abreviamos a idéia de que a lírica que casualmente aborda o tema do amor não está necessariamente presa a esse mesmo tema. *A Marília de Dirceu* não é um livro dos amores de Gonzaga, mas uma poesia lírica em cujos versos cabem a construção de um ideário político, filosófico, estético e o que mais se deseja. É certo que Gonzaga sabia de tudo isso ao dizer o contrário, na sua retórica das contradições.

E sua auto-crítica, que pode ser entendida como fingimento, não poupa versos nem palavras. Resta saber se Gonzaga sentiu de fato essa “fadiga” em relação à sua lírica, ou se usou tudo isso unicamente para reforçar o contrário, ou seja, para dizer que sua poesia lírica continuava criativa, e com uma definição ideológica consciente. Ou talvez as duas coisas. Acredito mais na possibilidade do fingimento, que confirma de forma absoluta a estrutura estético-ideológica da retórica das contradições.

Os versos 12-15 confirmam a idéia de que o lírico-pastoril é enfadonho e não consegue trazer novidades estéticas. O “já” do verso 12 implica uma espécie de processo, como se as “graças de cupido”, antes apreciadas pela alma enamorada, perdessem de vez o seu sentido para dar espaço a um sentimento mais aventureiro, ou mais “honrado”, como coloca o verso 18. O tesouro de Cupido é a essência poética do amor, que para Dirceu já não tem nenhuma razão de ser, ou mesmo a essência da beleza de Marília, expressa pelos “vivos olhos e face cor de neve, com crespos fios de ouro”, que também perdem o sentido diante da nova afirmação ideológica. O cupidinho europeu, de pele muito branca e cabelos louros, reflexo poético da figura de Marília, perde momentaneamente essa razão lírica de existência para dar lugar a gramas, loureiros, carvalhos e palmas. O campo semântico da lira torna-se, na 2ª estrofe, cada vez mais acentuadamente épico, confirmando a idéia inicial da 1ª estrofe.

Os versos 16-19 trazem uma novidade e uma contradição inequívoca para a ética gonzaguiana, que sempre tomou a justiça e a simplicidade anti-bélica como valores. O já referido campo semântico épico da 2ª estrofe (“gramas”, “loureiros”, “carvalhos”, “palmas”, “ramos honrosos”) constrói um nível de significação bélico que o justifica como valor ético. Nada mais contraditório para a poesia do pastor de Marília. Não existe heroísmo na poesia de Gonzaga, pelo menos da forma como o



um efeito retórico de contradição. O que o poeta almeja parece ser uma contraposição brutal entre o épico e lírico, e quanto mais distantes ficarem um do outro, melhor. Esse exagero em relação ao épico e a insistência do refrão em dizer que a lírica é enfadonha, além de ser uma auto-advertência para o próprio estilo, parecem denunciar também uma espécie de vergonha petrarquiana, ao dizer que o lamento amoroso (em oposição ou não ao épico) não passa de uma vergonha própria, um ludibriar-se a si mesmo com versos apaixonados. A paixão amorosa em Petrarca é, no mais das vezes, um motivo de pudor literário, uma vergonha, uma sensação de culpa, porque o estilo é pequeno e enfadonho, e porque a vida se limitou à mediocridade dos sentimentos. O poeta, por ser um lírico apaixonado - certamente pequeno em relação à grandiosidade épica - torna-se, nas palavras de Petrarca, uma *favola al popol tutto*, um motivo de pilhéria e escárnio aos olhos do povo. A idéia já está exposta no soneto introdutório de suas *Rimas*, e desemboca na já referida vergonha moral:

e del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto.

O motivo da vergonha moral e do riso diante do povo tem, segundo crítica de Ferdinando Neri para o *Canzoniere*, exemplos antigos na literatura clássica de Horácio e Ovídio. O que, aliás, perpassou pelos versos de alguns poetas líricos modernos como, por exemplo, Drummond, ao referir-se a si mesmo como um poeta

não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa.

Mas todos esses líricos de atitude possivelmente irônica, no fundo de seu significado poético, querem dizer exatamente o contrário. A velha discussão da importância da poesia lírica versus a importância da poesia épica assumiu, nos líricos (especialmente os melhores), uma ironia, como se a eles só restasse essa atitude, porque tornou-se difícil convencer o vulgo de que o sentimento amoroso e sua universalidade lírica podem ser mais importantes que a conquista bélica de um povo sobre outro. Dirceu pode ter pensado dessa forma, ao assumir fingidamente uma postura épica, sabendo que, depois de alguns versos, confessará o fingimento e confirmará a ironia. Sua poesia tem, em alguns outros momentos, atitudes semelhantes, ligando a “vergonha moral petrarquiana” e a perda da consciência à estética lírica. Veja-se, por exemplo, a confissão do pastorzinho que perde a noção de sua consciência moral pelos efeitos de amor:

Ando já com o juízo,  
Marília, tão perturbado,  
que no mesmo aberto sulco  
meto de novo o arado. (I, 21)

Portanto, toda a estrutura da 3ª estrofe da lira 31 em estudo pode ter um tipo de revolta em relação à vergonha moral lírica, assumindo assim a encarnação do poeta épico. Resta saber, como já foi questionado se, ao adotar a ideologia épica, ele está sendo irônico, ou se realmente há uma tentativa de rejeição dos motivos líricos. Novamente, acredito na primeira opção, uma vez que o fingimento e a retórica das contradições são características marcantes da poesia gonzaguiana. Mas o que nos interessa é saber que, indiscutivelmente, a 3ª estrofe tem uma postura ideológica falsa, e o próprio Dirceu o admite na estrofe seguinte. De forma que, diante das seis estrofes da lira como um todo, poderíamos dividi-las em duas partes: três estrofes que assumem a atitude épica, e três, que desmentem e propõem nova postura. Até o verso 38, Dirceu ainda nos faz acreditar que seu canto é elevado e potente. O “levantar” a voz tem uma insistência em dizer que a épica é uma poética mais alta que a lírica.

É só a partir do verso 39, com a adversativa “porém”, que Dirceu anuncia uma mudança de tom, alimentando cada vez mais uma estrutura contraditória em sua poética. Há no verso, uma estranha sensação de que o “tu” não se identifica com Marília, mas com uma outra musa, eventualmente épica, já que Marília jamais daria um tom alto para o canto épico. Sente-se que Dirceu, por um breve momento, teria buscado (ou pelo menos tentado buscar) uma inspiração nova, épica, e abandonado a musa lírica Marília para, logo em seguida, sentir que não se adapta ao novo esquema. O “Dirceu não pode tanto” do verso 40 é a prova inequívoca de que o poeta não tem alma épica, e jamais poderia construir uma poética cujo alicerce estivesse desligado da inspiração de Marília. A estrutura antitética dos versos 41-42 denuncia isso: a tentativa de cantar o épico cai inevitavelmente na poesia lírica. O refrão, agora modificado, assume o recurso muito usado por Gonzaga que parece ter provável reminiscência no paralelismo das cantigas trovadorescas, ou seja, a repetição de palavras para fins estéticos que, no poeta de Marília, assume também características antitéticas. O “*busquemos* empresa maior” torna-se agora “*deixemos* empresa maior”, o que, aliás, é significativo para a mudança épico-pastoral. A transição do *buscar* para o *deixar* revela também uma transição da busca da aventura para a tranquilidade do pastoralismo. As duas primeiras palavras a serem contraditas são “herói” e “guerra”, certamente o que há de mais antigonzaguiano na poesia de *Marília*.

É interessante notar que, logo ao falar da lírica, Gonzaga joga-nos a imagem do ouro, tão explorada na primeira parte da coletânea, e que sempre causa tanta polêmica no sentido ideológico. Afinal, o que há em comum entre os cabelos de ouro de Marília, o ouro da bateia retirado pelos escravos, ou ainda as cordas de ouro da lira? Contraposto ao ferro, ele pode se tornar uma alegoria filosófica da Idade do Ouro dos deuses; visto como elemento puramente decorativo, como nos cabelos da amada, pode se tornar elemento estético, de origem petrarquiana; e visto como elemento concreto, como na bateia dos negros, pode se tornar não uma alegoria, mas a concretude pura do materialismo burguês gonzaguiano. Nas cordas de uma lira, como no poema em estudo, o ouro assume ares de simbolismo da poesia lírica; torna-se a essência do próprio canto, uma metáfora da poética anti-bélica; transforma-se em

elemento divino, sublime por natureza, e perde todo aquele compromisso com o valor econômico. O ouro afina-se com o canto do pastor, e ambos se fazem divinos.

Há, na segunda parte da lira, uma confissão que desmente a casual humildade do poeta que, por vezes, se curva diante das palavras e traduz sua impotência diante da poesia. O que temos aqui é algo muito diverso: Dirceu diz que seu canto se torna divino, momento aliás raro em sua poesia que, via de regra, confessa sua pobreza diante da sempre inefável beleza de Marília. Trata-se do já conhecido momento de pedantismo da poesia de Gonzaga:

Que inveja até me tem o próprio Alceste. (I, 1)

Mas o que há de novo nos versos da 4a estrofe da lira 31 é que esse canto torna-se conscientemente contraposto à ideologia épica. Quando ele diz “Meu canto já se afina”, referindo-se à sublimidade do ouro, o verso traz uma espécie de cumplicidade até mesmo com o leitor, como se dissesse “aquele meu canto”, que já conhecemos. E agora, sim, ele já se afina com as cordas de ouro da lira. É como se durante toda a estrutura do poema, o poeta tentasse se encontrar, se posicionar diante de seus versos. E por fim, acaba se achando nas cordas de ouro de uma lira que, junto com sua voz, se faz também divina. A 4a estrofe marcou uma transição entre a ideologia épica e a lírica, e a 3a estrofe toma por verdade essa última e eleva-a à condição de essência poética. Há fortes indícios, portanto, de uma inversão de valores: o lírico-pastoril começa a se tornar cada vez mais sublime e divino, o que provoca, certamente, a desmistificação da elevação do canto épico.

A referência a Anfião de Dirce (“o mesmo que cercou de muro a Tebas”) começa a deixar claro que há novos valores ideológicos espalhados pelos versos. Apesar de estar metido numa história com motivos nada líricos, e ser irmão de Zeto que “era violento e empregava seu tempo em lutas e trabalhos pesados”(3), Anfião tinha uma alma essencialmente ligada ao lirismo e ao canto, e só com a magia de sua lira, conseguiu levantar as pedras para construir uma muralha nas proximidades de Tebas. Anfião já teria especial importância para Gonzaga, se estiver certa a crítica de Alberto Faria, que arrisca que o pseudônimo *Dirceu* do poeta vem do *Amphion Dircaeus*, referido por Virgílio na sua II Bucólica. Fato ou não, o importante é saber que, a partir da 5a estrofe, Dirceu posiciona-se num momento único para a estrutura da lira como um todo. Sente-se um engrandecimento de seu canto, não no sentido de criar uma atmosfera vultosa, mas no sentido de estabelecer uma profundidade poética, como se a ternura e a sublimidade de seu canto lírico fossem o bastante para calar os arroubos violentos da então valorizada poesia épica. É muito significativa a comparação entre o poeta e os mestres do canto lírico, Anfião e Orfeu (este último, referido nos versos 53-54), e mais ainda, o enaltecimento diante deles. A história de Orfeu é mais envolvente que a de Anfião: o criador do canto lírico conseguiu descer aos Infernos com o som mágico de sua lira para ter de volta à vida a amada Eurídice. A atitude de Dirceu volta ao pedantismo, agora sob uma postura interessante. É como se o poeta de Marília quisesse não somente desmistificar a elevação épica, mas

também elevar a lírica a uma condição indiscutivelmente superior. E para isso, ele se comporta de forma meio estranha diante da tranquilidade e serenidade do pastoralismo. Compare-se, por exemplo, seus versos presumivelmente lírico-pastoris

O mesmo que cercou de muro a Tebas  
 não canta assim tão terno;  
 nem pode competir comigo aquele,  
 que desceu ao negro Inferno.

com os versos conscientemente épicos de Camões:

Cale-se de Alexandre e de Trajano  
 A fama das vitórias que tiveram,  
 Que eu canto o peito ilustre lusitano,  
 A quem Neptuno e Marte obedeceram;  
 Cesse tudo o que a Musa antiga canta,  
 que outro valor mais alto se alevanta.

Trata-se da mesma arrogância do poeta que sente que, a partir dele, tudo aquilo que já fora feito em matéria de poesia se torna pequeno se comparado aos seus versos. Uma atitude como essa cai bem aos versos de Camões, porque traz um clima essencialmente épico e aventureiro. Diante do leitor e com referência à literatura antiga, o poeta épico se posiciona como um “valor mais alto” que arrebate os quatro cantos do mundo. O poeta lírico nunca tem essa pretensão. Frente à literatura antiga e aos homens que o lerão, Petrarca, por exemplo, sente o inverso, já em seu soneto introdutório para as *Rimas*:

spero trovar pietà, non che perdono.

De forma que os versos de Dirceu são conscientemente inadapáveis ao estilo lírico-pastoral, porque tendem à grandiosidade de tomar os poetas precedentes como competidores infrutíferos para o *métier* poético. Gonzaga começa a inverter os valores de forma absolutamente imprevisível: toma a natureza vultosa e arrebatadora da épica e joga-a nos versos líricos, trazendo um efeito retórico interessante para aquilo que se deseja mostrar. E qual seria, afinal, a postura última de Gonzaga: épica ou lírica? Lírica, certamente. Mas por que insistir tanto na natureza dos versos épicos?

A última estrofe poderá ser bastante reveladora nesse sentido. É o momento em que Dirceu mais determina seus versos líricos a partir de valores épicos, estranhos à sua poesia. A estrofe como um todo celebra não a *beleza*, mas a *grandeza* de Marília diante da natureza; é o espanto da própria natureza ao se pronunciar o nome de Marília. A lírica do pastor Dirceu enche de assombro os animais, e ergue um som elevado, grave e profundo que até mesmo interrompe o ciclo natural das coisas. Esse

certamente seria um discurso completamente estranho a qualquer poesia que se diz lírico-pastoril. A qualidade essencial para o campestre é a tranquilidade, é o *locus amoenus*, é a paz e o descompromisso com a grandiosidade. Portanto, torna-se estranho quando, na última estrofe, Dirceu faz uma enumeração de elementos da natureza que, de repente, se tornam como que extasiados diante da grandeza lírica de Marília, que são as aves, o tronco, o vento e o gado. As aves e o gado são figuras conhecidamente lírico-pastoris, presentes em qualquer écloga ou soneto neoclássico do séc. XVIII. Já o vento e o tronco podem se tornar elementos de valor épico. São inclusive referidos por Camões, na sua epopéia: “troncos” ou “lenhos” são substitutivos das embarcações que cruzam os mares assombrados pelos ventos. De forma que tanto os elementos pastoris como épicos são subitamente petrificados diante do nome de Marília, que até o momento, sempre fora tomado por uma imagem lírica. E ainda o é. Só que agora esse lírico se torna grandioso diante do épico. A visão de Gonzaga é contrária ao que sempre se postulou na história literária. A natureza pasma diante de uma imagem literária, sempre por razões épicas, e nunca líricas. O “valor mais alto que se alevanta” deve ser sempre uma força bélica para que possa ter o domínio e a conquista da natureza. É a partir dessa mesma força bélica que surge a submissão da natureza e dos homens. Trata-se, por exemplo, da idéia de Fernando Pessoa, ao consagrar no seu *Mensagem*, os mitos portugueses, especialmente o de Vasco da Gama, navegador português que, súbito, toma os mares e enche de assombro a terra:

Os deuses da tormenta e os gigantes da terra  
suspendem de repente o ódio de sua guerra  
e pasmam. Pelo vale onde se ascende aos céus  
surge um silêncio, e vae, da névoa ondeando os véus,  
primeiro um movimento e depois um assombro.  
Ladciam-o, ao durar, os medos. Hombro a hombro,  
e ao longe o rastro ruge em nuvens e clarões.

Em baixo, onde a terra é, o pastor gela, e a flauta  
cahc-lhc, e em êxtase vê, à luz de mil trovões,  
o céu abrir o abismo à alma do argonauta.

A figura do argonauta destemido sempre fora ligada à ousadia dos poemas épicos, e diante deles, sempre há o assombro da natureza e dos homens, especialmente dos pastores. A presença da flauta e do pastor, no poema de Pessoa, já tem esse intuito de contrapor o lírico-pastoril e o épico, deixando bem clara a submissão do primeiro em relação ao segundo. A postura de Gonzaga pode ter um efeito semelhante, no sentido inverso. O vento e o tronco serviriam, no caso, de elemento submisso para o poder do nome de Marília. Essa inversão poderia cair na fusão dos dois estilos. Afinal, se novamente questionássemos se a última estrofe tem um caráter lírico ou épico, a resposta não poderia ser prontamente identificada. A

grosso modo, tem uma postura ideológica lírico-pastoril, mas com uma capa estética épica. Pode-se dizer que, como na lira 53 analisada no cap. II deste estudo, há uma fusão de dois estilos. Também neste poema, Gonzaga funde os valores humanos e os valores materialistas num só, a partir de um discurso conscientemente retórico. Mistura o lírico e o épico numa só estrofe, e o produto final não parece ser nem uma coisa nem outra, mas as duas. Dirceu propõe um canto lírico que tenha o mesmo peso e a mesma elevação estética que o canto épico, se é que ele realmente acha o épico mais elevado. Afinal de contas, seu discurso inicial épico soa completamente falso em relação à estrutura de sua lírica como um todo.

De tudo isso, é essencial entendermos que Gonzaga transforma a sua lírica numa grandeza épica e faz com que a importância de ambas seja a mesma. É como se o poeta invertesse os valores, segundo o esquema já conhecido como retórica das contradições. Primeiramente, anuncia-se uma idéia tida como verdade x (estrofes 1 e 3), para logo em seguida contradizê-la numa nova verdade y (estrofe 4), fazendo, entretanto, com que o poema assuma uma dualidade xy (estrofes 5 e 6), que é, de fato, a fusão e a harmonia das duas primeiras verdades. Mas há certamente uma razão muito especial para que Gonzaga tome tal atitude. E é por essa razão que chegaremos a uma conclusão mais clara dos objetivos do poeta de Marília.

## (2)

Gonzaga chegara a compor um poema épico em Moçambique, sobre o naufrágio do navio Marialva. Trata-se, portanto, de um poema épico-marítimo, de 3 ou 5 cantos (?), cujo título, *A Conceição*, homenageia a protetora dos aflitos nas tempestades marítimas. A informação parece desmentir os preceitos líricos e anti-épicos de Gonzaga. Mas não é bem o caso. Primeiramente, porque, apesar de ter lírica e épica como duas percepções históricas diversas, o poeta harmoniza muito bem os dois valores na chamada retórica das contradições. E ademais, Gonzaga parece ter sentido a falta de razão da épica, não de forma genérica, mas específica para a realidade brasileira. A composição de um poema épico em Moçambique (sobre um navio que, de fato, pertencia à Coroa Portuguesa) parece valorizar novamente o espírito bélico luso, considerados ainda alguns elementos camonianos na estrutura do poema. Gonzaga traça realidade nova nas terras da África, e possivelmente, escreve uma literatura que é mais portuguesa do que brasileira ou africana. Portanto, considere-se a afirmação de que *A Conceição* não invalida o espírito sempre lírico do pastor Dirceu em terras brasileiras. A verdade é que o poeta de Marília parece perder a sua mão poética lírica diante da ausência de sua amada e da distância das terras brasileiras, se, de fato, não tiver escrito versos líricos na África. Os ares tropicais da América colonial, aliados à presença estimulante de Marília, é que fizeram, subitamente, o espírito poético de Gonzaga. E esse espírito, sabemos, é indiscutivelmente lírico, admitindo uma concepção ao mesmo tempo bucólica, suave, burguesa e de caráter moralizante. De forma que, diante de tudo

isso, o espírito heróico e aventureiro da poesia épica perde, para o poeta, toda a sua razão de ser. F. não somente para o nosso poeta, mas para o séc. XVIII como um todo, que é o momento histórico que inaugura a consolidação dos valores medianos da burguesia. O ideal burguês de Gonzaga e de seu século é o *justo meio*, é o princípio básico que enterra os valores do antigo herói renascentista. O ser herói agora consiste em viver justo, em trazer à vida familiar toda a amenidade do campo. E isso o nosso herói-pastor o fez, enquanto poeta.

Mas a insistência de Gonzaga é no sentido de entendermos que ele compõe um poema que seja não somente lírico-pastoril, mas conscientemente anti-épico. O poeta não somente admite o seu lirismo, mas também assume um posicionamento - a meu ver, importante - que determina a sua poesia como um documento ideológico que nega os valores épicos. Na lira 31, ser um lírico-pastoril já não basta. É preciso se opor à ideologia das guerras; é preciso, antes de tudo, lamentar as conquistas bélicas dos chamados "grandes heróis" da História antiga e de nossa História colonial. Afinal, o maior empenho do pastoralismo neoclássico é louvar a Idade do Ouro que, no sentido político-social e filosófico, se contrapõe à Idade do Ferro das epopéias. Gonzaga devia ter razões para tal atitude.

É só no séc. XVIII brasileiro que se inaugura o advento tardio da consolidação da poesia lírica. Antes desse tempo, não há nada mais que tentativas de poesias sacras ou didáticas, que perderam o seu sentido no decorrer do tempo. Assim também o vê Sérgio Buarque de Holanda, no primeiro ensaio do seu *Capítulos de literatura colonial*: "Os modelos líricos do Renascimento não suscitariam no Brasil colonial mais do que umas poucas estrofes atribuídas a Anchieta" (4). Certamente, não poderia estar incluída nesse "Brasil colonial" a segunda metade do séc. XVIII, que atinge as raias da realização poética com o advento repentino da poesia lírica. Cláudio Manoel da Costa lança as suas *Obras Poéticas* em 1768, e traz ao Brasil a novidade do lirismo neoclássico. Em 1782, Gonzaga chega a Vila Rica e distribui, ao longo da década de 80, uma das melhores compilações de poemas líricos do nosso colonialismo, sendo ele (Gonzaga) ladeado por Silva Alvarenga e Alvarenga Peixoto. Antes disso, sim, podemos dizer que os modelos líricos não passaram de poucas estrofes atribuídas a Anchieta. Da mesma época que os líricos, há dois clássicos épicos de importância histórica, O *Uraguai* de 1769, e o *Caramuru* de 1781. Cláudio tentou tardiamente, e sem nenhum êxito, um poema épico que se chamaria *Vila Rica*. Antes deles, há outros épicos de menor porte, como a *Prosopopéia* de Bento Teixeira, e outros de menor porte ainda, citados por Sérgio Buarque no ensaio referido, como o *Petreida*, de autor anônimo, ou o extraviado poema épico atribuído por alguns a Diogo Grasson Tinoco, sobre Fernão Dias Pais, referido por Cláudio no seu *Vila Rica*. Há o *Eustáquidos*, de 1769 (mesma data do *Uraguai*), poema hagiográfico, de caráter épico e sacro, impresso em Lisboa e dedicado a Santo Eustáquio.

De forma que, ao compor a lira 31, nos idos dos anos 80, Gonzaga já tinha todo o suporte necessário para uma análise lúcida do que haviam sido todas as

tentativas épicas da nossa história literária. O seu momento histórico já poderia arriscar um palpite inevitável: a falta de sentido na qual caiu a poesia épica no Brasil. Mas antes disso, Gonzaga tinha também uma preocupação: fazer do seu discurso um lamento pastoril. Por algumas poucas linhas, o poeta lírico da imortal Marília assume ares de um poeta épico e, dentro mesmo de seu próprio discurso épico, faz uma espécie de lamento, sob uma forma retórica, como se dissesse: “Tentei compor uma épica, mas o meu espírito poético só conseguiu uns versos pastoris”. É como se esse espírito poético gonzaguiano lamentasse a sua tentativa de um discurso épico, e de repente, caísse em sua realidade, para sentir a inadaptabilidade de seu esquema. Segundo suporte crítico de Helder Macedo, em comentários sobre Camões, parece que a percepção de Gonzaga não é assim tão nova. Para o crítico português, há uma máxima que explicita o que há de mais essencial nessas duas posturas opostas: “A épica celebra o que o pastoril lamenta” (5). E que matéria seria essa que suscita ao mesmo tempo celebração e lamento? Sob uma visão ampla, as epopéias celebram viagens, buscas, guerras e conquistas - em outros termos, tudo aquilo que revela a degeneração e a decadência do homem, que aliás caracteriza a mitica Idade do Ferro. O pastoralismo, pelo menos em suas propostas originais, celebra o contrário, ou seja, a Idade do homem antes do surgimento das armas, das guerras e até mesmo das posses e do dinheiro. Não há dúvida que essa idéia perdeu um pouco a sua originalidade e acabou admitindo certas contradições, especialmente no cenário do séc. XVIII, onde é quase impossível separar o dinheiro de qualquer proposta político-social. A despeito de todos esses contratempos da história pastoril, a literatura dos pastores-poetas tem sido a favor de uma idealizada Idade do Ouro, onde não importam as conquistas bélicas ou a coragem dos heróis.

Mas a idéia original de Helder Macedo é mostrar que o discurso de lamento pastoril está presente não só nas almas serenas dos pastores, mas também nos versos heróicos dos poetas épicos. E esse terá sido o grande mérito e a grande originalidade de um Camões, por exemplo, ao estruturar, dentro de seus *Lusíadas*, uma série de momentos que se identificam com um lamento de seu próprio canto. Esse lamento não vem necessariamente de um pastor, e nem tem bases assentadas no pastoralismo, mas se liga a ele por um discurso idêntico. Trata-se, por conseguinte, de uma metamorfose semântica do discurso literário que, subitamente, inicia uma matéria pastoril. O melhor exemplo disso é o episódio do Velho do Restelo. Inserido em alguns versos do Canto IV, esse momento meio intimista da épica camoniana parece denunciar um sentimento lacrimoso de diminuição dos valores heróicos. Trata-se de uma passagem pequena, que poderia até mesmo passar despercebida pelos olhos não muito atentos de um leitor, mas que tem um significado profundo para o todo épico. Relata a atitude inusitada de um velho sem nome que, subitamente, diante das naus que partem de Belém para a conquista dos mares, condena não somente a expedição em si, mas acima de tudo, a busca da fama e da glória:

- “Ó glória de mandar! Ó vã cobiça  
Desta vaidade a quem chamamos fama.

O discurso do velho do Restelo poderia ter, antes de mais nada, um caráter essencialmente antiimperialista, visto que as viagens marítimas (bem como, fundamentalmente, a perda dos valores do Império - a nobreza e a fé) poderiam desembocar no enfraquecimento político de Portugal. Profecia camoniana, ao que tudo indica. E da mesma forma, é o seu discurso final do último canto que parece até mesmo rejeitar o seu próprio poema. Camões parece trazer uma ambigüidade à sua poética, que gira em torno da celebração e do lamento. Considerando-se a leitura historicista da cobiça das viagens portuguesas e do declínio político de Portugal, o velho do Restelo parece esconder mais do que realmente apresenta. Não existe um antiimperialismo definitivo no autor d'*Os Lusíadas*, porque uma atitude tal não poderia coadunar com o espírito bélico e, acima de tudo, imperialista do poema. Também o confirma Helder Macedo: "The existence of such an attitude is not only implausible in the spirit of the time but is belied by the spirit of the poem. Even in the most outspokenly critical passages of *The Lusíads*, Camões only condemns the evils of imperial power in order better to defend what he regards as the proper exercise of that power" (6). Logo, a idéia camoniana, expressa nas palavras do Velho, deveria assumir um sentido mais amplo que dê conta de uma universalidade histórica de uma natureza filosófica. Como nos versos:

"Mas ó tu, geração daquele insano  
 Cujo pecado e desobediência  
 Não somente do reino soberano  
 Te pôs neste desterro e triste ausência,  
 Mas inda doutro estado mais que humano,  
 Da quieta e da simples inocência,  
 Da Idade de Ouro, tanto te privou,  
 Que na de Ferro e de armas te deitou".

Palavras como essas, na voz do Velho do Restelo, assumem, na acepção de Helder Macedo, um discurso de valores pastoris, da mesma forma como o fizeram os pastores-poetas de todas as épocas. A "conclusão" d' *Os Lusíadas*, se é que podemos entender assim, tem um caráter às vezes mais pastoril do que propriamente épico. Há momentos em que Camões mais lamenta do que celebra. A Ilha dos Amores, por exemplo, é uma alegoria pura das delícias pastoris de uma Idade do Ouro, com direito ao conhecimento da Máquina do Mundo. Tem ela uma essência filosófica, possivelmente de fundo neoplatônico, que abrange um mundo novo, que desmente as armas e os barões assinalados. A Ilha dos Amores, bem como a contemplação mítica da Máquina do Mundo, tornam-se mais que uma recompensa. São elas um objetivo moral. A Ilha tem muito de pastoril, e mais ainda, tem muito de Cidade dos Homens já em fase de construção utópica no séc. XVI. É uma espécie de versão lírico-renascentista para a utopia político-social de Thomas More. Ora, a Máquina do Mundo e a Ilha dos Amores são o que há de mais conclusivo n' *Os Lusíadas*.

Retratam, certamente, o provérbio “depois da tempestade vem a bonança”, como na *Pastoral* de Beethoven, séculos mais tarde, cuja conclusão pastoril do *locus amoenus* só surge depois da tempestade que assola a tranquilidade dos pastores.

Mas a tempestade épica, muito explorada nas epopéias, através das navegações marítimas, não foi matéria de lamento exclusivamente camonianiana. Fernando Pessoa, por exemplo, em revisão dos mitos da nação portuguesa, descobre em si também um lamento profundo em termos pastoris para a empresa épica na busca dos mares:

Ó mar salgado, quanto do teu sal  
são lágrimas de Portugal!  
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,  
Quantos filhos em vão rezaram!  
Quantas noivas ficaram por casar  
para que fosses nosso, ó mar!

De seus versos, retire-se o que, a meu ver, é mais significativo em termos de lamento pastoril: “quantas noivas ficaram por casar”. A tristeza dos versos de Pessoa se mistura a um tipo de arrependimento que logo será desmentido pelo “tudo vale a pena se a alma não é pequena”. Mas assim mesmo, a tristeza existe, impregnada no lamento pastoril. Curioso notar que essa mesma tristeza assume as vezes de uma consciência feminina, entrevista, no caso de Pessoa, pelas lágrimas das mães e das noivas que ficaram por casar.

Ligar o lamento pastoril à alma feminina parece ter uma ótima aceitação por parte dos poetas, já que a lírica, especialmente depois de Petrarca, sempre teve uma preocupação desconcertante com a consciência da mulher. O lamento pastoril fica portanto diretamente envolvido com uma consciência lírica. Essa visão feminina do discurso épico sempre se contrapõe, na verdade, ao empreendimento bélico. É o lado reverso da coragem e do heroísmo. É o momento em que o poeta volta a si mesmo e descobre em si uma tristeza característica da alma feminina, que vê a conquista belicosa como uma degeneração dos homens que se imprimiu com a consolidação da Idade do Ferro. Literariamente, é a mulher quem sofre as conseqüências das armas, é ela quem chora ou fica por casar. Penélope, uma das primeiras personagens femininas da literatura ocidental, inserida num poema épico, já passa por esse conflito. Homero faz da mulher de Ulisses não só um símbolo de fidelidade, mas também uma consciência feminina que se contrapõe às decisões épicas. O lamento de Penélope, de essência indiscutivelmente pastoril, está presente em cada momento que a heroína enrola e desenrola o novelo que fabrica a colcha. A saudade e a tristeza da mulher assumem as conseqüências negativas das epopéias. Assim também o fez Virgílio, na sua *Eneida*, de forma mais trágica e definitiva, ao jogar para a rainha Dido todo o lado negativo do sentimento bélico de Enéias. O lamento de Dido tem também uma atitude pastoril, e novamente, o épico e o lírico são vistos a partir de uma contraposição consciente do autor. Enéias abandona o amor de Dido, porque

sente que a guerra é mais grandiosa e necessária. Esse momento ideológico de Virgílio lembra a decisão pseudo-épica de Gonzaga, ao definir o tema do amor como uma “terna fadiga”. Enéias, nas mãos de Virgílio, age de forma semelhante, e acaba tomando a resolução que melhor lhe parece: assumir de vez a empresa épica e deixar com que a consciência feminina de Dido assuma o lamento pastoril que lhe deverá ser peculiar. O lamento de Dido, porém, é trágico e vai mais longe: a rainha suicida-se enquanto o herói segue viagem.

A presença do espírito feminino, enquanto lamento pastoril, terá um sentido parecido com as palavras do Velho do Restelo, no poema de Camões: não só lamenta o bélico da poesia épica, mas serve também de ambigüidade do discurso. É como se se mostrasse à grandeza épica que tudo aquilo tem um lado reverso, uma outra face, o que faz com que o épico e o pastoril sejam, portanto, percepções históricas contrárias.

A ligação entre o lamento pastoril e o lirismo da consciência feminina tomou um valor absoluto na poesia épica. Conscientemente ou não, existe por trás de todo épico uma espécie de crítica de si mesmo, uma voz que denuncia a vã cobiça e que, na pele feminina, assumiu uma maior razão de ser. Os épicos da Idade Média também o fizeram de forma semelhante. Na *Canção de Rolando*, a morte de Alda, a Bela, surge no meio do discurso épico de forma contrastante, como se de repente o próprio poeta questionasse a sua existência e o seu valor. Alda era a noiva de Rolando, e sabendo das novas da morte de seu noivo, a Bela sente que, de súbito, perde toda a razão de sua existência, por não poder manter mais fidelidade absoluta à sua palavra. Na afirmação de seu discurso: “Esta palavra é estranha para mim. Não agrada a Deus, seus santos e seus anjos, que eu continue viva depois de Rolando!” (7). Alda, imediatamente, cai morta. O episódio, segundo comentário de Lígia Vassalo para a obra, não teria nenhum caráter lírico, a despeito de sua fatalidade. Não se trata de morte por amor, mas do fato de não se poder manter fielmente a promessa e a palavra do casamento, tão indispensável na sociedade medieval de Carlos Magno. A justificativa de Alda para sua morte abrupta soa, de fato, mais moral do que propriamente amorosa. Não poder manter a palavra de fidelidade torna-se mais sério do que o sentimento de perda do amor. O que, aliás, invalidaria a possibilidade lírica para o episódio. Mas quer queira, quer não, uma passagem como essa coloca inevitavelmente em pauta o já conhecido questionamento de Fernando Pessoa para o épico: “Valcu a pcna?” Alda, a Bela, é uma noiva que ficou por casar, para que terras fossem conquistadas, homens fossem dominados e, enfim, para que a glória e a fama se tornassem possíveis. Sendo Alda uma personagem lírica ou meramente uma fiel noiva de extrema rigidez moral, para o leitor, isso não fica bem claro. Sempre surgirá o questionamento do valer a pena, e sempre haverá o gosto amargo do lamento pastoril ligado à consciência feminina.

Reflexo histórico e estético da *Canção de Rolando*, o *Poema do Cid*, apesar de seus valores mais humanos e mais próximos da realidade, mantém uma atitude semelhante. Apesar da epopéia castelhana receber inspiração nitidamente francesa, o Cid como um todo já questiona valores da poesia épica, como a ideologia

aristocrático-feudal e, evidentemente, a ética da nobreza. Há o discurso do lamento feminino, mas não é só ele que põe em pauta o “valer a pena” do empreendimento épico. Antes do *Cid*, a poesia épica estaria estreitamente ligada a uma ideologia de classe social. O herói castelhano parece se distanciar menos do leitor e faz com que sua imagem não seja etérea. Também o lamento da consciência feminina, fatalista e aristotelicamente trágica em *Rolando*, tem no *Cid* uma visão mais próxima da realidade. Jimena, a esposa do *Cid*, lamenta o desamparo de suas filhas pequenas, quando o herói deverá partir para os combates: “Escutai-me, ó *Cid*, da formosa barba. Eis-nos aqui, em vossa presença, eu e vossas filhinhas e as damas que me servem. Já vejo que estais para partir e devemos separar-nos de vós” (8). É indiscutivelmente também um discurso pastoril feminino de lamento da empresa épica.

Nos idos do séc. XVI, Bernardim Ribeiro parece dar uma justificativa mais plausível para identificar o lamento pastoril e a consciência feminina. Certamente imbuído de uma mística do Humanismo renascentista, o autor de *Menina e Moça* segue a tradição de se ligar o lamento a uma tristeza característica da alma feminina. Isso tem muito de resgate do Trovadorismo português, que está sempre identificando a alma da mulher às idéias de tristeza e saudade. O pastoralismo essencialmente anti-épico bernardiniano faz da imagem da mulher o lamento pastoril por excelência. Nele há, possivelmente, a idéia de que a figura feminina, com todo o seu sentimento lírico, se liga neoplatonicamente a uma alegoria da alma de todos os homens. E isso explica a presença constante da mulher também como alegoria do lamento pastoril. Na introdução da *Menina e Moça*, a narrativa em primeira pessoa, que se transfigura na donzela que fora levada da casa de seu pai, assume a tristeza tão profunda que, segundo Bernardim Ribeiro, só poderá ser característica de uma alma feminina. A donzela só dedica o seu livro às almas tristes, e assim sendo, não o dedica às mulheres, que não deverão se conformar com alguma coisa outra que as pudesse mais entristecer, já que tristeza profunda só é característica das mulheres. Diz a donzela: “Mas para elas (as mulheres) não no faço eu. Que pois o seu mal é camanho (sic), que se não pode conformar com outro nenhum para as mais entristecer, sem razão seria querer eu que o lessem elas; mas antes lhes peço muito que fujam dele e de todas as coisas de tristezas, que ainda com isso poucos são os dias que não de poder ser ledas: porque assim está ordenado pela desventura com que elas nascem” (9).

Eternamente tristes e essencialmente líricas, as mulheres tomam o discurso pastoril dentro da poesia épica, e servem de espelho crítico para o empreendimento das conquistas. Tanto que uma das raras personagens femininas dos épicos brasileiros, a Lindóia, d’*O Uruguai*, conseguiu trazer em si o mesmo posicionamento. Basílio da Gama soube colocar em Lindóia, personagem que aliás mereceu os melhores versos do poema, toda carga de tragicidade necessária para fazer dela o estereótipo clássico da alma feminina. A morte da índia, por consequência das iniciativas bélicas, traz um lirismo que fatalmente salta aos olhos de um leitor que espera versos épicos. A “miserável Lindóia”, diante da fatalidade das

guerras entre índios, missões jesuíticas e expedições, jaz morta e envolta em versos líricos que bem poderiam ser encontrados num *Trionfo della morte* de Petrarca. A descrição supera outros momentos mais tímidos d' *O Uruguai*:

Inda conserva o pálido semblante  
um não sei quê de magoado e triste,  
que os corações mais duros entenece,  
tanto era bela no seu rosto a morte.

Do lamento pastoril ligado à consciência feminina, Gonzaga parece ter relativa consciência. Seja a lira 31 um lamento ou não, é muito significativa a iniciativa do poeta ao identificar a alma feminina de Marília com o “espelho crítico” da epopéia. A diferença é que o nome de sua musa não está ligado a uma tristeza e muito menos a um lamento choroso. Marília surge com uma força mais épica do que lírica, a partir de um recurso que é propriamente gonzaguiano, ou seja, a retórica das contradições. O pastor Dirceu, subitamente transfigurado em poeta épico por uma atitude temporária de fingimento, já admitira que a poesia épica, ou o “som de Homero”, tem maior peso e maior empresa. Contradizendo seu próprio discurso, o poeta-pastor diz que é a alma feminina que tem o poder dos versos, e nela poderíamos ver um sinônimo de essência lírica ou mesmo de lamento pastoril. Mas o leitor pode pensar que Gonzaga joga para o seu lirismo um conjunto de características épicas que invadem a tranquilidade e a privacidade de seu pastoralismo. Ora, tudo isso não somente soa disparatado para o Neoclassicismo pastoril do séc. XVIII, como também não se adequa de forma alguma ao discurso gonzaguiano ao longo de suas liras. Como ligar portanto a consciência feminina a uma grandeza épica e a um lamento pastoril ao mesmo tempo? Afinal, o surgimento de Marília na lira 31 tem uma ambigüidade no seu sentido: dizer que a grandeza da musa lírica invalida a pseudo-grandeza da musa épica (“Quanto pode só de Marília o nome!”); e dizer que a musa lírica lamenta a grandeza da musa épica (“Deixemos, ó musa, empresa maior”). Na primeira acepção, temos uma musa lírica maior que a musa épica; e na segunda, uma musa lírica menor que a musa épica.

Trata-se de duas afirmações absolutamente contrárias. O que, aliás, não é motivo de espanto, diante das muitas ambigüidades da poesia gonzaguiana. A questão só poderá ser resolvida sob uma ótica historicista. Sabemos que Gonzaga, no seu discurso de contradições, sabe como ninguém unir idéias contrárias e envolvê-las numa unidade que é quase irretocável. Portanto, ambas as acepções sobre musa lírica e musa épica são aproveitadas de forma diferente. É como se o poeta quisesse jogar para os versos líricos uma possibilidade de grandeza épica, mas sem que esses mesmos versos líricos percam a sua originalidade e o seu lirismo peculiar. O que, na lírica, é resgatado como “grandeza épica” não é a ideologia das guerras, mas a importância histórica, o que, aliás, bem explica a presença da musa épica. Dirceu

parece não se conformar com o lado “menor” da poesia lírica em relação à épica. E isso está estampado no

Quanto podem meus versos!

sendo eles (os versos) a essência pura do lirismo. A lira 31 faz uma espécie de brincadeira com o leitor, e também com Marília, como se o poeta estivesse a caminho de sua própria afirmação, fazendo um joguinho de fingimento. Ao se deparar com a velha conhecida lírica, assume ares de surpresa: “Ah! sim, agora meu canto já se afina”. E o que há de mais revelador em tudo isso é que a lírica consegue ser “épica” sem assumir o lado da ideologia das guerras, da cobiça e das glórias, mas somente admitindo para si uma importância histórica idêntica. É uma idéia extremamente original para o Setecentismo brasileiro, e que certamente inaugura possibilidades novas para a nossa lírica. Diante de várias tentativas de epopéias de êxito bastante discutível por parte de alguns árcades, camonianos, neocamonianos ou hagiógrafos anônimos, Gonzaga nos apresenta uma idéia nova: a de que a consciência de um ideário político não precisa nascer necessariamente de um poema épico. A idéia contesta o cenário do medievalismo cristão europeu, onde a construção da independência política dependia muito de uma independência moral, ética, e até mesmo linguística. A literatura épica tinha, nesse tempo, um poder aristocrático que elevava a potencialidade cultural de um povo. Mas essa mesma relação já é impossível em plenos idos do séc. XVIII, especialmente em se tratando de um processo de colonização como o nosso. Não havia nada que justificasse uma celebração épica, de forma que a lírica gonzaguiana se propôs a um papel semelhante, ou seja, trazer para a literatura os princípios de uma consciência moral, política e filosófica.

(3)

Poderíamos arriscar que Gonzaga já havia percebido a falta de sentido da poesia épica no Brasil, apesar dos inúmeros esforços de outros poetas para que os feitos gloriosos pudessem ser levados a sério como matéria literária. Não o foram, entretanto. Os últimos momentos de uma literatura genuinamente épica no Brasil, *O Uruguai* e o *Caramuru* continuam desprovidos das condições básicas para a elaboração de uma epopéia. Ou não tivemos um grande poeta, ou não tivemos um grande acontecimento. Mas aos dois poemas acima citados, ainda faltam algumas características essenciais para a composição do gênero. Sob uma ótica puramente formal, tome-se a explicação de Salvatore D’Onofrio para o problema de Basílio da Gama e Santa Rita: “os assuntos não estão centrados sobre ações gloriosas e grandiosas, realizadas em benefício da nacionalidade brasileira; os protagonistas não são heróis nacionais; acontecimentos e personagens são realidades históricas ou invenções literárias que não sofreram a recriação carismática do mito popular. Como

sabemos, o material do verdadeiro poema épico não é invenção do autor, pois acontecimentos e personagens já existem no cabedal cultural do povo. Isso não acontece com a poesia épica brasileira: Cacambo e Lindóia, Caramuru e Paraguaçu são personagens que começam a existir na consciência popular após e não antes da produção poética. Pertencem, portanto, mais ao mundo da criação lírico-romanesca do que ao mundo da criação heróico-épica” (10).

A verdade é que as últimas tentativas épicas no Brasil, especialmente a de Santa Rita Durão, vieram tardiamente. O *Caramuru* tenta resgatar um espírito camoniano já em pleno final de séc. XVIII. A cosmovisão desse tempo já havia tomado rumos novos, e até mesmo a poesia épica, enquanto literatura aristocrática, já tinha perdido um pouco a sua razão de ser. A idéia de Santa Rita seria não somente trazer ao seu século os modelos camonianos, mas também recompor uma atmosfera épica no Brasil, ao estilo da coragem do povo lusitano:

Que o antigo Portugal vos apresento  
No Brasil renascido, como em novo.

E, ao final do canto IX, o poeta nos confirma:

E que o Brasil aos lusos confiado  
Será, cumprindo os fins do alto destino,  
Instrumento talvez neste hemisfério  
De recobrar no mundo o antigo império.

A base estética do *Caramuru* vem, portanto, notoriamente assentada em modelos camonianos: dez cantos construídos em oitava rima, com todo o direito à tradicional seqüência épica: proposição, invocação, dedicatória, narração propriamente dita, etc. A linguagem não acompanha as modificações impostas pelo século. Durão prefere a exaltação exacerbada dos épicos precedentes e uma linguagem rebuscada que atinge momentos quase barrocos. O tema não tem um fôlego completamente épico: narra o descobrimento e a colonização da Bahia por Diogo Álvares Correia (dito o Caramuru), a partir da metade do séc. XVI, passando por diversos episódios que compõem a temática central: o amor de Caramuru pela índia Paraguaçu, de como eles se casaram na corte da França, a catequização dos índios, os amores das índias pelo herói, de como Caramuru e Paraguaçu retornaram à Bahia etc. Durão é detalhista na descrição dos costumes indígenas, da fauna e da flora. O poema finalmente se apresenta num clima moral-religioso, com a intenção clara de fazer justiça aos padres da Companhia de Jesus, expulsos do cenário cultural pelo Marquês de Pombal, e reconquistados pela chamada “Viradeira”. Santa Rita é, na definição de Antonio Candido, um passadista. Seu poema é publicado em 1781, doze anos depois d’ *O Uruguai*, que, se não de todo, pelo menos em alguma idéia ou outra, é mais moderno em relação ao seu século.

Basílio da Gama fora mais participativo em seu momento histórico. Único poeta brasileiro a participar da Academia Romana, Termino Sipílio (seu pseudônimo pastoril) tivera o seu momento de puro Arcadismo, envolto numa atmosfera pastoril, ao gosto do século. Mas a fama do poeta d' *O Uruguai* não passa por aí. Basílio da Gama tomou rapidamente interesse especial pela política pombalina e pela situação cultural dos povos primitivos colonizados. No seu poema épico, a simpatia pelo indígena toma conta de seus versos de forma quase inconsciente, mas com uma definição inevitável. Por conseguinte, seus dois interesses político-culturais, o pombalismo e o indianismo, entram num choque de cultura inevitável. É que o tema d' *O Uruguai* discorre sobre o conflito entre missões espanholas e portuguesas contra os indígenas que mantinham aldeias, sob os auspícios de jesuítas que se recusaram a seguir decisões do Tratado de Madrid. De um lado, a política européia do despotismo pombalino; do outro, o primitivismo dos índios aliado ao passadismo teológico dos jesuítas. De um lado e de outro, Basílio da Gama tem suas fraquezas. A idéia original do poema seria a de acusar a intransigência política dos jesuítas e a ignorância cultural do indígena. O resultado, entretanto, não é bem esse. *O Uruguai* tem os seus melhores momentos justamente quando coloca em choque essas duas culturas, o que possivelmente não estava previsto. Os intuitos iniciais do poema acabam se distorcendo, e o índio, elemento originalmente secundário, acaba assumindo importância definitiva para a qualidade ideológica do poema. Como bem coloca Antonio Candido: "Havia um general português a celebrar, havia os jesuítas a denegrir, e havia um elemento que servia de pretexto, o índio. Foi este que acabou vindo a primeiro plano e salvando o poema" (11).

Mas não foi por isso que *O Uruguai* não tomou ares de grande poema épico. O problema de Basílio da Gama foi não ter em mãos uma matéria épica que pudesse realmente justificar a elaboração de um texto como esse. O tema tem relativa pobreza de espírito épico porque não traz à tona uma grande aventura bélica. Trata-se de um simples empreendimento militar rotineiro cujo cenário não admite preocupações literárias. Ainda Antonio Candido: "Basílio hipertrofia um acontecimento militar de pouco relevo, que, apesar do trabalho que deve ter dado, pela distância, a falta de comunicações e abastecimento, dificilmente constituiria matéria épica" (12). Nisso, Santa Rita Durão parece ter mais determinações: seu tema tem mais fôlego épico, traz o descobrimento, a conquista e a colonização. Em Basílio da Gama, tudo é feito pelo colonizador estrangeiro. Sua invocação e sua dedicatória

Musa, honremos o Herói que o povo rude  
 Subjugou do Uruguai, e no seu sangue  
 Dos decretos reais lavou a afronta,

fazem entrever não um sentimento de exaltação à pátria americana, mas um elogio a Gomes Freire de Andrada, militar português e governador do Rio de Janeiro. Santa Rita cai no mesmo defeito: apesar de anunciar o "amor à pátria" nas suas reflexões

prévias, o frei eremita celebra Diogo Álvares Correia, nobre português, natural de Viana do Castelo, que descobriu e colonizou parte das terras da Bahia. Durão e Basílio acabam perdendo o verdadeiro sentido nacionalista que tem todo poema épico. A epopéia não exalta só a coragem de um herói; ela precisa ter uma noção político-social verdadeiramente holística desse mesmo herói, já que, ali, ele serve de espelho de exaltação de toda uma sociedade idealista. Tomá-lo por herói não basta, é preciso que ele encarne a necessidade de um povo, ou até mesmo (aceitavelmente) de uma classe social. Andrada e Diogo Álvares são figuras que vêm de um modelo europeu, são a consequência última (especialmente Diogo Álvares) de um colonizador português que explora ao máximo os recursos brasileiros. Celebrá-lo é como celebrar o próprio processo de colonização portuguesa, vivendo o celebrador a vida de um colonizado; é como louvar a submissão cultural do indígena; e acima de tudo, é como louvar um agente de intromissão e perturbação da ordem cultural. O herói épico, em Durão e Basílio, não reflete as necessidades nacionalistas do cenário em que ele vive. Os interesses políticos de ambos os poemas têm um caráter ideológico que chegaria às raias da "encomenda pessoal": é notório que Basílio da Gama elaborara o seu poema por interesse direto de Pombal, assim como Santa Rita defendia os valores morais, políticos e religiosos da "Viradeira".

De todas as formas que se veja a questão dos épicos no Brasil, a única conclusão que se tem é que esse gênero poético não poderia ter justificativas ideológicas na história literária brasileira. Ainda não havia formação cultural para isso, e quando esta começou a tomar seu rumo, a história já se modificava. O surgimento do espírito burguês no séc. XVIII (que, é certo, teve reflexos tardios no Brasil), encontrou uma barreira: a ideal do *justo meio* em contraposição ao enobrecimento épico aristocrático. A ascensão do romance teve repercussões incontestáveis no desaparecimento da literatura épica. Nos princípios do séc. XVIII, a Inglaterra já tinha romancistas de identidade nitidamente moderna: Defoe, Fielding, Swift. Sabe-se que o romance surgiu como um épico de classe média, e a partir dele, o épico aristocrático, da forma clássica como o entendemos, perde o seu espaço literário. Torna-se fácil compreender por que Durão estaria, por exemplo, descontextualizado de seu tempo.

A literatura épica no Brasil teria, portanto, dois inconvenientes: a sua descontextualização histórica e o desvio anti-nacionalista do herói. Não se sabe em qual dos dois Gonzaga se apeçou para compor a sua lira anti-épica. Talvez nem mesmo fosse idéia sua ressaltar algum dos dois problemas. Mas dos dois, tire-se o mais sério deles, o segundo, e vejamos o seu significado histórico. Sérgio Buarque de Holanda, em comentário já ressaltado, diz que o período colonial brasileiro recebeu um tratamento literário essencialmente épico, já que os versos líricos gastaram tempo mais longo para aceitação. Mas a grande contradição disso é que os épicos espalhados pelo colonialismo não conseguiram atingir o seu objetivo, ou seja, não vingaram enquanto proposta épica. E ademais, os heróis celebrados foram sempre parte de um elemento estrangeiro e nunca conseguiram resolver o sentido do nacionalismo. De forma que essa mesma literatura épica no Brasil já nasceu meio

titubeante e sempre viveu da mesma maneira. Caso, aliás, estranho, já que os princípios de colonização do Brasil aconteceram ao som dos versos quinhentistas de Camões, e o espírito aventureiro do português estava mais épico do que nunca. O nativo brasileiro crescera junto com a aventura marítima do povo luso, e era natural que ele tomasse para si esse mesmo espírito. E no entanto, só o séc. XVIII conseguiu produzir versos épicos literariamente audíveis, assim mesmo com contradições discutíveis em sua estrutura.

E o português seria mesmo epicamente aventureiro? Sérgio Buarque diz que sim. Em estudo sobre as origens da sociologia da alma brasileira, ele aponta dois princípios opostos na história das sociedades, princípios esses que se combatem mas que se completam: a aventura e o trabalho (13). Valores que, nas sociedades rudimentares, se manifestam na distinção entre os povos caçadores ou coletores e os povos lavradores. O “aventureiro” é um tipo humano que ignora fronteiras, que acima de tudo deseja a conquista da forma mais rápida quanto possível, que vislumbra projetos vastos e horizontes ilimitados. Já o “trabalhador” age de forma absolutamente inversa: seu horizonte é restrito, e sua atitude é a de quem primeiro enxerga a dificuldade, para depois medir os esforços. Lento mas persistente, o trabalhador tem projetos que sempre estarão ao alcance de sua vista. Das duas tendências, o português colonizador do séc. XVI tem, evidentemente, um espírito aventureiro que predispõe aos gestos e façanhas audaciosas. E a terra brasileira parece ter servido de cenário perfeito para esse homem aventureiro. Essa aventura refletiu, de certa forma, nos processos de conquista e colonização do novo mundo. Sérgio Buarque aponta no brasileiro, por exemplo, a “ânsia de prosperidade sem custo, de títulos honoríficos, de posições e riquezas fáceis” (14) como reflexos tardios do espírito de aventura trazido pelo colonizador. De fato, o que o português veio buscar no Brasil foi riqueza, mas uma riqueza que não exigisse muito trabalho, especialmente o trabalho paciente de agricultura. O país colônia tornou-se, sim, uma riqueza essencialmente agrícola, mas por motivos fortuitos de outros séculos, porque o processo de colonização aventureiro não condizia com o trabalho paciente do plantio. E ademais, os portugueses tiveram o auxílio indispensável do trabalho escravo negro.

Apesar de conviver com o espírito épico português, o Brasil não se tornou um país de feitos heróicos. Ao contrário, sua história política e sua história literária, pelo menos até o séc. XVIII, tomaram uma atitude passiva característica de países colonizados. Tudo o que se compôs de épico em solo brasileiro ou por mãos brasileiras foi em louvor do “peito ilustre lusitano”, caindo no problema de não se resolver a questão da consciência nacional. Como já vimos, o *Caramuru* e *O Uruguai*, os dois únicos épicos de certo relevo histórico, também não resolveram esse impasse. E o fenômeno se explica exatamente pela distância que se cria culturalmente entre o país colonizador e seu colonizado. O espírito aventureiro, predisposto a feitos heróicos e poemas épicos, esteve de fato presente no Brasil, mas sob uma ótica do país colonizador. Tudo o que se compunha de épico passava pelo crivo da superioridade portuguesa. A poesia épica clássica no Brasil, portanto,

passou por uma longa fase (se não sua existência completa) de absoluta alienação a respeito de sua consciência política, uma vez que o colonizado sempre se curvou diante do heroísmo do colonizador. O épico brasileiro, que deveria celebrar a sua “aventura política”, alienou-se por um fenômeno natural da dialética da colonização, na figura do colonizador, e nela se perdeu. Um estudo de Albert Memmi sobre os processos sócio-políticos e culturais da colonização, esclarece bem como tudo isso acontece. Basta imaginarmos, por exemplo, a imagem do colonizador que ele nos traz, a partir de uma ótica do colonizado. O colonizador seria “um homem de grande estatura, bronzeado pelo sol, calçado com meias-botas, apoiado em uma pá - pois não deixa de por mãos à obra, fixando seu olhar ao longe, no horizonte de suas terras: nos intervalos de sua luta contra a natureza, dedica-se aos homens, cuida dos doentes e difunde a cultura, um nobre aventureiro, enfim, um pioneiro”(15). Trata-se de uma imagem pueril, é bem verdade, mas que não deixa de ter significado social. Para o colonizado brasileiro, homem que ao longo dos séculos assumiu centenas de faces espalhadas pelas muitas raças e culturas que se lhe inculcaram, o colonizador português quinhentista apresentava uma imagem única, a do aventureiro sonhador, sem limites, que difunde a cultura e conquista os povos.

Como resolver, portanto, o problema da poesia épica no Brasil? Certamente, a pergunta se estende a todos os países colonizados. Mas no caso do Brasil, especificamente, a alienação político-cultural era inevitável, a não ser que o amadurecimento com os séculos pudesse criar uma consciência existencial que expressasse, num épico de classe média (romance), por exemplo, a configuração de um anti-herói, ao estilo quixotesco. Na falta de um acontecimento homérico, a solução era virar o jogo e compor um anti-épico. Mas isso não fora feito em momento algum de nossa história. E nem havia maturidade para que isso pudesse acontecer.

Diante de tudo, coube à poesia lírica colonial o papel político que poderia estar destinado à poesia épica. Gonzaga deve ter tido alguma consciência disso, já que, além de se dedicar aos versos lírico-pastoris, se opôs também com muita lucidez à poesia épica. Mas não se sabe se *oposição* seria bem o termo: poderia ser *rejeição*. O poeta de Marília rejeitou a possibilidade de ser a poesia épica o esquema ideal para a formação da consciência literária brasileira. E assim sendo, abriu novas possibilidades para o aprofundamento da poesia lírica. Já sabemos que o lirismo gonzaguiano é uma expressão bem mais profunda que um lamento amoroso infantil de um pastor diante de sua amada. E é isso que faz com que o poeta lírico tenha expressão histórica. Quando se investiga a obra poética de um Petrarca, por exemplo, percebe-se que há em seus versos toda uma cosmovisão que traduz a sua consciência estética e ideológica. O poeta, além de universalizar os seus sentimentos líricos, tem uma visão política, filosófica, estética, moral, etc. A poesia lírica possui essa capacidade de formalizar um universo que cabe dentro de poucos versos de um poeta que, por exemplo, celebra a beleza de uma amada. *A Marília de Dirceu* terá sempre essa consciência viva nos versos de Gonzaga. Já vimos como o poeta estrutura o seu

ideário político-social e elabora os conceitos das contradições ideológicas inerentes ao século: humanismo x materialismo, razão x teologia, lírico x épico, etc.

Para Gonzaga, livrar-se da poesia épica em plenos idos do séc. XVIII (“Deixemos empresa maior”) era o mesmo que livrar-se de uma alienação ideológica, e atirar-se numa consciência lírico-social. Foi somente a partir de seus versos líricos que o pastor Dirceu pôde expressar todo o seu ideário teológico-político. Num poema épico, ele poderia cair na velha questão de se celebrar um estrangeiro em terras de país colônia. Entretanto, Tomás Gonzaga parece ter sido o mais literariamente consciente dos árcades, por motivos biográficos ou por consciência pessoal. O fato é que sua vinda ao Brasil, em 1782, mudou radicalmente sua postura em relação aos fenômenos políticos entre colonizador e colonizado. Ele vira os dois lados, convivera com as duas realidades. E sua poesia lírica tem muito a ver com isso. É somente com ela que o poeta passa de um pombalista defensor do absolutismo a um lírico simpático às questões de independência política dos povos colonizados. Gonzaga não colocara em seus versos os olhos com que via o separatismo. Chegou até mesmo a admitir o contrário. Mas construiu, acima de tudo, uma utopia de valores essencialmente humanos, onde por vezes, aborda com clareza problemas que assolavam o território americano. Na primeira metade da sua lira III da 3ª parte, por exemplo, temos razão de sobra para saber que existe, em seus versos, uma preocupação constante com os nossos destinos econômicos:

Tu não verás, Marília, cem cativos  
tirarem o cascalho e a rica terra,  
ou dos cercos dos rios caudalosos,  
ou da minada serra.

Não verás separar ao hábil negro  
do pesado esmeril a grossa areia,  
e já brilharem os granetes de ouro  
no fundo da bateia.

Não verás derrubar os virgens matos,  
queimar as capoeiras inda novas,  
servir de adubo à terra a fértil cinza,  
lançar os grãos nas covas.

Não verás enrolar negros pacotes  
das secas folhas do cheiroso fumo;  
nem espremer entre as dentadas rodas  
da doce cana o sumo. (III, 5)

A toda a futura máquina industrial do país, a mineração, a lavoura do açúcar, o fumo, Gonzaga propõe um valor contrário: um ideal de paz e amenidade burguesa, ao descanso no seu lar, bem à maneira do poeta:

Verás em cima da espaçosa mesa  
altos volumes de enredados feitos;  
ver-me-ás folhear os grandes livros  
e decidir os pleitos. (III, 5)

Toda a lírica gonzaguiana é uma possibilidade que se tem para resolver o problema da poesia épica no Brasil, e a questão da identidade nacional. Bem cedo, a sua poesia da fase ouro-pretana esteve ideologicamente ligada aos ideários políticos e filosóficos da Ilustração e da utopia da Cidade dos Homens. Era mais que uma idéia de separatismo. Gonzaga universalizou os seus anseios teológico-políticos, a partir de uma poesia lírica muito ligada à biografia, mas que nem por isso deixou de ser abrangente e mais universal que qualquer dos épicos tentados durante o colonialismo.

## (4)

Possivelmente a expressão máxima da lírica colonial brasileira, Gonzaga talvez tenha sido o único arcadista mineiro a colocar em pauta os valores políticos e sociais da poesia lírica, em contraposição à poesia épica. É que os poetas contemporâneos do cantor de Marília ainda estavam enraizados no espírito arcadista português e italiano, ou no barroquismo espanhol, e não podiam ver possibilidades novas para um discurso poético mais livre e consciente. Há muito pouco de consciência político-social, por exemplo, nos versos de Silva Alvarenga. O máximo que se atinge é a busca de uma retratação da cor local brasileira, é o cenário americano com toda o seu exotismo, embora o poeta de *Glaura* também caia em momentos de vislumbre da paisagem européia. Mas o retrato da cor local, por ele mesmo, não é sinal nenhum de consciência social e lírica. Os rondós da *Glaura* têm um vazio de sentido político, e são ainda pobres no que diz respeito a uma postura filosófica. São versos que insistem muito nos lugares-comuns do Arcadismo popular, com um nível de consciência estética médio.

A *Marília de Dirceu* aparecera pela primeira vez numa edição de 1792, num momento político importante para a história. No mesmo ano, intelectuais imbuídos de espírito revolucionário já haviam sido presos e exilados por causa da Inconfidência Mineira. Certamente é muito difícil dizer até onde estão presentes as idéias políticas dos poetas arcadistas em seus versos. Muitos deles, Alvarenga Peixoto, por exemplo, pensavam de uma forma e escreviam de outra. Gonzaga teve seus momentos de poesia encomiástica, dedicada a personalidades ilustres. Mas como já sabemos, sua vinda a Ouro Preto e seu contato com Marília e Cláudio Manoel da

Costa deram ao portuense um espírito literário completamente diverso. Gonzaga parece ter entendido a relação entre lírica e os processos políticos, sociais, estéticos e filosóficos advindos dela. A poesia lírica talvez pela primeira vez no Brasil, toma ares de literatura importante e mostra que, por trás de uns versos dedicados à amada, existe também uma objetividade poética que contesta um momento social em crise. Apesar do biografismo sempre presente em seus versos, o pastor-poeta Dirceu tem uma visão estética que manifesta uma compreensão profunda de seu tempo e seu espaço físico.

A noção de lírica do poeta de Marília torna-se essencialmente hegeliana, na medida em que ele bem soube compreender que o lírico não é uma particularidade intimista deslocada de um contexto social; não é a expressão unicamente individual de um poeta que se desvincula de sua realidade; não é escapismo. Ora, ainda hoje, tem-se uma idéia mistificada da verdadeira essência da poesia lírica, confundindo-se o subjetivismo lírico com a personalidade romântica também subjetiva. Trata-se de um fenômeno estranho do mundo moderno, no qual os resquícios do *Sturm und Drang* alemão estão inevitavelmente ligados a qualquer proposta lírica. O Romantismo veio para ficar. Nele estão contidos todos os sentimentos dos homens, individualmente e hoje tais sentimentos fluem sob uma aparência estética, tornando-se até mesmo sinônimos de “poético”. De forma que a poesia subjetiva assumiu um valor idêntico à expressão pura dos sentimentos pessoais descontextualizados de uma realidade crítica. Massaud Moisés, por exemplo, coloca dessa forma, ao referir-se ao lirismo no seu estudo sobre a poesia: “o poeta lírico expressaria emoções e sentimentos comuns à média das pessoas, especialmente adolescentes. Na verdade, o poeta lírico obedece a agentes estimuladores semelhantes àqueles que, nos anos juvenis, obrigam o moço a transformar em “poesia” (lírica) os sentimentos de dúvida e incerteza que acompanham a crise de personalidade própria da idade. Ou, quando não se acredita dotado de qualidades literárias, o jovem canaliza para as confidências com os amigos da mesma idade, ou os psicanalistas, os mestres, etc, todo o seu arsenal de lirismo difuso. O poeta lírico mantém-se “fixado” neste estágio e encara o mundo emocional e sentimentalmente, isto é, como adolescente”. Logo em seguida, o crítico diz que poderá haver uma coincidência fortuita entre as confissões do poeta lírico e os sentimentos de muitos homens, o que “conduz muita gente ao equívoco de acreditar que a “mensagem” do poeta lírico possui universalidade. Nada mais enganoso”. Conclusão: “o poeta lírico se caracterizará por ter, digamos, 85% de emoção e 15% de inteligência”(16).

Tal forma de pensar ainda é comum no mundo moderno. Mas o próprio conceito hegeliano já posiciona a lírica de forma diversa, numa compreensão profunda do universo que se atinge com esse gênero poético. O fato é que a poesia lírica deve muito ao amadurecimento estético de Petrarca no séc. XIV, que deu à sua poética uma visão holística do fenômeno literário. A história da lírica poderá ser dividida em antes e depois de Petrarca. É com ele que os versos “humildes” de celebração da amada atingem uma plena maturidade estética, trazendo não uma visão pessoal, mas a idealização de um universo filosófico contextualizado e

engajado no seu momento histórico. Ao celebrar Laura, ao longo de seus 366 poemas que compõem o *Canzoniere*, Petrarca revê e reestrutura, sob as bases do idealismo lírico, toda a ordem política, moral, filosófica e estética de seu tempo. Suas rimas são, na verdade, uma revisão do mundo e da natureza humana. A sua interioridade lírica e a sua subjetividade poética compõem, na verdade, nada mais que um esquema estético para a composição de uma obra que não é produto de um sentimento pessoal. O que diferencia Petrarca do adolescente confessional que poetiza suas mágoas é exatamente a questão da consciência lírica, é a questão do sacrifício do ser por um mergulho profundo nos valores da linguagem, é a revelação do que há de mais humano na existência, é a busca do fato humano. Sem isso, o poeta poderia ser um jovem confessor de suas mágoas. Mas Petrarca, ou Gonzaga, ou qualquer outro bom poeta lírico, não tem nem uma confissão nem uma “mensagem” a ser dita. Não está em jogo a sua opinião sobre o mundo, por dois motivos: 1) a consciência estética de um lírico é uma formalização e uma revelação verbal do ser, e assim sendo, simplesmente revela. Uma “mensagem”, ou a exteriorização de uma opinião ideológica, cairia numa outra coisificação do mundo. E o poeta lírico não reifica o mundo, ele simplesmente o revela; 2) a poesia lírica é uma obra aberta, e sua visão reveladora terá múltiplas possibilidades, e uma “mensagem” única poderia fechá-la em suas potencialidades. Caso contrário ao confessor das mágoas, que não diz nem uma vírgula a mais do que aquilo que realmente quer dizer.

Acontece que Petrarca, um dos poetas mais imitados de todos os tempos, era literariamente muito voltado ao sentimento amoroso, que diga-se de passagem, não se limitava ao amor *Eros*, mas compunha uma universalidade amorosa que chegava às raias da idealização neoplatônica. A noção do amor petrarquiano aderiu aos versos líricos posteriores de forma inseparável. Quando, no séc. XVIII, Gonzaga resgata parte da essência petrarquiana em suas líras, isso passa ao leitor como sendo o resgate do amor medieval, sofredor e incompreendido. Mas o amor em Gonzaga não tem uma visão só petrarquiana; é também voltado aos novos valores de seu século, e tem seus momentos de uma quase concretização do ato de amar. De forma que, para muitos, o amor gonzaguiano é sinônimo da lírica petrarquiana, e por extensão, de lírica no sentido genérico. Entretanto, lírica e sentimento amoroso são coisas absolutamente distintas. Onde há sentimento lírico, não precisa haver sentimento amoroso propriamente dito. O lírico deverá ser uma expressão unicamente humana e assumir o absoluto da consciência coletiva.

E como pode o sujeito lírico participar de toda a coletividade humana? A verdade é que, no conceito hegeliano, o poeta lírico passa por dois processos: um de interiorização subjetiva, e outro de objetivação. É como se a sua alma poética, no primeiro processo, fizesse em si um recolhimento perante o mundo, para negá-lo diante de suas ideologias. Negados todos aqueles valores que não são humanos, mas ideológicos, essa mesma alma poética buscará subjetivamente nesse seu recolhimento tudo aquilo que é essencialmente humano, e colocará isso de forma objetiva diante de todos os homens, concluindo assim o seu segundo processo. O lírico, portanto, é puramente subjetivo até o momento em que busca em si os valores humanos. Mas o

bom poeta lírico não busca em si sua opinião sobre o mundo, mas a essência única de todos os seres humanos, de forma objetiva. E muito menos tenta confessar as suas mágoas para se sentir aliviado, como se supõe. O que o poeta lírico busca não é a compaixão dos homens, mas uma identificação humana com eles, por um processo de revelação no qual consiste a liberdade. A respeito disso, Hegel esclarece o que é a liberdade e o sentimento poético diante do lírico. Vale reler o trecho: “Toda gente sabe que basta exprimir e descrever por palavras a dor ou a alegria para logo as atenuar pelo desabafo até o alívio; a poesia lírica, pelo contrário, não pode recorrer a tal processo para produzir o mesmo efeito na consciência alheia; a sua missão é mais elevada: consiste em libertar o espírito, não *do* sentimento, mas *no* sentimento. Com efeito, o domínio que a paixão exerce sobre a alma, sem que ela disso se aperceba, realiza-se no ponto de identificação de uma com a outra, unidade indissolúvel que impede a alma de se afirmar e exprimir independentemente. A poesia irá libertar a alma de tal opressão, que lhe apresenta, por assim dizer, perceptível e palpável; não se contentará, porém, com libertar o indivíduo da sua fusão directa com o conteúdo: fará do conteúdo um objeto subtraído à influência de disposições psíquicas momentâneas e acidentais, na presença do qual a consciência, finalmente tranqüila, se reencontra lúcida e recupera a liberdade” (17).

É muito reveladora a questão do “libertar o espírito, não *do* sentimento, mas *no* sentimento”. Não existe um processo catártico na composição da lírica. Percebe-se que o homem que escreve as paixões e as mágoas para aliviá-las terá feito uma espécie de purificação do seu espírito, terá libertado seu espírito do sentimento. Não se trata de poesia lírica, portanto, especialmente se não houver consciência estética e social. A lírica deverá ser uma expressão puramente social que, apesar de vivida em seu tempo e em seu espaço, tem universalidade. O poeta lírico que fala de si mesmo fala, na verdade, de uma revelação mais profunda, que é o próprio ser. Nas palavras de Octavio Paz: “sus experiencias (do poeta) más secretas o personales se transforman en palabras sociales, históricas. Al mismo tiempo, y con esas mismas palabras, el poeta dice otra cosa: revela el hombre” (18).

Os árcades do séc. XVIII tinham uma maneira interessante de mascarar a sua personalidade que, como já vimos, reflete-se na chamada transfiguração poética. É um recurso que pode ter surgido com os gregos e perpassado por alguns poetas na Renascença, mas que atingiu plena maturidade no Arcadismo setecentista. Interpretamos a transfiguração poética, no primeiro capítulo deste estudo, como uma evasão consciente do poeta lírico que, agora, em termos hegelianos, assume o estado de recolhimento subjetivo. Transfigurar-se poeticamente é como recolher-se na intimidade para buscar novos valores humanos para, no momento de exteriorizá-los objetivamente, adotar novo nome. O pseudônimo pastoril tem um significado social e filosófico, na medida em que o poeta não é ele mesmo, ou seja, sua personalidade não participa de sua poesia. O pastor assume as vezes do poeta, e por ele, expressa o que há de lírico no ser humano. Sabemos que na *Marília de Dirceu*, há muito da

biografia de Gonzaga, especialmente na 2ª parte, mas a forma como esse conteúdo estético é expresso passa pelas mãos do pastor, pela consciência do pastor. É como se, no caso de Gonzaga, o poeta conseguisse se separar de seu ser, e contemplar o seu outro, que é o pastor, e que é a pessoa humana universal propriamente dita. A chave para a lírica pastoril está, portanto, refletida no pastor: é ele o espelho da consciência humana. A transfiguração poética tem ligação íntima com a essência lírica e dá ao poeta a oportunidade de contemplar uma outra pessoa humana, também lírica, que é a expressão de um conteúdo universal. O mergulho necessário na consciência subjetiva, segundo Hegel, para a futura exteriorização, cai, na verdade, na exteriorização de um novo ser, que é o pastor. O pastor é o outro do poeta, é o seu duplo. O ser do poeta é refletido no seu outro, que é o pastor, sem deixar de ser o que é. A busca de sua subjetividade concretiza-se na descoberta de seu outro, que é o pastor como revelação da essência humana lírica e universal. Trata-se de um conceito entendido por Octavio Paz como *otredad*: é uma espécie de separação e reunião com o outro, que caracteriza os processos mais profundos da poesia lírica. O outro é o nosso duplo, fruto de uma busca da subjetividade que se torna objetiva. O outro é a nossa outra parte, reflexo do lírico: “La otredad es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte” (19). Dessa forma, a transfiguração poética seria uma busca da *otredad*: o poeta não precisa deixar de ser ele mesmo, ao se vestir de pastor. É a sua própria subjetividade que se transforma em pastor-poeta.

Ilá o momento, portanto, em que o poeta esquece que é ele mesmo, e sem deixar de ser ele mesmo, revela-se pastor como potencialidade lírica. É um processo, como o definiu Adorno, de auto-esquecimento do sujeito que só se descobre na linguagem poética. O poeta se separa dos homens, mas novamente se une a eles quando revela na linguagem a essência de ambos. É a “corrente subterrânea coletiva”, para usar um novo termo de Adorno, que fundamenta a relação entre lírica e sociedade. É por ela que o poeta consegue expressar mais que as vontades individuais e as experiências vividas, fazendo de sua poesia a universalidade que lhe é peculiar. Para isso, essa “sua universalidade não é uma *volonté de tous*” (20), não é necessariamente o vivenciado por todos. É o aprofundamento no indivíduo e sua revelação que fazem da lírica uma poesia de todos os homens.

Foi essa consciência hegeliana em Gonzaga que fez da *Marília de Dirceu* uma poesia universal. Com ela, o pastor Dirceu pôde expressar não somente o belo da natureza feminina e as complexas relações do amor, mas também um ideal humano de filosofia política e moral. Gonzaga soube também rever a ordem mundial de seu tempo, contestar o que havia de rigidez metódica na poesia e, acima de tudo, propor uma nova liberdade para a poesia brasileira colonial. Profundamente mergulhado na sua consciência lírica, o poeta de Marília revelou o que havia de humano dentro de si e, certamente, o que havia de humano no próprio fato literário. Na sua expressão lírica, cabem os sentimentos do mundo, indistintamente, porque os sentimentos de sua poesia são elementos constitutivos de um universo que se tornou

literário. Expressão fina do lirismo setecentista do Arcadismo mineiro, Gonzaga nos confirma sua alma e coração líricos quando, recolhido poética e biograficamente, arrebate:

Eu tenho um coração maior que o mundo,  
tu, formosa Marília, bem o sabes:  
um coração e basta,  
onde tu mesma cabes. (II, 2)

## Notas

- (1) Plato. *The Republic*, III, 399.
- (2) Virgílio. *Eneida*, livro primeiro.
- (3) Junito Brandão. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*, I, p. 73.
- (4) Sérgio B. de Holanda. *Capítulos de Literatura Colonial*, I, p. 27.
- (5) “The epic celebrates what the pastoral regrets”. Helder Macedo, “The Lusiads: epic celebrations and pastoral regret”, *Portuguese Studies*, vol. 6, 1990, p. 32.
- (6) H. Macedo. op cit, p. 34.
- (7) *A Canção de Rolando*, 268.
- (8) *Poema do Cid*, I, 16.
- (9) Bernardim Ribcero. *Menina e moça*, cap. I.
- (10) Salvatore d’Onofrio. *Da Odisséia ao Ulisses: evolução do gênero narrativo*, p. 137.
- (11) Antonio Candido. “A dois séculos d’O Uruguai”, *Vários Escritos*, p. 174.
- (12) Idem, p. 170.
- (13) Sérgio B. de Holanda. *Raizes do Brasil*, II, p. 13.
- (14) Idem, p. 15.
- (15) Albert Memmi. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, I, p. 21.
- (16) Massaud Moisés. *A criação literária: poesia*, pp. 234-235.
- (17) Hegel. *Estética: poesia*, p. 218.
- (18) Octavio Paz. *El arco y la lira*, p. 189.
- (19) Idem, p. 266.
- (20) Th. Adorno. “Conferência sobre lírica e sociedade”, *Adorno e Benjamin (Os pensadores)*, p. 201.

## “VISÕES E REVISÕES”

Na acepção de Adorno, o poema lírico em si já é uma forma de protesto, no qual a expressão do mundo se revela por uma utopia em que a situação seria outra. A idiossincrasia do espírito poético busca no ser o que há de essência dentro dele mesmo, e tira-lhe o que há de ideológico e de poder dominante. Tomás Gonzaga fora um poeta de alma essencialmente lírica, num momento em que esse gênero poético começava a aflorar sua consciência em solo brasileiro. Junto com ele, surgiram outros da mesma época. Eram os princípios da formação da literatura brasileira. Torna-se difícil saber até onde poderá flutuar a acepção de Adorno nas consciências revolucionárias desses poetas da chamada “Plêiade Mineira”. É que o que eles escreviam nem sempre coincidia com que eles pensavam. Sabiam eles do poder social e histórico da poesia lírica? Talvez nem todos. Cláudio, certamente um mestre e primeiro mentor de todos eles, teve uma formação acadêmica conservadora e ainda presa a modelos barrocos já decadentes, embora tenha sido o precursor do Arcadismo no Brasil. Mas Cláudio continuaria conservador por toda a sua literatura. No mais das vezes, acadêmico. Silva Alvarenga, um seguidor do mestre de Mariana, poetou da mesma forma. Até mesmo Gonzaga teve seus momentos de puro academicismo. A verdade é que esses poetas resolveram não colocar explicitamente em seus versos o pensamento revolucionário que pairava no Brasil, oriundo de mentalidades francesas. E por que não o fizeram? Primeiramente, porque a ligação estética com a Europa não deixou que houvesse compromisso com a postura das idéias separatistas. Desligar-se da Europa, esteticamente, ainda poderia ser um passo muito ousado para a primeira explosão de iniciativa lírica de um país colônia. E ademais, é bem possível que os poetas brasileiros desse tempo não fizessem uma ligação tão profunda entre lírica e

sociedade, da forma como entende Adorno, fazendo com que outros meios (a poesia satírica, por exemplo) tomassem as rédeas da consciência legitimamente política.

Ao que tudo indica, Gonzaga teve expressão importantíssima nesse quadro histórico. Mas buscar a consciência gonzaguiana ao longo de seus versos não é tarefa fácil, talvez porque o portuense celebrador de Marília tenha sido o mais complexo e indefinido de todos eles. Desde os princípios de sua vida em Vila-Rila, Gonzaga estabeleceu bases muito peculiares para a sua poesia, e levou muito a sério a questão da transfiguração poética. É certo que todos eles se denominaram pastores e usaram, liricamente, os seus pseudônimos, mas isso aconteceu de forma casual e sem muita razão de ser. Cláudio se denominou Glauceste Saturnio, mas não parece ter ficado muito preocupado com o sentido profundo dessa personalidade, mesmo porque as referências à sua alcunha na sua obra são raras e imprecisas. Acima de tudo, Cláudio não determinou uma figura feminina única para celebrar dentro de uma obra inteira, e preferiu apegar-se a várias delas, de resgate puramente clássico. Quem o fez fora Silva Alvarenga com a sua Glaura, mas seu pseudônimo pastoril Alcindo Palmireno (complicado para ser usado literariamente) não teve importância alguma. E mais que isso, a vida pessoal e afetiva de todos esses poetas não apresenta importância alguma para a obra. O que nos impressiona na obra de Gonzaga é a sua personalidade, o seu eu lírico transformado em matéria poética; e ainda a relação triangular que ele constrói entre Gonzaga, Dirceu e Marília. Tentemos esclarecer um pouco disso como uma das matérias conclusivas deste estudo.

Sabemos que, biograficamente, a importância de Maria Dorotéia para a obra poética de Gonzaga é essencial. Sem ela, não teria havido aquilo que comumente chamam de inspiração, mas que preferiríamos chamar de *demanda*. Marília trouxe a Gonzaga a demanda necessária para se compor uma obra lírica que certamente estava latente na consciência do poeta. Daí a importância de sua biografia, e a razão pela qual essa mesma biografia ajuda a esclarecer a obra. Afonso Arinos, em comentário sobre a *Glaura* de Silva Alvarenga, tece a seguinte nota: “Não nos parece que, como poesia e lírica amorosa, se possa comparar a *Glaura* de Alvarenga à *Marília* de Gonzaga. O dorido livro de Dirceu tem a incomparável força de ser uma experiência vivida e infeliz. Não é jogo imaginário, como o que encontramos na inspiração de Cláudio ou de Silva Alvarenga. O que vem à pena de Dirceu prisioneiro não é produto de engenhosa inspiração, mas resultado de saudosa lembrança. Esta realidade, que tanta força dá ao sentimento poético, é que, a nosso ver, coloca as líras de Gonzaga, no plano lírico, muito acima de qualquer outro poema de seu tempo. Quanto à qualidade propriamente literária, e com isso desejamos aludir a tudo o que comporta a feitura dos versos, o livro de Glaura não é inferior ao de Marília” (1). Dentro do plano estético e histórico-sociológico, acredito que os versos de Gonzaga não só têm mais liberdade poética, mas também assumem consciência historicista mais profunda. Mas a respeito do comentário de Afonso Arinos, é preciso acrescentar uma nota fundamental: o que faz a poesia de Gonzaga uma literatura maior não é o simples fato de ter sido ela fruto de uma experiência vivida e infeliz, mas a forma como isso é transformado em lírica universal. Gonzaga

se tornou um observador literário de sua personalidade e, ao mergulhar nessa consciência subjetiva, trouxe à luz o que havia de essencialmente humano e universal, fazendo com que sua poesia se tornasse lírica. O plano da confiança biográfica de Gonzaga deverá ser lido sob uma ótica unicamente literária. O amante de Marília, de fato, se desvenda aos poucos, mas trata-se de uma busca poética e de uma personalidade poética. É a fabricação do elemento poético e da linguagem que, aos poucos, fazem da subjetividade biográfica uma revelação essencialmente humana.

A relação triangular Gonzaga-Dirceu-Marília, poderá ser proposta da seguinte forma: o abandono do ser, que Adorno define como o “auto-esquecimento do sujeito”, encontra seu maior suporte na figura do pastor. Dirceu surge como a objetivação lírica da alma de Gonzaga que, aos poucos, se revela, se descobre e se mostra. Marília, por sua vez, é uma espécie de espectador universal, é o *au-dehors* do processo lírico, é o receptor participativo da “corrente subterrânea coletiva”. Mas na medida em que isso amadurece, especialmente na transição da primeira para a segunda parte (fase do cárcere), a figura de Dirceu como o Outro de Gonzaga começa a perder um pouco o seu sentido. Gonzaga se torna mais ele, e o fenômeno da *otredad* se torna mais pessoal ainda. Gonzaga ele mesmo vai, lentamente, sendo o motivo de sua própria poesia. É na segunda coletânea de suas líras que o poeta se sente mais livre para se pesquisar como alma lírica, e é de lá que saem os seus melhores momentos. É lá que sentimos a certeza de que seu Outro, o pastor, era na verdade ele mesmo; e que seu fingimento era, de fato, a sua verdade. Ao celebrar Marília, Gonzaga primeiro se valorizou como alma poética, e buscou o que havia de humano dentro disso para cantar a sua amada. Nas palavras de Antonio Candido: “cada vez menos o pastor Dirceu, cada vez mais o poeta Tomás Antônio Gonzaga” (2).

A poesia de Gonzaga é uma corda bamba de incertezas. Mas o próprio século XVIII também o fora, embora não tenha passado isso a todos os seus poetas. É que Gonzaga viveu um momento histórico de verdadeira crise político-econômica, quando a Europa começa verdadeiramente a consolidar seus princípios burgueses há muito idealizados, e o Brasil começa a estruturar sua classe aristocrática latifundiária que dominará o cenário econômico da futura nação independente. A Ilustração francesa convive com restos de um misticismo teológico ainda defendido pela Igreja; e na literatura, o Neoclassicismo renascentista dá as mãos ao Arcadismo advindo das tragicomédias italianas. Na *Marília*, há uma convergência de tudo isso. Os versos gonzaguianos já denunciam uma política econômica escravocrata que o poeta, de certa forma, já deseja decadente; o Neoclassicismo greco-romano da mitologia pagã junta-se ao pastoralismo italiano de caráter urbano e cortesão, com lições profundas sobre o racionalismo e a verdade da natureza.

Mas talvez não seja por isso que Gonzaga tenha um fio de incerteza na sua poética. Mais que um amontoado de influências inconscientes, o poeta de Marília

parece colocar em pauta as suas várias tendências e misturá-las num todo absolutamente antitético, com fins retóricos e literários. Seu recurso, a retórica das contradições - muito estranho à estilística do século, apesar das várias tendências filosóficas - tem a capacidade de transgredir o que havia de rigidez estética e metodológica nas chamadas receitas literárias de seu tempo. *A Marília de Dirceu*, apesar de bem contextualizada no racionalismo estético quase cartesiano do séc. XVIII, é possivelmente a primeira coletânea de poesias no Brasil que, conscientemente, contesta não só o método estético, mas também o papel da lírica no contexto literário. Indiferente à clareza absoluta dos árcades aristotélico-horacianos, Gonzaga, sem lançar mão de modelos barrocos já decadentes, constrói na sua poesia um nível de significações contrárias, colocando em dúvida o preceito estético de Boileau: "se o sentido dos teus versos demora a se fazer entender, meu espírito também começa a se folgar". É exatamente essa demora na compreensão do sentido que está em jogo na poesia gonzaguiana. É por esse recurso que o poeta dá a seus versos uma liberdade necessária e uma abertura para os diversos níveis de significação da linguagem.

A partir dessa liberdade estética e dessa abertura, Gonzaga estará pronto para construir a sua utopia política, ao mesmo tempo que sua lírica expressa o que há de mais humano na sua personalidade. Paralelamente, vão sendo construídos dois níveis fundamentais de significação da linguagem poética: de um lado, o pastor Dirceu expressa os ideais utópicos de um mundo mais humano, sob as bases de seu pensamento político e teológico; de outro lado, o poeta Gonzaga fala de si mesmo, na expressão mais íntima de um conteúdo lírico, que acima de tudo, é a descoberta do ser universal. Ao admitir a presença utópica de um mundo mais humano e mais livre de ideologias e da prepotência, o pastor-poeta nega o estado presente das coisas e fabrica o seu poema num passado imaginário. Mas não se trata de uma evasão no sentido romântico da palavra. O processo lírico da *Marília* consiste não em fugir do *status quo* do mundo, mas em negá-lo em toda a sua essência. Não é uma atitude contraposta à sociedade, individual e egoísta, e muito menos imaturamente passional. Trata-se ao mesmo tempo de um protesto e de uma revelação. É o sentimento espontâneo, puramente humano.

Gonzaga expressou pelo lírico-pastoril o que o épico não pôde expressar: os princípios de uma consciência política ligada a uma personalidade lírica. Fez com que, ao mesmo tempo que cantasse o amor e a beleza, pudesse trazer ainda o sonho de todos os homens. Ajudou a elevar a poesia brasileira a uma maturidade há muito desejada. Esculpiu para a modernidade não somente a sua alma subjetiva, mas o espírito de um momento histórico. E acreditou mais que qualquer outro poeta no poder irrestrito de suas palavras. Sentiu intuitivamente que o lírico era a expressão pura da realidade. Recusando admitir-se dono de uma alma épica, decidiu que o lírico poderia ser a expressão política de um anseio ao mesmo tempo subjetivo e universal. E certamente o foi, em toda a sua potencialidade.

Notas

- (1) Afonso Arinos de Melo Franco. “Notícia sobre Silva Alvarenga”, in: SILVA ALVARENGA, M.I. *Glaura: poemas eróticos*, pp. XXIV-XXV.
- (2) Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira*, I, p. 127.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Edições gonzaguianas

*Marília de Dirceu*. São Paulo, Martins Editora s/a, 1955 (com introdução de Afonso Arinos de Melo Franco).

*Marília de Dirceu (seleção das liras autênticas)*. Rio, Anuário do Brasil, 1922 (edição de Alberto Faria).

*Marília de Dirceu e mais poesias*. Lisboa, Sá da Costa, 2a edição, 1944 (com prefácio e notas de Rodrigues Lapa).

*Obras completas de Tomás Antônio Gonzaga*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1942 (edição crítica de Rodrigues Lapa, incluindo: Poesias, Cartas Chilenas e o Tratado de Direito Natural).

*Obras completas de Tomás Antônio Gonzaga*. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1957 (2 vols, edição crítica de Rodrigues Lapa, incluindo: Poesias, Cartas Chilenas, Tratado de Direito Natural, Carta sobre a Usura, Minutas, Correspondência e Documentos).

### 2. Edições sobre Gonzaga

ANDRADE, Oswald de. "Arcádia e Inconfidência", *Obras completas*. Rio, Civilização Brasileira, vol. 6, 1972. (Tese apresentada à USP em 1945. Oswald acusa a Arcádia ilustrada de pactuar com a tirania da reação e do mando, mas acredita que a realidade das terras brasileiras deu consciência humana e política aos poetas mineiros. A Inconfidência e a poética mineira transgridem os métodos

- arcádicos. Sobre Gonzaga, Oswald considera apócrifas algumas liras da 2ª parte, especialmente as que desmentem as idéias da Revolução).
- ARARIPE JR, T.A. "Dirceu", *Obra crítica*. Rio, Casa de Rui Barbosa, 1960, vol. II, pp. 265-282. (Preocupa-se com o papel da Inconfidência na obra de Gonzaga, e conclui que as duas coisas - Revolução e poesia - "correram paralelas, mas nunca chegaram a se penetrar". O Gonzaga de Araripe Jr é um "destituído de imaginação", um apático num sentido político e filosófico, e o máximo que conseguiu obter foi um ou outro momento de *carpe diem* horaciano).
- Autores e livros* (suplemento literário de "A manhã"), vol. VII, ano IV, nº 7, 20-08-1944. (Inclui documentos históricos, poemas e os artigos: "Notícia sobre T.A.G.", "Gonzaga e Anacreonte" de João Ribeiro; "Perfil de Gonzaga (trecho de estudo)" de Getúlio Vargas; "T.A.G." de Ronald de Carvalho; "Síntese sobre T.A.G." de Oliveira Lima; "T.A.G." de Sílvio Romero e João Ribeiro; "A poesia na pintura moderna" de Raul de São Vitor).
- BRAGA, Teófilo. *Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia*. Porto, Lello, 1901. (O livro de Teófilo Braga tem mais importância histórica do que crítica: comete alguns equívocos biográficos e trata Gonzaga como um ingênuo apaixonado que não teria espírito para uma conjura. Dá a autoria das *Cartas Chilenas* a Alvarenga Peixoto).
- BRANCO, Camilo Castelo, *Curso de literatura portuguesa*. Lisboa, Matos Moreira, II, 1876, pp. 249-250. (Traz algumas poucas notas superficiais sobre os árcades brasileiros. Sobre Gonzaga, considera-o poeta pequeno e frívolo, acusando os poemas da Marília de Dirceu de ter uma "subjetividade apagada de ideal" e uma falta de matiz americano. As liras gonzaguianas tornam-se um "mimo elanguescido que se requebra e afemina artificialmente").
- BRANDÃO, Tomás. *Marília de Dirceu*. Belo Horizonte, tip. Guimarães, Simões d'Almeida e filhos, 1932. (O texto de Tomás Brandão, apesar de sua importância, não traz grandes contribuições à compreensão da poesia de Gonzaga. O crítico se preocupou exclusivamente com a biografia de Maria Dorotéia de Seixas, e com as relações entre poesia gonzaguiana e a vida íntima do casal de Vila Rica).
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Tomás Antônio Gonzaga*. São Paulo, Abril (Literatura comentada), 1980. (Como coloca um subtítulo da 2ª página, o livro traz uma "seleção de textos, notas, estudo biográfico e crítico e exercícios". Trata-se de uma edição pedagógica sobre Gonzaga. Traz ao final um estudo sobre o panorama da época: "A Conjuração Mineira ou Um "ensaio" para a Independência do Brasil).
- CANDIDO, Antonio. "Entre pastores", *O observador literário*. São Paulo, Comissão Estadual de literatura, 1959, pp. 11-16. (Nesse pequeno ensaio de 1958, o crítico questiona a súbita aparição do mestre Gonzaga em 1782 no contexto mineiro, sem que o poeta tivesse exercitado seu talento estético em terras de Portugal. Considerando as liras de tema idêntico (III, 5; I, 1 e II, 15), conclui que a inspiração pode ter vindo de Garção, e que mesmo diante das sucessivas

- cópias arcádicas de um poeta a outro, “o gênio brilha, tanto na estrada nova quanto nas sendas mais pisadas”).
- CANDIDO, Antonio. “Uma aldeia falsa”, *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo, Ática, 3a edição, 1989. (Faz uma análise da lira 77 da 2a parte, a partir de seu complexo estilístico e da estrutura dialética dos elementos que compõem a unidade retórica. Candido enfatiza os dados biográficos como agentes importantes para a universalização e compreensão do texto. Mas o melhor texto de Candido sobre Gonzaga está na *Formação da Lit. Bras*, I, cap. 3).
- CASASSANTA, Mário. “Notas acerca de Gonzaga e Marília”, *Cadernos da hora presente*, nº 9, jul-ago/ 1940, p. 16-24. (O artigo de Casassanta tem mais importância biográfica - embora não passe de especulações - do que crítica: preocupa-se com os supostos três filhos de Maria Dorotéia, depois da apartida de Gonzaga, e com os amores do poeta, esp. uma certa Laura, referida nas liras).
- DENIS, Ferdinand. *Resumo de História Literária do Brasil*. Paris, Lecoq & Durey, 1826, pp. 568-572. (Tece poucos comentários sobre o séc. XVIII brasileiro, no cap. V: trata especialmente de Gonzaga, Cláudio e Diniz da Cruz, numa visão superficial. Toma o “amor desditoso” como mola propulsora para a *Marília de Dirceu*).
- DURIGAN, Jesus A. “Erotismo e natureza”, *Erotismo e literatura*. São Paulo, Ática, 19. (Há, no cap. 3, um pequeno estudo sobre o erotismo ligado à natureza nos poetas do séc. XVIII, especialmente Gonzaga, Silva Alvarenga e Caldas Barbosa. Durigan defende a idéia de que a representação erótica nos árcades brasileiros consegue, em nome do racionalismo, camuflar e dessexualizar o homem, fazendo dele uma figura artificialmente representada pelo pastor).
- DUTRA, Waltensir. “O Arcadismo na poesia lírica, épica e satírica”. V. Afrânio Coutinho (bibliografia geral). (Nessa obra org. por Afrânio Coutinho, W. Dutra diz que, apesar das regras do anti-subjetivismo a que ficou sujeito o Arcadismo, Gonzaga conseguiu imprimir uma emoção lírica à sua obra. Enfatiza ainda o clima de absoluta tranquilidade e a ausência de conflitos no poeta de Marília, mesmo nos seus momentos de cárcere).
- FARIA, Alberto. *Aérides*. Rio de Janeiro, Jacinto Ribeiro dos Santos, 1918, esp. pp. 213-219 e 249-255. (Foi durante algum tempo o que havia de mais importante sobre o Arcadismo brasileiro. Alberto Faria, considerando-se a data de seu texto, trouxe grandes contribuições para a compreensão dos textos literários de Gonzaga, e foi um dos primeiros a esclarecer fatos duvidosos, como a atribuição das Cartas Chilenas ao poeta de Marília).
- FARIA, Alberto. V. *Marília de Dirceu (seleção das liras autênticas)*.
- FERREIRA, Delson Gonçalves. *Cartas Chilenas: retrato de uma época*. Belo Horizonte, Editora UFMG/ PROED, 2a edição, 1986. (Estudo interessante sobre o ambiente histórico e cultural do mais importante poema satírico do colonialismo brasileiro. O texto esclarece fatos literários da lírica gonzaguiana, na medida em que traça os valores estéticos e culturais do poeta de Marília).

- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. V. *Marília de Dirceu*.
- FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego + Como era Gonzaga?* Belo Horizonte, Sec. de Educação, 1950. (O longo ensaio de Frieiro tem o propósito único de nos dar a mais verossímil imagem física e psicológica do poeta Dirceu. Retrata-o como um *dandy* à francesa e nega sua participação na Inconfidência. Não há, portanto, nenhum interesse crítico).
- GIRON, Luís Antônio. "Inédito de Gonzaga altera imagem do poeta", *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29-10-94. (Artigo de L.A.G. sobre a recente descoberta dos manuscritos do poema épico marítimo *A Conceição*, de T.A.G. Fala sobre o trabalho do historiador Ronald Polito com os manuscritos e a publicação do poema em 1995).
- GOMES, Eugênio. "Tomás Antônio Gonzaga e o tempo", *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, INL, 1958. (Estudo interessante de Eugênio Gomes sobre um dos temas favoritos de Gonzaga: o tempo. O crítico atribui uma alma pré-romântica ao poeta de Marília e diz que o tempo, em sua obra, escapa ao lugar-comum da convenção poética clássica).
- GOMES, João Batista M. *Documentário sobre Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro, MEC, 1966. (Essa compilação de documentos feita nos anos 60 não tem nenhum propósito crítico, mas unicamente histórico-biográfico, e enfoca a figura de Maria Dorotéia: traz entre muitos outros, a certidão de batismo, o testamento, o inventário e a certidão de óbito de Marília).
- GUIMARÃES, A.C. Araújo. *A triste aventura do maviOSO Dirceu*. São Paulo, Irmãos Ponghetti Ed, 1933. Trata-se de uma dissertação romanesca sobre a vida de Gonzaga em Vila Rica e Moçambique. O poeta tem uma alma lânguida e, no mais das vezes, é um romântico apaixonado, sem muito espírito revolucionário. A visão idealizada de Dirceu não permite sua participação na Inconfidência, nem sua autoria das Cartas Chilenas. Interesse só biográfico, apesar de equívocos).
- LAPA, Manoel Rodrigues. *As "Cartas Chilenas": um problema histórico e filológico*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1958. (Excelente estudo do erudito português que certamente ajuda a esclarecer aspectos da vida e da obra de Gonzaga. A tese de R.L. gira em torno da autoria das *Cartas Chilenas* que, aqui, é dada ao mesmo autor de *Marília*. Baseando-se em provas linguísticas, estilísticas, biográficas e ideológicas, Lapa nos mostra que só havia um poeta na Vila Rica dos anos de 1780 que pudesse compor tal poema satírico: Tomás A. Gonzaga. O estudo interessa também aos leitores da lírica de Dirceu, e investiga elementos ideológicos da poética gonzaguiana. R.L. traz ainda uma lista de 51 documentos que justificam suas idéias. Indispensável para o estudo do poeta).
- LAPA, Manoel Rodrigues. *Marília de Dirceu e mais poesias V. e Obras Completas de Tomás Antônio Gonzaga*. (Trata-se de uma edição crítica das obras de Gonzaga. O Prefácio é talvez a melhor biografia já feita sobre o poeta: desmistifica fatos sobre sua vida em Moçambique e comenta elementos sobre o significado biográfico de sua obra).

- LUCAS, Fábio. "Tomás Antônio Gonzaga: glória entre equívocos", *Poesia e prosa no Brasil*. Belo Horizonte, Interlivros, 1976. (F.L. preocupa-se com a questão ecdótica das líras de Gonzaga e coloca em pauta o problema biográfico da crítica gonzaguiana. Faz a análise de um Gonzaga pré-romântico, burguês, com uma visão que, via de regra, transcende os motivos árcades. Define os momentos ideológicos da poesia de Dirceu e traz, ao final, uma excelente bibliografia sobre o poeta).
- MACHADO, Lourival Gomcs. *O "Tratado de Direito Natural" de Tomás Antônio Gonzaga*. Rio, Ministério de Educação e Saúde, 1953. (Um estudo do Tratado de Direito Natural de Gonzaga pouco revelaria a respeito de sua poesia lírica, e o estudo de G.M. confirma a idéia. O estudioso investiga elementos ideológicos do tratado, as fontes gonzaguianas, as influências e transgressões das idéias vigentes, e o sistema absolutista e teológico do futuro Dirceu. O interesse do Tratado para a poética gonzaguiana seria exatamente a contraposição ideológica entre Gonzaga tratadista e Gonzaga poeta. M.G., no entanto, não tem esse objetivo e se atém unicamente aos princípios tratadistas).
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo, Cultrix, 3a edição, 1978, vol. 1, pp. 537-554. (A partir de uma boa análise essencialmente histórica e biográfica, W.M. traça o perfil literário de Gonzaga, analisando momentos ideológicos de sua obra, como o retrato da realidade brasileira, a relação entre o amor dos bens materiais e o ideal arcádico de vida, o conceito civil e burguês de "herói" etc).
- MENEZES, Raimundo de. "Tomás Antônio Gonzaga", *Dicionário literário brasileiro*. Rio/ São Paulo, LTC, 2a edição, 1978. (O étimo "Gonzaga, T.A. traz uma suscinta biografia do autor, com base em Rodrigues Lapa. R.M. propõe fontes bibliográficas para o estudo do poeta e separa uma crítica de Ronald de Carvalho sobre a popularidade da *Marília de Dirceu*).
- OLIVEIRA, Almir de. *Gonzaga e a Inconfidência*. São Paulo, Editora Nacional, 1948. (Apesar de tecer comentários sobre a importância e o contexto da poesia gonzaguiana, esse estudo tem um objetivo diverso: esclarecer, de uma vez por todas, a participação ou não de Gonzaga na Inconfidência. A.G. tende a negar, a partir de uma investigação historiográfica, a infiltração de Dirceu nas discussões políticas sobre a liberdade da colônia).
- OLIVEIRA, Martins de. *História de literatura mineira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1958. (Comete sérios equívocos biográficos e críticos. Cláudio é um sonetista do porte de Dante, Camões e Petrarca; Gonzaga não passa de um "pasticheur de pensamentos e concitos alhcios", que não se adapta ao espírito mineiro. Sobre o Tratado de Gonzaga, M.O. considera-o "trabalho brilhante, único no gênero, na época". Dá a autoria das *Cartas Chilenas* a Cláudio).
- OLIVEIRA, Martins de. *O mascarado de Vila Rica (episódio da Inconfidência Mineira)*. Rio de Janeiro, MEC/ Serviço de Documentação, s.d. (Estudo literário de M.O. sobre o episódio da Inc. Mineira. não há interesse crítico, uma vez que o texto em questão é puramente literário e, certamente, grande parte é ficção).

- OLIVEIRA, Tarquínio J.B. de. *As Cartas Chilenas: fontes textuais*. São Paulo, Ed. referência Ltda, 1972. (É uma espécie de edição crítica para as *Cartas Chilenas*, e tece ainda casuais comentários sobre a lírica de Dirceu. Fala sobre fatos biográficos, como, por ex., a existência de duas amadas do poeta na fase ouro-pretana, e comenta o estilo).
- OLIVEIRA, Oswaldo Melo Braga de. *As edições de Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro, Sousa, 1930. (Livro fundamental para a compreensão do histórico do poema de Gonzaga ao longo das décadas. Mostra o painel das edições da Marília, e revela historicamente como o livro de Gonzaga se tornou o mais lido poema da língua portuguesa, depois do épico de Camões).
- PARANHOS, Haraldo. *História do Romantismo brasileiro*. São Paulo, Cultura Brasileira, 1937, vol. I, pp. 186-219. (É também uma crítica essencialmente biográfica. Apóia-se sempre nos fatos da vida de Gonzaga e traça um perfil do poeta. Traz ainda uma lista de 35 edições da *Marília* até a de Alberto Faria, de 1922. Não vê grande mérito literário nas *Cartas Chilenas*, mas avalia-as como documento histórico).
- REBELO, Luís de Sousa. "Tomás Antônio Gonzaga", *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira*. (Dir. de Jacinto do Prado Coelho). Porto, 2ª edição, vol. I, 1970. (O étimo "Gonzaga" traça comentários sobre a poesia lírica e o *Tratado*. S.R. diz, estranhamente, que o tratado rejeita o despotismo esclarecido e defende um liberalismo moderado, com uma base teológico).
- SILVA, Domingos Carvalho da. *Gonzaga e outros poetas*. Rio de Janeiro, Orfeu, 1970. (Nova contribuição para a biografia de Gonzaga, os artigos de C.V. compilados neste volume referem-se basicamente à vida do poeta antes da fase ouro-pretana. Vê o *Tratado* com um conjunto de idéias já "fossilizadas em 1772". Há poucas notas sobre a lírica).
- SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. *Poesia do ouro*. (Trata-se de uma compilação de poemas do colonialismo setecentista brasileiro, com notas biográficas e críticas. Sobre Gonzaga, P.E. toma-o como um dos grandes poetas da nossa literatura, na medida em que soube abandonar a convenção arcádica para espelhar na sua poesia as circunstâncias da sua vida).
- VARNHAGEN, Adolfo. *Florilégio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2ª edição, 1946, vol. II, pp. 53-72. (A.V. traça aspectos da biografia gonzaguiana, a partir de sua obra lírica subjetiva. Preocupa-se com a condição de inocência do pastor Dirceu na Conjuração Mineira).
- VERÍSSIMO, José. "Tomás Antônio Gonzaga", *Estudos da literatura brasileira*. Rio, 1901, vol. II, pp. 211-223. (Pequeno estudo sobre aspectos da vida e da obra de Gonzaga. J.V. insiste na alma brasileira do poeta de Marília, apesar do nascimento português, e afirma que seu livro é "a mais nobre e perfeita idealização do amor que possuímos").

### 3. Bibliografia geral

- ADORNO, Th. "Conferência sobre lírica e sociedade", *Adorno e Benjamin (Os pensadores)*. São Paulo, Abril, 1976.
- ANÔNIMO. *A Canção de Rolando*. Trad. de Lígia Vassalo. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.
- ANÔNIMO. *Poema do Cid*. Trad. de Maria do Socorro Almeida. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. e comentários de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional/ Casa da moeda, 2a edição, 1990.
- ARISTOTLE. *The works of...* Chicago, Britannica/ The University of Chicago, 1971 (2 vols).
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. de George Sperber. São Paulo, Perspectiva, 2a edição, 1987.
- AUGUSTINE. *The Confessions. The city of God. On Christian Doctrine*. Chicago, Britannica/ The Univ. of Chicago, 1952.
- BASÍLIO DA GAMA, José. *O Uruguai*. Rio de Janeiro, Livraria Agir Ed, 2a edição, 1972.
- BECKER, Carl. *The heavenly city of the eighteenth century philosophers*. New Haven & London, Yale Univ. Press, 1970.
- BOILEAU. *Oeuvres*. Paris, Garnier-Flammarion, 1969 (2 vols).
- BOLOGNE, Jean-Claude. *História do pudor*. Trad. de Telma Costa. Lisboa, Ed. Elfos, 1990.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 3a edição, 1991.
- BOSI, Alfredo. "Poesia resistência", *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, s.d.
- BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, Vozes, 1991 (2 vols).
- CALCATERRA, Carlo. *Il Barroco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*. Bologna, Nicola Zanichelli, 1950.
- CALDAS BARBOSA, Domingos. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro, INL/ MEC, 1944 (2 vols).
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Lirica*. Ed. de Massaud Moisés. São Paulo, Cultrix, 9a edição, 1989.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- CANDIDO, Antonio. "A dois séculos d' *O Uruguai*", *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 2a edição, 1977.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia Ltda, 6a edição, vol. I, 1981.

- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, Alhambra, 2a edição, vol. I, 1978.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Briguiet & cia, 4a edição, 1929.
- CASSIRER, Ernst. *La filosofía de la Ilustración*. Trad. de Eugenio Imaz. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- COSTA, Cláudio Manoel da. *Obras Poéticas*. Rio de Janeiro, Garnier, 1903 (2 vols).
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio/UFF, 3a edição, vol II, 1986.
- DE SANCTIS, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana*. Bari, Gius. Laterza & figli, IV edizione, 1949 (2 vols).
- DESCARTES, René. *Discurso sobre o método*. Trad. de Torrieri Guimarães, São Paulo, Hemus, 1975.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Da Odisséia ao Ulisses: Evolução do gênero narrativo*. São Paulo, Duas Cidades, 1945.
- DURÃO, Frei de Santa Rita. *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*. São Paulo, Edições Cultura, 1945.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. Trad. de Giovanni Cutolo. São Paulo, Ed. perspectiva, 1988 (col. Debates).
- FALCON, Francisco Calazans. *A época pombalina (política econômica e monarquia ilustrada)*. São Paulo, Ática, 1982.
- FLORA, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana*. Verona, Edizione Scolastiche Mondadori, IV edizione, 1954 (3 vols).
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- GUARINI, Giambattista. *Il Pastor Fido e il Compendio della Poesia Tragicomica*. Bari, Gius. Laterza & figli, 1914.
- HALE, John (org.). *Dicionário de Renascimento Italiano*. Trad. de Álvaro Cabral, Rio, Jorge Zahar, 1988.
- HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*. Trad. de Figueira, Claveria y Miniati. Madrid, Gredos, 2a edición, 1966.
- HAUSER, Arnold. *História social da Literatura e da Arte*. Trad. de Walter Greenen. São Paulo, Mestre Jou, 3a edição, tomo II, 1982.
- HAZARD, Paul. *La pensée européenne au XVIIIème siècle: de Montesquieu à Lessing*. Paris, Arthème-Fayard, 1963.
- HEGEL, Friedrich. *Estética (Poesia)*. Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimaraes Editora, 1980.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã*. Trad. de J.P. Monteiro e Maria Beatriz N. da Silva. São Paulo, Abril, 2a edição, 1979 (col. "Os Pensadores").
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raizes do Brasil*. Rio de Janeiro. José Olympio, 21a edição, 1989.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo, Brasileira, 5a edição, 1992.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. de Antônio P. de Carvalho. São Paulo, Circulo do Livro, s/d.
- HORACE. *Épîtres*. Trad. par F. Villeneuve. Paris, Les Belles Lettres, 3ème édition, tome II, 1955.
- HORÁCIO. “Epístola única aos pisões: sobre a arte poética”, *Obras completas*. São Paulo, Edições Cultura, 1941.
- JOUVENEI, Bertrand de. Ver ROUSSEAU, J.J.
- KETTLER, H.K. *Baroque traditions in the literature of the German Enlightenment: 1700-1750 (Studies in the determination of a literary period)*. Cambridge, W. Heffer & sons ltd, s.d.
- LAPA, Manoel Rodrigues. *Vida e obra de Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1960.
- LONGO. *Dáfnis e Cloé*. Trad. de Desine Bottman. Campinas, Pontes, 1990.
- MACEDO, Helder. *Do significado oculto da Menina e Moça*. Lisboa, Moraes Editora, 1977.
- MACEDO, Helder. “The Lusíads: epic celebration and pastoral regret”, in: *Portuguese Studies*. London, W.S. Maney & son ltd, vol 6, 1990.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Trad. de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
- MENDES, João Pedro. *Construção e arte nas Bucólicas de Virgílio*. Brasília, UnB/INL, 1985.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo, Cultrix, 11a edição, 1989.
- MORE, Thomas. *Utopia*. London, J.M. Dent & sons Ltd, 1955.
- NASCENTES. Antenor. *Dicionário etimológico da lingua portuguesa*. Rio de Janeiro, 1932.
- OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Trad. de David Jardim Júnior. São Paulo, Technoprint s/a, 1983.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Economica, 3a edición, 1990.
- PESSOA, Fernando. “Mensagem”, *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1986.
- PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Introduzione e note di Alberto Chiaro. Roma, Mondadori, 1989.
- PETRARCA, Francesco. *Rime e Trionfi*. A cura di Ferdinando Neri. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, II edizione, 1960.
- PLATO. “The Republic”, *The Dialogues of...* Trans. by Benjamin Jowett. Chicago, Britannica/ Univ. of Chicago, 1952.
- PSEUDO-LONGINE. *Du sublime*. Trad. par H. Lebègue. Paris, Les Belles Lettres, 1939.

- POPE, Alexander. *Poetical Works*. Oxford, Oxford University Press, 1978.
- RACINE. "Phèdre", *Théâtre complet*. Paris, Garnier, 1950.
- RIBEIRO, Bernardim. *Obras completas*. Lisboa, Sá da Costa Ed, 4a edição, 1982 (2 vols).
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio. José Olympio/ INL, 7a edição, vol II, 1980.
- ROUSSEAU, J.J. *Du contrat social*. Précédé d'un essai sur la politique de Rousseau par Bertrand de Jouvenel. Genève, Cheval Ailé, 1947.
- SÁ DE MIRANDA, Francisco de. *Poesias*. Org. por José Pereira Tavares. Porto, Livraria, Chardron, 1928.
- SANNAZARO, Iacopo. *Opere di...* Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1952.
- SARAIVA, A.J. e LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. Santos, Martins Fontes, 7a edição, s/d.
- SILVA ALVARENGA, Manuel Inácio da. *Glaura (poemas eróticos)*. Rio de Janeiro, INL/ MEC, 1943.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 4a edição, 1964.
- SPINOZA, Baruch de. *Tratado Teológico-Político*. Trad. de Diogo pires Aurélio. Imprensa nacional/ Casa da Moeda, 1988.
- THÉOCRITE. *Bucoliques grecs*. Texte établi et traduit par Legrand. Paris, Les Belles Lettres, 3ème édition, 1946.
- THÉOCRITE, MOSCHOS ET BION. *Les Bucoliques grecs*. Trad. par Chambry. Paris, Garnier, 1931.
- THOMAS AQUINAS. *Summa Theologica*. Trans. by Fathers of the English Dominican Province. Chicago, Britannica/ University of Chicago, 1952 (2 vols).
- VERGÍLIO. *Eneida*. Trad. por Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo, Ed. Cultrix, 1985.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Brasília, Editora UnB, 4a edição, 1981.
- VERNEY, Luís Antônio. *Verdadeiro método de estudar*. Lisboa, Livraria Sá da Costa. 1949 (5 vols).
- VICO, Giambattista. *Autobiografia. Poesie. Scienza Nuova*. Milano, Garzanti, 1983.
- VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Brasília, UnB/ Melhoramentos, 1982.
- ZUMTHOR, Paul. *Le masque et la lumière: la poétique des grands rhétoriciens*. Paris, Seuil, 1978.