

LUÍS CARLOS SIMÕES

**“MARÍLIA DE DIRCEU”: MIMESE E ALTERIDADE EM DIÁLOGO NA
POESIA LÍRICA BRASILEIRA DO SÉCULO XVIII**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP**

**SÃO PAULO
2007**

LUÍS CARLOS SIMÕES

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Olga de Sá.

**SÃO PAULO
2007**

Banca Examinadora

.....

.....

.....

A minhas Musas inspiradoras,

Sueli Joanita e Maria Carolina.

A Dirceu / Gonzaga,
pastor de liras
e confidente do amor de Marília.

Agradecimentos

- a Deus, pela orientação e força para superar os obstáculos surgidos;
- à professora Dr^a. Olga de Sá, pela prestimosa orientação, pelo carinho e dedicação, além da paciência dispensada a este orientando, um abraço e um eterno obrigado;
- aos professores e Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pela competência, empenho e amizade, e também por acreditarem sempre no meu trabalho;
- à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, pelo financiamento do meu curso através do Programa Bolsa Mestrado;
- à Ana Albertina, muito mais do que secretária do Programa de Literatura e Crítica Literária, uma verdadeira amiga, sempre disposta a ajudar fraternalmente;
- ao Paulo Eduardo Rodrigues Ruiz que, além de amigo fraterno de muito tempo, fez a gentileza de me auxiliar na elaboração do “Abstract”;
- à Sueli, esposa, amiga e mãe, minha alteridade, com quem dialogo há dezessete líricos anos e que nas horas vagas me secretariou, digitando esta monografia, um beijo;
- à Marina, Vera e Carmen, irmãs carinhosas, porto seguro de todas as horas;
- à Denise, Tânia, Sandra e Fátima Carvalho, muito obrigado pela amizade de todas as horas e pelo incentivo;
- a meus sogros, Geraldo e Ephigênia, pela preocupação, carinho e estímulo;
- aos colegas e direção da Escola “São Vicente de Paulo”, pela força dada a mim e pela grande família que formamos;
- aos que me ensinaram ao longo da minha formação acadêmica, obrigado;
- aos que ensinei e ensino, pelo muito que recebo, mais do que ofereço;
- à prof^a. Dr^a. Ingedore G. Kock, pelo constante incentivo.

In memoriam:

- a meus pais, João e Maria, pela amizade, carinho e formação moral e espiritual que puderam me ofertar, meu eterno amor;
- a meus segundos pais, Hermínio e Beatriz, que também me orientaram com muito carinho, desprendimento, e ajudaram a me formar como ser humano;
- à querida Margarida Bambini, que me ensinou a caminhar pelo caminho das letras, razão maior deste trabalho, eterna gratidão;
- à Anita Gambardella, eterna amizade.
- à querida Dna. Teresa Vânia Aderson de Melo, cujo estímulo ao meu trabalho de professor e de pesquisador auxiliou para que este trabalho pudesse nascer, obrigado.

Resumo

A dissertação que ora apresentamos preocupou-se em averiguar como se estabelecem os limites fronteiriços entre a entidade literária que é o “eu – lírico”, criação de um autor, e a entidade do mundo real, criadora do texto, que é o poeta. Para tanto, escolhemos como objeto de pesquisa um dos textos mais populares da poética brasileira: o livro de poemas líricos *Marília de Dirceu*, escrito por Tomás Antonio Gonzaga, em finais do século XVIII.

A escolha de tal obra foi-nos motivada não só por sua popularidade entre os leitores de poesia, mas também porque acreditamos que nela o limite entre o “eu – lírico” e o poeta se torne bastante tênue, a ponto de traços autobiográficos do autor se projetarem na figura do “eu – lírico”, num espelhamento narcísico. Uma vez que no Arcadismo um dos traços marcantes é a *convenção pastoril* e o poeta, fingindo-se de “pastor”, concede voz a uma entidade ficcional em que se apagam a sua identidade e sua biografia pessoal, o texto de Gonzaga representaria uma ruptura aos cânones do período.

A partir de uma metodologia de investigação teórica sobre conceitos relativos à linguagem, ao discurso e à literatura, procuramos entender melhor a construção da poesia, do seu lirismo e de como, através da *mimese* literária, se estabelecem as *alteridades* no texto poético, conhecimentos fundamentais para trabalharmos com a poesia árcade.

Com tais levantamentos teóricos e uma breve pesquisa sobre a formação do Arcadismo e suas manifestações em Portugal e no Brasil, partimos para a verificação de nossas hipóteses nas liras de Gonzaga. O resultado deste trajeto acadêmico, aqui apresentado, nos levou a perceber que os cânones árcades se cumprem em parte na obra, quando o “eu – lírico”, na figura do pastor Dirceu, idealiza um mundo feliz com sua amada Marília. No entanto, quando Gonzaga é preso, como suspeito de participação na Inconfidência Mineira, ao escrever suas liras na masmorra, poeta e pastor se imbricam numa única entidade que passa a refletir relações de mútua dependência, tornando a fronteira entre a literatura e a realidade cada vez mais imprecisa.

Palavras – chave: mimese, alteridade, Arcadismo, convenção pastoril, autobiografia, *Marília de Dirceu*.

Abstract

This monograph deals with the limits between the literary entity named *lyrical self*, created by an author, and the real world entity that created the text who is the poet himself. For such a task we chose as an object for this research one of the most popular texts from Brazilian Poetry: *Marília de Dirceu* written by Tomas Antonio Gonzaga in the late XVIII century.

The choice of this work was motivated not only for its popularity among poetry readers, but especially because we believe that in this text the limits or boundaries between the *lyrical self* and the poet are so fragile that even the autobiographical features of the author are now projected on to the *lyrical self* in a kind of narcissistic mirror. However, one of the most essential characteristics of *Arcadian Poetry* (Arcadismo) is the *pastoral convention* where the poet pretends to be a "shepherd" that gives voice to this fictional entity instead of his true self and his personal biography. That is one of the reason why Gonzaga's text represents a breakthrough from the traditional thinking of *Arcadian Poetry*. From a methodology of theoretical investigation into the concepts of language, discourse and literature, we try to understand the construction of the poem, its lyricism and how through the literary *mimesis* the alterities of the poetical text are established. All these are fundamental to the understanding of *Arcadian Poetry*.

With these theoretical considerations and a brief research into the origins of *Arcadian Poetry* and its manifestations in Portugal and Brazil we tried to verify our hypothesis in the lyric poems created by Gonzaga. The result made us realize that the Arcadian canons were in fact followed in part of the work especially when the *lyrical self* as the character called Dirceu idealizes a happy world with his beloved Marília. Nevertheless, when Gonzaga is arrested suspected of taking part in Inconfidência Mineira and he has to write in prison, both the poet and the "shepherd" are now intermingled with each other reflecting the mutual dependency that both have and thus making the boundaries between fiction and reality even more delicate.

Keywords: mimesis, alterity, Arcadian Poetry, pastoral convention, autobiography, Marília de Dirceu.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
I O PODER DA PALAVRA POÉTICA	04
1. Pensando a Poesia – a palavra poética.	04
2. Caminhos e percalços da poesia.	07
3. Poesia e Lirismo.	20
II MIMESE, ALTERIDADE E DIALOGISMO: A POESIA EM MOVIMENTO.....	29
1. A mimese literária: forma de representação do texto poético.	29
2. A mimese e a alteridade na “Teoria da recepção”.	33
3. A questão da mimese na emergência de outros “olhares”.....	39
4. Mikhail Bakhtin: dialogismo e alteridade.	43
III NEOCLASSICISMO E ARCADISMO.	55
1. Arcadismo em Portugal e no Brasil: alguns apontamentos.	64
IV GONZAGA LÍRICO: A CONSTRUÇÃO DE ALTERIDADES NAS CARACTERÍSTICAS ÁRCADES DA OBRA “MARÍLIA DE DIRCEU”.	79
1. Presença e imitação da natureza: a poesia bucólica e pastoril.	81
2. “Áurea Mediocritas”.	84
3. “Carpe diem”.	87
4. Figuras Mitológicas.	89
5. “Inutilia Truncat”.	94
6. A imagem lírica de Marília: o ideal.	97
7. A imagem lírica de Dirceu: o duplo personagem.	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131

Introdução

A pesquisa que ora apresentamos procura refletir sobre a importância e a amplitude do estudo do “eu – poético” para análise de um poema, tentando contribuir para o conhecimento de algumas formas de representação poética do “eu – lírico”, tomadas em suas manifestações na poesia brasileira do século XVIII, período conhecido como Arcadismo na história literária. Além disso, pretendemos verificar em que medida a poesia da época, expressa através de pseudônimos literários utilizados normalmente pelos poetas, cria uma identificação literária e cultural com o período de sua escritura. Tomamos a obra poética de Tomás Antônio Gonzaga, significativo representante do movimento árcade no Brasil, a fim de averiguar como se dá a construção da imagem de um “eu – lírico”, projetada no discurso que se instala nas líras poéticas da obra *Marília de Dirceu*. O poema lírico de Gonzaga, apesar da distância temporal que nos separa, continua a ser uma das obras poéticas mais lidas e reeditadas em língua portuguesa, tendo se tornado, sem dúvida alguma, um dos textos mais populares entre nós.

Iniciaremos nosso percurso investigativo, analisando o poder que exerce a literatura, e nela a palavra poética, sobre as relações humanas e também na trajetória histórica dessa palavra que, apesar de concebida de maneiras diversas, ao longo dos tempos, faz, como nos dizia Barthes em suas reflexões sobre a arte literária, *do saber uma festa*. Ao mesmo tempo, tentaremos adentrar o terreno do *lírico* e do *lirismo*, conceitos essenciais na construção do texto poético que analisamos, verificando quais critérios são necessários ao seu estabelecimento. Estas investigações constituirão o primeiro capítulo desta dissertação.

Em seguida, objetivamos pensar criticamente a questão da *mimese* em literatura e sua relação com o estabelecimento da *alteridade* no texto poético, uma vez que trabalharemos com um texto árcade, em que a *consciência mimética* por parte do autor e do leitor, além de “abrir-se” para a *alteridade*, através do fingimento poético, é essencial. Para nossa reflexão crítica, adotaremos uma metodologia de pesquisa baseada na investigação teórica, com levantamento de alguns conceitos da teoria da linguagem e da literatura, referentes à

representação poética, foco de nossos estudos, notadamente aqueles propostos pela *Estética da Recepção e do Efeito*, de Wolfgang Iser e pelo *método dialógico* de Mikhail Bakhtin. Estes serão temas do nosso segundo capítulo.

Revisitaremos, a seguir, os fundamentos do Neoclassicismo e do Arcadismo (século XVIII) e trataremos um pouco das normas de concepção filosófica e literária que formalizaram os cânones deste momento literário. Veremos como o Arcadismo brasileiro se relaciona com o português e através de que formas e condições o nosso Arcadismo conseguiu se adaptar à arte, em um país colonial que vivia sob o jugo da Metrópole portuguesa. Procuraremos averiguar se este Arcadismo conseguiu criar raízes próprias, numa condição de “alteridade”, ou seja, criando o produto literário de maneira diversa do modelo. A literatura passaria a expressar o que começa a ocorrer historicamente: a formação do espírito de nacionalidade entre nós, que tem como centro a cidade de Vila Rica (MG) e como marco a Conjuração Mineira. O relacionamento História – Literatura e o conhecimento das normas do estilo árcade que foram canonizadas ou rompidas no Arcadismo brasileiro serão essenciais para entendermos os compromissos literários assumidos por Gonzaga em sua poesia lírica destinada à sua amada Marília. São estes os pontos básicos do terceiro capítulo.

Nossa atenção se voltará, a seguir, para a lírica de Gonzaga e como se constrói a imagem do “eu-lírico” nos versos de “*Marília de Dirceu*”. Observaremos de que forma preceitos clássicos de poesia, tais como *mimese*, presença da *natureza*, a *mulher amada*, como pólo centralizador da poesia, os ideais de *bucolismo* e *pastoralismo*, os *elementos mitológicos*, o *carpe diem*, aparecem normatizados na lírica de Gonzaga, marcando a tradição literária do período. Tentaremos verificar se ao mesmo tempo que segue normas ditadas pela escrita do Arcadismo, Gonzaga provoca alguma ruptura em relação às convenções, na questão de como estabelece o diálogo e a alteridade entre ele (poeta) e os outros elementos com quem se comunica (a natureza / a amada / o amigo) nos seus poemas líricos. Parece-nos que a ruptura com os modelos árcades torna-se forte e evidente nas líras da 2ª parte do livro: os poemas escritos na masmorra após a prisão do poeta como participante do movimento de conspiração contra a Coroa.

Os versos passam a traduzir a realidade e o sofrimento vividos por Gonzaga, uma situação bem diferente da vida tranqüila e idealizada da “Arcádia”, que marcou os versos da 1ª parte. O poeta apresenta características que, a nosso ver, permitem enquadrá-lo como pré-romântico. É sobre tais hipóteses e aspectos dialéticos de tradição e ruptura na poesia lírica de Gonzaga que se assentará o nosso quarto capítulo, momento essencial de nosso trabalho.

Segundo fundamentos propostos por Mikhail Bakhtin, teórico do estruturalismo russo, acerca do funcionamento da linguagem, todo texto apresenta uma relação dialógica entre consciências e isto possibilita a sua realização estética; é também este dialogismo que coloca um elemento dialeticamente diante de outro, da outra consciência, criando a alteridade EU X OUTRO. Nossa pesquisa pretende observar como esta relação de alteridade aparece na poesia de Gonzaga, através do diálogo (ou não) que se estabelece entre o *pseudônimo pastoril* do poeta (Dirceu) e seus *objetos de discurso*, vistos como marcas alegóricas da literatura árcade. Acreditamos também que o discurso poético em *Marília de Dirceu* é ora *dialógico*, ora *monológico*, segundo posição do próprio Bakhtin, assumindo, muitas vezes, modos de representação de falas e/ou idéias atribuídas a outros (“alteridades”), diferentes do enunciador (eu – lírico) e que têm relação direta não só com as ideologias do Arcadismo como também com as ideologias sociais dominantes no Brasil do final do século XVIII. Assim, uma questão se nos impõe e tentaremos respondê-la ao longo dos nossos levantamentos de pesquisa e estudos: a pseudonomia utilizada por Gonzaga em *Marília de Dirceu* e representada pela “*personagem*” Dirceu, voz do “eu – lírico”, está simplesmente marcando uma convenção árcade ou confere autonomia a esse EU – poético? Em outras palavras, tomando-se sempre como base a lírica de Gonzaga, expressa através do pseudônimo pastoril Dirceu, procuraremos averiguar se há identificação do poeta com o seu pseudônimo, criando-se facetas do próprio Gonzaga que se ocultam em Dirceu, membros ambos de uma aristocracia mineira da Vila Rica dos Inconfidentes.

Capítulo I

O poder da palavra poética.

“Se não houvesse Tasso, nem Petrarca,
por mais que qualquer delas fosse linda,
já não sabia o mundo se existiram
nem Laura, nem Clorinda”

(Lira XXII – 1ª parte, in *Marília de Dirceu* – Tomás Antonio Gonzaga)

1. Pensando a Poesia – a palavra poética.

Por ser o texto poético o objeto de nosso trabalho de pesquisa, optamos por iniciar nossas reflexões pensando sobre a *poesia*, suas formas de construção e seu significado para a comunicação humana.

Falar-se em “pensar a poesia” pode sugerir uma idéia contraditória, uma vez que se tem, por força de preceito corrente, normalmente a associação de *poesia* aos conceitos de *imaginação* e *sensibilidade* apenas, e não ao *logos* (raciocínio). Mas a construção de um poema é mais do que isto e exige trabalho e capacidade de observação da realidade sensível por parte de seu enunciador, o poeta.

O homem é um ser social, que estabelece relações com seus semelhantes e com o mundo que o cerca através da linguagem (da *palavra*). Poder-se-ia mesmo afirmar que o homem é um *ser* de linguagem.

Evidente que a linguagem diária, que se faz comunicação entre as sociedades humanas hoje em dia, não é normalmente poética. A língua de um povo é um código de leis obrigatórias para a expressão de quem a utiliza, é um todo ordenado que forma um sistema e que obriga a dizer uma idéia de determinadas formas. Neste sentido, como nos observa o lingüista e poeta francês Roland Barthes, a língua é “fascista”, uma vez que não proíbe de dizer, mas obriga a dizer de determinado modo. Ainda, segundo o estudioso, “a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é

comunicar, como se repete com demasiada freqüência, é sujeitar: toda língua é uma reição, generalizada”, lugar em que “servidão e poder se confundem inelutavelmente” (*Aula*, 1.989, p. 15).

Sendo assim, a Arte de forma geral e particularmente, no nosso caso, a Literatura (a *palavra poética*) representam caminhos para combater este tipo de poder social. Barthes afirma que a literatura é o lugar em que é possível “trapacear com a língua, trapacear a língua”. Um logro que permite ouvir a língua de uma forma revolucionária, fora do poder imposto pelo sistema de leis combinatórias da gramática. Uma trapaça “salutar” com as normas lingüísticas e que consegue renovar, recriar a linguagem. As palavras passam a não serem mais meros instrumentos de comunicação, mas signos carregados de significações que sugerem projeções, vibrações, “saberes e sabores” de uma enunciação onde se resgata a voz de um sujeito enunciador, que, mesmo desconhecido, é reconhecido por certos traços de sua escritura. Um sujeito que, diante do seu grupo, busca a sua identidade e a sua verdade. Uma verdade que, na visão de Barthes, tem a ver com a *verdade do desejo* individual, aquela que o sujeito utiliza de acordo com sua vontade e que lhe permite assumir instâncias diferentes de linguagem, em que ele possa falar segundo as perversões e não segundo a Lei (*Ibid*, 1.989, pp. 16 - 25).

Assim, a literatura surge como o lugar de despoder, em que a linguagem se liberta de suas amarras e pode beirar o impossível.

“Eu dizia há pouco, a respeito do saber, que a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente irrealista: ela acredita sensato o desejo do impossível” (*Ibid*, 1.989 p. 23)

A escritura do texto literário é um trabalho de transgressão, de “deriva”, de infração às normas lingüísticas, é o ato de “tecer o texto”, criando o espaço das possibilidades, das re-criações das palavras. Para criar uma escritura literária, o sujeito criador / enunciador terá de ser um escritor e não apenas um escrevente (repetindo normas e formas do código lingüístico). Além disso, deverá conhecer como a literatura trabalha com o saber, a representação literária, para poder manipular a linguagem e trapacear com o código.

O escritor, principalmente quando se trata do poeta, não se importa com a veracidade dos fatos, como o filósofo ou o historiador, por exemplo. Importa sim que esteja escrevendo aquilo que sente, com palavras que transmitam a sua visão de mundo, a sua verdade, por mais que esta seja formada por imagens alucinadas: um rio que chora, o sol que sorri feliz ou “um fogo que arde sem se ver” (conforme o paradoxo camoniano). Vale lembrar que o *saber* da literatura transgride a linguagem exatamente para multifacetá-la e multiplicá-la sob diversos ângulos, sob múltiplos “saberes”. Trata-se, portanto, não de um saber epistemológico (único e certo), mas de um saber analógico (sem lógica e plural), um saber “teatralizado”, múltiplo e criativo. É este tipo de saber que surpreende o leitor do texto.

Também precisamos observar que, normalmente, a expressão literária afeta três níveis do conhecimento humano: *mathesis*, *mimesis* e *semiosis*. Este último trabalha com o conhecimento veiculado pela palavra (o signo) que, quando manipulada pelo escritor, afeta a *mimesis* (a representação simbólica permitida pelos signos da realidade) e, conseqüentemente, a *mathesis* (as formas do conhecimento teórico humano). A poesia, dentro do literário, aparece como a forma mais radical de afetar o conhecimento humano e de transgredir as normas impostas pela linguagem cotidiana.

O poeta e crítico mexicano Octavio Paz, numa afirmação sobre o papel exercido pela poesia na vida humana, afirmação esta exposta no livro da professora Sylvia Helena Cyntrão (2004, p. 26), nos diz:

“A poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu *ser* original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele *outro*. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser “ (“*O Arco e a Lira*” – Octavio Paz, 1.970).

Pelo que se afirma acima, poderíamos dizer que o texto poético permite ao homem se conhecer mais profundamente como *ser humano*, mas sempre a partir de uma tensão em relação ao *outro*, ou seja, a compreensão da realidade exposta pelo texto poético parte do movimento que coloca o homem em contato com o “outro” que, ao mesmo tempo, é *ele*. A consciência dessa alteridade é condição

básica da identidade do eu e a única possibilidade de se entender o dinamismo das relações sociointeracionais e os valores dialéticos da sociedade. As palavras e seu ritmo no texto poético permitem ainda ao leitor conhecer projeções, vibrações, tensões e expectativas de um sujeito enunciador (como dissemos anteriormente) que, embora não seja ele, identifica-se com a sua humanidade, a sua essência de *ser*. A expressão desse *ser* será então o resultado da plurivocidade estabelecida pelo texto e com o texto, numa relação verdadeiramente dialógica. Esta relação será objeto de nossas reflexões mais adiante.

O texto poético é, portanto, um sistema de signos “re-organizados”, “re-ordenados”, a partir da óptica de um autor, desconstruindo um sistema “fascista”. Estes signos estão postos no texto em relação intencional por um autor (o que cria as tensões necessárias entre as palavras) e serão desvelados por um leitor, pois só a interferência deste produzirá os sentidos que movimentarão toda a rede simbólica estabelecida pelas palavras. Assim, podemos dizer que o texto é um organismo ou sistema de relações internas que “atualiza certas ligações e narcotiza outras [...]”. Depois que um texto foi produzido, é possível fazê-lo dizer muitas coisas – mas é impossível – ou pelos menos criticamente ilegítimo – fazê-lo dizer o que não diz” (*Os limites da interpretação* – Umberto Eco, 1.995 – *Apud* Cyntrão, 2.004, p. 19). Cabe ao leitor e a cada época literária atualizar essas ligações, lembrando que o texto é uma rede interconectada e que sua vida orgânica pressupõe tanto relações internas quanto externas.

2. Caminhos e percalços da poesia.

Na sua origem, a poesia estava relacionada a rituais religiosos. Na Grécia Antiga, berço da poesia ocidental, no início da primavera, os habitantes se dirigiam aos oráculos, geralmente pequenas grutas consideradas sagradas, e se reuniam em torno da pitonisa, a celebrante, que se acreditava ter o poder e a capacidade de predizer o futuro. Ao acompanharem a celebração, todos os homens se punham a gritar, fazendo seus lamentos e danças, enquanto a pitonisa declamava suas profecias, inspirada nos deuses. Concebidos para estabelecer contato com

as forças das divindades e da Natureza, esses rituais se transformavam na expressão de grandes emoções coletivas. Nascia, assim, a poesia acompanhada do canto.

Pode-se imaginar que, para se aproximarem dos deuses, os homens faziam da linguagem um ato puro. Na dança, no canto e na poesia oral. Os gestos e as palavras tinham para eles um significado vital, em íntima relação com os movimentos da vida e, nos rituais de magia, reviviam as lendas antigas. A linguagem poética acabava tendo um sentido purificador, original. Teríamos já aqui o que Aristóteles denominaria mais tarde de função catártica da poesia: função purgativa e restauradora do ser humano, através do “elemento espiritual” que une o poeta ao ouvinte / leitor – a palavra “eucarística”. De certa maneira, também representa uma função ético – política, uma vez que a poesia tem ação sobre o comportamento dos indivíduos e sua atuação cidadã na sociedade.¹

Os gregos sentiam prazer nas palavras. Por utilizarem uma língua flexível, sutil e expressiva não sentiam inibições com as palavras. Como ocorreu com outros povos, além da profusão de personagens mitológicos, a poesia chegaria a ser quase “uma segunda religião”. Os poetas eram bastante prezados e quase que pessoas “sagradas” na sociedade grega. Eles tratavam de temas sobre mitologia, política, agricultura, vida cotidiana, entre outros. E qualquer cidadão – mesmo não sendo poeta – quando tinha algo importante a dizer, geralmente o fazia em forma de versos – cantando ou declamando – com o acompanhamento de música. A poesia fazia, assim, parte do cotidiano do homem grego.

¹ A identificação do espectador com a obra de arte ou do leitor com a poesia é um ponto importante na visão aristotélica. Esta identificação permite uma catarse que funciona como uma espécie de “purgação”, liberação de conflitos cotidianos do espectador ou do leitor, compensando suas atribulações e ansiedades. Ao contrário do que pensava Platão (para quem essa função “catártica” da obra de arte podia prejudicar a formação moral e política dos cidadãos), Aristóteles acreditava que essa compensação dos problemas reais seria algo bom, uma vez que era capaz de despertar o prazer e a dor, sentimentos necessários ao ser humano, aliviando parte da “culpa” humana e formando melhores cidadãos para a polis.

A obra de arte, especialmente a poesia, passa a ter uma função ético-política, porque faz a catarse do cidadão, tendo influências sobre seu comportamento e sua atuação cidadã na sociedade, ao mesmo tempo que forma o indivíduo para que participe politicamente dela.

Depois, na mesma Grécia, a poesia passa a se associar à filosofia e aos mitos. Os filósofos, seres mais sensíveis à conscientização dos problemas do que a maioria das pessoas da *polis*, têm a função de dirigir e organizar a sociedade grega, de maneira que ela se torne um modelo ideal de comunidade. Entenda-se “ideal” como uma sociedade que consiga se aproximar o mais possível do mundo das idéias, o mundo espiritual, perfeito, mundo das essências que regula a razão humana (na visão do filósofo grego Platão). Tanto o filósofo quanto o poeta devem estar atentos ao modo de representar esse mundo, através da *mimese* (imitação) do mundo perfeito, feita numa realidade sempre faltante.

A respeito de tais associações, mito e poesia, filósofo e poeta, é importante observarmos o que ocorre nos poemas de Homero e de Hesíodo (historiador e poeta), nos primórdios da poesia grega (século VIII a.C.). Para ambos, a poesia aparece como linguagem responsável pelo registro da tradição oral de lendas e mitos do povo grego. Na verdade, é da experiência com a linguagem grega que resulta o imaginário conceito de mito, fundamental para se explicar a cultura e organização da Grécia Clássica. Poderíamos mesmo afirmar que descrever o conceito de mito na cultura grega é descrever uma experiência mítica da linguagem.

Apesar de terem escrito obras poéticas com temáticas diferenciadas, Homero e Hesíodo apresentam alguns aspectos comuns em seus textos. Homero aparece como o consagrado criador da *Ilíada* e da *Odisséia*, poemas épicos grandiosos destinados a cantar a superioridade cultural e militar do povo grego diante de outros da Antigüidade, sendo Ulisses a voz heróica, representante dessa soberania. Hesíodo *assina* duas importantes obras, a *Teogonia*, em que trata da ação dos Deuses e Deusas sobre o mundo humano e seu funcionamento e *Trabalhos e Dias*, voltado para uma temática agrícola, no qual demonstrará que o desenvolvimento humano é fruto de trabalho severo e disciplinado, mas que resultaria vão se não fosse premiado com os favores dos Deuses. Distintas as especificidades dos poemas e de seus autores, notamos que, curiosamente, tanto Homero quanto Hesíodo vão se valer das palavras das Musas para concretizar e fundamentar as idéias expostas em seus versos. As Musas, filhas de Zeus e da

Memória, são invocadas para que cantem e contem acontecimentos havidos entre os Deuses e os heróis humanos, em determinado momento do passado (nasce delas a poesia oral cantada). A palavra das Musas, Deusas olímpias sempre presentes (oniscientes) e testemunhas de todos os acontecimentos, garante a Verdade dos fatos narrados pelo poeta (notadamente nos poemas de Homero). Cantor épico, “homem divino”, o poeta se apresenta como porta-voz dos Deuses e da palavra das Musas.

Em Hesíodo, Por exemplo, são as Musas que o ensinam a Verdade (o “belo canto”):

“Elas [as Musas] certa vez, a Hesíodo, ensinaram belo canto,
Ovelhas ele apascentando sob o Hélicon divino.
E a mim, antes de tudo, as deusas estas palavras dirigiram,
As Musas olímpíades, filhas de Zeus que tem a égide:
Pastores agrestes, maus opróbios, ventres só,
Sabemos de muitas mentiras dizer semelhantes a coisas autênticas
E sabemos, quando queremos, verdades proclamar.”

(Teogonia, versos 22 – 28)

Perceba-se que, ao contrário das Musas da *Ilíada* e da *Odisséia* de Homero que dizem o que *sabem* e isto se associa imediatamente a “dizer a verdade”, em Hesíodo, as Musas afirmam que sabem anunciar coisas verdadeiras (*alethéa*), como também dizer “mentiras semelhantes a coisas autênticas” (*pseúdea*). Talvez possamos ver aí uma crítica de Hesíodo às Musas de Homero, que tinham compromisso exclusivo com o fato verdadeiro. O que, sem dúvida, podemos afirmar é que a *linguagem*, para os poetas gregos desse momento, representa um aspecto fundamental do mundo, que nos interpela (como aos poetas), apresentando-se como *expressão verdadeira* desse mundo. Como nos demonstra o professor Torrano (1.997, p. 30), em seu artigo a respeito do conceito de mito em Homero e Hesíodo:

“Para maior comodidade e correndo o risco, um saudável risco de equívoco, chamemos de “mito” a essa experiência da linguagem e definamo-la como uma experiência da linguagem em que uma forma divina do mundo nos interpela, a nós, mortais, e assim

desvenda a verdade de acontecimentos passados, presentes e futuros. Nessa experiência, a linguagem serve de suporte a uma hierofonia, isto é, uma manifestação divina. O mito enquanto forma de linguagem, instaura o seu próprio sentido para falar da verdade.”

Como vimos, essa verdade, em Hesíodo, se relativiza: ela pode ser formada de “ilatências” (revelações), dom dos Deuses e das Deusas Musas, que são ofertadas aos humanos de acordo com seu merecimento e que indicam a universalidade do conhecimento trazido pela palavra divina, ou formada de *pseúdea etýmoisin homoîa*, coisas mentirosas ditas semelhantemente a coisas autênticas (que também as Musas conseguem realizar). De qualquer forma a interpelação (a invocação à ação das Deusas Musas) é capaz de transformar um simples pastor de ovelhas em cultor de Musas, cujo culto se celebra com os cantares. O cantor (na figura do poeta) tem nos seus cantos uma imagem dos cantos imortais das Musas no Olimpo.

Importa ressaltar que Hesíodo traz para a esfera das Musas e sua palavra divina o *pseûdos* (contra a perspectiva arcaica que emprestava ao discurso das Musas, enquanto deusas, uma verdade inerente) e tenta responder a algumas questões da poética de seu tempo. Senão vejamos: os pastores agrestes não sabem discernir quando as Musas dizem *pseúdea* semelhantes a coisas autênticas de quando apresentam *alethéa*. Também não distinguem os momentos, em que, elas representam dizer verdades daqueles em que as dizem de fato. As Musas não condenam os *pseúdea* nem se mantêm longe deles; o que condenam são aqueles que, por sua rudez, não diferenciam *pseúdea* de *alethéa*, considerando tudo como “verdadeiro”. Na prática poética, Hesíodo condena, por meio das palavras das Musas, os equívocos em torno da recepção da poesia de sua época.

A poesia pode e, até certo ponto, deve criar imagens semelhantes à verdade para expressar o mundo, ou seja, é-lhe permitido dizer “muitas mentiras (criações)” que se assemelhem a “coisas autênticas” (realidades). Teríamos, neste pensamento hesiodíaco, a base para a formulação da idéia de *mimese poética*, proposta e trabalhada por Platão e Aristóteles, filósofos gregos posteriores a Homero e Hesíodo.

Interessante notar-se, ainda na linha dessa visão *mimética* do real, a atuação das Musas sobre a memória dos fatos. Filhas de Zeus e da Memória (como já dissemos), as Musas acabam, ironicamente, por se uma espécie de “memória para o esquecimento”. Não um esquecimento absoluto, o que seria negar a própria memória e, neste caso, totalmente sem sentido, mas um esquecimento “seletivo”. Trata-se de memória que, em vez de fluir sem limites, faz cessar algumas recordações, especificamente as preocupações, devendo, assim, criar um mundo glorioso e ideal. Diríamos que se Zeus é o deus que distribui honras e funções, organizando e dirigindo tudo, as Musas, suas filhas, são uma espécie de memória organizada e dirigida por ele e que, ao cantarem diante de Zeus, para Zeus, devem alegrar seu espírito. Poderíamos admitir, assim, que se cabe a Zeus o poder da *Mêtis* – prudência -, às Musas compete essa memória refletida, ardilosa, prudente, que rememora algumas coisas, ao mesmo tempo que lança outras no esquecimento (*lesmosýne*). Esta função das Musas diante da realidade aparece expressa nos poemas de Hesíodo e reencontrará voz nos *Diálogos* platônicos do século III a.C., através das discussões, realizadas pelo filósofo, sobre o mito e sua simbologia.

Nos *Diálogos* de Platão, *mythos* e *mythologia* se referiam às narrativas míticas da poesia épica, que se constituíam de uma mistura de verdades e mentiras. O mito representava o legado de outra época, válido como expressão legítima da cultura, não só pelo reconhecimento da utilidade que as mentiras podem ter como *phármakon* (“droga”, “remédio”), mas também pelo reconhecimento das verdades (“ilatências”) que podem estar contidas nas narrativas míticas. Neste sentido, a função dos mitos se aproxima das palavras das Musas.

Os *Diálogos* apresentam duas formas de linguagem que se alternam: a das narrativas míticas e a dos enunciados e argumentos filosóficos. Na *República* de Platão, nos livros VI e VII, o filósofo institui critérios pelos quais a tradição épica, através das narrativas míticas, e sua continuidade na poesia lírica e na tragédia não de ser apreciadas e julgadas, condenadas ou resgatadas. Abre-se, desta

forma, um diálogo entre o presente do conhecimento filosófico e o legado poético da tradição épica.

Será ainda Platão, no *Crátilo* (sub-intitulado *Diálogo acerca da justeza dos nomes*) que lançará um questionamento em torno do poder da palavra, principalmente em torno do nome. Para ele, assim como para Sócrates, seu mestre, é através do conhecimento do *nome* das coisas que se chega ao conhecimento das próprias *coisas* à sua essência, à sua Verdade. A linguagem tem, assim, uma função didática como instrumento de conhecimento. É necessário frisar que, para ambos os filósofos, há uma complexidade de premissas envolvidas para que se atinjam os objetivos da linguagem; o conhecimento prévio que se tem das coisas, dado pelos nomes, não pode confundir-se com o conhecimento que o filósofo vai tendo das mesmas, fruto de seu trajeto pessoal em busca da verdade. Esta busca compete ao filósofo e não ao poeta, segundo Platão.

Para Platão, não há legitimidade do poeta na busca da justeza do nome face à verdade inerente às coisas, muito embora admita o poder sublimador e divino da palavra poética, inspirada pelo sopro divino no espírito humano. Os nomes simulam as coisas, “por meio das suas letras e das suas sílabas”, permitindo ao falante “apoderar-se do ser” das coisas, de forma a “imitar a sua essência”. Assim, cada palavra carrega em si a expressão de um sentido racional (o *logos*) do objeto que nomeia. O filósofo admite que haja outra face da palavra para além do *logos* racional, uma face irracional e até mais bela, semelhante a uma face oculta e caótica, proferida por poetas (rapsodos), por loucos ou por possuídos da “mania” sublime e generosa dos deuses. Platão reconhece a maior proximidade deste outro *logos* com a idéia do que acredita ser o verdadeiro real, o mundo ideal, mas conclui que sua existência entre os humanos é impossível, ao menos enquanto elemento que leve à conscientização da realidade, pois cria uma dimensão utópica extrema – e ao mesmo tempo paradoxal – da existência da perfeição num lugar inexistente. Este não é o caminho que conduz ao conhecimento da Verdade, porque “alimenta” paixões humanas quando deveria extingui-las. As paixões comprometem a racionalidade e, conseqüentemente, a

vida social da *polis*. A linguagem poética, como linguagem possessa, assim quem a profere, os poetas e os homens insanos, devem ser banidos da cidade:

“... quanto à poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais. Se porém acolheres a Musa aprazível na lírica ou na epopéia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor”.

(*República*, de Platão)

Há, nestas palavras de Platão, uma crítica explícita à palavra poética que não esteja ligada a uma finalidade pragmática da realidade do homem grego (os hinos de louvor aos deuses ou aos homens importantes das cidades-Estado). Quando a palavra poética ultrapassa este limite, encontra-se corrompida pela subjetividade do poeta (auxiliada pelas Musas) e afastada da função primeira inerente às palavras da linguagem: nomear de forma justa o pensamento das coisas, aproximando-se da “verdade histórica”. Neste sentido, é que encontramos nos diálogos do *Crátilo* algumas críticas de Platão a Homero: Platão confessa ter sérias dificuldades em explicar a linguagem de poetas da grandeza de Homero, pois para aquele, apesar da habilidade retórica deste, o texto homérico é pontuado de imaginação e deturpado pela ação das Musas, o que contribui para afastá-lo, em certa medida, da verdade histórica e da sua função de conhecimento utilitário. A linguagem utilizada por Homero apresentaria, então, um defeito próprio e comum a toda linguagem extremamente poética e que deveria ter sido evitada pela habilidade retórica do poeta: falta de adequação à realidade histórico-social. E para Platão, mais do que falar é preciso “saber falar bem”, ou seja, de acordo com a situação histórica. Estaria aí a adequação necessária do poeta à sociedade, para que pudesse contribuir com ela. A diferença original que constitui o *logos* racional, o defeito de adequação inerente à poesia (*ser segundo* da linguagem), só poderiam ser minorados com a busca constante do “bem falar”, entendido aqui como a fala justa para expressar o pensamento das coisas. De acordo com Vasconcelos (2004, p. 6), em seu ensaio sobre o pensamento grego, podemos perceber que o questionamento apresentado por Platão no *Crátilo* “... vem a constituir-se num dos mitos fundadores mais consistentes da palavra poética, em

sucessivas gerações até aos nossos dias”. E a pesquisadora ainda acrescenta uma observação importante para nossa reflexão: ”Uma última achega, muito breve. Na fusão indiscriminada do legislador, do poeta e do filósofo em Platão, onde cabem igualmente as sínteses aristotélicas na *Poética* sobre a necessidade e verossimilhança poética e filosófica, em oposição à ”verdade” histórica, encontram-se naturalmente as definições românticas de poeta e de poesia”.

(Sintetizando, podemos distinguir três concepções fundamentais de poesia, de um ponto de vista filosófico:1ª) a poesia como estímulo ou participação emotiva; 2ª) a poesia como verdade; 3ª) a poesia enquanto modo privilegiado de expressão lingüística.

A concepção de poesia como estímulo ou participação emotiva foi exposta pela primeira vez por Platão (428/27 a.C. – 347 a.C.) que acreditava serem as ações do poeta e da poesia nefastas à sociedade. Afirmava ele que a imitação poética dos sentimentos humanos (o amor, a cólera e todos os sentimentos dolorosos ou agradáveis da alma) agrava os efeitos produzidos por tais sentimentos ao invés de aplacá-los. A Poesia os nutre, transformando os seres humanos em servos de sentimentos que, ao contrário, deveriam obedecê-los para que se tornassem mais felizes e melhores. Para Platão, a característica fundamental da poesia imitativa (como também a principal razão de sua condenação pelo filósofo) é a participação emocional em que ela se baseia, bem como o reforço das emoções que ela provoca com tais participações. Esta visão platônica foi, ao longo dos tempos, confirmada ou refutada pelos usos da própria Poesia.

Vale frisar ainda nessa concepção, a distinção que pode ser estabelecida entre o uso *simbólico* da linguagem e o seu uso *emocional*, atribuindo-se à poesia “a forma suprema da linguagem emotiva”, que tem como único objetivo estimular “emoções e atitudes” (I.A.RICHARDS, *Princípios da Crítica Literária* – Apud Abbagnano – 2.000, p. 767). A função *simbólica* da linguagem consiste em simbolizar a referência ao objeto e comunicar essa referência ao ouvinte, que deverá reconhecê-la. A função *emotiva*, por sua vez, exprime emoções que são

estimuladas, evocadas, no ouvinte, reproduzindo-se aqui o ponto de vista platônico.

A segunda concepção, da poesia como verdade, tem suas bases em Aristóteles (384 – 322 a.C.) que considerou a tendência à imitação (parte da função da poesia) como algo inato ao ser humano e capaz de conduzi-lo ao conhecimento. Para o filósofo, a imitação poética tem valor cognoscitivo superior ao da imitação historiográfica, uma vez que não representa as coisas realmente acontecidas, mas “as coisas possíveis, segundo a verossimilhança e a necessidade”. Sendo assim, é “mais filosófica e mais elevada que a história, porque exprime o universal, enquanto a história exprime o particular”. Aristóteles coloca a poesia na mesma esfera da verdade filosófica, que como esta capta a *essência das coisas*, e, no domínio das vicissitudes humanas, a essência é formada das relações entre verossimilhança e necessidade e isto é objeto da Poesia. Desta forma, a poesia apresenta grau de verdade semelhante ao da filosofia, por expressar verdades relativas aos feitos humanos (universais, portanto). Esta concepção de poesia dominou por muito tempo a tradição filosófica (Aristóteles, *Poética* – Apud op.cit.).

Esta concepção foi retomada depois, com as devidas adaptações, pelos poetas pré-românticos e românticos. Para eles, a poesia não se aproxima da verdade absoluta, porque ela é a própria verdade absoluta. Na obra *Sobre a poesia ingênua e sentimental* (1.795 – 96), Schiller já afirma que o poeta é a natureza, ou seja, sente naturalmente e, portanto, imita a natureza, ou estando afastado dela, vai à sua procura nostalgicamente, como um ideal. No primeiro caso, temos a poesia ingênua e no segundo, a poesia sentimental. Percebe-se que, tanto num como noutro caso, a poesia é o elemento absoluto. Então, a poesia ingênua, por imitar a natureza, é *representação absoluta*, modelar e definitiva; a poesia sentimental, por tratar de um elemento faltante, é *representação do absoluto*, busca de um ideal de perfeição consumado, ainda que longínquo. Com isto, Schiller afirma a superioridade da poesia sobre a filosofia (*Werke*, XII – Apud op.cit.).

Schelling, outro poeta do período, irá nos falar sobre a *faculdade poética*:

“A faculdade poética é a intuição originária na sua primeira potência; e vice – versa, a única intuição produtiva que se repete na mais elevada potência é o que chamamos de faculdade poética” (*Sistema dos idealismos transcendentais*, VI – Apud op.cit).

A faculdade poética predispõe à atualização da *unidade* das atividades conscientes e inconscientes do poeta. Esta unidade constitui a natureza do EU – *poético*, um ser absoluto.

“O que chamamos de natureza é um *poema*, fechado em caracteres misteriosos e admiráveis. Mas se o enigma pudesse ser revelado, reconheceríamos nele a odisséia do Espírito, que, por maravilhosa ilusão, buscando-se, foge de si mesmo” (Ibid, Apud op.cit).

Temos, nestas palavras do poeta, a marca básica do texto poético, a seu ver: *a palavra misteriosa*, por sua própria natureza poética e ambígua, capaz de elevar o Espírito rumo ao absoluto. Como linguagem original, a poesia é a própria verdade, isto é, a manifestação ou revelação do Ser (Visão do filósofo alemão contemporâneo Heidegger in *Holzwege* – Apud op.cit.).

Na terceira concepção, menos filosófica que as anteriores, vislumbramos as características da poesia que lhe dão uma configuração mais *funcional*, como um modo privilegiado de expressão lingüística, geralmente ligado ao que poderíamos chamar de “liberdade”. Kant, filósofo alemão, afirmava que “as artes da palavra” são a *eloqüência* e a *poesia*: a primeira é a arte de expressar algo de caráter intelectual como um *livre jogo* da imaginação e a segunda é a arte de dar a um *livre jogo* da imaginação o caráter de uma expressão do intelecto. Temos, então, na poesia, uma elaboração textual que se revela liberdade de criação antes de qualquer outro fim utilitário (o “jogo”), mas que também se subordina a uma disciplina como meio para a expressão do intelecto. Estamos diante de um aspecto da poesia que foi alvo de nossos comentários anteriores: a função da linguagem e seus usos utilitários.²

²O filósofo John Dewey (1859-1952) costumava afirmar: “Se, entre prosa e poesia, não há uma diferença passível de ser definida com exatidão, entre prosaico e poético há um abismo(...) O prosaico realiza o poder que as palavras têm de exprimir “por meio da extensão; o poético, o de exprimir “por meio da intensão”. O prosaico lida com descrição e narração, acumulando detalhes; o poético inverte o processo: condensa e abrevia, dando assim às palavras uma energia e expansão quase explosiva”(Apud Abbagnano, Nicola, op.cit.).

Nesta visão, a intensidade da palavra poética está na sua força *expressiva* e não emotiva. A carga de possibilidades expressivas constitui a maior força do significado das palavras que não estão desgastadas pelo uso (vale lembrar que no princípio a própria linguagem como um todo apresentava um caráter poético, desfrutado coletivamente através dos rituais e cerimônias, como entre os antigos gregos). Confiar à poesia a função de restabelecer na linguagem a força de significação das palavras, purificando-as, renovando-as e mantendo constante aperfeiçoamento e eficiência, é o que vêm fazendo os poetas em seu trabalho ao longo dos tempos.

A partir dessa concepção *expressiva* de poesia, podemos chegar a alguns aspectos importantes do caráter do texto poético: primeiro, a poesia apresenta uma beleza que é *formal* e cujo caráter é *objetivo*, estando além da simples experiência emotiva ou utilitária de um trabalho artesanal do poeta ³, ou de *construção* como diria o poeta Paul Valéry: acentua-se o caráter *comunicativo* da poesia que deve estar em sintonia com o seu tempo; em seguida, a poesia procura a *perfeição formal*, que é a exatidão ou precisão expressiva, encontrada na própria escrita do poema. ⁴

Como resumo dos aspectos aqui discutidos, podemos ressaltar que, na sua função expressiva, a poesia apresenta a função primordial de manutenção de uma linguagem eficiente. A fala de Ezra Pound parece-nos esclarecedora a esse respeito: “Sua função (da literatura) tem a ver com a clareza e o vigor de qualquer pensamento ou opinião. Diz respeito à preservação e ao esmero dos instrumentos, à saúde da própria substância do pensamento (...); a manutenção de uma linguagem eficiente é tão importante para as finalidades do pensamento quanto em cirurgia é importante manter os bacilos do tétano distantes das

³ O escritor realista francês Flaubert dizia: “Quanto menos se sente uma coisa tanto mais se tem capacidade para exprimi-la tal qual ela é sempre, em si mesma, na sua universalidade, livre de todas as suas contingências efêmeras. É preciso, porém, ter a faculdade de fazer-se senti-la, e isso é o gênio”. (*Carta à Louise Colet*, 6/7/1. 852; *apud op.cit.*)

⁴ Mallarmé estende a preocupação com a exatidão ao modo de escrita do poema: “O arcabouço intelectual do poema dissimula-se e sustenta-se – acontece – no espaço que isola as estrofes e o branco do papel: silêncio significativo, de composição tão bela quanto a dos próprios versos (*Carta não datada a Charles Morice*, cf. *Propostas sobre a poesia*, ed.Mondor,p.164) *Apud. op.cit.*

ataduras” e ainda afirma que “a poesia é simplesmente linguagem carregada de significado no máximo grau possível” (*Ensaaios Literários* – In op.cit.).

Derivados da sua concepção sobre o texto poético, Pound concebe três elementos intrínsecos à poesia: a *melopéia*, na qual “as palavras, além do seu significado comum, comportam alguma qualidade musical que condiciona o alcance e a direção desse significado”, a *fanopéia* que “é a projeção de imagens sobre a fantasia visual” e a *logopéia*, na qual “as palavras são usadas não só em seu significado direto, mas também em vista de usos e costumes, do contexto, das concomitâncias habituais, das acepções conhecidas e da ironia” (Ibid. – In op.cit.).

A apreensão do conceito de Poesia como *forma* nos leva a refletir sobre como essa concepção foi utilizada, tempos depois, pelos estruturalistas do Formalismo Russo, nos princípios do século XX. Para eles, retomando as posições aqui apresentadas e regressando mesmo à Grécia Antiga, com as propostas de Aristóteles sobre a arte poética (para quem o conhecimento das *formas* era essencial), a Poesia resulta do conhecimento e da aplicação de *técnicas*.

Um dos mais importantes formalistas russos, Roman Jakobson, vai afirmar que a Poesia é uma forma muito especial de trabalhar a linguagem (a língua e seu código), sendo necessário ao poeta o conhecimento de como operar com o código lingüístico. A poesia parte de uma estrutura (um “arquétipo”) que irá estar em primeiro plano em relação ao conteúdo. Os formalistas mudaram o ângulo de visão sobre a poesia (mas nunca negaram o seu conteúdo): ao contrário dos gregos, que se preocupavam com o lado social e formador que a poesia poderia proporcionar a seus cidadãos, os formalistas se preocupavam “a priori” com a estrutura do verso, da frase (o sintagma), produzida a partir da seleção vocabular das palavras da língua (paradigmas), ou seja, há uma preocupação de se analisar *estruturalmente* como os arranjos poéticos são produzidos. Essas possibilidades de arranjos, que muitas vezes rompem com a organização tradicional e utilitária da frase, podem provocar no leitor de poesia o que chamaríamos de “estranhamento poético”. Este leva à suscitação de outras leituras por parte do leitor, tornando-o

um “co-autor” do texto, e desautomatizando a leitura unívoca e tradicional. Obriga o leitor a refazer o caminho da leitura, a refazer o seu “olhar” sobre o objeto poético.

Jakobson trabalha com as noções de paradigma (eixo das possibilidades vocabulares de uma língua que operam por similaridades) e de sintagma (eixo das combinações de palavras que estabelecem relações funcionais, operando por contigüidade) propostas por Ferdinand de Saussure. O formalista russo cria a noção da “paradigmatização do sintagma”, isto é, os elementos do paradigma, as similaridades que a língua oferece, se projetam no sintagma, o eixo das combinações vocabulares, de um modo especial, quebrando com a ordem e a expectativa lingüística tradicionais. A essa “quebra” que desordena a lógica da frase (o que era lógico se tornará analógico) dá-se o nome de *função poética*. O poeta tira a palavra de um local tradicional que ela ocupa na língua e a coloca em outro, renovado. Trabalha, portanto, sobre a estrutura lingüística que, alterada em sua linguagem, produzirá o estranhamento poético a que nos referimos anteriormente. A mudança estrutural afeta a *língua* enquanto *corpo*, ou seja, toda mudança de colocação e organização da palavra em poesia se *corporifica na palavra poética dentro do sintagma*. Esta corporificação da palavra poética resulta da alteração estrutural que influi na alteração semântica da palavra.

Jakobson está preocupado com a construção do poema, com a técnica, a maneira de dizer, buscando atingir a *poeticidade*, a *literariedade* do poema. Para ele, o poeta é um produtor e criador de linguagem e a função da poesia é realmente desautomatizar a leitura, obrigando autor e leitor ao ato criativo, através da recriação da linguagem. Esta posição de Jakobson é a base que sustenta também a poesia concretista, surgida a partir dos anos 50.

Como nos dizia Roland Barthes, no início de nossas reflexões, o importante é que a Poesia renove a linguagem, deslocando a visão tradicional que apresenta das palavras, “trapaceando com a língua e trapaceando a língua” e surpreendendo o leitor a cada nova leitura do texto. Nas palavras do poeta português Alberto Pimenta, a poesia deve *despragmatizar* a língua, rompendo com os sintagmas (as

combinações) pré-estabelecidas. O professor de Teoria Literária da PUC/SP, Fernando Segolin, acrescenta ainda que a despragmatização das palavras na poesia (visão de Pimenta, assentada nos conceitos de Jakobson) e a trapaça com as palavras (na visão de Barthes) devem provocar a *sensorialização* do texto poético.

Como nos ensina ainda Barthes, “as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma *festa*” (*Aula*, p. 21)

3. Poesia e Lirismo.

Após termos “pensado a poesia”, ainda que brevemente, cabe-nos agora uma pequena incursão também na questão da *poesia lírica*, base do nosso trabalho de pesquisa.

Para iniciarmos, gostaríamos de observar que, assim como a maioria das pessoas fica perturbada com a expressão aparentemente antitética que é “pensar poesia”, geralmente as palavras “lírico” e “lirismo” associam-se à idéia de “poesia” para elas. Na visão popular, toda poesia é lírica, ou seja, é a expressão do sentimento de um poeta.⁵

Esta percepção de lirismo é bastante limitada, mas justificável se nos lembrarmos da influência que ainda hoje exerce sobre nós a classificação dos gêneros literários, segundo a teoria clássica da Antigüidade greco-romana. De acordo com essa teoria, os textos literários se classificam basicamente em três grandes gêneros, fixos e imutáveis: o épico, o dramático e o lírico. Este último considerado o menos “nobre” de todos, pois serve unicamente às expressões individuais, contaminadas por sentimentos, e não para registrar a grandiosidade

⁵ Cabe-nos ressaltar aqui que esta interpretação confusa de lirismo – associar lirismo obrigatoriamente a sentimentalismo – vem reafirmada até mesmo em alguns manuais didáticos de literatura, em que o EU – POÉTICO é comumente denominado de EU – LÍRICO, numa forma simplista, sem diferenciação do tipo de sentimento expresso pelo EU do poema, se lírico realmente, satírico ou de outra ordem.

dos feitos heróicos de um povo, através das ações de determinado herói, como faz o texto épico (a epopéia) ou refletir sobre o drama da vida humana, ensinando através das ações exemplares, como apresenta o texto dramático (o drama teatral). Talvez este posicionamento da maioria em relação ao lírico e ao texto poético, de forma geral, explique o porquê de as pessoas associarem “poesia” unicamente a momentos sentimentais ligados à paixão, desvarios, alegrias ou tristezas de alguém. Ou então verem na poesia um passatempo para preencher momentos ociosos, simples entretenimento.

Na verdade, a questão não é tão simples quanto parece. Há vários elementos e fatores influentes na composição de um texto poético, principalmente no caso do texto lírico, que precisam ser considerados e discutidos de forma mais profunda. Como o campo dessa discussão é muito vasto e impreciso, apresentando uma série de estudos sobre o assunto, que por vezes são contraditórios, optamos por delimitar o nosso material de pesquisa, escolhendo o ensaio crítico do professor da Universidade de Toulon, França, Dr. Yves Stalloni, para nossas reflexões acerca do gênero lírico em poesia (“A poesia e o gênero lírico” In *Os Gêneros Literários* – Yves Stalloni). O motivo de nossa escolha foi o tratamento amplo e criterioso dado ao tema pelo professor Stalloni.

Organizado em quatro capítulos mais as conclusões, o livro procura discutir pontos polêmicos dos estudos literários: definir as diversas nuances da Literatura e tratar das diferenças que permeiam os textos enquanto classificados por “gêneros”. Já no primeiro capítulo (“A noção de gênero literário”), Stalloni trata da dificuldade de se classificar os textos em gêneros, partindo da delimitação do que é *gênero* como palavra (do latim genus, generis = origem), passando a sua aplicabilidade em relação à obra de Aristóteles, “Poética”, para mostrar ao leitor que a idéia de gênero já existia na Antigüidade Grega, ainda que intuitivamente. Em seguida, o livro aborda a questão do teatro e do gênero dramático, considerado por Stalloni uma criação com marcas bem definidas e o mais objetivo enquanto gênero, em que a palavra é verbalizada diretamente ao público. Num terceiro capítulo, o assunto analisado é o romance e o gênero narrativo: o autor analisa inicialmente o surgimento da narrativa como gênero literário para chegar

ao romance como forma narrativa que tem seu reconhecimento como gênero de maneira tardia e incerta. No último capítulo, o professor Stalloni discute a questão da poesia e do gênero lírico (que nos interessa diretamente), mostrando as dificuldades de se classificar a poesia como um gênero literário e relativizando alguns critérios tradicionais na análise da poesia. Neste ensaio, refaz-se a trajetória dos gêneros literários, tomando-se novamente a idéia de *poética* oferecida por Aristóteles; analisa-se, a seguir, a questão do *lirismo* na Antigüidade e na modernidade, os recursos oferecidos pela forma poética e a *hibridização de gêneros* que rompe, definitivamente, com as classificações tradicionais e com os limites rígidos entre prosa e poesia. São estes aspectos do ensaio escolhido por nós que procuraremos resenhar criticamente a partir de agora, levando à discussão as questões da poesia e da lírica.

O ensaio de Yves Stalloni, traduzido por Flávia Nascimento, se inicia com a afirmação de que “a poesia não constitui um gênero”. A dificuldade em classificar a poesia como gênero literário, com características definidas, como o teatro ou o texto narrativo, decorre de três critérios aplicados à estética da poesia e do lírico: a utilização do verso, o papel da subjetividade e a relação com a ficção.

Em seguida, o ensaio passa a analisar cada um dos critérios. Em relação ao primeiro, o autor afirma que o verso – o que poderíamos chamar hoje de característica de forma – não era, na Antigüidade, um traço pertinente de classificação do texto, porque se negligenciava a oposição entre verso e prosa e toda forma literária se constituía em forma “poética” (o que era ilustrado, no gênero dramático, pela poesia trágica e, no narrativo, pelo ditirambo ou a epopéia). Para Aristóteles, o termo *poética* englobava a teoria dos gêneros literários e a teoria do discurso, e a poesia impregnava os gêneros dramático e narrativo, significando o ato de “fabricar”, “construir” ou “criar” todas as formas escritas. Na visão do filósofo e de seu mestre, Platão, a poesia aparecia intimamente ligada à idéia de representação do mundo externo (“mimese”) e no seu interior encontravam-se em confluência três grandes gêneros miméticos: a tragédia, a epopéia e a comédia, nada que designe uma escrita específica baseada na utilização do verso. Assim, a poesia não parece, no que diz respeito à

sua forma, um gênero autônomo, uma vez que “presa” às formas anteriormente citadas (epopéia, tragédia ou ditrambo), perde sua característica de originalidade. O verso e seu metro são sinais infalíveis de um determinado gênero literário.

Quanto ao critério de subjetividade, o autor dirá que ele se constitui num aspecto mais distintivo do gênero poético do que o anterior (principalmente se tomada como ponto de partida a poesia da Antigüidade). O poeta abandonará, paulatinamente, o domínio da imitação da realidade (mimese) em troca da introspecção individual, negligenciando o modelo do mundo exterior, ignorando as expectativas de seu auditório, preocupando-se em traduzir a sua interioridade criativa, de maneira incontrolada, e reproduzir uma fala que se dirige a si mesmo, o que chamaríamos de *lirismo*.

A partir desta posição do poeta, criar-se-á o hábito de classificar o gênero poético em três paradigmas estéticos: a poesia lírica, em que o poeta estará numa relação imediata consigo mesmo; a poesia épica, em que o poeta se apresenta numa relação intermediária dele com os outros e a poesia dramática, em que ele apresenta sua imagem numa relação imediata com os outros (como descrito nas palavras de Stephen Dedalus, herói de Joyce). Isto, de certa forma, corresponde a uma tendência atual de responder a um gosto pronunciado pela harmonia ternária, mas que apresentaria um “senão”: de acordo com o critério do lirismo, deveriam ser incluídas na expansão lírica obras com forte marca de subjetividade, como autobiografias, confissões, jornais íntimos, memórias, relatos de infância, etc, obras essencialmente em prosa, dificilmente com lugar na categoria “poesia” dentro das classificações modernas.

O terceiro critério, ligado à ficção, mostra que a obra lírica (e poética, em geral) apresenta uma aparente recusa da ficção. Isto se explicaria na medida em que a subjetividade seria a origem da inspiração do poeta, que abandonaria, de certa forma, as vias da imaginação.

Resumindo esta primeira parte, o ensaísta afirma que o gênero poético não goza, na sua origem, de estruturas que o coloquem num patamar de igualdade literária com os gêneros narrativo ou dramático e que o lirismo se marca, então,

por um modo próprio de enunciação poética em que a expressão, a temática e a pragmática da mensagem se voltam para as falas e sentimentos pessoais, cujos critérios formais não ajudam no estabelecimento de uma categoria homogênea no que diz respeito ao gênero “poético”.

Numa segunda parte, o autor tenta discutir a essência da linguagem poética, partindo da definição de *poesia*⁶ e nos remetendo basicamente a dois “objetos” de análise: a poesia como resultado de *técnica* poética ou como resultado da elevação, da inspiração do poeta (qualidade *estética*). Para Stalloni, apenas o primeiro objeto permitiria distinguir a poesia como “gênero”, uma vez que o outro – a inspiração poética – pode ser aplicado a outras expressões artísticas e estaria ligado a uma apreciação subjetiva da criação. Isto reforça a distinção aristotélica de obras / criações artísticas de grau superior e inferior.

Apesar das variações de visão e definição de *poesia*, há um ponto que parece ser senso comum: o verso continua sendo considerado um referencial de base na criação poética. Por isto, o texto passa a discutir alguns componentes tradicionais do poema: o verso, a imagem, a prosódia, a intransitividade e a questão da inspiração.

Sobre o verso, além do citado anteriormente, o texto afirma que ele é a estrutura mais elementar de identificação da forma poética, nos níveis métrico e rítmico (notadamente no trabalho com as rimas e a sonoridade).

Em relação à imagem, retoma-se a visão da Antigüidade Clássica: a poesia é uma **forma mimética**, cuja particularidade é representar a realidade, através de **imagens figuradas** desse real, traduzidas por metáforas, metonímias e comparações. Como aperfeiçoamento desse processo, num nível superior de

⁶ “*Poesia*: 1. Arte de fazer obras em versos (...) 2. Diz-se dos diferentes tipos de poemas e das diferentes matérias tratadas em versos (...) 3. Qualidades que caracterizam os bons versos e que podem também encontrar-se em textos que não sejam versos (...) 4. Diz-se de tudo aquilo que há de elevado, de tocante, numa obra de arte, no caráter ou na beleza de uma pessoa e até mesmo numa produção natural” (*Dicionário da Língua Francesa*, 1.874). Complementado com: “*Poesia*: Arte da linguagem, geralmente associada à versificação, visando a exprimir ou a sugerir algo por meio de combinações verbais em que o ritmo, harmonia e a imagem têm tanta e às vezes mais importância que o próprio conteúdo inteligível”.(Robert, *Dicionário Alfabético e Analógico da Língua Francesa*, 1.962).

“comparação”, surge a analogia: ela aparece como uma das formas primeiras e mais audaciosas de transformar a linguagem prosaica (denotativa) em poética (conotativa), criando o que Horácio chamaria de poesia *pictural* (a poesia é semelhante à pintura).

A prosódia é a aproximação da poesia com a música e constitui um elemento inerente ao ato poético (desde a figura mítica do canto de Orfeu). Essa musicalidade do poema, iniciada pelos gregos, continuou durante a Idade Média e a Renascença e foi retomada pelo Romantismo e as épocas seguintes, observados os efeitos rítmicos e fônicos do trabalho com os versos; uma das características poéticas menos contestadas por todas as épocas (à exceção dos vanguardistas do século XX).

Quanto ao critério da intransitividade, o autor explica que a linguagem poética, ao contrário da linguagem cotidiana, é *intransitiva*: o texto poético contém em si mesmo sua própria finalidade (o que R. Jakobson chamou de “função poética”), voltado que está, fundamentalmente, para o trabalho com a mensagem e não simplesmente preocupado com a comunicação. A linguagem da poesia aparece como forma de se desviar do falar comum, como uma linguagem especial (igual à dança, segundo Paul Valéry). Uma linguagem eternamente “cíclica e renovável”, em que as transgressões, principalmente no caso da poesia moderna, libertam-na da necessidade de sentido.

Na questão da inspiração, apresenta-se a dificuldade em deixar essa discussão de lado, uma vez que para a análise tradicional a poesia não procede de uma vontade refletida do autor, atribuindo-se uma “magia” à fala poética. Essa percepção já se encontra no *Íon*, de Platão, para quem a poesia surge de um entusiasmo do poeta, fruto de uma força sagrada, sendo o poeta uma espécie de “eleito” e os belos poemas que cria não têm “nada que seja humano”. Os românticos retomariam esta visão de fonte misteriosa de criação, presente na emoção do poeta. O mito da *inspiração* passaria a ser contestado, tempos depois, por outros poetas que preferiram ver na poesia um trabalho lento, de “fabricação de poemas”.

Num terceiro momento, o texto discute os problemas de delimitação do gênero poético e trata de algumas formas de poesia.

Inicialmente, refletindo sobre a questão do gênero, o texto diz que a poesia não se confunde com a epopéia ou a tragédia, porque além de diferenças formais, a poesia faz a escolha de exprimir-se através de elementos de diversos gêneros: ao lado de uma poesia lírica existem uma poesia dialogada, uma poesia épica e uma poesia satírica. Apontam-se, em seguida, algumas fragilidades do “gênero poético”: algumas obras poéticas são híbridas (misturam os gêneros), além de apresentarem o traço de transitividade (não serem, em si mesmas, seu próprio fim), desejando transmitir uma mensagem por meio de um enunciado poético. É comum a interpenetração de gêneros (a narração introduzir-se no teatro; o diálogo constituir-se em romance, etc), o que acarreta a dificuldade de legitimar um determinado gênero literário. O texto do ensaísta declara, então, que não vai se preocupar com tipologias poéticas como a poesia épica, dramática e nem mesmo a fábula (que contém qualidades poéticas), voltando-se exclusivamente para a poesia lírica e a elegíaca.

Em relação à poesia lírica, retoma-se a sua origem grega, ligada ao canto, e, depois, apresenta-se o sentido moderno de lirismo: “expressão pessoal de uma emoção demonstrada por vias ritmadas e musicais”. No entanto, ressalva-se que o lirismo é uma emanção do *EU* e que os versos e poemas de forma fixa serão os meios mais comuns da expressão da poesia lírica. Quanto à temática, os sentimentos individuais (principalmente os melancólicos) serão os privilegiados pela poesia lírica: amor infeliz, sofrimento, tristeza, etc. Como uma variante da inspiração lírica, temos a poesia elegíaca, voltada para o “canto de luto”, exprimindo sentimentos tristes ou dolorosos, com métrica particular. Seus temas giram em torno da fuga do tempo, da ruptura, do luto, da relação com a natureza, transformados em lamento, em canto de pesar.

Outros poemas de formas “menores” (a ode, a écloga, o idílio e o madrigal) são citados e o texto discorre, então, sobre os poemas de forma fixa. Dos poemas de forma fixa são trabalhados, em especial, a balada e o soneto. A balada –

poema original do século XIV – acompanhada de música para dançar (do italiano *ballare*), com estrofes de oito ou dez versos, surgida no Renascimento, será retomada no Romantismo (por Goethe, Keats e Victor Hugo); o soneto – forma fixa consagrada – codificado no Renascimento italiano por Petrarca, foi escrito inicialmente em decassílabos, alcançando depois a forma de alexandrinos. Apresenta estrutura rítmica rígida em seus dois quartetos e dois tercetos, uma forma em que “a expansão afetiva se molda no rigor de uma forma concisa”.

Em sua última parte, o ensaio discute os limites da prosa e da poesia.

Começa por afirmar que a poesia, mais do que outras formas literárias, na tentativa de se legitimar enquanto gênero, impôs uma rígida codificação de suas formas, o que se costuma denominar por *versificação*. Mas o tempo, o bom senso e a história literária mostraram que a poesia e o poeta não podem ser confundidos com “a arte de fazer versos”. Assim, a poesia se define tanto pelas leis que impõem como pelas transgressões que suscita às próprias imposições.

Poderíamos, numa *visão tradicionalista*, dizer que a poesia é o verso enquanto a prosa é a frase normal. No entanto, essa concepção é contestável, uma vez que versos podem servir para expressar realidades prosaicas, destituídas de “poesia” e textos aparentemente “prosaicos” podem, devido a certas qualidades, vir enriquecidos de elementos poéticos, misturando-se gêneros pré-concebidos. Alguns elementos serão marcantes nessa transgressividade, como o verso branco, a prosa poética e o poema em prosa.

O verso branco, sem rimas obrigatórias, muitas vezes sem molde rítmico aparente, comparece como ruptura à modelização do verso, abolindo a tradição da versificação, mantendo porém a aparência da estrofe que vem ritmar o texto e, imitando o “sopro” do poeta, impõe uma estruturação “calculada”. Abre-se o caminho para o poema em prosa.

O poema em prosa é a poesia que abandona seus traços formais distintivos para ultrapassar a linha de delimitação que a distingue da prosa, hibridizando formas de escrita. A própria expressão – “poema em prosa”, aparente oxímoro – desencoraja a tentativa de classificação de “gêneros”. É um texto que se constitui

prosa, enquanto forma livre com uma temática aberta e, ao mesmo tempo, poema, por estar moldado numa forma intensa e homogênea, que remete a si mesma enquanto linguagem. O ensaio, neste ponto, explicita alguns conceitos de teóricos sobre o assunto (como T.Todorov com a distinção de prosa e verso a partir dos conceitos de *apresentação* e *representação* dos textos ou Michel Sandras que aborda a questão do poema em prosa a partir da enunciação poética). Em seguida, faz-se um breve histórico do poema em prosa, desde Baudelaire até a modernidade.

Finalizando o texto, Yves Stalloni discute a questão do que poderíamos chamar de *prosa poética*, anunciadora definitiva da hibridização de gêneros. Nesta forma de linguagem, a prosa encontra-se diferenciada pela afetação de uma tonalidade essencialmente formal e dificilmente definível, o “toque poético”. Este resulta de uma consciência sobre a linguagem que deixa de ser simplesmente a linguagem informativa, nomeadora das coisas no mundo, para assumir a tarefa de tentar traduzir o indizível, transgredindo a natureza da própria linguagem: a fala poética passa a ser a fala da ausência e lugar do essencial.

O texto pontua ainda algumas experiências poéticas com essa forma literária, a partir dos estudos da especialista Suzanne Bernard: o experimento de Fénelon, em 1.699, com o texto *Telêmaco*, passando pela prosa poética dos escritos de Rousseau (século XVIII) e atingindo forma de maturidade, no chamado “pré-romantismo”, com Chateaubriand (especialmente em *René* e *Atala*).

Observa-se ainda que se os textos em prosa poética ⁷ possuem qualidades ornamentais e formais que os aproximam da poesia, não chegam, no entanto, a deslocar a expectativa do leitor do texto em direção ao que Sartre chamaria de “auto-destruição da linguagem”, transgressão que pode constituir a essência do texto poético, desejoso de “fabricar silêncio com a linguagem”⁸

Como diria Jean-Yves Tadié sobre a narrativa-poética:

⁷ Todorov chamaria a este tipo de texto de “poesia sem verso”.

⁸ Citação de Suzanne BERNARD in *O poema em prosa, de Baudelaire até nossos dias*. Apud Stalloni, Yves – “A poesia e o gênero lírico” In *Os Gêneros Literários* (2.001, p.170).

“(…) a distinção entre a prosa e a poesia é muito menos clara hoje do que no tempo em que o alexandrino triunfava(…) Todo romance é, nem que seja minimamente, poema, e todo poema é, ao menos num mínimo grau, narrativa” (“A narrativa poética”, PUF, 1.978 – Apud op.cit.).

Assim, o ensaio de Yves Stalloni consegue traçar uma reflexão sobre a poesia, suas características básicas e sua busca de se definir enquanto gênero literário. E prova, com elementos contundentes, a dificuldade desta classificação, principalmente hoje em dia, quando a poesia e a prosa beiram a hibridização dos gêneros.

Capítulo II

Mimese, alteridade e dialogismo: a poesia em movimento.

“Pega na lira sonora,
 Pega, meu caro Glauceste;
 E ferindo as cordas de ouro,
 Mostra aos rústicos pastores
 A formosura celeste
 De Marília, meus amores.

Ah! pinta, pinta
 A minha Bela!
 E em nada a cópia
 Se afastete dela.”

(Lira XXXIII – 1ª parte, in *Marília de Dirceu* – Tomás Antonio Gonzaga)

1. A mimese literária: forma de representação do texto poético

”O poeta é um fingidor.
 Finge tão completamente,
 Que chega a fingir que é dor
 A dor que deveras sente.”

Assim se inicia o poema “Autopsicografia” do poeta português Fernando Pessoa que nos remete a uma característica fundamental da poesia: a representação simbólica do real através da palavra artística, o “fingimento poético” que passa a ser o tradutor de uma realidade vivida ou imaginada / transformada pelo poeta (criando-se, assim, o EU – POÉTICO).

E, por sua vez, esta atitude de representação ou fingimento poético nos leva a refletir sobre a idéia de mimese. O termo, de origem grega, surge no momento em que a poesia passa a se associar à filosofia e aos mitos. Os filósofos, como Platão, acreditavam que a sociedade grega deveria ser um modelo ideal de comunidade, ou seja, para eles, esta sociedade deveria trabalhar com valores e elementos sensíveis capazes de aproximá-la o mais possível do *mundo*

das idéias, o mundo espiritual, perfeito, mundo das essências que regula a razão humana. A poesia e seu criador, o poeta, aparecem como elementos que podem realizar essa aproximação, sendo que o poeta torna-se uma espécie de *arauto* entre o plano humano e o plano divino, aquele que pode atingir o mundo das idéias, fazendo uso de um repertório a que têm acesso somente os “iniciados” e destinado a transmitir a “luz” (visão do mundo das essências), revelando o que poderíamos chamar de Verdade. Desta maneira, a linguagem poética (próxima dos deuses e das essências) não mais apenas representa os seres, mas instaura a verdadeira *existência* desses seres pela linguagem, ficando próxima do ideal grego de Beleza e de Arte, buscando a *palavra adâmica* (palavra divina) que não evoca nem invoca o objeto, porque já é essencialmente esse objeto.

Assim, Platão concede à palavra poética a função de ser elo entre dois mundos, promovendo a *metéxis*, ou seja, a participação de um mundo de coisas em outro, estabelecendo relações entre as coisas sensíveis e as idéias. Daí surge a concepção de *mimese* como presença da idéia nas coisas e mesmo como imitação das coisas do mundo sensível. Esta mimetização do real apareceu, portanto, como elemento externo ao poeta e à poesia.

Outro filósofo grego, Aristóteles, discípulo de Platão, apresenta uma visão diferenciada sobre a função da poesia e o trabalho com a *mimese*: para ele, ao contrário do que pensava Platão, *a essência, o ideal dos seres, está neles mesmos* e não necessariamente no mundo exterior, a busca de soluções às dúvidas tem de ser feita pelos próprios seres. Aristóteles derruba, assim, a idéia de “mundo ideal” (externo) de Platão.

Imitar (ou *idealizar*) passa a ser sinônimo de *criar* (produzir verossimilhança com o real), construir um todo organizado, algo novo, que depende do conhecimento das leis ordenadoras que regem uma obra. Esta é entendida como um organismo vivo em que cada elemento tem uma função no todo, ou seja, cria-se a visão da obra de arte como um sistema de relações (a obra de arte é sistêmica). Platão não pensava nessa organização porque, para ele, o que

importava era o homem e sua atuação como cidadão na polis grega e não a obra de arte, ou seja, a Arte tinha uma função primordialmente social.

Em Aristóteles, a Arte, e notadamente a Poesia, é o resultado do *engenho* humano, da sabedoria do poeta, e supõe, por isso, um engendramento, um conhecimento que se articula com a imaginação (o gênio, a criação poética), tudo isto aliado ao conhecimento da própria estrutura da poesia, da técnica de escrita (vale lembrar que, em grego, tekné é sinônimo de Arte). Podemos afirmar que, neste sentido, Aristóteles é um estruturalista que se preocupa com a organização da obra.

Para o filósofo, a poesia é conseqüência da ação de um homem: o poeta. Este deve ser visto como um artista, instaurador de algo novo, renovador da essência humana; renovação esta que se faz permanente necessidade do ser humano. Ou, como diria Pessoa em seu Autopsicografia, o poeta é o “fingidor” que, ao criar, “finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor de deverás sente”. O poeta não será mais o “copista” da realidade ou o “médium”, intermediário entre o mundo humano e o mundo das idéias (das essências). Ele agora é realmente um *imitador criador* em busca do Belo. A idéia de Beleza, para Aristóteles, está diretamente ligada à organicidade da obra de arte que deve procurar o equilíbrio de suas partes (relação harmônica da sua composição). Assim sendo, a obra de arte é o produto da imitação humana (ou seja, a *mimese*) que resulta da perfeita organização *interna* de seus elementos.

É importante lembrarmos também da visão sobre *poesia* e *mimese* que nos apresenta o poeta latino Horácio. Para ele, a poesia depende da escolha adequada das palavras, aliando-se a simplicidade da escrita à habilidade do poeta. Este conhecimento deve produzir uma poesia que seja natural, dando forças às expressões tiradas da vida cotidiana, e assim atraindo o ouvinte para ele. Como afirma o próprio Horácio em *Arte Poética*:

“Com efeito, a natureza, em primeiro lugar, nos dispõe interiormente, conforme os acontecimentos, e nos alegra, ou nos impele à ira, ou nos abate e angustia com uma profunda tristeza; depois exprime pela palavra os estados da alma”.

Na visão do poeta romano, é necessário ter-se os gregos como parâmetro para a verdadeira arte poética, respeitando-lhes as convenções e o ritmo dado aos versos, mas também ousar ir além deles na criação. A sabedoria e o equilíbrio são o princípio e a fonte do escrever bem. E a poesia louvável é a união do talento natural do poeta ao trabalho artístico, de esforço e aperfeiçoamento, que este realiza. Nas suas concepções sobre Arte e Poesia, Horácio sugere que a *mimese* deve ser a imitação de caracteres que tomam como modelo a vida e os costumes, e que são capazes de provocar o prazer, o deleite, no espectador. Assim, o hábil imitador é o que consegue produzir uma obra de arte reunindo o *útil* ao *agradável*. Esta capacidade faz a grandiosidade da obra, eliminando quaisquer pequenos defeitos que possa apresentar.

Neste conceito, a *mimese* poética é construída a partir da seleção dos caracteres superiores da natureza das coisas que devem aparecer retratados no poema como elementos “pictóricos”, aproximando a poesia da pintura. Os poemas comparam-se a quadros que imitam e completam a visão sobre a realidade, através do olhar do artista. Esta visão de Horácio sobre a obra de arte e a *mimese* será referendada mais adiante pelo Classicismo (séculos XV / XVI) e retomada pelo Neoclassicismo (século XVIII), base do Arcadismo, período estudado por nós em nossa pesquisa.

Podemos perceber pelo exposto até aqui que a *mimese*, enquanto trabalho artístico – literário, na percepção da cultura greco-latina, suscita várias discussões. No conceito aristotélico do termo, a *mimeses* grega já anunciava a representação do conteúdo que é possível, mas não está na natureza (mundo externo) como algo atual e concreto. Nesta visão, a natureza deixa incompletas suas obras porque se envolve com o mundo fenomênico do particular e do contingente; a *mimese* aparece como possibilidade de o artista completar a falta deixada pela natureza, apresentando o universal e o necessário, referindo-se, então, àquilo que deveria ou poderia ser. Desta forma, ela tem como referência algo que “ainda não é” ou que “ainda não está finalizado”, ao contrário do consenso geral que pensa a *mimese* como simples imitação da realidade. Privilegia-se o “vir a ser” e não há a

preocupação estreita com a representação nem do factual nem do que é dado objetivamente.

A obra de arte passa a se constituir num leque de possibilidades para concretizar o que ainda não foi cumprido e produzir a visibilidade do que ainda não é. Ao trabalhar com uma referência interna à própria obra, a mimese literária, assim concebida, ultrapassa qualquer imposição, qualquer modelo “a priori”, seja ele literário, antropológico ou psicológico. E consegue recriar a linguagem, fazendo com que a literatura seja mesmo o lugar em que é possível “trapacear com a língua”, como nos afirmou o crítico, professor e poeta francês Roland Barthes.

2. A mimese e a alteridade na “Teoria da recepção”

Passemos a refletir melhor sobre esse conceito, utilizando as idéias do escritor, teórico e crítico alemão Wolfgang Iser.

Iser, teórico da chamada “Estética da Recepção e do Efeito”, entende a ficção literária como um campo de ação onde um processo lúdico de fingimento se desenvolve. Isto possibilita o livre acesso da escrita ao imaginário. Assim, a mimese verbal (o “fingimento”) constitui, para Iser, uma forma de jogo que possibilita a encenação de uma realidade que, desde o princípio, faz-se imaginária e, portanto, inexistente (concordando, neste caso, com Aristóteles). O mundo do texto entendido como se fosse um mundo real está relacionado ao que ele não é. Os “atos de fingir” presentes na escritura do texto literário atestam a presença do imaginário no texto ficcional e criam uma ambigüidade em que se ancora o próprio texto, tentando unir o eixo do real a algo irreal ou improvável. (Wolfgang ISER – “Os atos de fingir, ou o que é fictício no texto ficcional” – trad. de Luiz Costa Lima. In: Lima, Luiz Costa – *Teoria da Literatura em suas fontes*. - 1.979, p. 402, *Apud* Fernandes, Isabela – “A ficção literária como imagem e máscara”.)

Em resumo, enquanto resultante de um processo de fingimento, a ficção literária cria um campo de encenação onde tudo está condicionado pelo jogo do

“como se”. O que existe no mundo real, vivencial, fenomenológico, passa a ser “desmanchado” pelo jogo literário. Pois é o jogo literário o espaço ideal para expressar a ambigüidade entre o que se faz presente e o que se faz ausente no texto, sem a dominação de um plano sobre o outro. O próprio Iser, em “O fictício e o Imaginário”, acerca da presença do imaginário no texto ficcional afirma:

O ficcional (...) funciona, preferencialmente, como um meio de tornar o imaginário acessível à experiência fora de sua função pragmática. Ao abrir espaços de fingimento, o ficcional compele o imaginário a tomar uma forma, enquanto, ao mesmo tempo, age como um meio para sua manifestação. (O fictício e o imaginário - 1.996, p.225, Apud op.cit).

A literatura encontra, desta forma, seu campo discursivo específico, representado pela presença do imaginário no artesanato ficcional dentro da situação de comunicação entre texto, autor e leitor.

Vale lembrar que nesta relação de comunicação, o imaginário do leitor / receptor e o do autor são ativados. Ou seja, nem o leitor nem o autor, no jogo da comunicação literária, perderão a lucidez em relação ao estado ilusório das representações ficcionais. Eles sabem, afinal, que tudo não passa de um “como se”. Em outras palavras, temos aqui uma consciência subjetiva do autor e do leitor que, dentro do processo de criação literária, funciona como ativador intencional do imaginário.

Há um conflito aberto consciente entre o ser (o que é na realidade) e o simulacro (o que surge naquele momento da criação). Deste conflito, resulta a criatividade do fingimento no texto literário que se estrutura em torno de um signo ficcional que denuncia o ausente por trás do presente.

Na teoria de Iser, a função imaginária (como ele a denomina) é estruturada no texto ficcional, que constitui uma malha de significações oscilantes entre os eixos da realidade e os do imaginário. A ficção, numa primeira instância, é este jogo de idas e voltas entre o real e o imaginário. Na dupla orientação do ato de fingir da ficção, real e imaginário transgridem, um e outro, seus limites para depois se combinarem na mesma trama literária. Segundo esta visão, o caráter ficcional da escrita literária se manifesta como duplo movimento oscilatório assumido pelo

texto, entre um eixo realizador e um eixo irrealizador: a “realização do imaginário” e a “irrealização do real”.

Caberá ao texto ficcional dar uma configuração objetiva às formas indefinidas e caóticas do imaginário, ou seja, realizar este imaginário. Isto equivale a dizer que o texto ficcional literário formatará esteticamente o imaginário desejante, uma vez que deve obedecer rigorosamente ao domínio estético, impondo uma relação comunicativa intensa entre a obra de arte e seus receptores. Neste sentido, a ficção literária necessita afastar-se dos padrões fluidos e subjetivos do imaginário. Assim, ainda que em alguns momentos a mimese alcance um grau máximo de desfiguração imaginária como ocorre na poesia ou nas narrativas contemporâneas, o objeto literário manterá uma certa objetividade e concretude figurativa que possibilitarão a comunicação autor – obra-leitor e acionarão o efeito estético.

De outro lado, os elementos do “mundo real” se irrealizam através do imaginário, extrapolando as fronteiras da realidade, do lógico e coerente. Na irrealização do real, as experiências pessoais e o mundo vivencial são “de – formados” e envolvidos na indeterminação das imagens literárias. Estas, por sua vez, geram um ambiente marcado pelo fingimento, desdobrando a experiência do EU no mundo e transformando-a na experiência de uma ALTERIDADE irrealizadora. Para Iser, a dinâmica da escrita ficcional é, então, estruturada numa dupla orientação: auto – reguladora e, ao mesmo tempo, transgressora de seus próprios limites de ação (retoma-se aqui o posicionamento de R.Barthes). O texto literário ultrapassa os limites da realidade vivencial da mesma forma como transpõe os limites do imaginário.

“Na conversão da realidade vivencial repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização. Na conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação sucede uma realização do imaginário”. (O fictício e o imaginário - 1.996, pp. 386 – 387, Apud op.cit.).

A partir do raciocínio de Iser, que percebe o texto literário como um “constructo” imaginário, podemos afirmar que, diferentemente de outras produções imaginárias do homem, a mimese literária tem um lugar discursivo “próprio” e

“específico”: não se destina nem a criar um modelo pragmático – científico de compreensão do real, nem a criar apenas um mundo de fantasias. Na verdade, o imaginário contido na ficção literária cria tensão e conflito, suportes de uma ambigüidade sombria, porém essencial à vida desse tipo de texto.

O “constructo” imaginário e ficcional que define o texto literário e seu trabalho mimético, como apresentado acima, promove certa ativação do imaginário e, por meio dela, resgata a experiência humana da diferença, do não-dito e da irrealização. Cria-se o que poderíamos chamar de alteridade imaginária: esta experiência do não-ser possibilitada pela literatura. A ficção literária passa a ser uma encenação imaginária da alteridade subjetiva e objetiva e a mimese, uma necessidade natural do homem de criar imaginariamente novas formas para “expressar o inexpressível”, o não-dito e o incognoscível da experiência humana.

Esta posição nos leva a pensar a obra literária como um elemento de emancipação do ser humano e que possui também uma “específica função antropológica”.⁹ Esta representação de alteridade visa a uma experiência imaginária liberadora, que desfaz os vínculos que prendem o homem a papéis sociais e às identidades que lhe são impostas no cotidiano. A alteridade vivenciada através da mimese promove uma “liberação das limitações sociais e também (...) das restrições biológicas” (Ibidem - 1.996, p. 357, *Apud* op.cit.). Produzindo formas alternativas de ser, através da mimese, a ficção poética representa uma necessidade básica do ser humano: significar para o homem a sua experiência de si mesmo no Outro. Para Iser, a ficção literária sustenta a condição lúdica do êxtase, que permite ao homem sair de si mesmo e ingressar simbolicamente no espaço do Outro.

“A ficção literária possibilita a condição extática da pessoa: estar simultaneamente em si mesma e fora de si. Assim, ela se torna o paradigma que se desnuda aqui e ali como engano, mas apenas para evidenciar que, a partir dela, todo engano é, ao mesmo tempo, uma descoberta” (Ibid – 1.996, p.91, *Apud* Fernandes, Isabela – “A ficção literária como imagem e máscara”).

Em outras palavras, a ficção literária permite constantemente ao ser humano encontrar momentos epifânicos de sua existência. Ou como diria o lingüista francês, Emile Benveniste: “é na e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito” (“Estrutura da língua e estrutura da sociedade” In *Problemas de lingüística geral*, Apud Amorim, Marília – *O pesquisador e seu outro – Bakhtin nas Ciências Humanas*, 2.001, p. 95).

O texto literário, então, configura-se como meio de que o “eu” dispõe para transfigurar-se em “outro” de modo prazeroso (extático, epifânico), entregando-se a este ato sem riscos para si mesmo, uma vez que tudo não passa de “máscara”, um consciente faz-de-conta.

Esse jogo, que a ficção literária permite, cria para o leitor ou mesmo para o autor a possibilidade de se despojar de seus papéis habituais, de sua realidade, suspendendo imaginária e temporariamente as marcas de sua identidade cotidiana e oferecendo-lhe uma oportunidade única de autodesestruturação fingida que servirá como referência para a reconstrução do seu próprio “eu”.

A trajetória de nossas reflexões até o momento poderia ser assim resumida: a necessidade de dizer o não-dito, de completar o faltante, leva o artista à criação da mimese (um constructo imaginário que se assenta no fingimento). Este processo, por sua vez, nomeia uma alteridade que expressa, no texto literário, a encenação de *tudo o que o homem não é* na ilusão de seus papéis cotidianos. Não se trata, portanto, de opor alteridade e identidade reais, mas possibilidades de ser e de não – ser encenadas no próprio texto literário, diante de um sujeito que não se define a si mesmo de modo algum, nem no nível consciente, nem no nível inconsciente. Através do texto, o indivíduo pode abandonar uma identidade imaginada para assumir, de repente, uma alteridade impensada. Ou seja, as relações de alteridade / identidade, neste caso, extrapolam o real, devendo ser definidas esteticamente pelo texto.

⁹ Palavras de Iser para designar a função cognitiva da literatura aliada à sua função emotiva/poética, “revelação contínua do ser humano em suas possíveis alteridades”.(in *O fictício e o imaginário*, 1.996, p. 363)

A alteridade, atualizada e nomeada como presença no texto literário, através da *performance* mimética, aparece como a “máscara”, a “virtualidade subjetiva” que o leitor ou o autor experimenta no roteiro imaginário acionado no ato de criação e de recepção da obra literária. É a orientação mimética do texto que possibilita a representação de uma *imagem concreta* que se tornará, então, uma *imagem literária*. E esta *realiza* uma figura de alteridade que, fora da escrita, não encontra significado ontológico, reforçando assim o seu elo estreito com o texto literário.

A duplicidade da ficção literária instaura a conciliação de elementos e planos que, na vivência cotidiana do homem, são inconciliáveis: presença / ausência, identidade / alteridade, real / imaginário, cabendo à função imaginária o papel de superar as oposições e transgredir os limites cotidianos humanos. A mimese, por sua vez, supõe a aproximação da ausência e da presença, não para criar a ilusão compensatória da presença, mas para criar o conflito que aponta a ausência por trás da esperada presença.

“(…) a literatura se torna o signo de algo irreconciliável por sua própria natureza: o ser e o não-ser. No entanto, é precisamente para dar presença a este caráter irreconciliável que a obra de arte necessita produzir a *aparência de reconciliação*, embora sob a condição de que a aparência seja desmascarada (...). A presença ausente é produzida pela aparência estética(...). Como meio, a aparência produz uma presença de algo que, se fosse transformado em uma presença real, não seria mais a presença do ausente. Portanto, a aparência deve ser sempre caracterizada como *inautêntica*”(Wolfgang Iser – *O fictício e o imaginário*, 1.996, p. 352 *Apud op.cit.*).

Trabalhar com os elementos aparentemente inconciliáveis, explorando a sua *dialética*, configurar as formas obscuras do impossível e do incognoscível, alcançar a expressão do não-ser e rastrear o não-dito são funções do texto literário que trazem como substrato o movimento lúdico de destruição de uma identidade pré-concebida. Vale lembrar também a importância do movimento de sair de si e projetar-se no espaço da alteridade, o que, segundo Iser, constitui a essência do efeito estético do texto. A escrita ficcional passa a ter uma função liberadora que não consiste, no entanto, em oferecer uma nova identidade ao sujeito, nem em construir um modelo de veracidade para o real, mas em realizar a

mimese que cria “possibilidades de ser”, continuamente apagadas e recriadas no texto mental da leitura, em que o mundo e o “eu” surgem, após cada ato de leitura, como enigmas a serem de novo decifrados.

A obra mimética pode ser vista como um discurso com “vazios”, o discurso de um significante em busca dos significados que o leitor lhe atribuirá. Estes significados serão sempre transitórios, pois sua mutabilidade estará em correspondência com o tempo histórico do receptor. Assim, o produto mimético é sempre algo inacabado, que sobrevive enquanto admite a alocação de um interesse diferente do que o produziu, ou seja, durante o tempo em que há a intervenção do Outro, o receptor.

Ao trabalhar com a realidade e a subjetividade, consideradas como eixos extra-textuais selecionados pela mimese, o texto literário irá desfigurá-las, transfigurá-las e re-figurá-las, enquanto imagens literárias do mundo ficcional. Se a mimese se torna possível através de um campo de fingimento, a obra literária vai esquivar-se à qualquer função pragmática de construção de verdades. O texto literário empurrará o sujeito para a multiplicidade, ou seja, para fora do eixo da identidade, e a mimese, além de subordinada à tematização imaginária, também estará articulada à função antropológica de encenação da alteridade humana, como vimos anteriormente. Esta função será cumprida quando permitir a desestabilização de uma ilusória identidade através da integração entre o “eu” e a sombria alteridade.

Assim, durante o processo de recepção do texto literário, o leitor toma emprestada a máscara do “outro” ficcional, a fim de experimentar em si mesmo o que antes não ousava experimentar, assumindo a *persona* alheia. O efeito estético desta atitude será determinado na medida em que o leitor se permita um distanciamento crítico interior, ou seja, identifique-se com a máscara do “outro”, oferecida pelo texto, para conseguir olhar-se lá de longe a si mesmo. A identificação inaugura a distância, e esta produz a experiência do autoconhecimento.

Esse processo é o que denominamos de *catarse*. A “Kátharsis” é resultante de uma identificação do leitor com o “outro”, elemento estético do texto. Podemos até mesmo afirmar que esse processo catártico resulta do efeito estético que produz o paradoxo da identificação do eu com a máscara, capaz de libertar o homem pelo distanciamento crítico. Como afirma o crítico alemão Hans Robert Jauss:

“Designa-se por ”Kátharsis”, unindo-se a determinação de Górgias com a de Aristóteles, aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique. Como experiência estética comunicativa básica, a *catarse* corresponde tanto à tarefa prática como função social (...) quanto à determinação ideal de toda arte autônoma: libertar o espectador dos interesses práticos, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer do outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar” (*O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e kátharsis*, In: Costa Lima, Luiz – *Teoria da literatura em suas fontes* – 1.979, p. 81, *Apud op.cit.*).

O efeito estético desvincula-se, assim, de um simples processo de reconhecimento projetivo do “eu” no “outro” e se alia à vivência do conhecimento. O texto literário arranca o sujeito de duas alienações: a narcísica e a sociocultural. Sob esta visão, podemos concluir que a obra literária articula uma função cognitiva a uma função emotiva e, com isto, torna-se comprometida com o papel de emancipar o leitor, individual e socialmente.

3. A questão da *mimese* na emergência de outros “olhares”.

Verifiquemos, ainda que rapidamente, algumas outras visões teóricas sobre o processo artístico da mimese e como confluem com os pontos de vista de W.Iser ou divergem deles.

Começemos por analisar a opinião do crítico e ensaísta inglês Harold Osborne que afirma: “no reino da teoria, o conceito que parece mais intimamente expressar a idéia de naturalismo (grifo nosso) é o de *mimesis* (...) *mimese* e *naturalismo* têm elos estreitos e de um certo ponto de vista não seria errado

considerar a mimese como o primeiro e ainda vagamente articulado precursor do conceito emergente de *naturalismo*". (*Estética e teoria da arte* – 1.968, p. 44, *Apud* Lima, Luiz Costa – “Representação social e mimesis” In *Dispersa Demanda* – 1.981).

Para Osborne, a *mimesis* remete à idéia de verossimilhança (conceito aristotélico de “mimese”) e supõe haver certa homogeneidade entre o representado (o referente) e o representante (o objeto da *mimesis*), sendo que cumpre ao artista corrigir, ajustar, modificar relativamente a fonte representada, sem, no entanto, alterá-la de modo que pudesse se tornar naturalisticamente irreconhecível. Com isto, o artista afastaria o impuro e contingente, para que se destacassem as formas da Verdade, as formas superiores.

Esta tendência a conceber a *mimesis* ligada a uma explicação naturalista de Arte provém da dificuldade de se entender a *mimesis aristotélica* tal qual a elabora o próprio filósofo que nunca explicou de onde derivaria o interesse prazeroso despertado por ela; interesse que poderia ocorrer mesmo diante de uma cena de horror, daquilo que não temos o desejo de ver na realidade. A própria Antigüidade substituirá o conceito de *mimesis* para escapar da tentação naturalista, trocando-o pelo de potencialidade de visão interna do artista (o que Aristóteles denominaria de “tekné”, como visto anteriormente), como se nota na passagem de Cícero:

“(…) Aquele artista, ao executar a figura de Zeus ou de Atena, a ninguém contemplava de quem pudesse formar a semelhança, mas em sua própria mente encontrava-se um admirável ideal de beleza. (...)” (Citado por Jean-Paul VERNANT, “*Imagem e aparência na teoria platônica da mimesis*” – In *Jornal de Psicologia* – Paris, 1.979, p. 137 *Apud* op.cit.).

Tempos depois, ao redescobrirem a *Poética* de Aristóteles, os renascentistas italianos mantiveram esta posição assentada na imaginação do artista, fonte de criatividade e de correção, entendendo a *mimesis* como expressão do artista, captadora do essencial. Assim, o objeto da *mimesis*, denominado *mimema*, importa enquanto ilustra uma determinada visão de mundo; a arte causa o prazer do filósofo (criador) e do intérprete (receptor) ao confirmar a

justeza de suas idéias. Opõe-se, neste momento, a *mimesis* ao *discurso conceitual*, o que diz o que é, e separa a verdade das opiniões e da imaginação, seja este discurso identificado com o filosófico ou com o científico. Esta supervalorização do conceitual sobre o imaginário chegará ao século XX e influenciará a visão de alguns teóricos na conceituação da *mimesis* e da própria *literatura como arte*.

O lingüista americano J.L. Austin tenta afastar suas teorias a respeito do discurso das noções artísticas de *mimesis*, afirmando serem estas “formas ocas ou vazias” por aproximarem-se de peças teatrais ou de poemas e não utilizarem a linguagem de forma pragmática, comunicativa:

“Uma emissão performativa será, por exemplo, de um modo peculiar oca ou vazia se dita por um ator no palco ou se introduzida em um poema ou falada em um solilóquio (...) Em tais circunstâncias, a linguagem é (...) usada não seriamente, mas de modo *parasitário quanto a seu uso normal* (...)” (*Como fazer coisas com as palavras* – 1.962, p. 22 *Apud op.cit.*).

Em importante ensaio de 1.975, outro lingüista americano, John R. Searle, iria demonstrar que não se pode teorizar acerca do texto literário e a literatura porque eles não possuem traços inerentes que os definam; a teorização plausível está circunscrita ao discurso ficcional, no qual se incluem obras literárias e não literárias; o discurso ficcional se caracteriza por um fingimento intencional, que se define por sua não – seriedade, por fingir realizar enunciados (“atos elocutórios”) que não realiza na verdade, e, portanto, é parasitário. Se tais discursos ainda apresentam alguma função comunicativa, isto se deve a convenções extralingüísticas e extra – semânticas. Confirma-se, assim, seu caráter de discursos vazios.

Richard Ohmann, também ensaísta e crítico literário, tentou repensar a *mimesis* exatamente a partir dos atos de elocução. Sumarizando seu pensamento: o acerto das emissões elocutórias depende de convenções sociais (grifo nosso). Para Ohmann, a literatura “imita” o elocutório e, através desta imitação, suspende a força normativa do mesmo, permitindo ao receptor ver à distância a relação entre o contexto social e o enunciado.

Já Charles Altieri faz objeção à idéia da *mimesis* como “imitação” de atos elocutórios, uma vez que a definição não dá conta de uma parte importante do campo literário.

“Ao menos os *poemas*, com freqüência, não imitam qualquer espécie de ato elocutório e não chamam a atenção para estruturas sociais invocadas pelas formas de expressão” (“O poema como ato: um caminho para reconciliar as teorias miméticas e presenciais” In *Revisão Iowa*, volume 6, *Apud op.cit.*).

Para o autor, a característica inerente à *mimesis* consiste em, através de um uso especial da linguagem, fingir-se “outro”, experimentar-se como outro ou ainda usar a linguagem não apenas como meio de informação,mas, principalmente, como espaço de transformação; ações cumpridas não em função de descrever um referente, mas possibilitadas pela própria ideação verbal (apresenta-se, assim, uma função estética do texto).

O “abrir-se” para a *alteridade* pelo eu fingido do personagem e/ou pela transformação da linguagem, exige, por parte do receptor, uma transposição de molduras (cenas) a que está habituado, (condição básica para que se realize o processo mimético). Esta transposição imposta pela *mimesis* depende de que fique claro para o sujeito tratar-se aqui de um jogo particular – o jogo literário, em que o prazer não se esgota no próprio objeto do jogo. A *mimesis* distingue-se dos demais jogos de linguagem porque sua ludicidade é apenas ponto de partida para seu verdadeiro fim: exigir-se pensar, seriamente, sobre o que se joga. Ao afirmarmos isto, estamos retomando, de certa forma, a concepção de Ohmann sobre *mimesis*: pensar-se sobre o jogo que se joga implica localizarem-se as convenções sociais que presidem este “jogo”. Também W. Iser já admitia esta *consciência mimética* por parte dos que participam deste jogo.

É importante lembrar que pela prática da *mimesis*, a linguagem perde sua identidade habitual – não se diz algo de implicações imediatas sobre o mundo, mas, ao contrário, mediatiza-se o conhecimento e o acesso ao mundo imaginário.

Aristóteles, em *Poética*, já afirmava que o homem se diferencia por sua especial capacidade de imitar e por meio dela adquirir seus primeiros

conhecimentos, ou seja, para o filósofo a *mimesis* tinha função cognitiva. Esta cognição advinda do ato de imitar assenta-se num “duplo movimento”, seja na prosa ou na poesia: a *mimesis* supõe em ação o distanciamento pragmático do sujeito (o *eu*) e a sua identificação com a alteridade (o *outro*), captada nesta distância. Identificação e distância, identificação a partir da própria distância, constituem termos básicos e aparentemente contraditórios do fenômeno da *mimesis*. É justamente a distância que, ao mesmo tempo que impossibilita a atuação prática sobre o mundo, permite pensar-se sobre ele, experimentar-se a si próprio nele.

Apesar dos vários posicionamentos teóricos sobre os efeitos da *mimesis* na Arte (notadamente na literatura) e no Homem, analisados por nós, desde a Antigüidade grega chegando a estudiosos e críticos da modernidade, parece-nos que um ponto comum pode ser aqui levantado: podemos pensar que a única universalidade a respeito dos efeitos da *mimesis* é que eles não o são por alguma propriedade “essencial” (como julgaram os renascentistas italianos), mas assim se tornam para as comunidades e, dentro destas, para os receptores capazes de operar uma transposição peculiar (ou seja, existem como elementos “acidentais”). Para eles, a *mimesis* surge como um *jogo*, não apenas lúdico, mas um jogo que implica prazer e distanciamento ao mesmo tempo, sendo que este obriga o retorno àquele. Assim, uma consequência prática desta opinião será o não privilégio, pelo teórico, de alguma propriedade estética, mas a prevalência de um estudo que analise, em um período histórico demarcado, a atualidade da idéia de *mimesis* e sua relação com as formas vigentes de representação social.

4. Mikhail Bakhtin: dialogismo e alteridade.

Neste item, queremos discorrer um pouco sobre algumas idéias do lingüista russo Mikhail Bakhtin que estão formalizadas nos termos *dialogismo*, *alteridade* e *cronotopia*, usados por ele em seus trabalhos. Nossa preocupação, ao abordar idéias e conceitos formulados por este teórico, é levantar pontos relevantes que

servirão de apoio para nossas análises das obras de Gonzaga, como já o anunciamos na introdução desta pesquisa. Assim, não é nossa intenção realizar uma ampla e profunda investigação das idéias bakhtinianas sobre a linguagem, mesmo porque os escritos de e sobre M. Bakhtin são vastos e não formam uma unidade temática de estudo, ao contrário tendem a uma fragmentação e abrem caminhos para múltiplos desenvolvimentos. O que nos interessa mais particularmente são alguns conceitos formulados por ele que dizem respeito à literatura e ao texto poético.

Mikhail Mikháilovitch Bakhtin (1.895 – 1.975) foi um lingüista russo influenciado pelo denominado **formalismo russo**, influente escola de crítica literária que existiu na Rússia de 1.910 até aproximadamente 1.930. Seus trabalhos tiveram grande repercussão nos campos da teoria lingüística, teoria literária, crítica literária, análise do discurso e na semiótica. Na verdade, são trabalhos que apresentam uma visão bastante filosófica, reflexiva, sobre os atos de linguagem de forma geral. Podemos dizer que mais do que um lingüista, Bakhtin foi um filósofo da linguagem e suas análises lingüísticas fazem parte do que se considera “trans – lingüística” porque ultrapassam a simples visão da língua como sistema.

O Formalismo Russo, que o influenciou, caracterizava-se pela ênfase no papel funcional dos elementos do texto literário e a concepção que apresentava sobre a história literária. Os formalistas russos defenderam um método “científico” para o estudo da linguagem poética, excluindo da análise literária de um texto abordagens psicológicas ou histórico–culturais. Dois princípios básicos fundamentaram o estudo “formalista” da literatura: primeiro, a literatura considerada nela mesma, ou a análise das características que distinguem a literatura de outras atividades humanas deve constituir o objeto de inquirição da teoria literária; segundo, fatos literários (estruturais) têm de ser priorizados sobre os compromissos metafísicos da crítica literária (sejam eles filosóficos, estéticos ou psicológicos). Para alcançar esses objetivos, os formalistas russos criaram vários modelos de análise.

Os formalistas, apesar de alguns pontos divergentes, concordavam que a natureza da linguagem poética (literária), por sua especificidade e autonomia em relação à linguagem prática, deveria ser objeto de estudo da crítica literária. Empenharam-se em definir, então, um conjunto de propriedades características da linguagem poética (seja ela poesia ou prosa), desde a forma, a sonoridade das palavras até a constituição do enredo e dos personagens, que pudessem ser reconhecidas como arte e assim serem analisadas.

O Formalismo Russo apresentou grupos que se diferenciaram em suas propostas: o formalismo mecanicista, o formalismo orgânico e o formalismo lingüístico. Este último, bastante influente, liderado por Roman Jakobson, rejeitava qualquer noção de que a emoção seja critério de análise do texto literário. As qualidades emocionais de uma obra literária são secundárias e claramente dependentes do verbal; o que importa são os fatos lingüísticos.

Apesar das influências recebidas, Bakhtin discorda radicalmente dessa visão formalista: para ele, não se pode entender a língua isoladamente, qualquer análise lingüística (literária ou não) deve incluir fatores extra - lingüísticos como contexto de fala, intenção do falante, relação do falante com o ouvinte, o momento histórico, etc. Bakhtin professa, assim, uma abordagem marxista de língua e de lingüística em que a palavra é um signo ideológico ¹⁰ por excelência e uma ponte entre o enunciador e seu destinatário. São estes princípios da visão bakhtiniana sobre a linguagem que o levarão a formular o conceito de dialogismo.

Analisemos como se estabelece esse dialogismo: o homem é um ser social que se comunica com seu mundo e com os outros através da linguagem. Como já

¹⁰ O filósofo francês Destutt de Tracy (1754 - 1836) propôs o termo *ideologia* para designar a disciplina científica que, nos marcos do *materialismo iluminista*, investiga a origem das idéias humanas como percepções sensoriais do mundo externo. No *marxismo*, ideologia, em sentido restrito, é o conjunto de idéias presentes nos âmbitos teórico, cultural e institucional das sociedades que se caracteriza por ignorar a sua origem material nas necessidades e interesses inerentes às relações econômicas de produção, e, portanto, termina por beneficiar as classes sociais dominantes; em sentido amplo, é a totalidade das formas de consciência social, o que abrange o sistema de idéias que legitima o poder econômico da classe dominante (ideologia burguesa) e o conjunto de idéias que expressa os interesses revolucionários da classe dominada (ideologia proletária ou socialista). Ver CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. 5ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos) pp.22–31.

observado por nós, na fala de E. Benveniste, “é na e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito”. Sendo assim, a comunicação humana que se faz essencialmente pela linguagem supõe a presença do outro, a *alteridade*. Cria-se a possibilidade do diálogo. A alteridade surge sob a forma do diálogo e é traço fundamental da linguagem humana.

Esta impõe que haja um outro a quem se fala e que ele próprio (o outro) seja, ao mesmo tempo, respondente e falante; a linguagem também cria a possibilidade de se falar do que um outro disse. A alteridade, como expressão humana, prevê a possibilidade de imprevistos, equívocos e estranhamentos de respostas, por isso é, ao mesmo tempo, uma relação singular e variável, na forma e no conteúdo.

Estas noções vão nos levar a alguns conceitos importantes da teoria da linguagem, formulados por Benveniste. O primeiro diz respeito à *enunciação* que, segundo Benveniste, designa o ato individual (próximo à fala de Saussure), através do qual a língua é posta em funcionamento e se converte em *discurso*. O *discurso* é de natureza social, pois apresenta um locutor que na sua singularidade pretende influenciar o seu ouvinte, produzindo um *enunciado*. Esse ato de produzir um enunciado tem a estrutura do *diálogo*: duas figuras em posição de parceiros que se alternam como protagonistas da enunciação.

“Em última análise, é sempre ao ato de fala no processo de troca que a experiência humana inscrita na linguagem remete” (“A linguagem e a experiência humana” In E. Benveniste - *Problemas de Lingüística Geral*, Apud Marília Amorim – 2.001, p. 97).

De acordo com Benveniste, “a condição lingüística de todo discurso é dada por um conjunto de três pessoas: eu / tu / ele” (Ibid, Apud op.cit.) Eu e *tu* são pessoas únicas a cada enunciação e que podem apresentar inversibilidade de papéis (o *tu* pode sempre se tornar um *eu* que então designará o outro como *tu*, mas *ele*, a expressão da *não – pessoa*, por ser o assunto do discurso, não é inversível porque está ausente da enunciação como ela se apresenta).

É importante agora distinguirmos *discurso* de *relato*. Para isto, valer-nos-emos ainda das propostas de Benveniste. Quando tratamos do *discurso*, estamos

diante do diálogo de ordem pessoal: é preciso que um *eu* se apresente na sua singularidade a um *tu* que se constitui seu interlocutor presente ao ato de comunicação. No *relato*, que tem características históricas ou literárias, não há interlocução e saímos da esfera pessoal. A pretensão do relato é produzir um efeito de objetividade. Trata-se de relatar acontecimentos que, em princípio, teriam se passado sem a interferência do locutor. No relato, ninguém fala; os acontecimentos devem parecer contarem-se a si mesmos. Benveniste admite que há obras em que a forma *relato* pode passar à forma *discurso* ou vice-versa, sendo, por isso, formas híbridas de enunciação.

Essa teorização sobre o discurso, proposta por Benveniste e por outros lingüistas da teoria da linguagem (como Dufour), terá continuidade nas teorias de Bakhtin. O texto *dialógico* ou *polifônico*, conceito bakhtiniano, discute a questão da alteridade como a presença de um outro discurso no interior do discurso enunciado. Na verdade, esses termos foram criados por Bakhtin para se referirem ao romance que apresentasse “várias vozes” (tensão dialógica) no seu interior, e diferem do termo polissemia, utilizado pela lingüística, que representa simplesmente a variedade de significados de uma palavra, não necessariamente em tensão. Segundo Todorov (*Mikhail Bakhtin – O princípio dialógico – 1.981, Apud op.cit.*), a originalidade desse conceito está no fato de colocar o contexto da enunciação no interior do enunciado. O extra-verbal, em seu conteúdo social, é constituinte necessário das estruturas semânticas do enunciado. A análise refere-se então ao modo como as *vozes dos outros* se misturam com a *voz do sujeito* no enunciado.

Essa relação entre vozes é sempre tensa e reveladora. Um sentido só revela as suas profundidades ao encontrar-se com outro, com o sentido do outro; começa aí o *diálogo* que supera a unilateralidade dos sentidos, das culturas.

“Colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava; nela procuramos resposta a essas questões, e a cultura do outro nos responde, revelando-nos seus novos aspectos, novas profundidades de sentido. Sem levantar *nossas* questões, não podemos compreender nada do outro de modo criativo. Nesse encontro dialógico de duas culturas, elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a

sua unidade e a sua integridade *aberta*, mas elas se enriquecem mutuamente“ (“Os estudos literários hoje – resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir* – In *Estética da criação verbal*, 2.003, p. 366).

Dessa fala de Bakhtin, podemos perceber que para que as diversas culturas mantenham “a sua unidade e sua integridade *aberta*”, enquanto se “enriquecem mutuamente”, o contato entre elas deve preservar o *dialogismo*, uma forma de relacionamento politicamente democrática. Se pensarmos na dominação de uma cultura pela outra, o que caracteriza toda forma de imperialismo, teremos uma relação onde o que predomina é o *monologismo*, imposição de um pensamento de ordem pessoal e único, que pretende ser expressão da “verdade”.

Vamos verificar agora como Bakhtin trata das diferenças entre dialogismo e monologismo na literatura. Como dito anteriormente, o dialogismo ou texto polifônico implica numa pluralidade de vozes cuja natureza não pode ser caracterizada nem como individual nem como psicológica e também não deve ser pensada num estatuto formal ou abstrato. Bakhtin critica, deste modo, o formalismo de um lado e o subjetivismo de outro, expondo a natureza social de todo enunciado, que se faz diálogo.¹¹ Os gêneros textuais se constroem, portanto, nas diferentes esferas da vida social, com suas condições e finalidades, têm bases históricas. Poderíamos dizer que o dialógico ou polifônico pertence à ordem do *social composicional*. A palavra *composicional* é usada com freqüência por Bakhtin para falar das formas próprias do gênero: estruturação e realização de uma obra ou de um enunciado e a relação locutor / interlocutor. Da forma como aparece definido, o gênero, de natureza social, relativiza uma forma discursiva e literária para uma determinada forma de alteridade e essa relação se atualiza cada vez que um gênero é escolhido. O gênero se torna assim um fator de vínculo

¹¹ À multidão de vozes sociais, Bakhtin chamará de heteroglossia dialogizada (ou plurilingüismo dialogizado) e dirá que todo enunciado é parte integrante de uma “memória discursiva” e é intrínseco ao enunciado um receptor presumido, qualquer que seja o “auditório social” (M.BAKHTIN, “*Marxismo e linguagem*”, in “*Linguagem e Diálogo – as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*” – Carlos Alberto Faraco – 2.003, pp. 56 – 58).

social, que, em suas relações com o outro, estabelece a mais importante dimensão discursiva da questão do poder.

Todo enunciado, na visão bakhtiniana, é um acontecimento (um ato), uma relação de elementos que se organizam em “tensão”, uma espécie de drama em que se envolvem um locutor (o *eu*), o objeto (o *ele*) e o ouvinte (o *tu*). O gênero que representa de forma mais sistemática e completa esta pluralidade de vozes (identificadas pelo locutor, o ouvinte e o objeto), para Bakhtin, é o romance moderno (a que ele chamará, então, de romance polifônico) e que tem sua expressão máxima nas obras de Dostoievski.

A presença do Outro (a alteridade) no discurso pode ser observável através das formas gramaticais (ao nível da frase) ou não estar marcada lingüisticamente, sendo identificada apenas ao nível do enunciado. Assim, é o contexto que servirá de suporte de compreensão. O tom de um enunciado pode ser identificado, por exemplo, pelo contraste entre idéias heterogêneas no interior do texto: é o que ocorre no caso da ironia ou da polêmica.

É importante lembrar, numa relação dialógica, que o sentido de um enunciado não depende apenas da atribuição de um locutor. O interlocutor é uma peça fundamental para que esse sentido se concretize. Sentido que se produz entre os dois elementos (*locutor e interlocutor*) e, de forma mais ampla, na situação social em que o enunciado é sustentado.

Um dos pontos fundamentais do dialogismo bakhtiniano é o que diz respeito à relação de alteridade autor – personagem, presente no romance polifônico, tomada a obra de Dostoievski como base. Bakhtin distingue dois níveis de alteridade: o primeiro é aquele em que se estabelece a relação do autor com ele mesmo; enquanto presença segunda, a coincidência com o autor real não pode se representar no conteúdo do texto. O segundo nível opera na criação do personagem: esta é resultado de um processo de “desapropriação de si”, de perda de si num mundo exterior. O prazer na criação estaria em satisfazer-se num objeto outro, exterior e sensível. Se esse processo realiza uma identificação com o ponto de vista do outro, no entanto, não se conclui aí o ato criador. Para isto, seria

necessário o autor redescobrir sua exterioridade com relação ao outro (o personagem), numa posição de *exotopia*; nada de fusões ou coincidências do autor com o personagem. Esta posição de Bakhtin retoma, de certa forma, a questão da *mimese* como analisada por nós: o processo mimético da arte é um jogo que oferece *prazer* ao seu criador e aos receptores quando lhes permite um *distanciamento* em relação ao objeto retratado; tal distanciamento deve ser capaz de promover uma consciência de alteridade tanto no criador como em seus receptores, que se enxergam como o outro na relação de criação, não podendo haver neste processo nenhuma fusão. A *mimese* torna-se, assim, um mecanismo capaz de operar com a *transposição* ao mesmo tempo que com a *conscientização* dos receptores em determinada comunidade, num determinado tempo histórico. Estas são condições básicas para o processo de criação, tal como nos fala Bakhtin, que supõe a alteridade como sua condição prévia. Ou como demonstra Todorov (Ibid, 1.981, p. 154, *Apud* Marília Amorim, op.cit.), ao afirmar que a recíproca da não coincidência do autor com o personagem é a impossibilidade artística da expressão de si mesmo: o que se exprime, neste caso, é sempre uma relação com o outro.

É importante ainda ressaltarmos que, no romance polifônico, o personagem não é apenas objeto do discurso do autor, mas seu próprio discurso é imediatamente significativo. O autor não tem uma verdade acabada sobre seu personagem, ao contrário, ele entra em diálogo e se deixa alterar pela palavra do personagem. O próprio personagem se constrói na relação do discurso, ou seja, as palavras de um personagem nunca são plenas, acabadas: elas se buscam nas palavras dos outros, seja por oposição, acordo ou submissão, é no contato com as palavras dos outros que suas palavras fazem sentido e lhe permitem uma coerência de ação. Assim, desta maneira, uma das bases do discurso dialógico, para Bakhtin, é a sua capacidade de *representação*: ele representa as linguagens, que por sua vez representam os objetos. Esta forma de representação é múltipla e está em permanente construção, ou seja, é marcada pela instabilidade resultante do sistema de alteridades que se instauram no próprio discurso.

O caso da intertextualidade é também um caso de polifonia, na acepção de Bakhtin. Isto porque a intertextualidade pressupõe a presença da alteridade (o “outro”), na forma de um intertexto: ou a fonte é diretamente mencionada no texto que o incorpora ou o produtor está presente (comunicações orais), ou, ainda,

“trata-se de textos anteriormente produzidos, provérbios, frases feitas, expressões estereotipadas ou formulaicas, de autoria anônima, mas que fazem parte de um repertório partilhado por uma comunidade de fala. Em se tratando de polifonia, basta que a alteridade seja encenada, isto é, incorporem-se ao texto vozes de enunciadores reais ou virtuais, que representam perspectivas, pontos de vista diversos, ou põem em jogo “topoi” (lugares) diferentes, com os quais o locutor se identifica ou não” (Koch, 2003, p. 73).

As características apresentadas até aqui são essenciais para a construção das relações dialógicas e de suas alteridades num texto, permitindo-nos entender melhor a oposição que se processa entre *dialogismo* e *monologismo*. Na concepção bakhtiniana, o texto monológico é aquele que orienta o seu discurso para um objeto e onde a palavra serve apenas para representar este objeto. É o texto que não apresenta diversidade de centros discursivos, tensões com o outro, incompletudes, instabilidades, procurando ser um “discurso da verdade”. É o caso do texto científico como nos ilustra Authier em sua fala:

“Desde que um discurso tenda a se representar, quanto a seu modo de enunciação, como *discurso da Verdade*, fora de toda especificidade histórica e individual, ele elimina tendencialmente todo rastro mostrado “do outro” (*Heterogeneidade representada e heterogeneidade constitutiva: elementos para um alcance do outro dentro do discurso*” – 1984, p. 146, *Apud* Marília Amorim, op.cit.).

Curiosamente, ao lado do texto científico, que procura expressar seu discurso como verdade absoluta, apresentando por vezes um caráter autoritário, Bakhtin vai nos apresentar também como monológico o texto poético.

Ao contrário do romance, que tem sua complexidade garantida na relação do discurso com seus enunciadores, a complexidade da poesia se restringe à relação entre o discurso e o mundo, intermediada por seu criador, o poeta, cuja marca é uma visão pessoal, subjetiva. Assim, a linguagem do poeta é marcada pela pessoalidade, é dele e ele não saberia traí-la. “O poeta habita a sua linguagem e sua linguagem o habita inteiramente, com todo seu drama e suas

impotências” (Marília Amorim, p. 148 In op.cit.). O poeta se confunde com o discurso e o objeto de que trata, não havendo distanciamento no emprego de suas palavras, sendo que elas exprimem de modo imediato e direto o desejo do poeta.

“O poeta assume seu ato de palavra que é desde logo uma enunciação no primeiro grau, não representada, sem aspas. O prosador representa a linguagem, introduz uma distância entre ele mesmo e seu discurso; sua enunciação é dupla”.

“(...) O poema é um ato de enunciação, enquanto que o romance representa um [ato de enunciação]”. (grifos nossos) (TODOROV, citando M.Bakhtin In Mikhail Bakhtin, *O princípio dialógico* – 1.981, p. 101, *Apud*, op.cit.).

Bakhtin considera monológico todo gênero direto onde a linguagem não aparece como objeto de representação. Mas monológico aqui não significa exatamente o mesmo que “unívoco” e tem-se, então, uma diferença fundamental entre o monologismo da ciência e o monologismo da poesia: ao contrário da ciência, cujo trabalho com o signo e o conceito visa à univocidade, a poesia tende sempre ao signo polissêmico. Nesse aspecto, podemos falar mesmo que a palavra poética e a palavra romanesca se aproximam, pois ambas se fundamentam na ambigüidade. Porém, enquanto uma é apenas polissêmica (a poesia), fato que a identifica mais com a expressão lingüística, a outra tem relação com o processo polifônico (a palavra romanesca). Desta forma, cabe admitir que a polissemia, por concernir à língua, resulta numa virtualidade anônima, enquanto que a polifonia, por relacionar-se ao enunciado e ao discurso, dá-se como um acontecimento de múltiplas vozes, em que estas vozes são sempre nomeadas, particularizadas, ainda que esses nomes sejam por vezes generalizados.

Não queremos dizer com isto que somente o romancista trabalhe com a alteridade. O poeta, em seu processo criativo, também se defronta com as palavras dos outros, já ditas, num processo intertextual. Considerando-se que as palavras e os objetos são frutos de uma história de enunciações, esse processo é inevitável. Mas Bakhtin afirma que essas confrontações com o outro, na poesia, serão simples apoio para as expressões individuais do poeta, portanto constituem-se como elementos transitórios. Não são interesses imediatos do texto poético, apenas elementos mediáticos deste, trabalho do artista. A poesia visa a uma

pureza do objeto que só pode ser nomeada por uma palavra “única”, uma espécie de palavra “inaugural”. No dizer de Bakhtin, essa “linguagem dos deuses” exprime um desejo de esquecimento ou de superação do tempo e do espaço, fazendo-a aproximar-se de um desejo enunciativo universal humano, que também é o da ciência.

O monologismo no texto poético pode resultar de um processo progressivo de monologização da consciência do poeta, ou seja, a palavra do outro teria sido reconhecida e acolhida no início e, com o uso, no final ela se tornaria totalmente assimilada e anônima. O autor acaba por acreditá-la sua, tamanho o grau de incorporação ocorrido. Este é o caso dos cânones poéticos, que instituídos por um período, acabam assimilados pelos poetas como se fossem características individuais.

“Depois disso, a consciência monologizada, na sua qualidade de só e único *todo*, insere-se num novo diálogo (daí em diante, com novas vozes de outros exteriores)” (BAKHTIN , 2.003, p. 386).

Sobre esses aspectos do texto (científico ou literário), assentados na oposição dos conceitos “dialógico” e “monológico”, vale ressaltar um ponto de reflexão já apontado por Tezza (2.003, pp. 232 – 233): na verdade, os conceitos bakhtinianos são sugestões para pensarmos os textos como formas comunicativas que participam de uma rede social de valores e não são simples estruturas, não admitindo, portanto, classificações rígidas e estanques, como lhe deram alguns teóricos. Nas palavras de Tezza:

“(...) algum animismo teórico parece colocar vida própria nos termos “dialógicos” e “monológicos” e declara que o primeiro é superior ao segundo, não por definição literária, mas por valor social – o que é dialógico é democrático, portanto intrinsecamente superior ao que é monológico, autoritário e centralizador. É um modo infantil de ver as coisas; uma obra de arte é, necessariamente, um objeto centralizador finalizado, a afirmação concreta de um centro de valor espacial e temporal, não um ideário solto e sem eixo, “aberto” a qualquer coisa, um “fato” à solta. Num certo sentido metafórico (...) toda obra de arte é “monológica”; aliás, nesses sentido metafórico sugerido pela palavra (que nada tem a ver com Bakhtin), nada foi mais monológico do que a própria definição de obra de arte

empreendida pelos primeiros formalistas, entendendo-a como uma máquina ou como um conjunto de procedimentos técnicos”.

Sobre as reflexões e levantamentos teóricos realizados por nós até este ponto, gostaríamos de acrescentar que, para além da representação que possa trazer um texto, existe sempre um nível de alteridade que participa de todo enunciado, independentemente de ele ser monológico ou dialógico. É que todo enunciado responde a enunciados anteriores, historicamente expostos. O objeto de que se fala já foi falado anteriormente. A palavra que se utiliza já foi utilizada antes. E, de acordo com Bakhtin, eles (objeto e palavra) carregam sempre consigo suas respectivas memórias. “A pluralidade de contextos de enunciação habita assim cada texto e suas vozes serão tanto mais audíveis quanto o permita a memória discursiva do leitor” (Amorim, 2.001, p. 133).

Trataremos agora de outro conceito trazido até nós por Bakhtin: o de *cronotopo*¹². Bakhtin criou o termo para tratar da questão do tempo – espaço como uma unidade indissociável que está no centro de todos os juízos de valor humanos. *Tempo* corresponde ao que é *histórico* e *espaço*, ao que é *social*. *Tempo – espaço* é equivalente, então, a *histórico – social*. Mas a expressão pode indicar também o histórico–social internalizado no indivíduo, um tempo interior, *psicológico*.

Para Bakhtin, a teoria do cronotopo consiste em “uma interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em Literatura, nas quais ocorre uma fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto em que o princípio condutor do cronotopo é o tempo”.(apud Sant’Anna, 2.003, p. 36). O cronotopo, como uma idéia

¹² *Cronotopo* é um termo formado pela justaposição do radical *crono* - com o radical - *topo*; **crono** - vem do grego *khrónos*, ou 'tempo', ocorre em compostos da nomenclatura científica do século XIX em diante. - **topo** vem do grego *tópos*, ou 'lugar', em uns poucos vocábulos da terminologia científica do século XX. [Dicionário Houaiss]

fundamentada no tempo, corresponde ao momento em que o sujeito observa seu objeto, é único e irrepetível. Como consequência da aplicação do cronotopo, temos: o “horizonte próprio”¹³ do “eu cognoscente”¹⁴ que varia no tempo, resultando, portanto, num conhecimento inacabado, uma consciência que é sempre um “vir-a-ser”; os cronotopos de dois sujeitos que observem o mesmo objeto não são permutáveis entre si: eles nunca compartilham o mesmo “horizonte”.

O lingüista russo aponta ainda dois significados do cronotopo, aplicáveis à obra literária (marcadamente o romance), que acreditamos importantes para esta análise: os cronotopos são os organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance (os conflitos do enredo se organizam a partir de relações espaço - temporais) e nos elementos espaço – temporais é que os acontecimentos do enredo ganham corpo, concretizam-se e criam condições para o desenvolvimento das “tomadas de cena” do romance. Desta forma, elementos abstratos como as generalizações filosóficas e sociais, as idéias e análises de causas e efeitos, entre outros, e elementos concretos como a história dos modos de vida, dos costumes, das instituições e das sociedades passam a gravitar em torno do cronotopo, criando imagens de caráter literário (cf. Sant’Anna, 2.003, p. 37).

¹³ “horizonte próprio”, de forma bastante simplificada, pode ser entendido como o conhecimento individual que cada “eu” de uma cultura apresenta; esse conhecimento, na verdade, introjeta a totalidade de conhecimentos de uma cultura mais o conhecimento próprio do “eu”, sendo, portanto, um “excedente de conhecimento” que o indivíduo carrega consigo e que o distingue dos outros em sua cultura. Esse “excedente de conhecimento” distingue o “horizonte próprio” dos horizontes alheios, destacando a singularidade do indivíduo no grupo social (totalidade cultural) a que está subsumido. Na literatura, essa pluralidade de pontos de vista é expressa através dos personagens que enformam o romance polifônico, na medida em que não há um olhar privilegiado que enfoque uma verdade superior às demais.

Capítulo III

O pai das Musas,
o pastor loiro
deu-me, Marília,
para cantar-te,
a lira de ouro.

As cordas firo;
o brando vento
teus dotes leva
nas brancas asas
ao firmamento:

(Lira XXX – 2ª parte, in *Marília de Dirceu* – Tomás Antonio Gonzaga)

Neoclassicismo e Arcadismo

Século XVIII, o “Século das Luzes”: o mundo atinge um considerável desenvolvimento científico e sob esta óptica passa a olhar e explicar os acontecimentos físicos e culturais do cotidiano humano. É o momento de Isaac Newton propor a teoria gravitacional, inaugurando um novo capítulo da Física Moderna. São as teorias psicológicas de Locke e d’Holbach que procuram demonstrar que o relógio da humanidade aponta para a hora do racionalismo e da investigação científica. São as teorias educacionais de Rousseau e a ciência experimental de Pestalozzi e de Pinel. É o momento da energia a vapor na indústria têxtil inglesa e da energia do conhecimento universal representada pelo espírito enciclopédico (no saber e na experiência humana). A ciência e o racionalismo constituem as “luzes” que guiam o homem em sua trajetória terrestre. Razão que “ilumina”, ilustra e esclarece os homens, conduzindo-os ao progresso. Daí os termos *iluminismo* e *ilustração*, que caracterizam as manifestações

¹⁴ “eu cognoscente” – o indivíduo, que adquire constantemente conhecimento no seu relacionamento com as coisas e com o outro.

culturais deste século, geralmente de origem francesa ou inglesa e que traduzem o termo alemão *Aufklaerung*.¹⁵

Uma nova estrutura social começa a se estabelecer, fundamentada em críticas da burguesia à aristocracia e à realeza dominantes, procurando negar as desigualdades sociais e propondo que a sociedade seja racionalmente reformada. São as idéias “iluministas” de filósofos e teóricos como Voltaire, Rousseau e Montesquieu que dão suporte a essas reformas e possibilitam o aparecimento de monarquias reestruturadas e de “déspotas esclarecidos”. Hora de crise, em que se assiste à transferência da liderança histórica da aristocracia para a classe média (a burguesia).

No tocante à Literatura, o século XVIII desponta como um entrecruzar-se de atitudes: de um lado, temos a permanência de aspectos do Barroco (do século anterior), traduzidos no chamado “barroquismo”; por outro lado, surge o que se denominará como Neoclassicismo, movimento de restauração nas artes do espírito renascentista. Assim, expressa-se, na cultura desse momento, uma transição apoiada em tendências contraditórias, reflexo da própria ordem social estabelecida: polarização entre a tradição e a liberdade, o formalismo e a espontaneidade, o ornamentalismo e a simplicidade. Como afirma Afrânio Coutinho, em artigo sobre o Neoclassicismo (2.001, p. 199):

“O subjetivismo burguês avança firme em substituição ao formalismo cortês, não sem experimentar de passagem formas transicionais, ainda de restauração clássica, mas de sentido diferente. Contra o gosto barroco seiscentista, que ainda perdura no século XVIII sob formas degeneradas e de decadência (o “barroquismo”), o movimento espiritual para a conquista de nova forma artística, procura abrir caminho através de experiências sucessivas, que, misturando-se umas às outras, têm por efeito torná-lo confuso e impuro. Assim, ao gosto barroco do esplêndido e do grandioso, da ostentação e da desmedida, vai suceder, sem que haja uma completa libertação do primeiro, a procura das qualidades clássicas de medida, conveniência, disciplina, pureza, simplicidade, delicadeza (...). Ao mesmo tempo(...) que se busca o primado absoluto da razão, cultiva-se o sentimento, a sensibilidade, o irracionalismo. A ruptura com o Barroquismo, que também encontrava

¹⁵ A palavra “iluminismo” é tradução da alemã *Aufklaerung*, tendo entrado em uso, ao lado de ‘ilustração’, para designar a mentalidade dominante do século XVIII.

apoio na lei da imitação, baseia-se ainda na imitação dos antigos, o que seria a única justificativa para dar-se a denominação de Classicismo a todas essas correntes (...)"

Apesar de características dialéticas e da infiltração da literatura barroca, mesmo decadente, nas manifestações literárias do século XVIII, começam a se definir mudanças no gosto literário do período, que se orienta para novos rumos, acompanhando o declínio da aristocracia e a ascensão da burguesia. Em vez de expressar grandeza e poder, a literatura busca agora a presença da graça e da beleza, como tradutoras dos sentimentos e das formas artísticas ideais. Há uma reação consciente contra o Barroquismo dos seiscentos, expressa num amplo movimento de restauração classicizante, que se desenvolve sob a forma de Neoclassicismo: nasce o "espírito clássico" do século XVIII e apesar de apoiado em tal espírito, preso à idéia de restauração das formas e tradições do mundo antigo, a partir do Renascimento, o movimento neoclássico desse momento adquire um feitiço diferenciado em relação ao Classicismo italiano do século XIV. Na intenção de recapturar o espírito dos antigos clássicos, o Neoclassicismo abandona a espontaneidade de criação e resulta num apanhado de fórmulas e de princípios abstratos, de rígidos códigos de valores críticos e formas literárias, de propensão didática e de preferência pela satisfação intelectual em lugar da emoção, pela elegância da forma em lugar da unidade interna. Daí o surgimento de uma arte em que a emoção está em segundo plano, a liberdade criadora encontra-se coagida e se cultiva uma beleza formal idealizada. As regras a serem seguidas são as mais rígidas possíveis, oriundas do Renascimento, e que retomam regularmente os modelos greco – latinos; no caso da Literatura, os princípios estéticos apresentados por Horácio (que, por sua vez, retomam os de Aristóteles) são modelos a serem imitados pelos escritores do século XVIII: unir o útil ao agradável e valorizar a natureza como meio de conhecimento da verdade. Cândido (1.975, p. 47) observa este fato, afirmando que, embora variando de nação para nação, as diversas tendências literárias

"compreendem em geral o culto da sensibilidade, a fé na razão e na ciência, o interesse pelos problemas sociais, podendo-se talvez reduzi-las à seguinte expressão: *o verdadeiro é o natural, o natural é o racional*. A literatura seria, conseqüentemente, expressão racional

da natureza, para assim manifestar a verdade, buscando, à luz do espírito moderno, uma última encarnação da *mimesis*¹⁶ aristotélica”. (grifos nossos)

Tais princípios aparecem expressos em alguns manuais da época como a *Art Poétique* (1.674), de Nicolas Boileau e a *Poética* (1.737) do espanhol Luzán, entre outros.

Boileau dirá que a primeira virtude de um artista é a Razão:

“Aimez donc la raison; que toujours vos écrits
empruntent d’elle seule et leur lustre et leur prix.
Que toujours le bon sens s’accorde avec la rime.
Jamais de la nature il ne faut s’écarter.”¹⁷

E acrescentará que é a Razão que leva à Verdade e esta à Beleza:

“Rien n’est beau que le vrai; le vrai seul est aimable.”¹⁸

Vale lembrar que ainda estamos numa estrutura social em que a razão e o bom senso são características de um ambiente aristocrático.

Luzán, por sua vez, dirá que a poesia é “*imitação da Natureza no Universal e no Particular, feita com versos, para utilidade ou para deleite dos homens, ou para uma e outra coisa juntamente.*”

A verdade e a natureza são imprescindíveis à arte poética, mas devem ser sempre conhecidas através da experiência.

“À emoção quinhentista do mundo descoberto em superfície, sucede (...) a emoção da realidade vista em profundidade e pormenor. As novidades espantosas que antes se pediam aos nautas e exploradores de continentes esperam-se agora dos investigadores de

¹⁶ “*Mimesis* significa, em grego, imitação; muitos a consideram um princípio básico na criação artística: como representação da natureza, neste caso opondo-se a simbolismo; como emulação de obras anteriormente elaboradas, notadamente pelos gregos e romanos, oposta, portanto, à espontaneidade; como imitação de conduta, idiossincrasias e hábitos alheios (Cf. Joseph T. Shipley, *Diccionario de la Literatura Mundial*, Barcelona, Ediciones Destino, 1.962). No seu sentido originário, aristotélico, deve ser entendida não como a simples reprodução “fotográfica” da natureza, mas como o fazer a natureza aflorar em toda a plenitude.” *Apud* Proença Filho, 1.969, p. 171 – notas ao capítulo VII – Neoclassicismo.

¹⁷ “Amai, portanto, a razão; que sempre vossos escritos precisam dela unicamente, de seu brilho e de seu prêmio. Que sempre o bom senso combine com a rima. Jamais da natureza ele deve se afastar.”

laboratório, (...) munidos de microscópios. (...) é à razão, a que Descartes confiava a audaciosa como que recriação do Universo, de que a dúvida metódica fizera tábua rasa, a que recorrem moralistas e legisladores, que tentam a reforma nacional nos costumes e das instituições tradicionais. A Razão, livre da pressão da Fé, na solução dos problemas do cognoscível ; a Natureza, minuciosamente observada.” (Hernani Cidade – *Lições de Cultura Luso – Brasileira* , 1.960. *Apud* Proença Filho, 1.969, p.165)

É importante frisar que a noção de Natureza aparece como idéia diretora no século XVIII: a Natureza e suas leis tinham autoridade indiscutível, exercendo influência em todos os domínios do conhecimento, e esperava-se dela que introduzisse, nas artes e na literatura, ordem, unidade, proporção. Durante todo o século, o conceito de Natureza foi padrão, apesar das mudanças de sentido que se operaram no seu decorrer. Sem dúvida, a idéia de Natureza ocupa o centro do mundo setecentista: a Natureza cósmica e paisagística, a Natureza do coração (o *esprit*). O grande mito deste século se tornará o da união do Homem com a Natureza, como se pode observar, por exemplo, nas pinturas das paisagens de Watteau (*as fêtes galantes, fêtes champêtres*), onde grupos de jovens se divertem em reuniões sociais que transcorrem pacificamente em ambientes bucólicos e pastoris, com música, dança e poesia, ou com cenas de caçadas. Reflete-se, assim, a concepção do “estado de natureza” como situação áurea e feliz, ligada à idade da pureza e da bondade; concepção traduzida por Rousseau em sua teorização sobre o “homem naturalmente bom”, ponto de partida de verdadeira crença em todo o Romantismo. Desta forma, podemos afirmar que a emoção da Natureza infiltra-se em toda a literatura do século XVIII, misturando-se a elementos clássicos e mitológicos, barrocos e iluministas.

A forma neoclássica que mais se adaptou à literatura de língua portuguesa no século XVIII foi a corrente de procedência italiana denominada *Arcadismo*, surgida em Roma.

Em finais do século XVIII, a ex-rainha da Suécia, Cristina, filha do rei Gustavo Adolfo, muda-se definitivamente para Roma, abdicando ao trono e à religião luterana que praticava, convertendo-se ao catolicismo. Culta e

¹⁸ “ Nada é belo como a verdade; a verdade somente é desejável.”

acostumada aos estudos filosóficos e literários, desde a Suécia, habituara-se a reunir em seu palácio artistas, poetas, sábios e cientistas da época, com os quais constituíra verdadeiras academias para a discussão de problemas sociais ou momentos de deleite, lendo e comentando com o grupo trabalhos de natureza literária ou científica. Quando em Roma, continuou a reunir em sua casa a jovem intelectualidade italiana. A soberana morre em 1.689 e os participantes das reuniões não querem que esse bom hábito se perca; com regulamento–programa, um presidente e 16 membros, fundam a agremiação que chamariam de *Arcádia*, em 1.690. Esta denominação vem recuperar a referência a uma região mitológica grega da Antigüidade Clássica, comandada pelo deus Pan e habitada por pastores que se divertiam com canções de amor e pugnas poéticas, caracterizadas pela simplicidade, espontaneidade e regularidade. Os membros da Arcádia chamavam-se “pastores”, adotando nomes pastoris, do grego ou do latim, tendo um presidente que se intitulava o “Guardião Geral” e um patrono representado pelo Menino Jesus, símbolo da tão almejada simplicidade e que já destacava uma diferença da ideologia árcade em relação à ideologia de natureza clássica: naquela, ao contrário desta, admite-se o clericalismo e a religiosidade. Como sinal do espírito pastoril, as reuniões ocorriam em parques públicos ou jardins das grandes vilas romanas, até que, em 1.725, o rei D. João V, de Portugal, ofertou à academia o idílico bosque Parrasio, junto ao Janículo.

A Arcádia propõe algumas normas gerais para atingir a renovação dos cânones desgastados do período:

- reação contra o mau gosto do Barroquismo: ao Barroco decadente se contrapõe a razão, a simplicidade, a naturalidade expressional, como formas de boa realização poética. Vale lembrar ainda que, em Portugal, por exemplo, abolir tudo que lembrasse o Barroco era abolir da arte e da cultura portuguesas o período de jugo espanhol por que o país passara, sob o domínio de Felipe, rei da Espanha.

- persistência dos cânones do Classicismo, através da imitação de modelos renascentistas, notadamente da poesia de Petrarca, valorizando a boa

tradição humanística, o amor puro e o conteúdo cristão. Nessa premissa anti – seiscentista e classicizante do Arcadismo reside provavelmente sua principal inspiração.

- culto da teoria aristotélica da Arte como imitação da Natureza: a verdadeira poesia deve inspirar-se num entusiasmo natural e exprimir com naturalidade, sendo simples, pastoril, bucolicamente ingênua e inocente.

- disciplina e regularismo estético.

- desejo de investigar o mundo, conhecer a lei da sua ordem, que a razão apreendia.

- o Arcadismo passa a ser fruto da conciliação do Racionalismo e do classicismo, com o predomínio da razão e da autoridade literária. Assim, o poeta deve ser um pintor de situações e não de emoções (poetas, que fogem a essas características, na verdade, negam-se a aceitar essas formas coercitivas).

- a poesia árcade, ao seguir os preceitos aristotélicos de arte, admite que o processo de imitação é legítimo meio de se conhecer a Verdade, ou seja, a poesia é maneira de imprimir verdade na imaginação e no sentimento.

- o árcade, através de seus cânones, pensa a literatura com finalidade moral e didática.

O idealismo renascentista, ao qual a Arcádia procura se filiar, construiu a idéia de uma vida racional e em equilíbrio em lugares utópicos, naturais e de sonhos, formando o que poderíamos considerar um “complexo mítico”. A Arcádia passa a fazer parte dele, caracterizando-se como uma região ideal e fictícia, de extrema beleza, de onde foram expulsas as paixões perturbadoras, refúgio das idéias e do deleite espiritual, em que é possível fugir das cidades que começam a se industrializar, das fábricas, da agitação da vida urbana. Como lugar perfeito, da vida de sonhos e equilíbrio, a Arcádia situa-se no campo, em plena natureza (que já vimos ser uma de suas marcas essenciais), opondo-se, assim, à vida citadina. Por isso, o tema da Arcádia sempre esteve ligado à literatura pastoril e bucólica e, ao se denominarem “pastores”, os árcades conscientemente estabeleciam um elo

fantástico de evasão para um paraíso campestre, criando uma poesia com marca de ingenuidade, sentimental e idílica ao mesmo tempo, de inspiração e motivação “pastoris”, situando-se fora de sua condição real (cumpre lembrar que os árcades, na sua maioria, provinham de uma classe social aristocrata ou pertenciam à burguesia abastada). Sannazaro, árcade italiano, ao publicar o romance pastoral de nome *Arcádia* (1.504), introduziu o nome e o tema na literatura ocidental moderna, que da Itália se espalharia para outros países. A *Arcádia* assumiu um cunho internacional, atraindo filiações de indivíduos e associações culturais de países estrangeiros (como foi o caso da Academia Francesa), que passaram a se denominar “colônias” do Arcadismo italiano.

Curiosamente, a despeito do seu embasamento racional e clássico, o sentimento (como dito anteriormente) é uma das preocupações importantes do Arcadismo. Estava implícito no sonho árcade “o desejo de uma livre e pura expressão lírica do sentimento, sem as afetações do Barroco”, como define o crítico literário italiano C.Calcaterra:

“em contraste com a realidade e a razão, ao pressuposto de que a verdadeira poesia se inspira em um entusiasmo natural e se exprime com naturalidade, em nome de uma simplicidade quase pastoril, de uma fictícia inocência primitiva e de uma ingenuidade bucólica, considerando o sentimento a fonte mesma da poesia (...) Seu segredo (do Arcadismo) artístico, sua *quiddità* poética, será colher liricamente, por via interior, o contraste entre o sentimento e a razão, tornados os dois pólos espirituais da vida setecentista.”

(*Il Parnaso in rivolta*, Apud Afrânio Coutinho, 2.001, p.205).

Esta característica do estilo árcade aparece concretizada, do ponto de vista da forma poética, na opção por maior liberdade e simplicidade de escrita dos versos, utilizando-se versos curtos e soltos (sem rimas), compondo-se elegias e odes, poesias líricas que conduzem a um retorno dos modelos anacreôntico e pindárico.

A verdade seja dita, como acentua ainda Calcaterra, que há algo de falso e artificial nessa simplicidade procurada, que, reagindo contra o retoricismo barroco, redundava afinal em outra forma de retórica, a esconder não um ânimo lírico, mas um ânimo literário, amestrado pela nova razão poética. (Afrânio Coutinho, 2.001, p. 206).

Acerca da artificialidade árcade, vale citar que a Arcádia, por sua intenção de agremiação igualitária, filiou-se ao “espírito democrático”, proclamando-se uma “república literária”, com um presidente eleito (como referido anteriormente), e pastores e pastoras com nomes fictícios para demonstrar a renúncia à sua condição social, igualando-se aos demais, sem preferências ou privilégios (veremos mais adiante que, no caso do Brasil, isto não se cumprirá em relação ao poeta objeto de nossa pesquisa, Tomás Antônio Gonzaga).

Verificamos, com o que foi pontuado até aqui sobre o Neoclassicismo e sobretudo o Arcadismo, que há uma arte contrastante a percorrer todo o século XVIII. É essencial que compreendamos as formas artísticas deste século sem a preocupação de extremas classificações e sem isolar as correntes que o marcaram. Elas – a barroca retardatária, a neoclássica, a arcádica e a iluminística – correm misturadas mesmo quando se opõem, num complexo entrelaçamento, que acaba por desaguar no Romantismo, não antes de passar por uma fase que, poderíamos denominar como pré – romântica, em que a confusão de tendências se faz bastante forte. Assim, é muito difícil, diríamos quase impossível, estabelecer limites precisos entre Barroquismo e Neoclassicismo ou entre Arcadismo e Pré – Romantismo: encontram-se no período, como bem lembra Coutinho (2.001, p. 209),

“a continuação do renascimento clássico; o impetuoso movimento racionalista e iluminista; a reação aristocratizante expressa na beleza ideal e na graça, em vez de no poder e na grandiosidade; uma nova irrupção do emocional, da sensibilidade e do irracionalismo, traduzido no movimento do *Sturm und Drang* alemão, chegando finalmente ao Romantismo.”

Finalizando estas primeiras observações, poderíamos afirmar que o programa estético do *Arcadismo* está de acordo com a ideologia setecentista: a criação de um lugar utópico, onde se possa viver junto à Natureza um ideal de rusticidade (o “locus amoenus”), fugindo do tédio e do horror das cidades, dos grandes centros urbanos, foco dos conflitos humanos (“fugere urbem”), em busca da serenidade e do equilíbrio; o “homem natural”, ao assumir pseudônimos pastoris utilizados como convenção grupal, dissolve a sua personalidade em favor

da criação de uma sociedade perfeita, onde não deve haver distinção de classes. Nessa visão idealizada, cabem todas as reformas e revoluções que agitaram o século XVIII, desde a política, com seus propósitos democráticos de tolerância e de igualdade entre os povos, até a econômica, com a proposta de justa distribuição de renda, ou a do ensino, que tem na imagem da *Razão* e da *Sapiência* a base de todo Progresso humano.

No entanto, não nos esqueçamos de que o período é de contrastes e dificuldade de estabelecer limites, como já comentamos anteriormente. Temos, além da confluência de correntes estéticas diferentes, alguns paradoxos que se apresentam, como nos observa Mongelli (1.992, p. 26), na sua introdução à *Estética da Ilustração*:

“concentrados na Poesia, tida desde a Antigüidade como exemplo da mais alta inspiração, os árcades reduziram-na a porta – voz da Nova Sociedade iminente, muitas vezes panfleto de estratégias revolucionárias e/ou de novidades científicas. Quando não, os “pastores” fechavam-se alienadamente em suas academias, presos a intermináveis discussões sobre questiúnculas literárias ou aos entretenimentos ligeiros que são a tônica dos salões aristocráticos dos séculos XVII e XVIII. Ora, a contradição é evidente: quanto mais pregavam mudanças, mais delas se distanciavam de fato, permanecendo, muito do que formulavam, no plano da teoria, da abstração, do ideal. Realidade vista através do *modelo* – a trair o pragmatismo da feição lockiana e a denunciar a ambigüidade autodestruidora da receita.”

Ou seja, estamos diante de um momento da vida político – social e cultural do Homem Moderno que poderíamos chamar realmente de *caleidoscópico*.

1. Arcadismo em Portugal e no Brasil: alguns apontamentos.

Da Itália, o movimento arcádico chegou a Portugal e de lá ao Brasil. Socialmente, no século XVIII, Portugal está empenhado em restaurar sua independência política frente à Espanha, livrando-se do jugo de D.Felipe e do castelhanismo imposto pelos espanhóis à cultura portuguesa. Sendo assim, o movimento arcádico, de origem italiana e francesa, vem representar bem a luta

contra os excessos do Barroco espanhol, a cultura dos “seiscentos”, vista agora como ultrapassada. Além disso, as academias literárias da época do Barroco, focos de culteranismo, transformaram-se, em meados do século, em corporações de tipo arcádico ou científico e prático. Essa reação antibarroca propiciou o retorno à boa tradição clássica e também a utilização dos modelos franceses, a cuja influência os próprios italianos já não fugiam. Desta maneira, a corrente academicista reagia contra os seus próprios excessos, continuando sob outra forma e com outros objetivos. Era a volta à simplicidade e pureza dos modelos clássicos, a tranqüilidade da vida antiga que inspirava a renovação dos velhos cânones.

Em Portugal, o Arcadismo instalou-se com a *Arcádia Lusitana*, agremiação de intelectuais, inspirada nas Arcádias romana e francesa. A Arcádia portuguesa sobreviveu por aproximadamente dezoito anos (1.756 – 1.774), reunindo escritores importantes da história literária portuguesa como Antônio Dinis da Cruz e Silva, Gomes de Carvalho, Manuel de Figueiredo, o Pe. Francisco José Freire (“Cândido Lusitano”, seu nome arcádico), Correia Garção, José Caetano de Mesquita e Domingos dos Reis Quita. Houve, ainda, uma Arcádia, “tardia”, denominada *Nova Arcádia*, no final do século XVIII de que foram expoentes José Agostinho de Macedo e Manuel Maria du Bocage.

A firme convicção no poder da razão e da vontade e, conseqüentemente, a possibilidade de planejar as produções artísticas, com aguda consciência crítica, fizeram com que o Arcadismo português se tornasse realmente um momento de “mutação” ou de alteração qualitativa no que se produzia a partir da poesia seiscentista. Esta transformação, na verdade, teve sua origem nos finais do século XVII, atingindo o século seguinte. Houve, desde o início, o desenvolvimento de uma vasta poesia satírica, caricatural, algumas vezes pornográfica, que fazia contraponto ao cultismo e ao conceptismo das formas barrocas. Socialmente, esta poesia satírica tinha uma situação bastante semelhante à das longínquas cantigas de escárnio e maldizer:

“é uma desforra semiclandestina da compostura forçada da poesia oficial, uma espécie de musa degradada e desqualificada, que raramente apareceu em letra de forma, uma musa

negra, digamos, oferecida e procurada debaixo da capa. O traço grosso da caricatura, o grande riso alarve e o exibicionismo da inconveniência são características dela. Esta tradição transita para o século XVIII e teve continuadores, entre eles Bocage e Correia Garção.” (Saraiva, 1.982, p.169)

Além disso, os árcades assumiram, com a nova estética, a fundamental idéia da moderna organização do trabalho científico, definida inicialmente por Descartes ao afirmar:

“julgava eu que não havia melhor remédio contra (...) impedimentos do que comunicar fielmente ao público todo o pouco que eu tivesse achado e convidar os bons espíritos a esforçarem-se por ir mais além, contribuindo, cada um de acordo com a sua inclinação e a sua força, para as experiências que fosse preciso realizar (...) a fim de que os últimos, começando onde tivessem acabado os primeiros e desta forma reunindo as vidas e os trabalhos de vários, fôssemos, todos juntos, muito mais longe do que o poderia fazer cada um em particular.” (Apud Saraiva, 1.982, p. 175)

Esta cooperação entre estudiosos e artistas gerou uma contribuição fundamental para os árcades portugueses e para os estatutos da Arcádia: o processo crítico. A crítica não era uma “artificialidade arcádica”, um princípio apenas estético. Era, pode-se dizer, uma instituição com severas regras de funcionamento. O corpo dirigente da Arcádia compreendia, além do presidente, dois “árbitros” e dois “censores”. Estes últimos deveriam examinar e criticar as composições que lhes fossem entregues pelos árcades, dando aos autores um prazo para responder às críticas que lhes fossem dirigidas. Tanto as defesas como as críticas seriam depois examinadas pelos árbitros, sendo que, se não houvesse acordo das partes, o presidente teria voz de desempate. Conforme a decisão dos árbitros e do presidente, seriam os autores obrigados ou não a executar as emendas propostas pelos censores. A autocrítica, como consequência inevitável da crítica, era, pois, obrigatória na associação.

Este espírito de criticidade se manifestou em todas as relações sociais dentro da Arcádia portuguesa. A igualdade total entre seus membros é uma regra atenta e repetidamente expressa nos estatutos da associação. Todas as distinções são abolidas e, desta forma, cada membro tem as mesmas obrigações, inclusive a de adotar um *pseudônimo* pastoril:

“Os seus alunos se fingirão árcades e escolherá cada um nome e sobrenome de pastor adequado a esta ficção, para por ele ser conhecido, e nomeado em todos os exercícios e funções da Arcádia.” (Capítulo I – Estatutos da *Arcádia Lusitana* – in “Jornal de Coimbra”, nº 88 *Apud* Saraiva, 1.982, p.176).

O nome arcádico pastoril deveria suplantar a categoria social à qual o membro pertencesse. A igualdade é, realmente, essencial ao funcionamento da associação intelectual. Como nos esclarece novamente Saraiva (1.982, p. 177):

“... todos os cargos (excepto os cargos burocráticos de secretário e de guarda ou porteiro) eram tirados à sorte ”por querer a Arcádia mostrar a igualdade e justiça com que procede com todos os seus pastores” (Capítulo V – Estatuto da *Arcádia*). Estabelece-se também que, exceptuando o presidente, os árbitros, os censores, o secretário, que terá mesa própria, e o guarda, que terá de ficar ao pé da porta, os sócios se sentarão sem qualquer ordem de preferência (Capítulo XVII).”

Finalmente, determina-se de forma expressa que só o mérito individual deve ser considerado para a admissão na sociedade:

“Poder-se-ão eleger para membros desta sociedade todos os sujeitos que parecerem capazes de a ilustrar, sem que obste a não assistirem nesta Corte à sua eleição, na qual só se olhará para o mérito pessoal sem atender a outras circunstâncias que costumam servir de reparo a alguns contemplativos, que ignoram o preço e a estimação, que se deve à virtude (capítulo XV).” (grifos nossos) e recomenda-se-lhes segredo absoluto sobre o que dentro da Arcádia se passasse (capítulos X e XX).

A protetora da Arcádia era Nossa Senhora da Conceição (além do Menino Jesus) e esse patronato, puramente simbólico e espiritual, apresentava-se como afirmação de independência da agremiação: como se subordinava a um poder celestial, a Arcádia repelia a tutela dos poderosos deste mundo. No pensamento de muitos dos árcades, como o de Garção que, mais tarde, influenciaria Gonzaga, esta idéia aparece. Temos, então, algo no mínimo curioso na Arcádia portuguesa: seguem-se normas e valores estéticos clássicos, reforçados por uma mitologia pagã, ao mesmo tempo que são valores católicos que orientam os princípios da sociedade arcádica portuguesa.¹⁹ Apesar da contradição aparente, estas preocupações árcades se justificavam na medida em que havia a intenção de criar

uma agremiação inteiramente liberta dos preconceitos sociais dominantes, norteadas por rigoroso espírito de objetividade e cientificismo, em que a busca da verdade objetiva é o único interesse que conta, uma vez que fundamenta as virtudes humanas.

No entanto, a finalidade específica da Arcádia era a reforma literária, não uma investigação científica. Os regulamentos e estatutos que regem essa instituição intelectual demonstravam a crença dos árcades na possibilidade de a Literatura promover uma reforma geral da mentalidade social. Para eles, a reforma da Poesia era um aspecto dessa mudança: devia-se combater o mal da ignorância, da futilidade, da fantasia “descabeçada” própria da ausência de idéias dos “seiscentistas”; para realizar uma Poesia séria era necessário dar à razão o seu devido lugar, restaurar o bom senso e combater a ignorância geral de um país atrasado (ao contrário do que se pode, à primeira vista, imaginar dos árcades – racionais, sistemáticos e frívolos, percebe-se aqui um compromisso social consciente e bem demarcado). Fazia-se necessário aprender e praticar a crítica, com um trabalho de esforço, disciplina e autodomínio.²⁰ Trabalho este que contava com o apoio real (inicialmente de D. João V e, em seguida, de D. José) e o lastro intelectual de Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal. Apesar de seu período áureo ter curta duração no tempo (1.757 – 1.761), parece-

¹⁹ Em Portugal, esta foi uma questão até certo ponto polêmica e que dividiu a opinião dos próprios árcades.

²⁰ Correia Garção, expressivo árcade e crítico do Arcadismo português, desenvolveu o que chamou insistentemente de “o sistema da crítica”, consciência artística que via necessária não só à manutenção da Poesia, mas, principalmente, à fundamentação e permanência da estética arcádica. Segundo ele a crítica (e a correspondente autocrítica) é o meio pelo qual o artista consegue alcançar o “bom gosto”. Para que este objetivo se efetive, faz-se necessário ao poeta árcade meditar sobre sua escrita e aprender com os ensinamentos dos antigos filósofos e poetas greco – latinos. Imitá-los passa a ser essencial. Porém, imitar não significa “traduzir suas palavras” ou simplesmente “copiá-los” como faziam muitos poetas portugueses desse período. É bem mais do que isto: é assumir um *gênio* criador; na conceituação do século XVIII, assemelhar-se-ia a ter “inspiração” ou “entusiasmo natural”, fruto da associação de *talento* com *sapiência* do artista numa disposição bastante horaciana, uma vez que, para este poeta latino, “ser sábio é o princípio e a fonte do escrever bem.”

Ao se propor a falar de *imitação*, Garção deixa claro que os antigos são a *única* fonte de aprendizado válida e suas obras devem prevalecer, como objeto de imitação até mesmo sobre a Natureza. Crítica, então, aqueles a quem chama de “plagiadores”, os que cometem “o vício mais comum” de tradutores de Virgílio, em franca distorção dos ensinamentos de Horácio. Esses, “não imitam, roubam e despedaçam o que lhes agradou, como se tomassem por empresa fazer-nos

nos que a Arcádia Lusitana conseguiu cumprir seu intento: combateu os excessos da literatura seiscentista barroca, que Portugal herdara da Espanha, e arregimentou os literatos portugueses em torno da questão da restauração do país, fazendo com que a literatura, mesmo intelectualizada, assumisse um papel nacional importante. Abre-se, assim, o caminho para o nacionalismo literário, célula mestra da literatura romântica.

No Brasil, o movimento arcádico se inicia oficialmente em 1.768, marcado pela distribuição das *Obras Poéticas* de Cláudio Manuel da Costa. Na verdade, como afirma o crítico Alberto Faria (*Apud* Coutinho, 2.001, p. 208), nosso Arcadismo apresenta uma série de “arcades sem arcádias”, uma vez que nenhum documento idôneo até hoje comprova a existência do que se denominaria “Arcádia Brasileira”, o que leva a crer que o termo representa, entre nós, uma designação genérica, tomada da Europa, para fazer referência aos poetas arcádicos brasileiros ou que viviam no Brasil, ou ainda às “reuniões acadêmicas” e “academias literárias” comuns no século XVIII. Assim, a denominação de *arcades* e *Arcádia Ultramarina*, termos utilizados pelos poetas brasileiros desse período, que tanto ocuparam literatos e historiadores, acaba por ser um problema definitivamente superado. Exceção feita ao poeta Basílio da Gama, que realmente esteve filiado à Arcádia romana, com o nome pastoril de Termindo Sipílio, nenhum outro poeta do Arcadismo brasileiro pertenceu a qualquer Arcádia.

O que tivemos, neste século XVIII, foi a criação de Academias literárias e científicas, entre elas a *Academia dos Esquecidos*, na Bahia (1.724), a *dos Felizes*, no Rio de Janeiro (1.736), a *dos Seletos*, ainda no Rio (1.752) e a *Academia dos Renascidos*, novamente na Bahia, em 1.759. Esta última, fundada por um grupo de juristas, clérigos e latifundiários, abordava temas literário e histórico – com histórias lendárias, próximas a epopéias, ou crônicas mais ou menos ingênuas sobre acontecimentos. Essa Academia assinala um momento singular e importantíssimo na formação da nossa literatura, pois, ao congrega-
homens de letras de várias partes da Colônia, representou o que Cândido (1.985,

aborrecer o que admiramos.” (“Da imitação dos Antigos” – Correia Garção, texto doutrinário; *Apud*

p. 97) denominou de “um primeiro lampejo de integração nacional”. Outra agremiação, a Academia Científica, fundada no Rio de Janeiro em 1.771 por médicos, e reformada, em 1.786, sob o nome de Sociedade Literária, propagou a cultura científica da época, promovendo estudos sobre as condições sociais e de saúde do Rio e criticando a situação da Colônia, com base em Raynal e inspirações em Rousseau e Mably.

Pode-se dizer, então, que o Brasil assistiu a uma pequena “Época das Luzes”, influenciado pelo Neoclassicismo e pelo Arcadismo europeu, notadamente o de inspiração portuguesa. As idéias e a literatura dessa época geraram um espírito nativista brasileiro que se encaminhou, mais tarde, para a independência política e as teorias de emancipação intelectual, base do nosso Romantismo após 1.830, fato que se assemelha bastante à trajetória do Arcadismo português. Historicamente essa época coincide com o governo do Marquês de Pombal, em Portugal. Para os brasileiros dos meados do século XVIII, a imagem que Pombal faz transparecer é a de governante grave, desabusado e reformador e que acabou por simpatizar com os colonos brasileiros, que soube proteger, ampliando com suas medidas políticas o desenvolvimento do nosso país. “Para uma colônia habituada à tirania e carência de liberdade, pouco pesaria o despotismo de Pombal” é o que nos afirma Cândido (1.985, p. 95) em seu livro de ensaios *Literatura e Sociedade*.

Algo de fato reformador parecia acontecer no Brasil: os escritores brasileiros se destacavam na *poesia épica*, fundamentada no espírito pombalino de luta aos jesuítas (é o caso de *O Uruguai*, de Basílio da Gama) ou no tema da reforma da Universidade (*O desertor* de Silva Alvarenga). Francisco de Melo Franco, em *O reino da estupidez*, atacou o despotismo da rainha D.Maria I, mas foram Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto, com uma série de “poemas ilustrados”, ao molde pombalino, que formularam a teoria do bom governo, louvando as grandes obras públicas e a sapiência do governante capaz (referência explícita ao Marquês de Pombal).

Essa visão iluminista de nossos árcades contribuiu, em contrapartida, para o incremento do nativismo em nosso país. Este sentimento nativista resultou da necessidade de investigar sistematicamente a nossa realidade, avaliando-lhe os problemas tanto de ordem política como econômica. As condições econômicas impunham, agora, a libertação da colônia em relação aos monopólios metropolitanos, num país que sofrera o baque da decadência do ouro e necessitava de maior desafogo para a sua população. A Revolução Francesa e a libertação das 13 Colônias Americanas do jugo inglês, o nascente liberalismo oriundo de certas tendências ilustradas européias, serviram-nos de exemplos e completaram o impacto do pombalismo sobre nós, formando um ambiente propício ao desenvolvimento de idéias e medidas de modernização político – econômica e cultural no Brasil, reforçadas a partir de 1.808, com a vinda da Família Real Portuguesa. No governo de D.João VI, na Corte brasileira, conjugaram-se tendências e circunstâncias, que resultaram na inevitável autonomia política. Estas considerações nos levam a perceber o entrosamento acentuado entre a vida intelectual e a vida político – social da Colônia, neste período.

É marcante o esboço de uma consciência crítica nacional que se forma entre nós e vai-se aprofundando, marca geradora da primeira noção de *alteridade* no meio pensante brasileiro, que procura diferenciar a cultura portuguesa da Metrópole da nossa cultura colonial, criando conseqüentemente a noção de *autonomia* entre nós. Disto derivam os ecos de “liberdade” anunciados pelos intelectuais brasileiros, notadamente os mineiros, com base nas idéias iluministas européias, no final do século XVIII. Interessante perceber que essa “voz” libertária, tida em princípio como expressão do desejo nacional, acaba por ser de direito apenas de uma determinada classe social, a burguesia aristocrata, tornando-se privilégio de alguns escolhidos, os “melhores”. Ou, na expressão do poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga, “os poucos da escolha nossa” (lira: “Ah! Marília, que tormento”). Em relação à outra idéia que fundamentava o pensamento sócio – político do Iluminismo, a “igualdade”, percebe-se que no Brasil foi uma aspiração humana desfavorecida nas lutas libertárias. Como registra Lucas (2.002, p. 60):

“Certamente porque a burguesia brasileira podia enaltecer a liberdade para si, embora não pudesse bater-se pela igualdade num regime escravocrata. Ainda que se reconheça a universalidade da busca da liberdade, como atributo antropológico da espécie humana, no mundo real a reserva de poder confina o âmbito da liberdade e macula o pacto da igualdade”.

Nas Minas Gerais do século XVIII, a fermentação das idéias iluministas representou o auge de um momento em que uma concepção filosófica implicou igualmente uma concepção de ruptura com o sistema de exploração econômica e de organização política lusitana. Não é à toa que três poetas dos mais importantes (Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto) e vários pensadores, além de religiosos e membros da alta burocracia estatal, tenham sido apanhados e julgados como envolvidos numa rede de conspiração contra a Coroa Portuguesa, que foi o caso da Inconfidência Mineira.

Uma aparente contradição também se instalara na Colônia: a jovem elite intelectual brasileira ia buscar conhecimentos na Europa, principalmente em Coimbra, devido à proximidade de costumes e da língua. O governo português cuidava de preparar esses intelectuais como súditos fiéis aos interesses da Coroa, mas aquela juventude, em contato com os meios acadêmicos, acabava por informar-se do progresso técnico e político dos setores mais avançados da Europa. No retorno ao Brasil, abraçavam as causas libertárias a favor da independência do país.

Além de todos esses fatores, há de se observar ainda a contribuição dada ao nosso país pelo governo do Marquês de Pombal (como citado anteriormente) e a reforma do ensino que ele promoveu tanto em Portugal quanto no Brasil. Foi exatamente com esta reforma que se enfatizou o ensino e o aprendizado da língua portuguesa falada no Brasil, que apresentava formas muito diferenciadas das utilizadas em Portugal. O substrato da língua popular aproximava-se em valor daquele outro que estruturava a língua erudita.

Isto veio facilitar, de certa forma, a instalação do nosso Arcadismo, que se pautou pelo uso de uma linguagem clara e expressiva, sem os eruditismos do português barroco, e nem por isso deixando de ser um momento intelectualizado

da nossa literatura. Lucas (2.002, p. 91) registra a importância dessa nova prática lingüística:

“A consolidação da língua portuguesa no Brasil, no século XVIII, marcará igualmente uma diferenciada prática linguageira, estabelecendo-se, então, um fosso cultural na direção da autonomia brasileira”.

Estava preparado o terreno para reafirmar o nosso nativismo e transformá-lo em identidade nacional.

Os princípios básicos norteadores do Arcadismo europeu também marcaram presença no caso brasileiro: na manifestação do desejo de mostrar que também nós tínhamos capacidade para criar uma expressão racional da natureza, “cor local”, nossa verdade nacional, marcada pela descrição nativista das suas características e pela busca de normas justas, que traduzissem e orientassem o nosso comportamento como povo. Essa capacidade de mudanças e de buscas ficou clara na atuação de dois grêmios intelectuais sobre os quais já discorreremos: a Academia dos Renascidos, associação humanista da Bahia e Academia Científica do Rio de Janeiro, cada qual sob uma orientação, mas com o mesmo intuito de criticar a situação social da Colônia, propondo-lhe algumas soluções.

Mas serão os autores mineiros que marcarão mais profundamente a nossa literatura árcade. É preciso ressaltar que, no caso desses autores, a literatura se desenvolveu na mais rica e próspera província da colonização portuguesa, Minas Gerais. No entanto, lembremos que a Colônia ainda apresentava fortes ligações físicas e intelectuais com a Metrópole, o que obrigava os poetas árcades mineiros a obedecerem a normas sócio – culturais impostas pela Coroa Portuguesa. Como afirma Lucas (2.002, pp. 107 – 108), em seu ensaio sobre o Iluminismo entre os mineiros:

“ Vivendo sob o império de um monarca absoluto, devemos levar em conta as injunções de cada um e as cautelas e hesitações a que se viam submetidos. Tinham que sobreviver sob o assédio das caprichosas leis da Corte e das censuras da Igreja e do Estado. Eram presas dos temores e das ambições pessoais, sempre que se punham perante os braços do poder. (...) Em alguns poemas gratulatórios dos mineiros é comum encontrarmos o elogio das “virtudes” dos governantes, incluindo-se ali a bondade, o bom desempenho e a justiça.”

No que se refere aos nossos escritores desse período, é comum encontrarmos uma “transição” das características barrocas para as arcades: há os que transitam do nativismo apenas extático para um nativismo mais consciente e nacional; os que buscam superar as imposições de um estilo cultista e conceptista, adequando-o a uma expressão mais simples, capaz de tratar da natureza e da verdade; os que passam da simples descrição da terra para as perspectivas do seu progresso.

Cândido (1.985, p. 98) cita o árcade Feliciano Joaquim de Souza Nunes que, na introdução à sua obra *Diálogos político – morais* (1.758), apresenta claramente expresso o tema do ressentimento dos intelectuais brasileiros, desejosos de serem reconhecidos por seus talentos a par dos colegas metropolitanos e que se apegavam, como defesa, à teoria de que o critério de avaliação do trabalho deveria ser o mérito do artista, não as circunstâncias da sua nacionalidade ou posição social, aliás como ocorria no Arcadismo português, no tocante à admissão de seus membros.

Uma atividade literária mais regular e de alta qualidade inicia-se no país com a obra do poeta mineiro de Mariana, Cláudio Manuel da Costa (1.729 – 1.789), cuja escrita transita entre o cultismo barroco e as novas tendências arcádicas. Reajustou conforme os seus preceitos a forte vocação para o Barroco, encontrando para sua poesia uma solução numa espécie de Neoquincentismo. Como ainda nos lembra Cândido (1.985, p. 98), Cláudio comporta-se como

“um novo Diogo Bernardes pela síntese da simplicidade clássica com certo maneirismo infuso. Há muita beleza nas suas éclogas, apesar da eventual prolixidade; mas nos sonetos está o melhor do seu estro, como forma e elaboração dos dados humanos.”

O poeta, em seus sonetos, apresenta características nativistas bastante fortes: o apego à terra natal, possibilitando a reprodução literária das Minas Gerais em seus aspectos mais típicos, naturais ou sociais – as montanhas, as rochas, a mineração, o ouro, a angústia fiscal. Empreendeu “cantar” tais aspectos também numa espécie de epopéia, narrando a história da Capitania de Minas, em que as normas civis vencem o caos da zona pioneira dos aventureiros do ouro. O objetivo esperado pelo poeta com este texto não foi alcançado e o poema – de nome *Vila Rica* não chegou a ser publicado.

Como sonetista, escrevendo num gênero praticado pelo Arcadismo, vale ressaltar ainda que nenhum dos poetas árcades brasileiros atingiu o seu grau de perfeição melódica e estrutural, com poemas apresentando uma propensão ao conceitismo, ao jogo de idéias ou aos sentimentos sutis, lembrando muitas vezes a poesia de Camões. Sua escrita escapa a uma classificação rigorosa de Arcadismo, aproximando-se mais do Quinhentismo, distinguindo-se deste apenas pela maior ênfase dada à expressão subjetiva. E é nesta característica que vamos encontrar elementos novos em sua poesia: motivação pré – romântica, um sentimento melancólico de perda ou de abandono, às vezes de exílio; seus assuntos prediletos são o desencanto da vida e a ausência de Nise, a amada, que, mais do que uma entidade arcádica, existe como um símbolo de distância, aumentando as penas naturais do poeta, para quem o amor é apenas mais um motivo de sofrimento, e o sofrimento o motivo principal de seus sonetos e liras.

Dessa subjetividade intensa, sem que o poeta caia em excessos, resulta o condicionamento da natureza, ou melhor, da visão da natureza, ao estado de espírito do poeta. Como já assinalou Sílvio Romero, crítico literário brasileiro, há uma tendência de Cláudio Manuel da Costa ao *noturno* e às *sombras*. O poeta se volta à natureza, ao campo, mas não ao campo arcádico, todo amenidades e prazeres, e sim a uma natureza profundamente identificada com o próprio poeta, como podemos perceber nas seguintes estrofes:

“Tudo cheio de horror se manifesta,
Rio, montanha, troncos e penedos;
Que de amor nos suavíssimos enredos
Foi cena alegre, e urna é já funesta.
Mas, que peito há de haver tão desabrido
Que fuja à minha dor! Que serra, ou monte
Deixará de abalar-se a meu gemido!”

Esta foi realmente uma marca importante deste poeta que, toda vez que fugiu ao seu temperamento e o sacrificou em nome da Arcádia, por força da moda, travestindo-se de “pastor”, perdeu em qualidade poética e transformou sua poesia em lugar – comum. Temos, aí, claramente, o duplo aspecto do bucolismo arcádico

em nossa literatura: se por um lado, o fato de nossos poetas árcades “viverem” num ambiente rústico, cercados pela natureza, marca a autenticidade de muitas de suas poesias, por outro lado, essa mesma natureza não se mostrava propícia ao aparecimento e sobrevivência de entidades mitológicas como ninfas e dríades ou pastores flautistas ociosos. Como consequência, os poetas se viram diante de um dilema: serem fiéis ao meio natural e realizarem uma poesia fora dos cânones arcádicos, entremeada mesmo pelo sentimentalismo, ou utilizarem uma linguagem artificial, procurando imitar uma natureza que não existia. Cláudio optou, normalmente pela primeira disposição, assim como seu amigo Inácio José de Alvarenga Peixoto (1.744 – 1.793) que deixou obra pequena (autor do poema em oitava rima “*Canto genétlíaco*” e outros poemas), próxima na forma e nas preocupações políticas de sua poesia.

Tomás Antônio Gonzaga (1.744 – 1.810), outro autor do período, único dos nossos árcades nascido em Portugal, e autor da obra poética mais popular em língua portuguesa depois de *Os Lusíadas*, o livro de poesias lírico – amorosas *Marília de Dirceu*, representou a mais alta expressão do Arcadismo no Brasil, inclusive pela tendência acentuada para a poesia bucólica. Neste livro, o poeta árcade desenvolveu o tema da natureza ao lado de um erotismo controlado e da expressão lírica da sua própria personalidade, ponto que acreditamos ser o mais complexo da obra. Com admirável simplicidade e nobreza de estilo, traça a trajetória do autor desde seu amor idealizado e pastoril pela jovem Marília (pseudônimo de sua amada), passando por suas preocupações, visão de mundo, até chegar finalmente ao que poderíamos chamar de “otimismo estóico”, marcado pelos momentos da prisão em que Gonzaga esteve envolvido, graças à sua participação no episódio da Conjuração Mineira de 1.789. A ele é atribuída também a autoria das *Cartas Chilenas*, espécie de texto panfletário e satírico contra os desmandos do governador mineiro Luís da Cunha Menezes, mandatário da Coroa Portuguesa, envolvido em escândalos administrativos. Neste texto, o tom dos versos de Gonzaga torna-se enérgico e expressivo, ao contrário do tom sentimental de sua obra lírica.

A poesia de Gonzaga guardou sempre uma estreita relação com a beleza, o idílico, a tranqüilidade e a justiça, convicta que se apresenta – tanto na lírica quanto na sátira – de que o bem triunfará sempre sobre o mal, a justiça, sobre os maldosos e prepotentes. Faltou-lhes inquietação poética, pois seu idílio amoroso é fruto da madura idade, sempre tranqüilo, e os poucos desgostos e ciúmes que provoca são antes convencionais do que verdadeiros – ainda um aspecto do exercício poético arcádico praticado por ele. Gonzaga mostrava-se um espírito confiante, a quem a vida já não oferecia problemas: tinha um alto posto no governo, gozava de reputação como poeta e jurista, ia casar-se com uma adolescente. Tudo lhe parecia tão seguro que nem a prisão e nem o processo judicial que enfrentou o desanimavam. Sua poesia resulta, assim, não de conflitos, como a de Cláudio ou a dos posteriores românticos, mas da ausência de conflitos: tinha como clima a tranqüilidade, mesmo quando o mundo em que vivia desabou e no exílio africano o homem Gonzaga teve de refazer sua vida, suplantando o poeta.

Em relação ao tema da natureza, também presente nos poemas de Gonzaga, percebemos que ultrapassa a pura cópia dos modelos greco – latinos idealizados pela Arcádia. Trata-se de uma “imitação” direta de lugares e animais conhecidos do poeta, dando ao texto um realismo mais exato, um bucolismo que supera a linguagem amaneirada, “rococó” do texto árcade ²¹. Surgem os motivos locais, tomados ao vivo, como a mineração, as cenas entre animais, nas quais as coisas recebiam seus nomes exatos:

“Atende como aquela vaca preta
o novilhinho seu dos mais separa,
e o lambe, enquanto chupa a lisa teta.

²¹ O vocábulo ainda não se encontra integralmente definido e caracterizado, mas se vem manifestando uma tendência a utilizá-lo para definir “a época setecentista em bloco”. A palavra deriva de “*rocaille*”, que se refere a rochedos, grutas. As conchas (*coquille*, sem o molusco, *coquillage*, com o mesmo) eram elemento de ornamentação na época. Hatzfeld, ao estudar o século XVIII francês, define o espírito rococó como: 1. uma gama de amor, do namoro ao idílio, à lascívia, ao erotismo; 2. a natureza como lugar ideal para o prazer voluptuoso (“*fêtes champêtres*, paisagens eróticas, etc). 3. intimidade na vida e nas instituições sociais (interiores, música de câmara, “*bijoux*”, cenas íntimas, etc). 4. máscaras e disfarces, como recurso intimista para velar e revelar. 5. “*esprit*”, talvez maior predicado do espírito rococó (ironia de Montesquieu e Voltaire)”

Atende mais, oh cara,
 como a ruiva cadela
 suporta que lhe morda o filho o corpo
 e salte em cima dela”

Vemos, pelos versos acima, que Gonzaga obedecia ao princípio arcádico de utilização e imitação da natureza, mas sem idealizá-la, desprezando inteiramente o embelezamento da paisagem. A “cor local” se impunha ao poeta que, embora se afastasse do preceito de imitação ideal, continuava fiel ao espírito árcade do período. Tratar-se-ia, apenas, de um árcade menos ortodoxo.

Não é de estranhar também que vez por outra despontasse um sensualismo, mal contido, nas líras do poeta, traçando um retrato físico da amada, com o mesmo realismo da natureza:

“O seu semblante é redondo,
 sobancelhas arqueadas,
 negros e finos cabelos,
 carnes de neve formadas.

A boca risonha e breve,
 Suas faces, cor-de-rosa,
 Numa palavra, a que vires
 Entre todas mais formosa.”

Além dessas características, fica evidente em Gonzaga a preocupação formal com os versos: rimas perfeitas, equilíbrio melódico de sons graves e agudos, sons consonantais e vocálicos, regularidade na estrofação e esquema rímico próprio que, por vezes, sugere uma quebra na monotonia do esquema poético adotado no período. Essa valorização da forma sobre o conteúdo revela o melhor do *engenho* poético de Gonzaga: não importa qual seja o tema das líras; o que importa, em poesia, não é o que se diz, mas a forma pela qual se diz.

Outro poeta que segue essa máxima parece ser Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1.749 – 1.814), mineiro de Vila Rica. Silva Alvarenga é autor do já citado poema herói – cômico *O desertor* (1.774), em que apóia a reforma na

Universidade, segundo os modelos pombalinos de Educação. Mesmo após a queda de Pombal, continuou fiel à sua obra e às tendências da Ilustração, atuando dinamicamente na Sociedade Literária carioca, de que foi o mentor, o que lhe valeu quase quatro anos de prisão. Sua ação foi importantíssima, principalmente como professor que influenciaria a jovem geração dos partidários da Independência. Representou um elo entre as primeiras aspirações *filosóficas* brasileiras e sua conseqüência político – social. Como poeta, é autor da poesia lírica *Glaura*, uma série de rondós e madrigais. Os rondós, forma poética criada por ele, são versos que constituem uma melodia monótona e procuram tratar de velhos temas da poesia como decepção amorosa e esperança. Os madrigais, mais clássicos e mais austeros, mostram a capacidade de exprimir os sentimentos dentro de formas equilibradas. Dentre os árcades brasileiros, aparece como o mais musical na forma de seus versos.

José de Santa Rita Durão (1.722 – 1.784), frei e poeta árcade, ocupa, no rol dos poetas, uma posição especial. Por questões de formação religiosa e de sua atuação como frei, apresenta uma decidida oposição à ideologia pombalina (o que não ocorreu com outros árcades) e uma declarada simpatia pela tradição poética camoniana. Como comenta Cândido (1.985, pp. 100 – 101):

“A sua cultura escolástica e o afastamento dos meios literários, mais a influência de cronistas e poetas que se ocuparam no Brasil no modo barroco (Vasconcelos, Rocha Pita, Jabotão, Itaparica), fazem dele, sob muitos aspectos, prolongamento da visão religiosa (...), levando-o a avaliar a colonização do ângulo estritamente catequético. Mas a época e o talento fizeram-no buscar, superando a falsa e afetada epopéia pós – camoniana, um veio quinhentista mais puro, para celebrar a história da sua pátria no *Caramuru* (1.781). (...) Ele representa uma posição intermediária importante, por ter atualizado a linha nativista de celebração da terra, abrindo caminho para sua florescência no século XIX.”

Para encerrarmos essa visão panorâmica dos autores do nosso Arcadismo, gostaríamos de fazer um breve comentário sobre *O Uruguai* de José Basílio da Gama (1.741 – 1.795). A obra, classificada em geral como epopéia (tem sua base na *Eneida*, de Virgílio), é na verdade um poema narrativo de cunho bélico, visando a atacar os jesuítas, que se colocavam contra a escravização dos indígenas pelos colonos, mas que mantinham, eles próprios, os índios na qualidade de mão-de-

obra gratuita, a serviço dos objetivos econômicos da Companhia de Jesus. Os indígenas aparecem como vítimas das desavenças entre jesuítas e colonos. O *Uraguai* assume declaradamente uma atitude pró – Pombal e seu autor se coloca então contra a tradicional orientação catequética e a favor da nova direção estatal. Ao se colocar ao lado do indígena, esmagado entre interesses opostos, e elaborar, através da fantasia criadora, um universo plástico onde a natureza aparece idealizada, a obra de Basílio da Gama, sugere novos rumos à literatura do século XVIII. Passa a ser um dos momentos–chave da nossa literatura, descrevendo o encontro de culturas (européia e ameríndia), que, como aponta Cândido (1.985, p. 99),

“... inspiraria o Romantismo indianista, para depois se desdobrar, como preocupação com o novo encontro entre a cultura urbanizada e a rústica, até *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, o romance social e a sociologia.”

Por fim, uma observação sobre o grupo de poetas brasileiros que aqui apresentamos, feita ainda por Antônio Cândido em seu *Literatura e Sociedade*:

“Costumava-se abranger estes poetas sob o nome coletivo de Escola Mineira. Na verdade, forma, como vimos, segmentos distintos no movimento arcádico, e a designação só se justificaria caso tomada como sinônimo do grupo brasileiro dentro do Arcadismo português, dada a circunstância de todos eles terem, ou nascido em Minas, ou lá passado as partes decisivas de suas vidas.” (1.985, p. 101)

Capítulo IV

Gonzaga lírico: A construção de alteridades nas características árcades da obra “Marília de Dirceu”.

“Se encontrares louvada uma beleza,
Marília, não lhe invejes a ventura,
Que tens quem leve à mais remota idade
A tua formosura.”

(Lira III, - 3ª Parte, in *Marília de Dirceu* – Tomás Antônio Gonzaga)

Nossa atenção se voltará, agora, para o trabalho realizado por Gonzaga na construção de sua lírica, simbolizada pelo livro de poemas “Marília de Dirceu”. Como dito na introdução, nossa intenção é analisar as características literárias que marcam o discurso lírico de Gonzaga como representante do Arcadismo Brasileiro e verificar de que forma o poeta constrói o seu outro “eu” (o eu - lírico) e em que medida esse outro é ou não reflexo do próprio poeta.

Marília de Dirceu é um livro de poemas de amor escrito por Tomás Antônio Gonzaga (1.744 – 1.810), português que viveu, trabalhou e produziu poesia no Brasil. Escreveu no período literário conhecido como Arcadismo (final do século XVIII) e respeitou-lhe os cânones. Por volta dos quarenta anos, já respeitado advogado em Vila Rica (MG), ao fazer uma visita ao amigo Dr. Bernardo da Silva Serrão conhece sua sobrinha e apaixona-se por ela à primeira vista. Desta visão, nasceria o amor apaixonado e apaixonante que, infelizmente, não terminou com o “e foram felizes para sempre” devido à participação do poeta na Conjuração Mineira.

Mas o registro da paixão do magistrado Tomás Antônio Gonzaga, quarentão, por D. Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, de dezessete anos aproximadamente, ficaria para sempre eternizado na literatura brasileira nas figuras dos amantes Dirceu e Marília, pseudônimos criados pelo poeta para representá-lo e à sua amada, num dos livros de poemas de amor mais lido até hoje em nossa literatura. Estava preparado o terreno para o florescimento de *Marília de Dirceu*. Nas palavras de Antonio Cândido (1.975, pp. 117 – 118), “não há como escapar ao fato de que, apenas em Vila Rica, a poesia avultou na sua vida [de Gonzaga]. No Brasil, o homem de estudo, de ambição e de sala, que provavelmente era, encontrou condições inteiramente novas. Ficou talvez mais disponível, e o amor por Dorotéia de Seixas o iniciou em ordem nova de sentimentos: o clássico florescimento da primavera no outono”.

Marília de Dirceu é um livro que consta de três partes: a primeira sobre os sonhos de amor idealizados por Gonzaga/Dirceu com sua amada, Dorotéia/Marília, e as esperanças desse amor para o futuro; a segunda, trata dos desencontros do amor e da vida para o poeta que se encontra na prisão, após ser preso como inconfidente político; a terceira, dá continuidade aos versos de amor desencantados (essa terceira parte teve duas edições: uma falsa, em 1.810, aproveitando-se o sucesso que o livro já apresentava, com poemas muito semelhantes a alguns de Cláudio Manuel da Costa e outra comprovadamente autenticada pela crítica, em 1.812). É importante frisar que todas as partes do livro foram publicadas quando o romance entre Gonzaga e Dorotéia já havia se encerrado (a primeira parte foi publicada em 1.792, em Lisboa, quando o poeta estava preso na Ilha das Cobras, no Rio de Janeiro, e a segunda e terceira partes foram publicadas com o poeta vivendo no exílio, em Moçambique). São poesias que tratam ora de situações imaginadas e desejadas, ora de experiências vividas e poetizadas.

Iniciaremos nossas análises, verificando como se dá a estruturação da obra enquanto discurso literário. Vale lembrar alguns pontos: ela está situada, tradicionalmente, do ponto de vista da história da literatura, no Arcadismo Brasileiro (final do século XVIII) e tem suas bases literárias, como outras obras

árcades produzidas entre nós, no Arcadismo Europeu, notadamente o português, que revisita as características temáticas e estruturais do Classicismo (século XVI).

Este dado se torna importante para verificarmos em que medida a obra cumpre os cânones literários da escrita colonial de seu período, uma escrita oficialmente *árcade*. Encontramos um poeta que reproduz muito marcadamente as características do movimento árcade.

1. Presença e imitação da natureza: a poesia bucólica e pastoril.

Antes de atestarmos esta característica na poesia de Gonzaga, lembremos que os antigos filósofos gregos e romanos, como Aristóteles e Horácio, já entendiam a poesia e as outras artes, incluindo a pintura, como artes de *imitação*. Imitar é um exercício, ao mesmo tempo, de inspiração e de racionalidade, que distingue o homem do animal; copiar não é reproduzir fielmente, pois a *mimese*, que toma por base a realidade, distancia-se, seleciona e transpõe o objeto para a Arte, interagindo com ele. O processo artístico da mimese imita a natureza que deve ser entendida, neste caso, não só como a natureza física, mas tudo que é natural ao mundo que nos cerca: personagens, características, ações e paixões.

Imitar aproximando-se da verdade (verossimilhança) e extraíndo do objeto imitado suas características mais belas e universais. Ou, no conceito de Horácio, unir o útil ao agradável, ensinar e provocar prazer estético. Seguir os passos dos antigos que representavam sabedoria.

Podemos perceber isto nos versos de Gonzaga que se seguem:

“Enquanto pasta, alegre, o manso gado,
minha bela Marília, nos sentemos
à sombra deste cedro levantado.
Um pouco meditemos
na regular beleza,
que em tudo quanto vive nos descobre
a sábia Natureza.”

(Lira 19, Parte I – “Marília de Dirceu”)

Perceba-se, neste exemplo, que a Natureza comparece não só como um lugar ideal, que sugere beleza e tranqüilidade, mas como um elemento sábio, regular e capaz de levar à interação, à meditação do poeta e de sua amada. O culto ao bucólico, à Natureza, aparece diretamente ligado ao culto da razão e do razoável, uma vez que aquela deve espelhar estes e servir como modelo de ensinamento (inspira-se, portanto, na visão do poeta latino Horácio: unir o útil e o agradável).

A natureza representa esse lugar de regularidade, beleza e tranqüilidade onde se pode ser feliz, opondo-se ao mundo citadino, opressivo e ao crescimento das cidades que começavam a marcar a vida das pessoas. É a fuga para o campo (*fugere urbem*), o retorno à natureza, a retomada do modelo clássico do *bucolismo*, com uma poesia ambientada em um *cenário pastoril* e marcada pela simplicidade de escrita (simplicidade que equivale à da vida no campo). Contestam-se todas as complexidades, tudo o que poderia sugerir a escrita do Barroco, movimento literário anterior. Tenta-se seguir as odes gregas do poeta clássico Anacreonte, de formas bastante simples, e cria-se um típico “locus amenus” (lugar ameno, paraíso bucólico) de aparente harmonia.

“Acaso são estes
os sítios famosos,
aonde passava
os anos gostosos?
São estes os prados,
aonde brincava,
enquanto pastava,
o manso rebanho
que Alceu me deixou?

.....

Existem as fontes
e os freixos copados;
dão flores os prados,
e corre a cascata,

que nunca secou.”

.....

(Lira 5, Parte I – “Marília de Dirceu”)

É neste “lugar ameno” que o sujeito poético terá não só a liberdade de criar a mimese, como de se introjetar no outro, assumindo as características deste num processo de alteridade, ainda que artificialmente. É o processo de criação da pseudonomia, característica bastante forte no Arcadismo: o poeta assume uma outra identidade que não é dele, abdicando da sua voz própria e da sua biografia, geralmente sendo um pastor que possa estar harmonicamente situado nesse “locus”, no cenário pastoril da poesia árcade. Trata-se de uma *alegoria* atrás da qual o poeta se esconde.

Atentemos para um comentário acerca da *imitação* presente na obra de Gonzaga. Trata-se de uma observação apresentada por Fernando Cristóvão (2002, pp. 18 – 20), professor de literatura brasileira da Faculdade de Letras de Lisboa, em seu livro sobre a obra “Marília de Dirceu” e com quem concordamos. Para o catedrático, a avaliação que se costuma fazer da imitação em Gonzaga é injusta, exatamente por verem nela a simples repetição de modelos clássicos. Em sua visão, Gonzaga ousou ao falar de seus amores serôdios por Marília, sendo criativo e original; além disso, apresentou uma escrita particular dentro do Arcadismo, diferenciando-se da maioria dos autores árcades de seu tempo, e também foi sem dúvida um homem da sua época: ao escolher modelos clássicos para imitar, tratar de temas como o apelo à fuga para o campo e à vida simples, a adoção de um código de valores morais que tinham como base a vida familiar e o elogio aos poderes constituídos estava agindo de acordo com princípios do seu tempo e da sua estética literária, indo por vezes além deles, consciente ou inconscientemente. Não podemos, concordando com Cristóvão, deixar de ver nesses aspectos uma questão de originalidade.

Reforçando a defesa da originalidade da escrita de Gonzaga, vamos nos valer de outra opinião abalizada. Trata-se de um estudo de Antonio Cândido sobre uma das liras de “Marília de Dirceu” (a lira 15, da 2ª parte), que comentaremos a

seguir, em que o crítico discute, ao final do texto, o que caracteriza a lira e como Gonzaga lidou com ela.

Após esclarecer que a lira no final do século XVIII, época da escrita árcade no Brasil, já se encontra desprovida de algumas características clássicas iniciais e que a convenção pastoril, uma de suas normas, também apresenta modificações em relação à égloga, Cândido vai declarar que Gonzaga inova na sua maneira de construir a lira. Ao contrário da tradição, sua lira suprime não só o diálogo entre pastores, mas os lugares-comuns mais freqüentes, como a referência a sacrifícios de animais, à oferta de produtos da terra e a entidades protetoras. Sua lira apresenta antecipadamente algumas características da lírica romântica, embora conserve o que podemos denominar de “delegação poética”, recurso que consiste em transferir a manifestação do EU a uma personagem alternativa, o pastor, numa alteridade “fingida”, pois sob a pele rústica do pastor se esconde o poeta civilizado, e com isto conseguir o afastamento necessário à ilusão poética (mimese arcádica).²²

2. “Aurea Mediocritas”

Gonzaga trabalhará a característica clássica da “aurea mediocritas” (a presença de uma vida simples, mas rica em dignidade moral) que faz o elogio a uma vida modesta, campesina, normalmente compartilhada a dois (o poeta e sua amada, Marília), elevada pelo culto à poesia e ao estudo, como atestam os versos:

“Irás a divertir-te na floresta,
sustentada, Marília, no meu braço;
ali descansarei a quente sesta,
dormindo um leve sono em teu regaço;
enquanto a luta jogam os pastores,
e emparelhados correm nas campinas,
tocarei teus cabelos de boninas,

²² A hipótese de uma “delegação poética” foi formulada por Antonio Cândido, que lhe atribuiu o poder de manter coesas tanto a consciência histórica do escritor quanto a fidelidade a uma convenção. “No caso do Brasil, a poesia pastoral tem significado próprio e importante, visto como a valorização da rusticidade serviu admiravelmente à situação do intelectual de cultura européia num país semibárbaro, permitindo-lhe justificar de certo modo seu papel.” (Cândido, 1.975, p. 65)

nos troncos gravarei os teus louvores

Graças, Marília bela,
graças à minha estrela!”

(Lira 1, Parte I)

“Enquanto revolver os meus consultos,
tu me farás gostosa companhia,
lendo os fatos da sábia, mestra História,
e os cantos da poesia.”

(Lira 3, Parte III)

Reparemos que o eu – lírico compartilha de momentos de lazer, ociosos, e de felicidade com a amada; momentos de amenidades que o auxiliam a se recompor dos afazeres diários e que são vividos junto à natureza ou coroados pelos cantos superiores da poesia (características evidentemente arcádicas).

Para aprofundarmos um pouco este aspecto do Arcadismo visto pela ótica da obra de Gonzaga, vamos a algumas considerações sobre uma das liras mais conhecidas de “Marília de Dirceu”: a lira 15 da 2ª parte da obra (quando o poeta lamenta sua sorte devido à prisão). Antonio Cândido (1.989, pp. 20 - 37) fez uma profunda análise do texto que também foi detalhado por Ruedas de la Serna (1.995, pp. 78 - 91). Estamos utilizando comentários desses autores para sustentação de nossas explicações.

Para começarmos, lembremos que o tema dessa lira aparece também na lira 1 (1ª parte) e lira 5 (3ª parte), se seguirmos as edições críticas que tenham por base o texto selecionado pelo filólogo Manuel Rodrigues Lapa.

Escrita durante o período em que o poeta ficou preso na Ilha das Cobras, a lira 15 pode ser dividida em 2 momentos, um que vai do verso 1 ao verso 24 e outro que vai do verso 31 ao 60, sendo que os versos de 25 a 30 formam uma estrofe intermediária. No primeiro momento, o “pastor” Dirceu se dirige à sua amada, também “pastora”, Marília, para narrar a vida dele que era próspera e cercada de respeito (o que também se vê nas outras liras citadas) e que, por uma catástrofe do destino, teve seu rumo alterado. Não esclarece a natureza do que

lhe aconteceu, apenas opõe sua situação anterior, de prosperidade e felicidade, à atual, de privações e angústias. No segundo momento, afirma que recomeçará sua vida, reconstruindo suas finanças, mesmo com pouco dinheiro porque isto pouco importa, o mais importante é voltar ao convívio da mulher amada e tentar com ela constituir uma família. Assim, serão felizes até que a morte os separe. Mas para que isto ocorra existe uma condição, expressa na estrofe intermediária (versos 25-30): é necessário que a Fortuna (a “sorte”) volte, para que ele se sinta um novo homem e possa amar a Jove no céu e à Marília na terra. Tudo isto ocorre num mundo de simplicidade, numa pretensa vida pastoril, objetivo maior do sujeito poético (a quem poderíamos denominar de “eu – lírico”) e de sua amada.

No entanto, as palavras simples do eu-lírico, reveladoras do sofrimento do pastor Dirceu, são *alegorias* de uma outra realidade que não aparece no texto explicitamente: a verdadeira prisão de Gonzaga, que fez com que ele perdesse bens financeiros e tivesse sua “fortuna” (sorte) alterada. Além disso, a figura do pastor também é alegórica, uma vez que o poeta era um homem letrado, refinado, acostumado a saraus, festas e roupas finas. Assim, como nos fala Ruedas (1.995, p. 79), citando a opinião de Antonio Cândido (1.989, p. 22):

“só se poderá lograr a compreensão cabal do texto se ao sentido manifesto, alegórico, justapusermos o sentido implícito, oculto, que, no entanto, sustenta o primeiro. Para isso, é necessário que o leitor entre no jogo da convenção, que é o miolo da poesia arcádica”.

E acrescentando suas próprias observações, o pesquisador afirma em sua tese, na mesma página:

“O mundo dos pastores, acrescentaríamos nós, é o disfarce sob o qual se oculta o drama pessoal do poeta (Gonzaga), como em uma saturnal versalhesa, a máscara que esconde a verdadeira identidade do ator. A magia da festa arcádica depende disso e o jogo consiste em adivinhar o que, ou quem, se oculta detrás da máscara(...)”

Percebe-se, portanto, que para chegarmos à compreensão do texto arcádico será necessário entender a situação que cerca o texto, o contexto, e se necessário pesquisar os dados biográficos do poeta (como neste texto de

Gonzaga). Temos uma falsa simplicidade de expressão que serve de suporte para valores complexos, ideológicos.

Se aplicarmos o conceito bakhtiniano sobre o texto poético à lira de Gonzaga, veremos que, por definição, ela deveria constituir um “monólogo polissêmico”; no entanto, parece-nos que existe aí uma relação claramente dialógica, em que os sentidos do texto entram em tensão com sentidos externos a ele: o texto, por sua própria natureza, contém implicitamente elementos “extratextuais” inseparáveis dele, que com ele criam tensão, e são necessários à totalidade da compreensão.

Como afirma Cândido (1.989, p. 32) em seu ensaio, nesta lira “os elementos de tensão (grifo nosso) constituem princípios estruturantes, núcleos dinâmicos, acima dos quais predomina o princípio organizador”. As tensões se dispõem em pares antitéticos (ex. rusticidade x refinamento, enunciado direto x alegoria, tranqüilidade x desgraça, etc).No entanto, o princípio organizador do texto, como num movimento dialético, organiza e integra essas tensões procurando um equilíbrio simétrico na expressão do poema (basta vermos como ele dispõe os versos – todas as estrofes são sextilhas; o ritmo apresenta versos decassílabos; e há o uso das orações adversativas e da pontuação simétrica nas duas partes do texto).

Se observarmos, então, a lira 1 (parte I) e a lira 5 (da parte III do livro), veremos ser recorrente o tema da *alegoria pastoril* que comparecia na lira 15 (da parte II), com o eu - lírico transfigurado num pastor que se dirige à amada com o objetivo de emocioná-la. Na referida lira 5, temos a impressão de um exercício de auto-afirmação do pastor em que ele compara a sua sorte à dos deuses mitológicos da Antigüidade Clássica (Apolo e Jove também deliram pela beleza das ninfas e é a eles que Dirceu segue); na lira 1, o pastor apresenta à amada seus dotes superiores (é abastado, respeitado pelos outros pastores da aldeia, tem caráter – boa situação social) e afirma que com a amada (que também possui dotes físicos superiores) será feliz até que venha feri-los “a mão da Morte”. Nestas liras, o eu-lírico tem como centro de interesse imediato ele mesmo e de interesse

mediato, a amada. Pintam-se cenas que lembram quadros idealizados (a poesia se assemelha à pintura), com pouca ou nenhuma tensão, numa visão platonizante de mundo ideal, num verdadeiro cenário bucólico e pastoril (como vimos anteriormente); a poesia está mais próxima da *monologia polissêmica* a que se referia Bakhtin. A alegoria pastoril representada nestas três líras aqui citadas tem como característica criar um tempo-espaço (*cronotopo*) no discurso do poema que possibilite a existência de felicidade e paz, ainda que numa vida modesta, porém cheia de encantos. Temos, assim, uma variante da *aurea mediocritas* (mediocridade dourada), de princípio Horaciano e também comum no Arcadismo.

3. "Carpe diem"

Outro tópico árcade que aparece na poesia de "Marília de Dirceu" é o *carpe diem* (aproveitar o momento presente) que os poetas do Arcadismo recuperaram da poesia barroca, baseando-se novamente em pensamento de Horácio ("goza o dia, não confies nem um pouco no amanhã"). Isto pode ser verificado em alguns pontos desta obra, como os que seguem:

"Que havemos de esperar, Marília bela?
que vão passando os fluorescentes dias?
As glórias, que vêm tarde, já vêm frias;
e pode, enfim, mudar-se a nossa estrela,
Ah! não, minha Marília,
aproveite-se o tempo, antes que faça
o estrago de roubar ao corpo as forças,
e ao semblante a graça!"

(Lira 14, Parte I)

Marília, vendo
que eu só com ela
é que falava,
ria-se a furto
e disfarçava

Desta maneira

nos castos peitos
de dia em dia
a nossa chama
mais se acendia

.....

Assim vivia;
hoje em suspiros
o canto mudo:
assim, Marília,
se acaba tudo!”

(Lira 9, Parte II)

Vemos, na lira 14 (Parte 1), que o pastor Dirceu convida a pastora amada, Marília, a aproveitarem juntos o tempo de amor que têm, a não confiarem no futuro, pois ele rouba a graça e a vida das pessoas. Eles devem aproveitar a vida antes que suas “estrelas” (destinos) mudem. Vale lembrarmos aqui que, na vida real, o nosso poeta Gonzaga é já um quarentão e a amada, Maria Dorotéia, uma adolescente. Expressa-se, desta forma, uma preocupação do poeta com o “tempo que passa” e o receio de que algo venha a ser obstáculo na realização desse amor serôdio.

Na lira 9 (Parte 2), o poeta – pastor contrasta o passado com o presente e mostra a crueldade do tempo atual que acabara com tudo, toda esperança de concretização daquele amor. São elementos dialeticamente opostos que o tempo trata de unir de forma inevitável. É a marca da tensão, do contraste “barroco”, que permeia a vida humana, portanto um elemento UNIVERSAL, que faz parte da NATUREZA humana.

4. Figuras Mitológicas.

Encontram-se também, nesta poesia, alusões a figuras mitológicas da Antigüidade Clássica, recurso comum ao Classicismo, retomado pelo Arcadismo do século XVIII. Por meio desta característica, o poeta setecentista recupera a visão da cultura greco – latina sobre a formação do Universo, os deuses e sua relação com os Homens, em que, muitas vezes, homens e deuses se equiparam

em seus destinos. Este é um recurso bastante recorrente na lírica gonzaguiana e que atesta certa intimidade do poeta na referência a esses elementos. Como ilustram os versos adiante:

“Pela ninfa, que jaz vertida em louro,
o grande deus **Apolo** não delira?
Jove, mudado em touro
E já mudado em velha não suspira?
Seguir aos deuses nunca foi desdouro.

Graças, ó Nise bela,
graças à minha estrela!”

(Lira 5, Parte III)

“.....

Estão os mesmos deuses
sujeitos ao poder do ímpio Fado:
Apolo já fugiu do Céu brilhante,
Já foi pastor de gado.”

(Lira 14, Parte I)

Uma figura mitológica de presença marcante é Cupido, filho de Vênus e Marte, representado no poema com a designação de Amor. A referência a este ser que acerta o coração dos amantes com suas setas e traquinagens, normalmente descrito como um menino (anjo) de rosto angelical, cabelos louros e olhos claros, aparece desde as primeiras liras da Parte I, invade a 2ª parte do poema e chega à 3ª e última parte, acompanhando toda a trajetória amorosa de Dirceu e Marília.

Sua primeira aparição, na lira 2 da 1ª parte, define como Dirceu entende o que (ou quem) seja Amor; para o eu – lírico, Amor não é como normalmente o definem: menino, com uma aljava de setas, arco empunhado na mão e um tenro corpo despido, ser angelical e celeste. Na verdade, Amor é um ser concreto, humano, de faces mimosas, beiços (lábio) bem formados, dentes semelhante ao marfim, de olhos e cabelos negros, desdenhoso e travesso que responde pelo nome de Marília. Estamos, então, diante da primeira descrição feita pelo eu – lírico da mulher amada: a mulher / anjo que representa o Amor que dominou seu

coração e sua alma poética, de pastor. Marília é, na opinião de Dirceu, o modelo original do Amor e Cupido apenas uma suposta cópia desse sentimento humano.

“Tu, Marília, agora vendo
De Amor o lindo retrato,
Contigo estarás dizendo,
Que é este o retrato teu.
Sim, Marília, a cópia é tua,
Que Cupido é Deus suposto:
Se há Cupido, é só teu rosto,
Que ele foi quem me venceu.”

Após esta primeira visão de Amor, as referências voltam à conotação mitológica, ou seja, Amor passa a estar associado a Cupido novamente, aquele a quem até os corações humanos mais brutos se sujeitam. E também Dirceu, que pede auxílio constante a Amor, para que este interfira a seu favor junto à Marília, muitas vezes descuidada e cruel em seus sentimentos.

“Vou retratar a Marília,
A Marília, meus amores;
Porém, como? Se eu não vejo
Quem me empreste as finas cores:

.....

Ah! socorre, Amor, socorre
Ao mais grato empenho meu!
Voa sobre os Astros, voa,
Traze-me as tintas do Céu.”

(Lira 7, Parte I)

“Apenas lhe morde,
Marília gritando,
C’o dedo fugiu.
Amor, que no bosque
Estava brincando,
Aos ais acudiu.

.....

“Se tu por tão pouco
 “O pranto desatas,
 “Ah! dá-me atenção;
 “E como daquele,
 “Que feres, e matas,
 “Não tens compaixão?”

(Lira 20, Parte I)

Mesmo na 2ª parte, quando Dirceu se encontra preso, Amor é seu parceiro de sofrimento e cuida de ajudá-lo, quando possível.

“Não molho, Marília,
 De pranto a masmorra
 Que o terno Cupido
 Não voe, e não corra,
 A i-lo apanhar.
 Estende-o nas asas,
 Sobre ele suspira,
 Por fim se retira,
 E vai-to levar.”

(Lira 18, Parte II)

“Nesta triste masmorra,
 De um semivivo corpo sepultura,
 Inda, Marília, adoro
 A tua formusura.
 Amor na minha idéia te retrata;
 Busca extremoso, que eu assim resista
 À dor imensa, que me cerca, e mata”.

(Lira 19, Parte II)

Diz-me Cupido: “Já basta,
 “Já basta, Dirceu, de pranto;
 “Em obséquio de Marília
 “Vai tecer teu doce canto.”
 Pendem as fontes dos olhos,
 Mas eu sempre vou cantar.

(Lira 20, Parte II)

Ou ainda na 3ª parte, em que o eu – lírico reflete sobre a importância dos ensinamentos de Cupido aos que amam, como ele.

“Ah! ensina, sim, ensina
 Ao vil mortal atrevido,
 E ao peito que adora terno,
 Que tem, para um o Inferno
 Para outro um Céu, Cupido.
 Ao resto Amor me convida,
 Eu chorando a mão lhe beijo,
 E lhe digo: Amor, perdoa
 Não seguir-te; pois não voa
 A ver mais o meu desejo.”

(Lira 1, Parte II I)

Realmente, para uns havia o Céu, para outros, o Inferno. E é a Fortuna (destino), outra figura mitológica recorrente no texto, que conscientiza Dirceu na sua sorte. Ela faz com que o pastor Dirceu tenha uma vida abastada, trabalhando tranqüilamente nos seus consultos jurídicos, como homem de letras e leis, reconhecido socialmente por seus pares e invejado por alguns, devido à sua sorte. Esta vida idealizada é “pintada” com tons suaves de aquarela na 1ª parte dos poemas. Quando sua situação de vida muda e o pastor – poeta é enclausurado na Ilha das Cobras, a Fortuna o abandona. Como lembra Ruedas de la Serna (1.995, pp. 101 – 102), ao comentar a sorte de Dirceu / Gonzaga:

“A Fortuna, que antes lhe sorria, converteu-se em sua inimiga. Em sua cela de prisioneiro, começam a perturbá-lo imagens sinistras, seguramente não isentas de penas de consciência”, que o fazem “humildemente” confessar seu temor de estar totalmente abandonado aos perigos da realidade que o cerca.

“Humildemente lhe respondo: - Quem debaixo
 do açoite da Fortuna aflito geme,
 nas mesmas coisas que só são brinquedos
 se agoiram males, teme.”

(Lira 10, Parte II)

Tem-se, aqui, a figura do preso e magistrado, que é certamente mais Gonzaga que Dirceu, simbolizando o homem solitário com sua consciência e que tem de enfrentar um mundo cruel, movido pelo arbítrio e capricho da Fortuna, que é cega, assemelhando-se muito à outra deusa mitológica, que Gonzaga conheceu bem em sua atividade de jurista, a Justiça. É outra vez Ruedas que observa (pp. 102 – 103):

“Já é o homem só com sua consciência e enfrentando o mundo que o rodeia. Esse mundo que é movido, caprichosa e arbitrariamente, pela Fortuna, que é cega e, por isso mesmo, se confunde e se assimila a essa outra deusa, Astréia (a Justiça), que “traz nos olhos a venda / balança numa mão, na outra espada”, e que a ele, que foi seu êmulo e seu discípulo, e, em seu nome, soube dirimir os pleitos, dá as costas:

Ah! vai-te, então lhe digo, vai-te embora;

Melhor, minha Marília,

Eu gastasse contigo, mais esta hora.”

(Lira 38, Parte II)

5. "Inutilia Truncat"

Em relação à construção dos versos, percebemos que Gonzaga segue igualmente outra orientação árcade: o "inutilia truncat" (eliminação do inútil, entendido aqui principalmente como a eliminação dos exageros da escrita barroca pelo Arcadismo).

Esta forma de escrita cria um meio – termo entre o Barroco e o Arcadismo, o "estilo rococó". O rococó reduz o caráter grandioso e dinâmico do Barroco, transformando-o em ornamento delicado, submetido a normas de simetria clássica. É uma espécie de "realismo decorativo", com detalhes graciosamente naturais e leveza de estilo.

Na primeira parte das líras de "Marília de Dirceu", em que o poeta confessa seu amor à amada e planeja toda uma vida a dois, encontram-se poemas de expressão rococó, com uma estrutura bem simples, bem delineada e harmônica

em que aparecem detalhes (imagens) que se entrelaçam como um “arabesco”. Vejamos, por exemplo, o poema que começa com a descrição de um suave quadro bucólico: “Em uma frondosa / roseira se abria / um negro botão. / Marília adorada / o pé lhe torcia / com a branca mão”. Na estrofe seguinte, outros novos detalhes vão sendo acrescentados e entrelaçados: “Nas folhas viçosas / a abelha enraivada / o corpo escondeu. / Tocou-lhe Marília, / na mão descuidada / a fera mordeu.” A estas imagens segue-se a da presença de Vênus (símbolo do Amor), nas duas estrofes posteriores, que a tudo observa e que, então, dirige-se à Marília: “Se tu por tão pouco / o pranto desatas, / ah! dá-me atenção; / e como daquele, / que feres, e matas, não tens compaixão?” (Lira 20, Parte I) . Tudo isto fornece um tom de leveza e graça natural à composição poética.

Nota-se também que a poesia do autor recria à sua maneira a ode anacreônica, com poemas de versos breves. Alguns destes versos são bem curtos, apresentando quatro ou cinco sílabas poéticas e um ritmo binário de acentuação, produzindo quase sempre um ritmo melódico monótono:

“A/ca/so /são/ es /tes os /si/tios / for/mo/sos...

Estes são versos em que normalmente se mostra a relação do poeta com a Natureza e onde já se pode conceber a presença de um eu – lírico, qualidade da linguagem primeira do texto poético.

Outros versos apresentam uma estrutura mais longa e mais variada, seja na métrica, seja no ritmo: alternam-se, com frequência, versos decassílabos e hexassílabos. Estas espécies de versos permitem um tom mais elevado de linguagem, em que a elocução de Dirceu à Marília ganha certa intimidade solene. As observações do poeta adquirem relevo e o canto amoroso passa a ser veículo para outros temas, mais universais e reflexivos, como a brevidade da vida, o elogio à vida regular e simples, a preocupação com a velhice (o “porvir”).

“Não / vês / a / que/ le/ ve/ lho/res/pei/tá/vel

que, à /um/lê/ta/ em/cos/ta/do

a/pe/nas/mal/se/mo/vê e /mal/se a/rras/ta?”

Esta alternância de versos pentassílabos (medida “velha”, do Trovadorismo) com versos decassílabos (medida “nova”, do Classicismo) retoma, em parte, um modelo clássico de escrita herdado de Camões.

Além da dicotomia versos breves – versos longos, comparecem, na maioria das liras, refrões (versos finais repetitivos das estrofes) que retomam idéias ou questionamentos básicos do poeta lançados ao longo da lira e que vão marcar outra característica neoclássica: a simetria dos versos.

Vejamos os exemplos das liras 5 (parte III) e 21 (parte I) de “Marília de Dirceu”:

“A Cresso não igualo no tesouro;
mas deu-me a sorte com que honrado viva

.....

Graças, ó Nise bela,
graças à minha estrela!

Pretendam Anibais honrar a História,
e cinjam com a mão, de sangue cheia,
os louros da vitória;
eu revolvo os teus dons na minha idéia:
só dons que vêm do céu são minha glória.

Graças, ó Nise bela,
graças à minha estrela!”

(Lira 5, Parte III)

“Não sei, Marília, que tenho,
depois que vi o teu rosto,
pois quanto não é Marília
já não posso ver com gosto.

.....

Que efeitos são os que sinto?
Serão efeitos de amor?

Se estou, Marília, contigo,
 não tenho um leve cuidado;
 nem me lembra se são horas
 de levar à fonte o gado.

.....
 Que efeitos são os que sinto?
 Serão efeitos de amor?

(Lira 21, Parte I)

Como afirma Pound (2.003, p. 155), “a simetria ou as formas estróficas aconteceram naturalmente na poesia lírica quando um homem estava cantando um poema longo ao som de uma melodia curta, que ele tinha de repetir muitas vezes. A simetria não tem nenhum tabu nem é nenhuma entidade sacrossanta. É um dos muitos artifícios, algumas vezes mero expediente, outras vezes recurso vantajoso para certos efeitos.” (grifo nosso)

No caso do poema de Gonzaga, percebe-se esta dupla utilização do efeito simétrico, representado pelos refrões: ora o refrão é mero expediente arcádico, ora pretende expressar os sentimentos ou a filosofia de vida do poeta (como marcado nos exemplos das liras anteriores).

O uso da simetria (ou similaridade) nas construções comprova uma das características poéticas do texto, marca da função poética da linguagem. Samira Chalhub (2.003, p. 40), professora e pesquisadora na área de literatura, demonstra que a similaridade é um princípio que revela a poeticidade do texto e pode ser exercida no sintagma em vários níveis (sonoro, lexical, sintático e mesmo retórico, com figuras de linguagem que chamam a atenção para o próprio texto). A estudiosa, lembrando ainda as palavras de Roman Jakobson, recorda que “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção no eixo da combinação” e que quando o poeta seleciona e combina as palavras escolhe dentre (ou por “entre”) os elementos propostos no código lingüístico aqueles que vai utilizar para compor o sintagma, a combinatória, orientando-os para a intencionalidade de seu texto. E esta “consciência poética” encontramos no texto de Gonzaga, com todos os seus artificialismos e ideologias.

Poderíamos, assim, afirmar que Tomás Antonio Gonzaga, pelas características analisadas até agora, cumpre o papel de promulgador das características tradicionais da poesia árcade no Brasil. O poeta realiza um trabalho artístico que se fundamenta na mimese aristotélica, re-presentificando uma realidade imaginada por ele, imitando um mundo ideal, equilibrado, natural, que se aproxima da Arcádia grega, na Antigüidade Clássica. Atua, desta maneira, como criador de um mundo “fingido” que parece se afastar do mundo real, do Brasil Colonial em que vivia o poeta.

6. A imagem lírica de Marília: o ideal.

Como vimos, Marília é o pseudônimo dado por Gonzaga à figura de Maria Dorotéia, sua amada. Essa figura convive com a de Dirceu num cenário bucólico, onde se procura a harmonia de um amor idealizado pelo pastor, dentro das convenções arcádicas. A celebrar tal amor estão a natureza e os deuses que compactuam com ele.

“Minha Marília
 Se tens beleza,
 Da Natureza
 É um favor.
 Mas se aos vindouros
 Teu nome passa,
 É só por graça
 Do Deus de amor,
 Que tanto inflama
 A mente, o peito
 Do teu Pastor.”

(Lira 31, Parte I)

“Junto a uma clara fonte
 A mão de Amor se assentou,
 Encostou na mão o rosto,
 No leve sono pegou.

Cupido, que a viu de longe,
 Contente ao lugar correu;
 Cuidando que era Marília
 Na face um beijo lhe deu.”

(Lira 30, Parte I)

Ela aparece descrita também como uma “pastora” que compartilha as expectativas do amado. Curioso é que ora ela surge como uma presença física, sentida, e concretizada como um “tu”, receptor dos versos de Dirceu:

“Quando à janela saíres,
 sem querereres, descuidada,
 tu verás, Marília, a minha,
 a minha pobre morada.”

(Lira 12, Parte II)

“Fito os olhos na janela,
 aonde, Marília bela,
 tu chegas ao fim do dia.”

(Lira 21, Parte I)

ora é apenas a mulher amada, “ela”, que carrega consigo características genéricas que fogem a qualquer detalhamento:

“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.”

(Lira 22, Parte I)

“Eu vejo, ó minha Bela, aquele Nume
 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.”

(Lira 8, Parte II)

Importante é assinalarmos que tanto como presença física quanto como o tema da poesia de Gonzaga, Marília tende a ser descrita como imagem, mais do que como pessoa, ou seja, quando Gonzaga se dirige a ela, não existe réplica por parte de Marília e quando esta se torna simples assunto de idealização do poeta (a “não-pessoa” a que se refere Benveniste), descaracteriza-se como receptor (o “tu” da enunciação).

São várias as referências à amada e a maioria delas diz respeito à sua figura física, como se o poeta tentasse pintar o retrato de Marília. A composição da figura nesse retrato é harmônica, percebendo-se em primeiro plano elementos como os olhos, o peito e em menor proporção os braços, as mãos, os dedos, os lábios (“beijos”) e os dentes que quase não aparecem. Descrições desses elementos quando ligados à sensualidade são raros e isto acaba por aumentar a espiritualização da figura de Marília. “Um retrato que *olha* delicadamente, em suaves adornos, mas *não fala*”, como nota Fernando Cristóvão em obra já referida (2.002, p. 64) Um retrato discreto da mulher amada que poderia supor a representação ideal de mulher e de amor, adotada pelo poeta segundo as convenções literárias do momento e as suas próprias convenções, reveladoras da tradicionalidade. No entanto, ao lado desse retrato, há outro, se bem que menos freqüente, que parece mostrar mais sensualidade e frescor em relação à figura de Marília e que escapa ao convencionalismo estético observado e às formas rígidas e controladas da poesia árcade.

Quando apareces
 Na madrugada,
 Mal embrulhada
 Na larga roupa,
 E desgrenhada,
 Sem fita ou flor;
 Ah! Que então brilha
 A natureza!
 Então se mostra

Tua beleza
Inda maior.

(Lira 17, Parte I)

A porta abria,
Inda esfregando
Os olhos belos,
Sem flor, nem fita
Nos seus cabelos.

Ah! que assim mesmo
Sem compostura,
É mais formosa
Que a estrela-d'alva,
Que a fresca rosa!

(Lira 9, Parte II)

Interessante perceber-se que os traços suaves da figura de Marília aparecem geralmente associados a elementos que indicam preciosidade (as flores – jasmim branco, lírios, rosas; pérolas, cristal, marfim), tingidos pelo branco ou por tons de cores suaves, que podem ser encontrados na natureza.

“Vou retratar a Marília,
A Marília, meus amores;
Porém como? se eu não vejo
Quem me empreste as finas cores:
Dar-mas a terra não pode;
Não, que a sua cor mimosa
Vence o lírio, vence a rosa,
O jasmim, e as outras flores.”

(Lira 7, Parte I)

Na verdade, o branco revela tanto a suavidade feminina da donzela Marília como uma condição essencial para ser a eleita de Gonzaga/Dirceu. Elemento distintivo de categorias sociais, numa sociedade colonial e racista, a cor branca marca a superioridade dos amantes. Isto vem confirmado em versos em que

Dirceu orgulha-se de não ser simples vaqueiro e não precisar separar a areia do pesado esmeril ou enrolar pacotes de fumo como os negros e Marília não precisar trabalhar, poder cuidar dos futuros filhos e se ocupar de ler histórias para eles por ser uma dama da sociedade branca. Como observa Olga de Sá, professora de Estética da Literatura, em seu artigo sobre a poesia dos inconfidentes, tomando como base o início do poema:

“Os teus olhos espalham luz divina,
 A quem a luz do Sol em vão se atreve:
 Papoila, ou rosa delicada, e fina,
 Te cobre as faces, que são cor da neve.
 Os teus cabelos são uns fios d’ouro;
 Teu lindo corpo bálsamo vapora.
 Ah! não, não fez o Céu, gentil Pastora,
 Para glória de Amor igual Tesouro.
 Graças, Marília bela,
 Graças à minha Estrela!”

(Lira 1, Parte I)

“A luz dos olhos de Marília é mais brilhante que a luz do sol. Marília provavelmente era morena (isto se verifica em versos de algumas liras em que há referências aos longos cabelos negros de Marília). Porém ser loira era um “topoi” da literatura. Eram lindas as mulheres loiras; em inglês “fair” quer dizer **loira** e **bela**. O corpo de Marília rescende a bálsamo.

Marília deixa de ser simplesmente uma presença física da mulher amada para se tornar um símbolo “áureo” do amor, visto sob a ótica do Arcadismo” (1.989. p. 12)

Antônio Cândido, em seu *Formação da Literatura Brasileira* – volume 1 (1.975, pp. 114 - 118), assinala que a amada de Gonzaga, Dorotéia, “se desindividualizou para ser absorvida na convenção arcádica: é a pastora Marília, objeto ideal de poesia, sem existência concreta”, apenas um tema da poesia árcaica, que permite descrevê-la ora com cabelos negros, ora com cabelos loiros, despersonificada, numa espécie de “ingênuo escândalo”, como ao fato se refere o também crítico e literato Alfredo Bosi na *História Concisa da Literatura Brasileira* (1.980, p. 80).

Esta *visão mítica* de Dorotéia trans – formada em “Marília”, mito feminino, marca todo o poema, notadamente a 1ª parte, onde a amada é alvo das declarações e projeções do amor de “Dirceu”, eu – lírico do texto.

É interessante notar que o poeta contrasta a descrição mítica cautelosa que faz de Marília, com um senso de realidade com que a integra na vida social, salientando a nobreza da paz e da serenidade advinda da razão humana, e valorizando o sentimento natural do amor, como observa A. Cândido (1.975, p. 122):

“Um pouco meditemos
na regular beleza,
que em tudo quanto vive, nos descobre
a sábia Natureza.”

(Lira 19, Parte I)

“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.”

(Lira 3, Parte III)

Desta maneira, o eu – lírico concretiza a presença do *outro* (a alteridade), através das palavras, a figura de Marília presente na natureza física e na natureza social, elementos com os quais Dirceu mantém um “idílio amoroso”. Neste aspecto, podemos afirmar que o convívio amoroso, na obra de Gonzaga, dignifica “os sentimentos quotidianos, superando os disfarces alegóricos [pseudônimos] que o Arcadismo herdou da poesia seiscentista e quinhentista” (Cândido, 1.975, p. 118). Vemos, então, uma Marília presentificada nas liras, que tem relação direta com a adolescente de dezessete anos, noiva e amada do poeta. Entre os árcades

brasileiros, esta relação amorosa entre Gonzaga / “Dirceu” e Dorotéia/ “Marília” trará uma novidade para o estilo neoclássico: uma poesia em que emerge um lirismo pessoal, de impacto emocional sobre o leitor.

Em relação ao uso que o poeta faz do pseudônimo *Marília*, devemos ainda destacar que aparece relacionado a outros nomes femininos, como Nise ou Laura, provavelmente “musas” de Dirceu/Gonzaga anteriores à convivência com *Marília*/ Maria Dorotéia ou ainda representado no pseudônimo *Dircéia* (provavelmente outro nome que Dirceu utilizava para se referir à Marília). Este processo identifica a presença do uso da intertextualidade, uma vez que tais pseudônimos foram utilizados também por autores clássicos ou neoclássicos. A intertextualidade também está presente quando o poeta retoma textos de outros poetas ou fala de mitos e deuses da Antigüidade Clássica.

7. A imagem lírica de Dirceu: o duplo personagem

Gonzaga/Dirceu se anuncia nas liras de *Marília de Dirceu* logo no primeiro verso da primeira lira, expresso no pronome pessoal EU, que marcará toda a orientação argumentativa do texto. E também se auto-define para sua amada, demonstrando, logo de início, a sua superioridade diante de outros que possam ter alguma semelhança com ele.

“Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
Que viva de guardar alheio gado;
De tosco trato, d’expressões grosseiro,
Dos frios gelos, e dos sóis queimado.
Tenho próprio casal, e nele assisto;
Dá-me vinho, legume, fruta, azeite,
Das brancas ovelhinhas tira o leite,
E mais as finas lãs, de que me visto.

Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!”

(Lira 1, Parte I)

Como observa Sá (1.989, p. 14), em artigo já citado, a cena descrita e a apresentação de Dirceu, pseudônimo árcade de Gonzaga, causam certo

“estranhamento” ao leitor brasileiro, uma vez que a referência ao pastor não leva à atividade própria de nossa realidade, e também o fato de esse pastor ter um sítio (propriedade rural = “casa”) em terras brasileiras que produza vinho, azeite e lã, produtos mais próximos da realidade européia. Assim, Dirceu declara sua diferença social, apesar de ser um “pastor” (trabalhador humilde), apresenta distinção e nobreza, graças ao destino, à estrela, que o ilumina e lhe dá esclarecimento e cultura (vale lembrar que o período é influenciado pelas idéias iluministas francesas, que privilegiam a razão sobre outras características da vida humana). Todos os elementos da cena descrita levam a um lugar e a um tempo distantes da nossa realidade, criando um mundo mítico, a **Arcádia**, um local grego em que pastores convivem, declamando poemas, num ambiente simples, campestre, com uma vida ideal. Utilizando Bakhtin, diríamos que se tem um cronotopo de mundo e tempo idealizados.

A idealização da pessoa do poeta continua na figura de Dirceu que, além das vantagens financeiras, também possui beleza (mesmo quarentão) e habilidades várias, desde o uso da palavra até o domínio da música, sendo por isso muito respeitado por seus pares.

“Eu vi o meu semblante numa fonte,
 Dos anos inda não está cortado;
 Os Pastores, que habitam este monte,
 Respeitam o poder do meu cajado.”

“Com tal destreza toco a sanfoninha,
 Que inveja me tem o próprio Alceste;
 Ao som dela concerto a voz celeste;
 Nem canto letra, que não seja minha.

Graças, Marília bela,
 Graças à minha Estrela!”

(Lira 1, Parte I)

Dirceu também se mostra uma pessoa de bom caráter e de bom coração, humilde em muitos momentos, e que talvez por este motivo desperte a inveja dos poderosos.

“Esprema a vil calúnia muito embora
Entre as mãos denegridas, e insolentes,
Os venenos das plantas,
E das bravas serpentes.

Chovam raios e raios, no meu rosto
Não há de ver, Marília, o medo escrito:
O medo perturbador,
Que infunde o vil delito.

Podem muito, conheço, podem muito,
As fúrias, que Pluto move;
Mas pode mais que todas
Um dedo só de Jove.

Eu tenho um coração maior que o mundo!
Tu, formosa Marília, bem o sabes:
Um coração..., e basta,
Onde tu mesma cabes.”

(Lira 2, Parte II)

Percebe-se no poema que, mesmo atacado por intrigas e calúnias dos poderosos (os movidos pelo deus da riqueza, Pluto), Dirceu não se abala, pois se sustenta na força de Jove e no valor de um coração bondoso como o que ele mesmo possui, onde todos cabem, principalmente a amada, Marília.

Historicamente, Gonzaga participou do movimento de insurreição mineira contra a Coroa Portuguesa, a Conjuração Mineira, mais como um intelectual contemplativo do que um membro realmente conspirador. Conhecedor dos altos riscos que esse movimento político – social representava para os conspiradores, consciente de que poderia ser preso a qualquer momento e terminar seus dias na

masmorra, o poeta – pastor apela à sua amada para que aproveitem o tempo que lhes falta. Mais uma vez, o pastor Dirceu se apresenta como porta – voz do poeta Gonzaga e de suas preocupações; faz-se necessário viver o momento presente enquanto ele oferece liberdade para agir e amar na sua plenitude. É a marca do *carpe diem*, característica árcade, já discutida anteriormente.

“Minha bela Marília, tudo passa;
A sorte deste mundo é mal segura;
Se vem depois dos males a ventura,
Vem depois dos prazeres a desgraça.

.....
Ah! enquanto os Destinos impiedosos
Não voltam contra nós a face irada,
Façamos, sim façamos, doce amada,
Os nossos breves dias mais ditosos.

(Lira 14, Parte I)

Este fato nos leva a pensar efetivamente na possibilidade de projeção da personalidade de Gonzaga nas ações e desejos de Dirceu. Uma projeção autobiográfica que poderia nos levar a procurar o pastor e descobrir o poeta ou procurarmos o poeta e sermos remetidos ao pastor.

A ficção pastoril e a projeção autobiográfica, embora fenômenos de ordem aparentemente diversa, acabam por se aproximar no centro da história de Dirceu que é Gonzaga e vice-versa. Poderíamos declarar que, neste caso, o uso do elemento biográfico, não convencional às normas do Arcadismo, provocando uma ruptura no equilíbrio estético neoclássico, surge como uma resposta do EU que, por princípio, não parece aceitar a impessoalidade das convenções. Esse “eu” que se faz pessoal e lírico, ao mesmo tempo, reprocessa o literário e o projeta no mundo exterior, definindo-o segundo suas concepções. Temos, então, um dado da escrita de Gonzaga que pode começar a responder à nossa questão: parece-nos que uma faceta da personalidade de Gonzaga está introjetada no eu-lírico representado por Dirceu.

Antonio Cândido, tratando deste aspecto, dirá:

“Gonzaga surge, vivo, de sob o tênue disfarce do pastor Dirceu, e a sua obra é a única, entre as dos árcades, que permite acompanhar um drama pessoal e as linhas duma biografia.”(Cândido, 1.975, p. 123).

Neste aspecto, Bosi (1.980, pp. 79 - 80), ao comentar a poética de Gonzaga, fará algumas ressalvas: “O ponto de mediação entre o desembargador e o poeta acha-se no tipo de personalidade que se poderia definir, negativamente, como não-romântica”, e “Assim, a figura de Marília, os amores ainda não realizados e a mágoa da separação entram apenas como “ocasiões” no cancionero de Dirceu. Não se ordenam em um crescendo emotivo.” Importante é a forma como o poeta Gonzaga (eu), re-presentificado no “eu – lírico” Dirceu (tu), constrói esse idílio amoroso.

Enquanto tem posição social e liberdade (vale lembrar que Gonzaga foi ouvidor em Vila Rica, MG), o poeta celebra Dorotéia em seus versos, caracterizando-a como a Marília-pastora, suave e participante de uma vida bucólica ideal, sonhada a dois. Isto acontece em versos curtos e poemas na maioria anacreônticos, com um amaneiramento rococó.

Quando o poeta é preso como inconfidente, as líras escritas por ele na 2ª parte (fase da prisão) apresentam um “eu – lírico” que evoca sua amada a toda hora, mas ela serve apenas de pretexto para destacar a figura do próprio poeta, atingido pela fatalidade do destino. A maioria das líras desta parte, 21 a 38, dá relevância à figura de Gonzaga/ “Dirceu” e somente 10 líras têm como motivação poética o puro enleio amoroso. Como analisa novamente Cândido (1.975, p. 125), “a sua grande mensagem (da poesia de Gonzaga) é construída em torno dele próprio; não apenas da sua paixão, que entra muitas vezes como ponto de partida e ingrediente, mas da sua personalidade total, amadurecida e de certo modo recomposta pelo amor, a poesia, a política e a desgraça – que veio encontrar misturados na decadente Vila Rica de Ouro Preto.” (grifo nosso). Na forma de escrita, os versos utilizados pelo “eu – lírico” aparecem em medidas maiores e são mais reflexivos.

Nas líras que tratam do sofrimento do poeta na masmorra, a autenticidade biográfica, o fato histórico, a paisagem mineira com suas características se fazem

presentes, para destacar o indivíduo Gonzaga, alvo da atenção dessas líras. O traço individualista do poeta aparece, agora, imbricado com um realismo vivido por ele, e se desfaz o cunho de “delegação poética” dado ao pastor, predominante nas líras da primeira parte, ao mesmo tempo em que a poesia se distancia dos padrões anacreônticos e do caráter rococó, em que se pretendia “cantar” uma pastora incharacterística, de caráter vago.

Gonzaga/Dirceu discursa para uma Dorotéia/Marília que é a sua amada, o seu *mito amoroso*, e também a possibilidade de ele alcançar a felicidade plena (amorosa e social). A mulher idealizada (e ideal) é a que se encontra intrinsecamente ligada à Natureza descrita no poema, que o poeta também endeusa dentro dos princípios neoclássicos e com quem também “dialoga”. Isto ocorre freqüentemente na 1ª parte da obra.

É interessante observar ainda, durante todo o poema, referências freqüentes de Dirceu a Glaucete (denominado em algumas líras por Alceste), ao que tudo indica um pseudônimo árcade criado por Gonzaga para representar seu amigo Cláudio Manuel da Costa. Criam-se, assim, relações de alteridade: alteridade entre o “eu – lírico” e a amada, entre o “eu – lírico” e a natureza, entre o “eu – lírico” e a voz do amigo. Estas relações constituem um dos fundamentos do dialogismo bakhtiniano (no conceito das consciências múltiplas presentificadas no texto), em que um sujeito (o eu – lírico) entra em contraste, em complementação, com outro(s) sujeito(s) (a amada, a natureza, o amigo), provocando relações intra e extratextuais, relações entre o seu particular subjetivo e o intersubjetivo que compõem, relações entre os sujeitos e as ideologias (lembrando que a ideologia como um produto social também é dialógica). Na escrita do poema, estas formas de alteridade vêm, muitas vezes, marcadas pelos refrões.

Exemplos:

“Acaso são estes
Os sítios formosos,
Aonde passava
Os anos gostosos?
.....

São estes os sítios?

São estes; mas eu

O mesmo não sou.

Espera, que eu vou” (Refrão em que o poeta dialoga, ao mesmo tempo, com a Natureza e com a amada).

(Lira 5, Parte I)

“Marília, teus olhos

São réus, e culpados,

Que sofra, e que beije

Os ferros pesados

De injusto Senhor.

Marília, escuta

Um triste pastor” (Diálogo com Marília)

(Lira 4, Parte I)

“Pega na lira sonora,

Pega, meu caro Glauceste;

E ferindo as cordas de ouro,

Mostra aos rústicos Pastores

A formosura celeste

De Marília, meus amores.

Ah! pinta, pinta

A minha Bela!

E em nada a cópia

Se afaste dela” (Diálogo com Glauceste)

(Lira 33, Parte I)

Meu prezado Glauceste,

Se fazes o conceito,

Que, bem que réu, abrigo

A cândida virtude no meu peito;

Se julgas, digo, que mereço ainda

Da tua mão socorro,

Ah! vem dar-mo agora,

Agora sim que morro.

(Lira 7, Parte II)

No entanto, a forma de alteridade mais importante no texto do poema talvez seja a que se estabelece entre Gonzaga e Dirceu, seu pseudônimo. Poderíamos afirmar que o pastor Dirceu “contra – cena” com o poeta Gonzaga, assim como Dirceu, “cantor” de Marília, tem seu duplo em si mesmo, com quem dialoga, a ponto de podermos dizer que existe um “Dirceu de Marília” em *Marília de Dirceu*, principalmente nas líras da masmorra.

Em relação ainda ao conceito bakhtiniano de cronotopo, verificamos que os versos líricos de Gonzaga fazem referências à Marília e à natureza, procedendo a um tempo histórico (o tempo do amor maduro de Dirceu pela adolescente, que é interrompido por sua prisão a partir do desvelamento da Conjuração Mineira) e a um espaço delimitado (a antiga Vila Rica, caminho do ouro e da poesia áurea dos árcades brasileiros). Tempo e espaço confluem, aqui, para criar conflitos e imagens poéticas que Gonzaga utilizará em seu poema. Inclusive a imagem de Marília aparecerá concretizada, numa realidade passível de reconstrução, que percorre os caminhos de Vila Rica, numa espécie de “topografia mágica do antigo amor” (de Dirceu). E quando na prisão, o poeta tentará reconstruir um “topos doméstico” e um momento em que era feliz junto à amada, idealizando uma vida conjugal e uma velhice tranqüilas. Há, assim, a criação de uma espécie de “cronotopia mítica” em relação à Marília e ao amor e que reforça a cronotopia árcade a que nos referimos anteriormente.

Parece-nos que, na 1ª parte da obra, Dirceu se preocupa realmente em mostrar um cenário pastoril idealizado mitologicamente, um lugar edênico, onde elementos como a natureza, os pastores, os deuses, o amigo e Marília anunciam um mundo de felicidades justas. É o sonho do pastor e do poeta que se faz através de líras a que poderíamos denominar de “ingênuas” e que Bakhtin consideraria intransitivas porque supõem um olhar pessoal e monológico.

Já na 2ª parte, em que o poeta, preso na masmorra, toma o lugar do pastor e vive consciente e solitariamente o drama de uma realidade de conflitos, perdas e queixas diante da má-sorte de sua estrela, o tom de suas líras se altera. Temos agora um poeta que dialoga com a sua existência, filosofa sobre seus infortúnios,

em poemas que expressam claro conflito temático. A poesia passa ao lirismo *sentimental* e se aproxima mais do dialogismo próprio da poesia romântica que definiria o período literário seguinte. Daí, podemos afirmar que Gonzaga apresenta, nessa 2ª parte, um conjunto de liras que descaracteriza estilisticamente os poemas da 1ª parte e que já são pré-românticas. Vejamos isto nas liras que seguem:

“Nesta triste masmorra,
De um semivivo corpo sepultura,
Inda, Marília, adoro
A tua formosura.
Amor na minha idéia te retrata;
Busca extremoso, que eu assim resista
À dor imensa, que me cerca, e mata”.

(Lira 19, Parte II)

“Se me viras com teus olhos
Nesta masmorra metido,
De mil idéias funestas,
E cuidados combatido,
Qual seria, ó minha Bela,
Qual seria o teu pesar?”

(Lira 20, Parte II)

“Que diversas que são, Marília, as horas,
Que passo na masmorra imunda e feia,
Dessas horas felizes, já passadas na tua pátria aldeia!
Então eu me ajuntava com Glauceste;
E à sombra de alto cedro na campina
Eu versos te compunha, e ele os compunha
À sua cara Eulina.”

(Lira 21, Parte II)

Nota-se o sofrimento do poeta que não consegue mais ser feliz, não pode ter mais a amada junto a si (ele está no espaço real da masmorra; ela se encontra distante na idealizada “Arcádia”), para quem essa amada, Marília, e o amigo,

Glauceste, são agora apenas lembranças de um passado formoso. Simples idéias retratadas na memória do poeta e do jurista que teve a rota do seu destino desviada pela Inconfidência.

Apesar de todo infortúnio do poeta inconfidente, que se declara inocente das acusações, é interessante perceber-se que, em momento algum, há revolta dele contra os atos punitórios da Coroa Portuguesa aos membros da Conspiração. Ao contrário, em algumas liras da 2ª parte, existe o elogio explícito às autoridades do lugar e a crítica às atitudes de seus companheiros.

Na lira “Eu vejo aquela Deusa “ (Lira 36, parte II), o poeta Gonzaga denuncia Tiradentes, a quem chama de “demente” e o qual considera merecedor de zombarias de todo o povo.

“O mesmo autor do insulto
 Mais a riso do que a terror me move;
 Deu-lhe nesta loucura, Podia-se fazer Netuno ou Jove.
 A prudência é tratá-lo por demente.
 Ou prendê-lo, ou entregá-lo, Para zombar dele a moça gente.”

Na lira “Não praguejes, Marília, não praguejes” (Lira 23, parte II), faz o elogio ao Visconde de Barbacena que mandou prender os inconfidentes e à justiça de deve sumariamente punir os erros dos faltosos.

“Tu vences, Barbacena, aos mesmos Titos
 Nas sãs virtudes, que no peito abrigas:
 Não honras tão – somente a quem premeias,
 Honras a quem castigas.”
 “Não praguejes, Marília, não praguejes
 A justiceira mão, que lança os ferros;
 Não traz de balde a vingadora espada;
 Deve punir os erros.”

Mesmo em outro texto de Gonzaga, anterior à *Marília de Dirceu*, o poema satírico *Cartas Chilenas*, há uma posição oscilante do autor no que se refere a atacar o poder constituído da Coroa: as *Cartas* são peças satíricas que funcionam

como um amplo documento da época, de circulação anônima, num texto alegórico contra os desmandos do poder de um mandatário corrupto, o Fanfarrão Minésio, contra o qual se insurge o remetente, Critilo. Este é também um pseudônimo árcade de Gonzaga que, em delegação poética, representa a sua voz, o seu “eu – satírico”. No entanto, a sátira parece atacar mais a pessoa do Fanfarrão (alegoria do governador mineiro Luís da Cunha Meneses) do que a corrupção governamental praticada por ele ou pelo poder central da Metrópole. Como comenta Antonio Cândido (1.975, p. 167):

“na terrível e impiedosa sátira, Critilo apresenta-nos um tipo exemplar de conservadorismo, cheio de respeito ao regime governamental então vigente, de que o Fanfarrão não era uma exceção.”

E como acrescenta Fernando Cristóvão (2.002, p. 84), também comentando a posição crítica de Gonzaga:

“A prova ainda mais clamorosa dessa total ausência de ideais emancipadores está nas *Cartas Chilenas*. Nelas podia Gonzaga, a coberto do anonimato e em perfeita impunidade, defender qualquer proposta que, porventura, julgasse ousada. Não só não o fez, como a sátira ao governador Minésio não vai além de crítica moralizante, reivindicando governadores moralmente idôneos. Uma reivindicação, portanto, ética e não política.”

Talvez esta complacência de Gonzaga com o poder português, do qual na verdade teve muito apoio para suas ações como magistrado, explique o porquê de, mesmo na cadeia e às portas de uma condenação, o poeta ainda acreditar numa possível absolvição, num refazer da sua vida, de preferência junto à amada Marília. É o que constatam algumas liras da 2ª e da 3ª partes do livro, como segue:

“Fiadas comprarei as ovelhinhas,
Que pagarei aos poucos do meu ganho;
E dentro de pouco tempo nos veremos
Senhores outra vez de um bom rebanho.
Para o contágio lhe não dar, sobeja
Que as afague, Marília, ou só que as veja”

(Lira 15, Parte II)

Este posicionamento de Gonzaga frente ao poder nos leva a refletir sobre o aspecto do perfil moral de Gonzaga/Dirceu que se constrói no poema.

O perfil moral de Dirceu vai-se desenhando ao longo das liras, ganhando complexidade psicológica e marcando principalmente a segunda parte do livro em que a figura do pastor – poeta Dirceu/Gonzaga é o centro dos versos. Este complexo retrato de qualidades e defeitos do espírito (mais que qualidades) supera a descrição física que o eu – lírico faz de si mesmo durante o poema. Aliás, também é na segunda parte que os pormenores físicos aparecem com mais insistência, relativos ao envelhecimento físico e esmorecimento de ânimo do prisioneiro, como os cabelos que branquejam e caem, as faces que enrugam e perdem as cores, os olhos inchados, costas vergadas e membros gastos. Interessante é notar que na terceira e última parte predomina a “testa altiva”, num símbolo de vitória, em que o eu – lírico confirma sua superioridade diante da situação que vive, a mesma anunciada na primeira lira da primeira parte:

“A Cresso não igualo no tesouro;
 mas deu-me a sorte com que honrado viva.
 Não cinjo coroa d’ouro;
 Mas povos mando, e na testa altiva
 Verdeja a coroa do sagrado louro
 Graças, ó Nise bela,
 Graças à minha estrela!”

(Lira 51, Parte III)

O retrato físico, diminuto nos poemas, é quase sempre negativo, ao passo que o moral é predominantemente positivo. Isto poderia levar-nos a pensar numa influência das idéias da época, idéias iluministas, fruto do Enciclopedismo rousseauiano, para as quais era mais importante a formação intelectual e moral do homem do que a sua aparência física. Confrontando-se a descrição de Dirceu com os outros elementos do poema, com quem mantém alteridade (a amada Marília, os pastores, até mesmo a natureza e o amigo Glauceste), percebe-se que o pastor aparece com relativo saldo. Marília, por exemplo, é quase que uma pintura da beleza, ao contrário de Dirceu, marcado por dotes superiores

intelectuais e morais. Como observa F.Cristóvão, à página 72 de sua obra sobre o poema de Gonzaga:

“No confronto das duas pinturas, a de Marília é estática, vive toda no mesmo espaço, e isso desde o primeiro momento em que é contemplada - o que é mais próprio da pintura que da poesia, por viver da amplidão espacial - , diferentemente da de Dirceu. Esta não surge completa de uma vez, vai-se completando na seqüência temporal da sucessão das liras, mais de acordo, portanto, com o modo de ser da poesia, arte do tempo, como lembrou Lessing, arte de sucessão e das ações”.

Moralmente, Dirceu (Gonzaga) apresenta-se como digno de consideração social desde a primeira lira, pois, como vimos, possui “próprio casal”, é independente economicamente, “os Pastores” que habitam o lugar em que mora respeitam o poder do seu cajado e ele é um ser que, mesmo “mandando em povos” (lira 5, parte III), referência maior a Gonzaga que era juiz, sabe ser piedoso e amoroso com os vencidos (ao contrário dos que o aprisionam), uma virtude que merece recompensa e admiração não só por parte dos pastores fictícios, mas também de todos os que sabem, como ele, apreciar os dotes superiores do espírito e as qualidades do caráter. Compare-se sua situação de prisioneiro com a sua filosofia de piedade e heroísmo expressa na lira 27 da primeira parte do poema:

“O ser herói, Marília, não consiste
 Em queimar os Impérios: move a guerra,
 Espalha o sangue humano,
 E despova a terra
 Também o mau tirano.
 Consiste o ser herói em viver justo:
 E tanto pode ser herói o pobre,
 como o maior Augusto.”

Cabe-nos, neste momento, e dentro da análise do perfil moral de Dirceu, ressaltar como o pastor – poeta vê a questão do “ser herói”. Pelo trecho da lira acima destacada, parece que o eu – lírico acredita em um heroísmo que se pauta pela piedade e justiça, em vez de glória obtida através da guerra e da destruição.

Poderíamos, então, observar que esse ideal heróico está mais de acordo com o que preconizava a poesia de Virgílio ou Horácio do que o ideal guerreiro da épica de Homero. E também vai ao encontro da tão sonhada *áurea mediocritas* do Arcadismo do século XVIII. Mas é também uma visão heróica que, em *Marília de Dirceu*, surge para destacar a figura do discreto pastor. Dirceu, em três líras diferentes (as líras 11 e 27 parte I e a líra 14 da parte II), abandona o equilíbrio e a discrição costumeiros para proclamar em tom decisório o caráter do seu próprio heroísmo, enaltecendo-se: “Eu é que sou herói, Marília bela / Seguindo da virtude a honrosa estrada”; “Nem pode competir comigo aquele, / Que desceu ao negro inferno”; “Não é, não é de herói uma alma forte, / Que vê com rosto enxuto / No seu igual a morte”.

Isto aparece como uma espécie de réplica de Gonzaga àquela sociedade que via o herói como produto vencedor da guerra, que associava o valor guerreiro à impulsividade. Vale lembrar que Gonzaga era um homem do Século das Luzes, tempo que tinha por base o humanismo e o iluminismo das idéias. Idéias estas que, ao ganharem terreno em todos os campos de atividade e pensamento no século XVIII, trouxeram uma nova concepção de herói. O novo herói deveria ser laico, deixando de apelar para a causalidade ou presença divina (ao contrário do herói cristão medieval ou renascentista, que perdurou durante o século anterior), e prezando por uma filosofia sem metafísica e uma moral sem dogmas, amando a liberdade do espírito e apoiando-se nas idéias do próprio Iluminismo, notadamente em Voltaire, tomado como modelo: um herói igualitário e piedoso, por isso justo.

Em *Marília de Dirceu*, os primeiros passos do herói nas líras são dados no caminho do amor, um amor geralmente bastante emotivo, beirando à obsessividade. Um amor bastante lacrimoso para um árcade, principalmente nas líras referentes à prisão e que, por isto, já anuncia uma ruptura em relação à estética literária a que se filiava Gonzaga. Trata-se também de um amor egocêntrico em que o poeta só vê a sua amada para, no final, exaltar a si mesmo. Inclusive os poemas da masmorra acabam por servir de exaltação a esse amor e principalmente às dores do poeta, e não à defesa de ideais coletivos de autonomia

ou independência, o que nos faz outra vez reavaliar o papel de Gonzaga enquanto inconfidente.

É a partir dessa visão pessoal de amor que o poeta (eu – lírico”) ganha consciência cada vez maior de si mesmo como indivíduo e da mesma importância de um EU que se torna cada vez mais distinto e distante do OUTRO coletivo, como podemos observar nos seguintes versos: “Eu, Marília, não sou algum vaqueiro”, “Eu, Marília, é que sou herói”, “Eu tenho um coração maior que o mundo” (verso que Drummond retomaria no Modernismo com uma conotação social: “Não, meu coração não é maior que o mundo”), “Eu honro as leis do Império”, Podemos perceber, então, que a par da exaltação amorosa à Marília caminha a exaltação amorosa a Dirceu, feita por ele próprio. O individualismo consagra-se progressivamente, quer em Dirceu, quer em Gonzaga, pois nas líras de Dirceu se valoriza a primeira pessoa como centro de decisão e medida das coisas, e em Gonzaga se afirma o individualismo pessoal na não – solidariedade do poeta com as causas coletivas e os interesses alheios. Dirceu representa o ideal teórico; Gonzaga, a prática dele.

No caso de Dirceu, vale ressaltar que esse heroísmo individualista, apesar de pouco humilde, apresenta a coerência das idéias iluministas já comentadas: ele é um herói que segue os modelos virtuosos e justos.

“Eu é que sou herói, Marília bela,
 Seguindo da virtude a honrosa estrada:
 Ganhei, ganhei um trono,
 Ah! não manchei a espada,
 Não o roubei ao dono!”

Esta virtude moral do pastor também merece consagração no plano social, pois Dirceu está entre os que negam à nobreza de sangue os seus privilégios tradicionais, pronunciando-se a favor do reconhecimento dos valores da pessoa. Entende que a verdadeira dignidade está na “nobreza da alma” e não na nobreza da genealogia. “E tanto pode ser herói o pobre / Como o maior Augusto” (lira 27, parte I). Interessante que este ideal heróico também pode ser encontrado em

Critilo, o “eu – satírico” das *Cartas Chilenas*, ao criticar o poder do Fanfarrão Minésio e de outros governantes, originário do arbítrio genealógico:

“De uma estéril, mortal genealogia,
Que o mérito produz de seus maiores,
Eles, amigo, argumentar não devem
Propalados talentos. A virtude
Nem sempre aos netos, por herança, desce.”

(“Espístola a Critilo”, in *Cartas Chilenas*)

O herói de Gonzaga, o poeta, é avesso à violência e às virtudes guerreiras e dignifica a virtude moral, a nobreza da alma, a piedade, a justiça, o culto das letras e, principalmente, o culto ao amor. Tem-se, neste sentido, uma transferência axiológica dentro dos cânones do Arcadismo: através da valorização da piedade e da compaixão, o poeta exalta as atitudes de amor do indivíduo, trocando o primado arcádico da razão pelo do sentimento. Amar é agora o componente essencial do indivíduo, traço distintivo do novo herói, que já vislumbra as luzes do porvir romântico.

Estamos diante de um conflito, de uma “crise de consciência”, que permeou os finais do século XVIII e que também atingiu Gonzaga:

“O herói Dirceu – Gonzaga ressentia-se de demasiadas contradições, e apenas anuncia o futuro. Coexistem e operam nele os dois modelos antagônicos que provocaram a “crise de consciência” do século XVIII: o do *honnête homme* e o do herói romântico. O primeiro domina-lhe a razão e regula a sua vida social, ditando-lhe o dever, a ordem, o respeito às hierarquias, a contensão. O segundo comanda-lhe os sentimentos, dirige a sua vida pessoal, insinuando-lhe uma filosofia de valores que visa, em última instância, a uma outra troca fundamental, a da prioridade dos direitos sobre a dos deveres.”

(Cristóvão, 2.002, p.83)

Essa dualidade da razão e do sentimento, vivida por Dirceu/Gonzaga, aparece expressa em *Marília de Dirceu* nas líras que retratam o amor do pastor por sua pastora. As líras pretendem professar um amor virtuoso, equilibrado e reflexivo no tocante à função de seu significado para os amantes, notoriamente para Dirceu. Um amor planejado para uma união vitoriosa, capaz de vencer

qualquer obstáculo, feliz, duradoura, e que almeja, a sua perpetuação através da família; uma idealização amorosa vivida harmonicamente num ambiente campestre, próximo à natureza, mas sem abrir mão dos confortos burgueses da cidade. É o que podemos perceber nos versos a seguir:

“Enquanto pasta alegre o manso gado,
 Minha bela Marília, nos sentemos
 À sombra deste cedro levantado.
 Um pouco meditemos
 Na regular beleza,
 Que em tudo quanto vive, nos descobre
 A sábia natureza.”

(Lira 19 Parte I)

“Nas noites de serão nos sentaremos
 C’os filhos, se os tivermos, à fogueira;
 Entre as falsas histórias, que contares,
 Lhes contarás a minha verdadeira.
 Pasmados te ouvirão; eu entretanto
 Ainda o rosto banharei de pranto

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.”
 Contentes viveremos desta sorte,
 Até que chegue a um dois a morte.”

(Lira 15, Parte II)

“Enquanto resolver os meus consultos,
 Tu me farás gostosa companhia,
 Lendo os fatos da sábia mestra História,
 E os cantos da poesia.”

(Lira 3, Parte III)

Apesar destes e outros exemplos trazerem a marca de um amor planejado, racional e indelével no tempo, há momentos do texto de Gonzaga em que o sentimento de amor como sensualidade aflora. Momentos em que o poeta – pastor descreve os “lindos beijos encarnados” ou “pescoço e peitos nevados” de Marília/Dorotéia. O desejo amoroso fica explicitamente declarado, fugindo-se, assim, do primado da razão e adentrando-se no primado da emoção, do sentimento, numa manifestação pré – romântica. Isto aparece forte, por exemplo, na lira 8 da parte I:

“As grandes deusas do céu
sentem a seta tirana
da amorosa inclinação.
Diana, com ser Diana,
não se abrsa, não suspira,
pelo amor de Endimião?
.....
Desiste, Marília bela,
de uma queixa sustentada
só na altiva opinião.
Esta chama é inspirada
pelo céu, pois nela assenta
a nossa conservação.”

Temos, aí, a menção do amor sensual (= a chama), que abrsa o corpo e sobre o qual se assenta a conservação da espécie humana. Ou o que se percebe ainda na lira 14 da mesma parte:

“Ornemos nossas testas com as flores,
e façamos de feno um brando leito;
prendamo-nos, Marília, em laço estreito,
gozemos do prazer de sãos amores.”

Nada de platônico ou horaciano temos na estrofe acima. Ao contrário, o poeta – pastor convida sua amada ao ato amoroso e aos prazeres que ele provoca, antes que o tempo passe e não seja mais possível vivê-los. Até mesmo

nas *Cartas Chilenas*, há trechos de sensualismo, que denotam desliz da mão satírica de Gonzaga neste texto, ou estariam indicando a imbricação do eu – lírico das poesias de amor no eu – satírico das cartas. Como exemplo, observe-se alguns versos da carta 11ª:

“O sucesso lhe conta, desta sorte:
 “Fizemos esta noite um tal batuque!
 Na ceia todos nos alegamos,
 Entrou nele a mulher do teu laçao;
 Um só senhor, não houve que, lascivo,
 Com ela não brincasse”...”

Para encerrarmos nossas reflexões neste capítulo, uma observação ligeira, mas não menos importante, sobre casos em que uma mesma lira recebe mais de uma versão com variações sobre o tema apresentado. É o que ocorre com três liras de *Marília de Dirceu*, em que o tema é a superioridade do pastor, mantida em qualquer ocasião, seja nos momentos idílicos ou nos de agonia na masmorra. Vamos encontrar esta situação nas liras “Eu não sou, minha Nise, pegureiro” (lira 5, parte III), “Eu, Marília, não sou algum vaqueiro” (lira 1, parte I) e “Eu, Marília, não fui nenhum vaqueiro” (lira 15, parte II). Interessante notar-se que, nestes poemas de tema recorrente, alguns elementos do estilo de Gonzaga aparecem bem definidos: a imitação de modelos; a ênfase dada à reflexão de Dirceu sobre si mesmo, num movimento de auto – homenagem ao homem letrado (Gonzaga), que não se toma, nem quer ser tomado, por “qualquer vaqueiro”; além disso, o uso das pastoras – Nise e, depois, Marília – como pretexto narcisista para enfatizar a superioridade do “eu – lírico”. A lira que menciona a primeira pastora Nise, e cuja primeira estrofe é

“Eu não sou, minha Nise, pegureiro,
 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.
 Graças, ó Nise bela,

Graças à minha estrela!

pouco se distingue da famosa lira que abre o conjunto das liras de *Marília de Dirceu* em que os pastores amantes são descritos:

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
 Que viva de guardar alheio gado,
 De tosco trato, de expressões grosseiro,
 Dos frios gelos e dos sãos queimado.
 Tenho próprio casal e nele assisto;
 Dá-me vinho, legume, fruta, azeite;
 Das brancas ovelhinhas tiro o leite
 E mais as finas lãs de que me visto.
 Graças, Marília bela,
 Graças à minha estrela!

Nesta segunda lira, aparecem mais insistentemente os bens materiais que destacam o pastor Dirceu dos demais pastores, como aquele que é possuidor de bens (“Tenho próprio casal e nele assisto”), o “bom partido” à mão da jovem e bela pastora (que aqui é não só Marília, mas também Dorotéia), ao que se alia um ideal de amor correspondente a uma “aurea mediocritas”, amor tranquilo (em sentimentos e necessidades materiais), vivido num lugar bucólico. Assim, o pastor Dirceu está aqui longe de viver um amor rústico e de ser “pastor grosseiro”, “dos frios gelos e dos sãos queimado”, como também distante de anseios pré – românticos que, em outras liras, como vimos, despertam desejo amoroso e ciúme, vindo a perturbar a racionalidade do amor pastoril. Enquanto na lira em que a pastora Nise (provavelmente um amor antigo de Dirceu/Gonzaga) é mencionada acumulam-se referências a personagens históricos (como Aníbal e Cresso), na lira em que se homenageia a pastora Marília, é o amor que ganha relevo:

“É bom, minha Marília, é bom ser dono
 De um rebanho que cubra monte e prado,
 Porém, gentil pastora, o teu agrado
Vale mais que um rebanho e mais que um trono.” (grifos nossos)

Na última das liras, percebe-se que o pastor, após a prisão, abandonado por sua “estrela” (o refrão está ausente nesta lira) e pela Fortuna, não cita mais Aníbal, nem Cresso, mas a má – sorte que o cerca. Com a “estrela” já sem brilho, as grandezas financeira e moral abaladas, desprovido do necessário, o pastor contempla o passado e teme perder também sua amada:

“Para ter que dar, é que eu queria
 De mor rebanho, ainda ser o dono;”
 Pensa, por fim, no recomeço
 Idealizante, se a sorte volta:
 “Fiadas comprarei as ovelhinhas,
 Que pagarei aos poucos do meu ganho;
 E dentro em pouco tempo nos veremos
 Senhores outra vez de um rebanho.”

Vejamos como, estilisticamente, os dois poemas que têm como interlocutora a figura de Marília (lira 1 – Parte I; lira 15 – Parte II), e que destacam a superioridade de Dirceu diante de seus pares, constroem a identidade e relevância do eu – lírico. O primeiro desses poemas, na parte da obra que trata do amor idealizado dos amantes (1ª parte), se inicia com o pronome pessoal singular EU seguido da forma verbal SOU (presente do verbo ser); mas para o eu – lírico afirmar o que ele é (o que ocorrerá nos quatro últimos versos da estrofe, que é um octeto) seu poder superior, sua superioridade material e cultural, inicialmente afirmará o que não é, utilizando-se do advérbio de negação combinado com o pronome indefinido algum (- qualquer um). Temos, então, que o pastor / poeta “NÃO É ALGUM (= QUALQUER UM, ELEMENTO SEM IMPORTÂNCIA) VAQUEIRO. Ao contrário, o que aparece definido como identidade singular do eu – lírico é a possibilidade do patronato e de posse de bens, mostrando que ele é patrão, não o vaqueiro, o elemento “mandado”. Apesar do inusitado da descrição que ocorre na estrofe, o pastor (empregado) ser dono de terras e animais, produzir vinho e azeite em terras tropicais e tirar leite de ovelhas, além de não estar queimado pelo sol nas suas lidas diárias no campo, fica evidente a distinção social que separa o trabalhador rural de vida simples e rústica (nas quatro primeiras

estrofes), do aristocrata, culto e rico, com autonomia de vida, nas quatro últimas. Interessante é notar que todos os bens (materiais e culturais) do pastor – burguês lhe vêm graças a sua “estrela”, o destino que o premia com a sorte da classe social a que pertence, com o “brilho” e as “luzes” na vida (o que poderíamos relacionar inclusive com o Iluminismo da época, com a marca superior cultural). Corresponde, em nosso texto, ao aristocrata, o juiz Gonzaga, que se oculta sob a pele do pastor Dirceu e com ele cria uma relação de alteridade.

Já o segundo poema, escrito enquanto o poeta esteve na masmorra, começa por identificar o “eu – lírico” como alguém que não foi um vaqueiro, um simples empregado que viveu “de guardar alheio gado”. O tom do poema muda e o verbo que era presente transforma-se em pretérito perfeito, indicando uma ação conscientemente finalizada: “Eu, Marília, não fui nenhum vaqueiro”. Em seguida, o “eu – lírico” faz lembrar à Marília que ele já habitou a aldeia dela, sendo honrado Pastor que vestia finas lãs e tinha sempre o de que precisava.²³ O uso dos verbos no pretérito imperfeito ajuda o poeta – pastor na rememoração daquele tempo de felicidades e plenitude, tempo que foi definitiva e completamente retirado do alcance do poeta, marcado gramaticalmente pelo pretérito perfeito que reaparece no poema (“tiraram-me...”). Finalizando esta primeira estrofe da lira 15 – parte II, o poeta concluirá sobre sua situação atual, diametralmente oposta à situação da lira 1 – parte I. O poeta não é mais possuidor de propriedades, na verdade não possui um único bem em que possa se apoiar. O tempo verbal presente aparece, no último verso da estrofe, como marca dessa vida cruel e imutável (“Não tenho, a que me encoste, um só cajado; cf. com “Tenho próprio casal e nele assisto” – lira 1, parte I). É agora o poeta Gonzaga, que revela a sua triste sina de prisioneiro, sem o apoio da Fortuna e sem o brilho da sua “estrela”. Numa situação inversa à da 1ª parte da obra, o poeta assume realisticamente a sua identidade e o pastor se torna cada vez mais uma entidade ficcional.

Lúcia Helena (2.002, p. 570), em ensaio sobre Tomás Antonio Gonzaga, destaca:

“Realista cauteloso, misturam-se num só perfil o pastor Dirceu e o poeta Gonzaga, como já havia, a título de outros textos e motivos, comentado agudamente Antonio Cândido. Lira e lei se misturam, neste painel gonzaguiano setecentista da lírica arcádica, entramando, num quadro complexo, o poeta, o réu, a lira, a lei e o processo, num conluio em que o lírico e o traçado real da existência se enlaçam, articulando literatura e vida cultural!

²³ Vemos aqui a declaração de Gonzaga sobre o papel que cabe ao poeta dentro das convenções arcádicas. Isto é dito pela voz de Dirceu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A mimese é uma característica predominante na composição poética, um meio de selecionar caracteres superiores da natureza das coisas e transformá-los em matéria poética. Conseguindo recriar a linguagem poeticamente, a mimese permite que a literatura seja o lugar em que os limites da realidade vivencial se aproximem dos limites do imaginário. E é também por meio do processo mimético de criação que se chega ao Outro. Esta *alteridade* que é estabelecida e nomeada como presença no texto literário, através da *performance* mimética, aparece como uma “máscara”, uma “virtualidade subjetiva”, que envolve principalmente o autor e sua criação num roteiro imaginário. É a representação de uma imagem concreta que se tornará, então, uma imagem literária. Cria-se um elo entre fatores da realidade externa ao texto (o que podemos chamar de fatores extra-lingüísticos) e os elementos intratextuais que passam a manter um constante diálogo de formas e idéias. A palavra literária é, assim, um signo extremamente ideológico.

Este signo, como nos lembra Iser, possibilita a conciliação de elementos e planos inconciliáveis na vivência cotidiana: identidade / alteridade, real / imaginário, presença / ausência, trabalhando com a sua dialética. Neste trabalho de aproximação cria-se um movimento lúdico, um jogo verbal, de destruição de identidades e conceitos pré-concebidos, em que a palavra literária se projeta no espaço da alteridade, essencial ao efeito do texto. A escrita, como ficção, passa a ter uma função liberadora de “possibilidades de ser”, continuamente apagadas ou recriadas no texto mental da leitura e no tempo histórico do receptor. Temos, neste movimento lúdico e contínuo do jogo literário, o verdadeiro sentido do processo mimético.

Não cabe aqui a tal processo construir modelos de veracidade que sirvam de esteio para o real, nem oferecer novas identidades aos sujeitos sociais, uma vez que a obra mimética constitui-se como um discurso com vazios, em que significantes vão em busca constante de significados que o leitor lhes atribuirá. Esta atribuição de sentidos será sempre transitória, pois, como já o dissemos, sua

mutabilidade estará condicionada ao tempo histórico da leitura e do leitor. Podemos afirmar, por isso, que o produto mimético é sempre algo inacabado, que sobrevive enquanto admite a alocação de um interesse diferente do que o produziu, durante o tempo em que há a intervenção do Outro, o receptor.

No processo de recepção do texto literário, o leitor toma emprestada a máscara do “outro” ficcional, criada pelo autor, assumindo a *persona* alheia. Tal procedimento se torna produtivo na medida em que o leitor se permita um distanciamento crítico interior, ou seja, se identifique com a máscara do “outro”, oferecida pelo texto, para conseguir olhar-se lá de longe a si mesmo. A identificação inaugura a distância, e esta produz a experiência do autoconhecimento. É o processo de *catarse*.

Talvez seja essa identificação com o texto literário, num processo catártico, restaurando os significados da leitura e atualizando seu sentido historicamente, que tenha dado à obra *Marília de Dirceu* tão longa vida, dentro e fora do Arcadismo brasileiro.

Na literatura do Arcadismo (século XVIII), percebemos que a mimese adotada por seus autores cria modelos de representação de uma realidade de, modelos que passam a ser encarados como cânone do movimento literário. Esses modelos geralmente apresentam lugares, personagens e situações de vida ligados a um mundo idealizado, a Arcádia. Para estabelecer a ligação entre o mundo real e o ideal (o jogo lúdico), a literatura árcade cria a figura do “pastor” que, com sua pseudonomia (fruto da mimese e alteridade), passa a dialogar com os elementos da Natureza, numa perfeita conjunção pastoril bucólica, com elementos mitológicos, responsáveis pela Fortuna do “pastor”, além, evidentemente, de criar uma imagem idealizada da mulher amada, capaz de responder às expectativas da mimese arcádica.

Marília de Dirceu parece cumprir, em certa medida, esses cânones do Arcadismo. Apresenta o “pastor” Dirceu que idealiza um mundo feliz e harmônico, bucólico, coroado pelo sorriso da Fortuna (a sua “estrela”) e da amada Marília, onde os dotes superiores do pastor e da mulher amada se mostram significativos

na busca e obtenção da felicidade. Cria-se uma “Arcádia” marcada, entre outras características, por um mundo ideal e justo, segundo valores estéticos e sociais dos finais do século XVIII. Valores que traduziam bem os ideais socioculturais de uma aristocracia burguesa que despontava, e da qual fazia parte o luso naturalizado brasileiro, Tomás Antonio Gonzaga. Curioso é notar que essa Arcádia, em alguns momentos, dialoga com as Minas Gerais do Brasil, sendo estas uma alteridade daquela. Começa aqui, ligeiramente, a ruptura com o modelo arcádico.

Essa ruptura se torna mais evidente quando Gonzaga, ao ser preso como inconfidente mineiro, toma o lugar central do pastor nas liras do poema. O foco dos versos passa a ser, então, a angústia e os momentos de expectativa de um julgamento, vividos por Gonzaga. O pastor Dirceu atua fortemente como a “voz lírica” do poeta – inconfidente Gonzaga, voz da entidade ficcional, num uníssono.

A amada, Marília, aparece em todas as partes da obra como um retrato que olha, mas não fala, pois na verdade não é necessário que ela fale, uma vez que os sentimentos do poeta falam ambos e Marília é a encarnação do Amor, um símbolo que transita entre o Arcadismo e o Romantismo, um amor puro, nobre, fiel e desprezioso.

Podemos doizer, aplicando os conceitos de Bakhtin sobre o dialogismo, como estudamos, que na 1ª parte das liras de Gonzaga é marcante uma consciência monologizada do poeta, ou seja, a palavra do(s) Outro(s) com quem Dirceu cria relações de alteridade é utilizada como simples apoio para as expressões individuais do poeta, constituindo-se como elementos transitórios, mediáticos do texto poético, a fim de concretizar literariamente os cânones do período. Não há, neste caso, a presença do conflito, inexistindo, portanto, um processo dialógico. O texto de Gonzaga adequa-se estilisticamente aos modelos do Arcadismo. Já na 2ª e 3ª partes da obra, instaura-se o conflito, fruto da vida de Gonzaga/Dirceu na masmorra e, a partir desse momento, as alteridades que o poeta estabelece em seu texto encontram referenciais no mundo externo, criando a possibilidade de surgimento do dialogismo. Os versos não se referem mais ao

espaço imaginário da Arcádia nem a seus elementos bucólicos; ao contrário, situam fatos determinados num tempo – espaço histórico, resultantes de ações do mundo real, que têm como alvo pessoas reais (trata-se da marca da instabilidade a que se refere Bakhtin). Assim, podemos afirmar que esses momentos de *Marília de Dirceu* já anunciam, em sua base, características do Romantismo futuro. Desta forma, é válido dizer que essa obra de Tomás Antonio Gonzaga marca uma transição do Arcadismo para o Romantismo.

Sobre a hipótese que nos guiou nesta pesquisa: há uma identificação do eu – lírico dos versos de *Marília de Dirceu* com o autor, o poeta Tomás Antonio Gonzaga? Se há, como se estabelece o diálogo entre eles e os outros elementos (alteridades) presentes no poema?

Acreditamos ter conseguido, ao longo do nosso texto, demonstrar que o poeta canta seu amor pela amada, Maria Dorotéia/Marília, assumindo a figura do “pastor” e assinando com o pseudônimo Dirceu, para cumprir as normas da estética árcade, quase apolinicamente. Quando a mudança de situação o leva ao cárcere, faz com que o desvelamento do poeta e dos conflitos daquele momento superem a figura do “pastor”. Este continua a existir como voz lírica, entidade ficcional que compartilha dionisicamente o impasse vivido pelo poeta. Assim, fica a imbricação e o diálogo entre Dirceu (eu lírico) e Gonzaga (o poeta). Sobre as demais alteridades estabelecidas no texto e representadas pela amada, o amigo e a Natureza, podemos afirmar que todas estão em função de construir uma imagem ideal do pastor Dirceu que, no fundo, é o poeta Gonzaga.

Quanto à figura de Gonzaga como um homem “duplo”, jurista e poeta, vale a pena atentar para as palavras de Kothe (1.997,p. 398):

“Há, em Gonzaga, o jurista e o poeta, o súdito luso e o emancipador brasileiro, aquele que procurava evitar conflitos com a Corte e aquele que trabalhava para a autonomia regional, o homem do período colonial e o brasileiro de um país que se pretendia independente, o apaixonado sonhador e aquele que se escondia sob o frívolo pretexto de um casamento oportuno etc. No jurista, pode-se ver o defensor da existência de Deus, da fidelidade absoluta do rei, da indissolubilidade do casamento, do combate à “usura”, mas também o homem preocupado com direitos superiores a qualquer sistema

positivo, o defensor da diferença entre lei e privilégio, da liberdade,... No poeta, tem-se o imitador da forma arcádica européia e uma elaboração da experiência do seu tempo e meio, com visão prospectiva. O cânone só ressalta seu lado mais neutro.”

Antonio Cândido (1.975, p. 125) acrescenta a favor de Gonzagas/Dirceu:

“Graças a essa aventura humana e artística, Tomás Antônio, pôde traçar e exprimir o nítido contorno com que passou à história. Pôde legar através das gerações, a milhares de homens e mulheres que se desdobram sobre o seu canto de ternura, dor e orgulho, uma imagem de grandeza invulgar...”

Se a História não perdoou Tomás Antonio Gonzaga por suas atitudes como cidadão, quer traíndo a confiança do governo português, quer não assumindo o seu compromisso como revolucionário na conspiração mineira, chegando mesmo a se eximir de participação no movimento diante do tribunal inquisidor, a Literatura de há muito o absolveu. Seus versos líricos e também sua sátira vêm atravessando época, dialogando com outras estéticas literárias e outros poetas, cumprindo plenamente a função da palavra poética: atualizar a experiência humana. Como nos mostra o interessante “haicai” composto por Manuel Bandeira em que homenageia Gonzaga em seu amor, texto que o poeta modernista apresenta como um dos poemas da sua *Lira dos Cinquent’anos* e que aponta para a penetração do texto Gonzaguiano na literatura brasileira:

HAICAI

TIRADO DE UMA FALSA LIRA DE GONZAGA

Quis gravar “Amor”
No tronco de um velho freixo:
“Marília” escrevi.

Afinal, o maior álibi a favor da inocência de Gonzaga é apresentado por ele mesmo quando discute, na prisão, qual teria sido seu maior crime:

“Se teve delito,
Só foi a paixão,
Que a todos faz réus.”

(Lira 35, parte II – *Marília de Dirceu* – Tomás Antônio Gonzaga)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia** – Tradução e coordenação de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2.000.
- AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro – Bakhtin nas Ciências Humanas**. São Paulo: Musa, 2.004.
- ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho; estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1.985 (Coleção Universidade)
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2.003.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia Completa e Prosa** – introdução de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1.985 (3ª impressão da 4ª edição).
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1.989.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1.980 (3ª edição, revista e aumentada).
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. “As musas ensinam a mentir (Hesíodo, *Teogonia*)” In Revista *Ágora – Estudos clássicos em debate*. Aveiro: Universidade de Aveiro, nº 2 (pp. 7 – 20), 2.000, disponível em www.2.dlc.ua.pt/classicos/musas - acessado em 15/01/07.
- CÂNDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. V.1. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1.975 (5ª edição, ilustrada)
- —————. **Na sala de aula – cadernos de análise literária**. São Paulo: Ática, 1.989.
- —————. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1.985 (7ª edição).

- CHALHUB, Samira. **Funções da linguagem**. São Paulo: Ática, 2.003 (11ª edição, 7ª impressão)
- CHAUI, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1.981. (Coleção Primeiros Passos)
- COUTINHO, Afrânio (org.). **A literatura no Brasil**. V.2 – Era Barroca / Era Neoclássica. São Paulo: Global, 2.001 (6ª edição).
- CRISTÓVÃO, Fernando. **“Marília de Dirceu” de Tomás António Gonzaga ou a poesia como imitação e pintura**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2.002 (Coleção Temas Portugueses).
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. **Como ler o texto poético (caminhos contemporâneos)**. Brasília: Plano, 2.004.
- FERNANDES, Isabela. **“A Ficção Literária como Imagem e Máscara”**, disponível em www.rubedo.psc.br - acessado em 11/06/06.
- GONZAGA, Tomás Antônio. **Marília de Dirceu** – biografia e notas críticas de M.Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Ediouro, 1.985 (Coleção Prestígio).
- —————. **Marília de Dirceu e Cartas Chilenas**. São Paulo: Ática, 2.002 – 8ª edição (Série Bom Livro – Poesia).
- HELENA, Lúcia. “Tomás Antônio Gonzaga, um árcade entre a lira e a lei” In **A Poesia dos Inconfidentes** (Poesia Completa), coordenada por Domício Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2.002.
- HORÁCIO. **Arte Poética** (apresentação portuguesa de G.D.Leoni). São Paulo: Ed. Rassegna Brasiliana di Studi Italiani, 1.967.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2.003.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 2.003 (7ª edição).

- KOTHE, Flávio Rene. **O Cânone Colonial** - ensaios. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1.997.
- LAPA, Manuel Rodrigues. “*Prefácio a Tomás Antonio Gonzaga*” In **A Poesia dos Inconfidentes** (Poesia completa), coordenada por Domício Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2.002.
- LIMA, Luiz Costa. “**Representação Social e Mimesis**”, disponível em www.paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum - acessado em 17/06/06.
- LUCAS, Fábio. **Expressões da Identidade Brasileira**. São Paulo: Editora da PUC/SP (Educ), 2.002.
- MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. **A Estética da Ilustração** – textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1.992.
- PAIXÃO, Fernando. **O que é poesia**. São Paulo: Brasiliense, 1.984. (Coleção Primeiros Passos).
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes; organização da edição brasileira: Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2.003 (10ª edição).
- PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de Época na Literatura**. Rio de Janeiro: Linceu, 1.969 (2ª edição, revista e ampliada).
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge Antonio. **Arcádia: Tradição e Mudança**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 1.995.
- SÁ, Olga de. “**Os fios da poesia do ouro no tecido da Inconfidência Mineira**” In Revista Ângulo. Lorena: Cadernos do Centro Cultural Teresa D’Ávila (pp.12 – 20), julho / dezembro, 1.989.
- SANT’ANNA, Jaime dos Reis. **Literatura e ideologia**. São Paulo: Cristã Novo Século, 2.003 (Coleção Novo Século Literário).
- SARAIVA, António José. **Para a História da Cultura em Portugal**. V. II. Amadora: Livraria Bertrand, 1.982 (5ª edição).

- SEGOLIN, Fernando. **Teoria Literária: Poesia e Poéticas** – curso ministrado no Pós – Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC/SP, no 1º semestre de 2.005 (anotações de aula).
- SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo: Cortez, 2.002 (22ª edição, revista de acordo com a ABTN e ampliada).
- STALLONI, Yves. “**Os gêneros literários**”. São Paulo: Difel, 2.001 (1ª edição).
- TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2.003.
- TORRANO, Jaa. “**O (conceito de) mito em Homero e Hesíodo**” In Boletim do CPA (Centro do Pensamento Antigo) UNICAMP. Campinas, nº 4 (pp. 27 – 35), julho / dezembro, 1.997.
- VASCONCELOS, Filomena. “**Utopia, linguagem e poética no pensamento grego: dos pré – socráticos a Platão**” In E – topia: revista electrónica de Estudos sobre a Utopia. Porto: Universidade do Porto, nº 1 (pp. 1 – 7), 2.004 disponível em www.lettras.up.pt/upi/utopiasportuguesas/e-topia/revista.htm - acessado em 17/01/07.