

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

LEANDRO CÉSAR ALBUQUERQUE DE FREITAS

Ecos bucólicos: relações entre as *Bucólicas* de Virgílio e a primeira parte da *Marília de Dirceu* de Gonzaga

João Pessoa, 2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Leandro César Albuquerque de Freitas

Ecoss bucólicos: relações entre as *Bucólicas* de Virgílio e a primeira parte da *Marília de Dirceu* de Gonzaga

Dissertação apresentada ao Programa em Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito À obtenção do título de Mestre na área de Literatura e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Milton Marques Júnior

João Pessoa, 2008

F866e Freitas, Leandro César de Albuquerque.
Ecos bucólicos: relações entre as Bucólicas de Virgílio e a primeira parte da Marília de Dirceu de Gonzaga / Leandro César Albuquerque de Freitas.- João Pessoa, 2008.

181p.

Orientador: Milton Marques Júnior

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. Virgílio (Públio Virgílio Marão) – crítica e interpretação. 2. Gonzaga, Tomás Antônio – crítica e interpretação. 3. Literatura comparada. 4. Bucólicas – crítica e interpretação. 5. Marília de Dirceu – crítica e interpretação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a minha família, sem a qual nada de minha trajetória seria possível. A meu pai e a minha mãe, pela paciência, carinho e incentivo; a meus irmãos, pela companhia; avós, tios e tias, por me fazerem ver que esta é mais que uma conquista pessoal; a tia Clarice especialmente, pelo abrigo oferecido; a Emilia por compartilhar esta trajetória longa.

Agradeço também ao Professor Doutor Milton Marques Júnior pela inspiração e orientação que antecedeu a este trabalho; à Professora Doutora Sandra Luna, pelos mesmos motivos e ao Professor Doutor Juvino Alves Maia Júnior pela prontidão com que sempre nos auxiliava.

Agradeço ao CNPq, pelo financiamento e cobertura nesses dois anos.

Finalmente a todos que de uma forma ou de outra acabaram se tornando minha família neste processo.

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise comparativa entre as Bucólicas de Virgílio e a primeira parte da Marília de Dirceu de Tomás Antônio Gonzaga. Em seu decorrer, discorreremos sobre o gênero bucólico e as características peculiares deste tipo de composição, também efetuamos um pequeno relato biográfico de Virgílio e Tomás Antônio Gonzaga para a devida contextualização dos autores. Seguidamente tratamos das Bucólicas, analisando sua estrutura textual e a forma como essa estrutura auxilia na composição lírica, provendo um cenário a partir do qual os temas são desenvolvidos. A análise estrutural e a dos temas que se segue buscam iniciar um referencial comparativo para as duas obras, tendo em vista a antecedência da obra de Virgílio. A análise da Marília de Dirceu segue à das Bucólicas, novamente seguimos a seqüência estrutura-tema em que verificamos a distinção estrutural da segunda obra com relação à primeira, a despeito da preservação de certos temas e elementos expressivos. Por fim realizamos uma comparação em que apesar de verificarmos as distinções estruturais das duas obras, apontamos similaridades e propomos um estudo de influência.

Palavras-chave: Bucólicas, Marília de Dirceu, poesia pastoril, Arcadismo brasileiro

ABSTRACT

This research proposes a comparative analysis between Virgil's *Eclogues* and the first part of *Marília de Dirceu*, a poem written by the Brazilian poet Tomás Antônio Gonzaga. Through the development of this work, we discuss Pastoral Poetry and some peculiar features of this kind of composition; we also perform a brief narration of both poets' lives to propiciate some contextualization. After the first part we deal with *The Eclogues*, analyzing its textual structure and the way this structure helps the lyrical performance, providing scenes and backgrounds from where some themes are developed. The structural analysis and the themes analysis aim to build a comparative reference for the works in question, in face of the precedence of Virgil's poem. *Marília de Dirceu's* analysis is the next, again we follow the structure-theme sequence in which we verify a structural distinction between the second and the first text, despite of the preservation of some themes and expressive elements. Finally we perform the comparison in which we show the structural differences although we also point the similarities and propose an influence study relating the works.

Key-words: *Eglogues, Marília de Dirceu, Pastoral Poetry, Brazilian Arcadism.*

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
RESUMO	5
ABSTRACT	6
SUMÁRIO	7
INTRODUÇÃO	8
I - A POESIA BUCÓLICA - UM GÊNERO EM DOIS MOMENTOS	12
IDENTIDADES.....	19
VIRGÍLIO	19
TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA.....	27
II AS BUCÓLICAS, GÊNERO E TEMAS	47
OS MODOS DE ENUNCIÇÃO	50
A ENCENAÇÕES	72
TEMAS.....	74
A SOLUÇÃO DAS BUCÓLICAS.....	77
OS TEMAS NAS BUCÓLICAS	78
<i>O amor</i>	78
<i>O Locus amoenus</i>	81
<i>Homenagens aos deuses</i>	86
III O ARCADISMO	90
MARÍLIA DE DIRCEU	97
<i>A Conquista de Marília</i>	99
<i>A construção de Marília</i>	119
<i>A intensidade do Amor</i>	126
SÍNTESE	134
IV COMPARAÇÃO	135
O BUCOLISMO	135
<i>O Ambiente</i>	137
<i>As estruturas</i>	139
OS TEMAS	144
<i>O Amor</i>	145
<i>O Locus Amoenus</i>	152
<i>Os motivos</i>	157
A INFLUÊNCIA	166
CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
BIBLIOGRAFIA	178

INTRODUÇÃO

Comparar é natural, portanto inevitável. Imagina-se que desde que o homem efetuou seu primeiro intercâmbio cultural com outro grupo humano, enveredou pelo caminho das medidas e paralelos, observando as semelhanças e diferenças perceptíveis no que diz respeito às soluções propostas por diferentes grupos aos diversos campos da experiência humana. Ignorando-se as motivações etnocêntricas para tal procedimento, deve-se reconhecer que a comparação, como consequência natural dos intercâmbios culturais, deu seguimento a outros processos que em muito auxiliaram as transformações sócio-culturais e o progresso científico e tecnológico nos grupos que melhor a souberam aproveitar.

Dentre todas as possíveis entidades alvo de comparação, certamente os bens culturais são os de maior incidência, ou ao menos os que mais comoção geram. Isso porque são mais do que meras produções, mas bens que, pelo fato de serem altamente significativos para as culturas que os engendra, tolhem a receptividade a outros bens estranhos ou alienígenas. Não é diferente com a literatura, pelo contrário, sua modalidade de difusão, a palavra, sempre deu espaço para propagação de idéias particulares e desde o começo foi um meio de afirmação dos valores culturais. Veja-se o caso das mais antigas epopéias que começaram como textos orais e assim permaneceram por centenas de anos, sempre foram todas, em última análise, justificadoras e difusoras dos procedimentos e modos de vida dos povos que as criaram.

Possivelmente, a universalidade do espírito humano e o intercâmbio cultural que realizamos desde tempos imemoriais tenham nos proporcionado a habilidade de reconhecer aquilo o que produzimos textualmente como parte de nossa própria experiência humana, mesmo quando emissor e receptor distam quilômetros e milênios um do outro. Assim, ao compartilharmos histórias ou obras de arte de fontes mais distantes possíveis, somos capazes de obter entendimento sobre suas representações. Justifica-se assim o proceder da comparação livre? Em parte, pelo menos tanto quanto se justifica comparar o nascimento de um bebê com a construção de um carro, afinal, em essência, ambos são criações humanas até então não reproduzidas por outra espécie. No entanto, quanto mais nos aprofundamos nos objetos a serem contrapostos, cedo ou tarde eles revelarão pontos de divergência a partir dos quais constituem entidades distintas, o que os torna incompatíveis para o processo. Em se tratando de produções artísticas, especialmente as literárias, freqüentemente nos encontramos entre os dois extremos da progressão, a similaridade essencial e distinção última, tendo que justificar a pertinência do procedimento de comparação no manejo dos dois pólos.

Há sempre um ponto de convergência? Arriscamos dizer que possivelmente sim. A crescente gama de abordagens dos textos literários provê muitas possibilidades para os estudos comparativos. Os pontos de contato entre as culturas e as redes de influência durante a história da humanidade foram muitos, permitindo a circulação de idéias, temas, emoções que sofreram várias abordagens e evoluções na maneira de serem expressas; esses “ressurgimentos” normalmente possibilitam muitos trabalhos comparativos. Contudo, na posse de dois textos tão distantes no tempo e espaço como as *Bucólicas*, de Virgílio e *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, mediante que critérios se justifica o estabelecimento de parâmetros de comparação? A literatura comparada é uma disciplina desafiadora que a cada dia supre detratores e fomentadores com mais diversos argumentos para suas convicções.

No caso das *Bucólicas* e da *Marília de Dirceu*, entretanto, vários pontos comuns parecem indicar não só a possibilidade mas também a urgência de uma análise desse porte, ainda mais que ambos os textos se vêm aproximados pelo tipo literário conhecido como poesia pastoril. Nesse viés, contraporíamos meramente uma obra dita fundadora e outra difusora do gênero se adotássemos as concepções consensuais acerca da poesia pastoril, e teríamos possivelmente material para um trabalho coerente e extenso. Os cotejamentos dos pontos de convergência e divergência dos temas já configurariam um trabalho satisfatório, uma vez que lidamos com obras de arte que seguem uma tradição.

Esses indícios preliminares conduzirão os procedimentos deste trabalho, que se pautará na busca do entendimento do gênero que perpassa os dois poemas, de suas repercussões temáticas e finalmente da relação criativa estabelecida entre as obras. Ao final, pretendemos ter em mãos um quadro satisfatório das aproximações e distâncias que marcam as produções, e possivelmente definir a natureza da relação entre elas.

Convém esclarecer que, no que se refere à obra de Gonzaga, abordaremos nesta análise apenas a primeira parte do poema. O motivo para essa escolha reside no fato de a segunda parte da obra ser notoriamente marcada pelos drásticos eventos da vida do poeta, sua prisão e degredo, em virtude de seu envolvimento na inconfidência mineira. Como a primeira parte já oferece todo o arcabouço estrutural e temático que será utilizado em toda a extensão da obra, sem a interferência de acontecimentos que certamente exigem uma avaliação diferenciada, julgamos mais sucinto nos ater apenas à primeira parte de seu poema.

Para os fins desta análise, seguimos uma seqüência de cinco capítulos. No primeiro, contextualizamos a poesia bucólica, apontando suas características particulares e possíveis elementos de aproximação entre os textos em comparação neste trabalho. Uma pequena contextualização foi feita de modo a melhor compreender as obras e os autores em seus

respectivos contextos. Para o primeiro capítulo foram fundamentais os trabalhos de Márcio Luiz Moitinha Ribeiro em sua dissertação *A Poesia Pastoril: as Bucólicas de Virgílio*; Pierre Grimal e seu trabalho biográfico *Virgílio, ou o segundo nascimento de Roma*; e Adolfo Gonçalves e seu livro *Gonzaga, um poeta do iluminismo*.

No segundo capítulo nos dedicamos às *Bucólicas*, buscamos abordar cuidadosamente a questão do gênero literário predominante no poema como forma de explicitar o processo de formação do ambiente bucólico. Sabe-se que as *Bucólicas* reformularam o poema pastoril e fundaram uma tradição muito específica, é pela análise da estrutura do texto que justificamos os elementos dessa tradição. Feita essa análise estrutural, apresentamos algumas análises dos temas presentes na obra, formando o lastro para nossa comparação. No segundo capítulo nos valemos principalmente dos textos de Käte Hamburger, *A lógica da criação literária*; Umberto Eco, *Lector in fabula*; e Roland Barthes, *A aventura semiológica*.

No terceiro capítulo nos dedicamos à primeira parte da *Marília de Dirceu*. Primeiro, julgamos pertinente abordar o movimento estético em que ela se enquadra, o Arcadismo, e a forma como este movimento orienta de maneira bem específica a execução das obras nele inseridas. Depois, seguindo a seqüência de abordagem estrutura-tema, mostramos o quanto a obra árcade difere da clássica no quesito estrutura e como, por outro lado, podemos aproximar as duas obras segundo os seus temas, que, mesmo diluídos esparsamente no texto, contemplam os caminhos da obra clássica, as *Bucólicas*. Para esse capítulo foram fundamentais os textos de Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*; Jorge Luiz Ruedas de la Serna, *Arcádia, tradição e mudança*; e Olivier Reboul, *Introdução à Retórica*.

No quarto capítulo efetuamos a comparação, o foco está nas características estruturais do poema bucólico, levantadas principalmente no segundo capítulo, e nos temas e desenvolvimentos levantados no segundo e terceiro capítulos. Por fim, listadas algumas proximidades e distâncias, apresentamos uma proposta de estudo de influência que pretende apontar um elo concreto possível entre as obras. Nesse capítulo nos valemos principalmente dos estudos de Harold Bloom em sua obra *A angústia da influência*; e Umberto Eco em seu livro *Interpretação e superinterpretação*.

Por fim, no quinto capítulo apresentamos as considerações finais acerca do trabalho.

Outros textos relevantes utilizados são *Construção e Arte das Bucólicas de Virgílio* de João Pedro Mendes; *Virgile: Bucoliques* de E. Saint-Denis; *Virgil, the Eglogues*, de Guy Lee; e *Virgílio, Bucólicas*, de Maria Isabel Rebelo Gonçalves; Alguns usados como fontes do texto latino ou como fontes de traduções. As traduções próprias foram feitas com base em dois

dicionários, o *Dicionário latino português* de F. R. dos Santos Saraiva e o *Diconário de latim-português* da Porto editora.

1 - A POESIA BUCÓLICA - UM GÊNERO EM DOIS MOMENTOS

Com mais de dois mil anos de ocorrência, a poesia pastoril é um gênero de muitos autores e re-visitações sem, no entanto, atrair a quantidade de atenção que outros gêneros contemporâneos ao seu surgimento obtiveram. A etimologia do seu nome acusa sua origem grega, seu nome deriva de *bauka/laj* (boieiro, pastor), e se refere a um gênero poético que privilegia personagens e ambientes campestres, envolvidos em atividades de criação de animais. Como boa parte dos gêneros antigos, é uma forma de poesia que não se define explicitamente por seu metro ou forma, e sim pelo seu assunto ou orientação temática central. Ribeiro(RIBEIRO, 2006, p.123)¹ a define claramente segundo esse aspecto:

Strictu Sensu é uma forma de poesia na qual o protagonista é o *boucólos* (*bauka/laj*), isto é, o boieiro ou o vaqueiro, com predomínio para o guardador de gado bovino, por ser o mais antigo entre os pastores. *Latu sensu*, seria o gênero literário, em verso, em que figuravam, num cenário campestre, os guardadores de gado como principais atores, podendo ser boieiros, vaqueiros, pastores de cabras ou de ovelhas. (RIBEIRO, 2006, p.13)

As origens primitivas dessa modalidade de poesia ainda são um ponto de discussão, sabe-se que Teócrito² de Siracusa foi seu primeiro difusor em forma escrita na Grécia ao compor seus *Idílios*, mas a tradição que o antecedia permanece em questão. Ribeiro aponta uma relação entre a poesia pastoril e as colheitas das vindimas ou as dionisíacas na Grécia antiga (RIBEIRO, 2006, p.12), afirma também que muitos dos rituais e elementos descritos pela poesia referem-se a atividades realizadas por gente do campo em celebrações à deusa Ártemis. Seja como for, é com relativa certeza que podemos afirmar que os dois autores responsáveis pela conformação do gênero como ficou notoriamente conhecido foram Teócrito, ao se valer de personagens e cenários campestres na composição de seus idílios; e Virgílio ao agregar valores filosóficos aos temas propostos por seu antecessor.

¹ Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas do DLCV da FLFCH da Universidade de São Paulo.

² O poeta teria nascido ao final do século IV a.C. (em 310 ou 309), em Siracusa na Sicília e falecido no meio do século III a.C. (250 ou 249). De sua produção poética restam-nos os *Idílios* e alguns poemas esparsos; os *Idílios* são compostos por poemas de tipos variados entre os quais poemas bucólicos.

Modernamente, nos afirma Ribeiro³ haver vários termos intercambiáveis para retratar esse tipo de poesia: idílio, égloga, pastoral, bucólicas; embora na Antigüidade alguns desses termos definissem modalidades poéticas distintas. Para os fins deste trabalho, utilizaremos a concepção moderna que permite o livre uso de todos como sinônimos, a exceção de “égloga”, que especificamente corresponderá às partes do poema de Virgílio.

A poesia Bucólica foi certamente alçada a uma posição de prestígio entre escritores e leitores mais experientes, contudo, não se pode comparar sua popularidade com a de gêneros com a épica ou a tragédia, esses bem mais freqüentadas como se pode atestar pelo número de edições, traduções e adaptações que possuem. Não obstante essa menor disseminação, essa modalidade de poesia logrou, ao longo dos séculos, ser esteio para muitos escritores e poetas que em algum momento de suas vidas cultivaram a fantasia pastoril em suas produções.

Possivelmente, o motivo de sua timidez editorial seja o mesmo de seus não raros retornos e redescobertas por parte de autores e público; ambos, em vários momentos da história, têm retomado, a seu modo e em suas culturas, os mesmos motivos e cenários estabelecidos na Antigüidade greco-romana. Esse motivo seria a opção por uma representação não extrema das relações humanas, representação em que não está em foco a eminência das ações, seus dilemas e assombrosos resultados como ocorre na poesia épica, na tragédia; ou o absurdo e a ruptura com padrões, como ocorre na comédia.

Outra modalidade de composição da qual a poesia bucólica se distancia ligeiramente é a poesia de caráter eminentemente subjetivo, a que convencionamos chamar de lírica. Embora haja uma preocupação com estados de alma e expressão do interior na poesia pastoril, não se pode dizer que ela rescinda de referências objetivas e priorize os acontecimentos do “eu” em detrimento de uma conformação objetiva de um mundo. Para Rosenfeld (ROSENFELD, 2004), a falta de objetividade lírica prescinde inclusive da configuração de um personagem central na busca pela expressão de um estado emocional.

Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime. Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. Ao contrário, o mundo, a natureza, os deuses, são apenas evocados e nomeados para, com maior força, exprimir a tristeza a solidão ou a alegria da alma que canta. (ROSENFELD. 2004, p.23)

³ Ribeiro esclarece que o Idílio era uma composição poética breve para os antigos; a égloga ou écloga, um extrato ou parte de um poema; bucólica e pastoral são termos que designam praticamente o mesmo tipo poético, a poesia bucólica, sendo um termo grego e o outro moderno, não tendo sido utilizado na Antigüidade. (RIBEIRO, 2006, P. 1-13)

O poema bucólico compõe nitidamente cenário e personagens, passos fundamentais para o gênero épico e dramático, mas não preza por uma descrição de acontecimentos significativos que componham uma diegese, vale-se desses elementos narrativos para uso expressivo dos estados de alma e sensações dos personagens, atitude preponderantemente lírica. Essa confusão governa um gênero complexo que efetua na própria estrutura textual aquilo mesmo que faz no tema: a fusão do indivíduo com o mundo que o cerca sem que ambos percam sua situação de entidades autônomas. Essa situação aparentemente paradoxal projeta um tipo de composição muito rica em que o “eu” se expressa através de cores mais nítidas. Isso porque na formação das imagens sempre resta um resíduo objetivo dos signos usados para compô-la, de modo que o tropo final possa ser desdobrado não apenas em termos do eu que se expressa, mas também em termos dos elementos usados em sua composição.

Dada a dificuldade em se executar uma composição bucólica, não dificilmente vemos poetas de gabarito arriscando suas penas no mundo dos pastores com mais e menos notoriedade. É certo que nem todos se destacam nesse feito, as *Bucólicas* de Camões não são nem de longe tão apreciadas quanto os seus sonetos ou *Os Lusíadas*; Sannazaro, no entanto, estabeleceu um movimento com base em seu poema *Arcádia*. No decorrer da história das artes, durante alguns momentos, especialmente, o retorno aos ideais clássicos de composição artística, leia-se os ideais greco-romanos, alimentou rupturas em momentos vistos como nódulos de tensão criativa. A fantasia de que havia se perdido algo que só o retorno às fontes proveria possibilitou, em momentos como o classicismo e o Neoclassicismo, uma reviravolta necessária ao processo criativo da civilização ocidental.

Nesses instantes, a busca de modelos sempre recaía sobre os grandes poetas, ou pelo menos àqueles que a tradição crítica aprendeu a chamar de grandes por motivos que não nos convém analisar agora. Sendo assim, artistas da estatura de Homero, Teócrito, Virgílio e Horácio eram seguidos com relativa fidedignidade, normalmente marcada por tonalidades ideológicas e estéticas contemporâneas que viam o modelo anterior como um exemplo ímpoluto de arte sublime.

No Brasil, nossa literatura em formação apenas pôde acompanhar as revisões culturais a partir do movimento árcade. Antes disso, durante o classicismo, não dispúnhamos de material intelectual para tanto, a cultura letrada ainda engatinhava nos primórdios da colonização. Essa mesma colonização, entretanto, cultivou rapidamente um ambiente propício, de modo que em menos de 200 anos já demonstraríamos competências literárias louváveis.

Tomás Antônio Gonzaga, sendo uma dessas competências, é reivindicado como membro de duas literaturas nacionais, a brasileira e portuguesa. O motivo para isso está bem além de sua proveniência ou de seu tempo de vida no Brasil ou Portugal, dados que os clamantes mais exaltados poderiam levantar em prol de suas causas, mas que dificilmente levariam a uma conclusão. O motivo da celeuma está basicamente na maior obra do autor, *Marília de Dirceu*. Não fosse a publicação desse poema, Gonzaga se veria facilmente no terceiro plano da história, como um nome menor a participar da malfadada conjuração mineira em 1789.

À época de seu lançamento em Portugal, em 1792, *Marília de Dirceu* foi um sucesso editorial tremendo. O autor, que nesse período já se encontrava exilado em Moçambique, havia organizado boa parte da publicação e enviado o texto durante sua prisão na Ilha das Cobras, no Rio de Janeiro. É bem provável que esse sucesso lhe tenha sido providencial, a julgar a leniência com que foi tratado se comparado a outros inconfidentes de maior prestígio e poder econômico, que tiveram que cumprir degredos mais duros.

Seguindo o gosto árcade de composição, *Marília de Dirceu* se valia dos mesmos elementos pastoris utilizados há muito por diversos poetas para expressar de maneira íntima as várias facetas e momentos de um sentimento: o amor. Soma-se a isso a tendência de cunho iluminista que, em busca da clareza, chega quase a didatizar o poema, transformando-o numa peça de argumentação em que se projetam interlocutores intermediários, que são justificativas poéticas para o tom explicativo ou argumentativo em última análise destinado ao leitor. Mesmo assim, o tom confessional e cortês colore com paixão o doce ambiente bucólico em versos curtos, dando forma a muitas ponderações acerca do sentimento amoroso que só alguns anos depois se tornariam moeda corrente nas representações literárias. Por isso, não obstante o tributo a duas tradições igualmente demandadoras, o Iluminismo e o bucolismo, Gonzaga maneja uma poética única, o que para Sílvio Romero (ROMERO, 2001) foi sua grande diferenciação em meio à massa amorfa de poetas que abundavam em um ambiente estético tão marcado. Diz o crítico: “Gonzaga era, porém, um verdadeiro talento; porque através daquelas roupagens arcádicas deixa notar as belezas de um lirismo franco e até as verdades de um realismo perfeito” (ROMERO, 2001, p. 273)

Como os outros árcades, buscaria na fonte clássica os elementos de sua poética. Essa tendência teria base no neoclassicismo francês, movimento de retomada radical da estética clássica que se difundia no mesmo meio que as idéias iluministas. Os árcades parecem ter preferido apenas um aspecto dessa retomada e tiveram Virgílio e sua poesia bucólica como a fonte estética e ideológica do movimento. Embora tenha que se dizer que a poesia pastoril

antecede às *Bucólicas* do mantuano, é a partir dele que se delineia o ambiente pastoril como um ideal de existência. Ao optar por escrever poemas pastoris, e desse modo trazer mais essa forma ao gosto romano, Virgílio ultrapassa seu antecessor, Teócrito, ao propor um sutil equilíbrio entre a rusticidade e delicadeza de espírito. Não seria por acaso que comporia essa idéia, possivelmente imbuído do espírito reformador da corte do imperador Otaviano, deu os primeiros passos na elaboração da estrutura ideológica do novo governo. Ruedas de La Serna (DE LA SERNA, 1995) aponta essa pitoresca mescla de elementos tão distintos:

Desse modo, Virgílio, ao construir sua Arcádia, não renuncia ao saber, à cultura de seu tempo, não procura tampouco reproduzir um mundo “primitivo”, que afinal se mostraria falso, tratando de ser realista ou “pitoresco”, senão que constrói um mundo ideal e, por isso mesmo, tanto mais real, pois se funda nas capacidades verdadeiras do espírito humano e para o qual convergem as aspirações universais do homem: a liberdade e a felicidade. (RUEDAS De LA SERNA. 1995 p. 47)

Para Ruedas de La Serna há um propósito nessa elaboração de Virgílio que os árcades setecentistas claramente fizeram seu, o de propor um modelo para a restauração do mundo em que “valores antigos” viessem a sobrepor o estado de injustiça presente e reorganizar o mundo à sua feição essencial. Bem antes de escrever sua *Eneida*, essa ordem para a qual tende o poema épico já está formada nas *Bucólicas*, trata-se afinal de um gênero literário fortemente marcado por um componente filosófico que possivelmente é reconduzido à tona a cada reincidência.

Um estudo comparativo da manifestação do gênero bucólico nas duas obras é uma boa justificativa para este trabalho, tratando o estudo de um modo cronológico, poderemos inquirir de que forma Gonzaga se apropria do gênero e qual os desvios promovidos pelas diferenças culturais dos períodos e ambientes em que surgiram os textos. Mais ainda, poder-se-á questionar de que forma o Gênero determina o próprio modo de enunciação apresentado na obra, se há rigidez ou se é possível associar textos tão díspares estruturalmente sob um mesmo modo estético.

Um outro ponto para a aproximação em uma análise é o dos temas veiculados pelos textos. Certamente vinculado ao estudo do gênero, este viés de análise pode conduzir a observação das diferentes elaborações dos temas e do modo como os motivos referentes a eles são explorados nas duas obras. Prontamente pode-se vislumbrar o grande tema que perfaz ambas as produções, o amor; no caso das *Bucólicas*, explorado em diversas manifestações, e

na *Marília de Dirceu*, trabalhado à exaustão em uma manifestação única. Contudo, certamente não se trata do único tema presente, uma vez que podemos depurar outros advindos do gênero textual que compartilham, a exemplo do *locus amoenus*.

Desde Virgílio vemos que a poesia pastoril, mesmo empenhando muito de sua extensão na composição de cenários, insere temas externos sobre os quais pondera valendo-se do arcabouço temático do universo bucólico. Essas inserções, normalmente tratadas como os assuntos da obra, extrapolam os temas convencionais, valendo-se deles como prefiguração ideológica, pois conduzem a uma opinião acerca do referido assunto condizente com a organização ideológica do universo pastoril. É este o caso das églogas I e IX das *Bucólicas* em que se apresentam as conseqüências de uma desapropriação de terras aos pastores; também temos elementos dessas “intrusões” na *Marília de Dirceu*, obra conhecida por valer-se claramente de elementos da vida do poeta para engendrar os assuntos por ela tratados, especialmente em sua segunda parte.

Welleck e Warren (2003) inserem o tipo de análise que se vale de tais elementos biográficos numa categoria intitulada “abordagem extrínseca do estudo da literatura”, nessa abordagem incluem-se também os estudos que se valem de elementos de psicologia, dados sobre a sociedade, idéias que marcam a obra e também a relação da literatura com outras artes. Contraposto a esse tipo de procedimento está o estudo intrínseco que se pauta na abordagem do texto com entidade autônoma. Consideramos as abordagens extrínsecas desnecessárias para os fins deste trabalho por serem muito marcadas por elementos contextuais e biográficos, tais características tornariam uma análise criteriosa um tanto difícil. Evitaremos, portanto, às constatações que encontram na biografia dos autores as justificativas para este ou aquele procedimento na obra, embora nos casos das duas obras em questão, isoladamente, seja este um procedimento pertinente. Ao invés, seguiremos um estudo intrínseco e optaremos por entender de que forma os complexos temáticos do bucolismo conduzem a abordagem de certos temas em dois momentos distintos do gênero. Portanto, os temas abordados para esta comparação serão aqueles contingentes à poesia bucólica, de modo a possibilitar uma avaliação das diferenças de suas manifestações nos dois textos.

Ainda há um ponto importante a se considerar para os procedimentos deste trabalho. Embora o gênero seja um elemento de aproximação analítica entre as duas obras, não só pela forma do texto em si, mas pelos complexos temáticos que dispõe, ele não é o único. Um fator complicador deve ser considerado como presente na relação entre os textos em questão: a noção livremente difundida de que Gonzaga bebeu exaustivamente da fonte virgiliana. Embora seja um ponto de consenso, não só com relação a Gonzaga, mas quanto aos árcades

de maneira geral, não se encontram muitos estudos que se disponham a averiguar esse fato na prática. Normalmente, as afirmações são centradas na influência do neoclassicismo francês, este sim notoriamente conhecido por esse fato.

Interessante como uma idéia tão difundida nos manuais de Literatura Brasileira tenha rendido, na prática, tão poucas buscas efetivas dessas relações. Em geral, os estudiosos se resumem a mencionar essa suposta relação e ter como certo que os bancos educacionais dos autores proveram os contatos necessários. Se essas relações estéticas são tidas por garantidas, e pouco há além de associações rápidas que as comprovem, é necessária a realização de averiguações efetivas dessas relações, contemplando as fontes reais com os textos árcades, não apenas tomando a conhecida mediação dos ditames neoclássicos como prova definitiva.

Uma pergunta a se fazer nesse sentido é qual o tipo de relação estabelecida por cada autor com suas fontes clássicas? É de se esperar que se a relação existe, como é notoriamente aceito, ela deve se basear na leitura que o poeta árcade fez de sua fonte. Toda leitura que fomenta um novo texto está na verdade motivando um tipo de revisão ou re-visita a determinado elemento desse texto, entender a natureza dessa revisão em cada caso pode compor um melhor quadro da feição neoclássica dos árcades brasileiros.

No caso de Gonzaga, as frequentes associações com Virgílio são reforçadas pelas semelhanças na elaboração do ambiente entre a *Marília de Dirceu* e as *Bucólicas*, e o fato de serem obras extensas que se valem de personagens, cenário e motivos pastoris. Mas a relação entre as obras possivelmente transcende a coincidência de gêneros ou a satisfação, por parte de Gonzaga, de elementos estéticos em voga em seu período literário. É certo que o poeta árcade leu as *Bucólicas* como parte de sua formação no colégio e mesmo posteriormente; alega-se que ele as teve em grande consideração, quase como um espectro pairando sobre sua criação, como referência e censura. Muito embora isso seja perfeitamente plausível, em toda a literatura pesquisada para este trabalho apenas encontramos uma menção direta dessa possível ocorrência, isolada mas certamente respeitável; Adeldo Gonçalves (GONÇALVES, 1999) em sua extensa biografia do autor nos diz:

Já levava o gosto pela Antigüidade que marcaria sua poesia. Carregava uma predileção manifesta por Virgílio, pois considerava a sátira uma forma do gênero épico. Era contumaz leitor das *Bucólicas*. Mas não negava o gênio do italiano Tasso que sonhava superar Homero e Virgílio. (GONÇALVES, 1999, p. 70)

Uma afirmação como essa chega a soar corajosa no meio de tantas omissões de peso. Talvez simplesmente essa idéia tenha ficado corrente demais para sequer demandar um estudo analítico ou um levantamento mais cuidadoso, mas o fato é que, agora suficientemente embasada, ela justifica a condução deste trabalho nos meandros do estudo da influência. Assim, seria a leitura de Gonzaga das *Bucólicas* determinante do ponto de vista das opções feitas por ele na *Marília de Dirceu*? Está seu texto marcado de alguma forma pela eminência atribuída a Virgílio em seu poema pastoril?

O tema da influência é certamente espinhoso uma vez que pode sempre conduzir a comparações espúrias e a erros de diagnóstico por desconhecimento de outras relações mais pertinentes, um escrutínio cauteloso deverá fornecer bases sólidas para esse procedimento. A análise comparativa se estabelecerá sobre os citados parâmetros: gênero, temas e influência. Para tanto, procederemos inicialmente a um estudo independente de ambas as obras a fim de melhor contextualizá-las sem apressar ou forçar conclusões por via da utilização de procedimentos inadequados de análise.

1.1 Identidades

Embora não seja este um estudo comparatista de viés biográfico, cremos que não poderíamos proceder sem uma exposição ligeira das trajetórias de vida dos poetas. Isso porque pretendemos fazer referência a acontecimentos e características que apenas serão mais bem compreendidos se apresentados e coligidos dentro de uma descrição biográfica. De que outra forma viríamos a melhor compreender o universo de idéias e influências a que ambos estiveram submetidos e que foram essenciais para o respectivos caminhos trilhados? Com intuito de evitar menções vazias ou intrusões e notas explicativas no decorrer da análise, esperamos que essa rápida elaboração biográfica proveja as informações importantes a que no referiremos no decorrer deste trabalho.

1.2 Virgílio

Virgílio é certamente uma daquelas figuras históricas cujas realizações e falta de dados precisos compõem um quadro por demais colorido de suas vidas, dada a aura com que suas figuras acabam unguidas. Certamente, as melhores referências em termos de dados biográficos seriam as daquelas pessoas que viveram num período próximo ao da pessoa biografada. Outra fonte confiável de dados no caso de uma biografia ilustre, sempre são os registros da época, tendo em mente a necessidade de provirem de uma cultura letrada no caso de estarmos

lidando com uma cultura antiga. Se considerarmos então a projeção alcançada pelo poeta de Mântua no Ocidente e o fato de ele ser um poeta de inigualável envergadura entre os romanos, poderíamos esperar montar um rico mosaico com todos os fragmentos supostamente à disposição.

Nada poderia ser mais enganoso neste caso especial, justamente a projeção e o sucesso parecem ter contribuído de alguma forma para as várias distorções nos relatos biográficos, além, é claro, de seu início não ilustre, que logicamente impediu a fixação de dados acerca do início de sua vida. O caso especial da projeção do poeta no imaginário do povo romano trata, muitas vezes, de preencher lacunas irremediáveis com narrativas apaixonantes, mas dificilmente críveis; parecendo muito mais narrativas de uma cultura popular oral ciosa por perpetuar a imagem alentadora do vate iluminado, através de feitos de picardia e perspicácia.

Os autores que nos dão conta da biografia de Publio Virgílio Maro repetem-se ao dizer que o poeta teria nascido durante o primeiro consulado de Pompeu e Crasso, em 70 a.C., em outubro, no povoado de Andes, próximo a Mântua. Como viveu 52 anos, acompanhou um dos períodos mais marcantes da história romana: os últimos momentos da república agônica e a construção do império que projetou para a história a imponência da cidade. Outros dados a respeito dos quais os biógrafos parecem não discordar são os nomes de seus pais, o pai Também era Virgílio e a mãe chamava-se Magia Polla. A origem humilde do Virgílio pai inicia os pontos de discordância, ora oleiro segundo uns, ora *viator*⁴ (GRIMMAL, 1992, p.17) do pai de sua futura esposa, um magistrado, segundo outros; o fato é que, aparentemente, teria angariado uma quantidade satisfatória de bens graças ao trabalho, tanto que à época do nascimento do poeta, já usufruía de uma condição de vida mediana.

O que se sabe de sua educação pelos relatos dos biógrafos é que, apesar de sua condição não abastada, usufruiu de uma educação de boa qualidade. Sua infância teria sido em Cremona, onde seus pais possuíam sua principal propriedade, lá teria estudado as disciplinas em voga, gramática e língua grega. Uma interpolação ao texto de Donato presente em um manuscrito Bodleiano do século XV (MENDES, 1997, p. 368) acrescenta ainda medicina e matemática a estas disciplinas. Segundo o tal manuscrito, o poeta teria se aplicado a estas duas disciplinas de forma a se destacar⁵.

Alternativamente, atribuem-se os estudos em medicina e matemática à sua estadia em Milão e Roma, o que parece ser digno de mais crédito. Segundo os biógrafos, o poeta teria

⁴ Viajante, mensageiro, uma forma de representante comercial.

⁵ Essa interpolação, no entanto parece mais justificar uma anedota que aparece posteriormente no texto, não podendo ser creditada com seriedade.

rumado para Milão após receber sua toga viril no ano de 55 a.C.; Virgílio teria então 16 ou 17 anos. A Milão teria ido para estudar retórica, nessa disciplina foi aluno de Epidio, estudou também direito romano, o que seria trajeto comum ao jovem em situação econômica mediana do período. No que se refere à retórica, não teria mostrado nenhum entusiasmo, sofreu uma significativa frustração em um discurso em algum fórum romano, o que fez com que essa fosse sua única investida na profissão durante sua vida. Aproveitou melhor o tempo se inteirando a respeito das disciplinas de matemática e medicina. Nesta última, os estudiosos da obra poética acusam ter Virgílio seguido as concepções científicas de Prúsias (GRIMAL, 1992, p.32) (doutrina de asclepiades). Quanto à matemática, teria se interessado pelo esoterismo pitagórico, essa idéia é amplamente apoiada por algumas análises das *Bucólicas* que explicam a estruturação das *Églogas* e a contagem dos versos em cada uma com base em modelos elaborados pela escola pitagórica.

Não se sabe ao certo quanto tempo teria Virgílio permanecido a estudar, sabe-se que teria nesse período transitado entre Milão e Roma e especula-se, dada sua situação e ambientes que teria freqüentado, que teria tido contato com futuras figuras históricas de importância capital para o império romano e para sua vida, incluindo o próprio futuro imperador, Otaviano. Ainda em Roma, teria se familiarizado com a poesia de Lucrécio e tido assim o seu primeiro contato com a filosofia Epicurista, o que seria responsável por uma mudança de ares e de rumo em sua vida.

Por ter se encantado com os princípios do epicurismo, nesse aspecto os biógrafos concordam que levava já uma vida bem ao gosto de algumas das doutrinas do sistema filosófico, partiu de Roma a Nápoles. Não é bem conhecida a data quando essa mudança teria ocorrido, contudo, é de se esperar que tenha sido não depois de 49 a.C. quando a rivalidade entre Pompeu e César se acirrava causando apreensão entre os cidadãos de Roma. Ia a Nápoles em busca dos ensinamentos da doutrina Epicurista, especificamente do filósofo Sirão. Lá, passaria muitos anos aprendendo o modo de vida da doutrina e recebendo os ensinamentos de seu mestre, teria também nesse ambiente conhecido uma outra leva de amigos ilustres, entre os quais Alfeno Varo, que em algum tempo o ajudaria bastante, merecendo por isso uma homenagem em uma de suas *Églogas*.

Embora parecesse gozar de tranqüilidade material e espiritual em Nápoles, não tardou para as confusões que agitavam o império prevalecerem na vida do poeta. Saiu em 43 ou 42 a.C. da cidade, possivelmente em virtude de ter sido pessoalmente afetado por uma política de compensação aos soldados romanos que tomaram parte nas guerras civis entre Otaviano e Antônio após a batalha de Filipos em 42 a. C. Cremona seria a cidade inicialmente afetada

pelo processo de expropriação, mas a quantidade de soldados a serem beneficiados ultrapassou as possibilidades geográficas da região e Mântua acabou inclusa. Essa teria sido a razão mais factível para o trânsito do poeta para a Gália Cisalpina que estava sob o governo do lugar-tenente Asínio Polião, nomeado por Marco Antônio.

Virgílio teria recorrido a três pessoas em busca de isenção no caso da desapropriação, Polião, já conhecido seu, teria sido o primeiro; posteriormente teria recorrido ao futuro sucessor de Pilão, Alfeno Varo e finalmente a Caio Cornélio Graco, através deste, possivelmente, passou a ter o contato com Otaviano. Não há dados concretos acerca do que teria acontecido à propriedade do poeta em Mântua, a tradição muito facilmente deduz que ele as teria reavido não através de suas amizades, mas pela intervenção do próprio Otaviano, que em uma visita do poeta teria lhe garantido a restituição. A favor desse argumento a crítica utiliza a citação da égloga I, que representa o ocorrido através de seus personagens. O fato historicamente constatado é que Virgílio jamais voltou a Mântua, do que facilmente se deduz não ter reavido a propriedade, mas ter sido beneficiado pelo imperador de maneira distinta.

Todo esse processo parece ter durado um longo período, durante o qual o poeta ficou sob a proteção de Polião na Cisalpina. Justamente Polião quem, segundo os biógrafos, teria incitado o poeta a compor as *Bucólicas*, tarefa essa que iniciaria sob o seu governo e terminaria posteriormente, durante “um triênio” conforme atestam Suetônio e Donato. As perturbações continuaram entre os poderosos de Roma e a batalha de Perúgia em 40 a.C., onde Otaviano derrotou o irmão e a esposa de Marco Antônio sem que este tomasse parte no conflito, forçou uma retirada de Polião até Brindisi. Em Brindisi a solução foi pacífica, Otaviano enviou Mecenas para a negociação e Polião ainda terminou esse ano como cônsul. Marco Antônio casaria com Otaviana, irmã do futuro imperador de forma a garantir uma paz duradoura.

Em 39, quando possivelmente terminou suas *Bucólicas*, a Cisalpina já se encontrava sob o governo de Alfeno Varo, tudo o que se pode deduzir a partir daqui até os primeiros contatos com Mecenas, é que Virgílio já gozava de algum prestígio, pois o veremos mais à frente rodeado pelos partidários de Otaviano, transição essa que o poeta fez num momento oportuno e que lhe garantiu os muitos sucessos posteriores. Grimal (1992, p.96) conjectura que um importante agente nesse processo de mudança política tenha sido o poeta Caio Cornélio Graco, partidário de César tanto quanto Polião, que teria lutado pela causa de Marco Antônio após o assassinato do cônsul mas logo cedo teria aderido ao lado de Otaviano. Isso teria sido muito proveitoso para Virgílio, que havia desfrutado anteriormente da hospitalidade

de um conhecido adversário, Polião, ainda que as contendas estivessem temporariamente resolvidas pela via da paz.

Seja como for, em 39 a.C. as *Bucólicas* são publicadas, possivelmente graças às boas relações estabelecidas com Mecenas, que rapidamente deve ter percebido o valor do poeta bem como sua utilidade à formação de um novo ideário, afeito às orientações de Augusto. Mecenas pouco a pouco compunha sua corte pessoal de poetas e intelectuais, característica que o fazia conhecido pela história. Horácio cita uma viagem, realizada em 37 a.C., momento em que Mecenas e sua comitiva de ilustres viajam até Brindisi com vistas a amenizar Marco Antônio a respeito da retomada das hostilidades entre Otaviano e Sexto Pompeu em 38. Compuseram esta comitiva Horácio, Vário, Plócio Tuca, Mecenas e Virgílio, indicando a boa relação que já mantinha o poeta com quem viria a ser seu mais importante incentivador.

Durante esse período, já estaria Virgílio ruminando os primeiros versos de seu segundo poema de grande extensão, *As Geórgicas*. Diz-se que Mecenas teria sido o fomentador do poema e teria mesmo incitado o poeta a escrever a obra como forma de propagar a filosofia de governo de Augusto. Grimal afirma ser essa uma interpretação anacrônica, marcada pelo pensamento iluminista, que não condiz com a natureza das relações entre Virgílio e o poder romano naquele momento. Diz Grimal que a agricultura não era a principal fonte de renda do império e sim os impostos recolhidos das províncias; não faria sentido partir de algum membro do governo uma incitação a um tema que não representaria ganhos ou adesões às políticas de Otaviano. Virgílio, ao iniciar o poema parece ter pensado mais profundamente o processo de transformação do estado romano.

O fato é que o poeta não escrevia para atender alguma exigência feita por um superior, ao acompanhar a pacificação que lentamente vinha sendo propiciada pelo novo cônsul, pode ter desejado promover na poesia aquilo que avaliava ser a cura para os conflitos que ainda pairavam. Teria se valido de velhas concepções romanas de comedimento e piedade que sempre incitavam os cidadãos a preferirem a segurança da terra e do trabalho ao desvario. Esse valor caracteristicamente romano estava em crise devido ao rápido surto de crescimento que o último século havia propiciado por causa da expansão e das guerras. O maior exemplo era dado pela aristocracia, que havia aumentado exponencialmente as riquezas devido seus crescentes negócios e incursões no mundo exterior, Grimal (GRIMAL. 1912, p.140) aponta um surto desse desejo de retorno à terra partindo do povo em direção aos governantes.

Uma idéia profundamente arraigada na consciência romana queria que a classe dirigente tirasse seus rendimentos da agricultura e não do comércio ou

da usura. Mesmo depois de todas as transformações que, ao longo dos séculos, haviam modificado profundamente a sociedade romana, essa tradição obstinava-se em continuar viva: parece que só os homens acostumados à vida no campo, com seus valores, sua “ascese”, estavam qualificados para dirigir os assuntos de Roma.

Virgílio não estava seguindo recomendações ou pedidos para o poema, tinha ele idéia própria do que seria melhor e soube lidar com os anseios do povo ao construir uma peça didática que falava do trabalho na terra. Fomentava o gosto pela terra e valorizava o velho comedimento romano, era definitivamente um artista consciente e visionário, sem dúvida nenhuma consciente do próprio trabalho. Sabia que os cidadãos romano, cansados de tantos embates internos que há muito dominavam o cenário político e militar, estavam mais propensos a reforçar as tradições em nome de um pouco de paz, coisa da qual ainda não usufruiriam por completo até a batalha de Ácio, em 31 a.C. O poeta demorou sete anos para finalizar a obra, de 37 a 30 a.C., tempo em que passou principalmente em Nápoles, cidade que elegera como morada.

Donato descreve Virgílio como de alta estatura, feições rústicas e de saúde frágil, sofrendo de dores de cabeça, estômago e garganta. Era tímido, evitando ir a Roma e quando ia, não freqüentava as multidões. Mesmo em Nápoles os habitantes do local o apelidaram de “a virgem”, um trocadilho com o seu nome que aludia ao fato de ele se comportar como uma, ao ficar maior parte do tempo em casa. Esse caráter tímido e frágil se mostrava obstinado quanto se tratava de suas composições, era criterioso e lento, pois fazia questão de apurar ao máximo os seus versos.

Consta que ele começava o dia ditando certa quantidade de versos à medida que ia compondo e que os remanejava durante o resto do dia, retomava-os, fazendo supressões, de tal forma que, no início da noite só restava um pequeno número deles (GRIMAL. 1912, p.123).

Após a vitória de Ácio em 31 a.C., onde Otaviano derrotou as forças de Marco Antonio, o cônsul permaneceu por quatro dias em Atela para se recuperar, lá teria desfrutado de uma audição das *Geórgicas* realizada por Virgílio e Mecenas. O mundo romano finalmente seguia rumo à pacificação sob os auspícios daquele que viria a ser o primeiro imperador, a competência poética do mantuano seria mais que desejada para a fixação e justificação dos feitos grandiosos que Augusto realizara e ainda realizaria. O tom épico seria o melhor

possível para a representação desses eventos, Virgílio certamente estaria interessado nessa missão, ensaiava seu grande poema havia muito e certamente estava a altura da tarefa.

Contudo, novamente não seria essa obra feita da maneira que desejavam seus demandantes; o critério elevado do poeta não o permitiria escrever como um simples louvaminheiro da escolta do cônsul, para esse trabalho haveria vários outros. A magnitude da obra que conceberia ultrapassaria em muito as pretensões dos governantes de Roma, pois mais do que alardear a propaganda governista, iria fixar no imaginário romano e mundial a história mítica da fundação da cidade.

Apesar de se alçar a *Eneida* à mesma categoria da *Ilíada* e *Odisséia*, em termos de grandeza estética, são obras ligeiramente diferentes no que se refere a sua concepção. Estruturalmente, para a construção da *Eneida*, além de Homero, Virgílio já tinha à disposição modelos históricos de escrita como as de Heródoto, Tucídides e exemplos de narrativa mítico-histórica romana vindo de autores como Ênio. Quanto ao assunto de sua obra, muitos elementos esparsos havia nas narrativas locais e na história para serem coligidos em um modelo mítico unificado que justificasse a fundação de Roma. A exemplo das lendas da fundação da cidade, dos primeiros reis e mesmo os relatos amplamente difundidos que davam conta que Enéias, um guerreiro troiano sobrevivente ao massacre da cidade, havia aportado nas terras do Lácio. Por fim, havia também as instituições romanas, todas com base na religião, mesmo as administrativas, já há muito se perpetuavam sem que houvesse qualquer conhecimento difundido de seu princípio, Virgílio buscava justificá-las através de seu poema; o arremate político seria a associação da família do cônsul Otaviano à descendência de Enéias, valeu-se para isso do nome do filho do herói, Iulo, ao qual apresentou com antigo ancestral da Gens Julia, à qual pertencia Júlio César, tio avô e pai adotivo de Otaviano. Desse modo, contemplaria as pretensões políticas do governante sem comprometer a narrativa central de sua obra com a louvação de eventos recentes e ainda não claramente absorvidos pela opinião popular, talvez, por isso, sob risco não sofrerem recepção menos controversa.

O empenho com que trataria o trabalho seria o mesmo com que realizara os anteriores, por isso demorou cerca de 11 anos, de 30 a 19 a.C., em sua escrita sem que conseguisse finalizar o poema a contento. Otaviano acompanhava a progressão do trabalho, e sempre, através de correspondência, estimulava o poeta e lhe pedia para conhecer os fragmentos prontos. A correspondência de Virgílio, além de dar satisfação do progresso do trabalho, justificava a demora devido a pesquisas que estavam sendo realizadas, alegam os críticos e historiadores que essas pesquisas eram as leituras dos textos sibílicos.

Otaviano teve oportunidade de apreciar a progressão da *Eneida*, ao menos tem-se o registro de uma ocasião, em 23 a.C., em que ele e a irmã participaram de uma audição de três cantos prontos. Conta-nos Donato que ao ler os cantos II, IV e VI na corte do imperador, o poeta provocou o desmaio de Otaviana, ao ler uma passagem em que consta o nome de seu filho, Marcelo, morto no ano anterior, presente no canto IV, nos versos 882 a 883.

O tempo empenhado na elaboração da *Eneida* parece não ter sido o bastante para os brios do poeta, acostumado a tratar com excessivo zelo suas obras. Após onze anos de escrita, faltava, em sua opinião, checar os pontos cruciais de sua narrativa com seus próprios olhos, empreendeu uma viagem para a Ásia Menor e à Grécia para realizar seu intento. Sobre esse evento seu amigo Horácio teria dedicado uns versos em sua ode I, 3:

Sic te diua potens Cypri,
sic fratres Helenae, lucida sidera,
uentorumque regat pater
obstrictis aliis praeter Iapyga,
nauis, quae tibi creditum
debes Vergilium; finibus Atticis
reddas incolumem precor
et serues animae dimidium meae
(HOR. Ode I, 3, v. 1-8)

Assim tu poderosa deusa da Cípria
assim os irmãos de Helena, estrelas luzentes,
e o pai dos ventos⁶ te conduza
com outros ligados, exceto o Iápige⁷,
nave, que a ti foi confiado Virgílio, debes;
que tu o Restituas intacto da fronteira da Ática,
e guardes a metade de minha alma.

Em 19 a.C., aos 52 anos, deu início à sua última jornada com a intensão de permanecer em viagem por três anos, após isso pretendia a aposentadoria e a dedicação à filosofia (SAINT-DENIS, 200, p.19). Como parte de seu itinerário, foi a Mégara de onde saiu combalido. Aparentemente o sol forte afetou sua frágil saúde de tal forma que não continuaria

⁶ Trata-se de Éolo.

⁷ Originalmente Iápix (Ἰάπυξ) era um herói cretense, filho de Dédalo. Após aventuras decorridas na Itália, o herói e seus companheiros tentaram regressar à Creta, no entanto, empurrados por uma tempestade, desembarcaram na região de Tarento, no sul da Itália. O nome do herói passou então como designativo do nome dos ventos que ocorrem naquela região.

sua viagem, dirigiu-se para Atenas onde encontrou-se com a comitiva de Augusto retornando do Oriente onde efetuara visitas às províncias do império. O imperador, vendo o estado do poeta convenceu-o a seguir com ele de volta, mas Virgílio não sobreviveria à viagem, sobreveio-lhe a morte no 11º dia das calendas de outubro na cidade de Brindisi.

Os comentadores reproduzem uma história segundo a qual antes da viagem, vendo o estado incompleto em que se encontrava sua obra, Virgílio incumbiu Vário da queima dos manuscritos da *Eneida*, no caso de algo lhe suceder. Já próximo a sua morte, teria renovado o pedido, a negativa de Vário fez com que o poeta exigisse outra promessa, de Vário e de Tuca, de que não publicassem nada que ele mesmo não houvesse publicado. Coube ao Imperador Otaviano a intervenção direta no assunto, afinal, ele não poderia permitir que a obra que definiria culturalmente e intelectualmente seu império fosse perdida. Sendo assim, ordenou a Vário e Tuca que se encaregassem dos arremates que se fizessem necessários.

Virgílio foi enterrado em Nápoles, teria ele mesmo composto seu curto epitáfio, mas quanto a isso permanecem controvérsias:

Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc
Parthenope, cecini pascua, rura, duces

Mântua me gerou, os Calábrios me arrebataram, me tem agora
o Partenope, cantei pastagens, os campos, os generais.

Seu túmulo terminaria sendo alvo de devoção, aparentemente a excelência de sua obra lhe outorgou o velho desígnio do vate inspirado, essa influência marcou mesmo idade média cristã que não deixava de ver valor vaticinante em seus versos.

1.3 Tomás Antônio Gonzaga

Dada a natureza oficial das profissões que exerceram Gonzaga e seu pai, o poeta é uma figura histórica mais facilmente rastreável do que Virgílio. Contudo, durante muito tempo, poucos dados precisos de sua vida foram conhecidos, mesmo tendo sido ele tão impactante editorialmente e tendo logo ingresso no patamar dos grandes escritores de língua portuguesa. O motivo para isso, como veremos, deve-se ao fato de ter vivido uma trajetória quase nômade, que exigiria do pesquisador de sua biografia a hercúlea tarefa de efetuar um levantamento de documentos em três continentes e mais de seis cidades.

Tal trabalho ficou muito tempo por fazer, até que em 2000 o jornalista Adeldo Gonçalves publicasse um extenso tratado biográfico a respeito do poeta⁸, fruto de anos de investigação nos arquivos reinóis no Brasil e em Portugal. Seu trabalho se diferenciou dos demais pelo volume de pesquisas realizado e pelo fato de incluir um período até então desconhecido da vida de Gonzaga, seu exílio em Moçambique. Desse tratado, extraímos, com muita confiança, a absoluta maioria das informações acerca do poeta e de sua trajetória.

Nascido em 11 de agosto de 1744 no Porto, Tomás Antônio Gonzaga era o sétimo filho dos primos João Bernardo Gonzaga e Tomásia Isabel Clark. Seu pai e seu avô paterno eram cariocas e sua mãe filha de um negociante inglês chamado John Clark com a portuguesa Mariana Jason. João Bernardo era sobrinho de Mariana, e foi a Coimbra estudar Direito em 1726, hospedava-se constantemente na casa da tia, envolveu-se amorosamente com a prima com quem veio a casar e ter os sete filhos.

Após se formar em 1732, João Bernardo Gonzaga entrou para a o serviço público, em 1740, foi nomeado juiz de fora em Montalegre, função que desempenhou até 1742. Estava no Porto na ocasião do nascimento de seu sétimo filho, também na morte de sua mulher nove meses depois. Em 1745, foi nomeado Juiz de Fora em Tondela, onde ficou até 1750 exercendo a função, deixando os filhos mais novos aos cuidados dos tios e da avó.

Nesse ínterim, Portugal passava por uma crise financeira e de poder que proporcionaria uma mudança extraordinária em sua história. A decadência de D. João V e a ascensão de D. José ao trono proporcionaram um longo vácuo de poder pela enfermidade do primeiro e a inapetência do segundo, nesse vácuo ascendia o ministro Sebastião José de Carvalho e Melo que viria a ser o Marquês de Pombal. Foi Justamente o próprio ministro quem despachou José Bernardo para o cargo de ouvidor-geral de Pernambuco, em 20 de novembro de 1751, tendo partido no mesmo ano com os dois filhos mais novos, José Gomes e Tomás Antônio.

Em Recife, João Bernardo espalhou fama de funcionário diligente, acumulava muitas funções além da de ouvidor geral. Morou em Olinda e lá conheceu sua segunda esposa, Madalena Tomásia. Embora convivesse com ela amorosamente, o ouvidor tinha que obter permissão real para matrimônio, o que não fez por muito tempo. Quanto aos meninos, é provável que tenham começado a estudar no Colégio dos Padres da Companhia de Jesus, coisa que em breve ia mudar.

⁸ GONÇALVES, Adeldo. **Gonzaga, um poeta do iluminismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Em Lisboa, o terremoto de 1755 serviu para consolidar o poder do futuro marquês de Pombal; ele iniciou uma perseguição aos inimigos políticos e aos Jesuítas que culminaria na desativação da Ordem alguns anos depois. Em janeiro de 1759, João Bernardo foi transferido novamente, dessa vez para o cargo de Intendente do Ouro e Presidente da Mesa de Inspeção na Bahia. Chegando na Bahia, o pai de Gonzaga se deparou com um estado de tensão constante, levando em conta as perseguições efetuadas contra os desafetos do ministro Carvalho e Melo.

Nesse clima, é quase certo que seus filhos tenham sido matriculados em outra escola que não a Jesuíta, a prudência era uma das características de João Bernardo. Gozava de uma situação confortável, tanto em termos de poder quanto financeiramente; novamente se destacou pela diligência com que cumpria a função. Certos testemunhos dão conta que o jovem Tomás Antônio tenha passado certo tempo na casa da tia Lourença Felipa no Rio de Janeiro, possivelmente durante a fase de adaptação da família na Bahia, seja como for, para lá retornou rapidamente e nesse estado completou seus estudos.

Em 1761 os dois filhos de João Bernardo, com os estudos de Filosofia e Retórica concluídos, partiram numa nau para Lisboa a fim de se matricularem em Coimbra. José Bernardo só foi em 1764, lá finalmente pôde contrair núpcias com Tomásia Madalena após anos de solicitações. Dos dois irmãos, apenas Gonzaga viria a cursar a universidade, José Gomes preferiria a carreira no comércio, mesmo assim, devido a uma doença, o jovem Gonzaga só ingressaria em Coimbra em 1763.

Na universidade, Tomás Antônio Gonzaga travou contato com importantes influências para sua vida posterior, seu companheiro de aventuras foi Inácio José de Alvarenga, na época já estudante adiantado do curso de Leis da Universidade de Coimbra. O contato com os pensadores humanistas não se deveu, contudo, às cátedras da universidade; na época a reforma do ensino promovida por Pombal não havia ainda atingido o nível superior, coisa que só ocorreria em 1772.

Estando a universidade ainda presa a uma grade curricular atrasada, o contato do poeta com textos e idéias iluministas e humanistas possivelmente se deu através dos grêmios secretos que se difundiam entre os alunos da universidade. Amplamente influenciados por Verney, seria uma das principais influências do pensamento iluminista por se difundir em Portugal, esses grupos liam Montesquieu, Pope, John Locke e Hobbes; e as influências Humanistas tais como Voltaire, Shakespeare e Horácio.

Formou-se em 1768, com o título de bacharel, poderia dedicar-se ao exercício da profissão ou mesmo pleitear a magistratura. Retornou ao Porto onde permaneceu por quase

um ano, de lá foi a Lisboa viver com o pai e exercer a profissão de advogado. Amante das letras e leitor de poetas clássicos como Virgílio e Horácio, recentemente liberados com a extinção do index jesuítico, o jovem Gonzaga, possivelmente enfunado pelas mudanças culturais e transformações no ensino promovidas por Carvalho e Melo, se candidatou a uma vaga na magistratura na Universidade de Coimbra em 1773.

O seu por muito tempo obscuro *Tratado de Direito Natural* nasceu da sua tentativa em angariar prestígio e aprovação para a posição que pleiteava. Talhado com cuidado, o texto satisfaz os complicados meandros ideológicos impostos pelas ações do ministro Carvalho e Melo, ora flertando com preceitos ilustrados, ora com o absolutismo, tudo isso com justificativas retóricas e laudatórias nítidas. Mesmo com essa tentativa, Gonzaga nem obteve resposta, não se sabe se foi objetivamente descartado ou se nem sequer foi lido, o fato é que não assumiu a cátedra e, ao que parece, preferiu ele mesmo esquecer o texto, passando o resto da vida vivendo e escrevendo muitas concepções contrárias à que lá professava.

Em 1777 caiu o Ministro Carvalho e Melo sem que lhe fossem imputadas penas pelos anos de despotismo esclarecido. O novo governo português temperou a dose de “retrocesso” político que promoveu, dados os nítidos avanços econômicos e sociais estabelecidos pela política do controverso marquês de Pombal. Graças à queda do Marquês, inúmeras pessoas condenadas ao ostracismo ou à prisão puderam retornar a seus ofícios e suas vidas. Esse parece ter sido o caso de Gonzaga e seu pai em 1778, ele nomeado a Juiz de fora em Beja, e João Bernardo promovido à Casa da Suplicação em Lisboa. Em Beja, Gonzaga permaneceu por dois anos, de 1779 a 1881, lá gozaria de posição de poder e prestígio e faria seu primeiro filho, Luiz Antônio Gonzaga, a quem não criaria.

Em Beja, permaneceria até ser nomeado Ouvidor Geral de Vila-Rica (GONÇALVES, 1999, p.84), voltou então para Lisboa e de lá partiu para o Rio de Janeiro. No começo da década de 1780, Minas estava no meio de uma crise econômica que começara 30 anos antes. A vila, embora já não fosse mais um acampamento mineiro, era ainda um amontoado de casas de pedra, pau-a-pique, igrejas e poucos edifícios. Compunha-se de 320 mil habitantes, sendo os negros maioria. A vila havia se desenvolvido com base em duas freguesias históricas, Ouro Preto e Antônio Dias nas partes baixas das colunas próximos a córregos; os povoados encontraram-se posteriormente no alto do Santa Quitéria.

Gonzaga chegou em Vila Rica em 12 de dezembro de 1782, substituindo Manuel Joaquim Pedroso. Ao chegar, a primitiva situação burocrática da colônia fez com que Gonzaga viesse a acumular funções à de ouvidor, situação corriqueira para uma terra em que

faltavam homens doutos ⁹. Os homens ricos eram poucos e logo foram conhecidos por ele. A maior parte da população variava de pobre a miserável, destacavam-se os funcionários públicos, o clero, comerciantes e os envolvidos com a extração do ouro. A capitania tinha que importar muitos dos bens consumíveis em virtude do fato de a maioria das pessoas estar comprometida com a extração.

Dom Rodrigo José de Menezes, governador quando da chegada de Gonzaga, alertava a coroa sobre a necessidade de mudanças estruturais a fim de contornar a crise e parar a derrama de riquezas pelo contrabando, contudo tais mudanças propostas sempre caminhavam para a construção de uma maior autonomia da região o que não interessava ao ministro Martinho de Melo e Castro.

O ouvidor Gonzaga era conhecido por seu rigor, sobretudo, tendia a agir ao pé da letra judicial e com muito rigor quando os envolvidos fossem os menos privilegiados. Estava entre o séqüito do governador a comparecer às tertúlias noturnas em seu palácio. Havia outros como ele, o Intendente do Ouro, Pires Bandeira; dom frei Domingos da Encarnação Pontével, amigo e interlocutor de Gonzaga em debates acerca de religião; Padre Pascoal Bernadino Lopes de Matos, ex-jesuíta e figura de prestígio junto ao governador; Cláudio Manuel da Costa; o médico Tomás de Aquino Belo e Freitas; João Rodrigues de Macedo; o velho José Luís Saião, secretário do governo.

Contudo, a situação política de Minas estava para mudar. Vindo de Goiás, onde já tinha sido governador desde 1778 até 24 de junho de 1783, Cunha Menezes trazia o seu séqüito em 23 de Agosto de 1783, mas só tomaria posse em 10 de outubro. Cunha Menezes era um homem prático, não distinguia entre reinóis e mestiços no que se refere à aplicação de benefícios ou outorgação de direitos, o que freqüentemente irritava os magistrados portugueses. Era conhecida também sua vida boêmia e escandalosa para os padrões da época, a seu favor tinha a fama do homem que havia pacificado a tribo dos Caiapós no sertão de Goiás. Quando tomou posse já causou má impressão ao ouvidor por não cumprimentar os ministros e camaristas que acompanhavam o seu cortejo, deixou-os ao relento durante a cerimônia.

⁹ As suas atribuições eram a jurisdição ordinária civil e criminal; corregedoria oficial da comarca encarregado de confirmar as eleições do senado. Fiscalizava também o comportamento das autoridades menores, juízes e procuradores; pedia as contas aos testamenteiros (provedor de resíduos), arrecadava as contas dos finados com herdeiros ausentes (provedor de defuntos e ausentes). Era também membro da junta de administração e arrecadação da Real Fazenda junto com os deputados, procurador, tesoureiro geral, escrivão e o governador. Tinha também a superintendência das causas sobre a terra e a água, presidia as disputas militares e a junta julgadora dos recursos da vara eclesiástica.

Claramente, Cunha Menezes procurava agradar ao seu séquito mais do que aos homens de poder da região, o que lhe angariou de cedo antipatias. Pouco a pouco tais pessoas foram substituindo os aristocratas locais nos cargos de poder e confiança. Com esse cenário o novo governador pôde, sob o pretexto de combater o contrabando, enriquecer a si mesmo e a seus comparsas. Outros antigos membros da oligarquia corrupta souberam tirar proveito e se aproximaram do governador continuando na rede de benefícios sobre os recursos do Estado. Um dos seus primeiros feitos foi ordenar a reedificação das casas da Fazenda dos Pastos, em Cachoeira dos Campos sem consultar a câmara. Enfrentou a oposição da junta da fazenda, que alegava estarem os gastos proibidos pela coroa, o procurador Bandeira e Gonzaga, entre outros, protestaram, mas ele efetuou a obra assim mesmo.

Começaram as cartas queixosas de Gonzaga à rainha, o governador também tratava de fazer o mesmo ao passo que restringia cada vez mais o campo de ação do ouvidor. Assim prosseguiram as relações entre o ouvidor e o governador, e as arbitrariedades do segundo, chegando este a mandar soltar 30 presos acusados de contrabando depois de fazer o meirinho que os prendeu arcar com as expensas dos réus.

Um ponto fulcral nas desavenças entre os dois foi a reunião da junta da real fazenda, a fim de definir o melhor contrato para as entradas em 3 de dezembro de 1784. Joaquim Silvério dos Reis tinha sido o arrematante anterior e devia somas avultadas a fazenda. Gonzaga e Bandeira uniram-se em torno de um nome, o capitão da ordenança Antônio Ferreira da Silva, que apresentava melhores condições e fiadores. Por questões de desavenças dos outros membros da junta acabou se impondo a vontade do Governador e o capitão de cavalaria auxiliar, José Pereira Marques, arrematou o contrato pelo período de seis anos, o dobro regulamentado, mesmo sem as condições claras de sustê-lo.

As acusações bilaterais se sucederam a Portugal, o procurador Bandeira e o ouvidor Gonzaga trataram de apresentar o caso da arbitrariedade do governador ao Erário Régio e ao ministro Martinho Melo e Castro; o governador por sua vez acusou os dois de se unirem num complô; O Erário Régio ficou com os magistrados, enquanto Melo e Castro preferiu a versão do governador. O relatório enviado pelo escrivão e deputado Carlos José da Silva, da Junta da Real Fazenda, ao ministro Martinho de Melo e Castro sobre ocorrido com o contrato das entradas foi decisivo para a formação de uma imagem negativa do ouvidor na mente do ministro. Também não fez boa imagem do governador e concluiu que era um caso de gangues diversas disputando o Erário Régio por interesse.

Queixas contra o governador nunca faltaram em Portugal, ainda assim a distância o favorecia e ele acabava sempre agindo com audácia e autoritarismo. Não se importava

também com os gastos públicos, um mês após a sua posse ficou insatisfeito com as contas da câmara que havia pedido, ainda assim providenciou para que se construísse um prédio único para a Casa da Câmara e a Cadeia. Em 1º de Abril de 1874, o governador se dizia de posse da autorização para efetuar a construção, ele mesmo pediu auxílio ao ouvidor para que facilitasse o processo, a câmara fez o mesmo, Gonzaga não se opôs.

Para tal construção, a falta de recursos foi remediada com a organização de uma loteria e a falta de mão e obra com a utilização dos prisioneiros vadios, negros fugidos e pessoas em dívida com a lei. O ouvidor se arrependeu do apoio por conta da violência com que os homens eram tratados, bem como com o ponto de corrupção em que a nova casa da Câmara se tornaria. Por esse e outros motivos, suas críticas às posições do governador tinham que partir de um ponto anônimo, era perigoso para um homem em sua posição ousar sair às claras.

Entretanto, embora construísse um quadro muito desagradável do governador, criticando inclusive seu comportamento libidinoso, havia muita incoerência na maneira de agir do ouvidor. Enquanto ele mesmo questionava a moralidade do governador, incorria no mesmo erro ao se deitar com escravas ou ao manter um caso amoroso com Maria Anselma, em quem faria um filho que não criaria, ainda que não o enjeitasse oficialmente. O que lhe incomodava era a clareza com que Cunha Meneses exercia sua devassidão sendo um homem público. O fato que a ferrenha oposição que fazia Gonzaga, só contribuía para a diminuição do seu próprio poder e prestígio.

As cartas queixosas para a coroa se sucediam de ambos os lados, entre as queixas do governador contra Gonzaga estava a de não proceder com as cobranças devidas ao seu cargo, bem como as prestações de contas de suas ações e da câmara. Havia atraso nas prestações de contas à real fazenda e no pagamento das terças que a câmara devia fazer. Esses atrasos deviam-se principalmente à morosidade do sistema burocrático, e a problemas de cobranças de pequenas dívidas em grande número, de qualquer forma era combustível para o embate.

Em 1786, com a morte de Pedro José da Silva, tesoureiro da Real e Almoхарife dos armazéns reais, repetiu-se a situação da arrematação dos contratos das entradas. Com vários nomes propostos e sem consenso, o governador decidiu por um seu protegido para o cargo. Outras cartas do ouvidor se seguiram a Lisboa, mas ao final o protegido do governador permaneceu no cargo.

Como praticamente não podia exercer sua autoridade de direito em plena função, Gonzaga a exercia com excessivo zelo nos limites dados, assim em casos pequenos era de um rigor extremo e desproporcional ao caso. Uma das searas que ainda lhe ficava eram as

questões religiosas, Cunha Menezes nunca se ocupou delas deixando então ao cargo do ouvidor sem suas interferências.

No começo de 1786, com a chegada da notícia dos casamentos entre as cortes de Portugal e Espanha, em 8 de maio do ano anterior, Cunha Menezes decide realizar uma festa de grandes proporções. Em 15 de março, o governador determinou que a Câmara deveria realizar a festa, esta, por estar devendo dinheiro das terças, pediu a Gonzaga um adiamento na cobrança, pois a festa seria substancialmente cara, e mesmo os recursos a serem “adiados” não seriam o bastante.

A Câmara encontrava a pressão constante do lado do governador e a inexorabilidade do ouvidor em adiar as cobranças e aprovar as contas, o ouvidor dizia agir de acordo com uma ordem Régia de 1765, que recomendava limitar os regozijos públicos e festas de igreja. Os camaristas cederam à pressão, prevaleceu a vontade do governador. O ouvidor ainda tentou contra-argumentar, mas os camaristas fizeram ouvidos moucos, ainda que os planos grandiosos do governador ultrapassassem muito os recursos da câmara.

Em 14 de maio de 1786, realizou-se a proclamada festa de Cunha Menezes. Por se tratar de uma festa de cunho oficial, o ouvidor não podia faltar. As conseqüências não demoram a chegar, Albergaria, o presidente da câmara que aprovou os gastos da festa, havia decidido que não poderia pagar os dividendos. As cobranças passaram ao seu sucessor no cargo da Câmara, Cláudio Manuel da Costa, que tratou de intimar Albergaria que sempre saía com uma desculpa insuficiente.

Os olhos se voltavam agora para o Ouvidor, o relatório a ser enviado ao Erário Régio por ele certamente condenaria os camaristas a tirar do próprio bolso as altas expensas da festa. Mas tudo foi habilmente manejado por Gonzaga, ele sabia que os camaristas, os maiores prejudicados no caso de uma decisão judicial desfavorável, haviam sido forçados pelo governador à execução da festa. Concedeu então aos mesmos quatro anos para a confirmação das contas, tempo suficiente para que a burocracia, a lentidão e as sucessões dessem tudo por perdido

O estado de desagregação política e os resultados exíguos nas cobranças da coroa começaram a irritar o ministro Martinho de Castro e Melo, não confiando mais em nenhuma das partes do longo litígio preferiu acreditar na palavra de seus funcionários e espiões e atribuir igual desonestidade e culpa ao ouvidor e ao governador pelos desgovernos das finanças. A 10 de agosto de 1786, o Viscondede Barbacena foi nomeado governador de Minas, um mês antes Gonzaga havia sido nomeado à relação da Bahia, estas alterações, embora sugeridas, ainda levariam tempo e a solução a curto prazo efetuada por Martinho e

Melo foi ordenar a Cunha Menezes que fizesse o necessário para tapar os vazamentos de dinheiro em Minas

Logicamente, o Governador tratou de perseguir com afinco seus inimigos enquanto ainda agia com condescendência com os seus amigos. A ferocidade do governador provocou muitos descontentamentos, inclusive da oligarquia local, pois muitos dos afetados pertenciam a famílias de prestígio. Os excessos cometidos pelo governador, desta vez por zelo, enchiam o ouvidor de trabalho, uma vez que seu cargo acumulava muitas funções. Ao passo que tratava com rigor os que não compactuavam com sua política e eram pegos em contravenções, Cunha Menezes dava carta branca aos seus, foi assim que deu a José Pereira Marques poderes para cobrar as dívidas dos inadimplentes.

No final de 1786, José de Sousa Lobo e Melo, novo comandante do destacamento da Serra Diamantina, sob ordens do governador, começou a prender indiscriminadamente culpados e inocentes de contrabando. Ao mesmo tempo a Junta Diamantina efetuava prisões e encaminhava presos para o ouvidor para efetuar as expulsões. Alguns desses presos eram aliviados pelo governador por terem sido presos cumprindo ordens dos seus protegidos.

Apesar de toda conturbação política enfrentada pelo ouvidor, sua vida pessoal apontava um futuro promissor, desde o início de 1786 Gonzaga nutria o amor por Maria Dorotéia Joaquina de Seixas filha do capitão Baltazar João Mainrique, motivo para o ouvidor ir à missa todos os domingos, ainda que fosse um homem cultivado pelo iluminismo. A paixão possivelmente teve início com as visitas da menina à casa da tia Antônia Cláudia Casimira Seixas, vizinha do ouvidor. O pai de Dorotéia sofreria um revés nesse mesmo ano, sendo substituído por José de Souza Lobo e Melo no destacamento da Serra Diamantina de Itacambiriqu, acusado de colaborar com o contrabando.

As acusações contra Mainrique nunca seriam levadas ao termo, Gonzaga também não tratou de ajudar o pai da amada no processo, possivelmente por saber disso. O fato é que o substituto, o tenente Lobo, superaria em muito o apoio ao contrabando na região. A relação com a família de Dorotéia corria bem, tanto que o casamento foi marcado para o final de 1787, o capitão estava também preso ao ouvidor e lhe devendo em virtude do que devia à justiça. Como estava nomeado desde fevereiro para a Bahia, Gonzaga queria estar livre e, para garantir que isso acontecesse, solicitou à corte que o processo fosse feito localmente por Pires Bandeira, houve aceite em setembro de 1786.

O ministro Martinho de Melo e Castro não recebeu bem o ato e a rainha o revogou em 12 de setembro de 1787, mandando que o ouvidor apenas se movesse com a chegada do

substituto. O vai-e-vem ainda teve outro revés quando em novembro a rainha nomeou Pires Bandeira Juiz Sindicante. De qualquer forma, Gonzaga ficaria no cargo até 1788.

Por essas épocas, o capitalista João Rodrigues de Macedo, um dos homens mais ricos da região, andava às turras com a real fazenda. Desde 1783 ele havia sido avisado a não continuar com as suntuosas obras de sua mansão, pois devia muito ao erário régio para exibir tal quantidade de dinheiro. Como muitos, ele se confiava, com a chegada de Cunha Meneses e Gonzaga, em fazer as amizades e postergar os problemas ao infinito, já possuía os camaristas nos bolsos e daria um jeito em outras autoridades. Contudo, os tempos eram outros, o ministro Martinho e Melo olhava com atenção para os desmandos da capitania, Portugal havia gastado avultadas quantias com o ouro que começava a escassear.

As desculpas do governador sempre recaíam sobre os cobradores, Gonzaga sendo o principal deles, enquanto fazia vazar para seus bolsos quantias enormes de ouros e diamantes. Gonzaga sentia-se insatisfeito com o estado das coisas, é provável se imaginar que muitas de suas queixas pessoais comesçassem a ressoar um tom nacionalista diante dos desmandos cometidos pela coroa. Macedo era um dos capitalistas a quem uma eventual independência mais favoreceria pelo fato de lhe fazer sumir os incômodos e as pesadas dívidas, foi Alvarenga quem fez a ponte fatal das queixas fortuitas de Gonzaga aos ouvidos interessados de Macedo.

Com o casamento possivelmente já averbado no início de 1788, Gonzaga já agia com mais desinteresse no seu cargo, posto que estava em vias de ser encaminhado para a Bahia, dedicava-se então a duas de suas obras, *Marília de Dirceu* e às *Cartas Chilenas*. Enviou os originais do poema amoroso a Lisboa para que o pai providenciasse sua publicação, quanto a seu poema satírico, tratava-o com mais cautela aprimorando-o na surdina e apenas mostrando para poucos.

A chegada e posse do Viscondede Barbacena como governador de Minas-Gerais ocorreu no dia 11 de julho do mesmo ano, Gonzaga ansiava pelo acontecimento, pois via no futuro governador uma pessoa amiga. Também via o ouvidor a oportunidade de presenciar a atuação de um governador justo e honesto no poder. Entretanto, a realidade era outra do ponto de vista do futuro governador; advertido pelo ministro Carvalho e Melo, o Viscondede Barbacena vinha carregado de desconfianças. Acontecia que os embates entre o Ouvidor e Cunha Menezes que chegaram até Lisboa terminaram por desfavorecer Gonzaga aos olhos do poder. Se por um lado, o antigo governador era mal visto e ainda teria muito o que justificar perante a rainha, por outro, menos apreço era outorgado a Gonzaga, bastante responsabilizado pelo desencaminhar das coisas na capitania.

A rixa entre Gonzaga e Cunha Menezes ainda ocasionaria um último embate entre ambos. Dias antes de partir, Cunha Menezes agendou publicamente um casamento, uniria em matrimônio a ex-amante de Gonzaga e sua, Maria Anselma, com um alferes a quem promovera como forma de agrado. O casamento garantiria posses para o casal com auxílio do governador, pois Maria Anselma carregava um filho seu no ventre. A vingança de Gonzaga não demorou, com a partida de Cunha Menezes no dia da posse do Viscondede Barbacena, começaram circular cópias de um poema satírico chamado *Cartas Chilianas* em Vila Rica; a última investida de Cunha Menezes havia sido humilhante, mas a de Gonzaga, histórica.

Diante do texto, o novo governador ordenou imediata investigação a fim de se encontrar o autor, coisa que não foi feita, pois é possível que as desconfianças levassem a Gonzaga, detentor de um posto superior e pela lei dos usos, incólume. O substituto de Gonzaga no cargo, Pedro José de Araújo Saldanha, só chegaria em 27 de agosto e a efetivação apenas ocorreria em 7 de setembro. Já com pouca perspectiva de atividades no trabalho, Gonzaga se dedicava a seus escritos. Também é fato que se envolvia em algumas reuniões com Macedo, Aires Gomes e José Pereira Marques, recentemente destituído do contrato das entradas pelo novo governador, o assunto, uma possível insurreição que tomava corpo.

As insatisfações com o reino cresciam na capitania, ainda mais com a chegada do Viscondede Barbacena, pois ele ameaçava cada dia mais cumprir a ordem de Lisboa e realizar uma nova derrama. Além disso, com as mudanças promovidas em seu curto tempo de administração, muitos dos beneficiados por Cunha Menezes se viam agora à mercê do poder central, sem a cobertura para suas sonegações e sob o risco de serem cobradas as imensas dívidas que tinham. Aos motivos somavam-se as idéias, José Joaquim da Maia, estudante em Montpellier havia obtido a promessa de Thomas Jefferson de apoio ao Brasil quando este obtivesse a independência; o Alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, estava no Rio de Janeiro havia mais de um ano espalhando a idéia e angariando apoio para a conjuração.

Ao retornar a Vila Rica em Agosto, Tiradentes prosseguiu com a arregimentação, encontrou cenário propício. Em novembro, reuniões foram realizadas na casa de João Rodrigues de Macedo incluindo-se já os principais nomes a serem envolvidos no movimento. No dia 26 de dezembro organizou-se uma reunião na casa de Francisco Paula Freire de Andrada, comandante do regimento de infantaria regular, importante adesão ao movimento, pois dispunha do poder militar. Mais do que aderir, Freire Andrada tornou-se um entusiasta do movimento; em sua casa se reuniram Gonzaga, Tiradentes, José Álvares Maciel, os padres Toledo e Rolim, Silva Alvarenga e outros, estava ausente Cláudio Manuel da Costa.

A Gonzaga caberia, com o sucesso da sedição, a redação das leis. Junto com Cláudio e Alvarenga ficou também incumbido de surgir com um lema para a bandeira do movimento. Tudo ficou acertado nesse dia, inclusive o código que daria início ao movimento. Os inconfidentes concordaram também que, para obterem mais apoio popular, deflagrariam as ações apenas após a Derrama. No dia seguinte à reunião, Gonzaga, Alvarenga, Cláudio e o padre Toledo decidiram o lema do movimento retirando-o da égloga I das *Bucólicas* de Virgílio: *Libertas quae sera tamen*.

O estopim deflagrador do movimento era, no entanto, adiado por Barbacena. A Derrama não saía e o próprio Freire de Andrada mostrava atitudes reticentes quanto à sedição. Independentemente disso, os envolvidos faziam sua parte cooptando apoios e fazendo os preparativos. Gonzaga tratava de reatar laços e mesmo favorecer àqueles a quem tinha se oposto anteriormente; Tiradentes seguiria para o Rio de Janeiro e estabeleceria os procedimentos de ação na capital; esse era o tom predominante, pois boa parte dos interessados na sublevação eram os antigos protegidos de Cunha Menezes, agora postos à parte dos sorvedouros financeiros a que tanto se acostumaram.

Joaquim Silvério dos Reis era um desses, cooptado por Luiz Vaz de Toledo, o oligarca havia perdido consideráveis dividendos com a extinção dos regimentos de auxiliares, ele era o capitão de um deles. O arrematante João Rodrigues de Macedo, junto com Silvério dos Reis, estava na berlinda já visivelmente ameaçado pelo confisco de bens pela Junta da Real Fazenda. Ambos tornaram-se entusiastas do movimento. De fato, as ramificações e possíveis envolvimentos na conjuração até hoje não estão completamente esclarecidos, há indícios de que mesmo o Viscondede Barbacena estivesse, em certo ponto, implicado.

A demora na deflagração e a má escolha dos envolvidos foi o que custou aos inconfidentes a frustração do movimento. Joaquim Silvério dos Reis, acuado por uma intimação de prestação de contas à Junta da Real Fazenda, delatou os companheiros em 15 de março de 1789, e foi com considerável e exagerado esmero que implicou Gonzaga, mais do que era realmente condizente com o envolvimento do ouvidor. Embora portando notícias graves, a ação do governador foi cautelosa, pois sabia que o delator era indigno de confiança; somava-se a isso a possibilidade de mais nomes influentes estarem implicados. Barbacena soube agir como um bom estrategista, mas há quem pense que a demora se deveu ao fato de o próprio governador estar também envolvido e preocupado em encobrir seus rastros.

Sua primeira providência foi suspender a Derrama, não revelou o motivo real a fim de não despertar suspeitas nos envolvidos, esse ato custou a Gonzaga seu primeiro erro. Possivelmente curioso sobre o motivo do ato, o ouvidor foi ao palácio cumprimentar o

governador pela coragem e insinuou a insatisfação do povo, elogiou Barbacena por saber conter os ânimos exaltados que ameaçavam a ordem da capitania.

Ao passo que os ânimos de diversas cabeças esfriavam, os preparativos para o golpe fatal nos conjurados eram feitos. Só a incapacidade de mobilização explica a falha na inconfidência, de longe os envolvidos dispunham de mais poder e força que o poder constituído. Freire Andrada, mesmo com as admoestações, mostrava-se reticente, e Tiradentes, um possível líder para o levante, encontrava-se no Rio de Janeiro, tratando de organizar o assassinato do vice-rei.

Em 15 de abril, com os boatos da delação se espalhando entre os envolvidos, o tenente-coronel Basílio de Brito Malheiro do Lago fez o mesmo que Silvério entregou o movimento e culpou excessivamente o ouvidor, era também motivado por vingança pessoal. A partir desse ponto, os organizadores do levante se dividiram entre tentar deflagrá-lo ou isentar-se de culpa, Gonzaga fez parte do segundo grupo e passou a mostrar reverência ao Governador, chegando mesmo a pedir autorização para o seu casamento, mesmo sendo desnecessário.

Em 10 de maio, ocorreu a prisão de Tiradentes e Silvério dos Reis no Rio de Janeiro, ficava cada dia mais claro o passo em que iam as coisas em Minas, mesmo assim, poucos trataram de fugir, os poderosos criam poder se proteger e os fracos não pensavam haver provas que justificassem atitudes drásticas. Gonzaga foi preso em 23 de maio e enviado ao Rio, onde só chegou no início de junho, dia 5 ou 6 e foi encaminhado à Ilha das Cobras. Menos sorte teve Cláudio, que posto a interrogatório no dia 2 de julho, contou com desespero tudo o que sabia. Por certo implicou muita gente importante, possivelmente dizendo mais verdades do que era desejável saber, dois dias depois foi achado morto em sua cela.

Apenas em 17 de novembro é que o ouvidor enfrentou seu primeiro interrogatório. Defendeu-se com uma argumentação fraca e negou participação no movimento. Alegou para tanto que pretendia se casar e estava com os preparativos a caminho no mesmo período dos acontecimentos, citou também sua solicitação a Barbacena como forma inconfundível de fidelidade, ainda alegou ser português de nascimento e não ter motivo para apoiar uma sublevação. Cada um dos seus argumentos foi rebatido pelo desembargador José Pedro Machado Coelho Torres, que mostrou a Gonzaga saber mais a respeito do movimento do que ele supunha possível, pois chegou a mencionar o papel esperado de Gonzaga e dos companheiros juristas na elaboração das leis.

Um novo interrogatório só veio a ocorrer em 3 de fevereiro de 1790, dessa vez Gonzaga colocou como pontos de sua defesa sua já agendada viagem à Bahia durante o

período, e uma conversa que tivera com o intendente do Ouro, Pires Bandeira, sobre a necessidade de realizar a Derrama, que havia realmente ocorrido, mas que contradizia a congratulação feita a Barbacena por sua suspensão em 17 de março de 1789. Nos dois episódios Gonzaga teria mencionado a possibilidade de uma revolta popular no caso da deflagração da cobrança. Dessa vez as alegações, mesmo não tão fortes, pareceram funcionar a favor do ouvidor. Contudo, as constantes menções de seu nome por parte dos envolvidos, sua amizade com Cláudio, padre Toledo e Silva Alvarenga e a reunião de que participara na casa de Freire Andrada, em 26 de dezembro, denotavam que ao menos ele tinha conhecimento do assunto e falhara, como autoridade, em reportar o fato à coroa.

Continuou preso durante o ano de 1790, aproveitava para escrever mais líras. Nesse período, sua noiva, Maria Dorotéia, terminou por carta o infrutífero relacionamento, Gonzaga, ainda motivado por esse amor, publicaria a segunda parte da *Marília de Dirceu*, mas nunca mais veria a amada. Um novo interrogatório só ocorreu em 1 de agosto de 1791, desta vez era outro desembargador, Sebastião Xavier de Vasconcelos Coutinho, quem o executaria. O interrogatório se deu em duas etapas, um no dia primeiro e outro dois dias depois. Como bom jurista que era, Gonzaga não admitiu culpa jamais e sustentou-se nos fracos argumentos que já havia apresentado com altivez, mesmo sendo rebatido e tendo que ceder em um ponto e outro em vista das evidências.

Entretanto, o tempo que levava o processo esmaecia as lembranças e havia mudado os depoimentos, e muitos dos que haviam citado Gonzaga já não admitiam certeza de sua participação como antes: Tiradentes, heroicamente, além de negar a participação do ouvidor disse não ter motivo para fazê-lo, pois era seu inimigo. Diante de fortes indícios e exíguas evidências, tudo o que pôde a coroa foi condenar Gonzaga ao degredo, aos outros; Tiradentes, Freire Andrada, Maciel, Silva Alvarenga, Domingos de Abreu Vieira, padre Toledo e aos demais foi dada a pena do enforcamento. De todos só quem a cumpriu foi o alferes Tiradentes, pois não possuía nome nem riqueza e não teve a pena comutada pela rainha, o resto, ao invés do enforcamento, foi condenado ao degredo.

Gonzaga ainda tentou minimizar a pena, e ao menos ser degredado para outra localidade; o máximo que obteve foi a redução do status do degredo de perpétuo para 10 anos, com isso, ainda na prisão em 9 de maio, tudo o que lhe restava era aguardar a data da viagem. A galera *Nossa Senhora da Conceição e Princesa de Portugal* saiu do Rio de Janeiro em 25 de maio de 1792 e chegou à ilha de Moçambique em 31 de julho, trazia a bordo Gonzaga e os demais degredados para a África oriental.

Ao chegar em Moçambique, de pronto Gonzaga começou a modificar a visão que trazia a respeito desse domínio da coroa portuguesa. Não era tão atrasada como imaginava, de fato, em nada devia em aspecto a Vila Rica. Ao chegarem à ilha, ele e os demais degredados receberam tratamento luxuoso, incompatível para quem havia sido condenado por crime de lesa-majestade. O então governador Antônio Manuel de Melo e Castro, sobrinho do ministro Martinho de Melo e Castro, os advertiu que não seriam encarcerados, e que os que fossem residir ali poderiam proceder normalmente com suas vidas desde que não deixassem a ilha.

Gonzaga não demorou a encontrar morada e trabalho. O ouvidor da localidade, José da Costa Dias e Barros, acometido de uma moléstia dos nervos, impedido de realizar seus trabalhos e já prestes a embarcar a Portugal, ofereceu acomodações e trabalho para o experiente ex-ouvidor. De fato, era com otimismo que o poeta encarava essa nova fase da sua vida, tratava então de organizar-se para se ajustar no menor tempo possível. Nesses primeiros momentos na ilha, além de ajudar o enfermiço ouvidor, escreveu cartas para seus conhecidos e auxiliou na redação da petição de Aires Gomes a fim de se ver livre do degredo em Inhambane, ação em que não foi bem sucedido.

A 26 de agosto a galera *Nossa Senhora da Conceição e Princesa de Portugal* partiu da ilha para Goa e depois para o reino levando as cartas de Gonzaga e o enfermiço ouvidor Dias e Barros e apenas nesse curto espaço de tempo entre sua chegada e a partida da Nau, Gonzaga já vira as possibilidades para si na remota ilha. Já havia travado conhecimento com duas pessoas que iriam ser bastante importantes em sua vida, o negociante de escravos João da Silva Guedes, possivelmente o homem mais poderoso da região, e Alexandre Roberto Mascarenhas, sargento-mor do terço de auxiliares, um homem de vida estável que viria a ser seu sogro.

Como era costume disseminado em todo o império português, todos esses homens enviados para as distantes colônias, se aproveitavam da distância para fazerem fortuna às expensas do reino. Normalmente em posse de cargos de poder ou fiscalização, se aproveitavam de suas posições para angariar subornos e obter benefícios que em pouco tempo os enriqueciam. Guedes por exemplo, fez fortuna com a escravatura a despeito da proibição a funcionários régios de se envolverem em comércio. De fato, foi enquanto fiscal da alfândega que angariou boa parte de sua riqueza. O ouvidor Dias e Barros era outro que participava desses expedientes e, muitas vezes, junto com Guedes, extraía muitos proventos.

Com a chegada do novo ouvidor, Francisco Antônio Tavares Siqueira, Gonzaga continuou seus trabalhos e foi recompensado com a promotoria do juízo da fazenda de defuntos e ausentes. O novo Ouvidor tratou de abrir sindicância sobre seu antecessor.

Gonzaga se encarregou de levantar as testemunhas, só aceitou depoimento de quem tivesse coisas boas a falar de Dias e Barros, que havia deixado a ilha com uma acusação de lesão aos cofres da procuradoria da fazenda dos defuntos e ausentes. Absurdamente, Gonzaga arrolou inclusive os degredados que chegaram havia pouco mais de um mês à ilha como testemunhas da integridade de Dias e Barros. Talvez calejado dos anos infrutíferos de indignação e engajamento, tivesse resolvido acatar os expedientes da maioria.

Além da atividade na procuradoria, restava-lhe o ofício de advogado, além disso a maçonaria foi outro elemento de salvaguarda para Gonzaga, uma vez que vários homens de prestígio, a exemplo do novo ouvidor Tavares Siqueira, faziam parte dela. De fato, a chegada de mais membros maçons à ilha, ao final de 1792 e início de 1793, promoveu um grande aumento na atividade escravista, se não tomou parte direta nesses eventos, certamente Gonzaga se beneficiou muito oferecendo seus préstimos de advogado para os companheiros envolvidos no negócio.

Ao final de 1792, uma velha enfermidade da vesícula acometeu o ex-ouvidor de Vila Rica prostrando-o completamente, obrigando-o a sofrer cuidados de terceiros, nesse caso a esposa de seu amigo Mascarenhas, Ana Maria, e de sua filha, Júlia. Desse episódio o poeta saiu apaixonado pela filha do amigo, a menina tinha 18 anos e uma índole obediente e casadoira, era sua nova Marília, não demorou muito para marcar o casamento que ocorreria em 9 de maio de 1793. Antes disso, no entanto, haveria um pequeno sobressalto, a chegada do novo governador, dom Diogo de Souza Coutinho que via com muita insatisfação a presença de um degredado na procuradoria dos defuntos e ausentes. A oposição do governador a Gonzaga sempre ficou no plano legal, os embates se deram entre o governador e o ouvidor Tavares Siqueira que sempre defendeu a permanência do amigo no cargo.

Ainda no ano de 1793, em novembro, já casado, Gonzaga receberia por uma nau um exemplar da *Gazeta de Lisboa*, que continha a notícia da publicação da *Marília de Dirceu*, outro exemplar do jornal recebido posteriormente repetiu a notícia comprovando o sucesso de seu mais famoso poema. A realização tardia, financeira e artística, nunca significou plena tranquilidade; as perseguições de dom Diogo à sua comodidade em muito se assemelhavam aos desmandos de Cunha Menezes em Minas, sem contar que o governador era também envolvido em falcatruas escravistas que causavam muito dano à Real Fazenda. A respeito disso e de tudo mais que o afligisse o poeta permaneceu mudo, sua filha com Júlia, Ana Mascarenhas Gonzaga, nasceria no início de 1794, dando mais motivos para o seu conformismo cauteloso.

Uma sombra pairava sobre a tranqüilidade da ilha naqueles dias, a revolução francesa espalhava seus resultados pela Europa e pelas colônias. Próximo a Moçambique havia ilhas de posse francesa que serviriam de base para um eventual ataque. Além disso, negociantes franceses que há muito se aproveitavam da fragilidade da vigilância portuguesa para fazer seus negócios com o continente, intensificavam sua atividade. O comércio, grande fonte de renda daquele lugar, ia à míngua com todos os boatos de guerra tornando a navegação insegura na região. O governador, a mando da coroa, tentou vários expedientes para garantir a proteção de Moçambique, contudo a ganância de gente como ele próprio e a escassez crescente de recursos obrigou o governo a instituir contribuições compulsórias gradativamente, que iam de produtos até escravos para a defesa, que oneravam os mais ricos da região.

Gonzaga não era dos mais ricos, mas pôde contribuir; tinha algumas posses em virtude de seu bom casamento e estava também envolvido com a recuperação de seus bens deixados em Vila Rica, que sofriam um extenso litígio por parte de cobradores e oportunistas. O governador dom Diogo foi substituído pelo sucessor sem que qualquer ataque francês ocorresse em 27 de agosto de 1797. Ao final do ano Gonzaga receberia exíguos bens e papéis velhos resultantes de sua disputa sobre o que deixara em Vila Rica, vinham no meio poemas e trechos que possivelmente compuseram a terceira parte da *Marília de Dirceu*.

A chegada do novo governador, Francisco Guedes, representou um alívio às desavenças políticas de que o ex-ouvidor fora vítima no governo anterior. Homem mais afável que dom Diogo, Francisco Guedes manejou a paz com os franceses e a continuidade do comércio na região, seguia as orientações do novo Ministro do reino Dom Rodrigo de Souza Coutinho, maçom, empossado em 1796, e tratava com leveza os homens cultos e pessoas de reconhecido talento. Gonzaga, já conhecido por seus poemas, e muitos outros envolvidos na inconfidência passaram a ter um tratamento mais brando e até mesmo respeitoso por parte do governo.

De fato, a cautela para com o degredado foi tão patente que nem mesmo as desavenças do governador com o novo ouvidor, Manuel José Gomes Loureiro, a respeito da atuação protecionista sobre as contas e ações suspeitas do seu antecessor, Tavares de Siqueira, afetaram Gonzaga. Em muitos dos casos que motivaram as invectivas do governador, Tavares Siqueira certamente contou com o testemunho e mesmo a participação de Gonzaga, mas o poeta estava imunizado de um lado pelo protecionismo classista dos ouvidores e pela política do governador que tratou de poupá-lo em suas denúncias.

Essa atitude dos membros do governo pertencente à maçonaria para com os homens de cultura obviamente excluía pedreiros livres vinculados à loja francesa, ou que demonstrassem simpatia pelos ideais da revolução. Por esse motivo, aportaram em Moçambique ao final de 1799 os jovens Vicente Guedes, filho do amigo de Gonzaga, João da Silva Guedes, e Francisco Álvares da Silva Freire, ambos flagrados no Rio de Janeiro em posse de materiais comprometedores. Entretanto, a chegada em domínios tão distantes era praticamente uma indulgência para os condenados, uma vez que raramente as autoridades agiam com a mesma energia que seus colegas no reino. Os jovens, ambos cultos, formaram o novo grupo de colegas do poeta Gonzaga em suas discussões sobre filosofia e literatura, aos moldes do que ocorria anos antes em Vila Rica.

A publicação de uma suposta terceira parte da *Marília de Dirceu*, esta nada mais que uma imitação dos versos do poeta encomendada por um livreiro ávido por lucro, chegou aos ouvidos de Gonzaga no final de 1800; ele nem deu muita importância ao fato uma vez que isso só ilustrava sua notoriedade. Gozava de certa tranquilidade e mesmo que não fossem realmente seus versos a circular, apenas ganharia mais do bom prestígio que lhe vinha sendo útil há tempos. O poeta apenas exercitaria sua lira novamente em 1802 ao escrever versos épicos a respeito do naufrágio do navio *Madre Deus e São José* e dos espetaculares eventos que sucederam o ocorrido. Gonzaga teve acesso às informações em primeira mão ouvindo-as dos sobreviventes, à medida em que os ia auxiliando com petições e serviços legais.

Vinha a bordo do navio o novo ouvidor José Félix Poitier Lamas, que devido aos excessos sofridos durante a desventura demoraria muito a assumir o cargo a que estava destinado. Ainda no ano de 1802 ocorreu a substituição repentina do governador Francisco Guedes por Isidro Sá, em novembro. O motivo seria a leniência com que o antigo governador lidava com os contrabandistas franceses nas proximidades da colônia. O novo governador, curiosamente, manteria a mesma política cautelosa, seu único embate seria com o ouvidor Lamas, mas não duraria muito, pois em agosto de 1805 seria substituído por Francisco de Paula.

O novo governador desde o começo se mostrou menos tolerante que os anteriores, principalmente com o estado de corrupção em que andava a colônia. Seu primeiro embate seria com o Ouvidor-Geral José Félix Poitier Lamas, que não duraria muito, pois o ouvidor morreria logo, em 1806 com apenas dois anos no cargo, vítima das mazelas adquiridas durante o naufrágio. Por essa época não só os franceses preocupavam a colônia, havia ainda a ameaça dos nativos de Quintangonha que empreendiam uma guerra com o posto há anos.

Foi Francisco de Paula que nomeou Gonzaga procurador da coroa em junho de 1806. O governador era um homem enérgico que logo começou a afrontar a burguesia escravista do local, restringiu o comércio de escravos e exigiu maior contribuição em homens dos senhores de terra locais. Não durou muito no poder, veio a falecer em dezembro de 1807, aparentemente de longa enfermidade, sua morte ocasionou um longo período de desassossego em Moçambique por conta da sucessão.

Assim que morreu o governador, a necessidade do estabelecimento de um governo interino iniciou uma disputa. Os atores desse drama foram o Ouvidor Agostinho Bernardo Delgado Pinto, que tinha chegado a 10 de setembro à ilha e Dom Vasco José da Boamorte Lobo, Bispo de Olba, que chegara no mesmo navio para cuidar da congregação abandonada. A disputa se iniciou quando se discutiu quem efetuariam a sucessão. Sucessor de direito, o tenente-coronel Constantino Antônio Alves da Silva era um desafeto do antigo governador; sabendo disso o bispo indicou um militar de patente inferior, o coronel de milícias Elias José Pereira Ramos, o ouvidor prontamente se opôs. No calor da disputa ficou estabelecido que os três governariam em conjunto, o bispo de Olba, Delgado Pinto e Elias José Pereira Ramos.

Isso na prática estabeleceu dois grupos políticos, e dois governos paralelos; Gonzaga tratou de ficar junto ao bispo, que queria indicá-lo ao cargo de auditor da alfândega, o que agravou mais ainda o conflito com o Ouvidor Delgado Pinto. Esse estado de coisas prevaleceu durante mais de um ano e meio, o tempo que levou para a corte, fugida de Portugal, se reestruturar no Brasil e começar a recuperar suas colônias. Enquanto isso, o governo dividido na ilha refletia a desordem em que estava o império; de um lado governava o bispo e de outro despachava o ouvidor. Um novo governador, Castro de Mendonça só chegaria à ilha a 13 de agosto de 1809. Antes disso, o ouvidor Delgado morreria vítima de uma doença.

Com a chegada do novo governador a primeira providência foi ajustar o estado de coisas na ilha, seu julgamento foi contraditório a despeito das providências que tomou, no fim não imputou pena a nenhum dos envolvidos nos atos de despotismo. Deixou Gonzaga exatamente onde estava como juiz da alfândega. O poeta, cuja condenação expirara há muito, decidira passar os restos dos seus anos na ilha cultivando a boa vida que tinha granjeado. No ano de 1809, nasceu seu segundo filho, Alexandre Mascarenhas Gonzaga, tinha Gonzaga uma família, posses razoáveis e era pessoa de prestígio em Moçambique.

A despeito de todas as viravoltas políticas de que era testemunha e ator, Gonzaga jamais exibiu novamente o espírito ferino com que enfrentou os desmandos de Cunha Menezes anos antes, tratou sempre de escolher um lado e trabalhar pelo benefício dos amigos sem obter muito destaque para si. No cargo de juiz da alfândega permaneceu até sua morte no

final janeiro de 1810 em data incerta, sua esposa Juliana, faleceria pouco depois deixando a criação dos filhos a cargo de uma família amiga.

2. AS BUCÓLICAS, GÊNERO E TEMAS

É difícil estabelecer uma metodologia de abordagem de textos antigos uma vez que a fortuna crítica dos mesmos pode ser um elemento de intimidação quando não de tolhimento das possibilidades de leitura. A vastidão de abordagens e, muitas vezes, a preferência do teórico que as elaborou criam vieses de interpretação que, devido sua antiguidade e tradição, demandam uma reverência teórica aprisionadora. A questão de que aspecto ou viés analítico escolher para propor a análise de um texto é um passo rico e difícil na tarefa de compreensão de uma obra. No caso dos textos literários, há tantos elementos dignos de avaliação que antecedem o conteúdo expresso (forma, contexto, construção, etc) que uma escolha sempre deve ser pautada pela cautela.

Ademais, conforme atesta Roland Barthes (2010 em seu ensaio sobre a estrutura da narrativa, o discurso é uma linguagem além da linguagem comum que comporta vários níveis de sentido por se estruturar através de elementos complexos, as frases, que por sua vez são uma articulação de unidades menores, fonemas, morfemas e palavras. A gramática do discurso, justamente por usar elementos de sentido maiores, embora possa ser entendida de maneira análoga à gramática da frase, articula tais elementos de modo menos previsível, e impinge aos níveis estruturais da frase (fonético, fonológico, gramatical, contextual) níveis de sentido que transcendem a simples construção lingüística. Barthes não especifica o número de níveis de sentido possíveis de serem encontrados em um discurso, apresenta ao invés algumas teorias e argumenta que a evolução dos estudos lingüísticos tende a ampliar esses níveis, mas muitos deles são o próprio material que a teoria literária vem trabalhando e descortinando há séculos.

Se um discurso pragmático ou pelo menos pouco atento a volteios estéticos pode oferecer um número indefinível de elementos de análise, número crescente uma vez que cada ciência nova propõe um novo nível possível de entendimento, imagine-se que o discurso literário apresente naturalmente dificuldades a mais ao seu estudioso. Neste sentido, cumpre-se estar atento a que níveis de sentido se debruçar com mais cuidado, uma vez que este é um trabalho de natureza comparativa, necessitando para isso de parâmetros de aproximação entre os objetos analisados.

As *Bucólicas* de Virgílio são dessas obras que oferecem tantos elementos para análise e estudo que fica difícil a definição de um parâmetro único para o seu escrutínio. Não só pelo fato de se tratarem de obra literária, mas também por pertencerem a uma tradição poética

anterior, reconhecivelmente diferente da que chegamos séculos depois de sua publicação. Seguindo o raciocínio de Barthes, vários níveis há na obra que podem ser usados como objeto de análise, mas para os fins deste trabalho comparativo escolhemos dois que podem ser utilizados como parâmetros aproximados: são eles, o nível de enunciado, em que abordaremos os modos enunciativos presentes, e o nível temático, em que buscaremos a construção das imagens, os tropos e figuras e de que modo tais instrumentos colaboram na construção da identidade de uma poesia bucólica.

O conceito de enunciado utilizado neste trabalho é o elaborado em *A Lógica da criação literária* por Käte Hamburger (1986) ao estudar a criação literária em face da realidade, bem como os parâmetros para a definição do que convencionalmente chamamos gêneros literários. Para Hamburger, uma distinção inicial deve ser feita entre os gêneros lírico e o mimético, essa diferenciação inicial separa os três gêneros literários básicos segundo um critério elementar: os modos de utilização da palavra como veículo expressivo. Ao gênero mimético pertencem a épica e o gênero dramático, pois sua substância elementar é a realidade; o material da ficção se compõe da forma como o mundo é percebido e rearranjado. O gênero lírico, embora não possa prescindir de conceitos e elementos que só a apreensão da realidade fornece, não a elege como sua matéria prima primordial, ao invés, objeto da composição lírica acaba por ser a própria linguagem, como diz a autora:

Mesmo sem considerar as funções puramente lógicas que distinguem a narração ficcional do enunciado de realidade, a função da palavra como tal ainda é diversa nos gêneros ficcional e lírico. Tendo no lírico uma função imediata, a mesma que nos enunciados extra-poéticos, no gênero ficcional tem função mediadora. No ficcional não tem valor próprio significativo e, portanto, estético, mas está a serviço de outra tendência artística, a serviço da composição: da configuração de um mundo fictício, ilusório, de uma mimese. É apenas no gênero ficcional, não no lírico, que a palavra é material no sentido próprio da palavra. É material como a tinta é o material da pintura, a pedra, da escultura. Mas no poema lírico é tão pouco material como no enunciado não lírico. Não serve a outra finalidade a não ser a da própria enunciação, é idêntica a ela, imediata e direta. É o eu lírico imediato que encontramos no poema lírico. (HAMBURGUER: 1985 p. 194)

O enunciado, para a autora, é uma unidade analisável pela lingüística, que para fins de classificação deve considerar a relação entre as duas partes que o compõem: o enunciador e o objeto da enunciação. Diferentemente da gramática e da lingüística formal, para as quais o

foco do estudo da linguagem está na formação gramático-lingüística ou na organização da estrutura que configura uma linguagem, a teoria da enunciação não abstrai o enunciado, considera a linguagem como uma construção orientada de um sujeito, o enunciador, para um objeto, tendo em mente todo o tempo esses dois componentes e a relação que eles apresentam entre si.

Um conceito fundamental para o desenvolvimento da teoria dos gêneros literários proposta por Hamburger é o conceito de enunciado de realidade. Toda literatura se baseia na utilização mais elaborada da linguagem, que por sua vez se fundamenta na capacidade elementar dos seres humanos representarem o mundo real através de signos estruturalmente organizados. A literatura, assim como outras formas de produção artística, seria uma extrapolação desse sistema de representação imediata, valendo-se não só das convenções do código, mas também do próprio código em suas elaborações. O enunciado de realidade é a utilização imediata e contextual da linguagem na sua forma mais simples, é fruto de um sujeito existente e de suas incursões na realidade, é justamente este tipo de enunciado que estabelece possibilidades de representação do real; assim, por exemplo, uma narração fictícia não poderia existir se no repertório de enunciados de realidade disponíveis não houvesse a narração do real.

Debruçando-se sobre a natureza do sujeito-de-enunciação e sua relação com a realidade, a autora define três tipos básicos, o sujeito-de-enunciação histórico, o teórico e o pragmático. A definição desses três tipos é feita a partir do lugar da enunciação do sujeito com relação ao objeto-de-enunciação. O sujeito histórico é aquele cuja identidade histórica não é indiferente ao seu objeto de enunciação, e que deve ser considerado como indivíduo, pois é sua posição única, sua identidade, que valida e dá sentido à sua enunciação. Ele é o “responsável” pelo que diz e o sentido do que profere advém única e exclusivamente do fato de ser ele um ser histórico e real a fazê-lo.

O sujeito-de-enunciação teórico está no outro extremo dessa relação, sua identidade individual nada importa para o valor do que profere, a validade da informação é externa ao sujeito a ponto de a mesma sentença proferida por outro não ser abalada em seu sentido e relação com a realidade. Para melhor diferenciar os dois tipos e o sentido da palavra “enunciado” da maneira como é compreendida por essa teoria, notemos uma mesma sentença, “a dor é algo desconcertante”, provindo de dois tipos diferentes de sujeito, histórico e teórico. Para provir do primeiro tipo, imaginemos um sujeito vítima de um ferimento recente; nesse caso, essa declaração teria um aspecto bastante pragmático e mesmo situacional; levaria inevitavelmente a algum tipo de ação ou sentimento dos ouvintes. Ainda que o sujeito anterior

já tivesse se recuperado do fato e a dor fosse apenas uma reminiscência, este ainda seria um sujeito histórico, pois o caráter pragmático de sua experiência persistiria. Agora se essa mesma sentença for proferida por um médico acerca de determinado mal, ou mesmo alguém falando genericamente acerca da dor, faz emergir sentidos diferentes, imprevisíveis se considerarmos o primeiro tipo.

Vê-se através o exemplo acima como a teoria do enunciado depende rigorosamente do sujeito-de-enunciação e de sua relação com o objeto. A mesma sentença surte efeitos diferentes dependendo exclusivamente da fonte que a profere. A teoria do enunciado se preocupa com a inserção da sentença na realidade levando em conta tanto a sua fonte quanto seu objeto. A diferença de sentido propiciada pela consideração desses elementos extrapola os limites da gramática ou da lingüística formal que não têm como tornar o sujeito um fator para avaliação da sentença.

Por fim, o sujeito-de-enunciação pragmático é aquele que, diferente dos outros dois, não emite enunciados declarativos, pois ele não se refere aos objetos-de-enunciado através de uma constatação, ele deseja algo referente a esse objeto, por isso ele ora interroga, ora ordena.

Essas três possibilidades de sujeitos de enunciação referem-se ao enunciado de realidade, elas cobrem, de acordo com a teoria, todas as formas de enunciado possíveis, representando assim toda a variedade de material lingüístico existente para a representação da realidade. Os gêneros literários, como os compreendemos, erigem-se sobre essa base real, num processo que Aristóteles há muito identificou como mimese. A teoria sobre o enunciado apenas esclarece os elementos pelos quais essa mimese tem efeito, a língua e seus meios de enunciação.

2.1 Os modos de enunciação

A partir do princípio da teoria do enunciado, é possível definir a situação dos gêneros literários, que, como formulações lingüísticas, se aproveitam das formulações disponíveis para a representação da realidade, os chamados enunciados de realidade. Inicialmente, o gênero mimético, seguindo a teoria do enunciado, difere do enunciado de realidade pela ausência de um objeto de enunciação; o uso da linguagem em forma fictícia inaugura um novo nível de enunciado em que não há um ponto externo de referência, o objeto, conseqüentemente não há um sujeito, sendo aquilo que percebemos como proferido a própria razão final do enunciado. A teoria do enunciado trata o narrador como função narrativa que se estabelece mediante a ocorrência concomitante de uma série de fenômenos como uso do

pretérito com sentido presente, utilização de uma dêitica espacial e uso de verbos de processo interno. Aquilo que estamos acostumados a chamar de narrador seria, para a teoria da enunciação, uma compilação de fenômenos que estabelece o discurso fictício; não haveria um sujeito de enunciação fictício, uma vez que não há objeto entendido como um ente real a que se possa fazer referência. De fato, se observarmos atentamente, a existência da figura do narrador apenas se estabelece dentro do sistema de narração, ele não antecede ao texto, é antes um produto do mesmo, e não lhe podemos atribuir a identidade histórica do autor.

Como parte do processo de formação da função narrativa estão alguns fenômenos que vale a pena explicitar. A atualidade do pretérito é a aparência de atualidade da ação narrada, segundo Hamburger, esse fenômeno tem início logo na primeira aparição de um personagem fictício, quando a impressão de pretérito, dada a função narrativa, é perdida e uma noção de concomitância dos acontecimentos da leitura com o instante em que ela acontece toma seu lugar. A dêitica espacial, outro elemento da função narrativa, se estabelece pelo uso de advérbios ou demonstrativos no plano da ficção, plano em que essas palavras “transferem-se do plano demonstrativo ao plano simbólico da linguagem” (HAMBURGUER, 1985 p. 93) estabelecendo um aqui relativo aos acontecimentos narrados. Finalmente, o uso de verbos de processo interno para descrever ações de terceiros, impossíveis em um enunciado de realidade, é o componente final dos sintomas narrativos que estabelecem a função. A confluência das atualizações de tempo e espaço através da perda da função de pretérito e da dêitica espacial e o foco no funcionamento interno dos personagens estabelecem o aqui-agora essencial à épica, que transporta o plano da experiência para a vivência dos mesmos, sendo eles o ponto original das ocorrências da trama.

Por isso, para Hambúrguer, há uma *eu-origo*, substituição epistemológica do termo lógico-lingüístico sujeito de enunciação, que enfatiza o presente local de quem enuncia a experiência. É a prevalência de *eu-origines* fictícias o grande indicador da ficção. Para a teoria do enunciado, a ficção é uma realidade em si mesma tão auto-suficiente quanto o mundo real, e isso só pode ser vivenciado por reconhecimento através de *eu-origines* fictícias de natureza humana. Uma importante noção dessa teoria a respeito da ficção épica é a de que nunca há uma suspensão da narrativa, a narração é um fim em si mesma, todos os recursos que a compõem são parte de sua estrutura.

No caso específico do gênero dramático, sua diferenciação da épica reside no meio de expressão. Para a teoria do enunciado, os dois tipos de obra são lingüísticos, entretanto, o palco para o teatro é um substituto sensorial da função narrativa da épica, que devido suas possibilidades autônomas de operação acabou por se desenvolver em uma forma artística à

parte. A atualização da ação no drama também ocorre, não através da noção de presente nos verbos em pretérito da narração, mas através da expressão cênica *hic et nunc*; a ausência de um enunciador é patente e não ambígua como no caso da épica e as expressões dos processos internos das personagens, embora não narradas, surgem através de certas convenções próprias do gênero, a exemplo dos monólogos e apartes. Novamente vemos o foco da mimese sobre as *eu-origines* dos caracteres empregados na ficção. Essa argumentação justifica epistemologicamente o agrupamento de drama e épica no mesmo gênero textual, o mimético, demonstrando os elementos que os dois têm em comum: a ausência de um eu enunciador, a atualização dos acontecimentos temporal e espacialmente, e a menção dos acontecimentos de cunho psicológico.

Antes de prosseguirmos para a explanação do gênero lírico segundo essa teoria, é tempo de estabelecer algumas discordâncias teóricas que ajustarão os instrumentos desta análise. Começamos pela questão do narrador. A conformação de todas as atividades narrativas em uma função, significando a negação da existência de um eu enunciador central, embora exaustivamente argumentada por Hamburger, não é definitivamente ponto de consenso na teoria da literatura. Certamente a teoria no enunciado, com sua focalização na relação entre sujeito e objeto e na necessidade de entes reais para se estabelecer o conceito de enunciado, fornece componentes essenciais para uma distinção convincente entre mimese e realidade nas construções lingüísticas. A ausência do narrador na qualidade *eu-origo* é uma proposição que busca resolver o problema epistemológico do criar-se a si mesmo na ficção: se não há enunciado por não haver objeto e a narrativa é um fim em si mesma, como se pode definir um enunciador que se cria junto com o criado? A função narrativa é uma resposta a esse enigma.

Anatol Rosenfeld (2004) prossegue pelos mesmos argumentos e indica conclusões similares acerca da mimese:

Uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato de, no primeiro, as orações projetarem contextos objetivos e, através destes, seres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indireto, a seres também intencionais (onticamente autônomos), ou seja, a objetos determinados que independem do texto (ROSENFELD, 2004, p.17)

Como Hamburger, Rosenfeld também enfatiza o sentido presente das ações fictícias, alude aos verbos de processos internos inadequados ao enunciado de realidade e impõe às personagens (*eu-origines*) o índice primordial na determinação da ficção de um texto.

Entretanto, o autor usa o termo função narrativa para se referir à atividade do narrador, um eu enunciador; afirma assim a existência de um ente que se ocupa do processo de descrição das ações, cenários e personagens: “Na ficção narrativa desaparece o enunciador real. Constitui-se um narrador fictício que passa a fazer parte do mundo narrado, identificando-se por sua vez (ou sempre) com uma ou outra das personagens, ou tornando-se onisciente etc.” (ROSENFELD. 2004, p.26). Diante das discussões, preferimos prosseguir como Rosenfeld e nos valer do termo narrador para nos referirmos ao eu enunciador da épica. Excetuando essa escolha, nos valeremos da teoria do enunciado, proposta por Hamburger, e faremos uso dos indícios miméticos apontados ao prosseguirmos com a classificação dos gêneros.

Quanto ao drama, em virtude de essa teoria englobá-lo dentro do campo mimético, não há objeções de cunho estrutural à terminologia ou à teoria; mas uma consideração acerca do pressuposto de que o drama é uma forma eminentemente lingüística, como vimos defendido pela teoria, é necessária. Tal objeção de cunho genético baseia-se no trajeto do teatro no Ocidente, cujas origens, segundo estudos, remontam à antiguidade arcaica grega nos festivais a Dioniso. Cremos que quando atribui a preeminência lingüística ao caráter do drama, colocando o palco como acessório substituto da função narrativa, Hamburger recai por pouco no erro que tanto procura evitar, o de classificar os gêneros segundo seu caráter lingüístico. Olhando a gênese do teatro, o palco não é mero acessório, mas o ponto germinal de onde o drama se desenvolve ao qual o enredo e diálogos foram acrescentados num crescente de complexidade até a tragédia e comédia gregas conhecidas hoje em dia.

Luna (2005, p. 64) aponta não só o culto a Dioniso, mas uma teatralidade cultural na Grécia, um gosto pela performance enredado no cotidiano como outro fator causal para o desenvolvimento do teatro:

A formulação Aristotélica começa a adquirir contornos de credibilidade quando se considera que bem antes do surgimento das grandes tragédias já existiam celebrações rurais em honra a Dioniso. Na verdade, segundo fontes diversas, o culto a essa divindade remontaria ao período que se chamou “Idade do Bronze”. Conhecidas com “komoi”, procissões festivas, em inglês, “revels” (orgias, festins, bacanais), provavelmente a raiz da palavra “comédia”, essas celebrações reuniam homens entoando ditirambos, refrões tradicionais em homenagem ao deus. Os ditirambos, que em suas origens sugerem maior aproximação ao modo narrativo que ao dramático, relatavam lendas, divinas ou heróicas, direta ou indiretamente conectadas a Dioniso.

Como acompanhamento musical, o aulos, instrumento associado ao culto dionisíaco.

Geneticamente a orientação aparenta ser outra, do “palco” para o texto, o que em termos de análise literária não modifica muita coisa, mas contraria a noção unilateral a que tendemos ao vislumbrarmos apenas o aspecto textual do drama. Vemos também que Luna aponta outro critério de aproximação entre drama e épica, os primórdios narrativos do ditirambo. Em seu trabalho, Luna também explicita muito bem como a corporeidade dessas danças foi ganhando elementos até culminar num sistema de representação, abandonando paulatinamente a narrativa, rumo à expressão física e dialógica dos enredos.

Retornando às questões sobre os gêneros, por fim chegamos ao gênero lírico segundo a teoria do enunciado. Para Hamburger, o enunciado lírico é, antes de tudo, um enunciado de realidade, ou seja, a relação sujeito-objeto se estabelece nesse tipo de texto. O sujeito do enunciado lírico é idêntico ao sujeito real no sentido lógico, mas não compartilha com o sujeito real a condição de seus enunciados se construírem sobre objetos verificáveis; os enunciados líricos se compõem através da experiência do sujeito, que não necessariamente ocorre a todo tempo no plano da realidade, vivências como o sonho ou devaneio são provas disso.

A falta de compromisso com elementos exteriores aos acontecimentos psíquicos contrapõe o gênero lírico aos modos de representação mimética. A realidade nesse sentido é um mero serviçal, provendo referências apenas pela impossibilidade de separá-las da linguagem, mas que podem ser e são distorcidas à serviço da expansão lírica:

Quanto mais os traços líricos se salientam, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime. Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. Ao contrário, o mundo, a natureza, os deuses, são apenas evocados e nomeados para, com maior força, exprimir a tristeza, a solidão ou a alegria da alma que canta. (ROSENFELD, 2004, p.23)

Num poema, portanto, podemos atribuir as rupturas miméticas e as incongruências a opções expressivas, e são sinais da prevalência lírica sobre os outros modos. Quanto ao objeto da enunciação lírica, ele tende mais a ser aludido do que a ser referido em poesia. Nisso vemos o trabalho das construções imagéticas, das figuras de linguagem, dos simbolismos, pois, como dito antes, a palavra no lírico prima por uma maior densidade expressiva; sendo

assim, as formas de apresentação do objeto da enunciação lírica mais sugerem do que indicam.

Mesmo quando este objeto não é mais alvo teórico ou prático da enunciação, mesmo quando não é mais inteligível em sua substância real, não desapareceu da enunciação: permanece ponto de referência também da enunciação lírica, mas não pelo próprio valor e sim como núcleo que produz associação de sentidos. (HAMBURGUER, 1985 p. 192)

A definição dos parâmetros para o tratamento dos modos de enunciação feita até aqui visa à clareza do procedimento de abordagem de um problema específico do gênero bucólico. A inexistência de uma fixidez no modo enunciativo compromete os modelos de análise contemporâneos que se baseiam na predominância de um gênero sobre os outros. Não é possível definir a prevalência do que convencionamos chamar gênero literário, aquele modo enunciativo que muito facilita os primeiros momentos de classificação de uma obra. Isso, segundo Rita Marnoto, é uma característica da poesia bucólica:

O gênero Bucólico não se encontra vinculado nem a um modo enunciativo específico, nem a uma forma e expressão fixa. Nas *Éclogas* de Teócrito e de Virgílio, o modo narrativo, o modo lírico e o modo dramático intersectam-se continuamente através de complexos processos articulatórios; (MARNOTO, 1995: 17)

Ao expor esse fato em seu trabalho sobre a *Arcádia* de Sannazaro, Marnoto dispõe de uma tradição de composições bucólicas como parâmetro para sua conclusão. Essa tradição se firma justamente com Virgílio que, teve como modelo o poeta de Siracusa, Teócrito, e claramente visava à ressurreição do gênero na literatura latina.

Uma questão a se levantar seria, qual o motivo dessa articulação mista se imprimir desde tão cedo nesse tipo de obra? Ainda que a alegada pureza de gênero seja uma visualização mais didática do que prática, vemos que hoje em dia podemos com mais facilidade enquadrar uma obra literária segundo tais critérios. No caso da poesia pastoril, um investigação nesse sentido pode apontar o motivo das características tão peculiares ao gênero.

Anatol Rosenfeld propõe um sistema de classificação pela articulação de dois gêneros no mínimo, um preponderante na obra, ao que ele chama gênero substantivo, e o outro aparecendo como traços, ao que ele dá o nome de gênero adjetivo:

A segunda acepção dos termos lírico, épico, dramático, de cunho adjetivo refere-se a traços estilísticos de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja seu gênero (no sentido substantivo). (ROSENFELD, 2004, p. 18)

Como formas menos limítrofes foram se desenvolvendo com o tempo, parece claro que nosso corpo teórico tornou-se mais especializado ao lidar com o gênero lírico, tendo dificuldade muitas vezes de aplicar suas hipóteses e teorias a gêneros textuais menos precisos. Formas poéticas antigas, principalmente, parecem ser desprivilegiadas por muitas suposições teóricas contemporâneas sobre composições líricas. O fato é que a mistura de gêneros, por assim dizer, mobiliza diferentes estratégias de análise contemporâneas, ao passo que não permite o aprofundamento em nenhuma dessas estratégias em toda sua plenitude; em suma, falta um método exclusivo que permita a compreensão do limiar gerado entre os modos enunciativos líricos, narrativos e dramáticos.

Como classificar as *Bucólicas* de Virgílio então? A tradição o consagrou definitivamente como um poema lírico e há poucos motivos para se apostar o contrário; pretendemos, no entanto apontar certas características peculiares do poema que o colocam em um limbo de recepção devido ao seu difícil enquadramento segundo critérios modernos. Uma primeira vista revela uma dificuldade estrutural: a alternância entre églogas que partem de apenas um enunciador com outras que se apresentam através de uma relação dialógica. Isso já nos colocaria diante de dois modos enunciativos, o lírico e o dramático, não nos esquecendo que estamos lidando com o que consideramos se tratar primordialmente de um poema lírico. Contudo, mesmo a mais descuidada leitura do poema revela outro modo enunciativo a complicar mais a trama do texto, pois nos é possível depreender uma seqüência de acontecimentos que tendemos a estruturar numa pequena narrativa, isso ao averiguarmos que algumas églogas fazem referência às outras como eventos ocorridos numa relação de contigüidade temporal. Uma explanação sucinta e um resumo da sucessão das églogas pode expor o problema com mais clareza

Na primeira égloga temos o diálogo de dois personagens, Títilo e Melibeu. Enquanto o primeiro está cantando sob a sombra de uma frondosa faia, o segundo o censura por apresentar tamanha tranqüilidade no momento em que outros pastores se retiram dos campos, os versos que iniciam este poema são notórios:

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui musam meditaris auena¹⁰;
nos patriae finis et dulcia linquimus arua.
nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida siluas
(I, 1-5)

Títiro, tu recostado sob a sombra da frondosa faia
Tocas na delicada flauta uma canção silvestre
Os limites da pátria e os doces campos deixamos,
Nós abandonamos a pátria; tu Títiro, deitado na sombra
Ensinas as selvas a ressoarem a beleza de Amarílis.

Melibeu deixa claro que ele e outros companheiros perderam as terras. Títiro, no entanto, confessa que fora a Roma, lá o jovem por quem os “altares fumegam por doze dias” o autorizou a ficar nas próprias terras, assim ele foi beneficiado enquanto o outro é obrigado a partir. A sorte de Títiro, segundo ele mesmo já se achegou dele já tarde, ele é um velho de barbas brancas, e assim Melibeu, invejoso, passa a se referir ao amigo de sua sorte:

Fortunate senex, ergo tua rura manebunt
(I, 46)
Velho afortunado, teus campos permanecerão.

A inveja que Melibeu apresenta é bem condizente com o caráter pastoril, “não te invejo, espanto-me sobretudo”, admira-se pelo amigo e fica triste por perder as benesses da vida no campo. Melibeu se queixa amargamente do que perdeu, e em sua queixa compõe o cenário idílico da vida dos pastores ao passo que antevê as dificuldades a que ele, seu rebanho e seus companheiros estarão submetidos. Pergunta-se, enfim, quando voltará a ver a própria terra novamente e em que estado a encontrará. Ao final da égloga, já está escurecendo e Títiro convida o amigo a ficar por mais uma noite em seu campo.

¹⁰ A ambigüidade poética deste verso é um problema que transparece nas traduções. Tudo decorre das diferentes acepções do verbo *meditor* e de dois possíveis significados do substantivo *musa*. *Meditor*, segundo Saraiva (SARAIVA, 2000) possui quatro acepções: 1. meditar, refletir; 2. preparar, dispor, ordenar urdir; 3. estudar, elaborar, exercitar-se; 4. praticar fazer. *Musa* se grafado com “m” inicial maiúsculo possivelmente refere-se às musas, do contrário traduz-se o termo por música, cantilena, poesia. As traduções que contemplam o texto original grafam ora *musam* com “m” maiúsculo, ora com minúsculo, o que pode mudar a acepção do verbo *medito*, *assim*, duas traduções diferentes imediatamente concebíveis do verso são: “exercitas uma música silvestre na delgada flauta” ou “meditas/te entregas à musa silvestre com delgada flauta” Das cinco traduções comparadas neste trabalho, três optam pela primeira tradução, João Pedro Mendes (MENDES, 1997), Saint-Denis (SAINT-DEINIS, 2000), Maria Isabel Rebelo Gonçalves (REBELO GONÇALVES, 1996) e duas optam por pela segunda, Manuel Odorico Mendes (MENDES, 1995) e Arthur Guy Lee (GUY LEE, 1984).

Na segunda égloga o pastor Córídon se queixa em um monólogo do belo Aléxis de seu desprezo. Suas queixas parecem se dirigir a si mesmo, uma vez que ao fim do poema é a si que o pastor admoesta por sua tola fantasia.

a, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit
(II, 69)

Ah, Córídon, Córídon, que demência te afligiu?!

Em seu lamento, Córídon discorre sobre os muitos dons que teria a ofertar ao jovem, termina por revelar o motivo de ser preterido: Aléxis prefere a cidade e a companhia de Iolas que tem mais a oferecer ao jovem do que o simplório pastor. Entre os presentes mais importantes que Córídon oferece, está uma flauta que lhe havia sido presenteada por Dametas ao morrer:

Fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim
et dixit moriens: 'te nunc habet ista secundum';
(II, 37-38)

A flauta, a qual Dametas deu para mim outrora
e disse morrendo: “esta agora tem-te por segundo”

Esse presente de Dametas a Córídon teria causado muita inveja a um outro pastor chamado Amintas:

dixit Damoetas, invidit stultus Amyntas.
(II, 39)

disse Dametas, invejou o parvo Amintas.

Não importa nada disso a Aléxis. Tudo o que Córídon tem a lhe oferecer tem valor no específico código de simplicidade dos pastores, os argumentos do pastor preterido desenham claramente um quadro de valores não materiais: flautas manufaturadas, flores colhidas, doces marmelos, cestos com folhas aromáticas; tudo completamente desprovido de valor mundano, são antes dons tornados fetiches por atos de amor e amizade. Por fim, Córídon apela ao

exemplo do herói Páris que também viveu nos bosques como forma de tentar comover o indiferente amante, o pastor ainda apresenta Athena como a deusa das cidades:

Quem fugis, a, demens? habitarunt di quoque silvas
Dardaniusque Paris. Pallas quas condidit arces
ipsa colat; nobis placeant ante omnia silvae.
(II, 60-2)

Quem abandonas, ah, louco? Os Deuses também as selvas habitaram
E o Dardânio Paris. Palas mesma habite as cidadelas as quais fundou;
A nós as florestas aprazam antes de tudo.

Ao fim do poema o pastor desiste de seu desejo e decide prosseguir a busca por um outro Aléxis.

A terceira égloga nos apresenta um Dametas vivo, já velho e sábio, engajado numa disputa poética com o jovem e impetuoso Menalcas. O desafio é instigado pela impertinência do jovem ao duvidar da perícia do ancião, logo se aproxima Pálemo que passa a figurar como o mediador da disputa. Dametas, mais confiante, aposta uma novilha de seu rebanho; Menalcas, mais jovem e dependente de seu pai, teme tamanho compromisso e aposta duas taças feitas por Alcimedonte. Dametas alega já possuir duas taças belamente ornadas feitas por Alcimedonte, não havendo vantagem para Dametas, a aposta termina por girar em torno da novilha.

si ad vitulam spectas, nihil est quod pocula laudes.
(III, 48)

se visas uma bezerra, nada há porque louves os copos.

Os temas versados pelos dois são os deuses amados por ambos, os objetos de seus amores e respectivos desprezos, os poetas ilustres admirados por ambos e situações típicas do pastoreio. A disputa é feita com versos *amebeus*¹¹ e ao final dela Pálemo não é capaz de decidir entre os dois o melhor, acaba por anunciar o empate.

A quarta égloga suspende a aparente desordenada trama que vem se enredando desde a primeira, a voz do eu enunciador se desaloja do nível mimético, se “eleva” no que ensaia ser

¹¹ Poema composto em diálogo, em que os interlocutores usam o mesmo número de versos.

um pequeno épico e termina por se configurar um poema de tom profético. Este enunciador dá indícios de ser o mais elevado hierarquicamente de toda a obra. Ao iniciar a égloga e se dirigir às musas ele se caracteriza como alguém sobre o controle de toda criação poética, podendo opcionalmente elevar ou descer o seu tom conforme suas disposições.

Sicelides Musae, paulo maiora canamus¹².
non omnis arbusta iuvant humilesque myricae¹³;
(IV, 1-2)

Musas da Sicília, cantemos coisas um mais elevadas
Não é a todos que agradam as árvores e os humildes tamarindos

A grande alusão à Idade de Ouro está presente nessa égloga onde o eu-lírico recupera as idéias concebidas por Hesíodo a respeito da era Saturnina:

iam redit et Virgo¹⁴, redeunt Saturnia regna,
(IV, 6)

Já regressou a Virgem e regressaram os reinos de Saturno

O tom épico é trazido por uma invocação às musas a quem o eu lírico pede permissão para cantar em tom mais elevado, pois há quem não se agrade com o tom simples da poesia bucólica.

O motivo central desse poema é o anúncio do nascimento da criança que inicia a nova geração de ouro. Essa criança presenciará os prodígios dos anos em transformação por vir. O poema prevê anos de abundância, prodígios e frugalidade bastante semelhantes aos descritos por Hesíodo em sua obra *Os Trabalhos e os Dias*. O menino, entretanto, ainda presenciará os últimos movimentos agônicos da Idade de Ferro, e será ele próprio um herói, com feitos tais que o poeta pede para viver o bastante para ser ele a cantá-los:

¹² *Major, us* gen. *oris*, como comparativo de superioridade de *magnus* comporta os dois sentidos: antiguidade ou ancestralidade e tamanho superior ou altivez. As duas acepções do termo parecem ser válidas para representar os acontecimentos que seguirão, os novos reinos de Saturno que se estabelecerão com o nascimento da criança anunciada, segundo a concepção de tempo cíclico dos antigos. A era de Saturno já ocorreu, mas terá novamente vigência com o girar da roda dos acontecimentos, por isso os acontecimentos são ao mesmo tempo pertencentes a uma ordem maior e mais antiga, ou primordial.

¹³ Segundo informações fornecidas pelo Professor Doutor Juvino Alves Mai ai Júnior, *myrica* (tamarindo) representaria também a poesia modesta, humilde dos pastores, em oposição ao *laurus*, o louro da poesia épica.

¹⁴

O mihi tum longae maneat pars ultima vitae,
spiritus et quantum sat erit tua dicere facta
(IV, 53-4)

Oh, a mim então de longa vida a parte última permaneça
O fôlego e quanto baste para cantar teus feitos

A próxima égloga, a quinta, retoma os diálogos dos pastores trazendo novamente Menalcas numa disputa poética com outro pastor, Mopso. Nessa égloga é apresentado um Menalcas mais velho e respeitoso com seu adversário, de fato o respeito mútuo é tamanho que não há necessidade de um juiz para mediar o concurso que ao final perde o caráter de disputa, os poetas trocam presentes e reconhecem suas mútuas qualidades.

O assunto cantado é a morte e elevação de Dáfnis, um belo pastor companheiro deles próprios que ascendeu à divindade após a sua morte. Mopso canta a desolação em que ficaram os companheiros, os campos e os próprios deuses com a partida do amigo, Menalcas canta o culto instituído ao novo Deus, igualando-o a Apolo ao oferecer-lhe dois altares de igual importância, onde todos os anos ele ofertará taças com leite espumante. É Menalcas quem anuncia a divindade de Dáfnis ao denunciar a voz das pedras e dos arvoredos que a ele mesmo afirmaram:

(...)ipsae iam carmina rupes,
ipsa sonant arbusta: "Deus, deus ille, Menalca!"
(V, 64-5)

Já as mesmas rochas as canções
As mesmas árvores soam: "Deus, aquele é Deus, Menalcas!"

Ao final do poema, na troca de presentes Mopso entrega seu cajado a Menalcas enquanto este lhe oferta sua flauta, com a qual ele aprendera os versos das duas primeiras églogas:

haec nos "Formosum Corydon ardebat Alexim",
haec eadem docuit "Cuius pecus? an Meliboei?"
(V, 86-7)

esta a nos “Córidon ardia pelo formoso Aléxis”
esta mesma ensinou “De quem é o gado? De Melibeu?”

Duas considerações importantes se tiram deste episódio, a primeira, cronológica, pospõe esta égloga à segunda, por apresentar o pastor Dametas já morto, embora o indício inicial da idade superior de Menalcas com relação a Mopso já o fizesse. Entretanto, no mesmo poema, ao professar a divindade de Dáfnis, Menalcas anuncia que diante das ofertas ao deus-pastor gozará da companhia e desfrutará do canto de Dametas e Égon de Licto, e da dança de Alfesibeu.

Cantabunt mihi Damoetas et Lyctius Aegon;
saltantis Satyros imitabitur Alphesiboeus.
(V, 72-3)
Cantarão para mim Dametas e o Lício Egon
Alfesibeu imitará sátiros saltitantes.

João Pedro Mendes (1997) atribui a este Dametas a mesma identidade do personagem citado na égloga II e presente na III, se assim for, é de se questionar o sentido da presença esperada deste personagem por parte de Menalcas nas celebrações a Dáfnis. Se fossemos atribuir alguma coesão à diegese imanente das bucólicas, só podemos atribuir um sentido metafísico a essa presença, nesse caso, os outros pastores compartilhariam da situação de Dametas? Seriam eles também amigos idos a tomar parte num festim em espírito? Arriscaríamos a conjecturar demais com poucos indícios ao afirmar ou negar essa hipótese; outra opção a ser discutida é a possibilidade de um “cochilo” poético do autor; parece mais pertinente seguir a tradição e admitir uma preeminência lírica ao poema, marcada por um comprometimento apenas parcial com elementos miméticos.

A segunda consideração a se fazer também reforça a idéia do caráter primordialmente lírico do poema, a constatação do discurso metalingüístico inaugurado pelos versos 72 e 73 da égloga V, em que a obra acusa a si mesma como poesia e volta-se para si como tema. Referindo-se aos diálogos entre os pastores como poesia, o eu-lírico na voz de Menalcas mais uma vez acusa uma incongruência diegética, a consciência exibida pelo personagem não só é inverossímil como é absurda. Não é simplesmente a exibição da consciência do fato poético com elementos da ação do texto, mas o de incluir o próprio eu enunciador nessa consciência, ao se recordar da segunda égloga exatamente pelo primeiro verso "Formosum Corydon

ardebat Alexim", verso introdutório que antecede a voz do de Córídon e que contextualiza a situação do personagem.

A voz de Títiro é ouvida novamente na sexta égloga, desta vez o pastor narra um episódio em que dois pastores, Crómis e Mnásilo, avistam o deus Sileno ébrio e adormecido na relva e, com a ajuda da naiáde Égle, aprisionam-no, obrigando-o a cantar-lhes uns versos. Antes de iniciar a narração, entretanto, Títiro, em um diálogo com a égloga IV, propõe-se desta vez a reduzir o nível do poema, deixando a outros a ambição de cantar louvores e glórias.

Nunc ego (namque super tibi erunt, qui dicere laudes,
Vare, tuas cupiant, et tristia condere bella)
agrestem tenui meditabor harundine musam.
(VI, 6-8)

Agora eu (o fato é que sobre ti terás os que queiram, Varo, dizer louvores e
as tristes guerras cantar)
a musa agreste com a flauta suave exercitarei.

Ao se revestir dessa nova humildade, inicia a narração mencionada, diz então que Sileno cantou sobre a criação e muitos outros mitos, entretanto as palavras do Deus não são reproduzidas, Títiro apenas sumariza os temas declamados um após o outro, certamente se dirigindo a uma audiência cônica de seu conteúdo.

O caráter narrativo dessa égloga é o mais saliente de todos, uma vez que, diferentemente da segunda, não há uma cessão da voz a um personagem, é Títiro que fala a todo instante. Lembremos que no plano da obra completa, Títiro já é personagem da narrativa que se desenrola, sua voz apenas se intercala com a dos outros pastores. Na égloga VI, contudo, ele não dá uma idéia da posição do poema na seqüência restante, não fornece nenhuma referência contextual para fazê-lo. A única referência que há dá fortes indícios de ser externa, Títiro se dirige a Varo, o que deixa os estudiosos indecisos entre Lúcio Alfeno Varo¹⁵ e Quintino Varo¹⁶, qualquer que seja a identidade do personagem, não buscamos as possíveis relações históricas, mas sim as implicações estéticas desta escolha.

Como estamos vendo, estruturalmente lidamos com uma obra que não se compromete com a fixidez diegética ou mesmo com a estabilidade de modos enunciativos. Os modos

15

16

miméticos se alternam ficando difícil a definição de uma prevalência. As Bucólicas não se definem organicamente por esses parâmetros. Até então temos visto um misto de narração, drama e lirismo cujas fronteiras nem sempre estão definidas, e mesmo a atitude do enunciador com relação ao receptor é variada, indo desde a mudança da identidade desse receptor até o ponto em que o próprio eu enunciador se reveste de outra identidade como é no caso da égloga VI.

Melibeu nos aparece mais uma vez na égloga VII, ele a inicia narrando como Dáfnis o convidara para sentar e acompanhar a disputa poética de dois pastores, Tírsis e Córidon. Dáfnis assegura a Melibeu a segurança do rebanho e ambos passam a usufruir dos cantos dos amigos. Melibeu apenas promove uma introdução à disputa, sua narração é meramente para fins de situação e a contenda entre os dois pastores é reportada como um diálogo. No que se refere à disputa, os temas versejados na égloga V são retomados, os pastores cantam sobre as ninfas, os deuses seus amigos e seus amores. Aos deuses prometem altares vistosos se as bênçãos continuarem; à natureza abundante pedem proteção para os seus rebanhos e homenageiam respectivos os amores imputando-lhes o poder de embelezar a natureza com suas presenças, Córidon corteja Aléxis e Tírsis corteja a pastora Fílis. Ao fim, Melibeu retoma sua narração anunciando a vitória de Córidon.

Dada a menção de Dáfnis vivo, poderíamos encaixar a bucólica VII como anterior a V onde a morte do Pastor é anunciada, pode-se inferir que dadas a paz e atividade em que Melibeu se encontra a égloga VII antecede diegeticamente à égloga I, quando Melibeu anuncia que terá de deixar os campos para um estrangeiro.

A égloga VIII apresenta a voz do eu enunciador lírico, desta vez despersonalizado, dirigindo-se a alguém e dedicando a essa pessoa o poema. A crítica tende a concordar que essa pessoa seria Polião, entretanto há outras opiniões que apontam para Otaviano. Há novamente aqui lampejo do gênero épico através da dedicatória e do auto-questionamento do eu-lírico sobre sua capacidade e dignidade de futuramente cantar os feitos de seu homenageado

(...)en erit umquam
ille dies, mihi cum liceat tua dicere facta?
(VIII, 7-8)

Haverá aquele dia
Em que a mim será permitido cantar teus feitos?

A partir daí o enunciador narra dois cantos de dois pastores, Dámon e Alfesibeu, o primeiro canta seus amores perdidos e o segundo conta os feitiços realizados por uma mulher para obter o amor de Dáfnis, curiosamente há a ocorrência de refrão nos dois cantos. Dámon se queixa de ter perdido Nisa para Mopso, ilustra amargurado o quão injusto lhe foi o Amor, dá exemplos míticos do desvario que este Deus causa:

Saeuos Amor docuit natorum sanguine matrem
commaculare manus; (...)

(VIII, 47-8)

O cruel amor instruiu a mãe

A sujar as mãos com o sangue dos filhos¹⁷

Esse mesmo desvario, Dámon deseja para toda a ordem do universo tamanho o seu rancor, pede que os lobos passem a fugir das ovelhas que o carvalho dê maçãs de ouro entre outras coisas; ao fim pede que tudo se torne em mar e avisa que vai se lançar ao oceano.

O enunciador passa então ao canto de Alfesibeu que reproduz a fala de uma mulher ao realizar um ritual mágico para atrair o desejo de Dáfnis, a identidade da mulher não fica clara, ela apenas se dirige a Amarílis solicitando-lhe uma ou outra ação durante o ritual. A pretensa feiticeira em sua fala descreve com um certo rigor os passos do elaborado ritual, cita inclusive Circe para validar o poder da magia, o refrão entre as palavras do ritual invoca a presença de Dáfnis

Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim

(VIII, refrão)

Conduzi da cidade à casa, meus encantamentos, conduzi Dáfnis

Ao fim o ritual funciona, pois o estribilho final é substituído por:

Parcite, ab urbe uenit, iam parcite, carmina, Daphnis.

(VIII, 109)

Cessai, da urbe vem Daphnis, cessai agora, encantamentos,

A Nona égloga apresenta também dois personagens, Méris e Lícidas, estes amargurados pela perda de seus campos, caminham com seus cabritos levando-os para que os novos donos das terras não façam proveito deles. Comentam então sobre a sorte de Menalcas,

¹⁷ Medeia, esposa de Jasão, ao se ver preterida por uma mulher mais jovem e ameaçada de ficar sem um lar, mata seus filhos.

amigo de ambos, que logrou reaver todas as suas terras graças a sua poesia. No entanto, o canto de Menalcas, embora lograsse êxito na cidade, não o fez entre os soldados já de posse da terra.

Audieras, et fama fuit; sed carmina tantum
nostra ualent, Lycida, tela inter Martia, quantum
Chaonias dicunt aquila ueniente columbas.
(IX, 11-3)
Ouviste, e tal foi, mas nossas canções tanto valem
Lícidas, entre os dardos de marte, dizem,
Quanto as pombas da Caônia contra a águia vindoura

Méris se lamenta por ambos não possuírem pendor poético tão grande quanto o do amigo e ambos começam a se lembrar das canções que recitavam enquanto estavam nos campos. Ao fim decidem esperar que Menalcas passe para que possam cantar melhor os versos.

A última égloga é dedicada a Galo, identificado como Cornélio Galo, poeta e amigo de Virgílio. A voz novamente é a do eu-lírico central, que pede a Aretusa que conceda a dedicação da última égloga a Galo e que Licóris, o amor perdido, do poeta possa lê-la. Este é outro poema onde a voz de outro personagem é reproduzida pelo eu lírico, inicialmente há uma pequena introdução narrativa em que há a descrição da chegada de uma multidão de personagens típicos do universo pastoril, deuses silvestres, ninfas, os amigos pastores, todos invocados pela estranha feição da natureza afetada pela tristeza do poeta Galo:

Nam neque Parnasi uobis iuga, nam neque Pindi
ulla moram fecere, neque Aonie Aganippe.
Illum etiam lauri, etiam fleuere myricae;
pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem
Maenalus¹⁸ et gelidi fleuerunt saxa Lycaei.
(X: 11-15)

Nem os jugos dos montes do parnaso, nem os do Píndaro
vos fizeram esperar, nem o Aônio Aganipe.
Ali já os loureiros, já os tamargueiros choraram,

¹⁸ Monte da Arcádia Consagrado a Pã

enquanto ele (está) jacente sob o rochedo solitário
O Mêنالo pinífero e as rochas gélidas da Lícia choraram.

Com a chegada do cortejo, o poeta começa a declamar suas dores à platéia, de início se conforma que ao menos seu poema será ouvido entre os pastores, queixa-se então a Licóris ausente, que o deixou e foi para terras distantes. Muito semelhante a Córidon, Galo discorre sobre seu gosto pelo campo e pela vida simples dos pastores, ainda sim deseja que o frio e o gelos não firam Licóris onde quer que ela se encontre. Ao fim, Galo compreende o poder amargo do amor não correspondido e se conforma amargurado com seu destino:

Iam neque Hamadryades rursus nec carmina nobis
ipsa placent;
(X, 62-3)

Já nem as Hamadryades¹⁹ outra vez nem nossas próprias canções
aprazem;

por fim, a sentença auto-imposta é célebre e imperiosa:

Omnia uincit Amor: et nos cedamus Amori
(X, 69)

o amor vence tudo, e nós cedamos ao amor.

Quando o enunciador central retorna, fala às musas Piérides do valor do poeta que cantou tais versos, termina então sua fala anunciando o fim da tarde e o crescimento das sombras que são más para quem canta.

Como dissemos, a diversidade de modos enunciativos, de enunciadores e de gêneros de expressão é tamanha que uma classificação das *Bucólicas* por esse parâmetro não se justifica. Como conceber essa diversidade? Marnoto acerta ao indicar a trama dos modos em “complexos processos articulatórios”, processos esses que comprometem qualquer unidade formal que pretendesse ter a obra. Nesse sentido as *Bucólicas* parecem compor sua unidade

¹⁹ Ninfas dos bosques.

como um todo antes através do tema, das imagens e do assunto poético do que através de qualquer outra característica formal imediatamente perceptível.

Abordemos o problema da diégese com mais cuidado; em nossa pequena análise propusemos uma ordenação dos fatos da narrativa que costuramos através dos indícios esparsos que o texto nos vai transmitindo. É necessário antes dizermos que não há um consenso teórico a respeito da intenção do autor em sugerir uma narrativa, Mendes (1997, p. 226) declara que:

As dez bucólicas não têm uma seqüência que lhes confira qualquer unidade narrativa. Por isso o poeta geralmente não retoma personagens. Emprega por vezes nome idênticos, vias de regra tirados de Teócrito, sem compromisso com as caracterizações anteriores.

Seguindo esse raciocínio, Virgílio estaria mais preocupado com a composição de quadros pastoris, não importando a recorrência de nomes ou situações. Seus personagens seriam títeres reutilizáveis para a composição de quadros novos, o motivo da repetição dos nomes estaria na sugestão de temas bucólicos que tais nomes efetuariam por si sós.

É uma explicação que certamente justifica o motivo de alguns desencontros diegéticos que ocorrem quando esmiuçamos a narrativa através de seus indícios. Por exemplo, a espera de Menalcas pela aparição de Dametas na égloga V, diante do altar de Dáfnis, quando posteriormente, nesta mesma égloga, o pastor entrega uma flauta a Mopso e diz que aprendera a tocar na flauta a égloga que anuncia a morte do mesmo Dametas. Contudo, devemos apontar que às vezes Virgílio efetua um investimento mais cuidadoso na sucessão narrativa, de modo a engendrar elementos temáticos a serem aproveitados por seu poema.

Antes de continuarmos, convém, para fins de análise, distinguir aquelas églogas que apresentam uma possível sucessão narrativa das que não se encaixam neste tipo de maneira alguma. Para tanto, consideraremos apenas aquelas que contiverem alguma menção a personagens citados em outras églogas, são elas I, II, III, V, VII, VIII, IX e X. As bucólicas VIII e X figuram nesta contagem pois, mesmo não apresentando os personagens em questão em seu plano textual principal, o fazem através de referências, retomando nomes conhecidos ainda que brevemente. No caso da VIII a menção à pastora Nisa que foi dada a Mopso e no caso da X, a menção a Menalcas, que faz parte do cortejo que se aproxima para ouvir os cantos de Galo. Desconsideramos a bucólica sexta, mesmo esta contendo uma citação a Títiro, pois nada acrescenta em termos de informação a esse personagem. Os personagens que

tomam parte nessa égloga são Cromis, Mnásilo, o deus Sileno e a Naiáde Egle, e se trata fundamentalmente de uma pequena teogonia e sucessão de mitos narrados pelo deus.

Os personagens retomados uma ou outra vez, seja por meio de citação ou por ação, nesse conjunto de églogas são: Alcimendonte (III), Alcipe (VII), Aléxis (II, VII), Alfesibeu (V, VIII), Amarilys (I, II, VIII, IX), Amintas (II, III, V, X), Córidon (II, VII), Dáfnis (II, III, V, VII, VIII), Dametas (II, III, V), Dámon (III, VIII), Egon (III, V), Filis (III, VII, X), Galatéia (I, III, IX), Iolas (III), Licidas (VII, IX), Licisca (III), Melibeu (I, III, VII), Menalcas (II, III, V, IX, X), Méris (IX), Mícon (VII), Mopso (V, VIII), Neera (III), Nisa (VIII), Palemon (III), Testilis (II), Tírsis (VII), Títiro (I, III, VI, IX)

Como prova da preservação de certa intenção narrativa, podemos apontar algumas coerências diegéticas encontradas no texto, na forma de fixações de enredos e características de certos personagens que podem ser coordenadas numa pequena narrativa. Inicialmente teríamos o amor de Córidon por Aléxis, tema retomado nas bucólicas II e VII (55-6); Galatéia como uma menina de temperamento pueril e travesso, ocorrências apontam isso nas églogas I (31-2), III (64-5) e IX (39- 43); a progressão de Menalcas como poeta, ele inicia como um mancebo insolente desafiador para com Dametas (égloga III); posteriormente, já mais velho, supera o humilde desafiante Mopso (égloga V); depois, é sua poesia que lhe vale a estadia nos campos dados aos estrangeiros (égloga IX), poema onde é percebido como mais velho. Dáfnis é outro exemplo, sempre retomado como um pastor modelo até que em sua morte é elevado ao status de um deus.

Esses personagens são retomados a cada poema e tanto nos dão a impressão de uma seqüência narrativa em que as referências aos nomes feitas pelos estudiosos são circulares, retomando partes anteriores do poema como forma de esclarecer a identidade. Entretanto não se constitui uma narrativa coesa, de modo a se poder indiscutivelmente afirmá-la. Não só os paradoxos acusam isso, como a impossibilidade de se articular uma seqüência cronológica única que inclua todos os personagens. Assim, embora reconheçamos uma trajetória para Menalcas e outra para Dáfnis, e ambos personagens interajam dentro da obra, não nos é possível organizar os elementos de suas biografias em antes e depois com clareza. Sabe-se que Menalcas envelhece e Dáfnis morre, há um ponto de interação dos dois na égloga III (13,14) quando, de acordo com Dametas, Menalcas havia quebrado as flechas de Dáfnis, mesmo assim não conseguimos constituir um itinerário das relações durante o tempo. O mesmo é verdade para outros personagens como Títiro e Melibeu, o primeiro refere-se a si mesmo como um velho de barbas brancas (I, 28) e por duas vezes Melibeu a ele se refere por “fortunate senex”, depois, não temos em outras referências qualquer alusão à idade de Títiro,

mesmo quando o vemos na égloga III, 19, ou na VI, 4; Melibeu segue outro itinerário nas églogas e por isso não é possível nenhuma articulação cronológica com Títiro.

Roland Barthes (2001) propõe um sistema para a análise de narrativas que pode nos servir de parâmetro para analisar o componente narrativo das bucólicas. Para o teórico, a narrativa seria uma outra linguagem baseada naquela que conhecemos, sendo que ao passo que em nossa linguagem as unidades que se associam para compor o sentido são fonemas e palavras, para a narrativa, as unidades mínimas seriam as funções. Estas podem se dividir segundo níveis de sentido em funções propriamente ditas, as partes da narrativa que seriam definidas por ações em seqüência que definem a “história” e a encaminham para o seu desfecho; e índices, dados acessórios que não provocam o avanço da ação, mas auxiliam em seu sentido.

Prosseguindo com a teoria, Barthes divide novamente suas categorias ao constatar que nem todas as funções possuem o mesmo nível de importância, uma vez que não são todos os elementos descritos na ação de uma narrativa que a impulsionam rumo ao desfecho. Há também momentos em que ações de menor monta servem antes para estender a duração ou trazer verossimilhança ao que acontece na narrativa. A categoria das funções é, então, subdividida em duas menores, funções cardinais (núcleos) e funções de catálise. Também os índices sofrem essa subdivisão ao passo que o teórico vê pelo menos duas diferentes ocorrências para os mesmos, a primeira, os índices propriamente ditos, não revelam informação de maneira direta, exigem portanto uma atitude atenta por parte do leitor, estariam aí as demonstrações de caráter das personagens por via de ações, ou mesmo descrições de cenas em que uma atmosfera é o mais importante que o elemento factual; as informações, contrariamente seriam índices óbvios, sem necessidade de depuração, segundo Barthes (2001, p.121)., “dados puros, imediatamente significantes”.

Esse sistema de análise, deveras útil para a depuração de narrativas, se mostra, à primeira vista, por demais complexo para abarcar o problema das *Bucólicas*. Como vimos, do ponto de vista das funções, não podemos encadear elementos numa sucessão, pois no plano textual não há ocorrências que venham a ser recuperadas ou desenvolvidas, não há abertura a ser fechada. Todas as ocorrências nas *Bucólicas*, embora ricamente adornadas com descrições e com situações potencialmente geradoras de intriga negam essa possibilidade através de uma distensão lírica: na égloga I Melibeu perde os campos e nada acontece, ele e Títiro passam a discutir sobre o que o segundo tem sorte de manter e o primeiro perdeu; na II o desprezo de Aléxis a Córídon termina como começou, nenhuma solução é organizada e tudo que ouvimos são as considerações de Córídon; na III, a disputa entre Menalcas e Dametas, a mais

potencialmente geradora de intriga, também foge ao conflito através do código dos pastores, a própria conclusão da situação é tornada insignificante, pois o que importa é a poesia dos dois.

O próximo poema com um desenvolvimento diegético é a égloga V, o desafio entre Mopso e Menalcas que escolhem versar sobre a morte e ascensão divina de Dáfnis. Novamente aqui, nenhuma estrutura de funções se estabelece, o desafio termina com um elogio mútuo e troca de presentes. Na égloga VII, vamos rever personagens conhecidos no desafio entre Córídon e Tirsis apresentado por Melibeus, embora nesse caso especial a vitória de Córídon sobre Tirsis possa se configurar como um fechamento funcional, uma pequena narrativa pode ser apreendida, e a maior parte do poema trata do desafio em si. Na égloga VIII, o enunciador principal do poema apresenta os cantos de Dámon e Alfesibeus sobre um amor perdido e um recuperado. Ao fim do poema o enunciador principal não é recuperado e fica-se sem a retomada convencional que se esperaria de uma narrativa.

Finalmente, as églogas IX e X, novamente pouco ou nada possuem de uma seqüência funcional; na IX há apenas um diálogo que se estende a citar versos e mencionar os problemas dos campos; a X, os amores de Galo, embora sejam anunciados pelo enunciador principal, restringe-se aos lamentos e considerações sobre o amor.

Vistos os casos individuais, o que podemos concluir a respeito de uma hipotética unidade narrativa nas *Bucólicas*? Para melhor amparar a teoria de Barthes, convém lembrarmos de Todorov (2006), que melhor definiu como compreender uma seqüência narrativa. Como Barthes, Todorov também propõe a possibilidade de se reduzir uma narrativa a seus componentes estruturais mínimos se valendo das funções encontradas como verbos em orações simples que descrevam a interação entre dois ou mais personagens. Essas funções são as que Barthes categorizou como funções cardinais. Cada oração por sua vez, entendida como unidade mínima de ação, pode ser encadeada com outras orações em períodos gerando as mais diversas relações possíveis, sejam causais, de sucessão, temporais, etc. Para Todorov, uma seqüência narrativa mínima seria o produto de duas unidades encadeadas por qualquer relação, desde que representassem a passagem de um estado de equilíbrio a outro através de uma intriga.

Pode-se apresentar a intriga mínima completa como a passagem de um equilíbrio a outro. Esse termo equilíbrio, que tomo de empréstimo à psicologia genética, significa a existência de uma relação estável mas dinâmica entre os membros de uma sociedade: é uma lei social, uma regra do jogo, um sistema particular de troca. Os dois momentos de equilíbrio,

semelhantes e diferentes, estão separados por um período de desequilíbrio que será constituído por um processo de degradação e um processo de melhora (TODOROV. 2006, P. 88).

Nas églogas escolhidas, vemos pouco desse fenômeno. Vistas individualmente em poucas delas vislumbramos a abertura e fechamento da passagem de um equilíbrio a outro, normalmente uma distensão é introduzida sem que haja conclusão para ela (I, II, III, V, VII, IX e X), e é essa própria distensão a matéria poética a ser exaurida.

A poesia bucólica aproxima-se da mimese por não parecer se sentir à vontade com um comprometimento maior com o lirismo. Há uma necessidade de representação de um universo e de elementos de enredo que impulsionem a elaboração lírica. Quando não apela para a elaboração de uma situação, o eu lírico se ampara no real que, por ser compartilhado, prescinde de uma elaboração, apenas deixa claro o plano de existência que frequenta através das referências vocativas e mesmo contextuais externas ao plano da obra. Ao mesmo tempo, é essa excessiva contextualização que permite o uso dos códigos pastoris. Prosseguiremos então com o estabelecimento desses códigos, sua “cor poética”, suas características e temas recorrentes nas imagens e figuras, para dar prosseguimento a esta análise.

2.2 A encenações

Como vimos, na poesia pastoril a elaboração de elementos discursivos compondo um cenário é de certa forma um limitante de possibilidades expressivas da poesia lírica. Ao mesmo tempo, esses mesmos elementos permitem a exploração variada de certos temas recorrentes, além do aprofundamento destes mesmos temas em exercícios sucessivos de criatividade do poeta. Se nos ficou claro que a função narrativa, a função dramática e mesmo a referencial são construtos que amparam as escolhas temáticas da poesia, resta-nos entender essas escolhas em si, suas elaborações e motivos recorrentes na poesia bucólica.

Eco (2004), ao analisar os níveis de cooperação textual entre o emissor e o receptor numa perspectiva pragmática, expôs os códigos e subcódigos que atuam desde o escritor ao leitor, e que permitem o afunilamento da carga semêmica dos textos, de modo a coibir a derivação da leitura para significados distantes, devido à carga polissêmica dos signos. Entre os vários níveis de códigos apontados, dois são de especial importância para o entendimento do texto bucólico: as inferências de encenações comuns e as inferências de encenações intertextuais.

Eco, citando Minski, define o termo encenações como tradução do termo *frame* do campo de estudos da inteligência artificial.

Quando deparamos com uma nova situação [...] seleciona-se na memória uma estrutura substancial chamada *frame*. Trata-se de um enquadramento lembrado que deve adaptar-se à realidade, se necessário mudando pormenores. *Frame* é uma estrutura de dados que serve para representar uma situação estereotipada, como encontrar-se num certo tipo de estar num lugar ou ir a uma festa de aniversário de crianças. Todo *frame* comporta certo número de informações. Algumas dizem respeito àquilo que qualquer pessoa pode esperar que aconteça como consequência. Outras se referem ao que se deve fazer se estas expectativas não se confirmam. (MINSKI: 1975 apud ECO:2004, p. 62)

Aplicado o conceito ao plano textual, a categoria inferências de encenações comuns diz respeito às potencialidades semióticas invocadas quando quer que uma cena se desenrole, essas possibilidades limitam o campo das eventualidades possíveis impregnando o receptor com idéias seletivas dos signos a receber, de modo a dirimir ambigüidades e compor com mais eficiência quadros possíveis. Esse é um recurso natural da comunicação que previne alguns desvios entre emissor e receptor.

Entretanto, não é só a codificação da realidade que mune os participantes da comunicação com padrões de encenações; especialmente no caso dos textos, há a intertextualidade apresentando cenas novas para o repertório. Como diz Eco (2004), as inferências de encenações intertextuais constroem-se com base nas representações icônicas que se acumulam nas representações narrativas. Os formalistas russos deram corpo a uma tradição de categorização desses elementos e nomes como motivos, topoi ou mesmo função são exemplos de aproximações teóricas deste conceito.

Embora construtos teóricos pertinentes a uma teoria narrativa, as duas modalidades de inferência servem bem a nossos propósitos uma vez que já vimos o papel da função narrativa no poema bucólico. Utilizando a terminologia proposta por Eco (2004), percebemos que o poema bucólico estabelece e reforça a todo tempo uma encenação (*frame*), tanto de cunho comum quanto intertextual: o cenário bucólico. A questão curiosa no caso da obra que estudamos é que ela mesma, segundo as muitas afirmações dos estudiosos que a abordaram durante a história, parece ser uma obra fundadora das inferências intertextuais do gênero. Que temas, então, são desenvolvidos por este tipo de poesia? Entendendo que os temas

construídos sobre encenações têm a função de prover espaço para a constituição de imagens, que arcabouço para elaboração e exploração de imagens é fornecido por tais temas? Qual a amplitude filosófica dessas escolhas, e quais assuntos estão ao alcance delas? Convém estabelecer o conceito de tema antes de prosseguirmos.

2.3 Temas

Eco (2004) intercambia os termos tema e *topic* ao se referir ao mesmo fenômeno em sua teoria, aqui manteremos o termo “tema”. Para o autor, o tema é a chave final que cimenta a ponte entre o emissor e o receptor na comunicação. Do ponto de vista do receptor, é algo inferido com base nas encenações, ocorre quando o leitor sugere “uma hipótese sobre uma certa regularidade de comportamento textual” (ECO. 2004, p.72). Para o emissor, o tema é algo naturalmente construído, até óbvio (ao menos é o que se espera), entretanto, são notórias as divergências interpretativas entre autores e leitores acerca dos temas dos textos quando estes são veiculados. Como o repertório de encenações (*frames*) varia entre as pessoas e no decorrer do tempo, não é difícil vislumbrar o porquê desse fenômeno. Podemos entender o tema como aquilo que justifica um trecho, uma situação ou mesmo uma sentença; o efeito de decodificá-lo no texto é sempre uma compreensão mais clara em virtude da construção de sentido atingida. O tema pode ser mais ou menos bem depreendido, mas é de se esperar que todos os elementos para sua captação estejam dentro do texto seja pela reiteração de sememas, palavras-chave ou expressões.

Para Eco, a função do tema é a de estabelecer “amalgamas semânticas” e estabelecer uma isotopia; lembremo-nos que em sua teoria ele está preocupado em expor os passos cooperativos do processo de funcionamento dos textos, mas se analisarmos a situação dos temas do ponto de vista do enunciador, lidamos de uma forma diferente com o fenômeno. Todo o trabalho de exegese dos textos está baseado nesse princípio. Se houvesse um modo de adentrarmos na psiquê de quem escreve para lhe adivinhar as intenções, não desenvolveríamos vários tratados sobre os textos, é justamente a suposição de novos temas que gera as isotopias mais distintas possíveis e as diferentes interpretações. Assim, mesmo sendo a principal fonte de problemas para o lidar com os textos, os temas são a melhor chave para os destrinçar, é a competência do escritor ou poeta com a boa vontade e competência do leitor que vão proporcionar o sucesso ou fracasso de sua apreensão.

Como a teoria em questão versa primordialmente sobre narrativas, convém esclarecer que a etapa de decodificação dos temas neste tipo de texto é “deliberadamente facilitada” pelo

emissor em comparação com a mesma etapa no texto lírico. O narrador antecipa esse momento no instante da elaboração, pois necessita manter um texto extenso interessante, o que seria impossível se o seu leitor tivesse que, a todo instante, empreender estratégias de compreensão e formular hipóteses acerca do sentido do texto em questão. Embora mais temas possam se apresentar numa mesma obra, isso tende a ocorrer sempre de forma hierárquica, deixando sempre uma trilha de sentido para o entendimento da mesma.

Para melhor explicitar a teoria aqui exposta, tomemos, por exemplo, o processo de leitura de um romance policial; a própria categoria de romance já impregna o leitor com um tema que ativa uma série de encenações textuais e intertextuais de seu repertório; é um romance policial, portanto, ele sabe de antemão como reagir à informação por compreender tanto o termo romance, um conjunto de fatos ficcionais, como o termo policial, uma categoria profissional que envolve determinadas ações e pressupõe cenários específicos. Até aqui agiram as inferências de encenações comuns, o conhecimento de mundo tal como está presente no repertório pessoal de cada um. Seguidamente agem as inferências de encenações comuns, é de se esperar que o leitor formule hipóteses baseadas em seu conhecimento acerca dos tipos de caracteres a serem encontrados: policiais, bandidos, vítimas; e do tipo de enredo a ser desenvolvido: mistério, investigação, etc. Os temas, por fim, são o componente final dessa cadeia, fecham o escopo de possibilidades de abordagem do texto pela eleição de uma linha mestra, no caso do romance policial, se esse fosse o clássico romance de desvendamento de um assassinato, poderíamos enquadrar aí o seu tema geral, o que não impediria que no decorrer da história temas menores se desenvolvessem, a exemplo do clássico envolvimento amoroso entre detetive e cliente; nesse caso abrangeríamos a ocorrência dentro do tema mais genérico “relações amorosas” e assim por diante.

Como vimos, as estratégias do texto narrativo visam à clareza dos temas, com maior ou menor ênfase dependendo do tipo de obra; mas esse propósito contrasta claramente com o do texto lírico que parece buscar antes o escamoteamento do tema devido ao princípio subjetivo da composição. Laurent Jenny (1982), em seu texto *O poético e o narrativo*, questiona a atribuição estanque de “texto por contigüidade” para as narrativas e “texto regido por similaridade” para a poesia lírica, a autora se baseia na teoria de Jakobson que propõe o sistema e constata:

A oposição feita por Jakobson não é menos estimulante pelo fato de ser desequilibrada. Desequilibrada, sem dúvida, porque se vê claramente, como dois fragmentos discursivos podem estar relacionados um com o outro,

aproximados por similaridade, com uma aparência de necessidade: o relacionamento dos dois enunciados far-se-á segundo critérios que lhe são perfeitamente imanentes; em contrapartida, onde encontrar a necessidade de aproximação de dois elementos textuais por contigüidade? Esta contigüidade supõe uma ordem das significações. Dois elementos textuais só poderiam ser contíguos pela referência a uma organização textual do mundo, já operada ou implícita. Qual é então esse texto total, essa sintaxe ideal em que se apóia o lingüista? (JENNY. 1982, p 96)

Jenny começa a conceber que a organização por contigüidade das narrativas deve se basear em alguma referência externa, algo, como vimos, que a teoria de Eco, posteriormente, busca esclarecer. Essa mesma organização estaria em nível mais profundo ocorrendo na poesia lírica, e em seu exemplo, uma análise do segundo *Spleen* de Baudelaire, a autora efetua, o que podemos chamar segundo a teoria de Eco, um levantamento de temas sucessivos que culmina no esclarecimento do tema final do poema.

O que constitui a especificidade do poema em relação à narrativa, é que a linguagem nunca é nele puramente funcional. Objecto denso e pesado, em que a ficção se carrega sem tréguas da argila das formas. Mas é também o fato de ser um objeto perfeitamente imanente a ele próprio, o sentido em que não reenvia a nenhuma referência chegando mesmo a negá-las. A sua temporalidade é a da frase, o seu espaço o do sentido. Segrega seu próprio espaço-tempo da enunciação. (JENNY.1982, p.102)

Hamburguer (1985) toca no mesmo ponto ao negar a mera funcionalidade do texto lírico e aponta a dificuldade de se estabelecer o tema no lírico como algo imanente à própria forma de composição. Ela não se refere ao conceito como tema, mas como “pólo-objeto”, explica então que embora haja um tema presente na lírica, o foco da elaboração se estabelece no sujeito, que modifica a expressão tornando-a mais vivencial do que perceptível.

Quando examinamos nossa experiência de um poema lírico, parece-nos primeiramente que vivenciamos um enunciado de realidade, igual ao relato verbal ou epistolar, e é somente em segundo lugar, quando analisamos o sentido de uma enunciação lírica (...) que completamos esta experiência imediata retificando que dela não aprendemos (nem esperamos aprender) uma realidade objetiva ou uma verdade. O que esperamos aprender ou

experimentar não é nada objetivo, mas algo significativo (HAMBURGUER, 1985, p. 193).

Conclui posteriormente: “Nossa apreensão interpretativa do poema realiza-se em grande parte ‘revivendo-o’, sendo necessário que nos interroguemos a nós mesmos²⁰ a fim de compreender o poema” (HAMBURGUER, 1985, p. 194). Esse “interrogar-se a si mesmo” nada mais é do que a busca pelo tema feito obscuro pelo poeta. A lírica, em geral, pode se dar o luxo de fazê-lo, pois seu usufruto prefigura ao leitor o empenho em estratégias de compreensão mais arrojadas do que está disposto a empreender no texto mimético. A poesia lírica visa a extrapolar em todos os níveis as expectativas lingüísticas, de modo que quem enfrenta um poema lírico apenas munido do repertório das encenações comuns e intertextuais, está arriscado proceder a uma interpretação pobre e mal-orientada do princípio.

2.4 A solução das Bucólicas

Como vimos na primeira parte deste capítulo, As Bucólicas são um poema de difícil enquadramento no que se refere ao seu modo enunciativo predominante. Aceita-se largamente que se trata de um poema lírico e, conforme foi demonstrado pela análise, isso se confirma pois o poema não apresenta elementos que possam justificar outra classificação. Entretanto, como vimos, a montagem do cenário bucólico só é possível graças à ordenação narrativa e dramática, o que por fim estabelece o ambiente em que as performances poéticas podem ocorrer segundo o código pastoril. Se vimos que o gênero narrativo e o lírico comportam-se de maneira oposta no modo como decidem tratar o tema de suas enunciações, de que forma esse conflito é resolvido em um poema com essa dupla orientação?

Aplicando as formulações de Eco ao poema, não temos dificuldade em estabelecer que encenações são apresentadas, pois são reiterativamente reforçadas em toda a extensão do mesmo: trata-se do cenário pastoril e toda sua potencialidade de entrecos e personagens. A questão das bucólicas é que os temas líricos, em virtude da formulação do *frame* bucólico, se tornam claros, não sendo necessário o “interrogar-se a si mesmo” inicial em busca do sentido dos trechos. Isso inicialmente, pois essa aparente facilidade temática esconde uma dificuldade que parece ser a razão de muitas vezes a poesia antiga não amearhar adeptos modernos: o fato das eu-*origines* participarem de um universo fictício forçando o leitor a se revestir de suas

²⁰ Grifo nosso

máscaras a fim de compreender melhor o poema. A grande chave para a fruição do poema bucólico ironicamente é de cunho dramático, a fim de poder ser apto ao “interrogar-se a si mesmo”, o leitor da poesia bucólica precisa antes aceitar o papel, entender o universo pastoril e a motivação dos personagens envolvidos nele.

Agora que uma metodologia para a abordagem dos temas foi proposta, passemos a analisar alguns temas redundantes importantes para a compreensão do poema:

2.5 Os temas nas *Bucólicas*

Concordamos em parte com Ribeiro (2006) quando este define serem os temas gerais característicos das *Bucólicas* o cenário bucólico, o amor heterossexual e homossexual, a veneração aos deuses e as citações mitológicas. A divisão do tema do amor segundo a orientação sexual das personagens não será reproduzida aqui por não se mostrar relevante no poema. No que se refere ao cenário bucólico, escolhemos privilegiar o aspecto do *Locus Amoenus* como o grande tema da construção do cenário; finalmente o tratamento dado ao tema dos deuses mitológicos condiz bastante com o tratamento dado por Ribeiro.

2.5.1 O amor

O grande tema, que perpassa toda a obra, é indubitavelmente amor. É também um tema ostensivamente aproveitado, sem que haja uma orientação de atitude fixa com relação a ele. Talvez a grande vantagem de se lidar com uma poesia baseada em uma encenação sejam as múltiplas possibilidades de exploração dos assuntos através da diferente composição de cenários para as personagens. E as personagens das bucólicas vivenciam o sentimento amoroso em uma amplitude incomparável como veremos. Um tipo recorrente é o amor erótico; na égloga I, Tíro é poupado da cessão de suas terras, em última análise, por conta de sua nova paixão, Amarílis. Foi o amor por Amarílis que permitiu que o escravo, já velho, pudesse juntar dinheiro para pagar por sua liberdade em Roma; sua paixão anterior, Galatéia, muito dispendiosa, não lhe permitia juntar dinheiro bastante, sua liberdade foi adiada:

postquam nos Amaryllis habet, Galatea reliquit.
namque - fatebor enim - dum me Galatea tenebat,
nec spes libertatis erat nec cura peculi.

(I, 30-2)

Desde que Amarílis nos possui, Galatéia nos deixou.
Pois em verdade (eu declarava) enquanto Galatéia me tinha,
Eu não tinha nem esperança de liberdade, nem o cuidado do pecúlio.

Trata-se de um amor transformador que impeliu o pastor a Roma em um momento propício, lá, diante de uma autoridade, seu caso específico foi tratado com distinção e ele, entre todos, pôde permanecer em sua terra. Tí tiro parece ter consciência desse fato, pois é o primeiro a reconhecer a importância desse deus transformador que lhe propiciou tantas reviravoltas na vida. Interpelado por Melibeu acerca da tranquilidade em que se encontra diante do tumulto dos campos, o pastor justifica a causa desse seu ócio:

O Meliboe, deus nobis haec otia fecit.
namque erit ille mihi semper deus, illius aram
saepe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus.
(I, 6-8)

Oh, Melibeu, um deus para nós este ócio fez,
Pois será sempre ele para mim um deus, o seu altar
Frequentemente um tenro carneiro de nosso rebanho embeberá.

Na égloga II, temos o amor avassalador não correspondido, Córidon arde por Aléxis e sabe que nunca será atendido por seu amor, não importando o que ofereça. Como vimos antes, a beleza dos presentes ofertados: cestos perfumados, taças rústicas, são ofertas por demais singelas, não vencem o desinteresse do objeto do amor, Aléxis prefere as cidades. Córidon, no entanto não cede ao desespero, resigna-se e decide prosseguir. Na égloga III, a disputa entre Menalcas e Dametas, o amor é um dos temas versados, trata-se do amor livre, ambos os contendores listam diferentes amantes que eles desejariam que estivessem presentes para o doce usufruto da paixão. Menalcas chama por Amintas, queixa-se de sua ausência frequente,

Quid prodest quod me ipse animo non spernis, Amynta,
si, dum tu sectaris apros, ego retia servo?
(III, 74-5)

Que vale que a mim ao ânimo não desprezes, Amintas,
Se, enquanto caças javalis, eu as redes guardo?

Após isso diz também amar Fílis mais que as outras; Dametas declara seu interesse por Galatéia que o provoca, também pede a Iolas que lhe empreste Fílis em seu aniversário²¹, ao fim, pede ao próprio Iolas que venha. O trecho é curto, mas deixa clara a liberdade dos pastores, não são impedidos por regulamentos morais, a troca de parceiros soa natural e pode ser ditada por mera conveniência; ao pedir por Amintas, Menalcas pede que venha de vontade própria pois o cães já não reconhecem Delia:

At mihi sese offert ultro meus ignis, Amyntas,
notior ut iam sit canibus non Delia nostris.
(III, 66-7)

além disso, a mim, minha chama, se oferece espontaneamente , Amintas,
que já não é Délia mais conhecida aos nosso cães.

Teremos mais manifestações do amor erótico na égloga VIII, os cantos de Dámon e Alfesibeu, cantados pelo eu lírico. Dámon queixa-se da perda de Nisa, dada a Mopso. Dámon esperava se casar com ela, pois desde a infância a via, seu desespero chega às raias do desprezo pela vida, amaldiçoa o mundo querendo a inversão da ordem natural das coisas e decide então se matar. Alfesibeu canta o amor pungente de certa mulher por Dáfnis, a personagem inominada não cede ao desespero, contrariamente a Dámon ela realiza um ritual mágico que, ao fim, lhe traz seu amado da cidade. A oposição das duas atitudes não podia ser mais pertinente, a distância dos objetos de amor é resolvida de duas maneiras diferentes: o desespero do primeiro traduz-se na nulidade absoluta, o amor que falta faz com que Dámon conheça a face desagradável do Deus, sua vontade não governa nem a si mesmo, corre então para a liberdade final. A amante cantada por Alfesibeu impõe sua vontade ao mundo, a amante não se rende e usa inclusive de recursos duvidosos (venenos, ervas mágicas causadoras de metamorfoses), mesmo que o amado Dáfnis desconheça a ação dos deuses ou de encantamentos:

Fer cineres, Amarylli, foras, riuoque fluenti
transque caput iace, nec respexeris. His ego Daphnim
adgrediar; nihil ille deos, nil carmina curat.

²¹ Mendes explica o sentido desta passagem com base em Sérvio. Nos ritos de aniversário era permitido usufruir do sexo, nesse caso, Dametas pede ao amigo que lhe traga sua escrava Filis. (MENDES: 1997, pg 213)

(VIII, 102-3)

Traze Cinzas, Amarilis, para fora, e ao rio fluente
lança, por sobre a cabeça que tu não tenhas volvido os olhos. Eu a Dáfnis
atinja;
em nada aquele cuida de deuses, em nada cuida das canções.

Por fim, o amor erótico reaparece também na égloga X com os sofrimentos de Galo por Licóris. Em situação semelhante a Dámon da égloga VIII, Galo perdeu seu amor para outro homem que a levou para longe. Ao seu redor reúnem-se a natureza, alguns pastores árcades e deuses para ouvir-lhe as queixas dirigidas à amada ausente. Galo diz preferir ser apenas um servo no séqüito da amada, assim a paixão por pastores zelosos como Fílis e Amintas seria a que sofreria ao invés da que tem. Como Córídon na égloga II, Galo fala das belezas da vida pastoril como ofertas de uma vida, e sobre gravar poemas sobre seu amor em árvores novas pois quer que seu sentimento cresça junto com elas. Também Galo reconhece o poder desagradável do amor, mas ao contrário de Dámon não cede ao desespero, rende-se antes ao Deus.

Omnia uincit Amor: et nos cedamus Amori
(X, 69)

O amor vence tudo: portanto nós cedamos ao amor.

2.5.2 O Locus amoenus

Um tema comum em toda obra de caráter pastoril é a composição de uma atmosfera de abundância e tranquilidade, em que as vicissitudes do mundo não alcançam seus participantes e a frugalidade é a recompensa de quem aceita não compactuar com as ambições humanas. Nas *Bucólicas*, no entanto, há que se distinguir pelo menos dois níveis de manifestação desse ambiente: o descritivo, onde o cenário é composto verbalmente; e o inferido, em que as ações e diálogos dos personagens vivenciam esse cenário reforçando a sensação de tranquilidade.

Vemos indícios claros nas duas elaborações de que a filosofia epicurista cumpriu um grande papel tanto na formação do mundo dos pastores de Virgílio, quanto na forma como esses pastores se apropriam desse mundo. A benevolência da natureza, fornecendo frutos, lã e leite em quantidade, denota a capacidade de satisfação dos pastores que se contentam com

poucos bens para a sua saciedade. Este ideal é o epicurista, que incita os homens a saberem extrair o prazer mesmo das coisas escassas, valendo-se desse princípio para enfrentar os momentos de dor e desprazer.

Consideramos ainda a auto-suficiência um grande bem; não que devamos nos satisfazer com pouco, mas para nos contentarmos com pouco caso não tenhamos o muito, honestamente convencidos de que desfrutamos de melhor abundância os que menos dependem dela; tudo o que é natural é fácil de conseguir; difícil é tudo o que é inútil. (EPICURO. 2002 p.41)

O *locus amoenus* projeta o ideal epicurista num mundo em que a abnegação dos valores materiais convencionais é recompensada com uma vida deleitosa e sem grandes ambições. No *locus amoenus* a natureza funciona perfeitamente, esse funcionamento é perene e independente dos homens. A perfeição aqui não significa a ausência completa de ameaças, há elementos do cenário que representam o perigo e a incerteza. Há animais nocivos (tigres, cobras, leões), situações fora de controle (pestes, rios bravios, o calor a estagnar o leite nas tetas do rebanho) e mesmo os sentimentos que prejudicam a boa disposição, a exemplo do amor. Contudo, a esfera de periculosidade é extremamente previsível e circunscrita, possibilitando ações e medidas preventivas que põem os sujeitos a salvo de sua ação.

Qui legitis flores et humi nascentia fraga,
frigidus—o pueri, fugite hinc—latet anguis in herba.
(BUC III, 92-93)

Ó menino, fugi daqui! - vós que colheis flores e morangos nascidos na terra
fria serpente se esconde na mata.

Os perigos, o desconforto e as dores são parte da vida, a busca de prazer proposta por Epicuro não busca cegar o indivíduo a essas eventualidades, ao contrário, incita-o a vivê-las, pois é por seu conhecimento que se valorizará mais o prazer vindouro. Na atitude das personagens estão mais claramente refletidos esses valores, a fruição do espaço ideal que é configurado pelo ambiente suplanta inclusive o desejo do usufruto do amor, no caso de Córdon na égloga II e Galo na X; também o desalojamento dos pastores nas églogas I e IX é minimizado pela possibilidade de companhia dos amigos.

A obra se vale de um recurso bastante marcante para estabelecer o valor do ambiente ideal: a contraposição. A composição do *locus amoenus* é algumas vezes contraposta e

ênfatisada por alguma disforia, seja de cunho individual de algum pastor ou em virtude de algo que afeta a todos. O *locus amoenus* não se apresenta *hic et nunc* em todos os casos às personagens, para algumas ainda é algo a se almejar; um estado futuro prometido ou algo temporariamente cessado por alguma contingência, mas que ainda paira como possibilidade assim que a razão do incômodo for resolvida.

Esse é o caso das églogas I e IX, em que as perturbações dos campos desalojam os pastores de suas moradas e eles são obrigados a enfrentar com seus rebanhos as agruras de terras estrangeiras. A perda se faz mais presente pela descrição do ambiente físico e social que se deixa para trás. Melibeu, na égloga I, felicita Tí tiro por permanecer ele e seu rebanho entre rios conhecidos, dormindo com os murmúrios das águas, gozando a frescura da sombra e cantando sob um penedo enquanto os pastores expulsos rumarão para terras sequiosas sofrendo o perigo da contaminação do gado. De males semelhantes se queixam Méris e Lícidas na égloga IX; Lícidas desiste de novas reivindicações, pois teme que mais lhe seja tirado, ninguém mais juncará o solo com ervas floridas, ou cobrirá as fontes com verdes sombras. O desalojamento força a reconstituição das ações corriqueiras e das sensações vividas nos campos. Os pastores são mais do que residentes, eles, como as abelhas do Hí bla que libam as flores dos salgueiros, são parte integrante do sistema, seus trabalhos e poesia fertilizam o ambiente. Daí se questionarem se os herdeiros conservarão o fruto de tão longos trabalhos.

Nas duas églogas que têm por tema o desalojamento do *locus amoenus*, essa preocupação se salienta no meio dos naturais momentos de indignação: haverá a continuidade das atividades responsáveis pela conformação do ambiente bucólico? Melibeu e Lícidas abordam o problema da indignidade dos sucessores e de sua incapacidade em tratar do ambiente como ele merece, não só arando a terra ou pastando o gado, mas juncando o solo com ervas floridas e cantando versos leves e belos. Isso porque a tarefa do pastor vai além do seu ofício, ele é um construtor de mundos. Não são apenas os homens e seres divinos que respondem à beleza das entoações, há vários trechos em que vemos os animais, as plantas e mesmo os minerais usufruírem da beleza e sentimento dos cantos. Pá lemon, juiz da contenda poética entre Menalcas e Dametas na égloga III, dá o veredicto do empate numa imagem poderosa:

claudite iam rivos, pueri; sat prata biberunt.

(BUC. III, 111)

fechai já os rios, meninos, o bastante beberam os prados

Os rios fluem dos poetas e alimentam os prados sedentos, é uma sede de significado e beleza, o ambiente requer mais que água e cuidados para prosperar, adquirem uma existência plena apenas ao ressoar dos versos. Igualmente, os cantos constroem o cenário e influenciam os seres vivos:

Pastorum musam Damonis et Alphisiboei,
immemor herbarum quos est mirata iuuenca
certantis²², quorum stupefactae carmine lynces,
et mutata suos requierunt flumina cursus,
Damonis musam dicemus et Alphisiboei.

(VIII, 1-5)

O canto dos pastores Damon e Alfesibeu,
disputando, dos quais se admirou a novilha esquecida das ervas, / os quais, a
almejada novilha esquecida das ervas disputam,
os quais com os poemas, os lincez estupefatos
e os rios, com os cursos mudados, distraíram.
O canto de Dámon e Alfesibeu contaremos

Há uma aproximação com a Idade de Ouro a cada grande expressão de sentimento e beleza, os cursos d'água são afetados, as criaturas deixam seus afazeres habituais, mesmo os impulsos irrefreáveis, e se rendem à contemplação. Essas imagens realizam extrapolações da ética de Epicuro. Se por um lado o ambiente possui autonomia e pode abastecer os homens do essencial, é só através da presença deles que esse potencial paradisíaco é realizado. Os homens certos para o trabalho certo, a disseminação da beleza e poesia que dão sentido à natureza.

Nas églogas II e X uma outra forma de oposição se constrói: o sofrimento amoroso permite a composição do *locus amoenus* como uma oferta. Córidon (égloga II) e Galo (égloga X), infelizes no amor, procuram comover seus objetos amorosos das benesses de

²² Há ambigüidades nesses versos a se considerar que sempre forcem os tradutores a uma opção de sentido que acaba por excluir outras acepções. O problema parece estar na presença do vocábulo *certantis*, particípio presente de *certo*, que significa pleitear, disputar, contender. A presença do vocábulo na seqüência indica que o canto dos pastores é na verdade uma disputa poética, à qual culminará a entrega de um prêmio ao fim. Normalmente, conforme vimos em cantos anteriores, este prêmio é um animal ou um objeto. Nesse caso o vocábulo *mirata* adquire significado ambíguo; normalmente traduzido como a admiração da novilha diante da beleza do canto, poderia também se referir à admiração dos pastores diante do almejado prêmio.

compartilharem de suas companhias. Córídon, um pastor com posses, lista seus bens rústicos além de compor um quadro da natureza e abundância

Despectus tibi sum nec qui quaeris, Alexi,
quam dives pecoris, nivei quam sim lactis abundans,
mille meae Siculis errant in montibus agnae;
(II, 18-20)

Sou desprezado por ti, nem procuras saber quem eu seja, Aléxis,
O quão rico de gado e de níveo leite,
Mil ovelhas minhas vagam nos montes da Sicília;

As posses pessoais visam a agradecer especificamente Aléxis, que parece encantado com bens materiais; mas Córídon se detém mais em compor o quadro de abundância de alimentos e sensações: os pomos brancos e as castanheiras serão colhidos por ele próprio e as ninfas trarão flores diversas em cestos; a caça estará disponível para Aléxis, ele também poderá se dedicar a caçar cervos. Galo opõe ao frio e incômodos, que Licóris possa estar passando em terras estrangeiras, a frescura das fontes e os prados macios. O poeta valoriza o seu sofrimento amoroso, pois ao menos ele se dará entre bosques e tocas de feras.

Certum est in siluis inter spelaea ferarum
malle pati tenerisque meos incidere Amores Arboribus:
(X, 52-3)

está decidido prefiro nas selvas entre os covis de feras
os males suportar e meus tenros amores talhar nas árvores:

O *locus amoenus* nos dois casos é contraposto por uma insatisfação emocional, para os pastores é o conforto final, algo a que podem aspirar uma vez que não o preterem ao objeto de suas paixões; a resignação é, portanto, uma característica comum às duas églogas. Nesse sentido a imperturbabilidade tende a prevalecer, há preferência entre o lugar tranquilo e aquilo que poderia causar um prazer de maior intensidade, o amor, que mesmo incomodando não justifica uma atitude drástica que afaste o pastor de seu ambiente.

O poema constrói uma idéia de simbiose com o lugar, os personagens expressam um senso de responsabilidade com o ambiente bucólico, não ousam abandoná-lo por motivos ao

seu alcance e mesmo quando se vêm na iminência de fazê-lo, questionam-se sobre o destino das pastagens e se os sucessores estão a altura da tarefa.

Exemplo de *locus amoenus* mítico ocorre nas églogas IV, de caráter messiânico, o poema prevê o nascimento da criança que inaugurará uma segunda idade de Saturno e a chegada de uma nova raça. Esse período será marcado pela abundância e servilismo da natureza que dispensará os homens de cultivar ou extrair o leite, flores cobrirão espontaneamente o berço do recém-nascido e os rebanhos não mais terão que temer predadores. Este poema se baseia na noção de tempo cíclico, a idade de Saturno retorna, mas ela não é uma recompensa para os viventes; para essa idade há uma nova raça de homens que ainda terão o trabalho de eliminar os vestígios da antiga maldade.

2.5.3 Homenagens aos deuses

Também com ocorrências por todo o poema, as homenagens e citações aos deuses podem ser entendidas como um dos temas maiores que constantemente acham espaço para reaparecer na enunciação. Além de explicitar momentos de devoção condizentes com a realidade pastoril, essas citações formulam mitos que justificam essa própria realidade. Através da vivência dos deuses, os homens têm os exemplos e a possibilidade de fazer o mesmo, até que, num ponto máximo, como veremos, ocorre a deificação de um pastor, Dáfnis.

É importante diferenciar a menção a um Deus enquanto entidade da menção de cunho metafórico da divindade, outra forma bastante comum de citação. O segundo tipo serve a propósito de elaboração de imagens ou figuras, mas não representam a presença do Deus enquanto ente volitivo. Pretendemos proceder à análise deste elemento mais adiante. Por ora, tratemos meramente da devoção e das citações que realmente apresentam seres divinos como individualidades.

A devoção é uma constante, os pastores, principalmente nos diálogos, fazem referência a este ou àquele deus, mencionam como o satisfazem em suas práticas religiosas enchendo seus altares ora com sangue, ora com leite ou objetos de própria criação. Já na primeira égloga temos um exemplo da prática devocional dos pastores: mesmo sem mencionar o nome de um deus, Melibeu agradece e promete que o sangue de cordeiros dos seus rebanhos sempre inundará seu altar (I, 8); há também “o jovem por que nossos altares fumegam 12 dias” (X, 42, 43) que a crítica insiste que se trata de Otaviano, pois, a deificação de autoridades e figuras ilustres era uma prática possível em Roma. A devoção inicia a

disputa entre Dametas e Menalcas na égloga III, primeiramente Dametas cita Júpiter como o início e zelador de tudo (III, 60, 61), depois Menalcas cita Febo e seus dons sempre perto de si (III, 62, 63).

A égloga V apresenta a ascese de Dáfnis a deus pelas bocas de Menalcas e Mopso. Tendo sofrido uma morte cruel, Dáfnis deixara os amigos e a mãe a lamentarem-se; a própria natureza convulsiona-se e todos os trabalhos cessam, os animais não saem para beber, os leões rugem e os pastores não guiam o gado, Pales e Febo deixam os campos (V: 20-44). Menalcas insiste então em cantar a divindade em que o amado pastor se tornou, belo e talentoso como era, está junto aos deuses, pois mesmo a natureza bruta reconhece e brada aos ventos o novo deus que chega (V: 64). A devoção se inicia então, Menalcas pede o cuidado do pastor feito deus prometendo-lhe dois altares, mesmo número que dedica a Febo, festas serão realizadas à frente das ofertas e isso durará enquanto houver pastores e a natureza.

Dum iuga montis aper, fluuios dum piscis amabit,
dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae,
semper honos nomenque tuom laudesque manebunt
(V: 76-78)

enquanto o Javali unir os montes, enquanto o peixe amar os rios,
e enquanto do tomilho comerem as abelhas e as cigarras do orvalho,
sempre tua glória e nome e teus louvores permanecerão

Na bucólica VII, a disputa entre Córídon e Tírsis rende alguns versos devotos, iniciam sua contenda agradando os deuses Diana e Príapo. A Diana é consagrada uma cabeça de javali por Córídon (VII: 29-32), os trabalhos da caça também são costumeiros entre os pastores; a Príapo Tírsis devota um tarro de leite e doces para que fecunde a terra e o rebanho.

Juntamente com a atitude reverencial temos as citações de ocorrências míticas e relacionadas com situações pastoris. As duas formas de referência constituem um quadro de justificativa do modo de vida experimentado pelos personagens. Na égloga II, Córídon lembra Aléxis que o próprio Páris fora um pastor, e que Palas é a divindade das cidades (II: 61-63), quer com isso comover o rapaz convencendo-o de seu próprio valor e da opção de vida que leva. Na égloga IV, divindades e heróis são listados em uma descrição comparativa dos eventos que sucederão na instalação na nova era de Saturno, Tétis (o mar) será cruzada novamente e haverá novos Tífis e Aquiles e uma segunda Argo (IV: 35, 36). O próprio poeta,

se for vivo para cantar os feitos no menino que crescerá, fará versos tais que mesmo Orfeu, Lino e Pã não o superarão.

Sileno, o fauno capturado na égloga VI, descortina uma longa série de eventos míticos, desde o mito de origem do mundo pela condensação dos elementos no vazio, o endurecimento da terra e a formação do mar, das chuvas e dos bosques (VI: 31-40). Canta depois a origem dos homens das pedras lançadas por Pirra²³, o roubo do fogo por Prometeu. Canta também mitos avulsos como o de Pasífae²⁴, mãe do Minotauro, o de Atalante e as maçãs das Hespérides, o mito da origem de Cila²⁵, as desventuras de Tereu²⁶ pelo estupro da cunhada que culminam em sua transformação e da esposa e cunhada em aves. A menção a esses mitos especialmente parece ser coordenada por uma escolha de situações que mostrem o entrecruzamento dos reinos naturais e humano, além da própria criação de todos, é claro. Uma raça de homens que surge das pedras, pessoas transformadas em animais e o nascimento de um híbrido homem-touro; mesmo o episódio de Alantante traz um exemplo de entrecruzamento de reinos, a donzela cede ao casamento por ceder antes à beleza dos frutos deixados no chão por Hipomeneu na corrida que a libertaria do casamento.

Na égloga X, alguns deuses vêm presenciar o canto do coração partido de Galo, Pã, Silvano e Apolo. O deus cantado, Amor, é reverenciado pelo poeta como invencível, todos devem se render a ele.

Vistos os temas e analisado o modo enunciativo adotado nas *Bucólicas* de Virgílio, concluímos este capítulo onde esboçamos um perfil para uma possível comparação entre dois poemas aproximados por uma tradição. Cremos com essa análise ter plantado bases para uma comparação possível ente duas obras tão afastadas temporal e culturalmente, a forma de

²³ Pirra e Deucalião, sobrevivente do dilúvio enviado por Zeus, se vêm desolados do cimo do monte parnaso; é pelo lançamento de pedras para trás que eles puderam repovoar a terra rapidamente. As pedras lançadas por Pirra tornaram-se mulheres, e as por Deucalião, Homens. (BRANDÃO: 1991, V2, p 283)

²⁴ Pasífae, esposa do rei Minos de Creta, é impulsionada a apaixonar-se por um belo touro que Poseidon havia feito surgir do mar como desígnio da soberania de Minos, o rei cometera perjúrio, não sacrificando o animal ao Deus logo em seguida como prometera. Pasífae, de tão apaixonada, pediu a Dédalo que lhe construísse uma réplica de novilha na qual pudesse entrar, assim copulou com o touro e concebeu o Minotauro (BRANDÃO: 1991, V2, p. 245)

²⁵ A personagem a que o texto se refere é transformada em monstro por não corresponder o amor de Glauco, este pede a Circe que a encante com um filtro de amor, a feiticeira, no entanto, atirou ervas na fonte em que Cila se banhava transformando-a em um ser horrendo com seis cabeças com seis fileiras de dentes em cada, doze pés e seis cães á cintura. Uma outra variante também atribui a autoria da transformação a Circe, mas o pedido parte de Anfitrite ao ver Pósidon apaixonado pela moça. (BRANDÃO: 1991, V1, p. 212)

²⁶ Casado com Procne, filha do Rei de Atenas, Tereu, rei da Trácia, apaixonou-se por sua cunhada, Filomela, e a viola, cortando-lhe a língua para que esta não comuniquasse o ocorrido. Ainda assim Filomela borda o evento em um tapete, quando Procne descobre, mata o próprio filho e foge junto com Irmã. Tereu passa a perseguí-las até que as alcança em Dáulis, lá, as irmãs suplicam aos deuses que as livrem do infortúnio, Procne é transformada em Rouxinol, Filomela em andorinha e Tereu em Mum mocho. (BRANDÃO: 1991, V1, p. 444)

tratamento do enunciado e os temas versados serão um ponto inicial do qual se estenderá a análise comparativa.

3. O ARCADISMO

Advindo de um amálgama de influências, o arcadismo europeu é um movimento que tem suas bases fincadas na Itália, cerca de um século antes da eclosão pungente do movimento. Em 1790, a criação da primeira academia dedicada ao usufruto do conhecimento e da poesia, a Academia dell'Arcadia, semeou, com bastante antecedência, o movimento ainda por se configurar no século seguinte sob forte influência do Iluminismo. A academia decorreu da continuação das atividades efetuadas por Cristina da Suécia que, tendo abdicado ao trono e se convertido ao catolicismo, exibia grande cultura e se cercava de intelectuais, proporcionando discussões sobre questões literárias e científicas. Sua morada definitiva, depois de vagar pela Europa, foi a cidade de Roma, onde veio a falecer em 1789. Em sua homenagem, um grupo de amigos resolveu dar continuidade aos encontros fundando a referida academia, que se diferenciava pela predileção pelo gosto clássico, pela simplicidade e clareza aos moldes greco-latinos.

O propósito claro era o de combater a estética do marinismo, vigente na poesia italiana do período, também uma das muitas manifestações de cunho Barroco da arte européia que por muito tempo persistiam. A fonte escolhida para o impulso de mudança foi a cultura clássica; vislumbraram nela o instrumental estético e ideológico para combater o irracionalismo e obscurantismo barroco, uma vez que o Renascimento já havia cativado a mentalidade do período com noções do valor da cultura antiga e nacional. Ademais, às portas do Século das Luzes, tratados científicos e os avanços teóricos começavam a estabelecer a primazia do racionalismo como a atitude em voga diante da existência. O jogo barroco, nem claro, nem racional, perdia campo por via das mudanças promovidas pelos diversos ramos do conhecimento humano.

Esse primeiro lampejo que foi a Arcádia italiana lançou uma base primordial para o movimento árcade, base essa que reverberaria durante toda sua vigência: a noção de bom gosto como clareza e simplicidade expressiva. Aparentemente uma antevisão de toda tônica iluminada do movimento, como uma primeira reação subconsciente aos ditames do pensamento eclesiástico e retrógrado, apoiado em volteios e inversões; essa busca pela clareza apenas ganhou força no decorrer do século XVIII, com o firmar progressivo do pensamento anti-clerical, reformista e progressista alimentado pelo Iluminismo. A clareza, firmada como o sinônimo da verdade, achou respaldo tanto nas teorias políticas como científicas que moldaram o pensamento do Século das Luzes. Embora essas e outras teorias antecedessem à

criação da Academia dell’Arcadia, foi apenas no século seguinte que o seu impacto foi preponderante para uma transformação real no pensamento.

Por esse motivo, esse movimento inicial italiano (1690) muito antecede às repercussões portuguesa (1756) e brasileira (1768) não apenas cronologicamente; há ainda uma rede de influências a se estabelecer durante a primeira metade do século XVIII que conformará o movimento como ele nos aparece em sua forma final. Entretanto, a partir desse ponto já está fixada a noção de Arcádia como uma academia de pares ilustres iguados por alcunhas pastoris, cujo ofício era o esmero da cultura artística e a elevação dos padrões lingüísticos e poéticos.

Um importante ingrediente na composição da ideologia do arcadismo luso-brasileiro se desenvolveu durante o século XVIII na França: o neoclassicismo. Esse movimento postulou princípios semelhantes aos da Arcádia italiana por semelhantes motivos, contudo, o diferencial estava no fervor e no cunho prescritivo de suas veiculações. O termo em si, nos diz Antonio Candido (2006, p.43), foi cunhado por espanhóis e ingleses para se referirem à orientação da literatura francesa na busca dos ideais clássicos, orientação essa que resultou no congelamento de certas fórmulas antes tidas como guias, que passaram a preconizar o gosto e estabelecer critérios estéticos normativos. Para Bosi (BOSI, 2006), o neoclassicismo captura o espírito dos antigos sem “espontaneidade” defeito esse decorrente de um “entusiasmo intelectualista” e de um “gosto arqueológico pela Antigüidade Clássica”:

Inspirava o Neoclassicismo um código de regras críticas oriundas do Renascimento, congeladas e mecanizadas pelo cartesianismo rígido no credo neoclássico, em que se fundiram princípios aristotélicos e horacianos, conforme o preceito central do Neoclassicismo, a imitação dos antigos. (BOSI. 2006, p 202)

A despeito das críticas à sua rigidez, parece ter sido esse extremismo francês o responsável pelo estabelecimento de uma marcha transformadora na literatura. Na medida em que atrelava valor positivo à arte clássica, abria caminho para uma oposição ideológica ao barroco justificada sobre novas noções de belo e adequado.

Por fim, a ilustração, tendência que mais dizia respeito aos campos científico e tecnológico, juntou-se a essa mixórdia de elementos na construção do pensamento do Século das Luzes. Defensora de uma visão progressista e didatizante do conhecimento, ela contrapunha-se à visão clerical vigente por muitos séculos por atrelar a evolução da humanidade à obtenção e usufruto do conhecimento adquirido pela ciência. As primeiras

descobertas no campo da química, física, matemática e biologia apontavam para uma organização do universo; o empirismo e o método científico rapidamente se configuravam como vetores do pensamento humano com a progressiva aceitação das teorias de Descartes, Francis Bacon bem como as teorias físicas apresentadas por Newton de um modelo de explicação do universo.

A noção de organização expressa por esses primeiros achados propôs uma nova visão das relações humanas. John Locke, no plano político, minava o poder absoluto dos monarcas associando o direito monárquico à capacidade de realização de transformações significativas em benefício do povo; no ético, questionava a noção de idéias e orientações inatas no homem, atribuindo antes qualquer tendência apresentada pelo ser humano à experiência adquirida. Com a própria natureza dando sinais da vigência de uma ordem superior e positiva, e o poder realizador do homem em questão, com o reforço nítido dos achados realizados pela ciência humana, não tardou o surgimento de uma nova ideologia de poder. Como as descobertas científicas demonstravam que a ordem prevalecia na natureza e o homem nada mais era que uma extensão mais capacitada dessa ordem, justificava-se racionalmente uma hierarquização que deveria ser reproduzida pelos homens a fim de se atingir a perfeição social: investiu-se então no estado como o provedor do bem maior, responsável pela satisfação e progresso do seu povo.

Faz sentido notar que a França parece ter sido a promotora das estranhas articulações entre as diferentes tendências filosóficas do século XVIII. O Classicismo francês (ou neoclassicismo) se desenvolve sobre bases comuns ao pensamento europeu no período, como a valorização da cultura clássica e a ilustração; tendências um tanto díspares que de uma forma ou de outra despontavam em diferentes países do continente. A França parece ter sido então o caldeirão da improvável mistura entre racionalismo, cientificismo, classicismo e rusticidade, emendando pontos comuns às ideologias e forjando elos firmes na confecção do que se estabeleceu como o espírito filosófico do Século da Luzes.

Todo esse ideal de clareza e progresso soma-se ao caráter fortemente opositor do pensamento lusitano ao barroco. Tal oposição foi ainda reforçada pela associação da arte barroca ao pensamento clerical, o que, diante do repúdio crescente às ordens religiosas por parte do governo português na segunda metade do século XVIII, gerou um impulso de transformação radical, se não por vezes sectária, do pensamento lusitano.

Antonio Candido (2006) demonstra como dois dos principais reformadores das letras portuguesas do período, Verney e Cândido Lusitano, se ativeram firmemente aos princípios em voga ao proporem critérios para uma nova estética ao serviço da Ilustração com sabor

neoclássico. O primeiro associa o conceito de beleza à verdade empírica e repudia aspectos pessoais na verdadeira poesia que deve ora deleitar, ora instruir; sua rigidez, se posta em prática, condenaria a produção poética a um mero didatismo superficial. O segundo concorda com a equação “beleza igual à verdade”, todavia, flexibiliza mais o conceito de verdade não a limitando à verdade empírica, mas aproximando-a do conceito de verossimilhança aristotélica. A contenção poética é um dado que permeia as duas produções, mesmo em Cândido Lusitano que admite a existência do furor poético na escrita; ainda que as amarras do conceito de verdade sejam suavizadas, ela ainda é um constritor limitante, a poesia passa pelo crivo muito severo da razão.

Tamanha conformação do labor literário não persistiria em sua plenitude por muito tempo, alguma suavização era inevitável mesmo porque tendências muito díspares tais como o Barroco e o pré-Romantismo continuavam ou começavam a exercer sua influência nas mentes dos literatos. Não é à toa que, pouco mais de 30 anos depois das publicações de Verney e Cândido Lusitano (1747 e 1748 respectivamente), tivemos já manifestações arcádicas tão particulares e de certa forma desviadas de tais propostas como foram as de Cláudio Manuel da Costa, com seu jogo conceptista, e a de Tomás Antônio Gonzaga, com suas tendências pré-românticas.

Independente do desenvolvimento da noção de verdade empreendido por Cândido Lusitano, sua associação à beleza traz um conceito adjunto na mente do homem ilustrado, a razão. “O belo é o verdadeiro porque este é o natural filtrado pela razão” (CANDIDO. 2006, p. 65), e esse pendor ilustrado à didática infunde a literatura do propósito filosófico de busca da verdade. Na esteira do Neoclassicismo destacam-se as produções em prosa e de gêneros como a epopéia, desde que a serviço dos interesses do Estado. A verdade da harmonia natural deve prevalecer nas instituições humanas, essa preocupação arregimenta vários escritores e filósofos a justificarem ou louvarem os atos do governo com vias a assegurar a boa vontade e o fiel propósito dos governantes, agindo no melhor interesse da civilização e do avanço social.

Nesse utilitarismo, freqüentemente perigoso à arte, se enquadram obras de valor variado: *O Uruguai* é um exemplo claro dessa produção no Brasil, obra de qualidade estética reconhecida, apesar do indissociável clamor ideológico nela contido. Também nesse intuito, fervilham os poemas laudatórios, as homenagens, os encômios sempre voltados às figuras do poder. Obviamente, para a produção de cunho lírico essa orientação é mais danosa, uma enxurrada de poemas didáticos e louvores ilustram esse momento mais afeito às normas ilustradas do lirismo árcade luso-brasileiro, entretanto não demoraram a surgir produções de valor com uma mudança de foco.

A razão, embora permaneça como ponto ideológico das produções líricas, justifica mais ainda o abarcamento dos modelos neoclássicos. Seguindo a tendência didática proposta por essa nova poética, tendência que contrapunha todo e qualquer jogo poético sob suspeita de reincidência barroca, a comunicabilidade da idéia passa a ter prioridade à sua elaboração na poesia. Antonio Candido (2006) vê nisso o motivo da insistência nos temas míticos e na vertente panegírica do período. Com tais temas se arriscava menos um erro de inteligibilidade, pois a mitologia era compartilhada pela classe de pessoas cultas e os momentos louvados por poetas eram de alcance universal. Dessa forma, os temas possuíam uma codificação prévia ao alcance do público que pouco tinha que se empenhar na obtenção do sentido pretendido, diz Candido:

O acervo tradicional da Antigüidade era introjetado tão profundamente, que dava lugar a uma espécie de espontaneidade de segundo grau, (própria às tendências neoclássicas), indo os escritores prover-se nela automaticamente para corresponder aos estímulos da inspiração. Ela se tornava, assim, apoio à imaginação do criador e do receptor de literatura, como sistema de formas através do qual dava sentido à experiência humana. (CANDIDO. 2006, p.54)

Pôde então o lirismo tangenciar pouco a pouco à ilustração e atender a propósitos mais intimistas, tratando enfim do humano, como é o caso das produções dos mais ilustres Arcades da literatura luso-brasileira. Os mitos forneciam um quadro amplo de situações a serem exploradas, uma vez que são em essência projeções dos conflitos humanos.

Os moldes situacionais estavam a serviço de dois grupos de idéias que perpassavam todas as produções, visto serem os dois grandes produtos ideológicos do século: a noção de homem natural e o bucolismo. O homem, nas mais diversas manifestações literárias do período, reproduz uma série de características similares que o tipificam como rústico, bom, erudito, cordial, racional e otimista; algumas vezes, essas características de forma alguma poderiam se associar em uma situação real, como era o caso da erudição campestre exibida pelos personagens pastores, entretanto, tais representações projetavam um ideal utópico que em último grau era o ideal da civilização do período.

De certa forma, pode-se considerar a premissa de bondade do homem como uma idéia reativa diante do longo período de assunção da impureza inata da alma, pela qual devia o homem expiar em sua estadia na terra. O longo período de contato com populações aborígenes e os estudos subseqüentes produziram as mais diversas teorias, a ingenuidade dos povos primitivos era uma delas, daí possivelmente a noção de pureza associada à nova

imagem do homem. Entretanto, já muito distante de seu estado inicial, o homem progredira e muito do que foi alcançado era prova de sua superioridade animal, não poderia ser descartado; daí o novo ideal de humano ser composto parte por essa noção das qualidades do homem natural mescladas às do homem urbano. O exemplo, é claro, vinha da natureza, pois em todos os seus aspectos as descobertas recentes das ciências naturais apontavam uma ordem na natureza, agindo de modo natural, o homem só poderia propagar essa ordem e se beneficiar dela.

O bucolismo é, então, um gênero que retrata o Alfa e Omega do ideal árcade: é a projeção da Idade de Ouro, a representação da noção pura da natureza ordeira e não ameaçadora que o Iluminismo alimentava; e é, em última análise, uma projeção do ideal de vida, o escape possível diante do avanço inevitável da civilização. Se a vida urbana era desconcertante e anti-natural, cabia o recurso de se infundir nos eflúvios dessa realidade e se reiterar do conhecimento das leis naturais, visando à proposição de uma sociedade mais próxima do ideal natural. Para Afrânio Coutinho (2004), a natureza árcade não é apenas paisagem, mas “o Cosmo na sua totalidade, na sua complexidade, obra perfeita da criação divina, regido por sábias leis,” (COUTINHO. 2001, p.218). Claro que essa concepção de natureza expurga o mistério e o perigo como dados da mesma, esta é a natureza compreensível e decodificada das ciências naturais, projetada no local ameno e na fauna amigável, o mistério e o sombrio e o perturbador não têm lugar e só serão temas durante o Romantismo.

É justamente nesse confluir de idéias opostas que muitas vezes perde-se o rastro da orientação filosófica dos árcades. Sem a noção de verdade como substrato da razão, não se pode conceber como noções como o bucolismo e o progresso podem compor um mesmo quadro mental. Escapistas, meramente em virtude do fingimento poético característico do movimento, os árcades são algumas vezes exageradamente taxados de alienados e anti-progressistas, numa confusão comum entre elaboração estética e impulso ideológico:

“Não eram sem forjadas intelectualizações que forjavam o bucolismo da Arcádia; nascia de um empenho mental, cerebrino, a ambição de realizar precisamente uma existência sem atividades racionais; mentalizavam um ideal de vida desintelectualizada, e daí as inevitáveis contradições. Evadiam-se do século em que viviam, ou desejavam fazê-lo, por meio das ficções pastoris, assim voltando as costas às transformações históricas em marcha no século XVIII. Reagiam contra o progresso, idéia que começava a integrar

o vocabulário filosófico e científico do tempo, decerto no pressuposto de que literatura e progresso não se conciliam.” (MOISÉS, 2001, VI, p.226)

Sabemos que é apenas uma vertente da produção árcade que se ocupa dos cenários distantes e utópicos da Arcádia, e ainda assim, motivada por uma ideologia ilustrada, o que dificilmente deixa incólume o argumento de que seriam os árcades um movimento de alienados. Lembremos que é o mesmo Tomás Antônio Gonzaga da *Marília de Dirceu* a quem se atribuem os versos ferinos de Critilo, é também dele a autoria do “Tratado do direito natural”, demonstrando um pensamento bem próximo de questões sociais e filosóficas do período. Quanto a isso e às tendências anti-progressistas, Ruedas de la Serna (1995) propõe uma visão diferente da usual, vê o arcadismo português tão imbuído do espírito iluminista que o não consegue se despir de nenhuma manifestação desse movimento filosófico, mesmo a mais aparentemente reacionária como foi o despotismo esclarecido:

Nesse sentido, o arcadismo é mais uma expressão do espírito reformista do século XVIII, o ‘despotismo esclarecido’: ‘Tudo para o povo, mas sem o povo’ é a frase que sintetiza o ideal de governo na maioria dos países europeus dessa época. Projeto político da monarquia que responde à necessidade de reformar a sociedade para manter-se a si mesma à frente do poderio das outras nações e frente ao perigo que representam as crescentes aspirações de ascensão das novas classes médias, alentadas por idéias que vêm depreciar ‘o poder divino dos reis’.

Trata-se também, em nível político, de ‘restaurar’ a própria classe aristocrática, a monarquia, de devolver-lhe o esplendor do passado, seja por meio de novas conquistas, como quanto Luiz XV, em Fontenoy, celebrava a vitória da França na luta pela sucessão do trono da Áustria e cativava os franceses com a sensação de que haviam voltado os tempos do Rei Sol., seja por meio das grandes reformas administrativas, como quando o Árcade Cândido Lusitano, na dedicatória de sua biografia do Infante D. Henrique, compara os ‘gloriosos descobrimentos e conquistas’ deste, que deram ‘a primazia’ à monarquia lusitana, com as obras de D. José I em favor do progresso científico, educativo e comercial de Portugal.” (RUEDAS DE LA SERNA. 1995, p.3)

Talvez, justamente pelo estado de tensão filosófica em que se encontravam os árcades, o movimento não teve uma vida tão longa quanto os outros movimentos até então. Os

manuais tendem a nomear como Arcadismo português o intervalo entre 1756 com a fundação da Arcádia Lusitana e 1825, ano da publicação de *Camões*, de Almeida Garret; o brasileiro entre 1768, com a publicação das *Obras* de Cláudio Manuel da Costa, e 1836, o ano de publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães. Sabemos, entretanto, que muitas tendências combatidas pelo Arcadismo atravessaram todo o intervalo de sua duração, e os primeiros lampejos do Romantismo já eram sentidos antes mesmo de seu término vindos da Inglaterra e da Alemanha.

As rápidas transformações sociais foram preponderantes para tanto. O espírito ilustrado a serviço do Estado não suportou as demandas do povo e das classes burguesas, alienados do sistema do governo e espoliados a despeito da propaganda sobre o trabalho pelo bem comum. A queda do despotismo esclarecido, da monarquia francesa e a luta pela independência das colônias avivaram uma chama de autonomia e de questionamento do poder central, viu-se muito cedo que a harmonia e a ordem alardeadas como dever do governante e do homem bom eram os últimos disfarces de um velho sistema de poder não mais condizente com o período.

Testemunhas desse estado de coisas são os poetas brasileiros do período, vivendo no atraso cultural da colônia, mas em dia com a atualidade européia; manifestando tendências tão disparees como Cláudio e Gonzaga, mal se contendo dentro do regulamento árcade e ilustrado para ao fim serem espoliados pelo mesmo poder a que antes visavam agradar.

3. 1 *Marília de Dirceu*

Na primeira parte da *Marília de Dirceu*, Gonzaga discorre sobre vários temas centralizados em um único motivo, a paixão do pastor Dirceu pela pastora Marília. O poeta usa para isso a convenção árcade e elabora um universo pastoril, à semelhança de tantos outros, em que monta o cenário para a expressão do amor do personagem Dirceu. O sentimento é construído junto com o cenário, mas se destaca pouco a pouco ganhando mais visibilidade. Se a criatividade do poeta impressiona por um lado, pelo número de situações exploradas sobre um único motivo temático, por outro o poema pode se tornar enfadonho pela constante reiteração do nome das personagens e a recorrência ao tema central. O jogo amoroso da conquista é explorado em muitos liames e ocorrências, mas há que se notar que ele nunca é concluído; o pastor não chega a firmar sua relação com sua amada, toda situação poética antecede qualquer conclusão do assunto.

Essa situação se estende por toda composição, dando esteio para muitas variações e situações de expressão desse sentimento. É nítida a noção de que o autor não tinha a intenção de desenvolver uma obra de maior amplitude temática, ou sequer uma seqüência orgânica de temas que levasse a uma reflexão profunda a respeito da condição humana, conforme haviam feito tantos outros autores antes, no Barroco e no Renascimento, e conforme faziam alguns de seus contemporâneos neoclássicos. Entretanto, é justamente nesse aspecto que reside a qualidade da obra; ao se abster de maiores vôos filosóficos, o autor explora com maestria as filigranas do sentimento amoroso, partindo desde a delicadeza de suas formas de expressão, até a violência de seu ímpeto arrebatador. São os laivos pré-românticos de Gonzaga, eles propiciam um poema abundante e misto que curiosamente deriva para o tom melancólico no conjunto, ao dar a impressão da existência de um sentimento amoroso que não avança além da fase do deslumbramento e da conquista, e do qual o eu lírico não mostra sinais de se desgarrar. As várias representações que cria para a situação dão testemunho fiel a processos indescritíveis, francamente apreendidos como elementos comuns da existência humana.

O sentimento amoroso acaba por ser o catalisador de questões elementares da experiência humana. Tais questões desenvolvem-se em grupos de temas que ora se alternam e ora ocorrem paralelamente nas líras. Alguns temas provêm do imaginário árcade, os já conhecidos *locus amoenus*, *fugere urbem* e *aurea mediocritas* são recorrentes e veiculam os já conhecidos elementos da poesia pastoril. Outros temas, no entanto, inicialmente estranhos à conformação tranqüila do mundo bucólico, acham seu caminho no cenário, ao passo que paradoxalmente implementam uma certa tensão, estendendo os limites da película da estética até quase o ponto de ruptura. São assim, por exemplo, as líras que tocam na decrepitude e envelhecimento, na angústia amorosa, na resistência e disforia diante do sentimento amoroso.

Essas incursões temáticas reiterativas tomam forma de modulações de uma construção de maior escopo quando avaliamos a obra pelo viés do direcionamento da enunciação. Antonio Candido aponta essa característica da Literatura setecentista, o endereçamento, há sempre alguém citado como interlocutor:.

Mesmo nas poesias mais pessoais do século XVIII, notamos o jugo do diálogo, da presença de outrem, a evitar uma provável solidão [...]

Grande parte da poesia setecentista é endereçada, é uma conversa poética, quando não é francamente comemorativa “ao Sr. Fulano”, “às bodas de D. Beltrana” etc., - revelando cunho altamente sociável.(CANDIDO. 2007, p52)

Na primeira parte da Marília de Dirceu não é diferente, o eu lírico comporta-se de maneira variada nas liras, ora se dirigindo a Marília, (liras I, II, III, IV, V, VI, VIII, IX, XIII, XIV, XVII, XVIII, XIX, XI, XXII, XXIV, XXVII e XXXI), ora a um receptor inespecífico (liras VII e X), ora a Glauceste (Lira XVI) XXXIII), ora a Alceu (lira XV), e finalmente, não se dirigindo a ninguém ao elaborar narrativas alegóricas (Liras XII, XX, XXIII, XXV, XXVI, XVIII, XXIX, XXX e XXXII). Esse comportamento condiciona momentos distintos da enunciação que podem ser agrupados em temas maiores, organizados de acordo com a intenção presumida do eu lírico.

Para os fins deste trabalho abordaremos a primeira parte da Marília de Dirceu sob o ponto de vista do endereçamento, uma vez que esse crivo constitui um modo de organização estrutural do texto que permite uma análise clara. A esses grupos chamaremos de temas primários por circunscreverem outro grupo de temas, ou sub-temas, sujeitos ao tipo de endereçamento utilizado. Salientamos a artificialidade deste método, uma vez que Gonzaga não sistematizou sua obra desta maneira. O que o autor parece ter feito foi a retomada e desenvolvimento de certos temas poéticos na construção de suas liras. Entretanto, conforme veremos, a maioria desses temas, aqui tratados como sub-temas, estão circunscritos a este ou àquele grupo primário exclusivamente. Uns poucos sub-temas, no entanto, permeiam os grupos primários e serão apontados quando se fizerem presentes.

Dividimos a obra em três grupos primários. Nas liras dirigidas a Marília, nota-se o uso de estratégias argumentativas voltadas para a conquista amorosa, conformando assim um grupo temático voltado para a Conquista de Marília. As liras dirigidas a outrem (Alceu, Glauceste ou inespecífico) conformam o grupo temático das liras da Construção de Marília. Por fim, as liras narrativas podem ser agrupadas na temática da Intensidade do Sentimento, pois constroem imagens intensas tanto dos tormentos quanto da força da paixão. Procederemos com uma análise seguindo esta proposta de análise a fim de melhor organizar a discussão da obra

3.1.1 A Conquista de Marília

Este grupo de liras conforma um conjunto argumentativo direcionado a Marília. Nele, Dirceu se dirige à amada e apresenta argumentos para convencê-la a ficar com ele. Não se trata, no entanto, da mera enumeração de motivos, a argumentação é ardilosa, ora laudatória, ora prospectiva, e algumas vezes admoestatória. Quando vista sob o prisma do convencimento, a obra mais sugere ser uma extensa defesa do que um poema amoroso

voltado para a conquista. Embora não possamos dizer que os argumentos se apresentem em alguma ordem, obedecendo alguma sistemática persuasória, como veremos, os passos de um discurso retórico se mantêm e o enunciador apela tanto racionalmente quanto emocionalmente na direção de seu intento. Não podia ser menos, afinal, tem-se um receptor (Marília) inconstante que compele o enunciador a diferentes estratégias.

Olivier Reboul (1998) explica que há quatro fases no texto retórico, invenção, disposição, elocução e ação; como a retórica é uma disciplina que cobre desde a concepção do texto à sua execução, nem todas essas fases são necessariamente textuais. Dessas fases nos interessa mais a invenção por dizer respeito às estratégias argumentativas propriamente ditas de um texto retórico. A fase da invenção por si possui subdivisões, a primeira é a escolha do tipo de discurso; a segunda, a construção dos argumentos; a terceira, o levantamento das provas; e a quarta, o uso dos lugares. Quanto à escolha do tipo de discurso a ser empregado, Reboul cita Aristóteles e lista três tipos básicos de discursos retóricos: o legislativo, destinado ao convencimento de uma audiência acerca de procedimentos futuros; o judiciário, orientado para a acusação ou defesa de um elemento mediante um juiz; e o epidíctico, voltado para a louvação ou censura de pessoas. As três formas de discurso levariam em consideração o tipo de audiência a quem se destinam. É claro que tal formulação é bastante incipiente se considerarmos a evolução da disciplina retórica até estes dias. Entretanto, vemos que podemos encaixar com uma certa flexibilidade, todas as produções textuais destinadas ao convencimento em um dos tipos retóricos, ainda mais, podemos compreender melhor tais textos se os analisarmos sob a ótica do procedimento retórico.

A segunda fase da invenção seria a composição do argumento, termo que requer uma melhor explicação para os procedimentos da análise posterior. O argumento é o conjunto de recursos utilizados para tornar o orador confiável, e predispor a audiência para acatá-lo. O sistema retórico propõe a ocorrência de construções no texto que supram eventuais estranhamentos e problemas de receptividade para com orador. Nesse sentido há três tipos de argumento: o ethos, o pathos e o logos.

O ethos é a fase da construção da confiabilidade do orador, o que pode ser entendido como a utilização de todos os recursos disponíveis para fazer o auditório receptivo a sua presença, como alguém relevante ou digno de atenção. A composição do ethos é de extrema importância em um discurso persuasivo, pois locutor está normalmente em uma situação de superação de resistência da audiência; o ethos então fornece elementos que sustentam a confiabilidade do discurso. O pathos pode ser entendido como a preocupação com o conjunto de emoções a serem suscitadas no auditório. No processo de convencimento deve haver

comoção e esta é a parte do discurso que deve apelar às emoções da audiência. Finalmente, o logos é a argumentação lógica, normalmente através de entimemas, e que normalmente convencem por si só quando bem empregadas.

A terceira fase da invenção corresponde ao levantamento de provas, que diz respeito ao uso de elementos que orientem a audiência de maneira incontestada na direção pretendida. As provas não precisam necessariamente ser testemunhas de algum acontecido como acontece normalmente em discursos jurídicos, podem ser compostas também por exemplos, ocorrências cujo conhecimento seja compartilhado pela audiência e que indiquem soluções de escolha na direção da argumentação. As provas, por sua vez, dividem-se em externas e internas; as externas são retiradas da realidade e utilizadas para o direcionamento da argumentação, as internas são produzidas pelos elementos apresentados pelo discurso.

Por fim, temos a última fase do discurso retórico, os lugares. Estas figuras podem ser entendidas como finalizações, normalmente estruturações simples e facilmente apreensíveis que perfazem o conjunto do discurso. Os lugares forçam a platéia a organizar toda a informação recebida segundo uma representação simples e em seguida prosseguir rumo a um juízo ou decisão. Os lugares podem ser criados ou advir de várias fontes, talvez a mais rica delas sejam os ditos populares. Um exemplo de uso de um lugar simples seria a estruturação de um discurso jurídico forçando à decisão contra o réu, mostrando na argumentação o quanto ele ascendeu ilicitamente na vida; disso tratariam todas as fases anteriormente mencionadas do discurso retórico. Ao fim, poderia orientar a decisão com o lugar comum “tudo o que sobe tem que descer”, e assim forçar a decisão no sentido da condenação.

Listados os elementos básicos do discurso retórico, veremos agora como essas construções podem ser encontradas nas líras destinadas a Marília. Vale salientar que o conjunto das líras apresenta tais elementos desordenadamente, não havendo uma organização de todos eles num único texto sintético. A análise das líras pelo viés do endereçamento é que permite o levantamento das fases retóricas dentro de um conjunto, é importante notar também como as orientações estéticas do movimento árcade conformam as fases da elaboração retórica.

Na Lira I da primeira parte, temos o princípio da elaboração do ethos: a situação do amante Dirceu é posta subitamente, ele argumenta dirigindo-se a Marília que pode não ter muitas posses, mas dispõe do suficiente para sua existência cômoda. Realça também que mesmo não tendo muito, o que possui tem mais valor: é sofisticado em seu gosto e no seu proceder, não é um mero vaqueiro:

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 tiro o leite,
E mais as finas lãs, de que me visto.
(I, 1-8)²⁷

O eu lírico compõe seu ethos como um pastor de poucas posses, porém sofisticado, a melhor situação no mundo árcade, um homem simples diante da vida, mas detentor de conhecimento. Embora componha o cenário bucólico com coerência no decorrer da lira, citando pastores, ovelhas, os cantos e todo o *locus amoenus*, não tarda a reverenciar o amor por Marília plenamente, ao dar a ele mais importância que a todos os bens possíveis sejam eles os reais ou os simbólicos.

Porém, gentil Pastora, o teu agrado
Vale mais q'um rebanho, e mais q'um trono.
(I, 26-27)

A intensidade de seu amor o faz contradizer em parte os estatutos árcades, o eu lírico dá primazia ao sentimento e não ao estado de graça em que lhe deveriam pôr os atores convencionais do ambiente pastoril. O rio, os rebanhos e as plantações, elementos de fuga comum das paixões “que o mundo arrasta”, são também postos em segundo plano diante da satisfação encontrada na vivência do amor. “É o amor que salva o homem do mundo, aqui entendido como o lugar em que os homens se tornam presas dos bens materiais:” (RONCARI, 2002, 272)

Leve-me a sementeira muito embora
O rio sobre os campos levantado:
Acabe, acabe a peste matadora,
Sem deixar uma rês, o nédio gado.
Já destes bens, Marília, não preciso:
Nem me cega a paixão, que o mundo arrasta;

²⁷ Para este trabalho, o conto das liras baseia-se na edição crítica de Melânia Silva Aguiar, pois essa edição preserva a ordem e numeração original da publicação.

Para viver feliz, Marília, basta
Que os olhos movas, e me dês um riso.
(I, 41-48)

A primazia do amor leva o pastor a se validar num entremeio entre os códigos bucólicos e os da civilização convencional, ele cita as posses, ainda que parcas, mas também menciona poder e beleza, se ofertando como um partido digno da figura de sua amada.

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
(I, 11-14)

Difícil não sentir certo tom burguês nos versos, o pastor oferece mais do que bens rústicos para a sua amada, oferece-lhe um lugar de respeito entre os seus, onde ele tem poder. A realidade pastoril negocia com anseios exteriores a ela, a noção de prestígio, o valor agregado à posição ofertada. Algo tido para o eu lírico como de interesse para sua amada, ela talvez incapaz de reconhecer por si o valor intrínseco da índole pastoril e seu modo de vida. Posteriormente veremos como o amor suplanta essa idéia burguesa, mas é importante acusá-la como um valor presente na obra.

Há um esforço de conversão nesse sentido, Marília é projetada com uma figura resistente à perda do luxo e de posição, e a dedicação inicial do pastor em se validar em consonância com os códigos do mundo urbano são baldados, sua argumentação logo corre em outro sentido: convencer a amada do valor superior de seu mundo e seus dons. Marília é ocasionalmente admoestada a não agir com leviandade com a singeleza de Dirceu, ele a lembra de sua escassez de bens e da impossibilidade de supri-la com pertences e gestos luxuosos:

Tu não habitarás palácios grande,
Nem andarás no coches voadores;
(XXII, 9-10)

Em contraposição a essa falta, Dirceu promete a amada a eternidade por diversas vezes, através da única posse que não abre mão diante de sua amada, o seu canto:

Porém terás um Vate, que te preze,
Que cante os teus louvores.
(XXII, 11-12)

Os trechos citados compõem um ethos retórico complexo e condizente com as estratégias para tanto. A fim de se aproximar de sua platéia, o orador deve se mostrar digno na medida certa, não devendo alardear-se mais virtuoso do que seus ouvintes, sob pena de irritá-los com ares de superioridade; nem sequer apresentar-se muito humilde ou vil sob a ameaça de atrair-lhes muita condescendência ou desprezo. No caso do poema equilibram-se as idéias de pobreza e dignidade. Diante da falta de recursos materiais à altura das exigências de sua amada, o eu lírico apresenta sua subserviência e seus dons, e mesmo a pobreza é por ele colocada como possuidora de dignidade, ele ainda mais que entre os pares se destaca. É o código árcade que supre os elementos desse ethos, utilizando como melhor representante dessa relação entre pobreza e dignidade a imagem do pastor e de seu universo.

Os passos da composição do pathos podem ser sentidos nas líras IV e V que circunscrevem momentos em que Dirceu menciona sua paixão. Na Lira IV, ao acusar Marília de ser responsável por seus sofrimentos, Dirceu descortina seus infortúnios:

Mal vi o teu rosto,
O sangue gelou-se,
A língua prendeu-se,
Tremi, e mudou-se
Das faces a cor.
(IV, 8-12)

Ao que segue citando as ações a que se submeteu e a prontidão com que agiu para com ela desde então; cada nova estrofe é fechada com o estribilho:

Marília, escuta
Um triste Pastor.
(IV, estribilho)

Sua tristeza é motivada pelos poucos cuidados que ela dispensa consigo a despeito de sua dedicação, finalmente, ao se sentir abandonado é com resignação que prossegue:

Mas eu te desculpo,
Que o fado tirano

Te obriga a deixar-me;
Pois basta o meu dano
Da sorte, que for.
(IV, 78-82)

Na Lira V, o foco do pastor está em si mesmo e nas mudanças realizadas pelo sentimento. As preferências antigas já não têm mais lugar diante da nova necessidade, os elementos do gosto árcade perdem a cor e o eu lírico se vê incapaz de usufruir deles. Descreve-os com estranhamento, pois já não é capaz de localizar neles a antiga essência serena de antes: um rio parece ter retornado de seu curso, os ecos já não lhe respondem, bosques e regatos estão diferentes. Trata-se de um subjetivismo bem romanesco esse nível de interferência na paisagem causada por estados interiores, é o próprio Dirceu quem tem consciência disso:

Mas como discorro?
Acaso podia
Já tudo mudar-se

No espaço de um dia?
Existem as fontes,
E os freixos copados;
Dão flores os prados,
E corre a cascata,
Que nunca secou.
(V, 57-65)

Questiona então a identidade de tudo o que o cerca, afinal, a mudança lhe parece muito drástica, e cada vez que se interroga se os sítios que o cercam são os mesmos sítios de antigamente, responde em estribilho:

São estes; mas eu
O mesmo não sou.
Marília, tu chamas?
Espera, que eu vou.
(V, estribilho)

É com submissão e delicadeza que o eu lírico configura um pathos em que tenta inculcar culpa e compaixão na amada. A descrição do quadro em que se encontra contempla os

sofrimentos causados pelo amor; já não preza mais o que lhe era mais caro e se dispõe a tudo para o mero agrado de Marília, então descreve-a como agindo com desvelo, sendo ela a única culpada de tudo

Marília, teus olhos
São réus, e culpados,
Que sofra, e que beije
Os ferros pesados
De injusto Senhor.
(IV, 1-5)

O logos constitui a argumentação de natureza racional, ao apelar para a razão, a função desta fase é infundir a noção de coerência a se proceder de determinada forma. No caso da obra, compreende as liras em que o eu lírico utiliza o tempo como o maior motivo para a cessão de Marília; seja por ela poder ser vítima dele, ou pelo próprio Dirceu já não dispor dele tanto assim. Os motivos apresentados são concretos, ao ponto de vulgarizar um pouco toda atmosfera idílica característica da composição; a velhice é uma situação próxima para o pastor e mesmo a beleza de Marília não resistirá ao tempo.

A ameaça é colocada de modo claro à amada, toda a Lira XXXI é um aviso da importância de prezar àquele que permite a duração da beleza através do canto, função que imputa dignidade ao pastor e pode render à amada o anseio definitivo de todo mortal, a eternidade. O eu-lírico assume quase um tom de chantagem ao dizer a Marília que “Em vão se viram/ Perlas mimosas,/ Jasmims, e rosas/ No rosto teu.” (XXXI 12-15), não havendo quem a cante, não haverá quem se lembre dela na posteridade. Estes são momentos de consciência artística, de confiança na qualidade da obra, talvez os menos mediados pela alegoria bucólica. O fingimento árcade alimenta idéia de beleza na condição da escassez material, tentando assim mitigar a angústia da falta de posses para cumprir com as responsabilidades de amante. O eu lírico, mais próximo do próprio Gonzaga, exorta Marília a ter mais cautela com seus desvelos:

Ah! não se manche
Teu brando peito
Do vil defeito
Da ingratidão:
Os versos beija,
Gentil Pastora,

A pena adora,
Respeita a mão,
A mão discreta,
Que te segura
A duração
(XXXI, 89-99)

A sua função de poeta lhe é clara, não é por amargar doce sofrimento que se deixa esquecer disso. Já havia em uma lira anterior (XXII) dito qual seria seu grande valor, quando revelava não poder dar-lhe palácios ou coches. A eternidade pela arte é a dádiva máxima, não importando quanto luxo ela deseje:

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.
(XXII, 25-28)

Mais ainda, diante de um eventual desleixo da amada, o pastor vê-se na posição de lembrá-la disso, inclusive beirando ao extremo de argumentar que talvez sua maior qualidade seja justamente a disposição de seu cantor. Para isso se vale do exemplo de outros poetas e suas amadas belas e famosas:

Nenhum dos Vates,
Em teu conceito,
Nutriu no peito
Néscia paixão?
Todas aquelas,
Que vês cantadas,
Foram dotadas
De perfeição?
Foram queridas;
Porém formosas
Talvez que não.
(XXXI, 56-66)

O tom agressivo, talvez um pouco magoado, não é majoritário, no entanto; uma boa argumentação deve cobrir diversas expectativas para funcionar. Ora o eu lírico age com mais

incisão, ora, mais ameno, expõe as delícias ao alcance dessa futura relação. O *locus amoenus* no tema da conquista projeta um futuro apetecível, para alcançá-lo o amor deve ser consumado, até então ele permanece como proposta e é disso que se trata, da possibilidade de usufruir de um porvir plácido em companhia do amor.

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,
Toucarei teus cabelos de boninas,
Nos troncos gravarei os teus louvores
(I, 61-618)

Mas não é sem a mácula do tempo que esse futuro se anuncia, Dirceu, como projeção de Gonzaga, já é um homem maduro cortejando uma adolescente. Na lira XVIII em uma imagem desse futuro ele constrói um cenário realista ao se ver amparado por Marília em sua visita aos campos. Compara-se a um velho que vê passar perto e declara em que algum tempo será ele a estar assim. O tempo é um fator inexorável que “gasta” o próprio bronze e determina a finitude de todos os estados mesmo o de graça em que ele imagina o futuro.

Não vês aquele velho respeitável
Que à muleta encostado
Apenas mal se move, e mal se arrasta?
Oh! quanto estrago não lhe fez o tempo!
O tempo arrebatado,
Que o mesmo bronze gasta.
(XVIII, 1-6)

Entretanto, para ele será uma existência menos penosa, ele mesmo o diz, pois disporá de sua amada ao seu lado amparando-o. A representação do *locus amoenus* é sempre acompanhada da noção de transitoriedade diante de outros fatores da existência, a morte o derradeiro deles, a qual não perde de vista. Visto ora como projeção, ora como efêmero, o *locus amoenus* não chega a se fixar como presente, é um reduto tênue, egoísta, visto por um ponto de vista maduro que já não projeta grandes aspirações nem vislumbra o mundo

desfrutando desse estado. A esse respeito tudo o que pode fazer é dar o exemplo e após a morte ser apreciado:

"Quem quiser ser feliz nos seus amores,
Siga os exemplos, que nos deram estes."
(I, 67-68)

A idéia da morte é uma importante delimitadora, mas diante da perspectiva de viver o amor, a passagem do tempo e o fim são idéias suportáveis. A isso se limita sua mais agradável visão do futuro, não há uma nova "Idade de Ouro" por vir, apenas a felicidade individual de um homem limitada pela sua morte.

Contente morrerei, por ser Marília
Quem sentida chorando
Meus braços olhos cerra.
(XVIII, 43-48)

Ainda se trata de uma conquista em andamento, a amada vacilante força a constante lembrança de que o fenecimento pode comprometer os melhores anos se não for observado, há a urgência em ser feliz, pois se não, a morte, a virada da fortuna, pode trazer sofrimentos:

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.
(XIV, 1-4)

Apolo foi também pastor de gado, é o argumento indelével dos rigores de sorte nesta lira, contudo, mais que isso, a sombra do envelhecimento e da morte demandam rapidez na escolha do destino. O *carpe diem* horaciano é apresentado com seu aspecto de urgência mais destacado: o prazer não surge naturalmente como ocorrência inerente à situação do pastor, ao associar o usufruto do amor à sua paz, o eu lírico acentua a efemeridade da condição, limitando-o aos anos mais ativos da vida quando pode desfrutar dos agrados da paixão.

Que havemos de esperar, Marília bela?
Que vão passando os florescentes 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.
(XIV, 41-48)

A recorrência de imagens alertando para o fenecimento revela a pressa do amante. A argumentação tenta persuadir o interlocutor da severidade do fato, o tempo esgotará as vantagens para ambos. Já citamos o caso da lira XVIII em que Dirceu se compara a um velho já curvado pelo tempo e revela:

Assim também serei, minha Marília,
Daqui a poucos anos;
Que o impio tempo para todos corre.
Os dentes cairão, e os meus cabelos,
Ah! sentirei os danos,
Que evita só quem morre.
(XVII, 13-18)

O inexorável tempo lhe tirará as forças e também a vida; à Marília, conforme mencionamos, a beleza:

O tempo não respeita a formosura;
E da pálida morte a mão tirana
Arrasa os edifícios dos Augustos,
E arrasa a vil choupana.
(XXII, 13-16)

Há um certo ressaibo com a passagem do tempo que em parte revela uma preocupação de fundo existencialista. A morte invariavelmente colherá tudo, “edifícios dos augustos” e “vil choupana”, mesmo a incomparável beleza de Marília não será respeitada. Essa noção tão presente da transitoriedade, como dissemos, revela um humor maduro, desiludido, já incapaz de grandes aspirações e ciente das fortes limitações que a existência impõe. Contudo, apenas a esperança do amor ameniza o ar macabúzio que quase se firma em um questionamento mais pungente sobre a vida. Se o eu lírico não concretiza suas tendências soturnas em desilusão completa, como fará o emblemático jovem Werther, é porque na iminência de tal acontecimento é sempre re-inspirado por sua paixão:

Ah! enquanto os Destinos impiedosos
Não voltam contra nós a face irada,
Façamos, sim façamos, doce amada,
Os nossos breves dias mais ditosos.
(XIV, 17-20)

Esse conjunto de argumentos encerra o *logos*, em que vimos ser o tempo o grande motivo em todos os aspectos a definir esta parte. O avançar do tempo define a urgência para ambos, pois os alcançará de diferentes maneiras, para ele, o ocaso e para ela o esquecimento. As duas razões em conjunto convergem na única opção lógica para dirimir o inevitável destino, apelam à razão para a solução do problema.

As tentativas de convencimento ainda promovem outro grupo de argumentações, os exemplos. Podemos enquadrá-los dentro da fase das provas do discurso retórico, pois através de citações míticas e utilizações do cenário pastoril, Dirceu mostra a Marília a intensidade do sentimento e por vezes tenta convencê-la a proceder de certa maneira. Na verdade esse pode ser considerado o uso estritamente clássico desse elemento, pois dessa maneira o próprio Aristóteles instrui seu uso em sua arte retórica. A noção do conceito de provas como testemunhas do fato são certamente exteriores ao pensamento retórico clássico que se empenha em atingir a platéia através daquilo que o orador compartilha com ela, para isso convém mais valer-se de exemplos próximos ou mitos, recesso em que o orador se arriscaria menos considerando o contexto da antiguidade.

Os exemplos utilizados na primeira parte *Marília de Dirceu* seguem essa recomendação, ora valem-se de mitos, ora da natureza. Claro que justamente a busca pelo clássico no próprio movimento leva naturalmente a essas opções dentro do universo árcade, seja por seu valor estético ou por motivos de clareza. Como vimos, o fato é que as duas tendências confluem, recomendações da retórica clássica e estética árcade, em um todo indissociável.

Nas Liras III e XIII há uma exposição de alguns mitos que fundamentam de diferentes maneiras o argumento de que o sentimento amoroso é um prodígio, estas são duas liras que, embora dirigidas à Marília, começam a dar corporeidade ao sentimento amoroso, definindo-o como uma força ou como uma entidade.

Na Lira III, o amor se justifica utilizando o exemplo de Júpiter e de outras figuras míticas como Marte, Vênus e Vulcano. Eles também se viram enredados pela trama do amor e se puseram em situações estranhas por seus desejos: Zeus tornou-se em chuva de ouro, se fez

passar por Anfitrião e por um touro branco, por três diferentes mortais, o triângulo amoroso entre Marte Vênus e Vulcano rendeu boas risadas aos deuses; para Dirceu, a comparação é feita com Zeus. Para ressaltar a beleza de Marília ele se vale do mito para promover uma inversão de situações:

Amou o Pai dos Deuses Soberano
Um semblante peregrino:
Eu adoro o teu divino,
O teu divino rosto, e sou humano.
(III,28-32)

Outros exemplos míticos utilizados são os de dois trágicos heróis-amantes da mitologia grega, Leandro e Orfeu na lira XIII. O primeiro, toda noite se empenhava em atravessar o Helesponto a fim de ver sua amante Hero; o segundo, desceu aos infernos para recuperar sua amada morta, Eurídice; ambos são citados pela dimensão de seus feitos, uma vez que foram capazes de extremos pelo sentimento que nutriam. O principal ponto da argumentação com esses exemplos é dado ao fim da lira:

Aos dois amantes
De Trácia, e Abido
Não deu Cupido
Do que aos mais todos
Maior valor.
Por seus vassalos
Forças reparte,
Como lhes parte
Os graus de Amor.
(XIII, 107-115)

A estratégia do eu lírico com essas citações míticas é a de convencer Marília da elevação proporcionada pelo sentimento e do poder do mesmo, tudo reunido de uma maneira a proporcionar lisonja e atrair o interesse da amada ao mostrar-se capaz de tamanha evolução moral por conta dela. Bem mais mundanos são os exemplos construídos com imagens da natureza. Na lira XXIV, coloca a beleza feminina como uma arma, lista antes dela outras armas dadas à natureza por Jove: as asas dos pássaros, o veneno da serpente, a garra do leão, o dente do javali, os chifres do touro, a velocidade do cervo e a escama do peixe. Acima de todas essas está a sagacidade do homem, e acima desta, a beleza feminina:

Às tímidas donzelas pertenceram
Outras armas, que têm dobrada força,
Deu-lhes a Natureza
Além do entendimento, além dos braços
As armas da beleza.
(XXIV, 25-28)

A beleza, na concepção do poema, a principal motivadora do amor, supera todas as outras armas por subjugar a vontade dos homens, capazes de empreender guerras pela satisfação de seus impulsos. Inevitavelmente, exemplos míticos e históricos são postos para reforçar a argumentação:

Eu vejo, eu vejo ser a formosura,
Quem arrancou da mão de Coriolano
A cortadora espada.
Vejo que foi de Helena o lindo rosto,
Quem pôs em campo armada
Toda a força da Grécia.
E quem tirou o cetro aos reis de Roma?
Só foi, só foi Lucrecia.
(XXIV, 33-40)

Enxergar a beleza feminina com uma arma indica mais que uma estratégia de lisonja nesse caso, a listagem das armas dos animais pode sugerir interpretações simbólicas das diferentes competências dessa arma definitiva que supera a todas, inclusive o engenho humano. Essa concepção aparentemente fortuita e sem propósito encontra reforço no grupo temático da fuga inútil do amor, a ser visto posteriormente, pois deixa despontar uma visão já não tão otimista do sentimento, ao invés, transparece um certo enfado dos sofrimentos e inconveniências causados por ele:

Tu podes dar, Marília, a todo o mundo
A paz, e a dura guerra.
(XXIV, 47-48)

Outra ocorrência de cunho argumentativo utilizando exemplos da natureza condiz com a ideologia ilustrada que associa verdade de natureza. Na lira XIX imagens de maternidade

são retiradas do campo da relação entre animais: vaca e novilho, cadela e cãesinhos, e aves e seus rebentos; ao mostrar o prazer que os animais têm em tratar suas crias questiona-a:

Que gosto não terá a esposa amante,
Quando der ao filhinho o peito brando,
(XIX, 28-29)

É uma insinuação clara que finalizará com o argumento:

Que até naquilo, que de peso serve,
Inspira Amor, doçura.
(XIX, 42-43)

A tentativa de convencimento fica patente. No melhor estilo ilustrado, Dirceu busca num essencialismo da natureza a motivação para o enlace, o amor não só se justifica como um sentimento transformador, ele é a o caminho natural, a verdade a se submeter diante dos exemplos incontestáveis de sua ação, os exemplos naturais.

Essa preocupação com argumentos ilustrativos denuncia uma certa resistência da amada em aceitar ser vítima ela mesma do amor. Os exemplos que se valem dos mitos e da natureza são vetores para a sugestão de duas idéias centrais: o amor é um sentimento dignificante, à altura dos maiores feitos e dos deuses, e também um sentimento essencial, inescapável. A lira VIII sintetiza as duas diferentes abordagens do sentimento utilizadas pelos exemplos, nela tanto a idéia de elevação quanto de inevitabilidade essencial estão presentes; exemplos naturais e míticos são mesclados numa tentativa de desencorajar Marília da renúncia do sentimento. Para dissuadir a amada dessa rejeição, Dirceu profere uma sucessão de exemplos em questionamento que já requerem a concórdia do interlocutor:

Em torno das castas pombas,
Não rulam ternos pombinhos?
E rulam, Marília, em vão?
Não se afagam c'os biquinhos?
(VIII, 10-13)

A dignidade do sentimento vem no mesmo estilo com o exemplo de Diana:

As grandes Deusas do Céu
Sentem a seta tirana
Da amorosa inclinação.

Diana, com ser Diana,
Não se abrasa, não suspira
Pelo amor de Endimião?
(VIII, 38-43)

Não pode, portanto, só Marília, do amor, essa lei da natureza, querer isenção. Com a lista de exemplos e as admoestações completa-se o grupo de argumentos mais incisivos da conquista, bem ao sabor iluminista, o amante Dirceu constrói uma defesa e de si mesmo e do sentimento que o aflige. Note-se que cumpre o itinerário estético do movimento árcade dentro de sua defesa: como vimos o *locus amoenus* é uma projeção visando a angariar a atenção da amada; o *carpe diem* é a lembrança da urgência da ação e está associado à idéia de fenecimento; as menções à natureza e à mitologia grega estão a serviço da ilustração da verdade, ou melhor, do binômio beleza igual a verdade da ideologia ilustrada. Não discordamos que haja delicadeza nas imagens utilizadas, mas note-se que a maior parte do tempo estamos diante de uma argumentação e o amante ainda não fez nenhum investimento textual que não fosse intelectual; a cortesia é uma parte de menor extensão no texto endereçado a Marília.

Com os pontos da argumentação construídos, resta ao enunciador por fim a lisonja, a parte que seria mais condizente com um texto de conquista amorosa. O elogio à imagem, uma redundância do poema, é o primeiro investimento nesse sentido. Boa parte da descrição visual de Marília obtida na primeira parte da obra é feita justamente nas líras em que Dirceu propõe Diálogo com ela. Já na lira I temos uma descrição lisonjeira:

Os teus olhos espalham luz divina,
A quem a luz do Sol em vão se atreve:
Papoula, ou rosa delicada, e fina,
Te cobre as faces, que são cor de neve.
Os teus cabelos são uns fios d'ouro;
Teu lindo corpo bálsamos vapora.
Ah! Não, não fez o Céu, gentil Pastora,
Para glória de Amor igual tesouro
(I, 30-37)

Esse tom ecoa por toda obra, a variação do tema ou a forma de construção do argumento que produzem as variedades de abordagens utilizadas. Sempre utilizando elementos naturais, suas cores e texturas, reproduz várias vezes uma pintura de Marília. Na

lira II personifica a amada no Cupido, e o descreve nos mesmo termos, diante da semelhança da imagem entre os dois ao fim da Lira revela:

Sim, Marília, a cópia é tua,
Que Cupido é Deus suposto:
Se há Cupido, é só teu rosto,
Que ele foi quem me venceu.
(II, 69-71)

Na lira IX outro quadro completo é descortinado; o motivo é o aprisionamento, diz o eu lírico não ter sido preso por cadeias ou bigornas, delinea sua prisão com os dotes da amada. O cativo, no entanto, é prezado pelo cativo, descreve os liames que o atém novamente com as cores da natureza, contudo, nesta lira, os dons de Marília são superiores às cores e texturas oferecidas:

O Vento quando parte em largas fitas
As folhas, que meneia com brandura;
A fonte cristalina,
Que sobre as pedras cai de imensa altura,
Não forma um som tão doce, como forma
A tua voz divina.
(IX, 25-30)

Não há uma outra dimensão que não seja a física nas descrições da primeira parte, os dotes que causam tamanha movimentação em Dirceu são externos. Apenas quando tenta tranquilizá-la acerca de uma outra pastora que demonstra intenções amorosas para consigo, Dirceu aponta uma qualidade que não é exclusivamente visual:

Deixa o ciúme,
Que te desvela:
Marília bela,
Nunca receies
Dano daquela
Que igual não for.
Que mais desejas?
Tens lindo aspecto;
Dirceu se alenta

De puro afeto,
E pundonor.
(XVII, 100 -110)

Ainda sim, em boa parte desta lira o pastor compara as duas concorrentes fisicamente, sempre dando saldo a Marília. A que se deve esse investimento desmedido à imagem? Podem-se levantar diversas explicações, algumas até arriscando o uso de dados externos à obra para sugerir soluções; optaremos, no entanto, pela concepção iluminista de associação entre verdade e beleza. Claro que o código da cortesia cumpre sua boa parte no jogo, a elevação da figura feminina e a submissão às suas vontades estão presentes:

Marília, tu chamas?
Espera, que eu vou.
(V, estribilho)

Contudo, não por isso podemos circunscrever essa exacerbação da visualidade num imbróglio de lisonja, sem lhe imaginar maiores impulsos motivadores. Inicialmente, temos de notar que não são meramente as feições físicas de Marília que chama a atenção, seus gestos e voz compõem parte do quadro de sua perfeição divina:

O Cisne, quando corta o manso largo,
Erguendo as brancas asas, e o pescoço;
A Nau, que ao longe passa,
Quando o vento lhe infuna o pano grosso,
O teu garbo não tem, minha Marília,
Não tem a tua graça.
(IX 37-42)

Todo o exterior dela é uma manifestação inatingível de beleza. Dentre os diversos infusos ideológicos que formatam o arcadismo brasileiro, como vimos, o Iluminismo aflora aqui, atribuindo à beleza o testemunho da verdade, porque afinal, para os iluministas “ O belo é o verdadeiro porque este é o natural filtrado pela razão” (CANDIDO, 2006 p. 65); a noção de verdade aqui é bastante contaminada da noção de ordem que o período iluminista experimentava em todos os campos do conhecimento. Poeticamente, o encantamento provocado pela beleza se justifica como prova de uma ordenação do universo de caráter superior, sempre atribuída a Júpiter.

Noto, gentil Marília, os teus cabelos.
E noto as faces de jasmims, e rosas:
Noto os teus olhos belos,
Os brancos dentes, e as feições mimosas:
Quem faz uma obra tão perfeita, e linda,
Minha bela Marília, também pode
Fazer os Céus, e mais, se há mais ainda.
(VI, 28-35)

A beleza acaba não só por ser um sinal de ordem, de poder; ela culmina sendo o próprio poder de distribuir ordem e caos:

Tu podes dar, Marília, a todo o mundo
A paz, e a dura guerra.
(XXIV, 47-48)

A defesa poética da beleza leva a crer que por si só ela basta, já é um sinal indelével da marca essencial do universo. Marília não necessita de outras qualidades louvadas, pois dispõe da prova da posse de uma verdade essencial, é bela.

Faltou apenas levantar o lugar retórico sobre o qual se baseia a argumentação. Embora possua um importante papel para as estratégias de convencimento, normalmente o lugar não precisa ser explícito, pode ser apreendido do conjunto argumentativo do poema. O lugar é também, normalmente, uma formulação curta que engloba todo o conjunto de esforços argumentativos em um dito simples, mas cheio de significado em virtude de todo o empenho realizado. Podemos dizer que o *carpe diem* é a base do lugar central da argumentação de Dirceu, no entanto, esse tema não projeta uma atitude relaxada de impertubabilidade e contemplação, é o medo do tempo e da finitude que Dirceu projeta para a amada incitando-a a agir com urgência. O medo do fim e a necessidade de uma atitude rápida em busca da felicidade resume o lugar da argumentação na sentença:

Ah! enquanto os Destinos impiedosos
Não voltam contra nós a face irada,
Façamos, sim façamos, doce amada,
Os nossos breves dias mais ditosos.
(XVI 18-21)

As líras analisadas aqui agrupadas sob o tema “A conquista de Marília” dispõem argumentos diversos, como visto, quase como se tratasse de uma peça legislativa segundo a concepção da retórica clássica; enquanto discurso legislativo, sua construção visa a promover no receptor idealizado, Marília, a decisão de procedimentos futuros, para isso vale-se de elementos da retórica clássica. Encontramos os principais elementos do discurso retórico ainda que não na ordem convencional em que normalmente estariam; como todo bom discurso clássico, eles são pensados para agir em conjunto preenchendo requisitos racionais e emocionais não deixando espaço para outras ponderações. Trata-se, finalmente de uma peça artística pensada como persuasória, elaborada tendo em vista um receptor ligeiramente resistente, que pela própria finalidade de produção não pode antever em seu corpo o resultado de sua veiculação.

3.1.2 A construção de Marília

Classificamos anteriormente, para os propósitos deste trabalho, as líras em que se podia identificar um destinatário que não fosse Marília como componente do grupo temático: “A Construção de Marília”. Trata-se de líras cujo propósito não parece ser convencer a outrem a proceder desta ou daquela forma, mas tentar pintar um quadro da amada e dos efeitos dessa relação. O fingimento árcade estabelece um conjunto de quadros específicos que funcionam como bases situacionais sobre a qual se pode melhor entender a obra; embora o eu lírico não promova nenhuma forma de intróito narrativo, a leitura do conjunto leva à imaginação de um cenário campestre onde o eu lírico ocupa os companheiros com as reiteradas tentativas de descrição de sua amada e de seu sentimento.

Os interlocutores deste conjunto são Glaucete, Alceu, a Musa e um interlocutor não específico, analisaremos cada um separadamente mostrando como podem todos ser agrupados neste conjunto temático. A única aparente exceção deste grupo parece ser a lira XI, que tem em vista a musa, que deixaremos por último na análise devido seu caráter diferenciado.

Na seqüência das líras, o primeiro interlocutor a aparecer sem ser Marília não possui identidade, é presumido, no entanto, o eu lírico anuncia o conteúdo de seu canto como se falasse a alguém:

Vou retratar a Marília,
A Marília, meus amores;
(VII, 1-2)

Vimos que o discurso árcade do interlocutor é uma convenção, temos os indícios de que alguém é imaginado como o receptor direto, mas não há menção de nome. Não nos deteremos em uma análise da razão de um interlocutor não específico, sendo este tema certamente substância para um outro trabalho.

A difícil representação de Marília é o tema desta lira, algo já visto no grupo temático anterior. Não há elementos na existência, por mais nobre que sejam, que sirvam à representação dos atrativos da amada. Em sua busca compara cores da terra, do céu e do mar sempre aquém do objetivo traçado. A insuficiência das cores existentes para representar o esplendor da amada leva o eu lírico a recorrer ao deus Amor em busca de auxílio:

Ah! Socorre, Amor, socorre
Ao mais grato empenho meu!
Voa sobre os Astros, voa,
Traze-me as tintas do Céu.
(VII, estribilho)

Por não lhe satisfazer na esfera terrena, procede finalmente para o reino dos deuses onde talvez haja beleza compatível. Retoma então o mito do pomo de Discórdia, em que Afrodite, Hera e Athena disputaram o prêmio pelo mérito da beleza, ao que conclui:

Porém não, que se Marília
No certame antigo entrasse,
Bem que a Páris não peitasse,
A todas as três vencera.
(VII, 41-44)

Finaliza então a lira voltando-se para Amor e concluindo:

Vai-te, Amor, em vão socorres
Ao mais grato empenho meu:
Para formar-lhe o retrato
Não bastam tintas do Céu
(VII, 45-48)

Em raros momentos, a angústia amorosa se concretiza em uma descrição factual dos eventos internos no Arcadismo. Há pouca descrição de fenômenos subjetivos no movimento, mas a força dos mesmos pode ser apreendida através de suas repercussões externas. A

impossibilidade de descrever a amada satisfatoriamente é uma delas; essa angústia, gerada por um sentimento que avassala o eu lírico, não se plasma em uma anamnese que busque tornar inteligíveis os estados da alma, é refletida por uma busca infundável de conformação externa do ser que causa semelhante movimento.

Na lira X, também sem um destinatário específico, o deus Amor passa de suposto auxiliar do poeta a servo da amada. Tenta o eu lírico advertir alguém o modo de escapar aos efeitos incômodos do amor, dá-lhe a descrição do aspecto, dos trejeitos e dos poderes numa imagem que compila representações de várias facetas do sentimento, a aparente inocência:

No corpo ainda
Menino existe;
Mas quem resiste
Ao braço seu?
(X, 25-28)

A beleza
As suas faces
São cor de neve;
E a boca breve
Só risos tem.
(X, 41-44)

Contrapõem-se a isso, no entanto, sua crueldade e competência:

Ao negro Inferno
Levou a guerra;
Venceu a terra,
Venceu o Céu.
(X, 29-32)

Amor é a personalização de uma força que opõe em si mesma delicadeza e brutalidade; impossível de ser derrotado, é apenas pela fuga de sua contemplação que se pode escapar de seu poder, pois, segundo a lira, suas infundáveis setas foram lhe dadas por Marília. Ao contrário da Lira II em que a amada é a imagem do Cupido, nessa representação ela é vista como alguém que dispõe de seu poder e o concede; se o amor é invencível, alguém lhe supre dos instrumentos sendo o principal deles a beleza. Não cremos poder se presumir daí a concepção de uma versão mais calculista de Marília, capaz de a seu prazer valer-se de seus

dotes sedutores para a perdição dos pastores. Impera aqui a antes mencionada associação ideológica entre beleza e verdade, é por existir que, no exagero poético do eu lírico, Marília dá sentido ao amor.

Na lira XV, dirigida a Alceu, imbricam-se mais claramente os conceitos de verdade e beleza, ou mais diretamente, beleza e essência. A beleza de Marília é vista como um tesouro de valor absoluto que vigora tanto na terra quanto no céu e diminui tanto quantos forem os bens materiais. Novamente trata-se da beleza exterior, focalizados em dentes, olhos, face, cabelos e “outras graças”, o bastante para mover em direção ao amor. O grande trunfo, para o eu lírico, é a sabedoria de desfrutar de tais bens, pois que são os mesmo que movem os próprios deuses:

Ama Apolo, e o fero Marte;
Ama, Alceu, o mesmo Jove:
Não é, não, a vã riqueza,
Sim beleza,
Quem os move.
Posto ao lado de Marília
Mais que mortal me contemplo:
Deixo os bens, que aos homens cegam,
Sigo dos Deuses o exemplo:
Amo virtudes, e dotes;
(XV, 39-48)

Vemos novamente mais uma pista da espiritualização da beleza na concepção árcade, que não cinde interior e exterior como ocorrências díspares. Aquilo que é belo o é por uma conformação essencial, é a prova sensível da ordem universal e por isso deve ser apreciado. Entretanto, na Lira XVI o discurso parece desviar dessa tendência, Dirceu se dirige a Glauceste e compara as amadas de ambos descrevendo inicialmente Eulina. Os dotes da namorada do amigo são ligeiramente descritos e ditos vencerem em muito “À laranjeira copada, estando de flores,/ E de frutos ornada” (XVI, 14-16), para o eu lírico ela vale um imenso tesouro conforme repete no estribilho, contudo:

Sim, Eulina é uma Deusa;
Mas anima a formosura
De uma alma de fera;

Ou inda mais dura.

(XVI, 25-28)

Essa alma de “fera” causa sofrimentos a Glauceste que Dirceu testemunha, a pastora “vale um imenso tesouro” e é uma deusa, mas apresenta comportamentos que discordam de sua condição. Há uma ruptura na concepção que associa beleza e virtude? De fato não, pois diante da verificação da falta, mesmo a consideração da beleza de Eulina muda:

Tenha embora brancas faces,

Meigos olhos, fios de ouro,

A tua Eulina não vale,

Não vale imenso tesouro.

(XVI, 33-36)

Há, portanto, aquilo que pode imitar a beleza sem o ser, como o “fuzil, que imita a cobra” (XVI, 37), mas para isso o veredicto é claro:

Que importa se mostra cheia

De mil belezas a ingrata?

Não se julga formosura

A formosura, que mata.

(XVI, 41-44)

Marília, por outro lado, colige todas as virtudes e por isso possui a beleza verdadeira, ri e se entristece com Dirceu, canta com ele, ela, sim, merecendo o valor de um tesouro. A relação entre beleza, verdade e amor se mostra mais clara: o amor é fruto de uma experiência visual, ou pelo menos é expressa como tal, através da descrição das formas e dos gestos da pessoa amada, mas essa beleza, mesmo que óbvia, pode ser negada como um engodo. A algo de mais profundo que não é atingido por essa concepção do sentimento, mas que aflora nas feições e nos gestos que impelem ao amor, não é a mera visualidade que determina a paixão, mesmo porque essa visualidade pode ser negada na ausência da essência que a sustente.

A tentativa de pintar a amada persiste na lira XXXIII, última dirigida a Glauceste, em que Dirceu pede ao amigo que cante aos rústicos pastores a beleza da pastora. É na verdade um pedido prescritivo, uma vez que são recomendados os elementos de onde o amigo poeta deve extrair sua inspiração. Como nas tentativas anteriores, há mistura de experiências sensoriais diferentes: som e imagem, deve-se cantar um quadro; mas diferentemente do que

aconteceu antes, nesta lira as cores da natureza parecem bastar ao retrato, não havendo queixas de insuficiência.

Para pintares ao vivo
As suas faces mimosas,
A discreta natureza
Que providência não teve!
Criou no jardim as rosas,
Fez o lírio, e fez a neve.
(XXXIII, 21-26)

O valor de Glauceste como poeta é incontestado, pois apenas ele tem dignidade o bastante para satisfatoriamente representar Marília, daí o pedido. O receituário prossegue incluindo outros seres e a destinação que se deve dar a eles, pedras de granadas e cravos para os beijos, estrelas para os olhos e assim por diante. Não se restringe às feições, sugere que também retrates os gestos e, algo mais difícil, as qualidades interiores:

Mal retratares do rosto
Quanto julgares preciso,
Não dês a cópia por feita;
Passa os outros dotes, passa,
Pinta da vista, e do riso
A modéstia, mais a graça.
(XXXIII, 51-56)

Esse canto, catártico para aquele que o pede, fará o pastor chorar e suspirar de gosto ao causar inveja aos outros pastores. Se, como pede, a canção em nada dever a amada, não haverá outra reação possível.

Ah! pinta, pinta
A minha Bela!
E em nada a cópia
Se afaste dela.
(XXXIII, estribilho)

Finalmente, outra abordagem da beleza que se traduz em poder ocorre na lira XI, dirigida à musa. A inclusão desta lira dentro do tema da construção de Marília se justifica por esta lidar com a idéia do poder da amada. Há um pedido inicial feito à musa da poesia, o

poeta deseja abandonar as composições amorosas e solicita que ao invés da lira a inspiração toque-lhe o clarim, quer com isso cantar grandes feitos e heróis:

Não toques, minha Musa, não, não toques
Na sonora Lira,
Que às almas, como a minha, namoradas
Doces canções inspira:
Assopra no clarim, que apenas soa,
Enche de assombro a terra!
Naquele, a cujo som cantou Homero,
Cantou Virgílio a Guerra.
(XI, 1-8)

O canto épico é entendido aqui inicialmente como uma categoria poética superior à que só os poetas dotados de grande dignidade podem aspirar. No ponto oposto se encontraria a poesia lírica, por isso o eu lírico aspira eminência e deseja os cantos ternos:

Eu já não vejo as graças, de que forma
Cupido o seu tesouro;
Vivos olhos, e faces cor-de-rosa,
Com crespos fios de ouro:
Meus olhos só vêem graças, e loureiros;
Vêem carvalhos, e palmas;
Vêem os ramos honrosos, que distinguem
As vencedoras almas.
(XI, 13-20)

A glória aspirada mais do que a glória estética é a mundana, quer alcançar um Virgílio e um Homero em notoriedade. Propõe-se a cantar Hércules ou a guerra dos Titãs e Tifeus. A grandiosidade dos temas é compatível com a dos épicos da antiguidade, mas logo o ânimo arrefece:

Abaixa, minha Musa, o tom, qu'ergueste;
Eu já, eu já te sigo.
Mas, ah! vou a dizer Herói e Guerra,
E só Marília digo.
(XI, 41-44)

Apesar disso, seu canto será tão belo que nem Anfión nem aquele “que desceu ao Negro inferno”²⁸ (XI, 56) igualarão em beleza. Novamente o amor vence mesmo a guerra, pois pode definir um novo patamar de dignidade para aquele que o canta. Inverte-se a concepção de superioridade estética e na imagem que arremata a lira, exagera-se nos efeitos de uma canção baseada no amor:

Mal repito Marília, as doces aves
Mostram sinais de espanto;
Erguem os colos, voltam as cabeças,
Param o ledo canto:
Move-se o tronco, o vento se suspende;
Pasma o gado, e não come:
Quanto podem meus versos! Quanto pode
Só de Marília o nome!
(XI, 61-68)

Da Construção de Marília extrai-se uma concepção singular do motivo para o amor. O realce dado à beleza pode levar à impressão que ela meramente baste para dar ensejo à paixão, pois, todas as descrições, como vimos, privilegiam o aspecto visual. Contudo, vê-se que no conjunto dos versos que, embora os parâmetros de definição da beleza e sua relação com o amor mostrem-se muito maniqueístas, tais parâmetros escondem uma motivação de cunho essencialista para o amor.

A equação “ama-se invariavelmente aquilo que é belo”, é contrabalançada com uma concepção rígida da beleza: só é belo aquilo que realmente o é, não aquilo que pretende ser. Se por um lado “[...] só fugindo/De um rosto lindo/Se vence Amor” (X, 70-72), por outro “Não se julga formosura /A formosura, que mata.” (XVI, 43-44), testemunha disso são as menções à modéstia, pundonor e doçura de Marília. O belo, coerente com a concepção árcade-iluminista, reflete uma verdade profunda e resulta da incontinência dessa verdade essencial na matéria. Aquilo que apenas simula a beleza, embora não imediatamente discernível, assim que desvelado deixa de ser belo.

3.1.3 A intensidade do Amor

²⁸ Trata-se possivelmente de Orpheu, a julgar pela comparação com Anfión, portador de uma lira. Contudo vale mencionar a possibilidade de se tratar de outros dois heróis Míticos, Ulisses e Enéias, que também realizaram a descida aos infernos.

No último grupo temático, encontram-se as líras desenvolvidas como pequenas narrativas sem a orientação do texto para um destinatário. Neste conjunto, as narrativas fazem uma figurativização do amor, através da qual apresenta-se principalmente a concepção do sentimento na obra. Valendo-se de elementos míticos, os trechos narrativos constroem pequenas alegorias que representam facetas díspares do sentimento amoroso. Ora a violência e resiliência, ora a sutileza e doçura do sentimento são postas em foco, sempre demonstrando a impossibilidade de se fugir dele. O amor, nestas líras sempre representado por Cupido, é uma força independente que sujeita indivíduos à revelia de suas vontades ou pela submissão dela.

Amor é ainda uma extensão da força de Marília, personagem tão sólida quanto Cupido nessa seqüência. O Deus na maioria das vezes é mostrado a serviço dela e de seus encantos. Contudo, encenações lisonjeiras à parte, o que se extrai do conjunto são os dados de uma alma afligida em diferentes momentos por um sentimento desconcertante. É possivelmente uma das mais completas representações em literatura da vivência íntima do sentimento amoroso, diversos estados de alma se alternam indo do repúdio à aceitação, da rebeldia à submissão, sem incorrer na quase incontornável anamnese sentimental tão comum após o Romantismo.

Nessa alternância de atitudes, começemos pelo repúdio ao sentimento amoroso, que permeia as narrativas das líras XII, XXV e XXIX. Em tais líras, o amor é representado pelo clássico menino alado, que por crueldade ou peraltice põe a perder aqueles os quais submete. Uma constante nessas líras é a noção de ameaça associada ao amor, e a disposição daquele que lhe quer resistir a ir às últimas conseqüências para salvar-se de sua influência. Na Lira XII, o pequeno deus é surpreendido sem suas setas por Dirceu, que sem hesitação o agarra, arremessa-o ao chão e o esmaga em um abraço mortal, desejando-se ver livre de sua influência. A vítima resiste inutilmente por ser pequena e frágil e por fim expira; há uma descrição deveras detalhada do assassinato:

No já cansado
Peito, que arqueja,
Mil golpes deu.
Suou seu rosto;
Tremeu gemendo;
E a cor perdendo,
Bateu as asas;
Enfim morreu.
(XII, 33 - 40)

O pastor leva as setas como sinal de sua vitória, mas ao ver o menino morto, Marília põe-se em prantos ao lado do corpo lavando-lhe as feridas com lágrimas, prontamente o Deus levanta-se recuperado, descrito como “monstro” por Dirceu. Após ver o Deus ressurgido, o pastor pondera e conclui:

Que louca idéia
Foi, a que tive!
Enquanto vive
Marília bela,
Não morre Amor.
(XII, 86-90)

Extrema brutalidade e delicadeza se alternam nesta lira; a insatisfação com o amor leva o personagem ao assassinato, mas há uma impotência inata: não se pode matar com violência aquilo que se instalou em virtude da delicadeza. A insubmissão é um dado importante, mesmo que a violência seja redimida pela doçura, ela lá permanece, testemunha da instabilidade em que se encontra o eu lírico.

O repúdio ao sentimento também transparece na Lira XXIX, em que, dialogando com o Amor, Dirceu renega as ofertas para submeter-se. O deus é qualificado de “tirano” e “risonho”, e retratado como um aliciador que oferece algo que ambos sabem que será danoso a quem aceitar. O Deus persiste em tentar convencer o pastor citando o exemplo de Anacreonte e por fim desfia vantagens em se sentir apaixonado:

Aos negros, duros pesares
Não resiste um peito fraco
Se o amor o não fortalece:
O mesmo Jove carece
De Cupido, e mais de Baco.
(XXIX, 11-15)

Não importam os argumentos, o pastor conhece bem os perigos do amor e tem as cicatrizes para provar, mais ainda, aos exemplos de Cupido contrapõe mito e história:

"Se o mundo conhece males,
"Tu os maiores fizeste,
"Sim, tu a Tróia queimaste,
"Tu a Cartago abrasaste,

"E tu a Antônio perdeste."

(XXIX, 21, 25)

O sorrateiro amor então chama para o combate corpo-a-corpo, Dirceu vai à busca das armas e ruma para o campo à espera do adversário, ao invés dele encontra Marília e perde seu intento, se rende. Cupido então tripudia:

"Confessa, louco, o teu erro;

"Contra as armas da beleza

"Não vale a externa defesa

"Dessa armadura de ferro."

(XXIX, 41-15)

Mais ardilosa ainda é a representação do deus na Lira XXV, ele não está sozinho, conta com o auxílio de seus gênios e maquina uma maneira de submeter Dirceu até então resistente às suas investidas. Queixa-se que suas setas parecem atingir pedra ao baterem no peito do pastor, chega à conclusão de que apenas como atributos de Marília alcançará seu intuito. Reúne então seus gênios armados e estes se distribuem pelo corpo da pastora:

Os primeiros se ocultaram

Da Deusa nos olhos belos:

Qual se enlaçou nos cabelos,

Qual às faces se prendeu.

Um amorinho cansado

Caiu dos lábios ao seio,

E nos peitos se escondeu.

(XXV, 29 35)

Como último recurso, um dos gênios transforma-se em uma criança, e se finge perdido e choroso para atrair a piedade de Marília, esta prontamente atende ao engodo e se faz mais obstinada em alcançar o menino ao ver que ele lhe foge. A perseguição calculada pelos gênios leva a pastora à vista de Dirceu, que reconhece o menino e o engano, fecha os olhos e ouvidos tal qual Ulisses e tenta se prevenir do ataque, sabe que não pode resistir à beleza de Marília, mas é tarde:

O Gênio, que se escondia

Entre os peitos da Pastora,

Ergueu a cabeça fora,

E o sucesso conheceu.
Deixa o sossego em que estava,
E vai ligeiro meter-se
No peito do bom Dirceu.
(XXV, 71-77)

Os outros gênios em sucessão ferem o peito da vítima pasmada, que já abre os olhos e destampa os ouvidos, espetam-no e prendem-no, parecendo demônios dantescos, a descrição do ataque dificilmente incita outra imagem:

Logo que viram os Gênios
Ao triste Pastor disposto
Para ver o lindo rosto,
Para as palavras ouvir,
Cada um as armas toma,
Cada um com elas busca
Seu terno peito ferir.
Com os cabelos da Deusa
Lhe forma um Cupido laços,
Que lhe seguram os braços,
Como se fossem grilhões.
O Pastor já não resiste;
Antes beija satisfeito
As suas doces prisões.
(XXV, 84-98)

As três liras, ainda que não apresentadas em sucessão pela obra, compõem um conjunto de alegorias em que se contrapõe violência e delicadeza como elementos do jogo amoroso. O amor tanto inspira violência, Liras XII e XXIX, quanto a carrega em si, Lira XXV; a sua principal arma, no entanto é a beleza, de onde extrai seu poder absoluto. É por isso um sentimento ardiloso que causa danos ao homem, cicatrizes e feridas; mas sempre flerta com eles, quando já não é possível negociar, assalta –os abruptamente.

O repúdio parte da racionalidade; ainda que apazível o estado do amante é enfermiço, a loucura que o sentimento incita é temida por causar estragos a quem sofre dela e a outros.

Há em contrapartida a valorização de aspectos positivos, o sentimento eleva a sensibilidade e coloca a alma em um estado superior de expressão. A Lira XXIII narra um desafio jocosos de Marília ao amante, pede que ele cante à espera de poder divertir-se às custas

disso. Dirceu atende prontamente o pedido e nem sequer tempera a lira. O resultado é a surpresa da amada diante da beleza dos versos e do canto, Dirceu exhibe uma voz divina. Cupido aparece, vendo o estupor da menina, a reprova por querer divertir-se às custas do pastor e explica-lhe:

"Quando num peito
"Assento faço,
"Do peito subo
"À língua, e braço.
(XXXIII, 33-36)

Na lira XXXII o eu-lírico se descreve a revolver papéis antigos que continham poemas de amor dedicados a outras belas. Surpreende-se com a falta de destreza que exhibia. As “finezas mal feitas” são, pois, colocadas em um monte e queimadas, Cupido surge e protesta, pois trata-se de obras feitas por sua inspiração:

"Achas que de tais amores
"Não deve existir memória?
"Sepultando esses triunfos,
"Não roubas a minha glória?"
(XXXII, 29-32)

Não há discussão, pois Dirceu diz ao deus que são poemas escritos antes de conhecer Marília, e arremata:

"E que importa, Amor, que importa,
"Que a estes papéis destrua;
"Se é tua esta mão, que os rasga,
"Se a chama, que os queima, é tua?"
(XXXII, 41-44)

O amor é também visto como causa de uma elevação sublime, que contrapõe sua pujança em curvar suas vítimas. Convém lembrar que este conceito de amor alimenta-se da noção beleza-verdade-essência, trabalhada continuamente no poema, assim, ao ser afligido pelo sentimento, o indivíduo sofre uma transformação essencial.

Outras abordagens feitas por este conjunto de liras relacionadas com o tema principal são a beleza de Marília e a sua inseqüência. A beleza, como vimos, justifica o sentimento,

por isso é colocada como sobre-humana, a projeção mensurável sob a ótica do eu-lírico da força do amor. Para abordar a beleza de Marília atribuindo-lhe uma intensidade descomunal, Vênus é colocada nas narrativas e comparada de alguma forma à pastora. Na lira XXVI, cupido prepara um quadro deixando-lhe prontos a moldura e fundo, pinta nos ângulos de cobre as quatro belezas e como desafio escreve ao centro da pintura: este espaço a quem se deve?”

Vênus, que viu a pintura,
E leu a letra engenhosa,
Pôs por baixo "Eu dele cedo;
Dê-se a Marília formosa.
(XXVI, 13-16)

Noutra Lira, a XXX, um engano compromete Cupido. Deitada próxima a uma fonte Vênus dorme, Cupido ao vê-la corre em sua direção e lhe dá um beijo, a Deusa acorda irada, o deus então se justifica:

Foi fácil, ó Mãe formosa,
Foi fácil o engano meu;
Que o semblante de Marília
É todo o semblante teu.
(XXX, 13-16)

Como podemos entender esse motivo como pertencente ao tema da intensidade do amor? Ao que tudo indica essas duas liras apenas fazem uma retomada da louvação à beleza de Marília também verificada nos grupos temáticos anteriores. É preciso novamente entender estes entrecos sob a perspectiva árcade-iluminista e sua busca por resoluções racionais dos dilemas de expressão. A beleza pode ser entendida como um dado indicativo da intensidade do amor, posto que o amor em si não pode ser medido ou expresso a não ser por imagens. A beleza semelhante à de Vênus talvez seja o dado mais confiável do amor do eu-lírico, o caráter sobre-humano da beleza de Vênus é um dado de conhecimento comum em que se apóia para o testemunho de seu sentimento.

Por fim, há as narrativas que expressam a incoseqüência da pastora ao impor o amor por sua beleza. Trata-se de uma retomada do motivo do Poder de Marília, apenas ensaiando variações. Na Lira XX, estando a mexer em uma rosa em botão, ela não se apercebe da

proximidade de uma abelha raivosa que a pica. Retratada como uma deusa, a pastora grita e faz Cupido correr do bosque em seu socorro, vendo a frivolidade da lesão o deus comenta:

Se tu por não tão pouco
O pranto desatas,
Ah! dá-me atenção;
E como daquele,
Que feres, e matas,
Não tens compaixão?"
(XX, 25-30)

Na Lira XXVIII, a pastora aproveita-se de um descuido do deus: Cupido dorme depois de brincar, despojado das armas. Furtivamente ela lhe rouba a aljava e o arco; faunos que presenciaram tudo acordam o menino zombando de seu infortúnio, Cupido zangado responde:

Teméis as setas
Nas minhas mãos cruas!
Vereis o que podem
Agora nas suas.
(XXVIII, 25-28)

Estes trechos finalizam a imagem do amor como um sentimento inconseqüente, portador de dano para os aflitos. Isso justifica o repúdio inicial ao cerco de Cupido, Marília ao portar as setas leva a termos ações nocivas, Amor pode conduzir à elevação, mas a um custo pessoal muito alto, a perda da tranquilidade e subserviência.

Síntese

Nada basta para conter Marília, um poder que resiste à descrição paira sobre ela. Se em algumas vezes ela é a própria imagem do amor, em outras manda nele. Reflete a pulsão ansiosa do eu lírico em abarcar um estado de alma por demais conflitante para possibilitar coerência, o doente não pode entender a completa extensão da doença.

“Marília de Dirceu, o título consagrado das liras de Gonzaga, é a mais nobre e perfeita idealização do amor da nossa poesia (...) canta de amor numa toada sinceramente sentida e por isso tocante, do amor como a grande e fecunda e honesta paixão humana nas suas relações com a vida, ainda nos seus aspectos prosaicos, a existência e os sentimentos vulgares ou sublimes” (VERÍSSIMO. 1929, 138)”

É esse caráter exterior do íntimo que melhor define o árcade, que não se perde em introspecções soturnas ou em brados sentimentais, a plenitude do sentimento aflora nos gesto e atitudes. Antevendo o movimento romântico, a escolha do tema amoroso permite que o autor dê consistência e sublimidade ao fenômeno da paixão através das várias ocorrências que descreve em suas liras, todas de caráter simbólico e revestidas do código árcade da representação pastoril. Mesmo “tolhido” pelo uso de um sistema de códigos e mitos, não é sem exuberância que representa seu sentimento ou a presença de sua amada, aquele comparado sempre com corpos celestes e esta posta lado a lado com deuses, num trabalho que ao mesmo tempo mistifica e solidifica a entidade “amor” como uma força independente, além da compreensão humana, capaz de mover o indivíduo e definir sua existência.

A inspiração para sua produtividade não é outra senão sua vida e a convenção árcade. Na seqüência das liras sente-se a variação de humor, propósito e confiança na consumação do amor. Por vezes o tom queixoso denuncia certo enfado para logo depois surgir uma lira em que assombra o entusiasmo pelo sentimento e pela vida; questões práticas também são tocadas, como a capacidade de provisão à altura das necessidades ou da dignidade da amada e, reiteradamente, o inevitável envelhecimento. Gonzaga, em suas liras, depura cuidadosamente os conflitos do cotidiano e mesmo a pequenez dos anseios humanos em poesia, é com seu motivo central, dando consistência reconhecível ao sentimento amoroso e suas angústias, que ele atinge aparentemente questões universais, valendo-se do distanciamento dignificador da convenção árcade.

5 COMPARAÇÃO

Vimos através da análise das duas obras o quão diferentes estruturalmente elas são uma da outra. Estamos diante de duas peças líricas que possuem organizações textuais completamente distintas: na primeira, mesclam-se narração e drama dando esteio para o desenvolvimento das cenas e dos temas pertinentes; na segunda, constrói-se uma defesa que em nada deixa a dever à estrutura de textos retóricos. Visivelmente a estrutura imediata dos textos não fornece elementos de comparação distando tanto uma da outra, resta-nos, portanto, os elementos estéticos e temáticos e seus respectivos desenvolvimentos.

O bucolismo e seus temas são os elementos iniciais que abordaremos nessa aproximação. Em se tratando de um gênero, é possível verificar os diferentes matizes de elementos pertinentes ao tipo de texto. Se por um lado é um elemento limitador, no jogo dialético entre regra e liberdade criadora ele acaba fornecendo a semente da própria transformação; nas palavras de Wellek e Warren (2003 p.307). o gênero é uma “ ‘Instituição’ – como a igreja, a Universidade ou o Estado são instituições” Enquanto instituição, um gênero literário define e é definido por seus utilizadores, temas e idéias sempre estão sujeitos a reconstruções à luz de novos tempos, na apreciação das duas obras em questão poderemos ter um exemplo disso.

Feitos os cotejamentos referentes ao complexo temático, a hipótese de influência poderá ser averiguada. Obedece Gonzaga uma tradição ou está ele marcado mais intimamente pelo texto de Virgílio do que pode ser explicado pela ideologia de um movimento estético?

5.1 O *Bucolismo*

O gênero literário presta, em geral, um serviço assessorio ao apreciador: a antecipação. Diante de um poema bucólico, épico, de um romance policial, uma novela de cavalaria ou qualquer outro gênero, criamos uma rede de expectativas que contém elementos imagens, enredo, personagens e lugares que são contempladas ou frustradas no decorrer do usufruto da obra. Claro que o mínimo de experiência cultural se faz necessário a fim de que muitas predições possam ser feitas com relação alguns tipos de obra. Contudo, experiência cultural não é a mesma coisa que experiência de leitura nesse caso, certas operações textuais parecem nos cercar mesmo antes de sermos capazes de ler, nos munindo com um referencial básico ou elaborado dependendo do ambiente em que estejamos inseridos.

Dependendo de seu grau de estabelecimento e difusão, a escolha de um gênero pode dizer muito para a análise de uma obra, seja sobre a ideologia ou intenções do autor, a estética vigente do período, ou mesmo as idéias que a impulsionaram. O gênero bucólico provê um conjunto de imagens bem restrito que foi amadurecendo no decorrer do tempo devido às repetidas incursões de diferentes autores. Faz muita diferença, portanto, o ponto no tempo em que se enquadra uma obra neste tipo de análise, uma vez que podem diferir as concepções que cercam determinado gênero literário de acordo com o período em que é abordado.

Difícil traçar um ponto de origem da formulação dos gêneros em geral. No entanto, não temos outros meios para levantar nossa história intelectual que não seja através do registro nas suas mais diversas manifestações, por isso erroneamente atribuímos o início das coisas ao início da nossa referência registrada. No caso do gênero bucólico, é certamente na Antigüidade clássica que apontamos seu início. Convencionalmente creditamos a Teócrito e Virgílio sua definição e conformação, a todos os demais que o seguem atribuímos a função de difusores.

Mas estavam realmente Teócrito e Virgílio num vácuo estético tão grande a ponto de formularem eles próprios os alicerces do gênero bucólico? Por uma questão de precedência, Virgílio menos do que Teócrito certamente. É inclusive dos poucos fatos conhecidos de sua biografia a sua intenção de escolha do gênero “iniciado” pelo poeta de Siracusa; portanto, a poesia bucólica já era algo relativamente conformado durante a vida do poeta de Mântua. O próprio Teócrito também transpõe elementos da poesia pastoril em seu trabalho, revelando uma antecedência oral do estilo que certamente difundiu muito antes do poema os elementos de predição do gênero.

Quais são os elementos que caracterizam esse tipo de poema? Do ponto de vista da tradição já consolidada em que nos encontramos podemos levantar os usuais: O *locus amoenus*, a natureza terna e confortante que provê o essencial a indivíduos de índole frugal; *fugere urbem*, a construção de cenas numa realidade campestre dotadas de elementos típicos, distantes das condições da cidade; o ócio útil e a amizade, motivadores das disputas poéticas e das canções e poemas; os caracteres, os pastores em si e sua índole pacífica e artística, contrabalançando rusticidade e sofisticação numa categoria específica do bom gosto pastoril.

A presença desses elementos marca a poesia bucólica que ainda elabora espaço para a inserção de temas diversos segundo cada poeta. Não nos arriscaremos a uma perspectiva diacrônica da evolução do gênero, tal feito estaria muito além dos propósitos deste trabalho. É antes nossa intenção flagrar a situação de tais elementos em dois momentos distintos,

revelando as distinções que os respectivos contextos estéticos e autorais imprimiram na realização dos mesmos.

5.1.1 O Ambiente

Os elementos do cenário são dados importantes na poesia pastoril, na medida em que são constantemente utilizados na composição dos tropos do poema. Reside nesse aspecto, a construção do ambiente, uma dificuldade específica no entendimento da poesia bucólica: tanto os termos como os elementos de realidade utilizados nos textos podem não vir a ser imediatamente compreensíveis devido sua especificidade. Isso se torna mais patente em Virgílio do que em Gonzaga para nós leitores modernos, o universo campestre criado pelo poeta romano é mais rico e vivo do que o do poeta brasileiro. Todavia, segundo Maria Isabel Rebelo Gonçalves (VIRGÍLIO, 1996, p.14)., Virgílio já apresentava um decréscimo no uso do cenário com relação a seu precursor: “Curioso é que, sendo Virgílio um homem ligado ao campo, seu mundo pareça muito mais artificial do que o do cidadão Teócrito”

Seja como for, um levantamento comparativo entre os dois poemas em questão conduzirá a um melhor entendimento do texto e de sua estrutura. Virgílio compõe um cenário visivelmente mais rico, considerando as espécies vegetais, animais e os elementos de relevo que ele cita em seu poema. Para melhor listarmos os elementos do cenário, utilizaremos o método de classificação proposto por Maria Isabel Rebelo Gonçalves (VIRGÍLIO, 1996, p.15).

Iniciemos pelas espécies vegetais: a autora classifica as plantas em dois grupos principais, as plantas úteis e as vulgares, cada qual contendo subgrupos. Entre as plantas úteis os subgrupos são: árvores e arbustos de fruto ou sombra: faias, aveleiras, castanheiras, tamargueira, olmos amoreiras, oliveiras, videiras, juníferos, carvalhos, salgueiros, pereiras, alfenas, ciprestes, olmeiros, pinheiros e verbenas; arbustos para o gado: codosso, vime, viburno, ervas, tomilho, sarça, malva, medronheiro, arbustos e freixo; ervas perfumadas: amomo, nardo, murta, casia; plantas coloridas: narciso, roseira, violetas, lírios, jacinto, flor do endro e papoulas; ornamentais: acanto, hera, loureiro, abeto, choupo, gilbardeira, ébulo e espadana.

Ainda dentro do que Rebelo Gonçalves convencionou como grupo das plantas úteis, acrescentaríamos os seguintes subgrupos não mencionados pela autora: plantas comestíveis ou frutos: uva, maçã, pomo, castanhas, espiga, morango, alho, ameixa, cevada, amora, colocásia; plantas de utilidade prática: junco, cana, serpão e freixo. No segundo grupo, o das

plantas vulgares estão dois subgrupos, as plantas estéreis e improdutivas: aveia, joio e colmo; as espinhosas e perigosas: cardo, espinheiros, paliúro e teixo.

Quanto aos animais descritos, a classificação da autora propõe os tranqüilos: bois, ovelhas, cordeiros e carneiros; os irrequietos: cabras, cabritos, touros; gráceis e ligeiros: cervo e gamo, cisnes; agradáveis de ouvir: abelhas, cigarras, aves (coruja, gralha, asa-branca, pombas); selvagens: águias, raposas, lince, lobos, leões, tigres, javalis; e repelentes: serpentes e lagartos. Acrescentamos aqui duas categorias não mencionadas pela autora, os animais úteis: cães e cavalos; e os aquáticos: peixes e golfinhos.

Os elementos da paisagem apresentam igual diversidade, citaremos de acordo com classificação própria os extratos obtidos. Inicialmente, temos os nomes genéricos que descrevem elementos naturais da paisagem; são citados campos, bosques, florestas, pedras e penedos, fontes pastagens rios, grutas, montes, mar, searas, relva, regatos, pântanos e Alpes. Temos também elementos da paisagem de criação humana: cercados, sebes, carreiros, choupanas, cidades, e cidadelas.

Além dos componentes genéricos, há ocorrências nominais de rios: Arar, Tibre, Oxo, Reno e Hebro; montes: Mênaló, Tmavo, Rodopé, Garamantes, Pindo, Liceu, Partênio e Ísmaro; fonte: Aganipe; e ventos: Austro, Zéfiro e Bóreas. Cidades ou regiões também aparecem nominalmente: Roma, Germânia, África, Cítia, Bretanha, Sicília, Arcádia, Ponto, Mântua, Cremona e Etiópia. Por fim, temos uma forma bastante comum de designação de elementos que evoca certa familiaridade através de adjetivação geográfica: vinho de Ariúso, tigres da Armênia, penedos do Parnaso, Ninfas Libétrides, Tomilho do Hibla, teixos de Cirnos, ervas da Sardenha, penedos do Tmavo, mar da Ilíria, pombas da Caônia, mares da Sicânica e cumes do Parnaso.

Na primeira parte da *Marília de Dirceu* temos um número reduzido de elementos se compararmos às *Bucólicas*; do grupo dos animais: ovelhas, pombas, peixes, serpente abelhas, cisne, cordeiro, vaca, cadela, agoureiro e como referências poéticas, elefante, leão, tigre, onça e javali; das plantas: papoula, rosas, jasmim, freixo, lírio, loureiro, carvalho, palmas, aroeira, centeio, murta, cravo, flores e feno; e os elementos de paisagem: penhasco, rio, regato, cascata fonte, pedras, granada. Note-se que no caso de Gonzaga não há nenhuma referência geográfica específica, o ambiente construído não abarca referenciais externos como em Virgílio.

5.1.2 As estruturas

Sob o ponto de vista da estrutura textual, a poesia pastoril encontra-se em dois momentos distintos nos textos em questão. As formas de representação e aproveitamento dos universos propostos diferem bastante ainda que os atores permaneçam os mesmos. Vimos que no caso das *Bucólicas* a estruturação do universo pastoril se dá pela interação dos personagens através de diálogos ou pela construção narrativa de diferentes enunciadores. Entremeados com estas construções estão diversos acontecimentos potencialmente conflitantes que não resultam em nenhuma forma de resolução, a exemplo da desapropriação dos pastores, dos amores de Córídon e Galo, e outros mais. Vimos como os potenciais conflitos são abandonados em virtude de uma distensão lírica que dá vazão ao modo de ser pastoril.

No caso da primeira parte da *Marília de Dirceu*, tem-se a impressão de um longo monólogo, não há a representação de outras vozes, e também não há a inserção de situações complicadoras capazes de gerar questões sobre o prosseguimento das coisas. A enunciação lírica perfaz toda a extensão da obra, não havendo situação ambígua. Propusemos em nossa análise da obra uma divisão das liras segundo os alvos da enunciação; de acordo com nossa divisão, o que mais parece se aproximar de uma construção narrativa são as narrativas alegóricas, contudo, elas não intervêm no universo ficcional proposto pelo poema.

Na análise das *Bucólicas* em capítulo anterior, utilizamos o conceito de *frame* sugerido por Eco para compreender de que modo a poesia de Virgílio orienta sua construção. Vemos agora que esse *frame* parece ser um dado constituinte comum a esse tipo de poesia, pois os tipos de predições situacionais são os mesmos para os dois poemas. O *frame* Bucólico é de fundamental importância não por seu potencial narrativo, mas por sua atualização co-textual²⁹ dos termos. Como uma poesia que se baseia em cenários, a poesia bucólica não promove tropos que desloquem a predicação convencional dos termos.

Jean Cohen (COHEN, 1996) ao estudar o conceito de predicação está preocupado com a aferição quantitativa da ocorrência do que ele chama de “predicação impertinente” em diferentes tipos de obra. Por predicação impertinente o autor entende aquela que insere um predicado imprevisto semanticamente a determinado termo:

²⁹ O conceito de co-texto utilizado aqui é o mesmo que Eco se vale baseado no tratado de Semiótica de Peirce. O termo está relacionado com o conceito de contexto, que seria as possibilidades de co-ocorrência de dois ou mais termos segundo as predições do código linguístico; o co-texto represente essa ocorrência já fixada, quando os termos já estão associados formulando um sentido.

Podemos agora dar a essa regra uma formulação mais geral. Já que toda frase é feita e termos lexicais dotados de uma função gramatical determinada, a regra em questão exige que todo termo de uma frase seja capaz de exercer semanticamente sua função. Essa regra nada mais é do que a modalidade que o axioma de inteligibilidade assume, ao nível semântico. (COHEN, 1966, p. 90)

Cohen localiza o crivo para a noção de pertinência em um dicionário hipotético de equivalências que os falantes possuem em sua competência lingüística. Tal conceito é bastante semelhante ao depurado por Eco (ECO, 1979) ao esmiuçar o tratado de semiótica de Peirce. O que para Cohen é predicação, a teoria semiótica atribui um termo mais abrangente chamado “rema”, que é um elemento que infunde um termo com uma predicação condizente com seu sentido. As bases das teorias compartilham o conceito de que há para cada termo uma “enciclopédia” de complementos possíveis, invocada por sua presença. O critério do que vem a constituir uma fuga do referencial enciclopédico depende de vários fatores: tipos de enunciação, contexto real de ocorrência. Cohen define tropos como a Metáfora como um desvio de predicação primordialmente impertinente, mas que se atualiza com um contexto.

A poesia bucólica se diferencia das outras modalidades pois não baseia seu lirismo no extravasamento das leis de predicação, prefere a analogia imagética, a comparação como elemento estético; a metáfora ou outras figuras por continuidade não compõem forte do seu repertório de tropos. Esse empenho na imagem sinestésica e visual a destaca como um gênero difícil, pois se não incita a operações mentais de transporte de sentidos em metáforas elaboradas, por outro lado força à imersão no cenário e a extração de sentido da imagem elaborada como um todo, usada na comparação.

Urbem quam dicunt Romam, Meliboeae, putavi
stultus ego huic nostrae similem, cui saepe solemus
pastores ovium teneros depellere fetus.
sic canibus catulos similes, sic matribus haedos
noram, sic parvis componere magna solebam.
verum haec tantum alias inter caput extulit urbes
quantum lenta solent inter viburna cupressi.
(Eg I, 19- 25)

A cidade a qual chamaram Roma, cria, tolo eu,
Similar a esta nossa, para a qual freqüentemente
temos o hábito, pastores de ovelha, de guiar os tenros rebentos.
Assim como os filhotes iguais às cadelas, e os cabritos às mães
Assim eu costumava reunir os grandes aos pequenos.
mas certamente esta excede tanto a cabeça as outras cidades
quanto entre os suaves arbustos costuma os ciprestes.

Ao que tudo indica, para se atingir esse tipo de construção, é necessário uma forma de elaboração de idéias apenas atingível através de um modo textual menos subjetivo, no caso das *Bucólicas*, os trechos narrativos, dramáticos e descritivos que formulam o cenário.

A questão neste ponto não é aferir em que proporções cada modo enunciativo compõe a obra, isso representaria o uso de uma terminologia e conceitos anacrônicos em se tratando do texto. Contudo, não se pode ignorar que diante das possibilidades diversas que o primeiro poema parece dispor com relação aos modos enunciativos, Gonzaga aproveita muito pouco e restringe-se a uma composição “monocromática”. Esse modo de representação termina por condicionar o ambiente bucólico à função de um acessório às projeções do eu-lírico na primeira parte da *Marília de Dirceu*. A situação bucólica é inserida como um padrão sem cores vivas; em alguns momentos não há independência delas das declarações do eu-lírico. Vemos que o ambiente serve mais como um ponto de apoio para o estado de espírito e as imagens do que apresenta uma vida própria. Todas as menções de ocorrências externas ao enleio amoroso ou à realidade psíquica do eu-enunciador, ou são expressão dessa realidade ou estão a serviço de sua argumentação:

Das brancas ovelhinhas tiro o leite,
E mais as finas lãs, de que me visto
(M.D. I. I, 7-8)

Diferentemente, nas *Bucólicas*, os elementos têm uma força viva e fazem bem mais do que colorir sentenças poéticas ou servir de exemplo. As ovelhas de Menalcas na égloga III se destacam e correm o risco de cair no rio bravio, ele as admoesta (III, 95-96); também na mesma égloga ele adverte crianças da proximidade de uma serpente (III 93-94); na égloga I, Melibeu preocupa-se com a doença estrangeira que ameaça seu gado (I, 50-51); Menalcas e Mopso muito discutem sobre o objeto de sua aposta, o jovem Menalcas não pode suprir a demanda com a ovelha requerida, seu pai não o permitiria (V, 32,33).

Há ainda os exemplos de frutos, plantas e preparos que se espalham pelas *Bucólicas* num verdadeiro conjunto de sabores, sensações e utilidades a compor um poema mais rico de elemento externos. Para que a vinda de Dáfnis se concretize uma mulher apaixonada realiza um elaborado ritual, égloga VIII; na égloga II, Córdon descreve Testilis esmagando ervas para curar o cansaço muscular dos ceifeiros (II, 10-11).

Dessa vivacidade dos elementos bucólicos o poema extrai suas imagens mais sublimes, pois elas não derivam de sememas tópicos extraídos do imediatamente apreensível dos tropos, nas *Bucólicas* é preciso se inserir no universo para das imagens extrair as repercussões de sentido que elas insinuam.

Isso se reflete claramente ao abordarmos os tropos comparativos que são comuns às duas composições, a utilização das imagens da natureza parece ser motivada por idéias um tanto diferentes a respeito de sua utilidade. Nota-se um maior despojamento nas *Bucólicas* de volteios explicativos, a imagem é direta e suas repercussões estão mais a cargo do receptor:

Fraxinus in siluis pulcherrima, pinus in hortis, 65
populus in fluuiis, abies in montibus altis:
saepius at si me, Lycida formose, reuisas,
fraxinus in siluis cedat tibi, pinus in hortis
(BUC. VII, 65-68)

O freixo é o mais belo nas florestas, o pinheiro nos jardins
o choupo nos rios, o abeto nos altos montes:
formoso Licidas, se me voltares mais vezes
o freixo nas selvas, o pinheiro nos jardins cederão a você

As imagens exigem imersão no universo pastoril, chegam inclusive a ser elucidatórias do ponto de vista dessa realidade (considerando nosso ambiente urbano atual e talvez mesmos o ambiente romano do período), pois exploram as filigranas do dia-a-dia de quem lida com o campo:

Dulce satis umor, depulsis arbutus haedis,
lenta salix feto pecori, mihi solus Amyntas.
(BUC III. 82-83)

Doce para as sementeiras é o orvalho, o medronheiro para os cabritos
desmamados
o suave salgueiro ao gado prenhe; para mim, apenas Amintas

Diferentemente, no poema de Gonzaga, essa familiaridade com os elementos da vida pastoril está ausente. Os *naturarum exempla* utilizados pelo poeta optam pela descrição e rapidamente se associam a explicações didáticas que indicam o rumo e sua interpretação:

Atende, como aquela vaca preta
O novilhinho seu dos mais separa,
E o lambe, enquanto chupa a lisa teta.
Atende mais, ó cara,
Como a ruiva cadela
Suporta que lhe morda o filho o corpo,
E salte em cima dela.
(M.D.I. XIX, 8-14)

Que gosto não terá a mãe, que toca,
Quando o tem nos seus braços, c'o dedinho
Nas faces graciosas, e na boca
Do inocente filhinho!
Quando, Marília bela,
O tenro infante já com risos mudos
Começa a conhecê-la!
(M.D. parte 1. XIX, 29-35)

Impossível inferir a pretensão dos autores, mas até que ponto estavam ambos orientados pelos modos de expressão e representação disponíveis em suas épocas? As construções proto-diegéticas de Virgílio possibilitam um cenário mais composto e vivo, onde abundam elementos líricos; ele os extrai a cada instante dando-lhes vazão, foge assim a uma obra monotemática. Para Gonzaga a opção pela construção de uma argumentação cobra seu preço na formulação do universo bucólico; esse universo não tem autonomia e por isso não provê o texto com as digressões tão comuns nas *Bucólicas*, o que seria talvez um pouco excessivo em uma obra orientada pela persuasão.

Outro aspecto afetado pela estrutura textual é a representação temporal. A situação temporal dos dois poemas diverge completamente. Com a exceção da égloga IV, que é

prognóstica, nas *Bucólicas* o trajeto dos acontecimentos vai do passado ao presente. Isso reflete a própria condição da distensão lírica, não há uma finalização de enredo, pois as coisas ainda estão em processo. Na égloga I, Titiro e Melibeu vão deitar à espera do dia de amanhã, na II Córidon decide não perseguir mais Aléxis e se conforma; os embates poéticos, églogas III, V, VII e IX ora terminam com os presentes, ora com julgamento ou com expectativas.

No caso da *Marília de Dirceu*, temos um texto em boa parte prognóstico, é sempre o porvir que está no centro da situação. Temos um eu-lírico a todo tempo negociando com sua amada tendo em vista as benesses do futuro, este não dá nenhum sinal de que se aproxima. Quando não negocia, constrói a imagem da amada em muitas cores para os companheiros, fora a sua indefinição amorosa, não apresenta outro assunto.

As estruturas textuais das obras afetam de maneira explícita a abordagem de seus temas e o desenvolvimento de seus textos. Vimos que a forma de aproveitamento do ambiente pastoril enquanto recurso expressivo difere razoavelmente, desde sua confecção até a elaboração dos tropos. Embora as formas da convenção persistam, elaboração do cenário, uso mais amplo da comparação como modo expressivo, vemos em Virgílio um autor mais detalhista e hermético enquanto Gonzaga se apresenta mais livre e didático. Analisadas as estruturas, vemos agora de que forma os temas encontram sua expressão realizada.

5.2 Os Temas

Ao contrário do que possa parecer devido às especificidades do cenário bucólico, quase qualquer tema pode ser alvo deste tipo de poesia. Já com o próprio Virgílio vemos a pena derivar e falar de amor, política, guerra, sofrimento e prazeres sob o colorido do insuspeito cotidiano pastoril; a mesma tendência seguiram os continuadores do gênero, de Calpúrnio Sículo, passando por Camões e chegando a Sannazaro, não parece haver uma limitação nas possibilidades de veiculação de temas. A diferença com relação a outros tipos de texto, é que o autor geralmente assume uma posição estética que ao mesmo tempo define uma posição ética ou política para a enunciação.

O *locus amoenus*, a amizade, a rusticidade sempre impõem um ponto de referência para a abordagem do tema. As vozes dos pastores continuamente impõem ponderações do ponto de vista de uma vida que, no último grau, é a idealização e projeção da felicidade e satisfação almejadas pelo espírito humano.

É preciso salientar que os temas, contudo, dizem respeito a muito mais do que o que normalmente constitui o assunto geral da obra. As expressões temáticas estão imbricadas

tanto no extrato geral do texto como nas pequenas manifestações, muitas das quais relegadas a um plano subalterno até que se preste devida atenção a sua ocorrência.

5.2.1 O Amor

O principal tema das duas obras é, certamente, o amor. Podemos dizer que no caso das *Bucólicas* muitas de suas idéias e frases tornaram-se lugares comuns sobre o tema de tanto que se difundiram. A aparente casualidade com que a obra é organizada, introduzindo assuntos e cenas tão variados como desapropriação de terra, profecias, disputas de cantos, amantes queixosos e outros mais, fica menos obscura ao atingirmos a última égloga e seu excelente fechamento. Ao atravessarmos as dez églogas, em seus formatos diferentes e suas ricas imagens, não nos damos conta prontamente que, costurando todas as ocorrências, estão as mais variadas manifestações do sentimento amoroso.

Talvez o motivo de tal tema não ser imediatamente apreensível para nós nas *Bucólicas* se deva ao nosso excessivo pendor pós-romântico, muito adaptado a manifestações mais transparentes do sentimento em textos e mais propenso a captar manifestações do amor erótico do que outro tipo em literatura. Outro fator importante de distorção e incompreensão da obra de Virgílio certamente são os valores morais que a cultura cristã agregou à nossa concepção do referido sentimento, impedindo-nos de admitir muitas de suas nuances devido à polarização do que pudessem vir a ser modalidades de sua ocorrência em nossas vidas.

Essa argumentação não diz respeito apenas ao amor homossexual, livremente tratado na obra, com o qual a cultura romana aparentava ter menos entraves morais do que a nossa. A construção do amor cristão e pós-romântico fez muito mais do que limitar suas possibilidades de ocorrência a uma lista aceitável, agregou valores e propriedades não necessariamente condizentes com qualquer sentimento, por exemplo: a noção de que infundidos pelo amor, nos tornamos necessariamente pessoas melhores ou capazes de atos moralmente superiores.

Ao pensarmos no tamanho da distorção interpretativa que a frase emblema das *Bucólicas* gera nas suas enunciações atuais, isso com relação ao sentido original pretendido pelo autor, temos uma pequena noção de como estamos distantes de uma percepção acurada da obra. O *amor omnia vincit* virgiliano está longe de significar uma vitória ética do ser humano sobre as dificuldades efêmeras impostas pela vida em sociedade à felicidade dos indivíduos; ao pronunciar estas palavras na égloga X, Galo está sozinho, preterido por outro e incapaz de se ver livre do sentimento de amor que o atormenta, não é exatamente um exemplo de superação rumo a um estágio superior de moralidade. De fato, os personagens nas

Bucólicas são acometidos por diversas modalidades do sentimento não necessariamente construtivas, deletérias ou julgáveis por esses termos.

Para um leitor moderno, por outro lado, a *Marília de Dirceu* é um texto mais direto, atendendo as expectativas do leitor com relação à expressão do sentimento amoroso. Na obra de Gonzaga temos exclusivamente o amor do *Eros* ainda que seja como Adelto Gonçalves (1999, p. 65). muito bem definiu um “...erotismo branco e espiritual, contido e orientado pela razão virtuosa, ao lado do acatamento das normas burguesas. Mesmo com todas essas restrições, são admiráveis os desenvolvimentos atingidos. No que Gonzaga abandona a variedade, investe na profundidade, explorando vários estados de alma submetida ao intrincado jogo amoroso. Dirceu expressa esperança, frustração, irritação, nervosismo, indignação e conformismo, expondo nuances da vivência do sentimento.

Onde os dois poemas coincidem com relação ao tema do amor, é possível estabelecer comparações que apontam as diferentes formas de abordagem. Nas *Bucólicas* os críticos costumam apontar as églogas II e VIII com as que apresentam o tema do amor infeliz, embora possamos destacar trechos de outras partes da obra em que o tema aparece, essas duas églogas e a X são as que priorizam o problema dos amores distantes, ou infelizes. Não se pode dizer que a primeira parte de *Marília de Dirceu* verse sobre um amor infeliz, como vimos, trata-se de um poema de conquista em que a consumação do amor é sempre posta como uma perspectiva futura. Mas ambas as formas temáticas, são palco para o desenrolar de vários motivos de angústia amorosa.

A queixa de Córidon quanto ao desprezo de Aléxis na égloga II, o choro de Dámon pela perda de Nisa na VIII, e o de Galo pela perda de Licóris na X são elementos que muito se aproximam dos momentos de lamúria de Dirceu; se o cenário o motivo e o expediente são praticamente os mesmos nos casos, não se pode dizer o mesmo da abordagem. Córidon não apresenta sutileza, seu sofrimento é apresentado com a mesma intensidade do começo ao fim da égloga, trata-se de um clamor desesperado por atenção:

'O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?
nil nostri miserere? mori me denique cogis?
(BUC. II, 6-7)

Ó cruel Aléxis, em nada minhas canções te importam?
Em nada de nós te apiedas? Ao delírio me conduzirás?

É o mesmo caso de Dámon na égloga VIII, triste por perder a pastora Nisa para Mopso, ele descreve a intensidade do sentimento frustrado:

ut uidi, ut perii, ut me malus abstulit error!

(BUC. VIII, 41)

mal te vi, logo me perdi, logo o mal erro me arrastou

Na égloga X, Galo expressa seu sentimento por Licóris como um amor insano:

Nunc insanus amor duri me Martis in armis

tela inter media atque aduersos detinet hostis.

(BUC. X, 44-45)

Agora um insano amor nos combates do duro Marte

me detém, entre as armas do inimigo e em face deles

Esse *crudelis amor* é apenas uma das facetas do sentimento para Dirceu, mas ele não o sugere em suas incursões argumentativas, apenas achamos esse tipo de abordagem nas narrativas alegóricas em que ele corporifica amor como Cupido. Nelas, vemos um sentimento que amedronta e leva o pastor a combates onde sempre é derrotado (Liras XII e XXV). Entretanto, não se pode dizer que tom majoritário seja tão exagerado na *Marília de Dirceu*, o dano amoroso é predominantemente expresso com uma tristeza fina, resignada:

Mas eu te desculpo,

Que o fado tirano

Te obriga a deixar-me;

Pois basta o meu dano

Da sorte, que for.

(M.D. I. IV, 78-82)

Talvez o que subjaza a essa atitude seja uma compreensão distinta dos efeitos do amor. Para Dirceu, qualquer manifestação do sentimento, por danosa ou não correspondida que seja, compreende uma elevação pessoal ou marca distinta da sublimidade da alma de quem é afligido:

Não toques, minha Musa, não, não toques
Na sonora Lira,
Que às almas, como a minha, namoradas
Doces canções inspira:
(MD I. XI, 1-4)

Nesse sentido, o sofrimento amoroso contrasta nas duas obras, também contrastam as formas de expressá-lo. Nas *Bucólicas* temos personagens levados ao limite em virtude de amores não consumados. Córidon teme enlouquecer, Dámon amaldiçoa o mundo e decide se matar (BUC VII, 51-60), e Galo rende-se, inconformado, a seu sofrimento (BUC X, 64-69). Mesmo assomados por tamanho desespero, pouca ou nenhuma imersão há na consciência desses personagens, eles não expressam seus sofrimentos a não ser através de meios testemunháveis. Córidon na égloga II descreve atitudes que são alegorias de sua imprudência ao apaixonar-se:

heu heu, quid volui misero mihi? floribus Austrum
perditus et liquidis inmissi fontibus apros.
(BUC. II, 58-59)

Ai ai, o que desejei, infeliz de mim? O austro às flores
e os javalis às fontes enviei, desesperado.

Dámon expressa o absurdo de sua preterição. Revoltado, compara as núpcias de Nisa a alguns acontecimentos imponderáveis:

Mopso Nysa datur: quid non speremus amantes?
Iungentur iam grypes equis, aeuoque sequenti
cum canibus timidi ueniet ad pocula dammae.
(BUC VIII, 26-28)

Nisa é dada a Mopso. O que não esperaremos nós amantes?
já serão atrelados grifos aos cavalos, e na geração seguinte
com os cães virão beber os tímidos gamos.

Galo decide arriscar a vida em atos incoseqüentes para assim se purgar do sentimento:

Interea mixtis lustrabo³⁰ Maenala Nymphis,
aut acris uenabor apros; non me ulla uetabunt
frigora Parthenios canibus circumdare saltus.
(BUC X, 55-57)

enquanto isso percorrerei o Mênalo misturado às ninfas,
ou perseguirei bravos javalis; não a mim proibirão
os frios de com cães cercar as florestas Parthenias

Vemos nesses exemplos como a utilização do cenário pastoril é mais exigente do leitor das *Bucólicas*, as imagens requerem imersão para o devido entendimento. É através de ações e palavras que se valem de componentes do repertório pastoril que as personagens quantificam a gravidade dos sentimentos que os afligem. As ações sem sentido descritas por Córídon, as comparações absurdas de Dámon ou as atitudes perigosas de Galo, dão a medida dos extremos a que chegaram, todos encontram um referencial externo para compartilharem seu desconforto.

Mais sutileza e intimismo marcam as expressões dos sentimentos na *Marília de Dirceu*. Com todas as restrições para a subjetividade que uma poesia que preze pela clareza pode ter, Dirceu consegue atingir os próprios estados de alma. Sente-se um “eu” tímido, mais imerso em si, cômico das alterações causadas pelo sentimento. Quando é afligido por uma disforia, maneja bem e sem fúria sua expressão em tom confidencial:

Não sei, Marília, que tenho,
Depois que vi o teu rosto;
Pois quanto não é Marília,
Já não posso ver com gosto.
(MD I. XXI, 1-4)

A melancolia transparecida nesses versos é outro aspecto importante da infelicidade amorosa. Córídon não parece sofrer seus efeitos, é abrasado pelo desespero sem que sua percepção das coisas seja afetada em nada: os campos são ainda o que eram para ele, não perde a perspectiva de sua áurea mediocridade:

³⁰ *Lustro* possui uma outra acepção: purificar por sacrifício ou simplesmente purificar. Este sentido do verbo normalmente não é utilizado neste verso por questões de sintaxe; embora não case sintaticamente, semanticamente a idéia de purificação condiz com o teor das declarações de Galo, ele busca através desses extremos se purgar do sentimento.

nunc etiam pecudes umbras et frigora captant,
nunc virides etiam occultant spineta lacertos,
Thestylis et rapido fessis messoribus aestu
alia serpyllumque herbas contundit olentis.

(BUC. II, 8-11)

Agora também os bois gozam a sombra e a frialdade
Agora também os silvados verdejantes ocultam lagartos,
Testilis esmagou ervas odoríferas e algum serpão
para os ceifeiros fatigados com o calor veemente

Nesse ponto, Galo aproxima-se de Dirceu, os rigores do sentimento os atingem em profundidade, eles expressam seus efeitos psicológicos ao demonstrarem como a tristeza os desconecta de seus próprios valores e do mundo.

Os sítios formosos
Que já me agradaram,
Ah! Não se mudaram;
Mudaram-se os olhos,
De triste que estou.
São estes os sítios?
São estes; mas eu
O mesmo não sou.
(MD I. V, 75-82)

Iam neque Hamadryades rursus nec carmina nobis
ipsa placent;
(BUC. X, 62-63)

Já nem as Hamadryades outra vez nem nossas próprias canções
aprazem;

A distância das obras é assim salientada pela abordagem do mesmo tema. O sofrimento amoroso põe à baila duas noções distintas da individualidade. Podemos dizer que não há acontecimento mais subjetivo do que a ocorrência de um sentimento, mas aos

personagens das *Bucólicas*, em geral, falta essa incursão interna; o sofrimento para eles é medido em termos do que é perceptível, seja a maneira como agem ou declaram seus estados. Na égloga II, Córídon fala de sua dedicação ao jovem Aléxis e de como o presenteará caso o mancebo o aceite (BUC II, 36-44); na VIII, O amor pode matar ou enlouquecer, por isso Dámon amaldiçoa a existência (BUC VIII, 51-56); na X, já citamos os versos em que Galo se arrisca para se purgar de tal amor; perpassa a todas essas expressões o arremate do poema: “o amor vence tudo”; mas estão ausentes as expressões da subjetividade.

Na *Marília de Dirceu* a existência da subjetividade permite a composição de um sentimento igualmente aflitivo, mas de expressão mais sutil. Dirceu não envereda pelo exagero, há outras modalidades expressivas para expor seu dano:

Ando já com o juízo,
Marília, tão perturbado,
Que no mesmo aberto sulco
Meto de novo o arado.
Aqui no centeio pego,
Noutra parte em vão o sego:
Se alguém comigo conversa,
Ou não respondo, ou respondo
Noutra coisa tão diversa,
Que nexo não tem menor.
Que efeitos são os que sinto?
Serão os efeitos de Amor?
(MD I. XXI, 37-48)

Note-se, no entanto, que mesmo estando às portas do Romantismo, o poema de Gonzaga ainda não acessa um sentimentalismo desconectado da realidade, com excessivos simbolismos ou metáforas. O referencial imagético ainda é o mesmo que o das *Bucólicas*: os componentes e atores do cenário pastoril. É na humanidade cotidiana que o autor busca os elementos esclarecedores de seu estado de alma, é pelo apelo universal dos sentimentos que expressa que o universo pastoril é revelado e até facilitado para o leitor. O sofrimento amoroso é aquele que a maioria de nós reconhece como possível, nos seus agrados e danos.

5.2.2 O Locus Amoenus

Devido ao gênero que engloba os dois poemas, convém analisar as construções deste tema comum e avaliar divergências e aproximações. Já foi discutido o tratamento diferente dado ao cenário bucólico nos dois poemas, esse tratamento é manifesto nas representações do locus amoenus e em seus desdobramentos. Nos dois poemas, a representação da natureza motiva dois tipos de imagens, uma baseada na descrição e outra em construções paralelísticas. As descrições fazem mais do que enumerar os componentes do cenário, elas evocam a sensação de imutabilidade e serenidade, seja como a elaboração de um parâmetro de comparação diante do que foi perdido:

fortunate senex, hic inter flumina nota
et fontis sacros frigus captabis opacum;
hinc tibi, quae semper, vicino ab limite saepes
Hyblaeis apibus florem depasta salicti
saepe levi somnum suadebit inire susurro;
(BUC I, 51-55)

Velho afortunado! Aqui entre rios conhecidos
e fontes sacras buscarás o frio das sombras;
daqui para ti, a sebe do limite vizinho, à qual sempre
a flor do salgueiro é consumida por abelhas do Hibla,
freqüentemente aconselhará teu sono com o sussurro.

Acaso são estes
Os sítios formosos.
Aonde passava
Os anos gostosos?
São estes os prados,
Aonde brincava,
Enquanto passava
O gordo rebanho,
Que Alceu me deixou?
(MD I. V, 1-9)

seja como simples descrição e composição do cenário:

Forte sub arguta consederat ilice Daphnis,
compulerantque greges Corydon et Thyrsis in unum,
Thyrsis ouis, Corydon distentas lacte capellas,
ambo florentes aetatibus, Arcades ambo,
et cantare pares et repondere parati.

(BUC VII, 1-5)

Casualmente, sob melodiosa azinheira, sentava-se Dáfnis
e Córidon e Tirsos tinham reunido a grei em uma,
Tírsis as ovelhas, Córidon as cabrinhas cheias de leite,
ambos florentes da idade, ambos árcades,
semelhantes no cantar e preparados para responder.

Enquanto pasta alegre o manso gado,
Minha bela Marília, nos sentemos
À sombra deste cedro levantado.

(MD I. XIX, 1-3)

As duas modalidades de construção colaboram para o enriquecimento do ambiente bucólico, bem como para a amplificação da sensação proposta no caso mais específico das oposições entre o estado de imperturbabilidade e do novo momento que se instala. Como visto antes a inserção nesse cenário pressupõe a aceitação dos benefícios e limites que impõe a natureza. As regras são claras, aceitá-las é parte do caminho rumo à felicidade. Há um certo tom epicurista³¹ permeando a vivência desse locus amoenus, portanto; se por um lado há a vivência de uma saciedade, não vinculada à copiosidade, mas à satisfação de necessidades simples; por outro, o perigo e as incertezas desse ambiente são aspectos a serem tolerados e aceitos, até pelo fato de serem uma contrapartida que amplifica o valor do prazer. Esse reconhecimento e aceitação dos limites do prazer e da maneira de valer-se deles para superar as adversidades é um dos motes da filosofia epicurista, segundo a qual, nem mesmo a morte³² deve ser causa de receio. A finitude, ainda que inescapável, é suplantada diante de outras possibilidades de satisfação.

³¹ Reinholdo Aloysio Ullmann em seu livro *Epicuro, o filósofo da alegria* discorrendo sobre a ética epicurista diz: “Claramente via Epicuro ser impossível gozar todos os prazeres e evitar todas as dores. Sempre é mister fazer uma ponderação e uma escolha inteligente, pelo calculismo (*logismós* ou *symétrêsis*). Da mesma forma, quando de uma dor mesmo que suportada por um tempo mais longo, advirá um prazer maior, tornando-se necessário aturá-la, conquanto se saiba ser a dor um mal em si.” (ULLMANN. 2006, p.79)

³² “Nada deve turbar o homem, também do ponto de vista psicológico: nem os deuses, nem a morte, nem a dor, nem a opinião dos outros”. Ibid., p. 79

"Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori;
hic nemus; hic ipso tecum consumerer aevo.
(BUC X, 42-43)

aqui há frescas fontes, aqui há macios prados:
aqui o bosque, aqui eu seria tomado contigo por esses dias/essa vida

Na *Marília de Dirceu*, como vimos, a consciência da finitude gera um certo desassossego, não pelo fim em si, mas pela possibilidade de não se ver realizadas há tempo as condições requeridas para a felicidade. Ao associar a sua felicidade à vivência de um sentimento, Dirceu segue padrões pré-românticos e escapa à concepção epicurista por trás do *locus amoenus*. Ao contrário disso, os personagens das *Bucólicas*, ainda que afligidos por um sentimento desconcertante, mais facilmente declinam do desejo diante da impossibilidade de realizá-lo, e em nenhum momento abandonam a idéia da vida pastoril. Lembremo-nos que dos três casos de amores cruéis das bucólicas, apenas um leva a uma atitude extrema, Dámon na égloga VII; Galo na X e Còridon na II optam, mesmo com sofrimento, em permanecerem em seu convívio original.

Mesmo com essa pequena diferença, convém notar que nas elaborações do *locus amoenus* nas duas obras, o epicurismo está presente na forma como o ambiente se manifesta. Não nas meras descrições, mas no sentido que elas adquirem ao coligirem-se as imagens de felicidade e satisfação pelo usufruto de exíguas posses. A maneira como a natureza é retratada, não abundante, mas provedora, reflete esse aspecto da doutrina; a escassez de recursos, ao invés de ser problematizada é alçada a uma posição vantajosa, mesmo porque ela nunca é tamanha que venha a ocasionar sofrimento ou excessivos labores. Não podemos perder em mente que embora tendamos a atribuir características cristãs a essas construções, a obra de Virgílio em que elas aparecem antecede à religião de Cristo. Mais que isso, tais idéias do que podemos figurar como um paraíso, em muito se opõem as noções romanas correntes dos requisitos para a felicidade. Amparados pela doutrina de Epicuro, encontraremos as justificativas desse retrato do ambiente bucólico.

Diante dessa projeção da natureza como um lugar de provimento com parcimônia, ao qual basta conhecer os códigos para melhor se usufruir, os personagens na poesia bucólica reconhecem uma perfeição de funcionamento no meio natural. Essa concepção, como vimos, é refletida no período iluminista, marcado por avanços no campo científico e inescapáveis deslumbramentos diante do entendimento de alguns mecanismos de funcionamento da realidade. Reconhecendo essa perfeição da natureza, os homens, vítimas das vicissitudes da

vida, vêm sua participação nesse cenário oscilar, mas sabem que é sempre possível ter acesso a ele, na medida em que saibam como fazê-lo.

en umquam patrios longo post tempore finis
pauperis et tuguri congestum caespite culmen,
post aliquot, mea regna, videns mirabor aristas?
(BUC I, 67-69)

Eis que algum dia, após longo tempo longe da pátria
o cume da pobre choupana coberto de relva
e minhas terras vendo, depois de muito, contemplarei espigas?

São estes os sítios?
São estes; mas eu
O mesmo não sou.
(MD I. V, refrão)

Dessa forma, colocado como um ideal de experiência e vida, o ambiente pastoril manifesta a perfeição da natureza, de modo que tudo o que há para ser vivido ou expresso já se encontra de uma forma de outra presente à vista. Cabe aos pastores captar essa verdade fluídica que permeia os espaços e momentos. Nas *Bucólicas* isso está claro na forma como os personagens se expressam, da natureza vêm as melhores analogias para a representação de acontecimentos diversos, inclusive os mais subjetivos.

Triste lupus stabulis, maturis frugibus imbres,
arboribus venti, nobis Amaryllidas irae
(BUC. III, 80-81)

Triste é o lobo para os estábulos, as tormentas para os grãos maduros,
os ventos para as árvores e as iras de Amarílis para nós.

A linguagem reflete a fusão em que o personagem se vê com relação ao mundo que o rodeia, não há qualquer sinal de uma conjunção ou estrutura comparativa ligando as orações, o mal que as iras e Amarílis causam ao personagem é uma extensão de outras modalidades de dano presentes no ambiente. O eu lírico busca na natureza o seu repertório de conceitos, pois vê como paralelas sua condição e a das coisas com que convive, através dessas imagens

também ele consegue expressar não apenas a natureza do dano, como também suas repercussões, ou a maneira com as sente semelhante ao que observam eles e seus companheiros.

Na primeira parte da *Marília de Dirceu* já não há essa fusão com o ambiente, sente-se a influência do Iluminismo: o homem está distante da natureza, evoluiu além dela, mas reconhece em seu funcionamento elementos da verdade. Não encontramos, portanto, imagens de natureza extensiva, aparentemente a concepção iluminista transforma esse aspecto do bucolismo. Muito mais afeitas aos infusos cientificistas, é através de exemplos e comparações que a “verdade” é extraída daquilo que está presente no ambiente. Acerca disso temos um exemplo da lira XIX em que para mencionar a beleza da maternidade, Dirceu desata exemplos de animais:

Atende mais, ó cara,
Como a ruiva cadela
Suporta que lhe morda o filho o corpo,
E salte em cima dela.
(MD I. XIX, 11-14)

O amor, maior tema da obra, também é justificado dessa maneira, veja-se na lira VIII:

Já viste, minha Marília,
Avezinhas, que não façam
Os seus ninhos no verão?
Aqueles, com que se enlaçam,
Não vão cantar-lhes defronte
Do mole pouso, em que estão?
(MD I. VIII, 19-24)

É o ponto de vista de um pastor ilustrado, o ponto de divergência deste tema nas duas obras. A natureza provê Dirceu com a verdade, mas através da observação à distância, ele não relata em sua linguagem uma noção de indistinção de si mesmo para com o meio, não participa deste meio enquanto ente de igual valor, está distante e além dele. Contudo, é ainda a natureza portadora de uma verdade, ainda que não empiricamente descoberta, ela transparece aos olhos de quem souber observá-la; os exemplos dados por ela contêm uma verdade intrínseca que deve ser compartilhada.

O *locus amoenus* cumpre sua função dupla em ambos os poemas, inicialmente ao se conformar como uma projeção da perfeição e da verdade ao alcance dos que a buscam, perfeição essa moldada com elementos da doutrina epicurista. Seguidamente o *locus amoenus* fornece conceitos ou exemplos que são a chave para o funcionamento no mundo, para as *Bucólicas* esses elementos afloram na imersão e indistinção do personagem em seu universo, para a *Marília de Dirceu* os exemplos são frutos de uma observação não participativa, marcada por conceitos iluministas sobre a natureza e a verdade.

5.2.3 Os motivos

Alguns motivos são lugares comuns do gênero bucólico, a maneira como são re-significados pode auxiliar bastante um trabalho comparativo como este. O conceito de motivo aqui utilizado é o da menor unidade temática exprimível, de acordo com que Tomachévski³³ estabeleceu. Normalmente constituem-se em cenas ou caracteres-tipo que perpassam várias obras constituindo um elemento de sentido em si.

Algo que podemos classificar como motivo são as argumentações dos amantes preteridos ou em vias de conquista. O caso mais marcante das *Bucólicas* é a argumentação de Córídon a Aléxis, o pastor faz a enumeração de seus bens e dotes, além de possuir bastante para viver, tem dons artísticos sublimes, certamente é um bom partido e dispõe do bastante para agradar o jovem:

Despectus tibi sum nec qui sim quaeris, Alexi,
quam dives pecoris, nivei quam lactis abundans.
mille meae Siculis errant in montibus agnae;
lac mihi non aestate novum, non frigore defit.
canto quae solitus, si quando armenta vocabat,
Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho.
(BUC II, 19-24)

Desesperado por ti estou, nem o que eu seja te interessa , Alexis
o quão rico de gado, o quão abundante de níveo leite,
ovelhas minhas mil vagam nos montes da Sicília;
o leite fresco a mim nem com o verão nem com o frio faz falta.

³³ apud BRUNEL et ali. 1983, 119.

Eu canto o que costumava, se quando o rebanho chamava,
Anfião Dirceu no Acteo Aracinto.

Possui bem mais que segurança e arte para ofertar, é agradável aos olhos, reconhece alguma beleza em si mesmo ao se vislumbrar no mar calmo:

nec sum adeo informis; nuper me in litore vidi,
cum placidum ventis staret mare. non ego Daphnin
iudice te metuam, si numquam fallit imago.

(BUC II, 25-27)

Não sou eu assim tão informe; recentemente me vi na praia
com o vento plácido o mar parava: eu não temerei a Dafnis
no teu parecer, se jamais a imagem engana.

Vemos o motivo reproduzido na *Marília de Dirceu* em alguns momentos como parte da argumentação feita à amada, mas logo na primeira lira os argumentos trilham os mesmos caminhos:

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.

(MD I. I, 5-8)

As posses rústicas constituem a segurança material, e também, como Córidon, Dirceu pode prover mais, ainda possui um semblante aceitável e é ágil na sanfoninha e na poesia:

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 até me tem o próprio Alceste:
Ao som dela concerto a voz celeste;
Nem canto letra, que não seja minha,

(MD I. I,11-18)

O ideal do pastor árcade é evidenciado por tais passagens, as posses materiais se coadunam com as do espírito e com a beleza, que pode ser vista como o amálgama das duas. Nas duas passagens, o rebanho e os trabalhos do campo suprem com luxo as necessidades básicas, a poesia se propõe a alimentar a alma e é um item de diferenciação dos demais pastores, posto que ambos salientam a unicidade de seu próprio canto. Gonzaga parece, no entanto, valorizar o poder enquanto Virgílio, a quantidade. O que assoma como valor destacado para Dirceu é a posição que ele desfruta em relação aos demais; para Córídon é o volume das posses.

A peste matadora, vil é também uma referência que ocorre nos dois textos. A imagem por si já diz tudo, é a ruptura do ambiente bucólico, uma doença que se dissemine e aniquile o rebanho. O motivo manifesta o temor do fim do *locus amoenus* e pode também sugerir a ação dos reveses da fortuna, seja pela impossibilidade dos pastores de controlarem plenamente a possibilidade de que a peste venha a ocorrer, seja pelo fato de se verem foram do ambiente em que os cuidados plausíveis para evitá-la são possíveis.

Nos dois textos este motivo é utilizado de maneira diferente. Em Gonzaga ele é aproveitado como a representação da sorte fora do controle do pastor, ainda assim, é com desafio e otimismo que Dirceu enfrenta a possibilidade da doença nos rebanhos:

Acabe, acabe a peste matadora,
Sem deixar uma rês, o nédio gado.
Já destes bens, Marília, não preciso:
Nem me cega a paixão, que o mundo arrasta;
Para viver feliz, Marília, basta
Que os olhos movas, e me dês um riso.
(MD I. I,43-48)

A perda aqui é apenas uma medida da dimensão do amor. A peste é algo fora de controle, mas não é o bastante para abalar a felicidade. Para Melibeu na égloga I, a peste é uma possibilidade real. Retirado de seus campos ele é obrigado a vagar com o rebanho, arriscando-o ao contágio estrangeiro:

Fortunate senex, ergo tua rura manebunt
et tibi magna satis, quamvis lapis omnia nudus
limosoque palus obducat pascua iunco.
non insueta gravis temptabunt pabula fetas
nec mala vicini pecoris contagia laedent.

(BUC I, 46-50)

Velho afortunado, pois teus campos permanecerão!
e para ti grande o bastante, ainda que a tudo a pedra nua
e o lamacento pântano cubra o pasto com junco
as reses prenhes não tocarão pastos estranhos,
nem os males do rebanho vizinho por contágio sofrerão.

Nesse caso, o motivo surge como a dimensão real do acontecimento da desapropriação, é preciso se preocupar com o porvir, comportamento antes desnecessário e incompatível com a realidade. Nos dois casos, a essência do motivo é a idéia de limite, um ponto a partir do qual uma nova realidade se instala e uma nova atitude é necessária. Dirceu evade-se pelo amor, é capaz de permanecer imperturbável, mas já é diferente seu enfoque; Melibeu vê-se obrigado a penar, não consegue se abnegar, pois não possui outro ponto de referência espiritual.

O tema amoroso dá expressão a um outro motivo comum às duas obras. Na Égloga X o poeta Galo lamenta a perda de Licóris para outro homem, suas queixas são mais dolorosas pois seu amor não diminui com a decepção ou com a distância, assim ele nos dá uma idéia da dimensão do seu sofrimento:

Certum est in siluis inter spelaea ferarum
malle pati tenerisque meos incidere Amores
arboribus: crescent illae, crescetis, Amores.
(BUC X, 52-54)

está decidido prefiro nas selvas entre os covis de feras
os males suportar e meus tenros amores talhar nas árvores:
elas crescerão e vós, Amores, crescereis.

Cravada na árvore está sua condenação, seus amores crescem à medida em que ela cresce, mas é esta sua decisão. Essa imagem antevê a conclusão e arremate do poema *amor omnia vincit*; diante da impossibilidade de se livrar do sentimento, o personagem se agarra à sua vida simples, não vê que é pela própria sinergia dessa vida que sua situação se desenvolverá. O amor por Licóris é tão autêntico e visceral quanto seu amor pelos campos, tiveram ambos uma origem comum; a divisão, contudo, não representou o fim de um deles,

mas a cisão do espírito, que impedido de dar vazão ao amor permanece em seu reduto testemunhando o crescimento dessa divisão, vivendo o sentimento de não completude.

Na Lira IV da primeira parte da *Marília de Dirceu* o eu-lírico faz uma queixa acerca da inconstância anunciada da amada; ele, uma alma sensível diante da transformação dela desabafa:

Tu já te mudaste;
E a faia frondosa,
Aonde escreveste
A jura horrorosa,
Tem todo o vigor.
Marília, escuta
Um triste Pastor.

Mas eu te desculpo,
Que o fado tirano
Te obriga a deixar-me;
Pois basta o meu dano
Da sorte, que for.
Marília, escuta
Um triste Pastor.
(MD I. IV,70-84)

Até na abnegação diante do sofrimento o motivo é ecoado, temos novamente o *amor omnia vincit*. A imagem da árvore gravada é a representação do ferimento pessoal, a marca indelével externada no ambiente que tanto é caro às personagens bucólicas. Embora tenhamos esse excerto, este não é o tom que prevalece na totalidade da *Marília de Dirceu*; como um poema que explora muitas variantes do sentimento amoroso, este motivo não pode ser tratado como o arremate da obra do modo que é para as *Bucólicas*.

A concepção do canto pastoril como pertencente a uma hierarquia poética, numa posição inferior à épica, engendra um outro motivo comum aos dois poemas. O trecho que demonstra essa concepção, nos dois casos, é um monólogo em que os enunciadores se propõem a “elear” o caráter de seu canto para depois se verem forçados a retornar para as coisas menores. Quando se propõe a cantar as coisas mais elevadas, Virgílio não explicita de que *persona* bucólica está revestido:

Sicelides Musae, paulo maiora canamus.
non omnis arbusta iuvant humilesque myricae;
si canimus silvas, silvae sint consule dignae.
(BUC IV, 1-3)

Musas da Sicília, cantemos coisas um pouco mais elevadas/antigas³⁴,
não a todos agradam os bosques e as humildes tamargeiras:
se cantamos os bosques, os bosques sejam dignos de um cônsul.

Assim inicia a descrição da profecia de Cumas e de todos os grandes feitos que o jovem menino a quem a dedica irá presenciar. Suas descrições são genéricas e não têm o dinamismo da narrativa épica, apresenta uma sucessão de fatos tal como se sucederão, ainda assim narram grandes feitos e transformações no mundo que culminarão com a transformação da natureza e das relações humanas; os trabalhos e as fadigas não serão mais necessários para se viver.

Na égloga VI, novamente sem nenhuma veste pastoril, o eu-lírico parece dar continuidade ao tema da elevação, sendo que desta vez busca se redimir com a poesia mais singela:

Cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem
uellit, et admonuit: "Pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ouis, deductum dicere carmen." 5
Nunc ego (namque super tibi erunt, qui dicere laudes,
Vare, tuas cupiant, et tristia condere bella)
agrestem tenui meditabor harundine musam.
(BUC VI, 3-8)

Como eu cantasse os reis e os combates, o Cintio puxou-me
a orelha e admoestou: "Títiro, é dever de um pastor apascentar
ovelhas gordas e cantar um canto simples".
Agora eu (o fato é que sobre ti existirão os que desejem dizer,
Varo, teus elogios e as tristes guerras cantar)
a musa agreste com a flauta suave exercitarei.

³⁴ *Majora* e comparativo plural de *magnus*, que por sua vez pode significar grande, elevado ou mais antigo. Nada mais propício para a escolha deste verso, uma vez que aquilo que o eu lírico se propõe a cantar é tudo isso ao mesmo tempo.

A partir de então a égloga se dedica a descrever as histórias de Sileno, sátiro capturado por dois pastores para que se deleitassem com suas narrativas. O enunciador volta àquilo que é o seu esteio e se exime de tentar vôos mais ousados.

Na *Marília de Dirceu* temos a mesma ocorrência, sendo que o eu-lírico busca fugir às fadigas de amor, quer, ao invés da lira, o clarim, e se igualar às duas referências da poesia épica ocidental :

Não toques, minha Musa, não, não toques
Na sonora Lira,
Que às almas, como a minha, namoradas
Doces canções inspira:
Assopra no clarim, que apenas soa,
Enche de assombro a terra!
Naquele, a cujo som cantou Homero,
Cantou Virgílio a Guerra.

Busquemos, ó Musa,
Empresa maior;
Deixemos as ternas
Fadigas do Amor.
(MD I. XI,1-12)

Também para Dirceu não é possível permanecer com o canto “elevado”, ele se propõe a cantar os feitos de Hércules, mas não executa. Ao invés, modula o canto ao ver que não pode prosseguir:

Anima pois, ó Musa, o instrumento,
Que a voz também levanto,
Porém tu deste muito acima o ponto,
Dirceu não sobe tanto:
Abaixa, minha Musa, o tom, qu'ergueste;
Eu já, eu já te sigo.
Mas, ah! vou a dizer Herói, e Guerra,
E só MARÍLIA digo.
(MD I. XI,37-44)

Embora retorne ao poema de amor, não é em menor grau que considera estar este tipo de composição. Antes do fim da lira ele pondera e aceita que a beleza divina só pode ser refletida em uma canção tênue e não por almas que viram a guerra ou o inferno.

Feres as cordas d'ouro? Ah! Sim, agora
Meu canto já se afina:
E a humana voz parece que ao som delas
Se faz também divina.
O mesmo, que cercou de muro a Tebas,
Não canta assim tão terno;
Nem pode competir comigo aquele,
Que desceu ao negro Inferno.

Deixemos, ó Musa,
Empresa maior;
Só posso seguir-te
Cantando de Amor.
(MD I. XI,49-60)

Diferem pouco as concepções acerca da poesia que praticam os dois autores. Nas *Bucólicas* o status menor da poesia pastoril não se coaduna com a idéia final do poema, “*amor omnia vincit*”; a representação pastoril pede humildade, é certo, mas não se pode confundir uma característica do estilo com a hipotética concepção sobre o gênero. Na *Marília de Dirceu* o sentimento amoroso é mais claramente posto como o grande impulsionador da qualidade da poesia bucólica, se por um lado o pastor não pode cantar grandes feitos arrebatadores, por outro dificilmente a voz de um soldado se igualará em beleza à sua que canta semelhante às vozes divinas.

O amor surge como um sentimento capaz de refinar a alma e fazer o indivíduo ser capaz de um novo nível de sensibilidade. Não só é preciso estar enfunado de amor para se aproximar da beleza divina como é preciso senti-lo, para ser capaz de entendê-lo; essa idéia já está posta ainda na égloga IV na continuação dos versos apresentados:

Non iniussa cano. Si quis tamen haec quoque, si quis
captus amore leget, te nostrae, Vare, myricae,
te nemus omne canet;
(BUC VI, 9-11)

Não espontaneamente canto. Se alguém, no entanto, estas cada qual, se

alguém
tomado de amor leia, a ti nossas, Varo, Tamargueiras,
a ti o todo o boque cante.

O amor é, nas duas defesas, o grande diferencial para a poesia bucólica. Apenas os tocados por esse sentimento podem apreciar seu real valor ou mesmo produzi-la. Nos dois casos a aparente redução hierárquica deste tipo de poesia apenas esconde uma concepção contrária, a canção pastoril pode não ser tão reconhecida quanto a poesia épica, mas esconde um valor que apenas almas “iniciadas” são capazes de avaliar. O valor pela eminência dá lugar ao valor pela seletividade.

Outro motivo comum da poesia bucólica são as amadas ou os amados. Pastoras ou pastores, objetos do amor do emissor da canção. É intrigante o modo como tendem a demonstrar uma atitude e psicologia semelhante na maneira como são retratadas pelos poetas. Se formos definir um traço característico comum a todas essas personagens, destacaríamos a crueldade e displicência com que tratam o apaixonado.

Na égloga I temos o amor abandonado de Títilo, Galatéia, que tanto o impelia aos gastos que lhe era impossível juntar o dinheiro do pecúlio (BUC I, 30-31); a mesma Galatéia é alvo das queixas de Dametas, ela lhe atira uma maçã certificando-se de ter sido vista (BUC. III, 64-65); Amarílis, retratada como uma companheira zelosa na égloga é o alvo também das queixas de Dametas na bucólica III, suas iras são para o pastor tão nocivas quanto o lobo ao cordeiro (BUC. III, 80-81).

Os objetos dos amores são bem mais do que negligentes, eles levam os amados à loucura, devido sua ausência ou traição. Aléxis na égloga II aceita as investidas de Córion sem, no entanto, consumir o amor com ele, é o motivo de todo o canto do pastor que chega a se ofertar e demonstrar suas vantagens e dotes inutilmente. Na égloga VIII temos o canto choroso de Dámon que perdeu Nisa para Mopso, mesmo tendo sido certo que ele contrairia núpcias com ela, em seu desespero pede a inversão da ordem das coisas do mundo e ao fim do canto decide se matar. Como esquecer da égloga X e os amores de Galo por Licóris? Abandonado por ela que preferiu outro marido, o poeta sofre e sente seu amor crescer a despeito da distância.

Vimos como na primeira parte *Marília de Dirceu* as duas modalidades de amadas incorporam de uma forma ou de outra as atitudes de Marília. Ela se ri e duvida de Dirceu e de sua competência na Lira (M.D. I, XXIII, 9-12), faz e desfaz juras de amor (M.D. I, IV, 71-77), mostra ciúmes pueris afetados (M.D. I, XVII, 1-22), mesmo não se importando com o

tamanho do dano que causa ao coração do pastor (M.D. I, XX, 25-30) o que lhe vale diversas advertências por parte de Dirceu.

A falta de zelo por parte do objeto amado é uma queixa perene em literatura. Nos poemas em questão, há um realce da puerilidade e displicência típicas dos jovens amados que desfrutam da vivacidade da juventude e de beleza. São a projeção do próprio Cupido e de sua impertinência, capazes de transformar a vida dos amantes sem arcar com nenhum tipo de comprometimento. Note-se que o objeto de amor evita o sujeito apenas até o ponto em que é arriscado perdê-lo, volta-se a ele provocativamente então e atíça-lhe mais ainda o sentimento.

Esse retoma o tema principal das duas obras apresentando uma das facetas do sentimento amoroso. O adiamento da consumação e o excitar do desejo que sempre projeta sem ser satisfeito.

5.3 A influência

Considerando a análise feita dos temas, motivos e mesmo do gênero nos dois autores, é possível esboçar um pequeno estudo de influência entre as obras. O conceito de influência, no entanto, merece certa precisão, pois seu próprio estudo parece não ser um ponto de concordância entre os teóricos. A influência aqui tratada é um conceito abstrato que busca remontar, com base nos indícios das obras envolvidas, a relação de admiração e de filiação entre a obra do escritor posterior e seu antecessor. Para P. Brunel *et alii* (1983, p.42), “As Influências propriamente ditas podem ser definidas como o mecanismo sutil e misterioso pelo qual uma obra contribui para dela fazer nascer uma outra”. Segundo essa concepção, o escritor posterior normalmente se forma tendo como referência um antecessor e sua obra. O conceito de antecessor não precisa ficar restrito necessariamente a um indivíduo; pode, de maneira mais complexa, incluir um grupo ou uma tradição; a questão é o que o escritor posterior reconhece como sistema coeso que chame sua atenção.

Normalmente, no entanto, trata-se de um indivíduo e uma obra específica. No caso de obras construídas dentro de gêneros estabelecidos pelo antecessor, é um tipo de estudo completamente pertinente, uma vez que o escritor posterior optou por seguir um modelo que definiu claramente as bases de seu trabalho. Para Harold Bloom (2002), essa relação nunca é harmoniosa para o poeta posterior ou “efebo” como ele define. Em sua obra *A Angústia da Influência* a o fenômeno da influência é definida quase com uma formação reativa em que o poeta posterior vive uma fantasia edipiana com poeta precursor e a musa poética, ele o adota

como pai poético e vê a sua continuidade ameaçada pela presença inamovível do poeta forte, nesse misto de teoria literária e psicanalítica o autor define a influência como:

... uma metáfora, que implica uma matriz de relacionamentos – imagísticos, temporais, espirituais, psicológicos – todos em última análise de natureza defensiva. O que mais importa [...] é que a angústia da influência resulta de um complexo de forte má leitura, uma interpretação criativa que eu chamo de “apropriação poética”. O que os escritores podem sentir como angústia, é o que suas obras são obrigadas a manifestar, são as conseqüências da apropriação poética, mais que sua causa (BLOOM. 1997, p.24).

Essa má-leitura que resulta na interpretação criativa feita pelo poeta posterior, infunde o precursor com uma força criativa aos olhos do que o lê, que este vê o poeta anterior como dotado de uma capacidade superior de criação, o que Bloom nomeia como a Musa. Angústia se dá pelo desejo de se ver liberto do estigma da igualdade, igualdade essa que apenas a leitura enviesada do “efebo” permite sentir. Sua admiração é tamanha que em sua fantasia o poeta precursor fez algo intransponível, desde o início luta o poeta posterior contra a própria extinção auto-imposta.

A má leitura, nesse sentido, não significa necessariamente uma leitura ruim ou mal feita, mas uma leitura enviesada possibilitada por distorções na percepção do poeta posterior. Em seu livro *Interpretação e superinterpretação*, Umberto Eco (2005) estabelece os elementos de uma interpretação desviada explicando que em nossa cultura ocidental, por demais infiltrada de concepções herméticas e hermenêuticas a respeito dos textos, há uma busca incessante por padrões e sentidos ocultos que constantemente não estão presentes, a não ser na mente de quem as busca. Parte influenciadas por essa tendência aos mistérios, parte pela própria condição fluídica dos signos, as leituras sempre tendem a essa má interpretação, ou superinterpretação, que culmina com a produção de um novo texto.

Para ler tanto o mundo quanto os textos de modo suspeito, é preciso elaborar algum tipo de método obsessivo. A suspeita, em si, não é patológica: tanto o detetive quanto o cientista suspeitam em princípio que certos elementos, evidentes mas aparentemente sem importância, podem ser indícios de uma outra coisa que não é evidente – e, baseados nisso, elaboram uma nova hipótese a ser testada. (ECO. 2005, p.57)

O problema é resultado da impossibilidade natural em se adivinhar as intenções de um autor, resta ao leitor o árduo trabalho de trabalhar com hipóteses e testá-las segundo sua procedência. Eco fala de *intentio operis* e *intentio lectoris* como os dois extremos a serem ligados através da leitura, é na busca da intenção do texto que se dão esses acontecimentos em que o destinatário é levado ao uso de estratégias que permitam decifrar o código:

O debate clássico tinha por objetivo descobrir num texto ou o que seu autor pretendia dizer, ou o que o texto dizia independentemente das intenções do seu autor. Só depois de aceitar a segunda alternativa do dilema é que podemos perguntar se aquilo que foi encontrado é o que o texto diz em virtude de sua coerência textual e de um sistema de significações original subjacente, ou é o que os destinatários descobriram nele em virtude de seus próprios sistemas de expectativas. (ECO. 2005, p.75)

Para a teoria da influência, essa leitura cheia de expectativas assemelha-se em muito à Musa apresentada por Bloom, ou seja, uma espécie de plasmado do gênio atribuído ao poeta precursor, que lhe dá a consistência de um ente magnífico em contato com “forças primais” capazes de provê-lo com o dom da eternidade artística. A leitura distorcida, nesse caso, é o cerne do processo de influência:

A influência poética – quando envolve dois poetas fortes, autênticos – sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida. A história da influência poética frutífera, o que significa a principal tradição da poesia ocidental desde o renascimento, é uma história de angústia e caricatura auto-salvadora, de distorção, ou perverso e deliberado revisionismo, sem o qual a poesia moderna como tal não poderia existir. (BLOOM. 1997, p.136)

Bloom realmente descreve toda a relação em termos de um jogo fantasioso, talvez um tanto psicanalítico demais para os teóricos mais ortodoxos. Contudo, ao se depurar o cerne da teoria, o fato de uma leitura enviesada gerar um potencial criativo que busca a mesma eminência encontrada no texto precursor, temos em mãos um bom mecanismo de análise da influência.

A partir daí, a teoria de Bloom descreve seis proposições revisionárias que marcam o processo de influência, todas essas proposições são deliberadamente desvios ou tentativas que simbolizam a busca do poeta posterior em não ser engolido por comparação àquele que lhe

forneceu a “centelha poética”. Em princípio, elas podem ser vistas como etapas de uma progressão, à medida que uma estratégia reativa se consolida, a angústia impulsionaria o poeta para a subsequente. Apesar dessa proposição relativamente seqüencial, ela não implica necessariamente uma progressão contínua; os poetas podem apresentar poemas em diferentes estágios com relação ao mesmo precursor. Para alguns poetas, inclusive, pode haver mais de um poeta precursor atuando como força em sua criação.

Tais proposições, longe de serem acidentes ocasionais e indesejáveis, representam processos psíquicos de conformação da imaginação poética. Para Bloom, então, toda influência gera uma angústia que em última análise é a própria criação poética, a utilidade ou nocividade de sua ocorrência possui uma linha tênue que depende muito da intensidade de sua ação:

Eu prego que essas proposições revisionárias têm a mesma função nas relações intrapoéticas que os mecanismos de defesa em nossa vida psíquica. Não nos prejudicarão esses mecanismos de defesa, em nossa vida diária, mais do que as compulsões de repetição das quais buscam nos defender?
(BLOOM. 1997, p.136)

Analisar essa angústia é traçar o trajeto da auto-gênese do poeta tendo em vista sua projeção com relação ao seu antecessor.

A primeira das seis proposições revisionárias indicadas por Bloom é o *clinamen*. Neste movimento, o poeta busca afastar-se do precursor com base em sua leitura distorcida do poema que o impulsiona; a partir daí segue em um movimento de correção em que busca afirmar a autenticidade de seu próprio poema e o erro do anterior. A segunda proposição é a *Tessera*, nela, a leitura pessoal do poeta precursor dá luz a uma obra que ambiciona completar por antítese o poema lido, nesse movimento a fantasia criadora do poeta posterior imagina criar uma obra mais ousada que a anterior, a completar-lhe o sentido. Há também a *kenosis*, este movimento representa um esvaziamento em que o poeta posterior, avassalado pela angústia, submete-se a uma redução de sua força criativa, pois a vê muito marcada pela sombra do poeta precursor, o autor a compara “a queda para cima” de Cristo que ao esvaziar-se de Deus torna-se sublime ele próprio.

A Daemonização é a proposição revisionária em que o poeta posterior fantasia vencer e humanizar o precursor ao apropriar-se do daemon criativo que o outro antes possuía; para isso envereda numa atitude solipsista que busca fugir à sombra do precursor pela busca de si mesmo. Essa atitude nada mais é do que a repressão do daemon precursor, que acaba por

infundi-lo mais profundamente. A askesis aproxima-se da kenosis por seu sentido de redução ou purgação, contudo, nesse estágio, já tendo possuído o daemon, o poeta abre mão de seu dom o que termina por reduzir a imponência do precursor junto com a sua própria, esse é um movimento de sublimação rumo a “uma vontade poética plenamente desenvolvida”(p.167). Por fim há a apophrades, aqui o poeta posterior abre-se voluntariamente aos eflúvios de seu antecessor no que parece ser uma rendição à influência, e o que compõe parece ser a obra do precursor a seus olhos.

Diante do conhecimento das proposições revisionárias de Bloom, podemos nos perguntar se há alguma relação de influência entre Virgílio e Gonzaga, ou haveria outra explicação para os paralelismos encontrados no decorrer deste trabalho? Com tantos poetas antecedendo sua Marília de Dirceu tratando de universos pastoris, porque atribuiríamos a Virgílio unicamente o centro irradiador das imagens, temas e motivos freqüentados pelo poeta árcade? Através de sua biografia, sabemos que Gonzaga cultivou amizade próxima com uma personalidade poética que muito admirava, Cláudio Manuel da Costa, e muito provavelmente tenha se valido dos préstimos do amigo na orientação de alguns de seus passos poéticos em Vila Rica, sendo assim como não considerá-lo um precursor mais coruscante que Virgílio.

É Antonio Candido (2006) quem descarta a influência de Cláudio como uma égide intranqüilizadora no fazer poético de Gonzaga. O crítico aponta Gonzaga como um inovador da poesia de língua portuguesa, que veio dar corpo às pretensões dos reformadores da Arcádia Lusitana, poetas como Cláudio que buscavam libertar-se do eruditismo e realizar uma poesia de tom mais natural. Portanto, de acordo com Candido, se Gonzaga encontrou em Cláudio algum tipo de mentor estético, foi sem sofrer as angústias semelhantes às descritas por Bloom que aprimorou seu trabalho, possivelmente já se via bastante distante do mestre para preocupar-se com isso. Cláudio, por sua vez, também não se impunha como ameaça, certamente via no amigo o desenrolar de um talento independente e novo, diz Candido a respeito dessa relação.

O “caro Glauceste” não combate nem rejeita estas manifestações como fazem geralmente os que, aos sessenta, vêem os mais moços inovar na literatura em que produziram. Pelo contrário, emenda os versos do amigo, certamente entusiasmado e rejuvenescido pelo seu cristalino frescor; e, quem sabe, sentindo neles a conseqüência natural da reforma que ajudara a empreender, trinta anos antes, em busca da *naturalidade*. Gonzaga, de sua parte, seguia a orientação e o ensino do companheiro mais velho, porque

nela encontrava instrumento para dar corpo àquele mundo de poesia que descobriu entre as serranias mineiras (CANDIDO. 2006, p.125)

Ruedas de la Serna (1995, p. 81) aponta Correia Garção como outra fonte estética da qual Gonzaga teria extraído importantes momentos de sua poesia. Seu texto de comparação é o soneto LXI de Garção, que possui elementos muito próximos a muitas passagens da *Marília de Dirceu*; transcreveremos abaixo o soneto:

Não cobre vastos campos o meu gado,
o maioral não sou da vossa aldeia,
do meu trabalho como, mas Dircéia
ainda que sou pobre vivo honrado.

No jogo da carreira e do cajado
até o destro Alcano me receia,
qual loura espiga de grãosinhos cheia,
me alegre ver teu rosto delicado.

Se queres minha ser, fala a verdade.
Não vestirás as peles mais vistosas,
as finas lãs tecidas na cidade.

Trajarás das que eu trajo as mais mimosas,
fa-las-á de mais preço a são vontade
com que quisera dar-te as mais custosas.

Reconhecemos partes diversas da *Marília de Dirceu* em passagens do soneto de Garção, Ruedas de la Serna realiza o cotejamento de tais partes e ainda compara tais momentos com os da égloga II de Virgílio, no qual encontramos também muitas semelhanças. O tema compartilhado entre as obras, segundo o autor, é o mesmo: o pastor sem bens que oferece seus préstimos materiais, físicos e sociais como forma de conquista. Realmente, admitindo-se a antecedência do soneto de Garção, Gonzaga parece haver lhe seguido o ritmo e a estrutura frástica abertamente em alguns momentos de sua obra. Quanto ao tema, sabemos estar presente nos textos pastoris desde Virgílio; vimos também a semelhança direta entre elementos da Lira I de Gonzaga e da égloga II de Virgílio, visivelmente a *Marília de Dirceu*

segue mais fielmente o texto das *Bucólicas*. Gonzaga reverbera o texto de Virgílio desde as ofertas dos bens rústicos até a menção de sua aparência obtida na visão de um espelho d'água.

A influência de Garção certamente existe em Gonzaga, visto o texto apreciado há pouco; mas dada a proximidade rítmica e sintática que apresentam os poemas, não se pode dizer que ela provocava alguma forma de incômodo. A forma do texto proposta por Garção é a solução de Gonzaga para abordar o tema da *aurea mediocritas*, mas não é com base no poeta português que Gonzaga dispõe os elementos temáticos que usará para desenvolver seu poema. Nesse aspecto, vistas as coincidências de motivos abordados, parece-nos ser Virgílio o poeta mais forte nessa relação de influência, as imagens de seu poema estão tão impregnadas no universo criativo do árcade que fizeram com que esse lhes rendesse algumas re-visitações.

A forma como retoma os temas do amor, do *locus amoenus*, como se vale do universo bucólico na composição de suas imagens e como trata os motivos anteriormente trabalhados por Virgílio, indicam um certo desvio com relação a esses elementos por parte de Gonzaga. No caso do tema do amor erótico, enquanto Virgílio se vale de uma expressão exagerada como maneira de dar conta do sofrimento, Gonzaga propõe uma elaboração mais sutil que contemple mais facetas do sentimento. A utilização do cenário bucólico como elemento dos tropos para esse tema é marcada por esse desvio: a indistinção entre sujeito e ambiente é a marca das *Bucólicas*, fato que permite a captação de muitas reverberações nas imagens, mas sem uma captação fina das realidades do eu-lírico que as expressa. Na *Marília de Dirceu* a distinção nítida entre o “eu” e o ambiente compõe tropos mais limitados em termos de possibilidades, mas esse pouco investimento nas imagens resulta em uma maior detalhe da expressão dos estados subjetivos do personagem.

O *locus amoenus*, tema central da produção pastoril, nos dois casos se configura segundo uma concepção epicurista: o ambiente provê o necessário a uma sobrevivência simples, sem escassez àqueles que estão dispostos a viver com parcimônia. Não estão isentos os habitantes desse reino dos perigos naturais ou de eventualidades ameaçadoras, contudo é outra marca da doutrina epicurista, que prevê a aceitação dos males como condição da vida. Enquanto a formação do espaço segue basicamente o mesmo sentido, difere a atitude das personagens no que concerne a filosofia de vida nesse espaço. Vemos que para as personagens das *Bucólicas*, mesmo os aflitos por sentimentos desconcertantes, o ambiente e a forma de vida de que dispõe representam o máximo de realização pessoal, não abrem mão de sua convivência com os seus por qualquer motivo que seja. Nisso vemos novamente a marca da filosofia epicurista, a valorização de uma vida sem sobressaltos em que a imperturbabilidade do espírito é o maior bem moral. Gonzaga já segue em outra direção, em

sua obra é a realização do amor que proporcionará a felicidade última, mesmo a possibilidade de se ver desalojado de sua morada é aceitável diante do usufruto do amor. Gonzaga sobrepõe nesse ponto concepções pré-românticas à essência epicurista, sugerindo uma forma de realização pessoal mais “sublime”.

Os motivos e a maneira como são repercutidos refletem essa posição de desvio de Gonzaga, seja sua construção mais intimista ou sua seleção de valores distintos dos presentes nas *Bucólicas*. A natureza de seu desvio na abordagem dos temas é sempre de base ideológica, distingue-se, pois é afetada por valores pré-românticos, burgueses e idéias iluministas naquilo em que pode recuperar a tradição sem muitas discordâncias, como o motivo dos amantes irresponsáveis; no entanto, nos outros motivos, por menor que seja há sempre uma intrusão ideológica diferenciada, na qual propõe o desvio da resolução do tema segundo preceitos que o influenciavam.

Trata-se do *Clinamen* de Bloom (1997, p.77), ou ao menos uma forma primordial desse *Clinamen*. Bloom associa o sentimento de angústia dos poetas ao surgimento do conceito de gênio criador no pós-iluminismo. Até então, qualquer forma de busca por identidade criativa, segundo o autor, não era marcada pela pressão do aniquilamento pessoal, na forma da irrelevância artística. Gonzaga e seus contemporâneos, fazem parte das primeiras gerações a sofrerem os primeiros sinais desse distúrbio conscientemente, embora ainda participassem de um movimento criativo que ainda pagava tributo à tradições antigas de coletividade e indistinguibilidade artística.

Buscavam ser “iguais” aos antigos, e mais ainda, era sem grandes problemas que se inspiravam uns nos outros; lembremos que a moda anti-barroca fornecia um motivo de libertação estética por demais pungente para que houvesse preocupação com outras formas de destaque. Eram um grupo artístico planejado e orgulhoso de ser um grupo, a semelhança de suas elaborações antes de lhes causar incômodo era marca de distinção, pois eram um reforço mútuo contra os infusos barrocos que ainda pairavam.

Para Gonzaga, a fonte de angústia não está entre os seus correligionários estéticos, é sem incômodo que se vale de suas fórmulas. O que parece marcá-lo é o desejo de desvio das imagens de Virgílio, as quais contempla dando um rumo diferenciado em suas proposições. Esse incômodo ideológico é a razão central do *clinamen* que ilustra uma concepção acerca da obra precursora, em algum momento ela teria falhado e errado o rumo ideal, isso na avaliação do poeta posterior.

O poeta que enfrenta o seu Grande Original deve encontrar o defeito que lá não está, e no coração mesmo de quase toda virtude imaginativa. O amante é atraído para o coração da perda, mas é encontrado, como encontra, dentro da ilusão mútua o poema que lá não está. [...] Quando o efebo, ou a figura do jovem como poeta viril, é encontrado por seu Grande Original, está na hora de ir em frente, pois tem tudo a ganhar, e seu precursor nada a perder; se os poetas plenamente escritos estão de fato além da perda. (BLOOM, 1997. p.81)

Em seu desejo de superar Virgílio, segundo Gonçalves (1999, p.70), Gonzaga encontra o caminho através dos séculos que os separam; o Iluminismo, o pensamento burguês e o pré-romantismo provêm o poeta com um jardim onde pode colher frutos próprios, e “consertar” onde o mantuano “errou” por falta de visão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O escopo das relações possíveis entre as duas obras analisadas neste trabalho é indubitavelmente maior do que alcançamos conceber durante os esforços empreendidos nessa tarefa. Como dissemos anteriormente, as proposições feitas aqui se basearam em idéias e formulações que havia muito requeriam alguma averiguação, esperamos ter efetuado um trabalho satisfatório nesse sentido. O fato de compartilharem um tipo literário semelhante certamente aproxima as duas obras, mas isso apenas indicou o início das possibilidades de trabalho, tendo visto o fato termos observado algumas relações não imediatamente apreensíveis surgirem da análise.

O a poesia bucólica, segundo a definição de Ribeiro (2006, p.13) apresentada aqui no início deste trabalho, não é definível, em última análise, por sua estrutura textual; mas pelos temas e caracteres que apresenta em seu conteúdo. Verificamos, pela análise das *Bucólicas*, o quão dependente de cenas são as elaborações poéticas de Virgílio, que se empenha em valer-se de formas enunciativas que não a lírica para construir seu referencial imagético. Mesmo estando o poeta das *Bucólicas* em posição tão almejada pelo movimento árcade, factualmente pudemos ver que Gonzaga prefere seguir os seus contemporâneos árcades no que se refere a estrutura textual de sua obra; não procura imitar Virgílio no modo de enunciação, mesclando tipos de enunciado e elaborando narrativas curtas que são distendidas sem finalização.

Virgílio efetua tais peripécias e condiciona um modo de interpretação de sua obra, vale-se da mimese até o ponto em que através dela o receptor é capaz de conceber o intrincado universo proposto pelo poeta, em que homens simples demonstram delicadeza de espírito. O que *a priori* poder-se-ia constituir um paradoxo incontornável, Virgílio torna crível pela elaboração de seu universo ficcional, mas rapidamente abandona a diegese em nome do lirismo e alcança efeitos mais sublimes justamente pela articulação dos gêneros lírico, épico e dramático. Conformado o universo, empreende o poeta uma incursão em vários temas e acontecimentos, todos observados pela ótica particular do universo pastoril.

Com esse trabalho o poeta elabora a palheta de tintas com que discorrerá sobre alguns temas, colocando seus personagens em diversas situações que põem à baila diferentes assuntos: expropriação, desprezo do objeto amado, predições para o futuro, rejeição amorosa, a frugalidade do ambiente pastoril, etc. Todos esses elementos permitem a veiculação de valores condizentes com a representação dos homens do campo, e em relação à sua forma de vida ou em oposição a ela que eles respondem aos diferentes acontecimentos que os assolam.

Na *Marília de Dirceu*, entretanto, há apenas uma única situação potencial, a conquista da amada; ela não avança e a obra circula em torno das várias possibilidades que esse cenário descortina para a expressão lírica. É por isso um texto argumentativo, o eu-lírico tenta convencer a amada a ficar consigo, tenta convencer os companheiros acerca da beleza dela e por fim exhibe a todos o tipo de sentimento que o aflige. Constrói a possibilidade do futuro em várias frentes, junto à amada, junto aos companheiros e para o mundo ao exhibir a intensidade e legitimidade de seu envolvimento. O cenário pastoril serve como um acessório a essa expressão, monta referenciais para as argumentações e ajuda na elaboração do caráter refinado e sensível do eu lírico, que busca como objetivo último a realização amorosa.

Em muito diferem essas elaborações das de Virgílio, em que o cenário bucólico é palco para a abordagem de outros temas que não simplesmente a busca do sucesso amoroso. O aproveitamento do cenário é mais radical nas *Bucólicas*, não temos um ambiente construído a serviço de uma expressão, ele apresenta autonomia e é o ponto referencial do ideário das personagens: nada o substitui ou toma seu lugar como objetivo. Por trás da construção do cenário e das atitudes dos personagens estão concepções epicuristas, a busca do prazer simples e a aceitação dos reveses governa as ações dos pastores que se mesclam com o ambiente em seu trabalho de construção desse mundo.

Certamente a realidade pastoril perpassa as duas obras, no entanto, alguns motivos e temas que ficaram emblemáticos na poesia pastoril após as *Bucólicas* são os pontos de partida para os desvios propostos por Gonzaga. Vemos que embora reproduza o *locus amoenus*, é com menos apego ao epicurismo que suas personagens vivenciam o ambiente, o amor é o objetivo mais sublime que se pode almejar, é condição para a felicidade. A abordagem do amor também varia, Virgílio não tempera a vivência do sentimento, que, para seus personagens é sempre um fator desconcertante que gera incômodos e leva a extremos; Dirceu já vivencia outras facetas do sentimento, as sutilezas do enlace amoroso são seu domínio, expressa-as em formas plausíveis.

Virgílio é uma égide incômoda para a obra de Gonzaga, contudo, não são seus referenciais estéticos que mais parecem afetá-lo, e sim os ideológicos. Impelido por concepções pré-românticas e iluministas, o poeta árcade refaz parte do itinerário proposto pelo Mantuano, quase sempre efetuando um desvio nas construções estabelecidas pelo primeiro. Gonzaga não segue o modelo de Virgílio como outros antes e depois dele, no entanto, considerando que vive um forte momento de transição, organiza um texto singular, marcado pelos influxos das várias tendências que o motivaram. Contudo, há que se reconhecer o tributo pago não tanto na organização do universo ficcional quanto nos temas e

motivos retomados; é com o aval da poesia de Virgílio mediado pela escola que seguiu que expressou os primeiros sinais de um novo modo estético que em muito transformaria as artes de maneira geral. Ainda mais, é como um homem à frente de seu tempo que manifestou os primeiros sintomas artísticos de gênio, mesmo que de forma diluída sob as roupagens árcades.

BIBLIOGRAFIA

ALCIDES, Sérgio. **Estes penhascos** – Cláudio Manuel da Costa e as paisagens de Minas 1753 – 1773. São Paulo: Hucitec, 2003. (Estudos históricos, 49)

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 5. ed. São Paulo: perspectiva, 2004 (Estudos, v2)

ARISTÒTELES; HORÀCIO; LONGINO. **A Poética clássica**. 12 ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ALFOLDY, Géza. **A história social de Roma**. Tradução de Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch **Marxismo e filosofia da linguagem** Tradução de Michel Lahud & Yara Fratechi Vieira. 9.ed. São Paulo : Hucitec , 1999.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra, 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Tópicos)

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 18ª edição. Petrópolis: vozes, 2004.

CAMÕES, Luis de. **Obras completas: gêneros líricos maiores** 4. ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1985. (coleção de clássicos Sá da Costa)

CANDIDO, Antônio. **Entre Pastores**. In: _____ O observador literário. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. p. 13-19

CANDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1999.

CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira momentos decisivos 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CANDIDO, Antônio [et al.] **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva 2005 (Debates)

- CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- COHEN, Jean **Estrutura da linguagem poética**. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1966.
- COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**. Tradução de Fernando de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura do Brasil**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004. v1
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- ECO, Humberto. **Interpretação e superrinterpretação**. 2. ed. Tradução: MF. São Paulo: Martins Fontes: 2005. (Tópicos)
- ECO, Humberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. 2. ed. Tradução: Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva SA: 2004. (Tópicos)
- EPICURO. **Carta sobre a felicidade (a Meneceu)**. Tradução: Álvaro Lorenchini e Enzo Del caratore. São Paulo; UNESP, 2002.
- FEENEY, Denis. **Literature and religion at Rome**. Cultures context and beliefs. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- FILHO, Domício Proença. **A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- GONÇALVES, Adelto. **Gonzaga, um poeta do iluminismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GRIMAL, Pierre. **A civilização romana**. Tradução de Isabel St. Aubyn. Lisboa: Edições 70, 1988.
- GRIMAL, Pierre. **Virgílio** ou o segundo nascimento de Roma. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (O homem e a história)
- GUY LEE, Arthur. **Virgil: the Eclogues**. London: Penguin Books, 1984.
- HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. 2 ed. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Estudos, 14)
- HESÍODO. **Teogonia**. Estudo e tradução de J. A. A. Torrano. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- LEVIN, Samuel R. **Estruturas lingüísticas em poesia**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1975
- LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica: o legado grego**. João Pessoa: Idéia, 2005.
- MARNOTO, Rita. **A Arcádia de Sannazaro e o Bucolismo**. Coimbra: Gabinete de Publicações da FLUC, 1996.

- MENDES, João Pedro. **Construção e Arte das Bucólicas de Virgílio**. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.
- MENDES, Manuel Odorico. **Virgílio Brasileiro**. 2 ed. São Luiz: EDUFMA, 1995.
- MOISES Massaud. **A criação literária**, v. 1. 16 ed. São Paulo : Cultrix, 2003.
- MOISES Massaud. **Historia da literatura brasileira**: v. 1. Das origens ao romantismo. 6 ed. São Paulo : Cultrix, 2001.
- BRUNEL, P.; PICHOS, CL.; ROUSSEAU, A.M. **Que é literatura comparada?** Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1983. (estudos)
- PLATAO. **A República**. São Paulo : Nova Cultural, 2004.
- REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- RIBEIRO, Márcio Luiz Moitinha. **A Poesia Pastoral: as Bucólicas de Virgílio**. São Paulo : , 2006, 123 p. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas do DLCV da FLCH da Universidade de São Paulo.
- RIFATERE, Michael. **A significância do poema**. In: Caderno de texto do mestrado em Letras – Semiótica poética. João Pessoa, n. 2. pp 95-122.
- ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Luiz Antônio Barreto (Org.). 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- ROBERT, Jean-Noël. **Os prazeres em Roma**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (o Homem e a História)
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates)
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge Antonio. **Arcádia**: tradição e mudança. São Paulo: Edusp, 1995.
- SAINT-DENIS, E de. **Virgile: Bucoliques**. Nouvelle édition revue et eugmentée d'un commentaire. Paris, Lés Belles Lettres, 2000
- SCHOLLES, Robert. **Semiotics and interpretation**. Yale: Yale University Press, 1983.
- SÍCULO, Calpúrnio. **Bucólicas**. Tradução de João Beato. Lisboa: Verbo, 1996.
- SILVEIRA, Marco Antônio. **O universo do indistinto** – Estado e sociedade nas minas setecentistas (1735-1808). São Paulo: Hucitec, 1997.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. 4 ed. Tradução de José Paulo Paes e Frederico Pessoa de Barros. São Paulo: Cultrix

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas das narrativas**. 4 ed. Tradução de Leyla Perone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates, 14)

VERÍSSIMO, José. **Historia da literatura brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Rio de Janeiro: F. Alves & ca, 1929

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução de Luiz Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Leitura e Crítica).

VERNAN, Jean-Pierre. **As Origens do Pensamento Grego**. 13. ed. Tradução de Isís Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

ULMAN, Reinhold Aloysio. **Epicuro: o filósofo da alegria**. 3 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução de Maria Isabel Rebelo Gonçalves. Lisboa: Verbo, 1996

VIRGIL. **The Eclogues**. Translation by Guy Lee. Oxford: Oxford University Press, 1984.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)