

A POESIA LUSO-BRASILEIRA DO SÉCULO XVIII: A PAISAGEM COMO FORMA DE REEDUCAÇÃO

Mestrando Rafael Santana Gomes¹ (UFRJ)

Resumo:

A poesia luso-brasileira do Arcadismo é, não raro e para não poucos estudiosos, considerada pobre em matéria poética, pelo fato de estar presa a moldes e convenções limitadoras¹. No entanto, ao apontar o elenco de "falhas" do Neoclassicismo, parece-nos que a crítica deixa escapar uma pergunta essencial que exige seja considerada a priori: que tipo de motivação teria havido para que esta poética se manifestasse como tal? Se esta indagação se mostrar pertinente, quem sabe os tais pressupostos desqualificadores da poesia árcade mereceriam um outro olhar que levasse em conta a necessária adequação às exigências do tempo?

Palavras-chave: paisagem, neoclassicismo, história da cultura

Nascer no berço da maior grandeza
De palmas e de louros rodeado,
Deve-se aos grandes Pais, ao Tronco honrado,
Que ilustra desde longe a natureza.

Se porém muito mais se adora e preza
O dom que o nobre sangue traz herdado,
Pela própria virtude sustentado,
Feliz o objeto da presente empresa².

(GONZAGA, 2002. p.196).

Introdução

Tomando por mote as duas estrofes do fragmento acima, epígrafe deste trabalho, e a feliz observação de críticos penetrantes, como António José Saraiva e Óscar Lopes, que ousam dizer que “os árcades, ao subirem ao Ménalo³, esqueciam as diferenças de categoria social e renasciam todos para uma forma puramente literária de aristocracia”⁴ (SARAIVA e LOPES, 1969. p. 607), e, também, a do grande estudioso, Alfredo Bosi, quando assinala que a gênese burguesa da temática bucólica, “ao menos como ela se apresentou na Arcádia, parece hoje a hipótese sociológica mais justa” (BOSI, 2006. p.57), sugerimos que, talvez, a poesia neoclássica quisesse conciliar as idéias aristocráticas e burguesas, de acordo com o despotismo-esclarecido que a condicionava, e ao qual, muitas vezes, fora subserviente⁵. Porque, segundo Bosi, o poeta árcade, ao querer alcançar mais equilíbrio,

¹ Essa afirmação pode ser resumida na postura de Massaud Moisés, quando diz que o século XVIII produzira poesia “de ‘pose’, postiça, artificial, demasiado literária...” (MOISÉS, 1968. p. 112).

² Cabe assinalar, aqui, que grande parte da crítica literária considera Tomás António Gonzaga como um poeta de tendências pré-românticas, visão com a qual não concordamos. Neste artigo, optamos pela leitura que dele faz Alfredo Bosi, para quem “Gonzaga é conaturalmente árcade... As *liras* são exemplo do ideal *aurea mediocritas* que apara as demasias da natureza e do sentimento. A ‘paisagem’, que nasceu para a arte como evasão das cortes barrocas, recorta-se para o neoclássico nas dimensões menores da cenografia idílica”. (BOSI, 2006. p. 71-72).

³ A sede da Arcádia Lusitana fora nomeada de *Monte Ménalo*.

⁴ Saraiva e Lopes assinalam o fato de a Arcádia Lusitana haver sido composta por uma maioria burguesa, com um ou outro nobre de sangue, e de, no entanto, a forma literária setecentista portuguesa ser, muitas vezes, aristocrática.

⁵ Alfredo Bosi chama-nos a atenção para o fato de a maioria dos poetas árcades não só haverem sido subservientes ao sistema vigente, como, também, admirado a figura do Marquês de Pombal. (ver págs. 64-71).

tendia a neutralizar tudo aquilo que é tenso e conflitante, idealizando, dessa forma, um mundo mais harmonioso. Para tornar mais clara a hipótese que levantamos, vale evocar o movimento literário anterior.

1 Do conflito aristocrático-burguês na poesia do século XVII

De acordo com alguns nomes consagrados da crítica portuguesa e brasileira, o Barroco hispânico fora “a expressão artística e literária de um sentimento de desequilíbrio, de frustração e de instabilidade relacionáveis com a repressão a qualquer ideologia burguesa...” (SARAIVA e LOPES, 1969. p.443). Vinculado à Contra-Reforma, o seiscentismo hispânico-romano caracterizara-se pela rejeição ao otimismo burguês e às tendências racionalistas da França, da Inglaterra e da Holanda.

É na estufa da nobreza e do clero espanhol, português e romano que se incuba a maneira barroco-jesuítica: trata-se de um mundo já em defensiva, organicamente preso à Contra-Reforma e ao Império filipino, e em luta com as áreas liberais do Protestantismo e do racionalismo crescente na Inglaterra, na Holanda e na França. (BOSI, 2006. p.29).

Posicionando-se ideologicamente contra a ameaça de secularização da cultura que as novas idéias traziam em seu bojo, a arte barroca projetara-se “sobre si mesma ante a agressão da modernidade burguesa, científica e leiga”. (BOSI, 2006. p.29). Ou ainda: “a luta entre a velha ordem nobiliárquica, apoiada na repressão inquisitorial, e as novas forças de mentalidade burguesa travava-se sob roupagens estilisticamente barrocas”. (SARAIVA e LOPES, 1969. p.446). O Barroco ibérico estaria, portanto, relacionado com uma sociedade de tipo aristocrático-feudal e rural, sociedade esta que, consoante as palavras de Renato Janine Ribeiro, repugnara os *parvenus* – novos nobres –, reafirmando conceitos como nobreza divina e de sangue, honra hereditária, respeito às hierarquias etc. Seguindo o exemplo do fio de leitura dos autores que citamos, propomos uma análise crítica de um soneto de Gregório de Matos, cujo tema se nos afigura uma espécie de paradigma daquilo que, sobre o Barroco, falamos.

Neste mundo é mais rico o que mais rapa:
Quem mais limpo se faz, tem mais carepa⁶.
Com sua língua, ao nobre o vil decepa:
O velhaco maior sempre tem capa.

Mostra o patife da nobreza o mapa:
Quem tem mão de agarrar, ligeiro trepa;
Quem menos falar pode, mais increpa⁷:
Quem dinheiro tiver, pode ser Papa.

A flor baixa se inculca por Tulipa;
Bengala hoje na mão, ontem garlopa⁸:
Mais isento se mostra o que mais chupa.

Para a tropa do trapo vazo a tripa⁹,
E mais não digo, porque a Musa topa
Em apa, epa, ipa, opa, upa.

(MATOS, 2002. p.124).

⁶ Sujeira, caspa.

⁷ Censura.

⁸ Instrumento de trabalho braçal.

⁹ Defeco.

O poema acima se nos apresenta como uma crítica severa à sociedade de seu tempo, no qual, tanto os nobres como os burgueses são criticados. Por meio da antítese entre o *ser* e o *parecer*, o eu lírico ataca uma burguesia que quer tomar um lugar que não lhe corresponde na sociedade e uma aristocracia que, à medida que, de alguma forma, vende seus títulos de nobreza, deixa-se corromper.

No primeiro quarteto, a voz do poema aponta o “vil” – habitante da vila – como aquele que tenta destruir o nobre, na tentativa de ascender à sua posição. Por isso mesmo, o “velhaco maior” – que nos parece ser o burguês – “sempre tem capa”, peça que fazia parte da indumentária da nobreza e que a representa, metonimicamente, no caso do poema.

No começo do segundo quarteto, é a vez de a nobreza ser atacada. Essa, como já foi dito, de distintas maneiras se corrompia, ao vender seus títulos e abdicar de seus valores. Por isso, o “patife” (aristocrata) “mostra o mapa da nobreza”. Ora, isso aponta para uma possibilidade de ascensão social que, para a aristocracia da Idade Média, não existia. O eu lírico fecha esta estrofe com uma dura crítica ao valor que o “vil metal” vinha tomando na sociedade de seu tempo, já que “Quem dinheiro tiver pode ser Papa”. Como se vê, nem mesmo a Igreja escapa ao seu julgamento!

No primeiro terceto, por meio das metáforas “flor baixa” (burguês) e “Tulipa” (nobre), novamente a burguesia é atacada, uma vez que a primeira se quer transformar, de algum modo, na segunda. Continuando sua análise, o eu lírico aponta-nos dois vocábulos – “bengala” e “garlopa” – que representam, metonimicamente, a aristocracia e a burguesia: o primeiro, por ser um acessório da vestimenta dos nobres; o segundo, por estar ligado à idéia do trabalho, valor máximo da ideologia burguesa. O último verso deste terceto recorre, uma vez mais, à antítese entre o *ser* e o *parecer*.

No segundo terceto, já nem sequer suportando seu ódio pela figura do burguês ascendente e pela do nobre decadente, a voz do poema extravasa seus sentimentos, baixando seu registro ao nível da grosseria: “Para a tropa do trapo vaso a tripa”. Seu tormento é tamanho, que sua Musa empaca, perdendo o eu lírico a inspiração da escrita. Todo o conteúdo semântico do poema é esvaziado, restando-lhe apenas a forma em que foi produzida sua composição: “apa”, “epa”, “ipa”, “opa”, “upa”, rimas com as quais construiu o soneto.

2 Da conciliação aristocrático-burguesa na poesia do século XVIII

A poesia neoclássica é acusada, por alguns estudiosos da literatura, de ser artificial e destituída das tempestades do período em que se insere. Parece-nos que afirmar que tal poesia é, unicamente, ingênua, vazia ou simplesmente artificial é não enxergar os *leitmotive* de um movimento literário ocultamente voltado para questões sociais. Postulamos, contudo, que, para além de *fingida e/ou forçada*, a arte literária neoclássica pode haver sido, também, um veículo para a expressão de um desejo de equilíbrio, em uma época na qual a mentalidade, a educação, os valores e a cultura encontram-se cindidos entre os ideais aristocráticos e burgueses¹⁰. Para Vitor Manuel de Aguiar e Silva, “o século XVIII... constitui uma época extremamente complicada, pois nele confluem correntes barrocas retardatárias e correntes neoclássicas ou arcádicas; nele se desenvolve o chamado estilo rococó e... irrompe o pré-romantismo” (AGUIAR e SILVA, 1976. p.463).

Posto isto, e levando-se em conta a tendência harmonizadora do Arcadismo, cabe ressaltar, ainda, que a poesia neoclássica, como instrumento didático/doutrinário que fora, tinha, como um

¹⁰ António José Saraiva e Óscar Lopes dizem que em países da órbita da Casa da Áustria, como Portugal, “o classicismo francês vai constituir ainda uma inovação quando já em França está adiantado o *Século das Luzes*, articulando-se do modo mais variado com velhas tradições e aspirações nacionais que a Contra-Reforma estirolara e, por outro lado, **assimilando já, e cada vez mais intensamente, influências de uma cultura ainda mais aburguesada** do que a francesa e que influi na própria revolução cultural da França: a influência inglesa.” (SARAIVA e LOPES, 1969. p. 556). (Grifos Nossos).

dos seus projetos, o de reeducar a sociedade de seu tempo¹¹. Para tanto, utilizando-se de uma estratégia pedagógica aparentemente paradoxal, os árcades, por opção, afastavam-se, ainda que imaginariamente e através do fingimento poético, para reaprender a viver. Expondo um exemplo ora universal, ora individual, propunham novas filosofias de pensamento, de vida, de conduta, de arte etc., etc. Tal proposição efetuar-se, por exemplo, nas constantes sugestões ao direcionamento do olhar para o exterior – apelo exaustivo da poesia árcade – e para a observação da paisagem, porque, segundo o pensamento renascentista, em cujos ideais se inspiravam, conhecer a natureza é conhecer o homem.

Atende como aquela vaca preta
O novelinho 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.

Repara como, cheia de ternura,
Entre as asas ao filho essa ave aqueita,
Como aquela esgravata a terra dura,
E os seus assim sustenta;
Como se encoleiriza,
E salta sem receio a todo o vulto,
Que junto deles pisa.

Que gosto não terá a esposa amante,
Quando der ao filinho o peito brando,
E refletir então no seu semblante!
Quando, Marília, quando
Disser consigo: É esta
De teu querido pai a mesma barba,
A mesma boca e testa.

(GONZAGA, 2002. p.54-55).

Ao analisar o fragmento acima, percebemos que esse se dirige a um receptor e que seu foco é a segunda pessoa do discurso. Apelando para o sentido do ver, o pastor tenta persuadir Marília a observar o cenário e com ele aprender, empiricamente, o seu mecanismo. O quadro paisagístico que nos é exibido representa o modelo de vida que a mulher da época deveria seguir. A própria *physis* seria capaz de lhe ensinar e revelar o dom que lhe fora concedido pela natureza: o da maternidade. Lembre-se de que a idéia de união que vise a gerar uma prole, como tema da literatura, é tipicamente burguesa¹²! Contudo, ressaltamos que o sistema pedagógico da poesia árcade ora recorria ao novo pensamento que se impunha ao mundo, ora mantinha-se preso à tradição, ora se utilizava das duas filosofias. O uso estético da mitologia seria, por exemplo, uma forma de os poetas neoclássicos instruírem a sociedade a amar racional e objetivamente. Esta estética, como se sabe, tinha por objetivo apresentar o sentimento do amor como sendo a essência do ser humano – nascia-se para amar.

¹¹ A respeito da preocupação pedagógica neoclássica, escreve Margarida Barahona: “A primeira grande novidade que trazem é o elevado papel didático que atribuem à poesia e ao teatro – assim, a reforma da poesia seria uma forma de contribuir para a transformação da mentalidade nacional”. (BARAHONA, 1987. p.19).

¹² Segundo Renato Janine Ribeiro, é com a burguesia que aparece o amor familiar. Na vida aristocrática, tal valor não se mostrara tão significativo. Além disso, como bem disse Octavio Paz, o amor da literatura aristocrática era o amor cortês, sentimento “que não tinha por fim nem o mero prazer carnal, **nem a reprodução**”. (Paz, 1994. p. 70). (Grifos nossos).

Por isso, não haveria razão alguma para que o mesmo se apresentasse como motivo de conflitos, nem de angústias existenciais. Ora, referir-se ao mito para motivar aquilo que se deveria fazer, ou para rechaçar aquilo que não se deveria fazer fora uma estratégia, herdada da tradição aristocrática, que os árcades exploraram com frequência.

De amar, minha Marília, a formosura
Não se podem livrar humanos peitos.
Adoram os Heróis, e os mesmos brutos
Aos grilhões de Cupido estão sujeitos.
Quem, Marília, despreza uma beleza
A luz da razão precisa;
E se tem discurso, pisa
A lei, que lhe ditou a natureza.

Cupido entrou no céu. **O grande Jove**
Uma vez se mudou em chuva de ouro;
Outras vezes tomou as várias formas
De General de Tebas, velha e touro.
O próprio Deus da Guerra, desumano,
Não viveu de amor ileso;
Quis a Vênus, e foi preso
Na rede, que lhe armou o Deus Vulcano.

Mas sendo Amor igual para os viventes,
Tem mais desculpa ou menos esta chama:
Amar formosos rostos acredita,
Amar os feios de algum modo infama.
Quem lê que Jove amou, não lê nem topa
Que amou vulgar donzela:
Lê que amou Dánae bela,
Encontra que roubou a linda Europa.

(GONZAGA, 2002. p. 12-13).

Destacamos três versos das estrofes que citamos: nestes, as estórias do imaginário mítico vi-
nham cumprir uma função didática. Ensinava-se a partir de um exemplo universal. Pelo jogo dialé-
tico que realizava com as tradições de corte e com certas idéias burguesas¹³, ousaríamos dizer que o
Arcadismo se pretendia, algumas vezes, UNIVERSALISTA e INDIVIDUALISTA. Porque, liga-
dos à tradição aristocrática, os artistas árcades, assim como os clássicos, utilizavam-se da História e
da mitologia como modelos doutrinários universais. Todavia, parece-nos que, devido à intervenção
constante do pensamento burguês – que já se fazia presente na vida social, principalmente por in-
termédio das filosofias inglesa e francesa, em cujo fulcro se destacava a consciência de liberdade de
expressão –, estes artistas já recorriam, muitas vezes, ao exemplo individual, sendo a poesia neo-
clássica, portanto, bastante ambígua nesse ponto. De modo um pouco distinto da forma como trata-
mos a questão do mito na poesia setecentista, para António J. Saraiva e Óscar Lopes,

...o eufemismo arcádico corresponde apenas aos titubeios insinceros de realismo
burguês. Os seres e casos da mitologia e do pastoralismo clássico eram chamados a
neutralizar a vida do desembargador, do funcionário, do clérigo de ambiente medi-
ano, como primeiro passo de uma dignificação da burguesia. (SARAIVA e LO-
PES, 1969. p. 616).

¹³ Tais idéias burguesas são: atenção ao cotidiano, valor individual, preocupações mundanas etc.

Tal afirmação se nos afigura reducionista. Pensamos que esta volta aos ideais clássicos de vida e de arte, pelo uso do aparato mitológico e pela escolha da poesia pastoril, poderia representar uma tentativa, ainda que fosse no campo do imaginário, de restaurar a idade de ouro perdida! O poeta *árcade*, como assinala Alfredo Bosi, não tolerava nem suportava nenhuma espécie de conflito. Daí a sua opção pela temática bucólica; daí o uso da razão; daí o desejo de cortar os excessos etc. Todavia, ressalte-se que os poemas neoclássicos não eram, de forma alguma, desvinculados da realidade social. Os mesmos, no âmbito do profético, do imagético, idealizavam uma vida de equilíbrio, sem dores existenciais. Por isso mesmo, apoiamo-nos na teoria de Antônio Cândido, quando diz que

A poesia pastoral, como *tema*, talvez esteja vinculada ao desenvolvimento da cultura urbana, que, opondo as linhas artificiais da cidade à paisagem natural, transforma o campo num bem perdido, que encarna facilmente os sentimentos de frustração. Os desajustamentos da convivência social se explicam pela perda da vida anterior, e o campo surge como cenário de uma perdida euforia. A sua evocação **equilibra idealmente** a angústia de viver, associada à vida presente, dando acesso aos mitos retrospectivos da idade de ouro. **Em pleno prestígio da existência citadina os homens sonham com ele à maneira de uma felicidade passada**, forjando a convenção da naturalidade como forma ideal de relação humana. (CÂNDIDO, 1997. p. 58). (Grifos nossos).

Acreditamos que o artista neoclássico, condicionado pelo despotismo-esclarecido, haja procurado, a seu modo, uma espécie de conciliação entre as idéias burguesas e aristocráticas, dialogando com as mesmas em sua poesia. Por isso, talvez possamos apostar, para além do desejo único e exclusivo de criação de um *locus amoenus* – clichê que, em teoria, não seria capaz de registrar as perturbações históricas do momento –, numa unidade profunda, tanto ética quanto estética, para a escolha do imaginário bucólico da poesia *árcade*, que ganharia em ser lido, a nosso ver, como uma estratégia de sobrevivência diante das tensões do tempo. A poesia doutrinária do Arcadismo, quiçá tivesse, como uma de suas preocupações, o ensino de uma vida equilibrada, em um período ambíguo e conflituoso¹⁴. Antônio J. Saraiva e Óscar Lopes afirmam que o Neoclassicismo português recebera herança direta do Classicismo francês, movimento que representara, segundo esses autores, “uma síntese entre os padrões de corte e as idéias burguesas (caso típico: Voltaire)”. (SARAIVA e LOPES, 1969. p. 675). Alfredo Bosi assinala que a poesia *árcade* fora, ao mesmo tempo, bucólica e rococó¹⁵. Ressalta, ainda, que

Há um ar de família que nos faz reconhecer... nesses poetas a mesma disposição constante para atenuar em idílio tudo o que é tenso, conflitante; o sentimento, mediado pela maneira bucólica e rococó, é comum a todos; como a todos é comum o convívio com o Iluminismo... (Bosi, 2006. p.71).

Por isso, a poesia *árcade* ortodoxa parece-nos idealizar, à maneira da *gentry* inglesa¹⁶, uma vida que seja a expressão de uma nobreza aburguesada, dialogando dialeticamente entre os dois ideais que, para o homem barroco, não poderiam ser conciliados, conforme vimos no soneto de Gregório de Matos. Destarte, o artista neoclássico, numa postura racional e objetiva, voltara seu olhar para o

¹⁴ Veja-se a nota 11.

¹⁵ Segundo José Guilherme Merchior, no século XVIII, “numerosa e enriquecida, a alta burguesia cultivada já não se concentra tanto na magistratura e na burocracia; juntamente com a nobreza disposta a sacudir o jugo da coroa, muitos grandes burgueses fomentam uma como que espécie de ‘revolução cultural’ de elite, dirigida contra o *ethos* ascético-heróico do período anterior. Um estilo artístico – o rococó –... encarna essa revolução moral, em que, pela primeira vez, a aristocracia se despoja do ideal de grandeza, enquanto a burguesia, também pela primeira vez, se entrega a um lazer hedonista”. (MERCHIOR, 1975. p. 51-52). Conforme Merchior, o Arcadismo rococó fora uma pastoral cheia de requintes, aristocrática e palaciana.

¹⁶ A *gentry* era a nobreza progressista rural inglesa, uma nobreza aburguesada, dona de grande quantidade de terras, que obtinha seu sustento das mesmas, sem, contudo, realizar alguma espécie de trabalho braçal.

exterior, buscando restaurar, ainda que profética ou imaginariamente, o equilíbrio outrora perdido¹⁷. Esse equilíbrio quiçá fosse encontrado à medida que se criava um pensamento “aristocrático-burguês”¹⁸. Vejamos!

Lira I

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.
Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

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,
Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

Em sua tentativa de convencer Marília para que se case consigo, o eu lírico começa por afirmar que não é um vaqueiro (empregado, trabalhador braçal) que guarde (cuide) gado alheio e que não é queimado pelo calor do sol e pela frieza dos gelos. Ligado ao resquício de um pensamento aristocrático, a voz do poema ressalta sua importância dentre os demais pelo fato de o seu corpo não espelhar a marca do trabalho¹⁹. Retomando a idéia de que sua vida e sua subsistência não estão ligadas a uma pessoa alheia, o eu lírico expõe-lhe os bens materiais que possui: tem um casal (pequena propriedade rural) próprio e este lhe concede “vinho”, “legume”, “fruta”, “azeite” e tudo aquilo que é necessário à sua sobrevivência. Ao introduzir um tema extremamente vinculado a questões mundanas, o “eu” do poema tinge seu texto de uma tonalidade burguesa. Lembremo-nos de que os

¹⁷ Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, ao falarem sobre o rococó na literatura portuguesa, voltam-se para uma questão muito interessante, ao dizerem que “O gosto clássico francês, tal como Boileau o define literariamente e como plasticamente se reflecte na pintura de Pusin ou Claude, exprime o **sentimento de equilíbrio** de uma sociedade cujos dirigentes **crêem** ter realizado a **síntese da autoridade com a espontaneidade**, da razão com a fé, do engenho natural com os preceitos artísticos. É por isso que se vê o classicismo estético nortear ainda a literatura e a arte inglesas do século XVIII, embora as tradições bíblicas, os gostos mais sentimentais e realistas da burguesia vão lentamente ganhando consciência de si e impondo-se aos padrões culturais da *gentry* politicamente dominante.” (SARAIVA e LOPES, 1969. p.557). (Grifos nossos).

¹⁸ Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, ao referirem-se a uma nobreza que, cada vez mais, ajustava-se ao modelo de vida burguês, classificam-na como “aristocracia burguesa”. (ver p.558).

¹⁹ Alfredo Bosi assinala que, nas Liras de Gonzaga, o pastor ou juiz Dirceu insistia em frisar seu *status* superior. Além disso, aponta-nos um poema em que o autor desmerecera os valores, tanto econômicos quanto morais de Tiradentes, afirmando que o mesmo merecera o destino que tivera, pelo fato de ser “pobre”, “sem respeito” e “louco”. (ver p.73).

valores da burguesia estavam diretamente relacionados a questões comezinhas²⁰, relativas ao cotidiano. Lembremo-nos, ainda, de que essa classe social é caracterizada por um certo orgulho de possuir. Ora, o poema de Gonzaga utiliza-se reiteradamente de pronomes e de palavras que indicam posse: “Tenho **próprio** casal...”; “Graças à **minha** estrela”!

Na segunda estrofe, o eu lírico, de diferentes maneiras, louva suas qualidades físicas e intelectuais: ainda não está envelhecido; suas relações sociais são marcadas pelo prestígio; é engenhoso em seus dotes etc. Como se vê, este pastor se destaca por sua excelência! Para encerrar esta estrofe, a voz poética afirma a superioridade da idéia burguesa de criar e de inovar. A tradição clássica de copiar modelos antigos já não o satisfaz; esgota-se frente ao novo pensamento que invadia o mundo! E se não usa a lira, mas a sanfoninha, numa espécie de perda da aura aristocrática, ao menos os versos que canta são seus, apontando para a consciência do pensamento individualista burguês, que produziria, no século seguinte, a liberdade autoral do artista romântico.

Mas tendo tantos dotes da ventura,
Só apreço lhes dou, gentil Pastora,
Depois que teu afeto me segura,
Que queres do que tenho ser senhora.
É bom, minha Marília, é bom ser dono
De um rebanho, que cubra monte, e prado;
Porém, gentil Pastora, o teu agrado
Vale mais q'um rebanho, e mais q'um trono.
Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

Os teus olhos espalham luz divina,
A quem a luz do Sol em vão se atreve:
Papoila, ou rosa delicada, e fina,
Te cobre as faces, que são cor 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.
Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

Depois de, nas duas primeiras estrofes, exaltar suas características físicas e expor seus bens materiais, é hora de o pastor entrar diretamente no tema do casamento. E esse, por sua vez, é encarado, tanto pela ótica aristocrática como pela burguesa: um pastor-poeta, sem passado nobre – a defendê-lo, contudo – oferece seus bens materiais – marca burguesa – à sua pastora. No entanto, a expressão objetiva e contratual de tal ato é atenuada ao longo dos versos, porque temperada pela visão, não realista, mas poética da vassalagem amorosa tipicamente aristocrática. Como burguês, à Marília lhe concede suas posses, mas parece comprovar, no melhor estilo, estar familiarizado com as novelas de cavalaria – sendo, portanto, um pastor da cultura – e saber, tal como os gentis-homens aristocráticos, a arte de cortejar uma mulher. Para o pastor Dirceu, seus bens possuem, ambigualmente, valor material e sentimental. Por isso, todos os seus dotes só lhe valem “Depois que teu afeto me segura” / “Que queres do que tenho ser senhora”.

²⁰ Antônio José Saraiva e Óscar Lopes dizem que a poesia de Tomás Antônio Gonzaga se caracteriza, principalmente, “pela manifestação de aspirações **comezinhas** a um lar burguês confortável...” (SARAIVA e LOPES, 1969. p.647). (Grifo nosso).

Na quarta estrofe, percebemos que a descrição da figura feminina também está vinculada ao pensamento aristocrático: os olhos de Marília têm mais brilho do que o próprio sol, além de refletirem o poder de Deus; as suas faces são muito brancas, mas possuem o rubor necessário para espelhar sua dignidade, visto que a mulher clássica é, ao mesmo tempo, bela e marcada pelo pejo; os seus cabelos são loiros etc. “Neve” e “ouro” são dois vocábulos dos quais o Classicismo se utilizou, metaforicamente, e, com abundância, para descrever fisicamente a mulher!

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.
Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

Depois de nos ferir a mão da morte,
Ou seja neste monte, ou noutra serra,
Nossos corpos terão, terão a sorte
De consumir os dois a mesma terra.
Na campa, rodeada de ciprestes,
Lerão estas palavras os Pastores:
“Quem quiser ser feliz nos seus amores,
Siga os exemplos, que nos deram estes.”
Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

Utilizando-se do tema *aurea mediocritas*, as duas últimas estrofes introduzem a temática do *carpe diem*. O eu lírico profetiza uma vida de paz, de alegria, de gozos e deleites, caracterizada pelo desfrutar de uma natureza idílica. Nos últimos versos, a morte é apresentada, com tranquilidade, como uma conseqüência natural da vida, numa visão oposta à do homem barroco, para quem a mesma se mostrara fonte de angústias e de desconcertos. Nesta estrofe, o poema quer-se totalmente doutrinário, uma vez que se almeja deixar a todos o exemplo de como se amar e de como se viver.

Conclusão

Ao contrário do que, em geral, postulam alguns críticos acerca da poesia *árcade*, não nos parece que o poema que acabamos de analisar seja pobre e artificial, nem no que diz respeito ao conteúdo, nem no que diz respeito à forma. Como vimos, toda uma temática social está sutilmente transfigurada nele! Acreditamos que, vivendo sob o controle do regime *déspota-esclarecido*, e sendo influenciados pelas idéias anti-absolutistas, os *árcades* pareciam querer lograr mais harmonia, conciliando os anseios aristocráticos e burgueses²¹. Isto é: dar atenção à realidade cotidiana, sem, contudo, desprezar os melhores valores que o *ócio aristocrático* facultava. Afinal, como ressalta José

²¹ “Convenções da poesia *arcádica* – A teoria aristotélica de que a arte é uma imitação selecionada segundo critérios estéticos e morais cobre, na poesia *arcádica*, uma ambigüidade profunda. Por um lado..., a necessidade ética e estética de selecção corresponde fundamentalmente, nessa poesia, às limitações impostas pelo ‘despotismo esclarecido’ do feudalismo decadente que a condiciona; por outro lado, a imitação tal como a concebem os *Árcades*, relaciona-se com uma certa atenção realista à vida circundante e com a expressão de certas peculiaridades da burguesia letrada”. (SARAIVA e LOPES, 1996. p. 615).

Guilherme Merchior, é na poesia pastoral rococó que, pela primeira vez, a aristocracia despoja-se do ideal de grandeza, e a burguesia, também pela primeira vez, entrega-se a um lazer hedonista.

Pensamos, enfim, que, por sua tentativa de conciliar dois pensamentos que estiveram em choque durante o século anterior, a poesia neoclássica mereceria ser vista, pelo menos, como um modo de enxergar a maneira que a literatura de um momento histórico tão conturbado encontrou para retratá-lo em forma de arte. O despotismo-esclarecido falhou. A poesia neoclássica – reflexo desse – também. O mundo exigiu a Revolução Francesa, que, trazendo em seu bojo o Romantismo, requeria novas filosofias artísticas. Todavia, parece-nos válido o estudo de um século e de uma poesia que dão, muitas vezes, vazão aos últimos suspiros da aristocracia, classe com a qual a burguesia adquirira a fineza e a elegância que a cultura é capaz de proporcionar.

Referências Bibliográficas

- [1] AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1ª ed., 1976.
- [2] AMORA, Antônio Soares. *Presença da Literatura Portuguesa: Era Clássica*. São Paulo – Rio de Janeiro: Difel, 5ª ed., s/d.
- [3] BARAHONA, Margarida. *A Doutrina Literária em Portugal no Século XVII*. In: *Poesias de Bocage*. Lisboa: Comunicação, 1987, p. 19-22.
- [4] BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 43ª ed., 2006.
- [5] BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa IV: Os Arcades*. Mem Martins: Publicações Europa-America, s/d.
- [6] CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Italiana, 8ª ed., 1997, Vol. I.
- [7] COELHO, Nelly Novaes. *Três Momentos Poéticos*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.
- [8] FURTADO, Júnia Ferreira. *As mulheres nas Minas do ouro e dos diamantes*. In: RESENDE, Maria Efigênia; VILLALTA, Luís Carlos. (Org.). *História de Minas Gerais: as Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 1ª ed., 2007, V. II, p. 481-504.
- [9] GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2002.
- [10] MATOS, Gregório de. *Antologia*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2002.
- [11] MERCHIOR, José Guilherme. *Estilo e Épocas: Os Estilos Históricos na Literatura Ocidental*. In: *Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1975, p. 40-92.
- [12] MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 6ª ed., 1968.
- [13] PAZ, Octavio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- [14] RIBEIRO, Renato Janine. *A Etiqueta no Antigo Regime: do Sangue à Doce Vida*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- [15] SARAIVA, Antônio José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Publicações, 1969.

¹ **Rafael SANTANA GOMES, Mestrando**
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
camonianus@gmail.com