

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC-SP**

**Pedro Guagliano Centurión**

**As naturezas nos sonetos de Cláudio Manuel da Costa**

**Mestrado em Literatura e Crítica Literária**

**São Paulo  
2016**

Pedro Guagliano Centurión

As naturezas nos sonetos de Cláudio Manuel da Costa

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Annita Costa Malufe.

São Paulo

2016

## RESUMO

O presente trabalho objetiva investigar, por meio de leituras de poemas, as representações da Natureza em Cláudio Manuel da Costa. O *corpus* selecionado se concentra em vinte e oito dos cem sonetos do volume Obras. Para tanto, se fez necessária tanto uma caracterização da poesia dessa época quanto do contexto no qual estava inserido o poeta para entendermos quais elementos ou representações podem ser pertinentes à leitura dos poemas do autor, aos quais nos concentramos nessa dissertação. A fim de caracterizarmos o estilo de Cláudio Manuel da Costa tomamos as histórias da literatura de Alfredo Bosi (2015), Afrânio Coutinho (2007), Antonio Candido (2014) e José Guilherme Merquior (2014); e na caracterização do estilo clássico consultamos obras de crítica, como o texto de Roland Barthes sobre a poética clássica: *Existe uma escrita poética?* Contido em **O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos** (2004) e **Introdução à Poética Clássica** de Segismundo Spina (1967). Na contextualização histórica consultamos obras especializadas na história do Brasil colonial e da época da Inconfidência Mineira: Kenneth Maxwell (2010), Augusto de Lima Junior (1968) e João Pinto Furtado (2002). O *corpus* selecionado para análise se constitui daqueles poemas cuja natureza se apresenta no corpo do soneto e que nos permitem analisar sua representação e sua importância na ação do poema. A leitura se concentra o quanto possível na Natureza, em seu papel e em qual tipo de representação ela apresenta, de acordo com o gênero bucólico, se é uma natureza passiva ou ativa, se é humanizada etc.

**Palavras-chave:** Arcadismo; Neoclassicismo; Claudio Manuel da Costa

## ABSTRACT

This paper aims to investigate through the poetry analysis the representations Nature has in Cláudio Manuel da Costa. The selected corpus concentrates on twenty-eight of the one hundred sonnets of the volume *Obras*. To do so a characterization of this time and period poetry is required as also of the time that the author lived in. Both the historical characterizations of the time as of the poetry are essential to understand what elements or representations were pertinent at the time. Considering it we can better perceive the elements to read Cláudio's poetry. To better understand his style we consulted some literary history works such as Alfredo Bosi (2015), Afrânio Coutinho (2007), Antonio Candido (2014) and José Guilherme Merquior (2014). To describe the classical style some texts were consulted, such as Roland Barthes' article: *Existe uma escrita poética? O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos* (2004) and *Introdução à Poética Clássica* de Segismundo Spina (1967). Regarding the Brazilian History context Inconfidência Mineira's books were used: Kenneth Maxwell (2010), Augusto de Lima Junior (1968) e João Pinto Furtado (2002). The material selected for analysis had two criteria. The first one consist in selecting those sonnets in which the nature is more prominent and the second one is the role nature has on the poem. The analysis concentrates in the nature and its role aiming the kind of representation it has: according to the bucolic genre, if the nature has a passive role or an active one, if it has human traces, etc.

**Keywords:** Arcadism; Neoclassicism; Claudio Manuel da Costa

Banca Examinadora

---

---

---

Agradeço a CAPES pela bolsa de estudos que possibilitou a realização dessa pesquisa.

## AGRADECIMENTOS

À PUC-SP por ter possibilitado a realização do curso no qual se originou o presente trabalho.

À minha orientadora, Prfa. Dra. Annita Costa Malufe e o tempo que disponibilizou para a orientação deste trabalho, além da paciência e confiança num projeto com temática tão pouco usual num curso de crítica. E, também, pela paciência em apontar onde meu estilo e meu modo de escrever poderiam ser melhorados.

À professora Dra. Maria Aparecida Junqueira por apontar possíveis caminhos ao meu projeto ao longo do curso de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

Ao professor Dr. Jonnefer Barbosa pelas aulas sobre filosofia e estética que tanto ajudaram na compreensão do fenômeno estético sob o ponto de vista dos grandes pensadores.

Aos meus colegas de curso pela paciência em ouvir-me falando sobre um tema tão específico.

Aos meus pais por terem confiado em mim e me incentivarem financeira e moralmente no tempo em que precisei diminuir minha carga horária para poder concluir o meu trabalho. À dedicação e paciência em me ouvirem falar sobre árcades durante dois anos e, em especial, às horas despendidas lendo e ouvindo-me falar sobre literatura com tanta paixão.

À Ana Albertina, por sempre ter paciência em orientar os alunos nos procedimentos acadêmicos da PUC-SP.

A todo corpo docente do curso de Literatura e Crítica literária da PUC-SP, pelo espaço acadêmico e de discussão tão estimulante.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 – ASPECTOS GERAIS E APRESENTAÇÃO DO ARCADISMO</b> .....	<b>16</b>
1.1 INTRODUÇÃO .....	16
1.2 IMPOSTOS E TRIBUTOS .....	17
1.3 AS MOTIVAÇÕES IDEOLÓGICAS .....	20
1.4 A POESIA COMO REAFIRMAÇÃO DA IDEOLOGIA E DO ESTADO .....	24
1.5 A REDE DE RELAÇÕES DE ESCRITORES EM MINAS GERAIS .....	27
1.6 CRIPTOGRAFIA .....	35
1.7 O PROJETO POLÍTICO DA ARCÁDIA PORTUGUESA .....	42
<b>CAPÍTULO 2 – NEOCLASSICISMO E ROMANTISMO</b> .....	<b>46</b>
2.1 AS ORIGENS .....	46
2.2 O CLASSICISMO .....	48
2.3 AS REGRAS DA POESIA NA ESTÉTICA CLASSICISTA.....	52
2.4 OS FUNDAMENTOS TEÓRICOS DO MOVIMENTO NEOCLÁSSICO.....	55
2.5 O GÊNIO .....	61
2.6 A CARACTERIZAÇÃO DA NATUREZA NO ROMANTISMO.....	68
2.7 OS FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS DO ROMANTISMO E DO CLASSICISMO.....	77
2.8 A LINGUAGEM NA POESIA ROMÂNTICA X A LINGUAGEM NA POESIA CLASSICISTA .....	84
2.9 O CONCEITO DE ORIGINALIDADE ANTES DO E NO ROMANTISMO .....	91
2.10 O GÊNERO BUCÓLICO .....	105
<b>CAPÍTULO 3 – A NATUREZA EM CLÁUDIO MANUEL DA COSTA</b> .....	<b>109</b>
3.1 O <i>CORPUS</i> .....	109
3.2 NATUREZA REAL X IDEAL: II E LXXVI.....	110
3.3 NATUREZA REAL X SONHADA: VI, VII, LXIV .....	121
3.4 CAMPO X CIDADE: V, XIV, LXII, LXIII.....	128
3.5 NATUREZA COMO ESPELHO DOS SENTIMENTOS: VIII, XVII, XXII.....	142
3.6 NATUREZA COMO METÁFORA DO AMOR: XII, XXXIII, XXXVII, XLVII, LIII, LVIII, LIX, LXIV, LXVIII, LXXII, LXXIV, LXXVIII, LXXIX, LXXX.....	153

3.7 NATUREZA COMO INTERLOCUTORA: II, VI, IX, XVII, XXIII, LXII, LXXVIII.....	193
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>204</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>207</b>

## INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, “*As naturezas nos sonetos de Cláudio Manuel da Costa*”, nosso principal objetivo consiste no estudo da poesia de Claudio Manuel da Costa (1729-1789) a partir da seguinte questão: como se dão as figurações da natureza em sua poética? Haja vista a importância desse elemento natural nas representações da poesia do século XVIII, a qual nos pareceu uma porta de entrada significativa ao nos debruçarmos neste que foi um dos principais poetas do movimento do Arcadismo entre nós. A partir da análise da forma pela qual a natureza é apresentada, lida e reconstruída em sua poética, buscamos destacar pontos singulares dessa poesia, que nem sempre se encaixa plenamente nas classificações preestabelecidas pelo senso comum.

O presente trabalho nasceu de um esforço em revisitar um tema da literatura pouco estudada pela crítica literária no Brasil, mas amplamente documentada por autores, como Alfredo Bosi (2015), Antonio Candido (2014) e outros de viés historiográfico. A crítica textual dos poetas do Arcadismo e, por consequência, dos movimentos relacionados a esta estética, tais como o Classicismo, por exemplo, não constituem assunto recorrente na bibliografia especializada com foco na análise literária pura.

Os autores classificados sob a bandeira de Arcádia Ultramarina, como denomina Antonio Candido (2004), despertam pouco interesse nos estudos literários. Em geral, as caracterizações da poesia dos autores se restringem a manuais sobre história da literatura do Brasil ou caracterizações históricas feitas por obras de áreas externas à crítica literária. Ainda assim, para uma melhor visão sobre o tema, torna-se forçosa a leitura de tais textos a fim de que possamos aclarar as várias interpretações feitas sobre a obra do autor que representa o objeto desta pesquisa.

Comumente são leituras ligadas à atividade política e social dos autores deste período. Por vezes, muito do material disponível para estudo recai nessas duas categorias, o que nos obriga a manter um foco mais tradicional conforme o tema e nos exige um conhecimento do assunto para debatermos o tema de forma completa. Apesar dos inúmeros méritos da leitura contextualizada mostrou-se forçoso e muito necessário, para maior compreensão do autor Cláudio Manuel da Costa, tomarmos as rédeas em uma leitura guiada pelo contato direto e íntimo com a obra literária.

Diferentemente de outros períodos literários o tema do Arcadismo sempre se manteve à margem dos estudos de maior fôlego. Curiosamente, outras escolas tiveram um surto de interesse reavivado por estudos profundos e contextualizados, tais como o de João Adolfo Hansen (2004). No caso, tal pesquisa contribuiu para uma revivescência do interesse pelo período colonial de espectro Barroco – muito embora o texto não se filie nunca ao estudo mais tradicional e classificatório da história da literatura –, tomando-se um caminho bastante heterodoxo nos estudos literários nacionais.

Em **A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII** Hansen se detém sobre inúmeras leituras às quais Claudio Manuel da Costa foi submetido ao longo do tempo. A leitura de Hansen foca, diferentemente dos estudos anteriores, em uma análise verdadeiramente documental e atualizadora do autor. Sem incorrer, porém, em anacronismos, tantas vezes perpetrados quando se tenta relacionar as obras mais atuais com a produção de um autor de mais de dois séculos distanciado de nós no tempo.

Por outro lado, quando se fala especificamente do período posterior na história literária do Brasil, há outro livro definidor da bibliografia em língua portuguesa sobre o assunto. Um dos maiores clássicos sobre a literatura do período no qual está inserido o nosso objeto, o famoso estudo de Manuel Rodrigues Lapa: **As “Cartas Chilenas”: um problema histórico e filológico**, publicado em 1958 pelo Instituto Nacional do Livro (INL). Mais que uma análise literária, Lapa se preocupava em documentar e avaliar o estilo da obra para assim definir sua verdadeira autoria.

O estudo de Lapa mostra-se um dos poucos livros que não se enquadram na categoria de publicações mais especializadas sobre autores específicos, relegada apenas àqueles cujos interesses se concentram em um único poeta. Muito embora Manuel Rodrigues Lapa seja tomado como filólogo e gonzaguista, seu estudo representa uma referência nos cursos de letras. O que o faz tão importante na literatura especializada são seu método e sua excelência teórica, que lhe doam *status* de clássico na filologia em língua portuguesa.

Mostra-se importante o detalhamento e a documentação, além, claro, das leituras dos textos. Nosso estudo não pretende esgotar o assunto ou reviver o interesse por um período tão esquecido pela crítica moderna. Nosso intuito, muito mais humilde, reside em engrossar o cabedal quase inexistente de estudos dedicados aos autores do século XVIII, mais especificamente daqueles que ficaram conhecidos como Inconfidentes, conforme as obras mais tradicionalistas e de viés nacionalista.

Em geral, tal assunto e período são tratados por duas áreas de estudo: a história do Brasil e/ou a historiografia literária. No que diz respeito aos materiais em que estes são tratados constituem quase sempre, no caso de literatura, publicações de historiografia da literatura brasileira ou mesmo antologias de autores, como as de Gonzaga ou Cláudio Manuel da Costa. Quase sempre as fontes, no caso literário, constituem-se por manuais especializados ou de edições críticas.

Os autores desta escola, que se reuniam em volta da figura de Cláudio Manuel da Costa como seu mentor intelectual, por causa de episódios de nossa história, adquiriram ares e viços de revolução e intenção de revolta; e dado o caráter político do movimento arcádico em Portugal muito da bibliografia consultada baseava-se na Inconfidência Mineira ou nas supostas intenções ocultas da poesia de tais autores. Nesse período conturbado da história nacional, configurando-se como caldeirão cultural, Minas Gerais concentrou o debate mais importante sobre os rumos do país.

Consultamos tanto obras da área de letras filiadas a essa leitura política e social quanto obras relacionadas ao material puramente documental do período. Dentre os livros de cunho histórico sobre o período pretendido no estudo consultamos as obras de Kenneth Maxwell (2010), Augusto de Lima Júnior (1968) e também João Pinto Furtado (2002). Cada uma delas serviu de base para descrevermos, no primeiro capítulo, a parte puramente histórica do período, sendo fundamentais para o entendimento de outras obras mais focadas no estudo literário.

Os estudos de Ivan Teixeira, **Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica** (1999), e o clássico estudo **Arcádia: Tradição e Mudança** (1995), de Jorge Ruedas de la Serna, são dois pontos divergentes na crítica literária sobre um assunto comum. Cada um a sua maneira expõe teorias bastante diferentes entre si, senão francamente antagônicas, sobre a natureza política dos objetos literários focados. Consideramos os dois estudos e ambos os pontos de vista num esforço de trazer o mais importante para o resultado final deste trabalho.

Significativa dentro dos esforços de contextualização do período histórico e do ambiente literário mostra-se a obra do crítico literário Fábio Lucas (1998) em seu livro **Luzes e Trevas: Minas Gerais no Século XVIII**, que reúne uma série de estudos com o objetivo de legitimar a poesia de cunho iluminista feita no Brasil. Diante de tantas opiniões divergentes, num debate acirrado sobre a visão política, ideológica e técnicas para ocultar mensagens, fez-se necessário focarmos a pesquisa sobre o período histórico por um viés mais estético que político.

A leitura dos textos deveria ser permeada por uma visão do todo: filosófica e histórica para abarcarmos o fenômeno estético em questão. Livros como **O Classicismo** (2012) e **O Romantismo** (2008) forneceram-nos debates especializados acerca das características e origens dos movimentos tomados como definidores da poesia de Cláudio Manuel da Costa. Conforme leitura clássica de Candido, em **A formação da literatura brasileira (momentos decisivos)** (1971), o poeta mineiro poderia ser definido como um pré-romântico.

Portanto, dentro dos objetivos do trabalho, estabelecido por uma leitura mais histórica, o debate sobre a qual escola literária o autor se filia avolumou-se como tema de nosso trabalho. Acrescem-se dentro das inúmeras polêmicas contidas em tal tema as considerações de Sérgio Buarque de Holanda em seu artigo *Cláudio Manuel da Costa*. Texto que integra uma reunião de artigos do autor, organizada por Antonio Candido, sob o título **Capítulos de literatura colonial** (2000).

O escopo de um trabalho situado na crítica literária deve ser o texto, sempre. Qualquer trabalho comprometido com a análise correta de uma obra deve priorizar o texto literário em suas considerações. Partindo disso, os objetivos traçados dentro de uma escrutinação inicial do tema em todos os seus aspectos, nos concentramos, no segundo capítulo, na descrição da poesia de cunho classicista. Textos como os de Roland Barthes: “*Existe uma escrita poética?*” foram essenciais para a definição da natureza da poesia à época do Neoclassicismo.

Um segundo texto também se mostrou muito pertinente na definição e na contextualização do estilo de época: **Introdução à poética clássica** (1969). Escrito por Segismundo Spina, serviu de base para boa parte do capítulo 2, assim como o texto de Benedito Nunes (2008); cada um concentrado em distintas escolas. Nosso texto seguiu por um caminho teórico e histórico extensivo para a avaliação do texto poético conforme suas afinidades estéticas.

Tomamos o cuidado de ler os sonetos de Cláudio Manuel da Costa conforme as características mais marcantes dos estilos aos qual ele estava imbricado, não com o intuito de apenas classificá-lo em determinada vertente literária. Tentamos com isso entender melhor de onde vinham suas concepções de natureza e como ela figurava em seus sonetos. Poeta de difícil classificação, a importância de tal análise se faz necessária na reavaliação das ideias e dos modelos literários ao quais estava filiada sua produção artística.

O capítulo 3 se concentra na leitura de vinte e oito sonetos selecionados de um *corpus* de cem poemas. A seleção e a leitura dos poemas representaram o foco deste capítulo central no entendimento da poética do autor mineiro. Entre as referências utilizadas para a leitura que haviam sido exploradas no capítulo 2 soma-se a presença do livro **Verdadeiro método de estudar**, de Luís Antônio Verney. Tratado de propósito pedagógico que influenciou o pensamento português do período, inclusive no campo das artes.

Classificamos em seis categorias a natureza e os temas percebidos nos poemas analisados neste terceiro capítulo. Atentamo-nos à linguagem e aos assuntos, e também aos temas e ao modo de tratar os assuntos de cada poema. O aparato teórico mostrou-se necessário para uma leitura mais detalhada destes poemas. Contudo, tentamos preservar uma leitura puramente textual, conforme o escopo de uma análise filiada a um curso de literatura e crítica literária.

Entraram em jogo as definições e os conceitos de mimese e da representação na hora de avaliar a origem e a filiação da representação estética dos temas: estudo bastante importante para a leitura poética das composições, **Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas 1753-1773**, de Sérgio Alcides; e, bastante esclarecedor de alguns aspectos do estilo de Glauceste Satúrnio, o livro de Hélio Lopes: **Cláudio, o lírico de Nise** (1975). Ambos importantes em momentos diferentes do capítulo final de nossa dissertação.

## CAPÍTULO 1 – ASPECTOS GERAIS E APRESENTAÇÃO DO ARCADISMO

### 1.1 INTRODUÇÃO

Neste primeiro capítulo contextualizaremos o momento histórico relativo ao século XVIII, no qual se situavam os poetas mineiros envolvidos na Inconfidência. Situaremos primeiramente o contexto econômico da derrama ocorrida em Minas Gerais e as relações cada vez mais tensas entre a Colônia e a Metrópole, que possivelmente teriam levado a um desejo cada vez maior pela Independência, e, portanto, culminado na revolta de 1789.

Ainda dentro do quadro histórico pontuaremos como os poetas brasileiros, enquanto estudantes, se comunicavam com culturas internacionais – fosse por meio de cartas, ou por meio do intercâmbio cultural direto com as culturas Europeia e Norte-Americana – e como, possivelmente, poderiam ter havido influências destes movimentos na Inconfidência Mineira.

É importante ressaltar que discutiremos a validade dessa tese a partir de outros dois pontos de vista contrastantes com a visão mais tradicional de Augusto de Lima Junior (1968). Para isso serão considerados, neste capítulo, o livro de Kenneth Maxwell **A Devassa da Devassa**, a tese de João pinto Furtado **O manto de Penélope** (2002) e um texto de Irene Hirsch (2007).<sup>1</sup> Em seguida, traçaremos algumas relações que se dão entre esse contexto econômico-social e aquele da poesia brasileira da época.

Dentro das questões relativas à literatura situaremos o papel da poesia a favor de um ideário *versus* com aquela preocupada com a livre formulação da expressão criadora. Avaliaremos, com breves considerações, o aspecto laudatório desse tipo de poesia, que mereceu, por causa desse aspecto, desinteresse generalizado dos estudiosos.

---

<sup>1</sup> HIRSCH, Irene. **A tradução e a Inconfidência Mineira**. 2007. Disponível em: <<http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12699/12699.PDFXXvmi=OHEJBtmh3b76lZfgOixUF71UJ3d2Lj6B2LIDgIUkU3qg2HxR16MGeNBZQP1D98fbTCPblKvhNWzQF7lGevntkZscPuQZD7bxJ1J6MfnBdWsS4bAjlxN4xhhNM8Npf0x02l6OxupcrS6w5GQOFFTDWbrJjfaAg9BiRI8Qdx4FracxR4nwJhbHsEqNUCobL0tDJDduWczCFJPdCUcaFUI mo1OdVqC8cDDQmglsVW8GNmilZsoUPLjQAwN2aWeOA6bQ>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

Há outra questão que merece ser considerada, por meio dos artigos de Fábio Lucas (1998) e do estudo Ruedas de La Serna (1995): as mensagens “subliminares” contidas na poesia do século XVIII. Haveria, segundo os dois autores, mensagens escondidas por baixo das poesias deste período em Portugal e no Brasil. Dentre os aspectos da obra literária e do movimento poético de Minas Gerais consideraremos o movimento do Arcadismo e suas relações com o Neoclassicismo.

Sendo assim, podemos definir os assuntos da seguinte maneira: a) as pesadas tributações na colônia e seus efeitos no comércio local; b) o contato dos estudantes brasileiros com as ideias estrangeiras; c) considerações sobre a importância desses ideais na Inconfidência Mineira por meio de vários pesquisadores ligados de algum modo a questões históricas; d) aspectos distintivos da poesia Clássica e da poesia Romântica; e) as possíveis mensagens escondidas das produções dos árcades.

Neste capítulo figuram ainda outras questões que merecem destaque: a) a rede de escritores em Minas Gerais e a existência ou não da Arcádia; b) a relação da poesia Árcade brasileira com a Arcádia Romana; c) as intenções políticas da poesia dos Arcadismos (em especial a de Portugal); d) academicismo *versus* Arcadismo.

## 1.2 IMPOSTOS E TRIBUTOS

Em 1696, a partir do descobrimento das minas de ouro, em Minas Gerais, o governo português estabeleceu uma taxa sobre a extração do ouro. O Quinto, como era denominada a taxa, tinha como intuito arrecadar uma quinta parte da produção aurífera para o Rei. Aquele que não pagasse ou não tivesse os documentos em mãos provando o seu pagamento teria todo o seu ouro confiscado, segundo Augusto de Lima Junior (1968, p. 79). O que denuncia uma prática de impostos predatória e abusiva por parte da coroa portuguesa com relação àqueles que viviam da extração das minas. O Quinto do ouro tinha como meta alcançar a arrecadação de 450 quilos (30 arrobas). Posteriormente, abaixou-se a cobrança para 25 arrobas passando a cobrar impostos sobre todas as mercadorias importadas em Minas Gerais.

Novamente, em 1719, tentou-se implantar a medida das Casas de Fundição. Porém, devido a uma resposta da população, que rechaçou a medida que elevaria os impostos a exorbitantes 37 arrobas de ouro a serem arrecadas, a medida teve de ser revogada (LIMA Jr., 1968, p. 80). Em 1725, com o funcionamento das casas de fundição, houve o consenso de que as taxas de 20% sobre o ouro, cobradas pela arrecadação do Quinto, eram muito altas para a indústria que extraía o ouro.

Outro problema que se somava à alta porcentagem recolhida do produto extraído das minas era a extensa área do país que não permitia a devida prática destes tributos. Em 1730, o tributo foi reduzido de 20% para 12% para poder aliviar a alta cobrança de impostos relativa à “incipiente indústria”. Entretanto, nem assim aliviaram-se os impostos de maneira a satisfazer os contribuintes ou seus fiscais. A arrecadação dos impostos não ocorria de maneira satisfatória, talvez por conta da má organização dos serviços ou da vasta extensão territorial, fazendo recair os impostos mais pesadamente sobre alguns; e a fiscalização régia sobre o ouro esteve marcada por fraudes, isentando muitos de seu efetivo pagamento (LIMA Jr., 1968, p. 80).

Segundo Lima Júnior (1968), a persistência dessas taxas abusivas contribuiu para a derrocada do sistema de coleta e da indústria de exploração das Minas Gerais. Dentre as medidas abusivas de tributação estipulou-se uma que cobrava 4,75 oitavas por negro nas minas, em 1732, um sistema de cobrança denominado de “Capitação”. O sistema consistia na cobrança de 17 gramas de ouro por “negro ou bateia empregado no trabalho das minas”. Consoante Lima, esse sistema tributário, diverso do Quinto, levou muitos mineradores à falência. O tributo, independentemente dos resultados, era cobrado do minerador de qualquer maneira:

Esse imposto mostrou-se, imediatamente, ruinoso para os mineiros, porquanto, o resultado de uma lavra não fosse compensador, o tributo era arrecadado e o minerador via agravado o seu insucesso, muitas vezes ficando totalmente arruinado (LIMA JR., p. 80).

Em decorrência de sua natureza de “lucro imediato” o novo sistema de arrecadação contribuiu com a decadência da indústria de extração de ouro. O sistema da “Capitação” vigorou até 1750 quando foi substituído, novamente, pelo Quinto, estipulando-se nova demanda sobre a arrecadação do ouro que deveria atingir 100 arrobas.

Conforme a Carta Régia de 3 de dezembro de 1750, caso essa taxa não fosse cumprida, haveria de se acionar uma contribuição coletiva para completá-la. “A cobrança do que faltava para completar esse mínimo de cem arrobas de ouro é o que se denominava Derrama”; outros impostos acrescidos “agravaram as condições econômicas da indústria mineira” (LIMA Jr., p. 80; 81). As condições de vida em Minas Gerais se tornaram particularmente “ásperas”. Os tributos tinham efeito particularmente nocivo sobre aqueles que viviam da extração do ouro. A alta tributação provocou um êxodo para outras Capitanias que dispunham de melhores “condições de existência”.

Segundo Maxwell (2010, p. 120), a configuração política de Portugal não se aplicava ao Brasil, pois não havia como controlar a riqueza por mecanismos tradicionais que funcionavam em Portugal mas não no Brasil. Sendo assim, a prova do fracasso desse controle se dava mesmo dentro do território de Minas Gerais, onde havia uma cobrança irregular de impostos com a sobretaxação em cima apenas de alguns indivíduos (LIMA, 1968). Em Portugal, devido a seu território não muito extenso, o controle da riqueza podia ser efetivado de maneira satisfatória.

Uma sociedade tradicional como Portugal, cujo governo detinha maior poder de controlar a riqueza por mecanismos tradicionais, não se adequava às configurações territoriais do Brasil. O território brasileiro, enorme e disperso, não favorecia um governo estruturado por oligarquias. A estrutura governamental de Portugal que foi trazida para a colônia tinha efeitos reversos dos que havia em Portugal.

Conforme Maxwell (2010, p. 120):

Medidas que pareciam lógicas em um país pequeno como Portugal, onde a autoridade do monarca sempre estava próxima apresentavam efeitos que eram ‘opostos’ aos da Metrópole quando implantados na colônia fazendo a administração local muito difícil quando se pretendia ‘controlar os colaboradores coloniais’.

Mostrava-se, portanto, extremamente difícil subordinar os Estados brasileiros à coroa portuguesa. Os colonos brasileiros tomavam conta do comércio e da navegação. Ocorria uma descentralização do monopólio da colônia, visto como ameaça por Portugal, cuja economia dependia de sua colônia, chegando a haver proposta de uma companhia para o comércio direto entre Portugal e Inglaterra (MAXWELL, 2010, p. 130-1).

O que mais se via eram comércios de pessoas nativas havendo, portanto, grande receio por parte de Portugal de perder o controle de sua maior colônia. Em 1773, acentua-se a crise à qual a Metrópole, representada pelo Marquês de Pombal, ignora as ponderações para atenuar as taxas, propondo que lançasse, “com todo o rigor”, uma Derrama. Tal derrama teria como objetivo arrecadar quantias para sanar os déficits dos Quintos (LIMA Jr, 1968, p. 83).

Por volta de 1774 até 1778 acentuou-se o declínio das arrecadações, que baixaram a média anual a até 86 arrobas, chegando, no período de 1782-85, a média anual de até 57 arrobas. O que denuncia o fracasso do projeto da arrecadação do Quinto para os cofres portugueses. A cegueira a tal situação pode ser vista pela insistência em se praticar a arrecadação do Quinto, tendo em vista os primeiros anos de coleta, e o governo, apesar das evidências, em constituir uma taxa não praticável de arrecadação de ouro.

Apenas com a confirmação, por meio da denúncia feita por Joaquim Silvério dos Reis, de um levante popular é que se teve real dimensão destes problemas. Somente depois desta data adotaram-se medidas para aliviar as taxas sobre os habitantes de Minas Gerais (LIMA JR, 1968).

### 1.3 AS MOTIVAÇÕES IDEOLÓGICAS

Afora os motivos econômicos expostos, vale destacarmos alguns outros fatos que nos respaldarão acerca da natureza ideológica do levante que ficou conhecido como Inconfidência Mineira. Se quisermos ampliar a visão dos agentes e de suas motivações, é importante compreendermos tanto as ideologias predominantes na época como alguns outros acontecimentos históricos diretamente relacionados ao tema da Inconfidência.

Começamos, então, por pontuar que o movimento idealizado pelos inconfidentes se respaldou em ideias que circulavam mundo afora, com inspiração na Europa e na América, em especial por causa de estudantes que provinham de outras partes do país. Havia, conforme o estudioso americano Kenneth Maxwell (2010), uma elite “branca e letrada que vinha mandando seus filhos para fora do país a fim de estudar na Universidade de Coimbra”.

A participação de Minas Gerais, em 1786, contava com expressivos 12 estudantes, dentre 27 que provinham de outras regiões. No ano seguinte, a porcentagem dos mineiros passaria a ser maior: 10 dentre 19 estudantes (MAXWELL, 2010, p. 157). O que significa que, apesar da grande proporção de mineiros, havia estudantes de outras partes do país que vivenciaram essa afloração de ideias novas vindas da Europa.

Conforme expõe Lima Jr (1968), os “conspiradores” do Rio de Janeiro tentaram obter apoio de potências estrangeiras, em especial da América do Norte, impelidos pelo sucesso da Independência americana, cujas motivações encontram-se expostas na carta endereçada a Thomas Jefferson, um dos realizadores do levante da colônia norte-americana:

Sou brasileiro e sabeis que a minha desgraçada pátria geme em atroz escravidão, que se torna todos os dias mais insuportáveis depois da vossa gloriosa independência, pois que os bárbaros portugueses nada poupam para tornar-nos desgraçados com medo que vos sigamos as pisadas, e como sabemos que estes usurpadores, contra a lei da natureza e da humanidade, não cuidam senão de oprimir-nos, estamos decididos a seguir o admirável exemplo que acabais de dar-nos e, por conseguinte, quebrar as nossas cadeias e fazer reviver a nossa liberdade, que está de todo morta e oprimida pela força, que é o único direito que os europeus tem sobre a América (BRASIL. AUTOS, 1977).

Os idealizadores da revolução, entre eles os poetas Claudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, prepararam um texto para a nova constituição. O texto teria como base o exemplo bem-sucedido dos EUA proclamando-se uma república. Interessante notar que no texto elaborado pelos dois poetas havia projetos para se estabelecer uma Casa da Moeda. Contudo, o papel desempenhado por esse levante, segundo alguns autores como Frieiro (1957 apud LIMA JR, 1968), consistiu muito mais numa inspiração do que propriamente num exemplo seguido à risca.

Podemos encontrar as raízes ideológicas do levante, conhecido como Inconfidência mineira, no movimento filosófico europeu conhecido como Iluminismo. As ideias Iluministas tiveram como base as obras filosóficas de autores, como Jean-Jacques Rousseau, Montesquieu e outros, que ficaram conhecidos como Enciclopedistas. A maioria desses autores era de origem francesa; e suas ideias influenciaram a “Declaração dos Direitos dos Homens e do Cidadão”, documento culminante para a Revolução Francesa.

A época do Iluminismo foi marcada, conforme Afrânio Coutinho em **Introdução à literatura brasileira**, por profundas “transformações sociais”, originadas de uma “profunda crise de consciência europeia” (p. 121), que resultaram na Revolução Americana (1776) e na Revolução Francesa (1789). Paradoxalmente, o século dominado pelo pensamento Francês e europeu culminou numa revolução localizada nas Américas antes que a Europa pudesse colocar em movimento ações práticas para consolidar a Revolução Francesa.

Entretanto, devemos lembrar que os princípios que regeram tanto a Revolução Francesa quanto a Revolução Americana tiveram, conforme salienta Lima (1968), uma base comum: as obras Iluministas, em especial, **O espírito das Leis** de Montesquieu (1748).

Segundo Antonio Candido (1971, p. 68), Montesquieu começou uma das maiores revoluções teóricas exprimindo ideias que se enraizaram no século XVIII: a vida social obedece a leis objetivamente determináveis. Portanto, a sociedade pode ser modificada, podendo o homem melhorar progressivamente. Apresentando dessa maneira a ideia de progresso que se baseia na noção de um desenvolvimento por etapas.

Segundo explica Candido, refunde-se o conceito de homem estático, ou seja, o conceito de homem universal, igual em toda parte e que não muda, por meio de um conceito novo. O que mostra que as ideias que moveram a revolução estavam, é provável, alinhadas, tal qual a poesia, com a produção intelectual do velho mundo. Evidência que se mostra ao analisarmos as obras das bibliotecas de alguns inconfidentes. O exemplo mais comum, o do Cônego Luís Vieira, cuja biblioteca se tornou ilustre por causa do ensaio de Eduardo Frieiro intitulado **O diabo na livreria do cônego**:

Veja-se como, entre eles, se achavam bem representadas a ciência política e a filosofia social da época. Lá estava Montesquieu com suas duas obras capitais, *L'Esprit des Lois*, (talvez a obra mais importante do século dezoito) e *Grandeur et Decadence des Romains*. [...] E chama particularmente a atenção, a presença da *Encyclopédie*, de Diderot e D'Alembert, máquina de guerra a serviço do espírito crítico e da incredulidade, movida por livre pensadores que procuravam subverter os fundamentos políticos e religiosos da sociedade (FRIEIRO apud LIMA, 1968, p. 43).

As evidências da natureza da biblioteca do cônego colocam-no claramente fora do espectro de um pensador retrógrado. O cônego era considerado figura de grande relevância intelectual e um dos idealizadores da própria Inconfidência Mineira (LIMA, 1968, p. 43). Além dele, havia Claudio Manuel da Costa, que seria um dos primeiros homens a discutir sobre estes temas na colônia e a traduzir peças de Metastasio e *A Riqueza das Nações* de Adam Smith (MAXWELL, 1995, p. 147).

Há muito debate em relação à propagação das ideias em meio aos envolvidos no episódio da Inconfidência, como mostra o artigo de Irene Hirsch (2007) incluindo uma tese citada por ela: **O manto de Penélope** de João Pinto Furtado (2002). Estabelecendo-se um diálogo bastante próximo com relação ao estudo **A Devassa da Devassa** de Kenneth Maxwell, cuja importância nos estudos sobre a Inconfidência é fundamental.

Maxwell questiona em sua tese que a Inconfidência consistiu um movimento único, fundamentado em pressupostos de liberdade que vieram a se estabelecer por ordem de interpretações posteriores, arraigando no imaginário coletivo a imagem que teríamos de Tiradentes e do movimento como sendo de inspiração republicana. Os pressupostos de liberdade seriam outros. Portanto, conforme o autor, não haveria relações com os pressupostos de liberdade atuais tais quais os concebemos. Interessante notar que o estudo aponta que a imagem de Tiradentes como mártir da democracia e da liberdade teria se propagando após a independência, mais exatamente a partir de 1808.

Um argumento que chama especial atenção na tese de João Pinto Furtado reside no fato de que, apesar da presença massiva dos autores ilustrados nas bibliotecas dos Inconfidentes, os livros não fariam parte de fato da formação intelectual dos envolvidos. A tese realiza levantamento dos volumes existentes nos gabinetes dos inconfidentes, classificando tais obras como meros instrumentos de trabalho.

É justo imaginarmos que uma obra pode estar numa biblioteca sem que constitua parte da formação intelectual de quem o possui. Em contrapartida, José Guilherme Merquior (1977, p. 24), apresenta uma visão bem diferente do fato. Para ele, as ideias das Revoluções Americana e Francesa influenciaram a forma pela qual eram conduzidas as revoltas no Brasil até então.

No sistema colonial era comum que bacharéis e clérigos educados nos colégios citadinos da colônia fossem direcionados a aceitar as ideias ilustradas francesas e, posteriormente, encaminhados a Coimbra para continuarem seus estudos. Segundo Merquior (1977), os burocratas-letrados criados aqui tentaram dar um conteúdo atualizado à revolta crônica dos brasileiros originada pelas constantes taxas impostas pelos portugueses.

Se tomarmos o que diz Lima (1968, p. 134-145) sobre a própria Revolução Americana e a Revolução Francesa, é por meio das ideias motoras de um novo estado das coisas que se cria uma nova ordem baseada no lema “*Liberté, Egalité, Fraternité*”. Podemos depreender que a declaração dos direitos dos homens foi utilizada como base para a declaração de independência dos EUA.

#### 1.4 A POESIA COMO REAFIRMAÇÃO DA IDEOLOGIA E DO ESTADO

Esta breve contextualização justifica-se, já que é de comum acordo, sejam quais forem os resultados da poesia criada pelos inconfidentes, que a sua produção estava intimamente ligada às últimas ideias em voga. A poesia poderia tanto estar servindo ao estado de forma subserviente, justificando os poderes dos reis por meio de um despotismo esclarecido, quanto assumir um caráter menos conservador e mais revolucionário.

Em geral, as evidências externas indicariam uma poesia direta e cheia de reverência aos próprios governantes, conforme Ivan Teixeira (1999), submissa aos reis. Tomemos como exemplo alguns versos escritos por Basílio da Gama em seu poema **O Uruguai**:

O rei é vosso pai: quer-vos felices.  
 Sois livres, como eu sou; e sereis livres,  
 Não sendo aqui, em outra qualquer parte.  
 Mas deveis entregar-nos estas terras.  
 Ao bem público cede o bem privado.  
 O sossego de Europa assim o pede.  
 Assim o manda o rei.

Lida isoladamente, essa parte do poema denuncia total conformidade com o colonialismo, no qual o rei Português representa a figura central do poder. Desde que o homem o obedeça, contribuindo para o Estado, doando seu bem privado à ordem de sua Majestade, as coisas estarão de acordo com a ordem social estabelecida. O que manda o Rei é sempre a palavra final. A força deste trecho e as ideias por trás dele são demasiado óbvias para negá-las. Os motes apresentados possuem uma força literal que seria até covarde utilizar este trecho para poder justificar a submissão da poesia neoclássica ao poder de forma unânime.

Entretanto, esta é uma faceta que está presente em muitos dos poemas dos árcades. Muito embora Basílio da Gama não tenha efetivamente feito parte do núcleo dos poetas envolvidos na Inconfidência, ele foi, por influência de seus patronos jesuítas, aceito na Arcádia Romana (MOISÉS, 2007, p. 21)

Contudo, é muito importante lembrar que Basílio da Gama escreveu sua obra prima com o intuito de louvar o irmão de Marquês de Pombal e conseguir sua liberdade. O autor de O Uruguai estudou com os inacianos, que foram expulsos por Pombal, e teria sido nomeado clérigo se não fosse pela política antijesuítica do ministro (MERQUIOR, 1977, p. 34). Basílio da Gama foi perdoado e nomeado funcionário da Secretaria do Reino.

O Uruguai trata da expedição de Gomes Freire de Andrada contra os jesuítas no Rio Grande do Sul – os jesuítas são considerados os grandes vilões do poema dando suporte à visão antijesuítica do primeiro ministro de Portugal.

Ruedas de La Serna (1995), retomado por Ivan Teixeira (1999), comenta a tese de que a poesia da época possuía valores diversos dos atuais, consistindo numa forma de integração social e histórica do escritor aos mecanismos sociais da época. A poesia em si era feita sob um molde não apenas de formas ou do discurso poético, mas como uma forma de regulamentação das pessoas com o poder.

Figurava uma expressão poética corrente naquele tempo e era considerada uma forma de poesia regular. Expressava o encômio na poética brasileira por meio de gêneros específicos como o panegírico. A poesia da época era uma produção em conformidade com o poder político do Antigo Regime. Conforme Ivan Teixeira, é compreensível que houvesse essa integração entre discurso poético e o sistema do regime político, já que a poesia residia numa forma de comemoração e reafirmação do poder.

A poesia como reafirmação do poder ou algo que confirma a voz de um regime, de um monarca ou qualquer outro modo de se retratar o coletivo por meio de um poder, não é uma novidade desse período. Por exemplo, ao nos referimos à poesias épicas como a **Eneida**, fica claro esse tipo de elogio ao poder, uma vez que se tratava justamente de um poema encomendado pelo Imperador para exaltar as glórias do Império Romano. Da mesma forma quando nos referimos aos **Lusíadas** (1572) de Luís de Camões, que seguia o preceito dos clássicos – cuja intenção, como épico, era a reafirmação dos Portugueses como povo – e se integra ao discurso político corrente da época ao elogiar a expansão marítima que possibilitava o estabelecimento das colônias.

Sendo assim, a concepção de uma poesia como algo livre, subjetivo, ou mesmo subversivo, fora de amarras retóricas e individualista só deverá tomar forma com o Romantismo. Uma obra como **Lyrical Ballads** de Wordsworth (1798), por exemplo, visa instaurar uma poesia mais livre e mais próxima do cotidiano, livre das amarras retóricas. Rompendo com a retomada dos clássicos, tão importante para a poética anterior.

A lírica do Romantismo é adversa à do Neoclassicismo. A ideia da poética romântica era a da individualidade e a da experiência crítica e desenterradora. Ideia e concepção diversa daquela instituída pelos poetas neoclássicos. De um modo geral, podemos dizer que a ideia de poesia dos poetas árcades era integradora e se subordinava à celebração da hierarquia e de regras muito bem estabelecidas. Sendo, nesse sentido, de caráter neoclássico, como dirá, por exemplo, Candido em **Formação da Literatura Brasileira** (2014).

Se considerarmos os estudos apresentados sobre a poesia neoclássica, há comum acordo de que essa poesia tem um invólucro subserviente aos desígnios do Estado. De acordo com Ruedas de La Serna (1995, p. 15):

Uma das maiores e reiteradas críticas que se fazem aos árcades é sua ‘bajulação’ aos poderosos, tomada como critério negativo de valor. Isso choca a sensibilidade liberal forjada pelo romantismo e tal produção é condenada à priori, sem recordar que, como assinala Curtius, desde o helenismo havia tido mais importância que os outros tipos de discurso e depois se sistematizou rigorosamente.

Diante de ideias ou de avaliações como esta, fica um tanto difícil sustentar que a produção poética dos próprios árcades poderia suscitar qualquer interesse, exceto como documento histórico. A poesia, devido ao conteúdo apresentado, segue tradição e fórmula completamente condizentes com o seu projeto estético de imitação dos clássicos.

Há essa ideia comum, como bem expressa Ruedas de La Serna (1995, p. 15), de que a poesia árcade é considerada artificial e laudatória. Sendo consequência decorrente dessa falsidade o desinteresse dos próprios estudiosos na poesia do período. Os estudiosos não estariam dispostos a uma reavaliação destes materiais, que parecem um tanto desatualizados e sem brilho. E a reavaliação destas obras consistiria numa tarefa a exigir bastante dedicação e tempo para decifrá-las. Há, continua o estudioso, além deste aspecto que mostra uma mensagem “subliminar”, uma crise com relação aos próprios cânones literários mais antigos expressa por meio da atitude destes poetas.

## 1.5 A REDE DE RELAÇÕES DE ESCRITORES EM MINAS GERAIS

Conforme é sabido, Antonio Candido apresenta, em **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos**, a ideia de que a literatura nacional se configurou como sistema a partir do Neoclassicismo, representada, para ele, pela poesia do Arcadismo. A ideia se conforma com a visão de Merquior (1977) segundo a qual as elites letradas estavam em contato próximo com a cultura vinda da Europa, o que motivou que a literatura brasileira alcançasse seu primeiro período ideologicamente articulado. O isolamento da produção artística era a norma até então nas letras brasileiras. Portanto, dessa maneira é que se formaram as condições para que existisse um sistema literário.

É bom mencionar que a literatura arcádica tinha como uma de suas características a comunicação entre círculos letrados. A literatura de então mostrava como principal característica o uso de uma linguagem social e voltada aos padrões da época, ainda que esta literatura visasse um público de salão. O Arcade imaginava seu público conformando-se a ele: um recitador ou um leitor em voz alta. A literatura se torna “forçosamente comunicativa” aspirando ser um instrumento de comunicação, mesmo que de um determinado grupo (CANDIDO, 2000, p. 53).

Em seu texto “Existe uma escrita poética?”, que integra **O Grau Zero da Escrita**, Barthes afirma algumas qualidades distintivas da poesia clássica daquela que se classificaria como moderna. Entre estas qualidades está sua comunicabilidade:

Que significa realmente a economia racional da linguagem clássica senão que a Natureza é plena, possível, sem o vazamento e sem sombra submetida toda às redes da palavra? A linguagem clássica se reduz sempre a um contínuo persuasivo, postula o diálogo, institui um universo em que os homens não estão sós, em que a palavra é sempre o encontro de outro. A linguagem clássica é portadora de euforia porque é uma linguagem imediatamente social. Não há nenhum gênero, nenhum escrito clássico que não suponha para si um consumo coletivo e como que falado; a arte literária clássica é um objeto que circula entre pessoas reunidas pela classe, é um produto concebido para a transmissão oral, para um consumo regulamentado segundo as contingências mundanas: é essencialmente uma linguagem falada, a despeito de sua codificação severa (BARTHES, 2004, p. 44).

Os princípios de comunicação e entendimento entre os poetas guiam bastante a produção artística desta escola, para tanto, era interessante que houvesse uma linguagem clara e lógica. A despeito dessa manifestação de unidade entre os conglomerados e grêmios poéticos a característica, manifesta na linguagem como forma de comunicação entre os letrados, era a essência dessa poesia. A poesia arcade consistia numa resposta contra a poesia que a antecedeu: a Barroca, sendo um esforço dos poetas tanto do Brasil quanto de Portugal em retomar a clareza da expressão literária. Ideias que constituem o ponto de referência da teoria literária do século XVIII na Europa (CANDIDO, 2014, p. 47).

Candido sugere, em seu artigo os “Os Ultramarinos” – que aborda a poesia dos autores de Minas Gerais –, uma unidade entre todos os escritores desta Capitania. Segundo Candido esta unidade não foi construída à *posteriori*, no contudo exercera papel fundamental para esboçar uma atitude de inconformismo. É por meio dessa “rede de contatos entre os autores”, como afirma Candido (2004, p. 154), que tem início uma vida literária articulada; atividade que haveria de dar nova vida à literatura no Brasil.

Não só os autores relacionados à inconfidência, mas todos os autores de Minas Gerais daquele período compartilhavam uma estética comum. Para justificar o contato e as trocas entre os autores há de se lembrar que Cláudio, Alvarenga e Gonzaga estavam em contato direto uns com os outros. No que diz respeito aos autores que não estavam em terras brasileiras, dois estavam em Portugal e tiveram contato entre si, a nomear: Basílio da Gama e Silva Alvarenga, que, inclusive, partilharam de um mesmo projeto estético. Quanto à Durão, seu épico **Caramuru** (1781) foi concebido como uma reação ao **Uruguai** (1781) para servir de contraposição polêmica ao épico de Basílio da Gama, segundo Candido (2004, p. 154).

Entre muita controvérsia sobre a real existência do grupo da Arcádia Ultramarina, citamos dois estudos, dos quais chama-nos especialmente a atenção um de Sérgio Buarque de Holanda. Segundo este estudo, citado por Candido em seu artigo, Basílio da Gama seria o único autor brasileiro registrado na Arcádia Romana até então. Fato que abriria possibilidade de fundação de uma filial brasileira da Arcádia original.

Conforme relatado no artigo de Candido (2004, p. 154-5), que teve acesso a um documento emprestado por José Mindlin, chamou-lhe a atenção uma nota que dizia “*Per La Fondazione Della Collonia Oltramarina*”. Tal documento se tratava de um diploma de filiação de Basílio da Gama à Arcádia Romana. Basílio teria sido o fundador do ramo da Arcádia no Brasil, sendo seu chefe, muito provavelmente, Claudio Manuel da Costa, por ser o mais velho dentre os poetas.

A Arcádia Ultramarina vinculava os poetas de Minas ao universo cultural do Ocidente, pois, conforme Candido (2004), ela teria ido muito além de um elo entre seus pares; ultrapassando o fato de estes residirem num mesmo lugar, sendo muito mais que um grêmio, portanto. A Arcádia que havia aqui se instalado não se espelhava na Arcádia de Antônio Diniz, que esteve no Brasil e teve participação na conjuração mineira, mas sim do modelo europeu. Identificava-se com uma estética que estaria ligada a ideais superiores aos advindos da Arcádia portuguesa. Ser membro da Arcádia Romana, diretamente ou por intermédio da Arcádia Ultramarina, rendia *status* por estar participando de algo que dava um pé de igualdade com a cultura ocidental europeia.

Ainda no mesmo artigo, o autor discorre que a adoção dos padrões da Arcádia Romana pelo conglomerado fundado por Basílio da Gama haveria de suscitar um pensamento que não só por meio da expressão cultural poderia ser igual ao colonizador, mas também no espectro político. Dava-se tanto representatividade cultural quanto poderia suscitar, por parte de seus integrantes, a vontade de representação política.

Portanto, o Arcadismo, em sua particularidade expressional de comunicabilidade e inteligibilidade, levava a linguagem poética às raias do pragmatismo, doando-lhe uma representatividade além de poética: política. Candido (2004, p. 161) salienta que, apesar de toda a carga negativa que gira em torno da poesia arcádica, especialmente em língua portuguesa, por conta desse pragmatismo, didatismo e intelectualismo, os poetas conseguiram ser suficientemente criativos para exprimir as condições de seu país e de sua época.

Portanto, o que vemos é um desvio de tópico cuja aspiração era retratar problemas e tópicos locais. Assim sendo, utilizavam a linguagem arcádica cheia de mitos e referências à mitologia greco-latina e incluíam o Brasil dentro do universo expressional do Ocidente, de acordo com Candido – tomando-se como base o pressuposto de se relacionar a paisagem de Minas Gerais com a literatura clássica.

A avaliação crítica do estilo de Cláudio como alguém dentro do movimento do Arcadismo, compreenderá maior detalhamento ao longo de nossa dissertação. Basta dizer, por enquanto, que para efeitos práticos a poesia de Cláudio não é facilmente classificável em estilo algum. Há autores que o classificam puramente como clássico, outros, como Candido (2014), que o consideram pré-romântico.

Candido considera as poesias de Tomás Antônio Gonzaga e de Cláudio Manuel da Costa, expoentes do Arcadismo brasileiro, como de caráter misto. São pontes entre o estilo clássico tradicional e o estilo que se apresentará como uma quebra de paradigmas poéticos: o Romantismo. A avaliação crítica de tal poeta é tão complexa que Sérgio Buarque de Holanda o considera Barroco em sua essência e Árcade ou Neoclássico apenas por conveniência ao estilo e ao gosto de seu tempo.

A avaliação crítica de um poeta cuja obra, em grande parte, permanece inédita gera muitas especulações a respeito da evolução de seu estilo e do que realmente o inspirou. Temos apenas uma parcela de sua poesia atrelada à fase madura, como bem observa Sérgio Buarque de Holanda (2000). Dessa forma, avaliar as características do estilo geral de Cláudio com relação à sua obra total é bastante difícil.

Entretanto, sempre é interessante lembrar o papel dos movimentos literários na influência de estilos. Em especial, quando se considera os séculos XVI-XVIII um caldeirão cultural de estilos, como afirma Afrânio Coutinho em **Introdução à Literatura no Brasil** (2007). Nos próximos parágrafos nos concentraremos em discutir um pouco do contexto geral no qual se inseria a poesia de Cláudio Manuel da Costa e alguns pontos de vista sobre onde se situa a poesia do século em que ele viveu, em especial a referente ao que se denomina de Arcadismo.

Como veremos mais adiante, a tensão e a intersecção de estilos serão características da poesia de Cláudio Manoel da Costa. Características que são não exclusivas de sua poesia, pois marcam a manifestação da tensão e das mudanças pelas quais passava a sociedade no século XVIII, principalmente nos países colonizados. Logo, podemos tomar as palavras de Coutinho (2007) ao dizer que a única e verdadeira corrente classicizante foi inaugurada pelo Renascimento, especialmente na Itália do *Cinquecento*. Porém, interrompida no século XVII pelo Barroco, atingirá nas últimas décadas daquele século o seu ponto culminante.

Ainda, afirma Coutinho que o Classicismo original (e o único na era moderna) penetrará o século XVIII e irá pontilhar de tendências e escolas neoclássicas das diversas literaturas do ocidente, as quais vieram emprestar coloridos especiais às correntes racionalistas e “ilustradas”, que então triunfaram antecedendo e preparando a Revolução Francesa (COUTINHO, 2007, p. 120-1).

Dessa forma, o autor classifica a corrente do Neoclassicismo e do Arcadismo como movimentos dentro da cultura Barroca que se contrapõem aos excessos do

rococó e a sua linguagem extremamente rebuscada. Cabe notar que Coutinho ressalta que, em decorrência dessa interpenetração de estilos, influências e tendências que se renovam, não há pureza de estilos nem de ideologias. Entretanto, as correntes que atravessam a época impregnam-se umas às outras, apontam, paradoxalmente, para um mesmo lugar, apesar dos caminhos diferentes que tomam. Portanto, inclinam-se para um mesmo objetivo: “todas as correntes do século XVIII partiram de uma só fonte carregando elementos espirituais idênticos” (COUTINHO, 2007, p. 121).

Candido salienta, em **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos**, que o século XVIII é marcado por uma intersecção de gostos e estilos, e o mesmo afirma Coutinho. Estas correntes de “gosto e pensamento” são, segundo Candido: O Neoclassicismo, a Ilustração e o Arcadismo. Sendo correntes concomitantes elas se “misturam e, embora predomine ora uma, ora outra [...] é sua reunião que caracteriza o período” (CANDIDO, 2014, p. 43).

Porém, a visão de ambos os autores difere porque Candido considera que o Neoclassicismo teve bases reais para a continuação do primeiro Classicismo em aspecto tanto estético quanto ideológico. A sua ideia motriz é o combate aos excessos do cultismo. O grande esforço dos reformadores consistiu em “redefinir a imitação direta dos gregos e dos romanos” e “tentaram reestabelecer vários padrões do período por excelência clássico na literatura portuguesa” (CANDIDO, 2014, p. 43).

Ponto de vista segundo o qual o termo Neoclássico não nos parece tão absurdo assim, o que nos ajuda a compreender o projeto do nosso Arcadismo, embora houvesse uma variedade de movimentos concomitantes que se interpenetravam e se influenciavam mutuamente. É evidente, afinal, o caráter de transitoriedade deste momento histórico e de suas manifestações.

Candido entende a Ilustração como um “conjunto de tendências ideológicas próprias do século XVIII”, que se caracteriza “pela divulgação apaixonada do saber, crença na melhoria da sociedade por seu intermédio”. Havendo uma “confiança na ação governamental para promover a civilização e o bem-estar coletivo”.

Fundando-se em bases racionalistas e empiristas, esta corrente estava de acordo com todas as principais características históricas do período, sendo mais um reflexo das mudanças sociais da queda da aristocracia e da ascensão da burguesia, podendo ser entendida mais como uma tendência filosófica e ideológica do que estética. São três as tendências que podem ser classificadas como correntes de pensamento e gosto: Neoclassicismo, Arcadismo e Ilustração.

As duas primeiras tendências são mais estéticas e literárias, enquanto a terceira é caracterizada mais por um modo de se pensar, não tendo muita relação com os movimentos literários, ao menos da maneira direta como é um movimento literário. O Neoclassicismo é um termo novo, de acordo com Candido, em nossa crítica. Configura uma tendência importada dos Portugueses, que, por sua vez, tomaram-na dos espanhóis.

O termo original vem da nomenclatura espanhola e inglesa para classificar uma imitação corrente do Classicismo francês por outros países europeus, tendência advinda do século XVIII. Importa dizer que o termo Neoclássico nos é útil “se levarmos em conta que o movimento da Arcádia lusitana a partir da doutrinação de Verney, teve por *ideia-força* o combate ao cultismo” (CANDIDO, 2014, p. 43).

O Neoclassicismo, conforme Candido (2014, p. 43) representa uma tendência inspirada na codificação de Boileau, cujas fontes são diretamente tomadas de literaturas grega e romana, como “Teócrito, Anacreonte, Virgílio, Horácio” tentando “reestabelecer vários padrões do período por excelência clássico na literatura portuguesa, o século XVI, promovendo sob muitos aspectos um verdadeiro Neoquincentismo”.

A ilustração, a segunda tendência apresentada em ordem de argumentação por Candido (2014, p. 43), reside naquela que se liga à filosofia e às ideias antes de tudo. Entende-se, como bem coloca o autor, Ilustração como o conjunto de ideologias próprias do século XVIII e de origem francesa e inglesa. Em sua maior parte, essas tendências características do pensar filosófico europeu, têm como premissas: a exaltação da natureza, a divulgação apaixonada do saber, a crença na melhoria da sociedade por intermédio do conhecimento, a confiança na ação governamental para promover a civilização e o bem-estar coletivo.

A “terceira” tendência, em importância, não em ordem, segundo Candido, seria o Arcadismo, o qual, para ele, mostra-se “menos rica e significativa”, devendo sua influência aos italianos que reagiram ao Maneirismo (outra forma de Barroco) e que nos foi legada por Metastasio. Consoante Candido (2014, p. 44), se não restringirmos o Arcadismo à tradição pastoral, podemos notar traços Ilustrados com características advindas dos outros dois movimentos, portanto, confirmando a penetração de elementos maneiristas graças à moda bucólica.

Alfredo Bosi (1994, p. 55) define que o Arcadismo se enquadra dentro das tendências estéticas do século XVIII e da transformação do Barroco ao longo desses cem anos. O século XVIII, conforme afirma o estudioso, é uma atenuação dos aspectos pesados e maciços dos seiscentos. O Arcadismo busca, dentro dessa viragem, o natural e o simples por meio da adoção de esquemas rítmicos mais graciosos, traduzidos por uma forma específica em detrimento da beleza.

Bosi salienta ainda que a Arcádia não foi uma só, ou seja, apenas um estilo musicalmente fácil e ajustado a temas bucólicos. Consistiu antes numa retomada do estilo do Quattrocento de Sannazaro, e também da tradição anticultista da Itália que se opôs à poética de Marino. Para o autor, o que caracteriza o Século XVIII é um estilo de pensamento que se molda pelo racional, regular, claro, verossímil. O que antes se mostrava uma forma privada de sentir assume foros de teoria poética. A Arcádia se apropriará do direito de ser “philosophique” e será digna da versão literária do Iluminismo vitorioso.

Continua Bosi, ao discorrer sobre a Arcádia e o movimento Árcade, que este é classificado como conjunto ao próprio Iluminismo na parte de seus ideais e na forma estética. Entretanto, importa distinguirmos dois momentos na literatura brasileira de manifestação desse movimento literário – momentos distintivos devido ao comprometimento político a eles atribuído. Um primeiro momento, no qual se faz poesia pastoral e bucólica marcada pelo encontro do comum com a natureza de forma amaneirada refletidos através da tradição clássica. Um segundo momento dessa mesma poesia, atravessado por uma produção fortemente ideológica em que se manifesta uma crítica da burguesia culta aos abusos da nobreza e do clero.

## 1.6 CRIPTOGRAFIA

Aspecto importante a ser ressaltado na poesia Arcade é a presença de mensagens subliminares no teor de seus textos. A nosso ver, essas alusões ao contexto da época, que fazem dessa poesia uma crítica social e política, ao mesmo tempo que não podem ser negligenciadas em sua leitura, talvez também sejam responsáveis por certa dificuldade de recepção que o projeto Arcade encontrou ao longo de nossa história literária.

A poesia Arcade teria algo de subjacente e subversivo pela natureza de suas mensagens, segundo Fábio Lucas (1998). Já Ruedas de La Serna (1995), orientando de Antonio Candido, afirma que a criptografia consistia num recurso comum e presente na obra de muitos autores portugueses do período estudado. Bosi (1994) faz uma divisão de um período apolítico e lírico de outro cujas mensagens e poesias estariam ligadas a um compromisso aberto e expresso com a parte política. Vejamos então a divisão que se faz destes dois períodos dos Setecentos:

Importa, porém distinguir dois momentos ideais na literatura dos Setecentos para não se incorrer equívoco de apontar contrastes onde houve apenas justaposição: a) o momento poético que nasce de um encontro, embora amaneirado, com a natureza e os afetos comuns do homem, refletidos através da tradição clássica e de formas bem definidas, julgadas dignas de imitação (*Arcádia*); b) o momento ideológico, que se impõe no meio do século, e traduz a crítica da burguesia culta aos abusos da nobreza e do clero (*Ilustração*). À medida que se prossegue no tempo, vai-se passando de um Arcadismo *tout court* (os sonetos de Cláudio Manuel da Costa, por exemplo) ao engajamento pombalino da épica de Basílio da Gama, para chegarmos enfim à sátira política, velada no Gonzaga de *Cartas Chilenas*, mas aberta no *Desertor* de Silva Alvarenga (BOSI, 1994, p. 55-6).

Visão de Alfredo Bosi que, aparentemente, nega que possa haver, como sustentam autores como Ruedas de La Serna (1995), uma poesia marcada por mensagens subliminares ou mesmo subniveis que atravessam toda a produção dos poetas arcádicos. Ao menos, segundo a divisão estrita destes períodos, há uma justaposição de tendências. Todavia, consoante Bosi, há a substituição gradual desses modos de praticar poesia. Sendo assim, não subjaz a ideia de que a poesia dos Setecentos estaria em subniveis, mas que a prática vai se transformando até haver uma crítica que a transforma de uma poesia sobre a natureza e sobre os problemas comuns do homem a uma crítica aberta – ou mesmo velada – sobre aspectos políticos.

O que importa é que essa divisão admite uma transformação da tendência do Arcadismo em uma poesia de cunho Ilustrado comprometida com a crítica social. Dessa forma, passa-se de uma poesia restrita aos elementos humanos e universais, expresso em regras clássicas, até um confronto aberto por meio da poesia a certos segmentos sociais. Ela se torna, de maneira gradual, uma forma politizada de se fazer versos; nova maneira que, conforme salienta Bosi, consiste numa justaposição.

Ou seja, uma transformação total, por substituição, de uma maneira mais antiga de fazer poesia que caracterizou o começo do século. A esta primeira divisão estaria designado o que se chama de Arcadismo. Àquela segunda parte das tendências, posterior ao Arcadismo, estaria localizada a tendência Ilustrada. Cabe notar aqui que Merquior (2014) ao explanar sobre o Neoclassicismo considera como primeiro grande veículo literário de opinião os primeiros jornais do Brasil que dão as caras, já no fim do período Neoclássico.

A ideia de que a poesia neoclássica não é o que aparenta foi retomada por Lucas (1998, p. 14) em seu ensaio “A musa iluminada dos poetas mineiros do século XVIII”. O crítico acaba asseverando de maneira bastante enfática que a poesia dos árcades, em especial aqueles de Minas Gerais, estava cheia de ressaibos iluministas e tendências insubmissas, mas muito bem disfarçadas. Segundo o autor, por trás de todo incensamento e bajulação dos poderosos, as manifestações políticas de progressão e libertação estariam contidas nos poemas de forma dissimulada. As composições dos poetas estavam, portanto, cheias de “segundas intenções”.

Dessa maneira, podemos afirmar, com base no autor, que os poetas mineiros em verdade eram insubmissos, por mais que seus textos na superfície dissessem o contrário. Segundo Lucas (1998), Claudio Manuel da Costa dizia verdades por meio de linhas tortas. Seus poemas laudatórios traziam uma mensagem subliminar. Tipo de escrita cifrada referida por Cláudio Manuel da Costa como fingimento lírico, era, na verdade, bem comum naquele tempo.

Era, ao que tudo indica, um discurso de iniciados para transportar mensagens secretas:

A cifra representava, obviamente, uma escritura sectária. Referia-se a um segredo, um santo-e-senha, cuja chave só iniciados podiam conhecer. Por meio da cifra ou código secreto, comunicavam-se notícias ou, às vezes, instruções para a execução de um plano previamente combinado (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p.13).

Lucas (1998) pontua que o próprio Cláudio Manuel da Costa dizia que Pombal era o “patrono da nossa idade de ouro”. Contudo, apesar de Cláudio Manuel da Costa praticar a bajulação como forma de poesia, Candido, (1971, p. 72) que Cláudio: “defende um governo com uma ordem racional e a construção de uma vida social adequada”.

Segundo a visão da poesia, em especial sob a ótica do crítico Lucas (1998) em seu ensaio “A musa iluminada dos poetas mineiros do século XVIII”, as ideias iluministas circulavam com força em Minas Gerais (Ouro Preto) e, apesar do esgotamento das riquezas de ouro e prata, a atividade cultural era fervilhante. Segundo sua tese, havia um conjunto comum de interesses que agrupavam os poetas segundo uma noção de nacionalidade.

Em essência, em sua “teoria” Lucas emprega a noção de que aqueles envolvidos com a produção poética, por conta de censura e perseguição, teriam escondido suas verdadeiras intenções sob o manto de uma poesia aparentemente laudatória e submissa. Os poetas, portanto, por trás de todo o incensamento, ocultavam uma série de intenções alheias.

Conforme Ruedas de La Serna (1995, p. 13), a Arcádia representava um projeto social e político, além de ser, também, uma escola literária que fazia uso da criptografia utilizando-se das chamadas cifras. A cifra representava, obviamente, uma escritura sectária. Referia-se a um segredo, um santo-e-senha cuja chave só os iniciados podiam conhecer.

Ainda, consoante o autor, “por meio da cifra ou código secreto”, comunicavam-se “notícias ou, às vezes instruções para a execução de um plano previamente combinado”. A cifra, ou criptografia, era utilizada como forma de código para disfarçar instruções, notícias ou planos políticos, contudo, poderia ter sido utilizada como forma de ocultar certos significados da poesia aos olhos dos não iniciados:

Assim te chama protetor índito  
A lusa gente, correm lágrimas,  
Qual matutino orvalho  
Banha os frondosos plátanos  
Vem socorrer-me arcado cárcere  
Os trovões presos bramam indômitos  
Movam-se nossas súplicas (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 12).

O autor destaca que tais versos encerravam uma cifra sob a metáfora da tempestade: “A referência ao plátano”, e continua, “já nos introduz no terreno da ambiguidade arcádica”. Conforme a interpretação do estudioso sobre o significado oculto da mensagem e dos símbolos contidos nesta poesia altamente codificada, “Os plátanos, símbolo da sabedoria e da natureza primigênia”, acham-se encharcados pelas “lágrimas da gente lusitana”, sendo o árido cárcere uma “antítese aos prados amenos enverdecidos onde o homem acha sua liberdade”.

Segundo o autor, esse poema configuraria um protesto contra Pombal. Tese que parece válida se considerarmos os versos: “os varões presos bramam indômitos” e que, acrescenta ele, “conforme o artifício da rima nas cifras” os varões teriam sido presos por Pombal, “cujos peitos os nobres “brasões”, inflamados de fúria indomável, “bramam” (como os touros), impotentes frente à liberdade perdida” (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p.12).

Ruedas de La Serna (1995, p. 11) explica o uso das cifras (ou escrita hieroglífica) como resultado dos lemas ou motes associados aos cavaleiros medievais, os quais passaram da França para a Itália no século XV. Na Itália, os humanistas estavam cada vez mais interessados na escrita egípcia e na criação e hieróglifos, o que constituía praticamente uma moda. Subsequentemente, esta febre dos lemas e hieróglifos se estenderia em “emblemas” e “temas” e cada um deles era acompanhado por um texto explicativo.

A “empresa” basta dizer, era o que o cavaleiro queria empreender. Em outras palavras: sua máxima pessoal. Da mesma maneira que o emblema, a empresa constava com uma imagem e um tema, como afirma. Os emblemas, também chamados de cifras, eram muito populares no século XVIII, especialmente na Espanha. Dessa maneira se explica a metáfora de escrita “cifrada” ou “hieroglífica”.

A escrita sectária da cifra muitas vezes tinha apenas a ver com identificar uma causa ou congregação (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 13). Assim, a cifra passava a ser utilizada como “chave de uma conspiração”. O autor utiliza excerto de um cronista mexicano, Juan Suaréz de Peralta, para exemplificar o quanto a cifra era comum no século XVI. Na passagem, se descreve como os crioulos envolvidos na conjuração de Martín Cortés utilizaram-se da cifra por ocasião de um jantar oferecido por Alonso Ávila (um dos crioulos) ao marquês pelo nascimento de seu primogênito.

Conforme o pesquisador, essa passagem mostra “como em meados do século XVI a inclinação pelos emblemas havia passado à nova Espanha”. E, também, como os crioulos aspiravam “reviver os símbolos da cavalaria medieval”. Contudo, o mais importante é que o texto representava um aviso “de como as cifras eram perigosas”. Portanto, cabe citar uma passagem por completo que nos dá a dimensão do uso das cifras:

Não é de estranhar, portanto, que ainda no século XVIII português, a fidalguia, enfrentando o projeto reformista de Pombal, utilizasse o mesmo tipo de escritura metafórica.

Leonor de Almeida, a futura Marquesa de Alorna, reclusa no convento de Chelas, escrevia ao segundo marquês, seu pai, também, preso na Junqueira, valendo-se de determinadas cifras: “A mulher pode esperar alguma coisa sinistra”, lhe dizia em uma carta contemporânea da ode a santo Ubaldo escrita por Garção. A propósito, anota Hernâni Cidade que, segundo a cifra proposta pela

filha ao pai , a mulher é o rei D. José; o marido, o Marquês de pombal; *Haller* o dr. Tamagini, médico e amigo de família; *Dorat*, o Conde dos Arcos; *Pedro da Silva*, o Infante D. Pedro, quinto filho de D. João V e futuro rei D. Pedro III, pelo casamento com D. Maria, em 1760 (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 14).

Vê-se, pela passagem aqui citada, que a cifra era utilizada, como anteriormente determinado, por grupos específicos com o intuito de se comunicar entre si. Chama especial atenção o fato de que grupos tão díspares entre si, como a coroa e os fidalgos, se utilizassem da cifra. Ainda assim, podemos afirmar que a escrita era dada como um código comum e, por apresentar palavras trocadas ou significados, que não aqueles aos quais as palavras diziam respeito em seu uso corrente, podemos denominar tal código de linguagem para os iniciados.

Podemos questionar, contudo, a hipótese de uma escrita cifrada, pondo em relevo a questão de como funciona a escrita sectária, já que esse código, por mais que pudesse transmitir mensagens ocultas para outros que partilhassem dos mesmos ideais, teria de corroborar uma uniformidade de motivações e ideias em todas as instâncias. Além disso, há o problema da decifração da poesia por um código pré-definido funcionando com sua simbologia como uma forma de codificar duplamente uma escrita literária que poderia ser lida apenas pelas pessoas certas. Dando-se, desse modo, caráter circunstancial a tudo o que fora escrito por eles. É nesse ponto que observamos o distanciamento que leitores modernos podem sentir em relação a essa poesia.

Parece-nos que essa escrita sectária se tornasse prejudicada sob o ponto de vista de uma leitura literária que poderia codificá-la ao modo de mensagens subliminares. Entretanto, não fica descartada a hipótese, já que há assumidamente uma vertente do Arcadismo que toma as mensagens políticas e o engajamento como uma forma de fazer poesia. As considerações acerca do uso efetivo dessa mensagem subliminar não se inserem no quadro geral de uma poesia que se preocupa mais com resultados líricos, como é o Soneto.

Embora seja importante tomar em conta esses resultados e os princípios políticos que levaram Portugal a adotar o estilo Neoclássico e Arcade, não nos diz respeito buscar uma mensagem segunda na poesia. Em especial considerando-se o foco dos próximos capítulos e do trabalho, que consiste em definir melhor o estilo de Cláudio Manuel da Costa como poeta e especialmente a representatividade da natureza em sua poesia.

A importância dessa discussão está na apresentação desses pontos de vista, nos quais há um viés crítico que reconhece o traço politizado no período do século XVIII no Brasil. Nosso primeiro capítulo tem mais como objetivo situar melhor este debate do que propriamente apontar uma resposta em definitivo para tal questão. É de suma importância apresentar as visões sobre o Arcadismo tanto o que o reconhece como algo de expressão política quanto aquele que o coloca como apenas uma poesia lírica em contrapartida com outros movimentos que culminam no mesmo século.

A poesia do século XVIII é complexa o bastante para suscitar questionamentos sobre a natureza dos estilos que lhe são característicos, além de debates sobre a localização de estilos e intersecção de pensamentos, como afirma Coutinho (2007). A disputa que reivindica ou nega a expressividade política revolucionária ou reacionária do movimento arcade é, em suma, uma discussão que seria muito longa para um capítulo introdutório que apresenta o contexto das Minas Gerais e do Arcadismo em perspectiva no intuito de alocar um poeta dentro de um período cronológico. Além do que, se há a confirmação de que a poesia arcade de Portugal era expressamente política não podemos imputar automaticamente o contexto ibérico por transposição às questões conturbadas da política nacional.

O mais importante é na caracterização do estilo dos poetas Portugueses e na possível adoção do estilo português de fazer versos pelos poemas brasileiros, já que a poesia portuguesa costumava ainda ditar como se fazia versos no Brasil. É a comparação dos propósitos e dos recursos que justifica a descrição do contexto português do Arcadismo e da literatura Setecentista. Queremos, dessa forma, descrever a prática da poesia por via das fontes mais diretas ao contexto brasileiro.

## 1.7 O PROJETO POLÍTICO DA ARCÁDIA PORTUGUESA

Outro aspecto importante concernente aos propósitos da Arcádia, e que contribui para o entendimento de sua poesia, era sua função de formar grandes oradores capazes de “comover, arrebatado, persuadir as pessoas, com energia e elegância, a fim de contribuir para o engrandecimento da monarquia portuguesa” (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 19).

O projeto, pelo menos do ponto de vista da Arcádia Portuguesa, se fez para o “adiantamento das belas letras”, e não como exibicionismo, ostentação de talentos, divertimento ao público, ou para dar o que fazer aos prelos. Se tomarmos a Arcádia Portuguesa como base, havia, pelo que foi dito pelo autor, um projeto comum com relação às intenções políticas da Arcádia de Garção, que claramente se opunha aos desígnios de Pombal. Peguemos uma citação de Garção (apud RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 28):

Sem este penacho ninguém podia fazer bem versos, nem exercitar-se na arte de persuadir, e que o público queria ver com vagar e com seus próprios olhos os nossos defeitos, que para satisfazermos tão sincera vontade, devíamos à custa da nossa reputação, fazer-lhes este gosto. Para isto é que fundaram as academias, e sem isto depressa acabam ou se arruínam.

Fica claro que os árcades portugueses estavam bastante convencidos do propósito de seu trabalho. Defendendo-se nesta passagem claramente a liberdade do escritor em detrimento das pressões externas de agradar ao público, de buscar a fama ou o reconhecimento real etc. O importante é notar, porém, que a Arcádia Portuguesa, conforme exposto por Garção, consiste num movimento dissidente e que não apresenta conformidade com o pombalismo. Ou, ainda, nas palavras de Ruedas De La Serna (1995, p. 28), “mostra” por meio deste texto, “pela voz de seu presidente, sua falta de sintonia com o modelo político cultural do pombalismo”. Há, “também”, a não sintonia com uma proposta liberal de governo devido às raízes conservadoras e monarquistas do movimento.

Nesse caso, o projeto dos códigos e cifras pode se mostrar eficiente em relação às ideias iluministas de cunho liberal que conservariam um traço de unanimidade num país religioso como Portugal. As cifras e os códigos mostram-se especialmente uniformes com relação ao projeto inicial de uma “agremiação” de poetas com ideais reacionários. Isso fica claro ao analisarmos os efeitos estéticos da adoção de um modelo poético no qual havia a necessidade de “extirpar do corpo social – como os árcades do discurso – toda aquela sintaxe inútil, rococó, dispendiosa, improdutiva e fanatizada” (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 4).

O que permeia todo o arcadismo é a intenção político-ideológica por trás da poesia; uma utilização da poesia como veículo de ideias de restauração monárquica. O Arcadismo, portanto, representa uma expressão do espírito reformista do século XVIII. O chamado “Despotismo Esclarecido” poderia ser resumido pelas seguintes palavras: “tudo para o povo, mas sem o povo”, que sintetizavam o ideal de governo da maioria dos países europeus da época. O arcadismo é, em tratando de nível político do movimento estético, “uma maneira de “restaurar” a própria classe aristocrática, a monarquia, de devolver-lhes o esplendor do passado, seja por meio de novas conquistas” (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 3).

O autor continua destacando que se mostra particularmente ilustrativo o caso da França, em especial de Luís XV, que celebrava a vitória da sucessão no trono da Áustria e que cativava os franceses com a sensação de terem “voltado aos tempos do Rei Sol”. Torna-se mais evidente ainda sua posição quando o árcade Candido de Lusitano compara o Infante D. Henrique, por causa de seus “grandiosos descobrimentos e conquistas que deram a “primazia” à monarquia portuguesa, aos esforços mostrados nas obras de D. José I em favor do progresso científico, educativo e comercial de Portugal”.

Outro importante fator, deixado de fora da divisão didática à qual o manual de Bosi apresenta entre a dualidade do pastoralismo *versus* poesia engajada, é o que diz respeito às contradições que esta escola apresenta com a cultura dominante de sua época. Apesar de se considerar uma quebra de intenções, relega-se o movimento às duas instâncias temporais sem relação de conteúdo e mensagem. Contudo, a prova mais decisiva em favor da mensagem subliminar reside mais propriamente nos fundamentos da escola em Portugal:

A tensão entre a literatura e o poder político passou por uma de suas etapas críticas durante o reinado de D. José I em Portugal. A Arcádia Lusitana, contemporânea deste monarca, não pode furtar-se ao ativo movimento cultural em que esteve imersa foi, pelo contrário, parte constitutiva dele. Tradicionalmente tem se considerado os árcades lusitanos e, de maneira geral, todo o arcadismo expoentes de uma tendência a evadir-se de seu meio social graças à ficção pastoril. Essa visão exclui um sentido mais amplo do arcadismo e deixa sem explicação as aparentes contradições que essa escola, principalmente no século XVIII, apresenta com a cultura dominante de seu tempo (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 1-2).

O tipo de expressão privilegiado pelo Arcadismo dá a mensagem de que o movimento poético tinha claras motivações políticas. O Arcadismo, uma tentativa de restaurar o “bom gosto” e de acabar com os excessos do Barroco, objetivava voltar à lição dos clássicos reestabelecendo a economia de expressão literária e “evitar a efusões do sentimento que nublam ou subtraem a forçada razão” (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 2).

Torna-se evidente que o preceito da estética do Arcadismo está longe de ser um discurso de evasão. A poesia deste período conta com um “alto grau de sensibilidade, de comunicação” (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 3) cujo intuito residia em fixar um novo código de bases em preceitos mais antigos; constituindo-se, por tudo isso, em um movimento aristocratizante da literatura, como já dito.

Apesar dos evidentes resquícios de períodos anteriores com relação à poesia do Arcadismo há, interpenetrado no meio da concepção de poesia desta escola, certo formalismo caracterizando a poesia como labor. A poesia era, portanto, concebida como “produto de um trabalho essencialmente formal e cujo trabalho aspira a excelência”. Não por acaso esse tipo de concepção do labor poético tinha a ver com a visão de mundo mais “racional” e pautada por normas que corroboravam certos objetivos de uma poesia comprometida socialmente.

Observamos, ao falar de estudos sobre o Arcadismo, a presença constante da mensagem política; variando o seu propósito, sua posição política e o modo como se apresenta. Ivan Teixeira em seu livro **Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica** (1999) sustenta que essa poesia era de cunho laudatório; já Lucas (1998) e Ruedas de La Serna (1995) sustentam um movimento de resistência política contra a coroa portuguesa por parte dos inconfidentes.

Para Ruedas de La Serna, no que tange ao Arcadismo português, a posição dos poetas árcades era de apoio à coroa e de franca oposição ao Pombalismo. Enquanto que os brasileiros, aos olhos de Teixeira (1999), assumiam uma posição contra a coroa, mas a favor do Marquês de Pombal, como é o caso expresso de Basílio da Gama.

O que diferencia essencialmente a tese de Teixeira (1999) das de Ruedas de La Serna e Lucas é que não haveria uma mensagem subliminar, mas uma posição política claramente expressa em grêmios e comemorações que bajulavam os poderosos. Não havendo, desse modo, uma resistência política consistente, e sim posicionamentos conforme o poder pendia para um ou outro lado.

Como dissemos anteriormente, essas questões são importantes para situarmos a poesia de Cláudio Manuel da Costa. Será de bastante importância apresentarmos a poesia mais engajada de Cláudio para dar uma noção de seus posicionamentos ideológicos e como isso afeta parte de seu conteúdo em sua fase final, que, por sua vez, se torna menos lírica e mais laudatória, mas apresenta uma consciência nacional, segundo alguns autores, raramente vista naquele período da história da literatura do Brasil.

Todavia, esse conteúdo não será o principal foco do estudo daqui em diante, mas sim a representação da natureza; daí entra a caracterização do estilo e da representação mimética da poesia clássica, tornando-se importante situar o estilo de Cláudio por meio de discussões estilísticas. É de suma importância caracterizarmos as influências e as classificações estilísticas que foram atribuídas a Cláudio por vários estudiosos a fim de classificarmos e enquadrar a poesia deste grande árcade como elementos barrocos. Se para alguns ele seria, juntamente com Gonzaga, um poeta árcade com prenúncios pré-românticos Sérgio Buarque de Holanda o classifica como um Barroco sob a pele de clássico.

## CAPÍTULO 2 – NEOCLASSICISMO E ROMANTISMO

### 2.1 AS ORIGENS

Conforme o texto “Romantismo e Classicismo” de autoria de Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg (2008), a essência do Romantismo é a revolta e a insurgência. O Romantismo é, em outras palavras, uma oposição violenta ao Classicismo. O movimento romântico pretende combater a automatização do pensamento do *Século das Luzes*. Devido ao exagero das ideias iluministas de combate ao obscurantismo (ou qualquer pensamento que não fosse completamente reverente ao modelo do racionalismo puro) surge uma forte oposição estética e filosófica ao modelo racionalista, cuja resposta ao pensamento puramente lógico é o Romantismo.

Quando falamos do Romantismo alemão o contato com a Inglaterra permitiu o questionamento do pensamento iluminista. A religião, a política e a filosofia foram elementos determinantes na elaboração de um pensamento e de uma estética divergente daquela de origem francesa. Em decorrência do contato e da troca cultural entre a Alemanha e a Inglaterra tornou-se possível questionar as bases do racionalismo e do Classicismo; modelo que era, na corte de Frederico o Grande, dominante. É importante pontuar que a Alemanha representa o berço deste movimento, fortemente impregnado do misticismo e da cultura germânica.

Valoriza-se o indivíduo, o pessoal e o sentimento em contraposição ao universal e ao racional. Quando nos referimos ao Classicismo há uma correspondência antagônica ao seu modelo posterior, no qual existe a valorização do didatismo e da organização lógica que o caracterizam. Romantismo e Classicismo são dois modelos opostos. Não seria exagero colocá-los em uma dicotomia de Romantismo *versus* Classicismo quando elencadas suas características essenciais. O Classicismo como oposto perfeito da estética dos sentimentos considera apenas aquilo que tenha cabimento em uma linguagem concisa e clara.

A poesia praticada em Portugal anteriormente ao advento do Romantismo tem suas origens em uma insurgência. A motivação e os objetivos do Classicismo português são, entretanto, bastante diferentes da origem da estética romântica no âmbito europeu. Quando falamos em Classicismo português pensamos numa poesia ligada à reafirmação da identidade política lusa. A escola classicista em língua portuguesa se originou de uma revolta política da metrópole.

Portugal estava submetido ao domínio espanhol, que apresentava como uma de suas expressões artísticas mais significativas a estética barroca; um dos períodos mais brilhantes das artes espanholas. Portugal queria se distanciar da identificação com o país dominante e, para isso, adotou o Classicismo como estética recomendável a suas obras; e suas intenções políticas se manifestavam nas composições artísticas de Portugal.

A poesia do Classicismo português era combativa e beligerante quando se tratava de conservar a expressão artística mais tradicional. A preservação das regras e o fetiche pelos procedimentos poéticos explica-se por contraste ao século de ouro espanhol. A arte do Classicismo luso se preocupava muito com a identificação do poder régio português; a identificação da arte com o regime político monárquico se manifesta em composições feitas na colônia. O Uruguai de Basílio da Gama mostra-se uma manifestação política contra o regicídio conforme apontado em reunião de vários épicos em volume organizado por Teixeira (2008).

Curiosamente, a figura que se faz da poesia do século XVIII, de acordo com Ruedas De La Serna (1995), é a de um invólucro pastoril cujas obras não atentavam para o ambiente político e social da época. Ironicamente a imagem que se faz do Classicismo se pauta apenas pelos poemas bucólicos, especialmente aqueles de natureza arcádica. A arte do neoclassicismo era acentuadamente política e seu projeto residia em reafirmar a importância do Estado.

## 2.2 O CLASSICISMO

A história da arte tem mostrado que os movimentos estéticos se fundam em convenções que, ao serem incorporadas, são tomadas como formas de expressão espontâneas e naturais. Contudo, esse não parece ser o caso quando se fala de Neoclassicismo, já que os próprios poetas tomam como uma das partes mais importantes da composição tais regras. Este movimento de reação ao Barroco preza por seus protocolos de maneira extremada. A reencarnação do Classicismo após uma escola que prezava os jogos de linguagem e o rebuscamento parece ter sofrido uma radicalização por medo de cair em uma linguagem pouco clara.

O Classicismo tem como princípios a harmonia, o equilíbrio, a ordem, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sapiente, o caráter apolíneo, secular, luminoso e lúcido (ROSENFELD; GUINSBURG, 2008, p. 262-3). O autor que escreve em estilo clássico deve dominar suas paixões por meio de um estilo ponderado, claro e racional. A natureza nesse estilo fornece o modelo harmônico conforme as leis racionais do universo. O ideal do racionalismo afeta os ímpetos do autor e de sua interioridade. Deve-se submeter o estilo do artista a um rigoroso controle dos impulsos subjetivos.

Um bom artista irá submeter sua personalidade a um rigoroso disciplinamento, não devendo dar-lhe plena expressão. A contenção é o que define o clássico. De acordo com Rosenfeld e Guinsburg, Racine representa um exemplo perfeito de como tais paixões e desproporções foram domadas de maneira a atender às exigências clássicas. O trabalho da linguagem do autor francês dá pleno curso a uma expressão objetiva e concisa. Submetem-se, por conta dos padrões classicistas, enormes dissonâncias de modo a atender ao modelo impessoal do Classicismo. O que significa, em termos práticos, que o autor limita conscientemente sua imaginação.

Candido (2014) afirmou que os autores neoclássicos limitavam os seus voos de imaginação. Regia-se a obra pelo universalismo cujo efeito era a desapareição do autor do texto poético. A obra consistia no que ela apresentava, e não no que revelava sobre o seu criador. Havia uma sobrevalorização das regras no fazer artístico: as artes não se confundiam. Os gêneros mostravam-se claramente discerníveis, não podendo haver interpenetração das técnicas. A poesia épica não podia emprestar técnicas ao soneto e vice-versa.

A arte clássica é avessa a qualquer quebra de paradigmas. O Romantismo serve como contraponto ao engessamento da arte no século XVII e representa um vento de ar fresco na rigidez criativa do movimento estético predecessor. A rigidez da arte regrada do Classicismo foi alvo dos românticos. Combatia-se com uma estética outra forma de se fazer arte que estava excessivamente ritualizada por padrões e convenções. A arte clássica tem como objeto de representação o universal e o geral.

A arte clássica esquiva-se das distinções psicológicas, muito minuciosas para o tipo de literatura praticado então. Há, entretanto, alguns teóricos que digam o contrário. A literatura do Classicismo para Spina, por exemplo, em seu estudo sobre poética clássica, é considerada perfeita para a análise dos afetos. Uma análise racional e dialógica sem se entregar de todo ao sentimento, senão para analisá-lo. Em suma, essa tendência tenta firmar o universalmente humano como objeto de sua representação artística.

Tomemos como exemplo a obra do poeta português Antônio Ferreira. A importância da obra de Ferreira reside em sua função de “crítico-orientador do primeiro grupo clássico em Portugal e de suas ideias acerca da missão pedagógica da poesia” (SPINA, 1967, p. 25). Interessa-nos, portanto, a parte teórica de sua produção, notadamente a *Carta XII*, escrita com base na poética de Horácio. Antônio Ferreira, sobre a questão da poesia Horaciana, assume para si a inspiração do poeta latino, muito embora não praticasse poesia horaciana na maioria do tempo.

Como tutor dos poetas portugueses de inspiração neoclássica Antônio Ferreira defende uma poesia regrada e talhada até a perfeição. A importância do autor da *Carta XII* reside em sua produção dramática e por ser preceptor do Classicismo no Século XVI. Spina (1967, p. 26) ressalta que a formação de Antônio Ferreira era a mais completa de seu tempo, pois sua formação era “a mais completa que houve entre os escritores de seu tempo [...] favoreceu-lhe o exercício da crítica e a missão orientadora de seus contemporâneos”.

Não é de se estranhar que os princípios enumerados na *Carta XII* sejam de natureza clássica. A carta enumera dez regras da composição e da atividade poética. Os postulados deixam claro como a poesia estava ligada à crítica naquela época e, se analisarmos os itens deste texto, há um que sintetiza bem a simbiose entre atividade poética e crítica: o papel da razão no artista e na crítica, um dos mais evidentemente ligados a essa troca mútua entre crítica e arte.

Outro item importante acha-se na imitação dos antigos. Item em particular que registra muito bem o conservadorismo das formas no Classicismo. A poesia deveria ser praticada de acordo com o que havia sido testado e anteriormente comprovado como eficiente: a regra do fazer arte conforme o bom gosto e o paladar dos melhores críticos, pautando a arte tão somente pela tradição. Ao lado destes dois itens está o sentido da medida e da justa proporção, que apenas declara a importância do equilíbrio nas regras clássicas.

Havia a necessidade da alta cultura para poder desfrutar da atividade poética, pois tudo era regrado e previsto. Chama-nos especial atenção o item 10 e o subitem dois. Este se refere “dos gêneros literários”, e aquele às “relações entre a arte e a Moral” (da função moralizante da poesia). Notamos a manifestação de preocupações bastante concretas quando listados os dois itens, visto que a arte do Classicismo é marcada pelos valores aristocráticos; parecendo razoável pensar que a moral tinha papel fundamental em uma expressão artística dessa natureza.

Não apenas são enumerados princípios de composição como, também, pela leitura da *Carta XII*, interpretam-se a visão de mundo e a concepção de arte à qual estavam sujeitos os poetas portugueses. A arte clássica era expressão de timbre impessoal, cujo objetivo configurava uma forma perfeita e livre de excessos: primava-se pelo bom gosto e pela obediência às regras. Estava-se submetido a regras claras conforme conveniências do que consta no item 8 da Carta, o qual estabelecia que devia haver coerência entre estilo, linguagem e tema.

O princípio da coerência entre linguagem e tema possui bases na filosofia de Aristóteles. A origem desta regra está na classificação feita pelo filósofo grego quanto aos espetáculos teatrais das peças da Grécia antiga. Um estilo alto deve equivaler a temas nobres, por exemplo, a Tragédia. Assim, o estilo deve ser sublime e elevado. Quando se fala em Comédia o estilo baixo e raso é apropriado para as personagens não virtuosas deste tipo de representação teatral. Aristóteles havia proposto essa classificação em sua Poética para definir as diferenças entre a Tragédia e a Comédia no teatro grego.

Conforme os postulados de uma arte medida e pensada, como é a do Classicismo, diz-se, pelo item 4: “a busca da perfeição através da perseverança”. Junta-se a este princípio a convicção da impessoalidade em uma arte talhada dos excessos; expressando, ainda neste item, a fé na arte como um processo de criação e aperfeiçoamento quase obsessivo. Talhar, limar e polir é o caminho apontado a quem domina sua arte de maneira plena.

Tão importante quanto os postulados enumerados na *Carta XII* de Antônio Ferreira é o princípio horaciano do “*dulce et utile*”. Trabalha-se o texto para que este possa alcançar efeitos aprazíveis. O Arcadismo, por sua vez, vai radicalizar o deleite por conta de sua melodia e de seus ritmos harmônicos, leves e de fácil apreensão. Nos termos de Bosi (1999), o Arcadismo busca o natural e o simples por meio da adoção de esquemas rítmicos graciosos. Sendo assim, as regras desta arte são colocadas de maneira a constituir uma variante da arte do Classicismo.

O Arcadismo estava muito mais preocupado com o proveito pessoal de seu público ao desfrutar da arte bucólica do que em seguir estritamente as regras de composição. A arte do Arcadismo mostra-se muito mais acessível e de maior proveito do que a do Classicismo. Não é demais pensar, de acordo com o que diz Bosi (1999), que esta vertente da arte clássica seja uma atenuação dos Seiscentos. Portanto, a obra de arte trás para si os efeitos do Barroco, mas prescreve uma unidade harmônica que visa agradar aos sentidos.

Em contrapartida, no Classicismo lato o fator pedagógico é fundamental. A obra será tanto mais poderosa quanto maior for sua capacidade de transmitir valores que contribuam para o conhecimento e o crescimento do ser humano. De acordo com Rosenfeld e Guinsburg (2008), embora as lições de sabedoria sejam uma característica de grandes artistas, como Shakespeare ou Dante, o que distingue o Classicismo de outras tendências é que este se vincula às lições morais e à boa forma.

A resposta a essa intransigência moral viria do século XVIII, contexto de grande acentuação e fixação de formas, preceitos, regras e moral no qual surgiu o Romantismo. Não é sem razão a resposta dada ao Classicismo, visto que as regras e a moral estavam cada vez mais rígidas. Cabe ressaltar, a título de curiosidade, a origem do termo Romantismo: movimento surgido antes como uma designação pejorativa de histórias de aventuras com grandes reviravoltas, um tanto quanto absurdo e disparatado, cheio de lances heroicos onde há peripécias de amor e aventura (ROSENFELD; GUINSBURG, 2008, p. 264).

### 2.3 AS REGRAS DA POESIA NA ESTÉTICA CLASSICISTA

Vale continuarmos enumerando, contudo, o que se define como Classicismo para depois apresentarmos mais detalhadamente o Romantismo. Dentre as características essenciais da estética clássica podemos enumerar: a) Razão; b) Gênio – Arte – Ciência; c) Arte- Moral. Algumas destas características foram explicadas aqui, mas cabe um maior detalhamento destes aspectos da poética clássica, para os quais consideraremos o ponto de vista apresentado por Spina (1967, p. 61).

De acordo com o filólogo e crítico literário brasileiro, são três os elementos que compõem o fato literário no Classicismo – caracterizando a poesia em três instâncias: a Obra (criatura), o Público (receptor) e o Poeta (criador). O processo de criação representa o elo entre as três instâncias da poesia. O criador faz a criatura utilizando-se de suas características inatas e adquiridas e se atém às exigências de seu tempo; igualmente, atende às exigências de seu público e os de sua escola

literária. O receptor tem a função importante de fruir e colocá-la em uma escala de valores.

Apresenta-se uma imagem de relações entre o poeta, o público e a obra esquematizada como segue: Poeta (Faculdade: Imaginação, Emoção; Mania); Platão, Gênio (engenho; estro, potência criadora); Doutrina (conhecimento de sua arte); ciência (saber); Experiência (Camões); Instintos: a) Imitação, b) Harmonia (Aristóteles) ⇔ Conceito: Arte é mimese ⇔ Obra (tema: o Homem; técnica: regras para a realização da mimese): a. Verossimilhança; b. Conveniência; c. Maravilhoso; d. Unidades; gênero: estruturas fixas distintas ou pré-existentes; fim: Moral: Platão: BEM – VERDADE – BELEZA x Aristóteles: a mimese do feio pode ser bela em si mesma ⇔ Público: Aristocrático (elite intelectual); Avaliação: Critério das regras.

Todo este quadro de relações, exigências, bases teóricas e inter-relações entre os três círculos que constituem a obra de arte em si são pautados pelo princípio norteador da imitação da Natureza. A mimese representa o elo central destas relações. Havendo, dessa maneira, correlação neste quadro entre Poeta ⇔ Obra. A interligação do criador com a sua criatura está vinculada à receptividade do público. Detalha-se, por meio deste resumo, a visão de Aristóteles sobre o fato poético em comparação com a de seu mestre Platão. Daí a instância de que a arte é mimese, ou seja, imitação.

Platão define a arte como imitação de um objeto criado à imagem de uma ideia. A ideia é o conceito original feito por um ser divino superior e absoluto. Aristóteles usa o termo imitação procurando não o definir apenas como um processo de apreensão e evocação imperfeita de uma ideia. A principal diferença entre os conceitos dos dois filósofos está antes no tipo de reflexão feita por cada um. A natureza dos dois argumentos é diferente bem como os objetivos pretendidos por cada filosofia tem focos distintos. A base dos argumentos de Platão está em suas preocupações pedagógicas e de formação do indivíduo.

O autor de **A República** preocupava-se com a formação dos jovens e os efeitos das artes no caráter da juventude. Sua obra aborda a representação apropriada dos deuses citando que a *Íliada*, como principal livro de formação dos gregos antigos, deveria conter representações edificantes dos seres divinos. Com isso, Platão está pensando sobre a formação clássica de sua época, porque tipicamente os gregos utilizavam os mitos e a literatura como modelos de comportamento.

Tal desconfiança é justificável segundo os propósitos do autor. O poeta e sua arte imitativa não podem educar sobre os assuntos dos quais nada entendem. A representação da virtude sem a vivência ou prática dela é considerada enganosa e pouco proveitosa. O ator, em sua arte imitativa, pode aparecer em cena como um homem corajoso sem o ser. Do mesmo modo, a suspeita de Platão sobre a arte mimética recai sobre a matéria da poesia, do teatro e outras artes de caráter imitativo, já que o poeta não está comprometido unicamente com as ações virtuosas.

A arte representava, para Platão, um problema da educação. A representação da arte deveria ser útil à organização da cidade perfeita. A realidade, porém, como percebido pelo filósofo em sua obra máxima, era outra. O poeta não representa em sua obra apenas ações corajosas, sábias e/ou prudentes (PINHEIRO. In: ARISTÓTELES, 2015, p. 14). O problema seria a multiplicação de ações não virtuosas por conta de sua representação inapropriada para fins de ser usada como exemplo de virtude. A arte, sendo capaz de ensinar ou criar padrões, poderia ter efeitos nocivos quando se representassem ações de deuses que fossem questionáveis.

Consoante Platão, as artes e a representação das ações nas artes têm papel formativo. A condenação de Platão ao artista, o que resulta na expulsão do poeta, está na atividade de natureza mimética. O atributo mimético da arte e da atividade artística é o grande caracterizador da produção poética na antiguidade. Outro ponto levantado contra o artista e seu papel formador encontra-se na ilusão fomentada pela falsa ideia de que sabem o que na realidade não sabem. A filosofia platônica tem como parâmetro de avaliação o escopo ético, diferentemente da de Aristóteles. Este, em contrapartida, preocupa-se em descrever as artes miméticas e suas técnicas.

A Poética de Aristóteles reside num esforço tardio de reconstituir as obras teatrais da Grécia Antiga, pois estava interessado no procedimento artístico puro e simples. Pinheiro (in: ARISTÓTELES, 2015, p. 15) diz que Aristóteles “quer determinar o campo de atuação do que poderia chamar de “mimético”, quer saber quais são essas artes, como funcionam, quais seus limites e suas relações mútuas”. Aristóteles não se refere, como Platão, a um ideal: trata da mimese sem os atributos de constituição ou desvirtuação de caráter pela matéria apresentada.

A imagem de uma arte conforme os preceitos unidade e organicidade que compõem um todo é um dogma da arte clássica, que, de certo modo, ruirá com o Romantismo ao compor textos de caráter fragmentário. Vale lembrar que a unidade e a organização no Romantismo não são solapadas, apenas mudam de forma. Sendo assim, a organicidade não deverá seguir regras estritas de desenvolvimento para fazer um quadro fechado segundo os pressupostos classicistas apresentados em tantos manuais e que definem uma estrutura fechada e uniforme a ser seguida estritamente.

## 2.4 OS FUNDAMENTOS TEÓRICOS DO MOVIMENTO NEOCLÁSSICO

O caráter formativo, consoante Aristóteles, está no reconhecimento de sua intimidade por meio da catarse provocada pela arte, e não na correção ou no desvio de caráter suscitado pelos efeitos da arte de caráter mimético. A catarse toma forma como identificação do espectador com a situação apresentada. O trabalho de Aristóteles contribuiu para descrever aos seus contemporâneos como era uma obra poético-mimética, definindo-a e diferenciando-a das outras artes. Sua obra descritiva e taxonômica poderia ser usada para reproduzir tais peças em uma época posterior à das grandes tragédias.

Seus conceitos serviriam de base para muitos tratados sobre a poesia e a arte que viriam a ser feitos muitos anos depois do desaparecimento da civilização grega antiga. É importante notar que, de acordo com Spina, até o Renascimento a divulgação do tratado de Aristóteles não deve ter sido muito ampla. Ao que se sabe, a **Poética** teve uma divulgação acidentada. Ainda sobre isso Spina nos aponta que Horácio parece não ter tido acesso ao texto de Aristóteles, conhecendo-o de maneira indireta por meio de outros autores.

A Poética ficou esquecida por um período de vários séculos até sua tradução, no século VI, época em que já havia sido perdido a segunda parte da obra que, como aponta o autor, deveria versar sobre a Comédia. Sorte bem diferente teve a filosofia de Platão, em se tratando dos assuntos relacionados à Arte e à poesia, cuja filosofia tornou-se amplamente discutida e divulgada pelos teóricos da antiguidade.

Aristóteles, em contrapartida foi citado “três ou quatro vezes no intervalo de seis séculos” (SPINA, 1967, p. 25-6).

A Poética, assim, só começaria a se tornar amplamente divulgada com o advento do Renascimento.

O primeiro trabalho a fixar a importância da obra de Aristóteles e a suscitar amplo movimento crítico e estético de consequências decisivas na formação do pensamento literário na Europa do Renascimento, foi o do humanista Francesco Robortelli; professor de Pisa [...], que em 1548 publica em Florença uma interpretação da Poética, vertida para o latim e amplamente comentada. In *Librum Aristotelis de Arte poética explicationes* (SPINA, 1967, p. 48).

A obra de Robortelli tenta esboçar as linhas gerais que regulamentam a obra de arte na antiguidade clássica, procurando obter da obra de Aristóteles as normas a serem seguidas pelos escritores de seu tempo para a composição da arte. No ano seguinte ao da publicação da obra de Robortelli, Bernardo Segni traduz para o toscano a obra do filósofo grego a fim de ilustrar os comentários do humanista italiano. É no intervalo das décadas de 1550 e 1570 que a obra de Aristóteles será amplamente traduzida. A partir da edição de 1563 explica-se a poesia de Petrarca sob a luz dos princípios horácianos e aristotélicos.

Dentre as inúmeras poéticas baseadas na obra aristotélica a mais famosa e influente, de acordo com Spina (1967) é a de Júlio César Escalígero: a **Poeticae** (1561). Obra que sistematiza a Poética de Aristóteles e teve ampla divulgação na França e em outros países da Europa. Baseada em sua poética, fundou-se o movimento crítico e estético do Neoclassicismo na França do século XVII. Merece destaque que a filiação da **Arte Poética** de Boileau à obra de Escalígero tenha sido posta em questão por vários autores, de acordo com Spina (1967).

As traduções da obra de Aristóteles na Espanha, por outro lado, são tardias, chegando apenas nos primeiros anos do Século XVII, o que confirma que a divulgação das regras aristotélicas e da estética clássica tenha sido díspar e difusa no tempo e no espaço. As três primeiras traduções são quase simultâneas. A de Vicente Marinar, publicada em 1630; a de D. Alonso Ordanez, em 1626; a de Juan Pablo Mártir Rizo data de 1623. O ponto mais alto da poética espanhola do século XVI seria atingido com a obra de Alonso López Piciano, publicada em 1596, intitulada **Philosophia Antigua Poetica**.

Tal obra deriva de “um conhecimento direto da obra de Aristóteles dos comentaristas latinos e italianos” (SPINA, 1967, p. 50). Merece comentário o livro **O cisne de Apolo**, do clérigo Asturiano Luís Alfonso Carvalho, cuja doutrina se expressa mais ligada à poética platônica do que à ortodoxia regrada de Aristóteles. Sua poética, expressa em quatro diálogos, é tida como precursora da de Lope de Vega. Não houve muito interesse, porém, em editar ou publicar a obra de Aristóteles na Itália e na França; já a Itália contava com inúmeras edições referentes ao livro de Aristóteles tanto em latim como em italiano. Não havendo, por consequência, razão para editar, comentar ou traduzir a obra novamente.

A única edição que data do século XVI é a de Guillaume Moul (de quatro volumes), de 1555, cuja impressão acabou por ser concluída apenas em 1559. As duas primeiras traduções francesas aparecem no século seguinte, datando de 1671 e 1692. É importante situar como se configurou a discussão na Europa para entendermos a divulgação da obra de Aristóteles.

A Alemanha, por outro lado, se configura como um caso à parte com seu Classicismo tardio e derivado daquele divulgado na França. Contribui para isso o isolamento do país e sua tentativa de reinserção na cultura europeia, conforme Gerd Bornheim (2008). A configuração de um Classicismo germânico tardio e subordinado aos desígnios franceses pode ser percebida no interesse de artistas como Goethe, Leibniz e Gottsched. Leibniz, exemplifica como a cultura Alemã na época das luzes estava subordinada à cultura da França, pois escreve toda sua obra em francês. Já Gottsched operou uma reforma no teatro inspirada na **Arte Poética** de Boileau e nos clássicos franceses.

A Alemanha, contudo, era um caso à parte, especialmente se considerarmos a ruptura nas letras entre países latinos e não latinos. Sendo este um dos principais motivos, juntamente ao da reforma, pelos quais o país manteve-se alheio à estética clássica. Independentemente das consequências artísticas deste contexto interessantes, por ora, o contexto mais geral, e não apenas o da Alemanha; notadamente a divulgação da obra de Aristóteles na França e na Península Ibérica.

A França, como centro irradiador do Classicismo mais lato, é bastante importante no contexto dos países latinos. A discussão acerca da poesia na França baseou-se nos teóricos italianos do Renascimento. Explica-se: o Renascimento configura um fenômeno italiano que teve seguidores fervorosos na França. A arte racional cultivada na França teve frutos bastante expressivos na literatura e nas

artes em geral. Exemplos não faltam, como Racine ou Molière e suas obras entregues ao labor classicista. Michelangelo e outros artistas importantes dão dimensão da igualmente magnífica herança renascentista italiana. Enquanto o Neoclassicismo francês apresentou um enrijecimento das normas do primeiro Classicismo o mesmo não pode ser dito da tendência italiana: o Arcadismo.

O que se ressalta, conforme o texto de Spina (1967), comprova a rigidez dos franceses neste momento de surgimento do primeiro Classicismo. Praticamente toda a geração de 1630 prestou reverência fervorosa a Aristóteles. Consoante Spina, a obra **Lettre sur le vingt-quatre heures**, de André Chapelain, presta contas, bem como outros textos do autor, à “religião aristotélica”. A ortodoxia e o culto fervoroso ao teórico grego chegam a ser tão intensos na França que, em **Observations sur le Cid** (1673), Georges Scudéry se apoia fanaticamente na autoridade aristotélica para poder fazer um exame impiedoso da peça de Corneille.

Se na França e em outros países latinos houve bastante divulgação da Poética de Aristóteles o mesmo não pode se dizer quanto a Portugal, onde o tratado sobre a arte da tragédia não teve divulgação tão expressiva. Preferindo-se, na contramão da Europa, o tratado sobre poesia de Horácio. Podemos verificar essa preferência quando os tratados estavam sendo mais requisitados no velho continente: o século XVIII.

Contudo, vale pontuarmos que o tratado de Aristóteles, embora não tão famoso na Península Ibérica como era a obra de Horácio, não era inexpressivo. A primeira tradução veio pelo Licenciado Manuel Pires de Almeida, na primeira metade do século XVII. A tradução em questão tem como base uma edição em latim datada de 1611. Apenas no século XVIII surge uma tradução portuguesa da Poética.

Se a obra de Aristóteles passou muito tempo despercebida em Portugal há, em contrapartida, como já dito, ampla divulgação do poeta latino por meio de Antônio Ferreira. Sua *Carta XII* expressa muitos preceitos horácianos como, por exemplo, a máxima de fazer unir o útil ao agradável. Por outro lado, na Espanha, o Marquês de Santilha leu, em 1571, a **Ars Poetica**, e também o grande humanista Francisco Sanchez de Los Bozos. Este último faz uma exposição da obra de Horácio.

É importante ressaltar que, conforme a obra de Spina, Francisco Sanchez contava com amplo conhecimento de retórica e língua grega e exercia a função de professor destas matérias na Universidade de Salamanca, Instituto no qual era catedrático. Francisco Sanchez considerava a *Epistola ad Pisones* um verdadeiro tratado poético e acabou por dividir, do mesmo modo que os teóricos portugueses do século XVIII, o texto horaciano em preceitos. Em sua obra, os preceitos eram seguidos por paráfrases para, enfim, colocarem-se as anotações do autor acerca dos temas tratados.

A **Poética** de Aristóteles consiste numa sistematização da composição das peças de teatro. Já **A República** analisa a arte como uma parte importante da educação dos gregos. A obra **Ars Poetica** de Horácio se presta a ensinar a compor poesia. Portanto, seu tom era muito mais didático e de uma perspectiva prática e não tão filosófica. A obra do poeta latino, escrita em versos, tem um foco maior nos aspectos literários da composição. Em suma, a obra de Horácio dá a perspectiva de um escritor sobre a sua própria atividade artística.

Como é de se esperar a obra de Horácio se ocupa com a formação do artista. O texto oferece-nos, na primeira parte da obra, preceitos gerais de composição literária, salientando que não se devem misturar elementos incongruentes em uma representação, por exemplo. Além disso, expõe preceitos mais perenes sobre a arte, e não se mostra apenas preocupado em sistematizar os seus elementos ao modo dos filósofos. Como uma obra feita por um poeta o texto adota uma perspectiva prática preocupando-se com o exercício da arte.

Não figura como seu propósito teorizar sobre as questões éticas ou morais da arte, mas oferecer modelos de composição que possam ser seguidos. Tampouco a função da obra de Horácio é ser taxonômica e descritiva dos modelos de poesia. Dentre os elementos de que tratam sua poética, podemos enumerar: a natureza, os gêneros literários, os fins da poesia, o temperamento poético etc. Do temperamento poético a questão mais importante era se, afinal, a inspiração é ou não a verdadeira e eficiente causa da poesia.

Dentre as questões às quais mais se debruçam os tratadistas na época do primeiro Classicismo incluem-se aquelas referentes à mimese, à verossimilhança, à conveniência, ao maravilhoso e às unidades de lugar, de tempo e de ação. Quase todas são problemáticas presentes na obra de Aristóteles, dando-nos a dimensão da importância teórica que tal obra assumiu a partir do Renascimento.

De acordo com **A bibliography of Aristotle** (apud Spina, 1967), há 1271 posições com relação à obra do filósofo grego, desde o século XVI até o ano de publicação da obra. Deste total, somam-se 150 posições em torno da catarse. Deduz-se de maneira lógica e pela bibliografia consultada a complexidade da questão relativa à catarse. A problemática da relação entre identificação da ação dramática do palco e o sujeito no papel do espectador mostra-se uma das questões mais discutidas pelos teóricos.

A recepção da obra de Aristóteles, apesar de bastante expressiva, não constituiu a única leitura que os renascentistas fizeram. Como se pode deduzir, Platão e Horácio constam como referências muito importantes. No caso de Portugal, o autor latino fez escola entre os mestres lusos. Muitos tratadistas chegaram a se dedicar aos estudos dos diálogos de Platão também. Este quadro se torna complexo ao se configurarem correntes tão diversas de pensamento sobre o fenômeno estético.

Tão complexo quanto estes três pensamentos divergentes é o processo de receptividade dos autores antigos pelos tratadistas, comentaristas, poetas e teóricos. Escalígero, por exemplo, baseado substancialmente em Aristóteles, defendeu a superioridade dos latinos sobre os gregos. Ainda sobre as questões estéticas o tratadista tem opinião pouco elogiosa sobre a poética de Horácio. Sua avaliação da obra **Ars Poetica** é de que seja de “pouco proveito e que agradaria apenas a meninos” (SPINA, 1967, p. 58). Avaliando-se os dados expostos presentes no livro citado, fica bastante difícil traçar um quadro sinótico total das polêmicas e discussões que foram configurando a base teórica do primeiro Classicismo.

Vejamos ainda algumas opiniões de outros teóricos sobre a poesia e a arte. Francesco Patrinzi, em seu tratado **Della Poetica**, inspirado pela poética platônica, afirma que a **Poética** de Aristóteles é desprovida de valor. A se juntar ao coro Giraldo Cintio e também Batista Pigna publicam obras que, senão necessariamente detratoras de Aristóteles, são polêmicas.

Quando Giangiorgio Trisino publica seu poema *Italia liberata dai Goti* (1547-8) tinha o propósito de atacar Ariosto por desrespeitar as regras de **A Poética**. Poema provocador e francamente teórico que definiu o posicionamento dos dois tratadistas italianos, Cintia e Pigna, que saíram em campo simultaneamente e tentaram, em seus respectivos discursos, mostrar a inaplicabilidade das fórmulas de Aristóteles à nova forma épica, a poesia cavalheiresca (romanzo), cuja unidade de ação se opõe

à unidade poética tradicional. Por meio de todas estas correntes, que vão desde aristotelistas extremados, como Francesco Patrizzi, passando por horacianos convictos, conciliadores de posições bastante divergentes, como os de Platão e Aristóteles, até chegar aos platonistas mais extremados.

É de se esperar que com essa discussão prolífica houvesse opiniões peculiares. A discussão rendeu, de fato, frutos e revelou formas de pensar divergentes das correntes teóricas mais tradicionais. Tratar de um assunto complexo como a poesia rendeu pontos de vista de pensadores com posições heterodoxas. As questões estéticas tiveram rica e fértil discussão sob os mais variados pontos de vista. Havia um rico ambiente de discussão que, graças ao incentivo da identificação entre teoria e prática, poderia vigorar com bastante força.

## 2.5 O GÊNIO

Antes de passarmos ao Renascimento convém delinear os pilares do Classicismo. A poética desse movimento fundado na redescoberta de uma herança cultural greco-latina tem certos princípios que necessitam de maior esclarecimento. Quase sempre a maneira mais fácil para compreendermos algo tão estranho como uma estética tão distante no tempo ocorre por meio do contraste aos movimentos que o seguiram. Já dissemos que a estética em questão foi fundada por princípios composicionais, enriquecida por vários tratados e discutida tanto por teóricos como por praticantes.

Dentre os princípios que se enumeram e das convenções listadas para atender às exigências da poesia anterior ao Romantismo está a Razão. Por se constitui elemento base além de fundador da cultura iluminista parece ser importante, ao menos, destacar as minúcias de como se manifesta nas composições e como é visto nesse contexto artístico. De acordo com o conceito as faculdades criadoras são: a Inteligência, a Imaginação e a Sensibilidade.

Difere-se a Razão da Inteligência, segundo os clássicos, não correspondendo os dois termos um ao outro. Qual seria o papel da Razão, então? Em suma: um papel norteador e de guia das forças criativas para o bom uso das faculdades poéticas. Seria apropriado dizer que a Razão serve para supervisionar a escolha e a ordenação dos achados estéticos, da imaginação, da sensibilidade e da própria inteligência, conforme Spina (1967).

Normalmente, o elemento racional atribui-se à prosa pela convenção mais moderna. Entretanto, este não parece ser o julgamento dado por Pope em **An Essay on Criticism**. Vejamos o que diz ele:

Tis hard to say if greater want of skill  
Appear in writing or in judging ill  
But of the two, less dang'rous is th'offence  
To tire our patience than mislead our sense  
(POPE apud CANDIDO, 2014, p. 46).

Segue-se a tradução para posterior análise: “é difícil dizer onde aparece maior falta de competência: no escrever mal ou no julgar errado; entretanto, entre os dois é menos perigosa a injúria de cansar a nossa paciência do que a de desorientar o nosso discernimento” (POPE apud CANDIDO, 2014, p. 46). O texto traz aspectos correspondentes àquilo dito por Verney ou Boileau: a poesia do Classicismo não é clara apenas por causa da convenção, pois sua característica principal consiste em exprimir um raciocínio que deve ser, portanto, claro e livre de arestas. A ordem das coisas deve ser expressa de modo natural conforme os preceitos da imitação.

Outras consequências derivam dessa decisão de polimento das intemperanças da imaginação. Já falava Horácio sobre a adequação ao verossímil, à proporção e ao cabimento das ideias na poesia. É conhecida a passagem de abertura da Arte Poética na qual o poeta latino, na sua Epístola ad Pisones, compõe um quadro ridículo feito dos mais disparatados elementos. Diz ele:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los com penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? (HORÁCIO. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 2005, p. 55).

Não se admite nada menos que uma arte figurativa, não necessariamente realista. As partes precisam corresponder ao todo e vice-versa. A proporção e o equilíbrio não podem descambar no irracional ou no onírico. Mais adiante, ainda no mesmo parágrafo, afirma que um quadro desse se assemelharia a um livro sobre fantasias amorfas ou sem consistência, comparando uma obra tal com os sonhos de um enfermo.

Mais interessante sob o assunto do qual estamos tratando é a afirmação de que, apesar das licenças poéticas, seria inadmissível a figuração de tal criatura na arte, pois constitui aberração, apesar das liberdades do artista. Emenda-se, ao fim do segundo parágrafo, que o que quer que seja representado na arte seja simples e uno. Ou seja, verossímil segundo as partes que o constituem em sua totalidade.

Essa passagem expressa bem o sentido do controle da imaginação sem rédeas, segundo os princípios lógicos. Faz escola o controle da linguagem não só em sua faceta mais emotiva; controla-se a vertiginosa imaginação em prol de uma racionalização da arte a fim de evitar a incompreensão da mensagem poética. Origina-se, desse cuidado com a linguagem, o medo de uma linguagem soberba e rocambolesca.

Nunca se recomenda utilizar imagens herméticas; tudo aquilo que descamba para o incompreensível tende a ser associado com o Barroco. Imagens incompreensíveis ou ilógicas não eram toleradas pela poesia do Classicismo, pois representavam tudo o que o Neoclassicismo combatia ferozmente com uma poesia polida, limada de exageros e untado de seu racionalismo tão característico.

O universalismo do Classicismo, porém, em seu esforço por fazer uma poesia racional, acaba por tomar como bandeira temas bastante abstratos. O pressuposto advindo dessa posição teve consequências no tipo de literatura produzida no período dos dois Classicismos. Aquele renascentista e original e o da reação anti-barroca, no século XVII. Os conceitos, as ideias e as imagens fazem jus ao racionalismo extremado dessa filosofia estética. Chegando-se ao extremismo de uma composição livre de peculiaridades, de qualidades transitórias ou qualquer elemento pitoresco.

Tudo o que é particular ou singular não encontra espaço nessa arte idealista e abstrata; conceitual em essência. Contudo, é bom colocarmos aqui que tanto os poetas como os tratadistas sabiam que a Razão sozinha não era capaz de criar poesia. O desequilíbrio entre a Inteligência, a Imaginação e a Sensibilidade resultaria em uma obra de arte efêmera: gongorismo, conceptismo, romantismo etc. Dentro do estabelecido como equilíbrio na criação artística do século XVII um dos maiores pecados é deixar o gênio sobrepujar a ciência. A arte deveria manter um equilíbrio entre as faculdades da criação artística.

É conhecido, em consonância ao que diz Spina, o problema suscitado pelos teóricos ao tratar da relação entre gênio, arte e ciência. A criação artística resulta de uma perfeita harmonia das capacidades criativas, como a inspiração e o gênio, e da Razão. Colocam-se, dessa forma, questões tais como se um poeta perfeito poderia dispensar o gênio ou ainda se a ciência se mostra perfeitamente exterior e um conhecimento; seria possível aprender a ciência como conhecimento, já que esta não constituiria uma aptidão.

A Razão tem o papel de perpassar as faculdades criativas como a Inteligência, a Imaginação e a Sensibilidade para doar-lhes equilíbrio. Se entendermos o gênio como a capacidade criadora da imaginação esta precisa do controle da Razão. Também chamada de furor, o gênio era considerado indispensável às criações artísticas. O gênio sem arte se pode criar arte, não chega a executá-la. A arte sem o gênio poderia apenas fornecer algo medíocre.

O equilíbrio é a palavra de ordem; a Razão dá direção e propósito ao gênio. Os poetas consideravam indispensável a presença da inspiração no momento da criação artística. Platão, em várias de suas obras, aborda o problema da inspiração divina, chamada de moira pelos gregos, considerada como o “entusiasmo” ou o delírio poético ao qual o artista era subjugado no momento da criação.

A era clássica admite tanto a arte quanto o gênio. Embora os teóricos dividam-se quanto ao que concerne à reação entre os dois. Para Antônio Ferreira, por exemplo, pouco vale um sem o outro. O poeta português, cuja obra teórica inspirou muitos artistas conterrâneos, baseou-se na opinião de Horácio. Ainda assim, consultando Spina (1967), sabemos que o teórico português não hesitara em conceder primazia à educação artística. De acordo com Antônio Ferreira, um poema bem trabalhado vale mais que outro cujo guia é o gênio, e não a educação artística.

Soares Barbosa, de acordo com Spina (1967), colocou em termos claros o papel da arte em relação à Natureza. O teórico em questão tomou Horácio como base para sustentar sua posição. É do poeta latino a opinião de que a arte sem o engenho e o engenho sem a arte não são capazes de produzir um poema digno de louvor. Por esta fórmula, é o gênio o que dá o ser ao poeta e a arte é o que lhe dá forma.

Arte e gênio são aspectos complementares de um poema eficiente. Assim, coloca-se que o gênio seria responsável por: a) dar visão ao poeta sobre as relações entre as coisas que escapam ao homem comum; b) é à força da imaginação que o poeta traz à fantasia as ideias de um sentimento da maneira mais viva de como ele o recebeu; c) corresponde à extrema sensibilidade da alma com a qual o poeta concebe sua poesia na solidão de seu gabinete (SPINA, 1967, p. 69).

O gênio teria o papel de fornecer a inspiração necessária, a fagulha de uma visão para além do homem comum. Uma das partes do gênio, atribuída à visão do Romantismo, caberia fora do contexto no item a. O gênio seria a inspiração por este critério. Contudo, é bom lembrar o papel mediador da Razão e da inteligência. Sobretudo, desta primeira, dado o caráter de obra lógica, racional e plena de acordo com o Classicismo. Afora isso, o conhecimento, de acordo com esta posição, desempenha papel fundamental na composição poética. No entanto, ainda vale a comparação de que o gênio poético se mostra essencial para uma visão do todo que seja diferenciada. Concepção que corresponde, em certa medida, à visão do Romantismo sobre o gênio.

Além da percepção sobrecomum o gênio insere outros significados. Deriva das acepções estipuladas algumas que equivalem, em certa medida, à imagem mais comum sobre que se faz de criações geniais. Dentre estas acepções deriva a ideia do criar poético diferenciado daquele dos artistas menos favorecidos. Há a possibilidade, dado o talento e a dedicação, de o poeta, por meio de seu trabalho, dar luz a uma obra de arte que trabalhe de maneira mais viva um assunto do que outros já o trataram.

Característica destinada ao talento poético, contudo, é necessário o conhecimento para a obra de arte se adequar aos padrões exigidos pelo Classicismo. A criação artística no Classicismo não tem como única preocupação a expressão dos estados interiores. Ao contrário, preocupa-se em não derivar algo desmedido e que demonstre desconhecimento das regras artísticas. O gênio não garante a excelência da forma ou a adequação das imagens ao gênero ou da linguagem ao tipo de texto composto. Serve como matéria bruta que o labor e o conhecimento precisam dar excelência.

O terceiro aspecto é o mais próximo da inspiração havendo o isolamento necessário para formular a obra de arte; subsiste a ideia do labor solitário por trás desta ideia de gênio; acomete o espírito a luz divina em momentos de reclusão. É tênue a diferença entre estes aspectos do gênio. À totalidade deles dá-se o nome de inspiração. O que diferencia os itens “a” e “c” é a natureza dessa inspiração. O primeiro aspecto reside simplesmente na percepção das coisas de maneira diferenciada. Sendo mais próximo à imagem do poeta com uma percepção distinta daquilo que o cerca assim como no Romantismo.

Nenhum dos três aspectos pode ser dispensado da criação artística. Os elementos essenciais ao trabalho artístico estão na junção entre o trabalho dado ao tema, na percepção do artista dos assuntos e como a imaginação criativa do poeta se manifesta na obra de arte. Em suma, fazem parte de uma boa obra de arte a percepção, a imaginação e o labor despendido à composição poética. O último dos elementos é elucidativo da visão de arte deste período. Em especial, tomando-se como ponto de vista a visão dos artistas desta época do que uma obra deveria conter para ser considerada digna e eterna. A reclusão e o trabalho são valores intrínsecos e indispensáveis à poesia segundo essa visão.

A função da arte é a de preparar o gênio e dirigi-lo em suas composições. É a de formar o poeta e aperfeiçoar suas criações para o público e julgá-las. Uma das características mais marcantes da visão classicista sobre a inspiração são os intervalos do poema. Em vez de despejar os momentos mais marcantes de uma vez, preenche-se o poema com intervalos de sossego para melhor pontuar os momentos de inspiração – artifício muito comum na poesia épica e evidente, sobretudo, na poesia de dois grandes nomes da literatura ocidental, Homero e Virgílio.

Aqui necessitamos de um intervalo por conta da grande extensão das obras destes dois poetas. Torna-se necessário a este tipo de poesia que ora se mostre a arte ou engenho e ora se mostre a inspiração ou o gênio. O poeta deve ter, portanto, dentre as bases psicológicas: genialidade e talento e, com relação às bases pedagógicas e intelectuais, deve ser provido de educação artística e conhecimento da filosofia moral. O poeta sábio é um legado do movimento humanístico dos séculos XV e XVI; sendo no Renascimento que se estabelece a relação entre sabedoria e poesia.

Quintiliano chega a afirmar que Homero conhecia todas as ciências. Pseudo-Plutarco, conforme Werner Jaeger, propõe-se a demonstrar que Homero conhecia todas as regras da retórica e, também, dominava plenamente a filosofia e as artes liberais. Conforme Spina (1967, p. 70; 71), há, no século XVII, uma identificação entre poesia e filosofia. O modelo do poeta é o daquele que conhece seu engenho e seus recursos; o poeta, de certa forma, é um pensador. A representação do mundo do poeta no Neoclassicismo e no Classicismo tem ligações com a função de educador.

Torna-se evidente o papel de guia, orientador e moralizador exercido pela poesia: a poesia é conhecimento de mundo e guia moral. A análise das paixões não se faz sem precedentes remontando ao papel do *aedos* grego na sociedade helênica. O papel do poeta como sábio enfatiza e justifica a função moral da poesia no século XVII. Gênio, arte e ciência são as qualidades que devem estar presentes para se criar uma poesia de grande qualidade. Há, ainda, a exigência vinda dos salões aristocráticos, que começa a suplantam a requisição do poeta-sábio, segundo a qual o poeta não deve ser sábio mas virtuoso.

A poesia praticada na Europa iluminista tinha ligações fortes com o moralismo. O papel pedagógico mostrava-se essencial para o entendimento da estética classicista. Há de se notar que o papel pedagógico da arte não significa que esta deva estar à mercê daquele. O papel formativo da arte é assunto discutido desde Platão e já abordado por muitos pensadores e artistas. A arte acaba tendo um papel pedagógico como consequência, e não por ser moral, propriamente. O papel pedagógico representa apenas um aspecto da arte, não sua característica fundamental.

Entretanto, a arte sempre esteve associada, nestes termos, a uma prática de cunho moralizante e pedagógico. Ainda que muitos teóricos tenham negado este papel à arte, prevaleceu o juízo de Platão. O Romantismo, com seu teor de individualização da arte, de valorizar aquilo que é particular, assume toda uma filosofia de criação cujo conteúdo é adverso ao labor poético. O conceito de genialidade neste tipo de produção é frontalmente contrário ao trabalho árduo de universalização do sujeito classicista. A arte, de acordo com os grandes mestres da técnica, não aceitaria contradições do espírito.

## 2.6 A CARACTERIZAÇÃO DA NATUREZA NO ROMANTISMO

O grande guia do Romantismo é o jogo de tensões. Há a valorização da exposição destas tensões a fim de dar ênfase a um Eu único. O movimento romântico é uma ruptura com o Classicismo quanto ao seu aspecto mais essencial: o equilíbrio e o labor poético subserviente à forma. Interessa-nos a visão de criação artística dada pela poesia romântica. O guia do valor artístico se dá por outras categorias que não as do Classicismo, por exemplo, a revolta e o sentimento.

A arte de cunho antiestético, aos olhos do conceito de arte como conhecimento das proposições já testadas, mostra-se francamente revolucionária para o seu tempo. A tradição reverente dada aos aspectos formais e à rigidez dos procedimentos criativos, ao qual a excessiva teorização dos tratadistas acrescentou pormenores, havia chegado a termo. A ritualização da poesia havia sufocado a expressão artística a ponto de se propor uma concepção nova de criação e gênio.

O conceito de gênio do Romantismo condensa tudo aquilo que esse movimento estético tinha de mais essencial e característico. Buscava-se uma nova forma de criar, livre das regras e da tradição. O gênio original e criativo se isenta das convenções tanto por desconhecê-las quanto pela força criativa notada em sua liberdade criativa. Espírito livre, o poeta Romântico não está comprometido com as normas, justamente por ignorá-las. Graças a essa impertinência quebrou-se a modorra de mais de dois séculos de excessiva ritualização do fazer poético.

O poeta assume caráter de vate, ou vidente, graças ao conceito de gênio como ser inspirado que dispensa o uso de normas ou cânones, cujo grande herói deste movimento é Shakespeare. Fonte de inspiração como poeta que desobedece às regras em sua criação artística, conforme o Rosenfeld e Guinsburg (in: GUINSBURG, 2008). O Romantismo tinha fortes ligações com a religiosidade como se evidencia pelo texto de Bornheim (in: GUINSBURG, 2008). Devido ao contexto sociopolítico e cultural da Alemanha insere-se no Romantismo europeu um elemento bastante forte de misticismo. O gênio assume caráter divino por causa da divulgação do movimento romântico a partir da Alemanha – berço da escola estética romântica e país dominado pela religiosidade.

O artista confunde-se com as forças da natureza. Seu ímpeto criativo está além das capacidades comuns e terrenas do homem médio. O poeta é gênio por se destacar dos mortais graças à sua visão privilegiada e sua capacidade de expressar o universo contido dentro de si mesmo. A alma do poeta importa, nessa balança, acima de tudo. Dispensa-se o conhecimento da matéria da tradição. O poeta se torna autossuficiente tanto por sua força criativa quanto por sua vasta alma que englobam uma potência enorme. Esta concepção rompe brutalmente com os cânones eruditos que poderiam servir como um limitador da livre-criação, das inspirações emanadas de seu interior. Confunde-se a obra com o autor.

Enquanto no Classicismo prevalecia a serenidade, o equilíbrio, a harmonia, a objetividade, a disciplina, no Romantismo predomina a efusão violenta de afetos e paixões. Aspectos que se contrapõem e se sobrepõem aos do Classicismo como, por exemplo, a contenção e a disciplina que caracterizaram o período anterior. Os representantes da ilustração procuravam, na história, modos de teorizar a atividade poética. Já os românticos buscavam a particularização. O Romantismo não tinha interesse na pasteurização estética à qual o Classicismo recorria. Há valor ao local e ao pitoresco que pode ser visto em movimentos locais, como o indianismo no Brasil ou nos romances de costumes burgueses.

É desse agudo senso de contextualização que a história no Romantismo ganha uma importância não contemplada pelos autores do Classicismo. O fenômeno particular tem pouco interesse aos olhos dos homens ilustrados. De acordo com o texto de Rosenfeld e Guinsburg, as características peculiares interessam apenas aos românticos. Ou seja, em decorrência da racionalização dos ilustrados os detalhes e pormenores eram limados da composição do texto pelo modo com que os artistas ilustrados tratavam seus temas.

O homem da ilustração busca nivelar os homens pelo critério do conhecimento. Todos são iguais, apenas diferenciando-se por sua educação e instrução. O idealismo romântico possui teor bastante diverso da abstração característica do idealismo ilustrado. Valoriza-se o que distingue um indivíduo do outro. O individualismo do Romantismo leva a um detalhamento psicológico e a uma caracterização cada vez mais pormenorizada.

A avaliação psicológica dos afetos do Classicismo segue a fórmula de uma análise dos sentimentos. Dá-se um tratamento intelectualizado ao destrincharem-se os estados de alma. Ao contrário do Classicismo, o Romantismo salienta o individual como elemento a ser valorizado. Tal posição reflete uma das inúmeras insurgências do Romantismo contra aquilo que era universalmente aceito. Não apenas movimento estético, o pensamento filosófico romântico encarnava uma forte resistência ao dilaceramento do indivíduo.

O indivíduo se torna o foco. O sentimento assume características de importância ímpar. Procurava-se uma expressão que fosse adequada ao tempo presente. As contradições de um homem automatizado e racional não poderiam ser plenamente expressas caso se subtraíssem as perturbações da alma. Vivia-se um problema de identificação estética por conta da reprodução de antigos cânones de forma acrítica. O gênio do Romantismo não apenas se opõe à racionalização, mas a liberdade criativa figura como a expressão máxima dessa vontade de transgressão aos cânones.

O homem, na visão dos românticos, é um ser cindido, fragmentado, dissociado. Os poetas sentem-se, por consequência, seres infelizes e deslocados. Reflete-se o sentimento do não enquadramento social pela atitude diante da sociedade. Os poetas românticos não se esforçam para se enquadrar perante o mundo. De acordo com o texto Rosenfeld e Guinsburg (in: GUINSBURG, 2008, p.

272), os poetas românticos acreditavam que a sociedade iria cindi-los ainda mais com suas contradições.

A evasão, o escapismo radical para o mundo da imaginação, caracteriza o artista. A radicalidade existe no imaginário e é, inclusive, seu produto, como propõe Fichte. A elaboração imaginativa e sensitiva adquire importância impossível de proceder pelos moldes reducionistas do Classicismo. Em seu famoso Prefácio de Cromwell, Victor Hugo ataca o gosto classicizante francamente efeminado e afetado; denunciando a decadência desse estilo caduco e de frágil compleição. O Romantismo, ao contrário, procura revelar a consciência do disorde no homem e no próprio universo. Exatamente o contrário do Classicismo:

[...] é preciso que vejamos crescer uma nova poesia. Até então [...] a musa puramente épica dos Antigos havia somente estudado a natureza sob uma única face, repelindo sem piedade da arte quase tudo o que, no mundo submetido a sua imitação, não se referia a um certo tipo de belo. Tipo de início magnífico, mas como sempre acontece com o que é sistemático, se tornou nos últimos tempos falso, mesquinho e convencional. O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Perguntar-se-á se a razão estreita e relativa do artista deve ter ganho de causa sobre a razão infinita [...] se uma natureza mutilada será mais bela, se a arte possui o direito de desdobrar, por assim dizer, o homem, a vida, a criação; se cada coisa andarà melhor, quando lhe for tirado o músculo e a mola; se enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto (HUGO, 2007, p. 26).

Resumem-se, no trecho acima, muitas das concepções de criação artística adotadas pela estética de filiação romântica. O trecho em si fala da arte antiga, mas está criticando em essência o uso das regras dos clássicos. Procedem as críticas aos excessivos moldes estéticos e também à visão bastante sintetizadora e livre de contradições. Urge-se que seja criado outro modelo estético que englobe as contradições da natureza. O modelo de representação antigo está em desuso pelo seu excessivo arcabouço de regras. Daí a decadência do modelo artístico do Classicismo. Postula-se um tipo de representação alternativa ao do modelo classicista. Um modelo que englobe uma visão profunda do homem e suas contradições.

Há ainda questões sobre a representação da realidade no trecho do texto de Victor Hugo que tocam a arte homérica. Independentemente da defesa da nova estética à qual o autor francês faz parte são levantados os aspectos da representação na arte clássica. A proposta de Hugo, obviamente, tem como direcionamento apontar os problemas das estéticas anteriores ao Romantismo. O texto fala das potencialidades dessa nova escola de arte em comparação ao que havia sido produzido antes. A estrutura do prefácio, publicado em livro posteriormente, reflete esta linha argumentativa da representação. A representação da arte romântica é tida como a arte mais apropriada para conter em sua representação as contradições humanas.

No trecho citado fica clara a caracterização da estética do Romantismo em contraste com a representação da natureza ou da práxis humana. A representação do modo de agir humano é algo que havia sido postulado por Aristóteles, para quem a natureza humana e o modo de agir do Homem são os temas da Tragédia. A representação dos afetos, de acordo com Hugo, só haveria de alcançar plena expressão após o amadurecimento do homem. O Romantismo era a expressão desse crescimento.

De acordo com Aristóteles, a representação das ações humanas deveria ser crível. Não era compromisso que arte tomasse a história como matéria da poesia. Alterar aspectos históricos representava um problema menor. Importava o que se denominava de verossimilhança. Diferindo, portanto, do compromisso com a realidade ao qual Platão pregava para uma arte Bela e Verdadeira; sendo exatamente o contrário da concepção de Aristóteles ou da ênfase dada ao grotesco ou ao feio como temas válidos da poesia.

[...] a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, o historiador [...] e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa (poder-se-iam apresentar os relatos de Heródoto em versos, pois não deixariam de ser relatos históricos por se servirem ou não dos recursos da metrificação), mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história ao particular. Universal é o que se apresenta a tal tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança e a necessidade; eis ao que a poesia visa, muito embora atribua nomes aos personagens (ARISTÓTELES, 2015, p. 95-7).

No ensaio **Do grotesco e do sublime**, Hugo (2007) postula a importância de eliminar o tabu da representação do feio, do grotesco e do baixo. Aristóteles, em oposição à postura de seu mestre, Platão, admite a representação do vulgar e do baixo em gêneros adequados, quase sempre restritos à Comédia. O que diferenciaria a representação entre o Romantismo e o Classicismo, então? A representação dos antigos era, em sua maioria, vista como imitação de ações e do mundo, aspecto transmitido ao Classicismo por meio da representação figurativa.

Há, também, como já colocado, o compromisso com o Belo e a Verdade que eliminava das representações artísticas do que não era perfeito e idealizado. A arte clássica seguia moldes de perfeição e equilíbrio, não se permitindo uma mistura dos afetos ao ambiente externo. Entretanto, de acordo com Teixeira (In: COSTA, 2013), a poesia bucólica frequentemente utilizava o ambiente externo como reflexo do espírito.

Há de se notar que a implicação destas representações difere do aspecto do Eu romântico. Enquanto a filosofia romântica prevê a expansão do aspecto subjetivo no ambiente externo ao sujeito, a poesia bucólica meramente identifica os aspectos na natureza. O bucolismo do Arcadismo não necessariamente representa a expansão da consciência individual. Toma-se a natureza meramente como contraste aos afetos do eu-lírico em relação à paisagem campestre. O ambiente não costuma, no Arcadismo ou nas temáticas bucólicas, ser reflexo dos afetos do eu-lírico, portanto. Os dois modelos de representação tornam-se mais claramente distintos consultando-se a obra de Rousseau.

O filósofo francês representa um dos grandes inspiradores da figuração romântica da natureza e o grande precursor do Romantismo, em cuja obra o tema da natureza ocupa papel central. O ponto de partida dos textos bucólicos de Rousseau é a reflexão sobre si mesmo. Nas palavras de Bornheim (2008, p. 80), “O ponto de partida [...] de Rousseau é a interioridade”, portanto, “um voltar-se a si mesmo”. Então, essa reflexão dos estados de alma eleva o subjetivo e o sentimento a uma categoria e forma de pensar que fundam o pensamento moderno. A atividade subjetiva encontra respaldo no pensamento filosófico de Rousseau.

O melhor exemplo para mostrar a diferença entre o pensamento de Rousseau e o dos iluministas está na comparação entre a obra de Descartes com a do inspirador da Revolução Francesa. O sujeito em Descartes, e em toda filosofia inspirada por seu método, esgota-se na racionalidade pura. Ao contrário, na filosofia de Jean-Jacques Rousseau o eu e a subjetividade equivalem à dimensão do sentimento, das emoções. A filosofia iluminista e racionalista, assim como a estética clássica, tem paralelos evidentes no tratamento da subjetividade. A filosofia cartesiana considera a lógica e a subjetividade a mesma coisa, excluindo os sentimentos na caracterização do universo interior humano. A poesia e a arte cortam os impulsos e os sentimentos como arestas na poesia de inspiração classicista.

Rousseau irá se insubordinar contra essa forma de representação e conceito do ser humano. Para ele, o ser humano não deveria negar seus afetos, senão abraçá-los como parte da condição de ser uma pessoa. Eleva-se o sentimento a algo equiparável e mesmo soberano na composição da subjetividade. O sentimento vem antes do conhecimento, portanto, os juízos derivam da subjetividade emocional. As ideias vêm de fora, mas os sentimentos que as processam constituem algo que está dentro de nós.

O filtro de tudo reside nos sentimentos, e isso, como é de se esperar, terá consequências na arte do Romantismo. O sentido do mundo e o aspecto que ele assume reflete nossos sentimentos. O nome atribuído ao sentimento interior que filtra o mundo ao nosso redor não poderia ser mais sugestivo: natureza. O eminente pensador francês estava criando uma concepção que influenciaria muitas técnicas da literatura romântica. Interessante notar, particularmente como alguns ensaios ou escritos do precursor filosófico do Romantismo ditaram formas da literatura ou mesmo a concepção de certos procedimentos literários.

Interessa-nos pontuar um tipo de bucolismo bastante distinto daquele exposto até então: o exercido por Rousseau entrega-se a “devaneios solitários, a uma atitude bucólica, tendendo, em longos passeios pelo campo, a fundir-se misticamente com a natureza” (BORNHEIM, 2008, p. 81). A concepção de fusão entre sujeito, subjetividade e natureza é algo completamente diverso da contemplação figurativa do ambiente campestre classicista. O espírito se confunde com a natureza, permitindo-se um mergulho na própria interioridade. É só com nosso eu interior que podemos compreender melhor o mundo.

Diz Rousseau, em um de seus passeios pelo campo:

Da superfície da terra elevava as minhas ideias a todos os seres da natureza, ao sistema universal das coisas, ao ser incompreensível que abarca tudo. Então, perdido o espírito nessa imensidão, não pensava, não raciocinava, não filosofava. Sentia-me – sentia-me com uma espécie de voluptuosidade; oprimido com o peso deste universo, abandonava-me com o arrebatamento à construção destas grandes ideias. Amava perder-me com a imaginação no espaço. Sufocava-me com o universo e gostaria de lançar-me ao infinito (ROUSSEAU apud BORNHEIM, 2008, p. 81).

É dessas cartas que surge uma ideia de pensar o homem e exprimir sua interioridade. Subjetividade que iria influenciar o conceito de gênio do Pré-Romantismo Alemão (*Sturm und Drang*). O espírito humano livre do Emílio de Rousseau é levado às alturas pela escola alemã do Romantismo. Há de se lembrar da influência, segundo Bornheim (in: GUINSBURG, 2008), da cultura francesa no espírito alemão do Século das Luzes. Rousseau inclusive era presença frequente na corte alemã de Frederico, o Grande. Há alguns conceitos adotados pela escola romântica que, embora não nos interessem de todo, foram largamente utilizados pelo Romantismo em geral.

Importa dizer que a separação da natureza e da cultura foi exagerada e potencializada. Tudo para justificar a rebeldia do Romantismo na sua busca por algo mais autêntico. O anseio pelo novo em sua representação tem algo de destrutivo por se opor às regras impostas. O conceito de natureza do Romantismo em comparação ao Classicismo é marcadamente antagônico. A dualidade dos conceitos amparados por filósofos distintos como Descartes e Rousseau constitui prova disso. Há uma dicotomia marcadamente filosófica e sensível entre os dois períodos estéticos e filosóficos.

A descoberta da ciência e da racionalidade levou, em última instância, a um pensamento posterior, de cunho sentimental e místico, a se opor ao excesso de racionalismo. A natureza representa a cultura aos olhos do pensamento Setecentista; ao passo que com Rousseau o indivíduo ganha foco. A interioridade do sujeito torna-se algo fundamental na sensibilidade humana. A concepção de arte é afetada por consequência do valor dado ao sentimento. Havia uma necessidade de exprimir os afetos sem o intermédio de regras excessivas.

Nos termos de Spina (1967), o século XIX declara uma volta à natureza. Acreditava-se, na época, que a literatura clássica era separada da realidade. Hugo (2007) declara o retorno do grotesco e do disforme, do pitoresco etc. Também, o filólogo brasileiro, Spina, diz ter havido a reabilitação de temas que, por tabu, haviam sido eleitos como indignos. A arte clássica, por causa de seu conceito de representação idealizada, foi perdendo força em face da apresentação dos temas que negara por outras escolas. Ainda que, conforme Spina, Brunnetière tentasse de forma prodigiosa a reabilitação do clássico no século XIX.

Não foi possível, entretanto, lutar contra o avanço da estética. O Classicismo chegou a ser contemplado como o real naturalismo em decorrência da luta de Brunnetière, mas o seu idealismo resultou no fracasso do movimento clássico. Após o Romantismo houve a adoção dos temas proibidos do Classicismo pelos simbolistas, naturalistas e surrealistas (SPINA, 1967, p. 85). Competia, pois, ao poeta, de acordo com um consenso oitocentista, retocar e complementar a natureza. Havia, em comparação ao conceito aristotélico de mimese, conforme disse o Conde de Bussy de ir “um pouco mais longe que a natureza”. O mundo exterior pouco interessava ao Classicismo e isso era derivado do fato de o conceito de natureza ser equivalente ao das ações humanas.

O que não quer dizer, em absoluto, que o mundo exterior não seja representado pela arte clássica. A natureza como paisagem não intervém como tema exclusivo. A natureza tem função de decoração ou de recesso ao espírito. A natureza constitui um aspecto do poema que não contempla a subjetividade humana como parte integrante do espírito do homem. O mundo exterior pode intervir acidentalmente em uma obra clássica e, portanto, ao poeta está atribuído o papel de escolher aquilo que nos agrada: o poeta deve escolher coisas belas.

O feio e o repelente devem figurar estilizados pela arte. Boileau afirma que não existe monstro odioso que imitado pela arte não agrade aos nossos olhos. Caso dos Tritões, de Adamastor e de Polifemo. Ainda assim, apesar do conceito de idealização e representação do feio, havia quem se impusesse a dizer o que poderia ser possível ou não de representação (SPINA, 1967, p. 86). A natureza humana, o mundo interior na sua expressão moral, o homem em relação à vida – em seus grandes momentos, e não em seus momentos baixos – deveria figurar acima de tudo como o grande tema da literatura clássica.

## 2.7 OS FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS DO ROMANTISMO E DO CLASSICISMO

O Romantismo, ao contrário do Classicismo, almeja a unidade por meio de uma composição fragmentária. Não se dá, a exemplo da estética anterior, valorização ao todo composicional harmônico. São outros os valores que orientam esse tipo de composição poética. Desse modo, um romance vitoriano como **Drácula**, de Bram Stoker, se caracteriza por correspondências de diversos personagens a fim de contar a história principal.

Há uma unidade de acontecimentos e tempo que está por trás desta técnica narrativa fragmentária. O segundo tipo de composição, aliado ao Romantismo, se opõe à perfeita integração e linearidade dos preceitos baseados na organicidade e na clareza. É algo que se vê particularmente em certas composições, como romances de terror e góticos, cujo formato de contar histórias através de cartas reflete uma clara interrupção dessa mensagem unitária e uniforme em sua superfície. Expressa-se, talvez, contrário à perfeita harmonia e ao equilíbrio de uma unidade fechada e inviolável em sua composição indivisível.

O movimento romântico, que se desenvolveu entre as duas últimas décadas do século XVIII e fins da metade do século XIX (1780-1850), trouxe uma ruptura com os gostos da literatura clássica, que fora prolongado por meio do Neoclassicismo iluminista. Fundiram-se fontes filosóficas, estéticas e religiosas próximas. A primeira vertente alemã, dos chamados românticos de Jena, de 1796 em diante, foi a primeira a empregar o termo romântico em uma conotação histórica e crítica.

A escola alemã definiria de forma concreta a fortuna teórica do termo romântico, que passou a significar, por conseguinte, um estado da poesia e uma atitude em relação à poesia. Uma poesia ligada ao Classicismo de Weimar, particularmente sensibilizada pela problemática Schilleriana da poesia ingênua dos antigos. A poesia romântica, sobretudo dessa vertente, se originou em um clima universitário, como afirma Benedito Nunes (2008).

O movimento do Romantismo trouxe consequências ao universo cultural posterior a sua adoção como estética. Podemos afirmar que a literatura se transformou, e também a arte, em espaço privilegiado para uma só atividade artística. A poesia serve como espaço de interconexão ente natureza e sujeito. O conhecimento da natureza é associado aos sentimentos. A arte serve como espaço

de afirmação do sujeito em um discurso diferenciado daquele cotidiano. Estabelece-se um espaço privilegiado de reflexão da interioridade. O que importa afirmar é que, com base nisso, está situado o Romantismo que conjuga e solidariza duas categorias: a psicológica e a histórica.

Dentre os fatores do papel social e do conteúdo das obras românticas, nos interessa particularmente aquilo que causa contraste ao modelo clássico. Ou seja, o extravasar dos sentimentos, que foi “comparada a um acesso de febre intensa”, por Goethe (NUNES, 2008, p. 53). Privilegia-se o sentimento sobre a forma. O “urgent feeling”, do qual fala Goethe, entra em consonância com o conceito de natureza desenvolvido por Rousseau em seus passeios ao campo. Não é apenas no campo da poesia campestre ou onde a natureza se apresenta, mas sim a expansão do universo interior do poeta na composição. Derrama-se, na forma, tudo o que era repreensível de acordo com a contenção do Classicismo.

A contribuição para a diversificação dos conteúdos mostrou-se evidente. Em especial, no que diz respeito ao acesso estético por meio de valores lúdicos e festivos da cultura cômica popular do medievo e do Renascimento. Portanto, são textos que jamais veriam a luz do dia por causa dos tabus da estética classicista – modelo poético cujos pressupostos de universalização não admitiam o que fosse popular ou particular. O Romantismo transporta até à ficção crenças e elementos culturais específicos de certas regiões. Realiza-se a valorização do particular por conta de elementos “mágicos encantatórios e divinatórios” serem transportados, sobretudo à lírica. (NUNES, 2008, p. 53).

O pensamento do Iluminismo e seus ideais de Razão e Natureza caracterizam o homem antes do Romantismo. As ideias reguladoras do século XVII desempenham papel de conceitos conformadores e que teriam efeitos na arte. Tais ideias expressam uma visão de mundo da relação do homem com o mundo que o cerca. Dentro desta cadeia de conceitos limitadores, como afirma Nunes, pode ser incluído o Classicismo e o Deísmo, os quais fizeram parte de uma série de princípios que dão o molde de um ideário bastante característico do Classicismo.

O pensamento Iluminista do igualitarismo intelectual considera os selvagens e os homens europeus como igualmente dotados das mesmas referências pessoais e capacidades de raciocínio. Alguns conceitos citados para justificar tal postura diante da ilustração podem ser listados, incluindo-se os já apresentados anteriormente: cosmopolitismo abstrato, igualitarismo intelectual etc. O cosmopolitismo abstrato nivelaria todas as particularidades locais e as diferenças nacionais.

Expliquemos, então, melhor alguns destes conceitos. Quanto ao igualitarismo intelectual pressupõe-se que as verdades sejam universais e tais princípios sejam passíveis de serem acessados em igual medida tanto pelos cidadãos europeus como pelos selvagens. Isso de maneira que as variações culturais e os contextos diversos sejam desconsiderados totalmente. Influenciaria nesta característica universal o conceito de sujeito cartesiano. Descartes desconsiderava a subjetividade como caracterizadora do sujeito sendo a lógica a única responsável pelo eu. Tal conceito está expresso na frase “penso, logo existo” (*cogito, ergo sum*).

O homem e a Natureza puderam se integrar por causa da concepção mecanicista do universo. Sob a regência de leis uniformes a unidade destes princípios foi coroada e, dessa forma, esses conceitos podem ser harmonizados dentro do esquema racionalista do pensamento da Ilustração. Caem, à luz desses conceitos, ideias ordenadoras com resquícios de crenças religiosas. Nos termos do autor: “a religião natural nos limites da simples razão” e que “era admitida pelo deísmo”. Colocam-se, dentro deste todo ordenado os princípios do bom-senso: “a normatividade e o bom gosto”. Ou seja, a arte nos limites da bela natureza. Em suma: a estética do Classicismo (NUNES, 2008, p. 56).

Ambos, deísmo e Classicismo, confirmam em dois níveis (planos) as leis que regem de maneira uniforme e que tiveram origem nas ciências. Dessa maneira, podemos comparar as leis da física, as leis civis, as leis políticas e as normas do bom gosto. Há uma particularização, de acordo com um causalismo mecanicista, como afirma o autor, que se estende de forma contígua dos domínios naturais aos domínios da sociedade e da cultura. As relações entre estas partes derivam da natureza imutável e eterna à qual se referiu d’Alambert e que estão sujeitas às mesmas leis, independentemente das “entidades metafísicas à qual elas derivam”. Liga-se os conceitos às coisas por meio da linguagem e, da mesma forma, as palavras aos objetos (NUNES, 2008, p. 56-7).

Por meio destas relações dá para atribuir uma correlação entre exterior e interior, entre o homem e o mundo. Ou, nos termos colocados pelo autor do texto, um circuito de comunicação previamente existente das coisas e da natureza do homem. Há, por consequência disso, um achatamento do indivíduo e que se encaixa como um sujeito universal do conhecimento. Encaixa-se este sujeito a uma ordem e uma Natureza que prolonga na ordem e na regularidade dos discursos científico, religioso e político do século XVIII. Por consequência, podemos afirmar que esse achatamento do sujeito refletiu no gosto classicista, já que reduziu a singularidade do indivíduo.

Conforme Nunes, reflete-se esta concepção de mundo no gosto clássico e na disciplina intelectual da doutrina deísta. Concepções, ambas, refratárias da experiência singular do indivíduo e que se caracteriza pelo subjetivismo. As matrizes filosóficas da visão romântica legitimam, dentro de um novo padrão de concepção estética, outra constelação de princípios. São a originalidade e o entusiasmo e o caráter transcendente do sujeito humano que quebram o individualismo racionalista e a concepção mecanicista de Natureza.

A primeira matriz se formou pelo princípio da transcendência do Eu na filosofia de Fichte; a segunda, pela ideia de Natureza como individualidade orgânica na filosofia de Schelling. O autor vai além e cita Kant como aquele que emprestou individualidade ao *Cogito* cartesiano. Segundo ele, o *cogito* cartesiano torna-se uma instância formal que não reflete a experiência pessoal e precede as representações do espírito.

É pela autoconsciência, processo gerador do meu ser e que tem origem na intuição intelectual de mim mesmo, que se torna possível gerar o saber. Daí sai o processo de pensar de algo impessoal para uma pessoalidade que se torna condição *sine qua non* do pensamento. Sendo assim, eu penso partindo de mim para apreender o mundo. Parte do próprio sujeito a sua comunicação entre o interior e exterior que transcende a Natureza física e que exprime relações de “mim mesmo para mim mesmo”, como afirma Fichte. Essa Natureza é vista por Schelling como um todo vivo, como individualidade orgânica e que devolve a ação que se originou do Eu.

Ainda, conforme Nunes, essa Natureza é o que parece ser: o aspecto ao mesmo tempo visível e evidente tanto quanto a parte invisível e inconsciente. Ele é, em suma, aquilo que a intuição intelectual consegue apreender. É, também, análogo à imaginação poética. Paralelamente, a intuição intelectual tem como base a singularidade individual e desfaz a uniformidade da razão teórica.

É por conta do avultamento do sujeito – e precursor da subjetividade do Romantismo – que há a inversão da ordem clássica de pensamento, que destitui o individualismo racionalista da Ilustração. Substitui-se esse racionalismo individual por um individualismo egocêntrico, que evoca a força expansiva e irradiante do Eu. Assim, conforme as palavras do texto:

Ponto cêntrico da realidade e passagem para o universo [...], o Eu, assim configurado assegurou um primado ontológico [...] à vida [...] interior, que foi sinônimo de profundidade, espiritualidade, elevação e liberdade, no vocabulário do Romantismo, quando não significou também o 'solo sagrado' [...] de onde o verdadeiro sentimento religioso brota, onde a perfeição moral se abriga e a arte começa (NUNES, 2008, p. 58-9).

Outro grande contraste com os períodos posteriores encontra-se na noção de originalidade impregnada de individualismo sendo impossível pensá-la pelo ponto de vista dos antigos. Dessa maneira, conforme Welleck (apud BRANDÃO, 2001, p. 22) é um anacronismo pensar no individualismo ao se falar de literatura antiga e/ou mesmo arcaica. Não havia naquela literatura o menor sinal de emancipação da consciência individual. Dominava-os, pois, um espírito de grupo e seria absurdo pressupor uma individualidade. Estas “limitações” estariam ligadas a uma sociedade sem consciência dos indivíduos, portanto. Evidenciando-se, no entanto, o artificialismo desta poesia quando não produzia todo o seu domínio da obra sobre os produtores e os receptores.

Há duas matrizes principais do Romantismo que estão relacionadas de maneira a determinarem uma à outra, ou seja, são interdependentes. A primeira matriz, a da vida espiritual, livre, interior e que leva à segunda matriz a se manifestar: a do poder irradiante do Eu e sua capacidade expansiva de se manifestar em tudo aquilo que o indivíduo tem de singular e característico.

Tudo aquilo que é do indivíduo tem a capacidade de ser manifestado pelo próprio indivíduo sob a tônica do entusiasmo e, dessa forma, assumir um caráter expansivo aflorando ao exterior pela sua riqueza superabundante de conteúdos que possuem força própria. Semelhante espontaneísmo passará ao plano da arte, sobretudo à arte do Romantismo. É essa expressão do Eu e de suas experiências pessoais que figurará como modelo de expressão artística.

É por meio daquilo que está fora do indivíduo que se encontra o próprio reflexo do indivíduo e que vai encontrar a manifestação de sua interioridade na Natureza exterior ao seu Eu. O mundo exterior passa a ser reflexo daquilo que é o Eu, portanto.

Como parte dessa Natureza o Homem, também está sujeito às mesmas leis de sua criatividade quanto ao que se afigura na Natureza. Esta não é mais estática, mas está sempre em evolução. Assim, a Natureza revela esse mesmo espontaneísmo criativo legado pela visão romântica do mundo. O universo inteiro parece ter voz. De acordo com Nunes, o universo inteiro fala e os corpos são os signos da linguagem. Há uma identificação entre o mundo interior e o mundo exterior. Caso da expansão do sujeito no mundo exterior. Processo de composição que deriva do pensamento filosófico de Fichte.

O gênio é a ideia na qual mais claramente transparece a ideia de indivíduo egocêntrico que domina o período do Romantismo. A estética clássica não negou completamente a imaginação. O Classicismo valorizou a representação de ideias e de correlações e que escapariam à aplicação dos conceitos e ao raciocínio analítico. Contudo, estas ideias representariam um derivativo do conhecimento racional. Mesmo sendo considerado um dom o gênio não excede o que a poesia Classicista pregava como proposta: a subordinação da imaginação à razão. Assim como também o gênio não dava aval para que desrespeitassem as regras de composição de poesia.

Por meio de uma reinterpretação da mimese aristotélica, que considera o nexo entre arte e natureza na perspectiva do belo como um objeto dos juízos de gosto, Kant teve papel fundamental nessa reformulação. Dentro da perspectiva da estética como contemplação desinteressada e que permite qualificar a experiência estética relativa às coisas naturais e às obras de arte, ele deu especial significação ao gênio. Sendo assim, como expresso no texto, se as coisas naturais que são belas

parecem livres produtos da Natureza, então, poderia se aplicar um raciocínio análogo às obras de arte.

Portanto, dito em outros termos: as obras artísticas são tanto mais belas quanto mais aparentam estar livres quando se fala na estética romântica. Compare-se a natureza ao processo de criação poética. Atribui-se o belo na poesia aos processos que se podem averiguar na Natureza. Uma concepção similar a essa foi sustentada por Goethe em sua obra **A metamorfose das plantas**, na qual o poeta alemão delinea a sua visão sobre ciência, arte e outros temas, estabelecendo uma comparação da observação da natureza com a arte: as leis que regiam o mundo natural eram as mesmas da arte.

Embora esta obra tenha pretensões científicas bem expressas o seu valor está em demonstrar uma concepção de natureza que considera o todo, portanto, o seu valor está no campo das artes. Tenta-se fundir as concepções de natureza dadas pela visão científica aos da visão poética. O texto tem a preocupação em aproximar a natureza do homem. Esforço que faz sentido quando se toma como ponto de partida a idealização do ambiente natural no Classicismo. Apesar da controvérsia na classificação do autor como romântico ou clássico este poeta foi um dos grandes inspiradores do movimento tempestade e ímpeto.

A naturalidade dos aspectos, a exposição dos sentimentos são outros fatores bastante evidentes na concepção do que deveria ser arte para os românticos. O grande trunfo do Romantismo estava em sua capacidade expressiva original. A poesia derivada deste tipo de concepção de arte se caracterizava de maneira a divergir da tradição. A arte jamais seria como na época dos dois Classicismos. O movimento romântico pretendia se distanciar ao máximo da escola tradicionalista que caracterizava a estética setecentista.

Quanto mais espontâneas as obras de arte, e quanto mais se sobrepõe este aspecto livre, mais belas as obras de arte são. Por mais que haja uma técnica envolvida o aspecto da espontaneidade aproxima a obra de arte da natureza; e como modelos singulares as obras de arte não se produzem mediante regras. Como já foi dito: a genialidade não exerce apenas uma função reguladora, como talento, mas é um dom natural e, como tal, uma capacidade que pertence à natureza.

A noção de gênio começou a mudar e ultrapassou o conceito de um simples engenho ao ser introduzido, no século XVIII, um elemento de transgressão permanente. Ia-se da simples contestação e transgressão dos padrões clássicos entre os pré-românticos à aberta contestação dos padrões sociais. Para além da rebeldia estética e o sentimento de revolta contra a sociedade, que caracterizavam uma dupla infringência, havia outra transgressão à qual a filosofia de Kant apontava e que atingia diretamente a ordem racional. Pondo-se assim em xeque a autoridade da razão teórica sobre a fantasia. Colocava-se o gênio à parte do talento para a investigação científica. Tornava-o uma categoria separada (NUNES, 2008, p. 60-1).

## 2.8 A LINGUAGEM NA POESIA ROMÂNTICA X A LINGUAGEM NA POESIA CLASSICISTA

Cabe lembrar aqui alguns conceitos apresentados no texto de Roland Barthes (2004), no artigo intitulado “Existe uma escrita poética?”, no qual o semiólogo francês discute a natureza da escrita poética em diferentes momentos da história literária. Seu foco, porém, consiste em comparar aquela poesia do período clássico com o Romantismo e a poesia posterior, ou seja, a poesia moderna. Dentre os aspectos colocados em questão no texto está a natureza da poesia clássica como evento, comunicação, prosa ornada etc.

Mais importante do que isso seria comparar o que foi apresentado do processo de criação dos poetas românticos em contraste com as qualidades poéticas do texto anterior à ruptura do Romantismo, ou seja, o Classicismo. Concepção artística pode validar e explicar, em certa medida, os contrastes gritantes entre a concepção Kantiana e de outros filósofos e poetas que inauguram essa nova fase na poesia e aquela anterior.

Embora a poética anterior possa parecer antiquada e um tanto quanto “primitiva” vale lembrar que são concepções diferentes de fazer poético. Enquanto uma emprega um tipo de criação expansiva e, por vezes, espontaneísta, a outra defende a perfeita adoção dos modelos, das regras e de exigências diversas que estão mais preocupadas em se ater à concepção da poesia como algo atrelado a situações sociais e intercomunicativas.

A poesia, tanto na fase do Classicismo quanto anteriormente, não tinha alcançado um *status* de coisa ou criação independente. Não havia uma diferenciação quintessencial, por assim dizer, entre um discurso poético e um discurso cotidiano. O grande diferencial entre as duas “vertentes” é que o Classicismo leva ao extremo essa formalização da poesia. Não pelo preciosismo literário, talvez, mas mais por atos de fala e de uma ordenação quanto à ordem social à qual a poesia terá de se adequar como ato comunicativo.

A poesia do Classicismo representa uma poesia de recursos, de ordenação e de conformidade a preceitos intelectuais coletivos, ordenada por regras e preceitos dos quais não deveriam ser desobedecidos. Ou, ao menos, os quais deveriam ser seguidos o máximo de tempo possível. A poesia neoclássica é a expressão da radicalização desta filosofia do fazer poético: deve-se total obediência aos postulados teóricos.

Não há espaço para questionamento da forma como veículo da plena expressão artística. Faz-se necessária a completa adoção das regras colocadas em tratados poéticos; há total submissão às regras que eram os guias do bom gosto. Atribuía-se importância bastante presente quanto aquilo que tinha sido anteriormente colocado à prova. Ou seja, expressão do que era aceito e tomado como bem testado, garantido, seguro etc.

Conforme Barthes, a poesia nos tempos clássicos (ou do Classicismo) é mensurável quantitativamente, e não qualitativamente. Portanto, representa uma questão de uso de linguagem e aquilo que ela apresenta efetivamente em seu exterior e os seus recursos. A poesia consiste naquela linguagem mais ornada e bela que se enfeita com certos adornos não necessariamente indispensáveis à comunicação da prosa. Coloca-se em uma fórmula que a Poesia é a prosa acrescida de certos aspectos extras dispensáveis. Sendo assim:

$$\text{Poesia} = \text{Prosa} + a + b + c$$

$$\text{Prosa} = \text{Poesia} - a - b - c$$

Deste modo, chega-se à conclusão inevitável de que, apesar de a prosa ser sempre diferente da poesia, essa diferença não está no seu cerne, mas em seus aspectos superficiais. “Dosam-se diferentemente as maneiras de falar segundo ocasiões sociais: aqui, prosa ou eloquência, ali, poesia ou preciosismo” (BARTHES, 2004, p. 38). Porém, seja qual for o caso, a linguagem reflete o espírito imutável e eterno do espírito humano. Assim, a poesia era tida apenas como uma variação ornamental da prosa.

A poesia, sob a lógica clássica, não passava de uma arte proveniente de uma técnica e não constituía uma linguagem específica. A poesia era um tipo de artesanato e ornamento, jamais uma sensibilidade particular, como passará a ser para os modernos. A poesia clássica, como diz Barthes (2004, p. 38), “não passa então da equação decorativa, alusiva ou carregada, de uma prosa virtual que reside em essência e em potência em qualquer maneira de se exprimir”. A poesia em si, de novo, como já dissemos, não é uma categoria sustentável por algo que a caracterize, mas uma variação da prosa com alguns elementos sobressalentes.

A **Poética** não designa, nos tempos clássicos, nenhuma espessura particular do sentimento, afirma Barthes. Do mesmo modo, ela não designa nada particular e que possa ser imediatamente identificado como tal por suas propriedades. Quer dizer, apenas, “uma inflexão de uma técnica verbal”, a de se exprimir conforme as regras “mais bonitas” e, por consequência, mais sociais que aquelas da conversação. (BARTHES, 2004, p. 38). Dessa forma, configura-se uma maneira de ornar algo interior conforme certas regras. Cabe ao poeta armar o pensamento que vem do interior e, portanto, adequado a convenção tão cara ao Classicismo.

Até então concebia-se a criatividade como parte das convenções. Portanto, a criatividade era tida como um conjunto de regras herdadas, vistas como soluções ideais pelos críticos, pois haviam sido erigidas pelos artistas e eram tomadas como sempre válidas. Ir além, por meio da criatividade, representava, pois, um contrassenso. A composição era dada como uma forma de utilização destas soluções previamente dadas, e não de experimentação, conforme viria a ser atribuído às necessidades da arte posterior.

As palavras na poesia clássica têm uma validade sintática, de frase, de sentido, de pensamento claro e conciso, como cabe a este tipo de poesia. A economia das palavras, tanto na prosa como na poesia, é relacional. Nenhuma das palavras na arte do Classicismo é cheia de significado, ela não tem muita validade fora de um discurso. É muito mais a via de uma ligação entre dois versos inspirados. Traço que nos parece característico de uma linguagem comunicativa. Parecer-nos-ia a poesia do Classicismo um tipo de prosa por suas características essenciais.

Nos salões, nos quais eram apresentadas composições poéticas para a apreciação da aristocracia, não se dava à expressão artística mais valor do que outros discursos. É apenas com o Romantismo que se coloca o valor da criação artística como algo distinto da prosa. Verney (1950) considerava a boa poesia uma prosa ornada e bem trabalhada, pois uma palavra não é tida como especial por estar em versos. A poesia era tão somente um tipo de discurso entre outros.

A relação entre as palavras na poesia era a de uma rede de significados estabelecida pela composição poética. Visava-se um efeito e para tal deveria se trabalhar a obra de acordo com os propósitos pretendidos. Uma palavra estende imediatamente às outras palavras a sua significação. Não evocavam vários significados ocultos que poderiam ser encontrados em dicionários. Dá-se uma significação maior à palavra fora do contexto na poesia moderna. Contudo, isso jamais ocorre na poesia da época clássica.

O contínuo clássico é, por extensão, uma sucessão de elementos cuja importância e significação não são maiores ou menores do que os outros. Nenhuma palavra salta como prioritária ou mais importante, não carrega nada de especial ou distintivo, não engendra nenhuma significação distintiva com relação às outras. Os elementos estão submetidos a uma mesma “pressão emocional” e, sendo assim, o léxico é um léxico de uso, não de invenção. A função do poeta clássico não é a de “encontrar palavras novas, mais densas ou mais brilhantes”, e sim a de ordenar o protocolo antigo.

A poesia do Classicismo tem como uma de suas características essenciais o conhecimento das regras da composição. A poesia modelada pelo exemplo dos autores gregos e latinos serve para que seus praticantes possam mostrar o próprio conhecimento das regras. A arte seria apreciada tanto mais demonstrasse o conhecimento do engenho poético do artista. O objetivo da poesia do Classicismo é utilizar a linguagem em conformidade com o que foi dito e feito anteriormente. É um modo de perpetuar a tradição, por assim dizer (BARTHES, 2004, p. 39-40).

Os achados clássicos são achados de relação, e não de léxico. Não se tem como objetivo ser criativo ou novo em sua poesia. A arte clássica é uma prática de expressão, e não de invenção. As palavras não manifestam um Eu profundo. São trabalhadas em sua superfície segundo as exigências de uma economia elegante ou decorativa. É uma formulação que as reúne sem o poder ou a beleza própria das palavras. As palavras são trabalhadas em seu aspecto exterior, em sua superfície. Conforme as exigências de um metro específico.

Obviamente, o zelo pelo antigo e estabelecido acabou estagnando as formas e enrijecendo em demasia as formas poéticas. É comum afirmar-se, por meio dessas prerrogativas de estilo, que essa literatura é academicista. Em geral, o que justifica isso são alguns pressupostos estéticos que se configuram como validação permanente dos mesmos procedimentos criativos utilizados por esta escola. As motivações do uso de procedimentos anteriormente testados normalmente são justificadas por alguns argumentos recorrentes e que apontam para a crença da permanência da arte como algo estático, imutável.

Os argumentos que sustentam a validade permanente dos mesmos processos criativos são: razão natural, prudência, bom gosto, paladar dos melhores críticos etc. De todos estes, salta aos olhos o último, pela alta conveniência de utilizar as críticas como referência do procedimento do fazer poético. Ademais, fica claro o convencionalismo ao falar em termos tão gerais como “bom gosto”, podendo estar apenas definido por algum tipo de convenção, seja ela social, ou crítica.

Contudo, as razões alegadas teriam motivos identificados no interior da própria natureza “como se ela tivesse assumido critérios humanos de constituição do fenômeno estético” (BRANDÃO, 2001, p. 23). Sendo assim, a arte Neoclássica era vista como uma maneira natural de se criar. Quebrar tais limites da arte poderia resultar em um uso indevido desta linguagem cuja racionalidade interna explica e garante sua harmonia:

Direis vós que ‘a pintores e poetas igualmente se concedeu, desde sempre, a faculdade de tudo ousar’. Bem o sabemos e, por isso, tal liberdade procuramos e reciprocamente a concedemos, sem permitir, contudo, que a mansidão se junte a ferocidade e que se associem serpentes a aves e cordeiros a tigres (HORÁCIO vv. 9-13, s/d. In: BRANDÃO, 2001, p. 23-4).

Dessa forma, a liberdade é posta em questão por conta do princípio da racionalidade desta arte. Portanto, há um ordenamento estável e uma ordem lógica. Reside, por trás disso, o princípio da verossimilhança colocado como a ordenação lógica das coisas e a representação do real por meio da arte. Este postulado pode ser visto igualmente em **O Verdadeiro Método de Estudar** de Verney. Importa, no entanto, que os objetos da observação e da criação (a natureza e a arte) bem como o sujeito que observa e cria (o artista) creem ser regidos pelos mesmos nexos lógicos. Além disso, o que constitui o caráter de conveniência é a noção de que qualquer ruptura com tais critérios parecerá um risco à comunicação e, portanto, precisa ser evitada.

Há, por outro lado, o critério de valoração dos aspectos positivos (virtudes) e aqueles que não devem figurar na poesia (defeitos), como em toda escola artística. Aspectos que devem se refletir no discurso artístico por ordem de valoração. Configura-se, em ordem de importância, satisfazer as expectativas do leitor pela educação, primeiramente. Um leitor educado, por consequência, poderia apreciar melhor a linguagem e este tipo de trabalho artístico. Para tanto, deveriam apresentar alguns aspectos, a saber: a lógica deve ter primazia sobre o real assim como a razão sobre a fantasia. Existe uma extrema união da lógica por meio deste processo.

Talhar a linguagem para que ela constitua um protocolo pode ser visto como uma maneira de dar forma ao aspecto criativo. Prova disso é que a teoria Neoclássica divide e hierarquiza as fases da atividade criativa e prescreve, assim, uma ordem rigorosa do processo criativo. Boileau, por exemplo, ensinava, em 1674, que deveria haver, antes do processo de elocução, um processo de busca, o qual era tido como uma forma de invenção. Isso, porém, não era visto como resultado de uma convenção, mas antes como um nexo entre o natural e o lógico das coisas, conforme diz Brandão (2001, p. 25).

O que origina a conexão entre o natural e o lógico é algo ligado à ideia de homem universal advinda do período clássico e inserida em um projeto pedagógico maior. A literatura estava envolta num contexto cultural cujas outras artes assumiam um papel no processo educativo. A poesia, dentro deste quadro geral, onde as artes assumiam um papel de importância na educação, patenteava um papel especial. A poesia era um veículo apropriado dentro deste projeto para assumir o papel de transmissora, por meio da reprodução, daquilo considerado como manifestação do conhecimento ideal.

Como dito anteriormente, as fórmulas que garantiram a sobrevivência deste modelo de poesia levaram-na, não obstante o paradoxo da situação, a ser substituída por outros modos de poesia mais adaptáveis e maleáveis. A poesia estava integrada à poética, havendo uma inter-relação entre a prática da poesia e a teoria (BRANDÃO, 2001, p. 65-6). A reflexão poética, dentro do contexto brasileiro e colonial, é vista como um ambiente pouco propício a verdadeiras reflexões entre a prática e a teoria.

Devemos dar especial atenção ao enrijecimento das normas sem se questionar os seus usos com o movimento Academicista. O academicismo constituía-se por academias ou grêmios e também por celebrações. Estes grupos costumavam ter uma prática de poesia rígida e uniforme, adotando propriamente todos os procedimentos e as regras advindos da Europa.

A importância do grupo Academicista, conforme nomeado por muitos especialistas, constitui-se por muitos grêmios, como, por exemplo, o dos Renascidos na Bahia. A sua importância é reconhecida por Antonio Candido, em **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos** (1971; 2014), por significar uma ponte entre o então decadente cultismo e a reação arcádica.

Há de se notar que cabe a estes grupos, por mais que sua produção seja destituída de valor estético, a manutenção da produção e do debate intelectual. Estes poetas estavam inseridos em um contexto cultural com um código comum. Confirma-se que esta produção tinha este caráter de formação de um ambiente de produção e manutenção intelectual firmado no contexto cultural colonial.

Conforme apontado no estudo de Brandão, tornou-se possível, sob a tutela de regras da poética e seus princípios, que esta pôde se manter, por muito tempo, com uma uniformidade da produção poética que “garantia sua durabilidade por tantos séculos” tanto na Europa quanto no Brasil. Ou seja, sob a tutela da produção e da reflexão sobre a poesia, este modo de fazer poesia se manteve válido por tanto tempo. A poesia produzida pelos Academicistas exigia que seus praticantes e receptores pudessem compreender e produzir este tipo de poesia.

O modelo de produção de poesia se mantinha em decorrência de um código comum, portanto. O que acontece, conforme (BRANDÃO, 2001, p. 65), está no fato de que a diferença entre a poética advinda de fora e aquela praticada por aqui se apresenta na parte teórica. No Brasil, reproduziam-se modelos mais que se discutiam ou teorizavam acerca de sua prática. Importa dizer, porém, que se reproduziu por muito tempo esse tipo de poesia em terras brasileiras mesmo havendo pouca reflexão aqui sobre isso; adotando-se tratados estrangeiros como via de regra.

## 2.9 O CONCEITO DE ORIGINALIDADE ANTES DO E NO ROMANTISMO

O crivo da cultura instituída irá inspirar mesmo a poesia da melhor qualidade deste período. Voltando ao nosso tema específico de estudo, Cláudio Manuel da Costa recorria ao tema de sua experiência intelectual de Portugal e da rude terra mineira, como se vê em poemas tais quais a “Fábula do Ribeirão do Carmo”. A obra de Claudio, talvez única pelo embate entre as normas estéticas europeias e a representação da terra – destituída de tradição poética, a qual ele se sentia preso. Embora relutante em se figurar como tema em seus poemas, o embate entre lá e cá constituía um exemplo de valoração dos preceitos estéticos da época em última instância.

O século XVIII pode ser caracterizado pelo Neoclassicismo, Arcadismo ou a Ilustração. Conforme o que apontamos anteriormente, devemos nos lembrar do que se diz sobre os estilos poéticos do século XVIII, sendo, conforme Candido (2014, p. 43), as três correntes que permeiam este século, compondo assim um sistema orgânico. Vale lembrar ainda o que diz o autor: “Frequentemente elas se misturam e,

embora, predomine ora uma, ora outra, conforme o setor, autor ou momento considerado, é sua reunião que caracteriza o período”.

O Arcadismo, considerado na obra de Candido (2014) o menos rico e significativo dos movimentos, engloba os traços ilustrados. Diz ainda o autor que “na literatura comum” a fórmula do Arcadismo seria equivalente à mistura do Classicismo francês junto à herança greco-latina e às tendências setecentistas. E, ainda, que o nosso Arcadismo, derivado do português, trazia como força motriz o combate à inspiração de “furor poético” e se filiava aos valores atribuídos normalmente à prosa (CANDIDO, 2014, p. 43; 46).

O Classicismo vale-se de esforço para alcançar um equilíbrio baseado no pressuposto de que “as forças que regem a inteligência” são essencialmente “análogas” àquelas do mundo natural. Será, portanto, mais natural e, por consequência, mais belo descrever: “Os seus compridos cabelos/ que sobre as costas ondeiam” (Gonzaga), do que falar: “crespa tempestade del oro undoso.” (Quevedo). O verbo literário mostra sua “equivalência ideal ao objeto”, ou seja, ele corresponde ao objeto em si. A realidade é o equilíbrio do próprio ato criador, afirma Candido (2014).

Contudo, a fidelidade à Natureza traria consequências não previstas pelos cultores da Razão. É esta complexidade que, talvez, caracterize de maneira fundamental o século XVIII. Nos países do Ocidente, em especial na Inglaterra e na França, que lideravam o movimento racionalista, podemos enxergar os traços de transição. Outro aspecto que definia este século acha-se na mistura do aspecto racionalista e das ideias empiristas ao sensualismo com uma “vitalidade assustadora” e cuja marca “sincretista” irá ser entrevista na literatura (CANDIDO, 2014, p. 57-8).

A razão setecentista, contemporânea ao empirismo e à física de Newton, é aquela que transparece na ordenação do mundo natural mostrada por Buffon ou Lineu. O mundo deixa na folha branca do espírito seu traçado coerente. Ou seja, é um mundo coerente e que corresponde à inteligência humana, igualmente coerente e ordenada. Preservando o bom-senso e a simetria matemática as principais correntes do século XVIII dão ênfase a um agudo sentimento dos fenômenos naturais.

Consoante já vimos em outros estudos, uma das definições que constituem a base das regras clássicas e que lhe confere identidade é a representação da poesia da Natureza e da Razão. São, de forma expressiva, as relações entre a expressão de uma lei material – a razão –, a natureza e as regras clássicas que permitem esta expressão de modelo clássico. O poeta deveria se adequar, nessa medida, a um modelo de pensamento, da sensibilidade e da expressão. O que nos leva, novamente, ao crivo dos valores instituídos dentro do que deva ou não figurar na poesia.

O poeta, em razão dessa articulação do que é material de poesia ou não, “recusava muitas vezes aqueles dados da experiência viva que não se ajustassem aos previstos e modelos que ele aprendera a valorizar como uma natureza ‘melhorada’” (BRANDÃO, 2001, p. 27). Há uma superposição daquilo que deva estar presente em um poema e que era filtrado por uma ótica de preceitos e razões inerentes ao modo de se pensar a poesia, que traziam uma precedência sobre o real. O resultado dessa superposição da teoria sobre “o real” configura um domínio sobre a natureza onde se obtém, como resultado, a limpeza de tudo aquilo que fosse inconveniente à poesia ou, em menor grau, suavizado.

Essa arte caracteriza-se, dessa forma, por um distanciamento do real com claros propósitos pedagógicos. O procedimento de afastar o leitor do conteúdo “real e bruto” objetivava impor-se ao leitor imputando-lhe os padrões de espírito, de moral e ser. Objetivava-se, em essência, limpar qualquer conteúdo que não se formulasse pelo papel pedagógico de seu conteúdo. A obra de Ludovico Antônio, **Della Perfecta Poesia Italiana (1706)**, atribui caráter pedagógico à arte: “Faz-se clara servidão aos valores éticos e conceptuais devendo, como diz Horácio, unir o útil ao agradável”. (BOSI, 1999, p. 53).

O decoro, característico desse papel pedagógico, aliado às noções da poesia clássica e, portanto, cheia de conveniências, teria efeitos na nossa poesia Clássica e em sua representação; sobretudo com relação à pintura da natureza em Cláudio Manuel da Costa. O efeito suavizador dessa poesia pode ser explicado por alguns preceitos do que devesse ou não estar presente em um poema.

Segundo René Wellek (1967, p. 14), na poesia clássica, como um geral, era proibido, devido à noção de propriedade (adequação), descrever o horrível, o insólito, o baixo e o mesquinho. Elementos, que, excluídos da representação poética de qualquer escola que siga à risca os preceitos clássicos, podem, naturalmente, afetar a poesia e seu conteúdo.

Obviamente, a imposição ética e estética sobre os dados do real afetaram nossa produção. Resgate-se o exemplo de Cláudio Manuel da Costa como evidência disso e a representação idealizada da natureza e de seu convencionalismo. Decorrente desse resultado, talvez desestimulante para quem queira ver o pitoresco da natureza brasileira, sugerindo-se como figuravam essas restrições à criação poética por eliminar certas partes desta realidade “bruta” na figuração da natureza.

Toda esta concepção se opõe, de maneira frontal, ao novo tipo de organização e modo de fazer poesia que vimos que caracterizava o Romantismo. Seria interessante ressaltar as características contrárias derivadas da própria concepção de gênio adotada pelo Romantismo, que contrastam diretamente com o decoro classicista que expurga o elemento pessoal por não o conhecer e, portanto, nega-lhe a presença como fonte de poesia. Sendo assim, é importante pontuar mais algumas características do que configura o belo e a arte para o Romantismo em contraste com o Classicismo e Neoclassicismo.

Novamente cabe lembrar que, ao que parece, o que insere o elemento mais gritante desse contraste reside na consideração do sujeito como elemento criador e primeiro elemento na relação artística. Sendo este a base, o aspecto concêntrico de onde emanam todas as forças criativas e das quais se expandem em criação artística. Em outros termos, a poesia se torna um reflexo daquele que a cria para melhor expressar-se artisticamente por meio de seu ponto de vista. O sujeito é o centro de toda esta concepção, ao contrário, da impessoalidade da criação artística do Classicismo.

Vale lembrar o que diz Hansen (2004) ao discorrer a respeito das várias leituras equivocadas sobre a poesia de Gregório de Matos, ressaltando intensamente o gênio artístico do poeta Barroco. Afirmando que esse tipo de leitura se apresenta anacrônica, pois seria mais útil considerar uma poesia anterior ao Romantismo – na qual se desenvolvem essas concepções de autoria como sujeito poético ligado à autoria – como proveniente de condições históricas.

Hansen salienta, ao se referir à sátira, que esse tipo de crítica expressiva oblitera a historicidade ao transferir coisas que pertenceriam ao gênero poético às questões de âmbito pessoal, da personalidade ou do gênio específico do poeta. É mais útil considerar os estilos por meio da historicidade e de seus recursos expressivos.

Podemos transferir as seguintes palavras de Hansen (2004, p. 32) sobre a poesia engenhosa da sátira do século XVIII ao Classicismo: “é um estilo, no sentido forte do termo, linguagem estereotipada de lugares-comuns retórico-poéticos anônimos e coletivizados”; sendo, ainda, consequência do todo social e reação com seus estilos delimitados, conforme ocasiões, quando ele diz que é uma reação objetiva repartida em gêneros e subestilos.

A linguagem estereotipada não tinha nada do que se carrega do termo estereótipo, sendo, conforme Hansen (2004, p. 32), a designação de uma linguagem “fortemente regrada por prescrições de produção e recepção”. Não é inventiva, mas “engenhosa, aguda e maravilhosa”, no sentido atribuído às convenções cortesãs do tempo em que fora criada. E ainda vale citar que, conforme HANSEN (2004, p. 32-3):

Ao poeta seiscentista nada é mais estranho do que a originalidade expressiva, sendo a sua invenção antes uma arte combinatória de elementos coletivizados repostos numa forma aguda e nova que, propriamente, expressão de psicologia individual ‘original’, representação realista-naturalista do ‘contexto’, ruptura estética com a tradição etc.

A faculdade de representar artisticamente, ou seja, de apresentar ideias estéticas, conforme Kant (apud NUNES, 2008), o grande filósofo inspirador da filosofia do Romantismo, se converte em poder intuitivo cognoscente: ao mesmo tempo criador e expressivo; e apresenta-se acima do conhecimento empírico. Poder correlativo, como afirma Kant, à capacidade expansiva e à força irradiante do Eu.

Há a reflexão da originalidade e do entusiasmo neste poder formado recentemente, no qual se refletem a profundidade e a elevação assim como a espiritualidade da vida interior. O Romantismo alemão conferiu ao gênio uma posição teórica e prática superior. O gênio se torna um *suprassumo*, do ponto de vista ético e estético. Ele é singular tanto em sua individualidade quanto em seu estado de entusiasmo que o caracteriza como gênio.

É na arte que o Eu alcança, para os românticos, a verdadeira intuição de si mesmo. A intuição artística, por consequência, seria a verdadeira intuição intelectual, afinal, ela cria o seu próprio objeto. A individualidade orgânica da natureza se revela como operação artística, produto do entendimento do *nous poietikus*. A arte, como produto do conhecimento acabado, resolveria as contradições entre o subjetivo e o objetivo, o consciente e o inconsciente, o real e o ideal, a liberdade e a necessidade. Igualmente, a arte realiza a unidade entre a beleza e a verdade. O gênio passa a ser a capacidade que “universaliza e transubstancia” (NUNES, 2008, p. 61).

De acordo com essa linha de pensamento, no Romantismo a arte começa a assumir um papel de salvação aliado a um tipo de espiritualismo cristão com resquícios medievais anteriores ao Luteranismo. A poesia deixa de ser um artesanato ou um ato social com funções comunicativas como foi dito aqui. Ela assume um aspecto diferencial de discurso independente com regras próprias e objetivos outros, além da ornamentação e da perfeição artística e estética. Dito de outra maneira, o discurso da poesia assume um caráter sincrético com o discurso religioso para se elevar a outro patamar que não mais se enquadra nos discursos anteriores no que tange à poética.

Ou, em outros termos, poderíamos colocar como se segue o papel desta “nova poesia” e do modo de se fazer poesia. Ligadas intrinsecamente, as funções do poeta são inseparáveis do tom confessional da poesia. A poesia é confessional e, portanto, espontânea e dá tom à função da lírica: “pedagógica, terapêutica, mágica, divinatória, encantatória, que o poeta, misto de cantor e vate, assume na medida em que exprime a originalidade de sua vida interior” (NUNES, 2008, p. 62). Por meio dessa expressão do Eu a poesia adquire sua autonomia e sua universalização que desencadearam o movimento do Romantismo.

O individualismo egocêntrico e organicista, característicos da visão romântica, incorporou, além do poder intuitivo da imaginação, também a disposição religiosa da interioridade absoluta. Aliás, termo pelo qual Hegel caracterizou o estado de espírito do Romantismo. É uma vivência que se enquadra em um confronto dramático do indivíduo com o mundo; confronto possibilitado pelo avultamento do sujeito humano.

O poeta romântico dialoga com as formas naturais que lhe falam à alma de modo que dizem sobre o elemento espiritual que traduz nas coisas os signos visíveis e as obras sensíveis. Atesta-se, de modo eloquente, a existência sempre presente do invisível e do suprassensível. Transforma-se a natureza em uma teofania. Os bosques, as florestas, o vento, os rios etc. – tudo aquilo que não é humano constitui em espetáculo para o homem. Em **Le Génie du Christianisme**, Chateaubriand atesta o testemunho da imensidade de Deus.

Contudo, “o próprio senso do infinito, o afã de integridade e totalidade”, que alentou a disposição religiosa dos românticos, levou-os, por vezes, a uma intenção de inocência, intuição do ser espiritual não concentrado e dinâmico que age sobre as coisas e incorpora a intuição panteísta de Shelley, mas, sobretudo, anteriormente em Wordsworth. A Natureza representou, para Wordsworth, um ideal de simplicidade dos sentimentos associados à vida rural (NUNES, 2008, p. 65).

A Natureza era, além da maior fonte de temas para o Romantismo, o foco pelo qual a imaginação da intuição se afirmou. A compreensão do Romantismo adota uma perspectiva de coesão mágica em que há uma analogia entre objeto e palavras. É particularmente esclarecedora a analogia do pensamento pré-clássico do medievo e a compreensão do mundo romântica, que havia se arcaizado nos fins do século XVII. Período em que se localiza a fase inicial do pensamento racionalista moderno. Conforme Nunes, portanto, poderia chegar-se à conclusão de que as possibilidades da linguagem literária decorreram da “liberação metafórica da linguagem”.

A palavra como fenômeno literário se autonomizou recentemente. Destaca-se da trama classificatória, ligando os conceitos e as coisas às palavras e às coisas. O expressionismo do texto dirigido a uma intenção de expressão direta, imediata e espontânea é um dos aspectos desta expressão poética romântica. Neste sentido, as imagens servem como uma segunda pauta de linguagem, tentando reduplicar em vão a primeira pauta que seria ditada pelos objetos em si.

Ou seja, a linguagem das coisas e dos sentimentos que excedem as palavras. O segundo aspecto, ou lineamento, é o transcendentalismo da palavra. A palavra é vista como criação do espírito e existe como obra onde as imagens dos objetos naturais anseiam uma realidade de um mundo superior, ideal. Ambos os aspectos, como aqui apresentados, da escrita romântica pressupõem o rapto da inspiração e conjugam uma atitude que enxerga a linguagem como contingente e secundária (NUNES, 2008, p. 67).

Independentemente da aparência que assumam os panos de fundo que acompanham a poesia romântica, se esconde a pedra fundamental da relação do homem com o mundo por esta visão de mundo. Há insatisfação com o todo da cultura. Caracteriza-se esse conflito por meio do afastamento e do desencantamento com a sociedade. Chegando-se, mesmo, à atitude de reprovação. Considere-se o contexto da sociedade que se fala após o assoma libertário de 1789. Há, além de uma concepção de linguagem, um ideal. Permeia a ideia da separação do poeta do mundo. O ser inspirado pelo dom da palavra (ou arte) não se dispõe a se misturar aos mortais.

A caracterização do poeta romântico como entidade separada guarda bastante de uma visão misantrópica de mundo. Aparta-se das atividades sociais por não lhes interessar o mundo cotidiano. Visão de mundo que influenciaria a atitude dos artistas não apenas na época do Romantismo. O isolamento assume caráter de virtude e descrição do poeta verdadeiro. Nega-se a sociedade como entidade doente. Baseia-se esta atitude na filosofia educacional de Rousseau, em seu Emílio.

O homem não deveria estar separado na natureza e só poderia apreender a realidade estando em contato direto com ela. A sociedade, de acordo com uma tendência setecentista latente, apartava o sujeito da natureza. De forma, talvez, artificial tenham se criado os pastores e o bucolismo para suprir essa necessidade de contato com o natural. O livro de Candido (1971; 2014), **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos** explica melhor essa relação contraditória na poesia do Arcadismo. Para o autor, o nosso movimento classicista de veios bucólicos elevou ao máximo suas tendências pré-românticas na poesia de Gonzaga e de Cláudio Manuel da Costa.

Tendo a mesma origem do empenho à totalidade, o amor ao passado desencadeou, dentro do Romantismo, uma mitificação da Idade Média; assim como o poder espiritual da Igreja foi igualmente mitificado. A origem cristã e religiosa do movimento não deixa mentir as suas tendências espirituais. Dessa maneira, se configurou o compromisso do movimento romântico em reestruturar o papel social e político regenerador do cristianismo.

O maior exemplo disso é o texto *Europa ou Cristandade*, de 1799, escrito por Novalis. O texto prenunciava o reestabelecimento das Nações e dos Estados em virtude do domínio espiritual da Igreja Católica. Porém, a espiritualidade do Cristianismo, que permitiria a unificação das nações europeias, seria caracterizada por aquela espiritualidade anterior à Igreja Luterana (NUNES, 2008, p. 70).

Obviamente é uma visão radicalmente divergente daquela colocada pela criação do Classicismo e do Neoclassicismo, que encaravam a poesia como outro modo de fazer prosa, segundo o apresentado por Barthes. Ou seja, de se ornar a prosa por meio de recursos estilísticos determinados por regras de bom gosto e bom-senso que não davam espaço a uma concepção de indivíduo criador. Ou, ao menos, onde não caberia o gênio singular original e irrequieto característico do Romantismo.

O que percebemos é que esses movimentos são antitéticos para além de elementos estilísticos ou singulares. Quebra-se toda a concepção de criação do outro movimento nesta transição de uma era artística para outra. O que há de tão interessante nesse contrataste é notar como seria impossível alcançar uma concepção tão dissimilar à do Classicismo em outras circunstâncias. Sendo assim, a poesia clássica e, por extensão, a neoclássica têm elementos de conformidade que tão bem as caracterizam como o oposto perfeito dessa concepção nascente de poesia.

As faculdades criadoras de uma obra clássica são: a Inteligência, a Imaginação e a Sensibilidade. Os clássicos falavam na razão, mas não a confundiam com a Inteligência. A razão constituía apenas uma parte desta não sendo uma fonte criadora. O papel da razão consiste na “supervisão, na escolha e na ordenação dos achados estéticos da imaginação, da sensibilidade e da própria inteligência” (SPINA, 1967, p. 62).

É apenas por meio da Razão que se estabelece uma via para poder alcançar a Beleza Absoluta. A origem deste raciocínio vem de que a Razão é universal, portanto, apenas ela pode levar a uma maneira universal de beleza: a Beleza Absoluta. O ideal, portanto, da Obra Clássica, reside em ultrapassar as barreiras de seu tempo e tornar-se eterna. Da mesma forma que há um Bem absoluto e uma Verdade, há um Belo Absoluto, que existe independentemente das “contingências individuais ou nacionais” e que pode apenas ser atingido através da Razão (SPINA, 1967, p. 62).

O racionalismo, característico da Arte Clássica, leva ao universalismo, tendo como foco a natureza profunda e permanente da realidade, as qualidades imutáveis e comuns da natureza humana. Estão excluídas do foco da arte clássica, portanto, o pitoresco, o típico, as qualidades transitórias, ou seja, aquilo que é particular e/ou singular. Ao mesmo tempo, a arte clássica se aproxima de um idealismo que a leva a um abstracionismo, configurando-a como parte de conceitos, ideias e imagens representacionais.

O racionalismo leva, desse modo, ao cerceamento da imaginação, à escolha do vocabulário a ser utilizado na obra, à estrutura da frase etc. Limita-se por meio da faculdade da razão “os voos vertiginosos e figurações monstruosas da imaginação”, é a razão a faculdade criadora por excelência do texto poético clássico. A Razão figura como a reguladora das outras faculdades. Imaginação sem Razão leva a criar monstros e descamba para o absurdo, já a sensibilidade desenfreada resulta nas formas alucinatórias da arte (SPINA, 1967, p. 62).

Contudo, a razão sozinha se mostraria apenas capaz de criar obras de filosofia, e não arte. O desequilíbrio em qualquer destas faculdades resultaria em uma obra de arte efêmera: gongorismo, conceptismo, romantismo etc. As primeiras especulações sobre a arte entre os filósofos gregos (Sócrates, Platão, Aristóteles) são, ainda hoje, temas em debate: as origens entusiásticas da arte, a arte como imitação (Mimese), seus meios-modos de realização, suas relações com o fenômeno religioso, político e com a ciência etc.

Para esses pensadores a arte é mimese. Todavia, a conceituação de arte como mimese suscita uma complexa problemática: o que se entende por mimese ou imitação? “Platão e Aristóteles dizem que o objeto da mimese é a “práxis” humana: mas em que sentido a música e a pintura [...] podem ser a representação de ações humanas?” (SPINA, 1967, p. 79). A arte configuraria uma forma de “práxis” humana, no entanto, como distingui-la de outras artes sendo que o objeto da arte seria a própria “práxis” humana?

A mimese é a cópia exata da natureza existente? Ou seria ela uma forma de representação à parte? A imitação por meio da mimese deve ser direta ou pode se dar indiretamente como se procede em certas obras do Renascimento que imitavam as obras dos grandes escritores e, portanto, imitava-se uma realidade já criada? Platão sugere a impossibilidade de haver uma imitação perfeita da realidade, a qual estaria reservada a uma divindade, por isso, impossível ao homem realizá-la. Apenas um Deus poderia reproduzir de maneira perfeita um objeto ou pessoa rigorosamente idêntica à primeira.

Não retratando apenas seus aspectos externos, mas também os seus aspectos constitutivos. Deus é o autor da primeira realidade (o arquétipo); o artesão, o da segunda realidade; e ao artista reserva-se uma cópia da cópia (em terceiro grau). Contudo, em outros diálogos de Platão, como o Sofista e o Filebo, sua ideia de mimese sofre algumas alterações. Em o Sofista, ele se refere a duas formas de praticar a mimese: por meio da cópia, que ele considera boa por respeitar as relações internas próprias do objeto imitado e supõe uma ciência. A outra concepção, considerada má, pode criar imagens sedutoras, mas atende às aparências e trai a essência de seu modelo. Denomina-se esta segunda forma de *phantasikê*.

Em o Filebo esboça-se a valorização da arte da cópia e, portanto, da possibilidade de salvação do artista. A arte da cópia se aproxima da essência do objeto e, por conseguinte, da realidade e torna a arte mais próxima da filosofia. Sendo assim, todo artista deve ter conhecimento preliminar dos modelos aos quais vai imitar. Portadora do conhecimento a Musa filosófica seria criadora de ilusões puras e belas, pois tentaria ao máximo possível a aproximação com as estruturas das realidades (SPINA, 1967, p. 81).

A conclusão de Ernesto Grassi (apud SPINA, 1967) consiste na seguinte problematização: o que seria então arte para Platão? Não é mimese, reflexo dos aspectos accidentais e variáveis do mundo, e sim reprodução dos aspectos superiores e imutáveis da realidade e, portanto, não histórica. A medida da beleza está na carga de absoluto que a coisa representada contenha.

Segundo Aristóteles, apreendemos que constituem artes imitativas a Poesia, a Escultura, a Pintura, a Música e a Dança. Tais artes imitativas se diferenciam em razão de três fatores: a) meio; b) objetos; c) maneira. Dos Meios, distinguem-se os meios visuais e os auditivos. Aos primeiros referem-se a dança e a pintura. Sendo os meios de imitação da dança, o gesto e o movimento; já os da pintura, as linhas e as cores.

Dentre os do meio Auditivos estão: a música e a poesia, que vão a termo por conta dos sons e das palavras. No quadro da página 82, contido na obra de Spina (1967), há um terceiro aspecto referente à Escultura e à Arquitetura, sendo a escultura imitativa por meio do volume; e o aspecto da mimese na arquitetura é dado pelo Espaço. Os antigos classificavam as formas literárias por sua forma, e não pelo seu conteúdo.

Um dos aspectos da Poética de Aristóteles é, que para ele, a poesia não constituía mera dependência. Sendo, portanto, a representação não necessariamente subordinada à realidade. A poesia se distinguia da história por que seu objeto era o de imitar o universal, não o particular. Adicionado a isto não era do ofício da poesia contar como sucederam as coisas, mas como elas poderiam ter acontecido. Sendo assim, o processo da verossimilhança não era reproduzir o real, mas ser crível aos espectadores.

Entra nessa definição a representação das coisas como desejaríamos que tivessem sucedido, e não como foram de fato. Outro conceito decorrente daí é que a poesia seria um meio termo entre a filosofia e a história. Mesmo partindo do real histórico a poesia tenta criar um real optativo, um universo que desejaríamos que existisse. A fabulação deveria constituir um universo criativo coerente com aquilo que era possível. O compromisso do poeta não era com o dado histórico, mas com a autenticidade transmitida pelo relato.

Spina (1967, p. 83) sublinha que Aristóteles não se opõe a Platão como pretenderam muitos: os dois condenaram a mimese accidental. Aristóteles considera a mimese como uma imitação idealizada da realidade; Platão, que a imitação boa deve ser uma aproximação da essência do objeto. Na concepção Platônica intervém a concepção moral do que deve ser imitado. O objeto deve ser belo e bom. Contrapõe-se, contudo, o pensamento de mestre e discípulo quanto ao tema do que poderia ser imitado sem prejudicar a formação do cidadão. Platão leva considerações pedagógicas; algo que o livro **A Poética** não aborda.

Aristóteles admite qualquer objeto como tema artístico. Afinal, a imitação do feio pode ser bela em si mesma. Corrobora essa visão a afirmação feita por Boileau de que até mesmo o monstro mais odioso poderia ser agradável. Consoante Platão, o prazer estético constitui o objeto imitado. Em Aristóteles é a representação deste objeto que coordena o prazer estético. A estética Aristotélica não é mais que um aprofundamento da estética de Platão de acordo com pensamento de Spina (1967).

A satisfação estética em comparar e ver as semelhanças entre o objeto representado e ver suas correspondências com o objeto real seria um tipo de prazer rudimentar, primário. Contudo, a imitação servil não aumenta nossa esfera de conhecimentos e nem satisfaz as nossas mais elevadas exigências estéticas. O poeta, para deleitar, deve, portanto, propor um modelo não apenas baseado na natureza pré-existente, mas na natureza bela e possível.

Nesse processo, o poeta representa a natureza como ela poderia ser, e não como ela de fato é. Processo ao qual denomina-se de imitação fantástica ou ficção poética. Operação pela qual o artista escolhe os objetos mais belos para, através de certos artifícios, formar das belezas parciais num todo perfeito e belo. O poeta, entretanto, não está livre de todas as amarras ao utilizar-se destes processos e não pode estar entregue aos caprichos de sua fantasia e suas predileções pessoais. São quatro as permissões concedidas ao artista: a Abstração, a Combinação, a Amplificação e a Transformação (SPINA, 1967, p. 87).

Pela abstração o poeta e o pintor suprimem da realidade aquilo que é defeituoso ou imperfeito. Homero e Virgílio omitem de sua obra características que possam ofuscar o brilho do objeto imitado. Por combinação deve-se selecionar as belezas parciais e dispersas dos objetos da mesma espécie para a estilização e idealização do objeto para que a representação alcance uma beleza ideal.

Por amplificação entende-se o processo pelo qual o poeta engrandece e multiplica as belezas naturais, tornando-as melhores e mais belas do que são. As qualidades físicas e morais dos heróis de Homero evidenciam esse processo. Por transformação entende-se uma liberdade quase ilimitada que permite: a) transferir a seres incorpóreos propriedades sensíveis (corpo, movimento, figura); b) transferir características de seres animados em seres inanimados (alma, vida, ação); c) transferência de objetos ou sucessos no tempo e espaço fingindo que o que se realizou há muito tempo se realiza agora ou vice-versa; d) transferência de objetos para lugares onde não existem.

Portanto: pela abstração o poeta torna a realidade mais bela livrando-a de suas imperfeições. Por meio de combinação criam-se realidades novas. Pela amplificação, realidade maior, extraordinária; com transformação, a realidade maravilhosa. O deleite só pode se dar por meio dessas operações da criação artística, de acordo com Spina (1967, 89). Desobedecer tais preceitos pode levar o poeta a cometer a ficção monstruosa: “ajuntar a cabeça de uma mulher ao corpo de um cavalo, as penas da ave com a cauda de um peixe, ou fizesse sair de uma flor a cabeça de um homem”.

Do mesmo que a imagem ridicularizada por Horácio, em *Epístola ad Pisones*, ignorar os processos adequados para a construção de algo coerente resultaria em uma obra monstruosa e desconjuntada. Poder-se-ia tolerar tal prática, mas deveria ser evitada. Há certas condições dentro das regras que permitiram que se pudesse criar obras sem incorrer em erro de composição artística. A ficção monstruosa pode ser desculpada por ter a superstição como princípio e a alegoria como objeto. A mitologia nos oferece os casos de transformação de um gênero para o outro (SPINA, 1967, p. 90).

Toda hipótese poética deve ser possível, as impossíveis não podem ser figuradas senão como alegorias. Além de possíveis, as ficções poéticas devem ser verossímeis. Ou seja, devem ser conforme as leis do mundo físico e moral. As ficções poéticas possíveis devem ter como lei as verdades metafísicas; as impossíveis têm como fundamento a verdade alegórica (SPINA, 1967, p. 91). As ficções baseadas no mundo físico: o mundo físico e moral. A verdade é, assim, o fundamento da ficção.

## 2.10 O GÊNERO BUCÓLICO

Todas essas características de naturalidade, propósito didático e limpeza da experiência, que mostrassem algo feio ou imperfeito, têm, como resultado, o gênero bucólico do Século XVIII. O gênero pastoril praticado pelo Arcadismo nada tem a ver com os poemas rústicos escritos por Virgílio ou qualquer outra produção textual que figurou a vida no campo em suas páginas. O propósito e o modo de se apresentar o campo e as relações do homem com a natureza estão intrinsecamente ligados ao modo da vida urbana e polido, e não o contrário.

Portanto, o que há de mais característico nestes poemas é a transformação do pastor em um veículo do poema e do campo nas aspirações daqueles homens enfadados com a vida urbana e que desejavam uma vida “agradável e complacente”, equivalente à dos pastores representados nos poemas de Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e outros poetas que praticaram o gênero bucólico no Arcadismo.

Os gêneros pastorais estão associados ao Neoclassicismo, conforme afirmou Candido, cujos textos representavam uma das “principais manifestações de naturalidade” por meio do “encontro da tradição clássica e a procura de relações humanas simples” e interpretadas com o viés das “normas racionais” (CANDIDO, 20014, p. 62).

O Arcadismo, que deu nome ao período no qual se manifestam tais gêneros, deve ser considerado mais que o conjunto total dessas manifestações literárias. Verdadeira filosofia de vida o movimento reinterpreta o mito da idade de ouro que era, até então, retrospectivo. Dava-se lugar a uma visão de futuro por meio deste mito. Quer dizer, fazia-se espaço para uma ideia de progresso, invertia-se o significado de nostalgia do mito da era de ouro para fazê-lo utópico, não nostálgico.

Candido (2014, p. 62) conjectura que a poesia pastoral, “como tema”, talvez, estivesse vinculada ao desenvolvimento da cultura urbana, transformando, por uma oposição entre “as linhas artificiais da cidade à paisagem natural, [...] o campo num bem perdido, que encarna facilmente os sentimentos de frustração”. Explicam-se os desajustamentos da “convivência social” por conta da “perda da vida anterior”. O campo surge neste panorama como “cenário de uma perdida euforia”. A evocação

do campo permite um equilíbrio entre a angústia de viver – associado à vida presente – dando acesso aos mitos da idade de ouro.

Os gêneros pastoris do Neoclassicismo simplificaram a imagem poética em prol de uma contemplação mais simples da paisagem e dos seres. A mensagem social de vínculo entre os homens está presente na simplicidade das imagens que expressam o vínculo entre o homem e as árvores, o homem e os rios, o homem e os montes etc. Enfim, toda vinculação entre o homem e a natureza que foi obliterada pelo “anteparo fulgurante das metáforas barrocas” (CANDIDO, 2014, p. 62).

No Arcadismo, além da vida campestre, produto da exaltação da idade de ouro, há expressão da diminuição do sentimento amoroso, pois é tratado com mais humildade e/ou simplicidade. O árcade, contudo, ao contrário do bardo romântico, não ama. Nem ao menos anda com sua própria personalidade; adota um estado pastoril disciplinando, sistematizando sua manifestação individual. É em virtude dessa “abstração do comportamento” que a crítica acentua o seu convencionalismo; mas essa característica, ao contrário do que a maioria da crítica coloca, não representa traço exclusivo desta escola. É apenas mais evidente, o que, talvez, se mostre mais contundente aos nossos olhos de homens modernos que passaram pelo Romantismo (CANDIDO, 2014, p. 63).

Contudo, ao mesmo tempo em que se identifica esta margem com uma expressão menos convencional do que se imagina, há de se considerar que esse aspecto deixe em relevo outro fator ligado às regras. Por meio dessa distância entre o poema e aquele que o escreve ao assumir um nome pastoral podemos lembrar, obviamente, que isso implica, indiretamente, na maior facilidade em adaptar esta produção aos padrões de gênero tão caros ao primeiro Classicismo.

Em adição ao que se colocou sobre o gênero, podemos relacionar o Arcadismo português do século XVIII a certa idealização do mundo; muito diverso daquele gênero bucólico praticado em outras épocas: polido, bem-comportado, amainado, urbanizado; dentre outros adjetivos legados a esse tipo de produção artística em específico. O Arcadismo setecentista contrasta com a rudeza das manifestações mais antigas do gênero.

Graças à regra soberana da verossimilhança podem-se apresentar pastores galantes, amorosos e bem-educados. A apresentação desses pastores é possível graças à aceitação, por meio da imaginação, de que seria possível o desenvolvimento de tais traços em meros pastores. De acordo com essa concepção, a poesia pastoral não terá encanto se for tão grosseira ou rústica quanto o natural ou limitar-se às coisas rurais. Por essa lógica de composição, “falar de cabras e carneiros e dos cuidados que requerem nada tem de agradável em si”. O que agrada, contudo, é a “ideia de tranquilidade, ligada à vida dos que cuidam das cabras e carneiros”, conforme Candido (2014, p. 63).

Em consonância com o que foi visto até aqui o próximo capítulo será centrado na leitura de poesias do autor Cláudio Manuel da Costa. As ideias já expostas neste capítulo servem de base para situarmos uma longa problemática da classificação e da leitura das características poéticas do contexto estético e estilístico de então. Longa discussão que não serve apenas como uma digressão dos aspectos históricos e estilísticos, mas para podermos ter uma visão mais ampla do fenômeno poético contextualizado. São ainda importantes a poética de Verney e os pontos de vista de autores como Sérgio Alcides (2003) e Hélio Lopes (1975).

Em especial, no que diz respeito à leitura da produção poética do autor focado em nosso estudo, faz-se válida a leitura com base no que foi exposto. A contextualização e as origens da poesia clássica e os desdobramentos da obra de arte a partir da era romântica ou moderna, ao menos do ponto de vista histórico, considerando-se a marca da mudança de foco do texto poético cotejada por Barthes. São igualmente importantes as análises dos conteúdos e a classificação dos temas referentes à natureza.

Por isso, a digressão sobre a concepção de natureza tomou boa parte deste capítulo. O capítulo 2 serve-nos como base teórica e metodológica para que leiamos com mais propriedade a poesia de Cláudio sem o risco de cairmos em anacronismos na avaliação de sua poesia. A evocação dos sentimentos românticos e a figuração da natureza estariam de acordo com aquilo que foi exposto por Nunes (2008). Ou seria uma projeção de formas arcaizantes, regidas de forma magistral na construção de um ambiente bucólico típico?

Ainda são importantes as questões da mistura de estilo possíveis proposta por Coutinho (2007) na avaliação poética de um autor classificado como neoclássico, mas apontado, conforme Holanda (2000), como barroco sob a aparência de uma preocupação classicizante nos seus temas. A linguagem poética, os recursos estilísticos e o tratamento poético dado em sua poesia podem apenas ser dimensionados de acordo com as questões propostas e debatidas ao longo destas páginas.

Com base em Spina (1967) executaremos uma leitura atenta aos preceitos classicistas, assim como serão vistos com maior detalhamento os pontos de vista de autores como Bosi (1999; 2015). A natureza constitui parte central na poesia do autor mineiro. O capítulo tem como principal objetivo a leitura de poemas individuais e as possíveis influências no modo de conceber a natureza. A localização estilística e teórica, mesmo longa e bastante conceitual, torna-se frutífera na avaliação da execução artística aplicada ao seu objeto.

O capítulo 2 serviu-nos de base para podermos explorar o complexo das ideias acerca da natureza dadas pelo viés clássico em contraste com a natureza romântica. Tentaremos ler, em consonância à teoria de Candido (2014), se há, talvez, a presença de uma veia poética romântica ou se a estética se apresenta totalmente arcádica e convencional. É importante nos atentarmos a possíveis leituras divergentes e a outros autores que executaram uma leitura aproximada do autor. A mescla de uma perspectiva macro histórica e o contato com o objeto e outros leitores faz parte do esforço de leitura do poeta setecentista brasileiro.

## CAPÍTULO 3 – A NATUREZA EM CLÁUDIO MANUEL DA COSTA

### 3.1 O CORPUS

Dentre os cem sonetos contidos no volume *Obras*, selecionamos vinte e oito, por mais nos parecerem adequados às representações da natureza. Os poemas selecionados podem ser categorizados por tópicos (temas). São eles: natureza real x ideal; natureza real x sonhada; campo x cidade; natureza como espelho dos sentimentos do pastor; natureza como metáfora do amor; natureza como interlocutora. No total, são seis temas dentro da linguagem bucólica.

Na seleção do *corpus* nos atentamos para a representação da natureza na poesia de Cláudio Manuel da Costa. Estão presentes aqueles que mais exploraram a natureza como veículo de expressão artística. Seja a natureza meramente um pano de fundo ou a representação dos estados interiores do poeta. Notamos, dentro do *corpus*, uma preferência pelo tema amoroso. Explicamos: quatorze (14) dos vinte e oito (28) poemas selecionados tem o tema da natureza como espelho dos sentimentos do pastor.

A segunda temática mais comum nos limites do *corpus* selecionado tem sete poemas. O tema representa a natureza como interlocutora do pastor. Como terceiro tema mais recorrente temos a temática arcádica e bucólica da natureza x cidade. O tema típico na poesia bucólica de campo e cidade está presente em quatro composições. A natureza sonhada em contraste com a natureza real tem o número similar de aparições, porém, um pouco menor: três. A comparação entre uma natureza ideal com outra que é real aparece em apenas dois poemas dentre aqueles analisados aqui.

Enumeremos todos os sonetos analisados no terceiro capítulo: I, II, V, VI, VII, VIII, IX, XII, XIV, XVII, XXII, XXIII, XXXIII, XXXVII, XLVII, LIII, LVIII, LIX, LXII, LXIII, LXIV, LXVIII, LXXII, LXXIV, LXXVI, LXXVIII, LXXIX e LXXX. Classificamos, dentro das temáticas propostas, os sonetos II e LXXVI como pertencentes à categoria de natureza real e ideal. O segundo assunto, já enumerado aqui, é o da comparação entre a natureza real com a natureza sonhada. Fazem parte desta classificação de ordem temática os seguintes sonetos: VI, VII e LXIV.

O terceiro tema, ou seja: campo x cidade possui os sonetos V, XIV, LXII e LXIII. A representação da natureza como espelho dos sentimentos do pastor está presente em: VIII XVII e XXII. As composições de número XII, XXXIII, XXXVII, XLVII, LIII, LVIII, LIX, LXIV, LXVIII, LXXII, LXXIV, LXXVIII, LXXIX e LXXX pertencem à categoria de natureza como metáfora do amor. Na última categoria de representação da natureza dos poemas temos o recurso de figurar a natureza como interlocutora. Os sonetos em que isso ocorre são: II, VI, IX, XVII, XXIII, LXII e LXXVIII.

Embora possa parecer estranha a decisão o capítulo irá se orientar pela divisão de temas para a análise das representações da natureza. Assim, quando um soneto aparecer em mais de uma categoria, diferentes partes dele são analisadas conforme o foco da representação natural. Sem, claro, distanciarmo-nos do significado total do poema. Sonetos podem figurar em partes diferentes do trabalho para uma melhor localização e organização das análises propostas.

### 3.2 NATUREZA REAL X IDEAL: II E LXXVI

Não vês nas tuas margens o sombrio,

Fresco assento de um álamo copado;

Não vês ninfa cantar, pastar o gado

Na tarde clara do calmoso estio.

(Claudio Manuel da Costa, 2013, p. 108)

Interessa-nos, por enquanto, no que se refere a este item, o desenvolvimento do soneto II a partir de seu segundo quarteto. Em especial, a construção da tensão entre uma natureza real, de poucos atrativos, e a imaginação bucólica e de viés

classicista com o estado real do rio apresentado neste poema. Notemos que há outros temas interpenetrando a comparação dos rios. O mais evidente deles é o recurso utilizado para invocar o rio como ser consciente.

Segundo Candido (2014), este poema seria o primeiro em nossa literatura a apresentar certa consciência nacional e a temática da terra natal. Não sem certas convulsões e tensões provenientes da dúvida da validade de uma cultura provinciana, como a brasileira, naquele momento em que o termo nação nem estava formado. De acordo com a leitura de Alcides (2003, p. 13), apresentada na obra *Estes Penhascos*, a poesia de Cláudio Manuel da Costa se faz sentir em virtude da “relação de conflito entre a persona poética do autor e a paisagem ao redor”.

Considera-se ainda, neste estudo, que a representação da natureza bucólica sofre uma quebra de paradigma das convenções do bucolismo mais tradicional. A tensão está aqui na tendência do pastor em se manifestar de acordo com a paisagem, a qual deveria ser apenas pano de fundo. Plácida, não poderia interferir na composição geral do poema sobretudo quando se fala dos afetos expressos no poema. Deveria ser reforçada a sensação de equilíbrio, placidez, clareza entre outras características de uma poética de teor classicista.

Há aqui, ao contrário, a tensão de dois estados de natureza que é construída no poema. Este segundo quarteto evoca o rio para fazer eco à comparação entre o Tejo e o Ribeirão do Carmo. A tensão se dá na negação da propriedade da paisagem bucólica ideal. Tem-se, aliás, uma concepção livresca da natureza como aquela mais agradável, mais bela. Está-se diante de uma busca por um estado puro de um *locus amoenus* que simplesmente não se encontra na terra natal.

Há duas leituras de cunho biográfico e nacionalista que surgiram deste soneto em específico. As duas poesias caem na categoria de avaliação de posição política e ideológica do autor. Embora sejam leituras fora do texto e muito mais ideológicas que propriamente textuais, é bom explicá-las. Parece-nos relevante situar este poema significativo da obra do autor e como ele foi recebido por parte da crítica. Uma das leituras associa o soneto ao nativismo e, por essa linha de pensamento, provaria sincero amor à terra natal.

Derivada desta leitura surgem duas nuances da participação política do autor. Uma delas confirmaria, por meio do texto poético, sua veia revolucionária. Outra diz que, apesar de amar sua pátria, ao detratá-la faz-se clara a fraqueza de seu autor. Ambas as leituras apresentam caráter político na interpretação da personalidade e da biografia do autor mineiro. A segunda leitura ainda pode se confirmar pela comparação entre a natureza presente em seu poema o ideal de placidez classicista (ALCIDES, 2003, p. 20).

Alguns autores, como Candido (2014), veem neste soneto o conflito entre a natureza de uma terra inculta. Reflexo do estado de tensão no qual o poeta se encontra ao voltar de Portugal. Candido, em sua história da literatura, defende a tensão da natureza classicista em conflito com a rudeza de sua terra natal. Independentemente de a leitura ter um viés histórico forte, com traços de nacionalismo tão caros à historiografia, pode derivar-se uma leitura proveitosa do contraste de estilos.

Por um lado, há uma natureza rude e pouco merecedora de seu cantar; por outro, aquela imagem bucólica ideal. Apresenta-se uma ideia perfeita de uma natureza agradável e ideal. Natureza que não condiz com o que se encontra de fato diante de si. Apresenta-se um ideal de estética classicista. A poesia aqui tem um viés idealista: constrói-se pela negação da imagem do rio perfeito. Daquele que seria belo e agradável.

Apresenta-se um canto de contrastes que justifica o realismo que estava, supostamente, fora das convenções ao descrever um rio “turvo” e banhado de pálidas “areias”. Conforme as convenções bucólicas nada de feio ou que fugisse de uma beleza imaginada deveria ser descrito ou colocado na poesia bucólica setecentista. O rio não tem nada daquelas qualidades essenciais que se procura em uma poesia de imagens amenas e agradáveis. Vê-se um local rude, estranho à imaginação arcádica da poesia do Arcadismo.

A paisagem está longe de refletir o regozijo da vida simples do campo. Notamos a negação do tema mítico e, por extensão, da representação da cultura por meio da reverência aos temas e seres míticos quando há a negação do canto da ninfa nesta paisagem: “Não vês ninfa cantar, pastar o gado/ Na tarde clara do calmoso estio.”.

Turvo banhando as pálidas areias

Nas porções do riquíssimo tesouro

O vasto campo da ambição recreias

(COSTA, 2013, p. 108).

Ainda vale chamar a atenção para a descrição do primeiro terceto que reforça uma natureza desprovida de brilho e beleza onde se vê o rio turvo banhando as pálidas areias. Embora este seja um terceto que enumere as reais características do Ribeirão do Carmo são características negativas. A placidez do rio português não se nota aqui. Não há, portanto, a clareza necessária a um rio que, idealmente, deveria ser claro e cristalino.

O termo de comparação é o ideal de uma natureza que não se encontra no rio de cá. A poesia neoclássica, por conta de sua influência platônica, sempre toma como seu objeto um estado ideal das coisas. Podemos observar nesta poesia uma busca por esse ideal de rio cristalino nas duas estrofes. A construção tensa entre aquilo que se espera e o que é o rio brasileiro mostra o jogo de tensões de uma natureza rude quando comparada à ideia plácida de um curso fluvial adequado à imaginação bucólica mais purista.

Se nos utilizarmos ainda da crítica de Alcides podemos derivar desta leitura alguns aspectos da filosofia setecentista, especialmente quando se fala da concepção de natureza e do mito da idade de ouro. Há aqui a tensão de um bucolismo plácido e ideal, proveniente de uma época mítica e uma nova idade de ouro decaída. O tom mítico permanece, mas há uma tensão entre um discurso típico da filosofia e a arte setecentista que tentam encontrar um campo perdido e edênico.

Retomemos o primeiro quarteto para analisarmos melhor como é evocada essa paisagem idílica do bucolismo almejado na poesia. O ideal do rio se apresenta no segundo quarteto, após o anúncio que será cantado o Ribeirão do Carmo como desprovido desta beleza livresca: não há uma árvore para se descansar “Não vês nas tuas margens o sombrio,/ Fresco assento de um álamo copado”. Item que, dentro da paisagem bucólica e das convenções árcades e pastoris, seria indispensável para cantar os agrados do campo.

O que nos importa é como esse tema da natureza real e ideal marca a representação da natureza neste poema. Notemos como se coloca e se adjetiva o pátrio rio evocado de forma a transformá-lo em confessor e, por consequência, em interlocutor. Para esclarecer o tema da comparação entre a natureza real e ideal citamos, de forma integral, um trecho do capítulo intitulado A NATURAL FERREZA:

Independentemente desse velho debate, pode-se observar que o soneto II sintetiza a oposição entre o ‘pátrio rio’ e os rios da Arcádia, em cujas margens se vê ‘o sombrio e fresco assento de um álamo copado’, e onde as ninfas cantam e o gado pasta sem impedimentos. Se a paisagem arcádica permite um vislumbre da decantada *aurea aetas*, o tempo edênico em que os homens desfrutavam da existência em pleno ócio, porque a ‘terra frutificava sem fadiga’, a paisagem mineira mostra a faina humana de uma nova idade de ouro, agora pervertida, decaída. Os cristalinos rios da Arcádia – Alfeu, Ladone, Mela, aos quais sempre são comparáveis ao Tejo, O Lima e o Mondego – banhavam prados amenos e inspiravam inocentes pastores. Já o turvo ribeirão do Carmo banha o pedregoso ‘campo da ambição’ e inspira ávidos mineradores que buscam o ‘influxo de suas veias’” (ALCIDES, 2003, p. 20).

É curiosa esta leitura, pois são apontados os principais pontos da representação da paisagem mineira em comparação com aquela imagem do rio bucólico. A comparação ocorre entre o aqui e o lá dando caráter histórico ao discurso literário. A validade desta poesia estaria justamente nessa quebra do ideário e da representação livresca. A terceira estrofe tem especial significação na localização do estilo com traços barrocos. Nega-se uma linguagem totalmente plácida. O rio Ribeirão do Carmo está presente neste poema.

Descrevem-se as “pálidas areias” e o “rio turvo” e dá-se o caráter de tesouro ao seu fluxo. Sua riqueza é aquela de natureza aurífera a inspirar os ávidos mineradores. Veja-se: “O vasto campo das ambições recreias”. Mistura-se a placidez com a descrição das riquezas materiais que desperta sua exploração por quem vive da extração do ouro. Preciso em sua leitura histórica e situação do discurso, é mais importante localizarmos a construção barroca apontada em seus últimos versos.

Que de seus raios o planeta louro

Enriquecendo o influxo em tuas veias,

Quanto em chamas fecunda, brota em ouro.

(COSTA, 2013, p. 109)

Tentemos fazer sentido destes versos bastante tortuosos para analisarmos os processos aqui elencados na construção do sentido. Planeta louro constitui uma imagem por meio da perífrase. Equivale ao sol, portanto. Assim como poderíamos recorrer à imagem comum de astro rei para falar do sol de maneira igualmente indireta. Não é uma imagem exatamente aconselhada segundo os pressupostos de uma poética classicista baseada na retórica e no argumento claro.

Verney recomenda, em sua obra *O Verdadeiro Método de Estudar*, uma linguagem que se desenvolva num argumento contínuo e claro. Onde, pois, os dois primeiros quartetos apresentem o tema e façam sentido dele por meio da explicação do argumento em sua segunda quadra. O argumento deve ser desenvolvido após a apresentação do seu tema e da ideia elencada naquela composição em seus tercetos. Verney não admite a linguagem obscura que não torne claro seus propósitos e a mensagem comunicada.

É a linguagem pedagógica e artificialmente construída com base em um desejo pela clareza da mensagem. Sendo assim, o poema aqui apresentado tem uma estrutura que evoca o rio em seu cantar. Elenca-se logo em seguida a descrição da ausência dos elementos do rio. O assunto é o rio brasileiro, descrito na segunda quadra e nos tercetos, demonstrando o quão realisticamente o Classicismo poderia ser em suas características. A desobediência a esse modelo está, na verdade, no uso da imagem por meio da perífrase.

A linguagem à qual almeja o livro de Verney é muito diferente daquela proposta no livro de Costa. Ao menos em certas escolhas vocabulares ou descrições que soam pouco claras. O último terceto dá expressão ao que poderíamos chamar de uma descrição aguda e engenhosa dos efeitos do sol nas pálidas areias do rio. O sol influi por conta de seus raios na corrente do rio aqui chamada de “veias”. Imagem sugestiva pouco tem de direta e clara, exceto pela analogia do corpo humano com a corrente de água de um curso fluvial.

Neste soneto em particular vemos que há a preocupação em seguir o modelo da argumentação ao cantar o pátrio rio. O assunto unifica toda sua composição. Há uma unidade de assunto esperada pela composição fechada do soneto. O problema na linguagem de Cláudio está em suas escolhas vocabulares e na linguagem tortuosa. Fala de maneira que seu verso não se mostre cristalino e claro, preciso e absolutamente plácido. Por isso, este último trecho dá mostras de suas influências barrocas.

Assim, notamos uma temática que, embora seja em muitos pontos pronunciadamente clássica, conte com elementos estruturais em seu soneto e sua linguagem bastante heterodoxa da poesia praticada então. Conforme o que observamos, de tanto que se falou do poeta, parece haver consenso com a opinião de Holanda (2000) de que o poeta mineiro apresenta características marcadas de uma primeira linguagem de viés seiscentista. Os recursos vocabulares caracterizam uma natureza e uma poesia tortuosas nestes últimos três versos.

O soneto LXXVI trás uma temática parecida com a do soneto II e um desenvolvimento metalinguístico marcado na figura do rio cantado. Este poema tem como ideal também uma poética classicista como o da segunda composição de abertura do volume obras. É um poema que versa sobre a poética de Cláudio e que é muito importante na caracterização da sua formação artística.

Enfim te hei de deixar, doce corrente

Do claro, do suavíssimo Mondego;

Hei de deixar-te enfim; e um novo pego

Formará de meu pranto a cópia ardente.

(COSTA, 2013, p. 165)

Como se sabe Cláudio se formou em Coimbra pela faculdade e voltou ao Brasil. No tempo em que esteve em Portugal aprendeu a amar o estilo clássico que sempre tentou seguir com afinco e do qual tantas vezes lamentou não ter feito. O contraste aqui entre a natureza real e ideal se repete em tom lamentoso. Diz estar se apartando do rio, evoca-o como se se dirigisse a alguém. Local que, conforme ele, em outras poesias, como já visto aqui, teria mais cultura e seria menos árido intelectualmente. Algo dito no Soneto II que caracteriza o pátrio rio como turvo e feio, diferente do cristalino Mondego.

Na maioria das composições de Cláudio que tomam a natureza como um elemento de comparação nota-se a construção de um ambiente bucólico. Muitos sonetos utilizam-se da natureza como elemento caracterizador dos sentimentos dos pastores conforme a necessidade. Seja por meio da comparação direta, por contraste, ou outro meio nessa construção de um local que contribua para a significação do poema.

A natureza também figura como temática e como modo de comparar o estilo poético de dois locais como ocorre com relação ao estado da cultura no Soneto II. Aqui o Mondego funciona como uma metonímia da caracterização de Portugal. O tom lamentoso do primeiro quarteto mostra o apego ao estilo e à cultura de Portugal que ele levou para o Brasil.

De ti me apartarei; mas bem que ausente,

Desta lira serás eterno emprego;

E quanto influxo hoje a dever-te chego,

Pagará de meu peito a voz cadente.

(COSTA, 2013, p. 166)

Caracteriza-se “doce” a “corrente” do Mondego. Notemos como evocação do apreço ao estilo clássico que aprendera a amar em Portugal por meio desta imagem. Este deixará sua corrente, Portugal, para ir a um novo local. Funciona como uma canção do exílio à cultura da Metrópole como caracterização de Cláudio como um homem de cultura. A natureza torna-se evocação de um local que, por consequência, é responsável pela formação artística do poeta.

A lição aprendida em Portugal, diz-se no segundo quarteto, jamais será esquecida. Portanto, o legado deixado por sua permanência em Portugal será aproveitado ao outro local “pego” ao qual ele se destina. Em outras palavras, o que se diz nesta parte do segundo quarteto: “De ti me apartarei; mas bem que ausente,/ Desta lira serás eterno emprego (COSTA, 2013, p. 166);” é que a cultura e o estilo aprendidos em Portugal serão lembrados e aplicados sempre.

O poeta continuando, nesta mesma estrofe, dizendo que vai pagar tributo ao rio Mondego e também à sua corrente. Nada mais quer se dizer do que se perpetrará o estilo português. Este difere do estilo Espanhol que Cláudio havia praticado havendo muito mais apreço ao que se aprendera na Metrópole. Vai se emprestar a voz para dar vazão ao estilo aprendido.

Ou seja, na linguagem do poema irá se lembrar da corrente doce do Mondego, cujas lições lhe emprestaram voz. Fala da lição que Cláudio tenta seguir e cuja mensagem se converte no estilo adquirido depois de adulto. É essa cultura que inspira suas mensagens e temas clássicos como evocados no terceto nas imagens das ninfas. Estas imagens bucólicas têm papel metalinguístico de caracterização do ideal de poesia do poeta mineiro.

Desde o prazo funesto deste dia

Serão fiscais eternos da minha ânsia

As memórias da tua companhia.

(COSTA, 2013, p. 166)

A composição acima denota a saudade do poeta como criador de seu aprendizado artístico. Em especial, quando fala que não irá se esquecer de seus ensinamentos, referindo-se claramente ao Mondego. As imagens que permeiam tal composição são todas de cunho classicista, equilibradas e bastante diretas. Há metáforas e analogias, mas nada de engenhoso, oculto ou exagerado. O poema segue o seu tema cantando os ensinamentos e enumerando imagens plácidas.

Das ninfas, que na fresca, amena estância

Das tuas margens úmidas ouvia,

Eu terei sempre n'alma a consonância;

(COSTA, 2013, p. 166)

Coloca a imagem das Ninfas como paralelo de clareza e pureza de estilo poético clássico. As Ninfas banham-se nas águas frescas do Mondego. Evoca uma temática classicista, neste terceto, que serve para construir, por meio da apresentação de um elemento mitológico e de adjetivos como úmido, fresco, ameno, a imagem da lição adquirida em Portugal; mostrando-se ainda mais importante é o estilo.

A metaforização e a construção por comparações são sempre restritas na poesia classicista notadamente os abusos de uma linguagem não clara. O poema todo constitui-se de analogias, contudo, está longe de apresentar uma linguagem engenhosa. Diríamos ser da natureza da poesia usar metáforas. Apesar da desconfiança que o Neoclassicismo deita sobre o uso abundante de figuras de linguagem torna-se difícil, se não impossível, fazer poesia sem tropos.

O primeiro terceto dá apreço ao canto do rio e a sua corrente onde as ninfas se banham. A corrente do rio é expressa como agradável aos ouvidos; o poeta ouvia a corrente do Mondego onde as ninfas se banhavam e se lembrava de suas lições. Assim, a imagem das Ninfas, de inspiração clássica, dá a entender com qual escola poética Cláudio se identifica mais.

A natureza, misto de mitologia e geografia, é um paralelo bastante real do que se tem como idealização de poética e da vivência do poeta; especialmente o uso de consonância como característica apreendida de estar conforme ou cantar de acordo. Cantar de acordo com o rio ou mesmo poder-se-ia ler aí uma referência à harmonia e ao equilíbrio, tão almejados por Cláudio. Este poema ainda fecha com uma referência curiosa, talvez, ao modo mais antigo de se fazer poesia.

Desvela, desse modo, o desejo de fazer uma poesia que precisa ser regrada. O último terceto fala da vigilância da ânsia pelas Ninfas, que são figurações da poesia clássica do mesmo modo que as musas. Tendo papel de personificação desta inspiração clássica. A memória da companhia do Rio será o fiscal, desde o dia em que este parte para outro lugar (o Brasil), responsável em manter sob controle as “ânsias” do poeta.

Fecha-se o soneto com um terceto que pode significar tanto o objetivo do estilo em lapidar as efusões sentimentais para o equilíbrio da expressão quanto uma leitura mais biográfica e baseada em documentos que se apropriem do que o poeta versou sobre seu estilo. De qualquer modo, o que importa é que o estilo aprendido irá manter a pena da criação poética de acordo com regras estritas.

Mantém-se a expressão poética controlada às “efusões” de sentimento. Coloca-se, longe da pena poética, os sentimentos naturais e efusivos, brutos, sem trabalho, que não sirvam ao equilíbrio clássico proposto pelo Classicismo, em especial sua parte mais radical que estava se formando em resposta ao Barroco: o Neoclassicismo. As regras, apesar de não serem enumeradas, seguem os padrões classicistas de equilíbrio, expressão contida e temática adequada.

### 3.3 NATUREZA REAL X SONHADA: VI, VII, LXIV

Em três sonetos há o desenvolvimento de uma natureza sonhada, imaginada, que marca o contraste com o real. Em alguns destes poemas há a influência dos sentimentos do pastor na figuração da paisagem, como no soneto LXIV, alterando-se a percepção do pastor sobre a realidade. Há, no soneto VI, uma paisagem em conflito com a memória do pastor que a encontra muito diferente do que a imaginava. O soneto VII radicaliza este mesmo argumento e desenvolve-o de forma plena.

Brandas ribeiras, quanto estou contente

De ver-vos outra vez, se isto é verdade!

Quanto me alegra ouvir a suavidade,

Com que Filis entoa a voz cadente!

(COSTA, 2013, p. 111)

O poema inicia com a alegria do pastor ao reencontrar a paisagem bucólica após tanto tempo longe desse local ameno e agradável, próprio para o descanso da alma. Contudo, o reencontro é marcado por um problema de crença na paisagem, representada de maneira esquemática pelos ribeiros. Na imagem plácida adentra a dúvida tão pouco apropriada à serenidade cara à poesia bucólica. Dever-se-ia

evocar paisagens e sentimentos dispostos a agradar e dar conforto à alma. Mais uma vez a tensão mostra-se em pequenos detalhes.

Os rebanhos, o gado, o campo, a gente,

Tudo me está causando novidade:

Oh como é certo, que a cruel saudade

Faz tudo, do que foi, mui diferente!

(COSTA, 2013, p. 111)

Ao observar a paisagem, totalmente nova, que lhe causa espanto, estranhamento – não necessariamente maravilhamento -, e sim uma quebra de expectativa de sua memória, “saudade” que lhe está causando “novidade” e tudo está “mui diferente do que foi”. Isto apenas confirma que aquela paisagem não é a mesma de antes, aumentando a desconfiança de que esse local onde tenta repousar de suas malfadadas aventuras amorosas, talvez, seja falso.

Há sempre a suspeita, dita logo no segundo verso do primeiro quarteto, de aquela paisagem não ser verdadeira, mas fruto de sua imaginação. Há o agravante da paisagem não corresponder ao que o poeta se lembra: “Tudo me está causando novidade:/ Oh como é certo, que a cruel saudade”. A tensão neste poema se dá tanto no plano da confissão do poeta à natureza como da desconfiança do que vê diante de si. A tensão se desenvolve em todas as estrofes.

Recebei (eu vos peço) um desgraçado,

Que andou té agora por incerto giro

Correndo sempre atrás do seu cuidado:

(COSTA, 2013, p. 112)

Há outras significações dentro da tensão do poema. O pastor se dirige à paisagem como confessor de seu desalento tanto quanto em outros poemas e espera ser acolhido pela natureza que é humanizada aqui. A comparação que se faz apenas pelo espanto. O certo é que a natureza se apresenta sem muitos detalhes e o sentimento do espanto permeia o sentido contraditório do argumento do soneto. Desenvolve-se, entre as evocações de uma paisagem amena, a contradição da memória com o que se enxerga na paisagem.

Os dois primeiros quartetos apresentam de maneira esquemática um local plácido, mas quase sem detalhes até mesmo para a natureza da Arcádia. Nada há que descreva olmos copados ou mesmo rios cristalinos. A representatividade da natureza certamente não cabe aqui como apresentação da cultura portuguesa em paralelo à natureza brasileira, como no soneto II. Igualmente, se distancia das propostas do poema uma apresentação de estética clássica por meio da evocação dos rios portugueses vista em LXXVI. Embora haja uma evocação classicista do cantar que perdura ao longo do tempo.

Não há preocupação com o modelo natural de apresentar o campo. Evoca-se, pelo princípio do estilo, uma natureza esquemática e genérica. A representação não tem nada de natural ou descritiva. Sua evocação obedece, mesmo que de maneira relativamente conturbada, ao modelo de natureza amena, a qual é quase que evanescente, que mal se enxerga; servindo mais a um propósito de mostrar os tormentos do pastor diante de suas desventuras amorosas, mas sem figurar na natureza a descrição dessa problemática como seria no Romantismo.

Se se figurassem ecos de uma natureza romântica neste soneto teríamos a natureza não como conforto, mas como reflexo de seu espírito atormentado no qual figurariam os tormentos da alma do poeta. A natureza mal aparece como caracterizada. Não há adjetivação praticamente, enumeram-se elementos da paisagem como uma lista: rebanhos, gado, campo. O máximo de caracterização está em “brandas ribeiras”. Há presente a temática de um amor sofrido e cuja natureza seria um recanto seguro, não fosse o duplo tormento do pastor: o amoroso e o cognitivo.

O soneto VII, como dito, apresenta um desenvolvimento similar. O tormento do pastor, porém, mostra-se muito mais intenso do que a evocação de um *locus amoenus* reconfortante como em VI. Embora este esteja permeado da suspeita de sua irrealdade. No soneto VII isso se confirma quando diz: “Eu me engano: a região

esta não era” (COSTA, 2013, p. 112). A identificação da paisagem com os estados de alma do pastor altera a natureza quando se fala de VII e LXIV.

Eu me engano: a região esta não era:

Mas que venho a estranhar, se estão presentes

Meus males, com que tudo degenera!

(COSTA, 2013, p. 113)

Estranha o pastor ao identificar em tal paisagem os seus males. Talvez seja fruto de seu delírio como vemos em LXIV. Neste poema, a paisagem se altera devido aos sofrimentos do pastor, influenciando na percepção da passagem do dia. Em VI, por exemplo, o soneto fala dos males “com que tudo degenera”. Reconhecem-se na natureza os sofrimentos do pastor. Daí a suspeita que se confirma entre a memória de antes e o que vê agora. A identificação de seu sofrimento na paisagem bucólica é algo bastante presente na poesia da época de Cláudio.

A natureza aqui representada é enumerada em seus elementos como notamos em várias composições, porém, não se faz de modo algum como interlocutor, mas como paisagem que reflete os seus tormentos: “Mas que venho a estranhar, se estão presentes/Meus males com que tudo degenera”. Ao menos em função. O discurso todo dos outros versos desenvolve o argumento do estranhamento da paisagem em que o pastor se encontra: “Onde estou?”

Onde estou? Este sítio desconheço:

Quem fez tão diferente aquele prado?

Tudo outra natureza tem tomado;

E em contemplá-lo tímido esmoreço.

(COSTA, 2013, p. 112)

Observemos que há, no fecho do poema, os seguintes versos: “Mas que venho a estranhar, se estão presentes/Meus males com que tudo degenera”. O discurso todo dos outros versos desenvolve o argumento do estranhamento da paisagem onde o pastor se encontra, conforme dito no primeiro verso, apresentando a perplexidade do pastor diante das mudanças ocorridas na paisagem. Estranhamento que percorre grande parte da composição, senão toda ela. Pergunta-se que local é aquele em espanto logo no início do soneto VII.

A região em si é mostrada como pertencente ao espectro da alma do poeta. Há o deslocamento dos elementos na natureza. Desenvolve-se a diferença da memória comparada com a realidade por meio de alguns dêiticos. A natureza apresenta aspectos da psique atormentada do pastor: “Árvores aqui vi tão fluorescentes” ou “Nem troncos vejo agora decadentes”. Esta alteração mostra como os humores do pastor alteram a fisionomia da paisagem. Mudam-se as características de uma paisagem anteriormente florida e vibrante para outra mais sombria e igual ao estado de espírito do poeta: “estão presentes” seus “males que a tudo degenera”.

Espanta-se o poeta por não ver aquela paisagem florida como era antes; e vê-se estarecido pela alteração que seu espírito malfadado afetou de maneira negativa a paisagem ora tão verdejante e vibrante. Notemos que essa natureza era, segundo o primeiro terceto, viva e bastante alegre: “perpétua primavera”. Esse estranhamento permeia a descrição da natureza mais que a figuração desta. Novamente, a representação da paisagem natural é pouco descritiva e bastante ligada a uma tópica muito comum da poesia bucólica: o reflexo dos sentimentos na paisagem.

Uma fonte aqui houve; eu não me esqueço

De estar a ela um dia reclinado:

Ali em vale um monte está mudado:

Quanto pode dos anos o progresso!

(COSTA, 2013, p. 112)

O pastor se abala diante de tal paisagem tão diversa daquilo que rememora assim como no Soneto anterior há um espanto de uma paisagem que se mostra completamente diferente da memória do pastor. A transformação aqui é evidente e acentuada dentro do processo de estranhamento diante do que vê diante de si, como já dito. Vejam-se os versos: “Tudo outra natureza tem tomado”, reforçado pelo verso seguinte do primeiro quarteto: “E em contemplá-lo tímido esmoreço”.

Este começa a identificar o que mudou na paisagem havendo uma memória precisa do que falta ali naquele lugar: “Uma fonte aqui houve: eu não me esqueço/ De estar a ela um dia reclinado”. Outras mudanças na natureza da geografia local são apontadas de modo consternado: “Ali em vale um monte está mudado:/ Quanto pode dos anos de progresso!”. Do mesmo modo que acontece com o soneto VII mostram-se alterações na paisagem de acordo com os humores do pastor no soneto LXIV.

Este poema, em específico, mostra os sofrimentos do pastor diante de um dia que parece não passar diante de seus olhos. O dia demora a receber os raios do sol que, vagaroso, está subindo, mas a paisagem não recebe seus raios. O sol não ilumina o local em consequência do estado lúgubre do poeta. Este, delirando por causa de suas decepções amorosas, percebe o dia passar lentamente como se estivesse o tempo congelado. Estranha-se que o dia esteja tão “vagaroso” e que o sol nasça tão “tarde”.

Em consequência de seus delírios sua percepção da realidade é afetada. De modo que, após delirar porque havia sofrido de padecimentos amorosos e remoer seus sofrimentos, reconheça finalmente o fruto de sua imaginação na paisagem. Diz, exasperado, não reconhecer entre o dia e a noite tão afetado está pelos sofrimentos de amor. Ao final do poema diz ver “uma porta se cerrando” e outro “recolhendo seu gado”, como se fosse o fim do dia.

O soneto VI desenvolve um argumento em seu soneto aparentemente unificado, apesar de sua linguagem cheia de inversões. Observemos, contudo, a presença dos vocativos, da dúvida e da hesitação, constituindo uma linguagem que não parece, porém cristalina quando se compara com os modelos da poética retórica exigidas por uma composição direta e sem entremeios de sentimentos dúbios. A hesitação entre o real o imaginário, o sentimento de acolhimento dado pela paisagem amena e a recapitulação de suas andanças amorosas dá um tom conflituoso.

O argumento não se faz sentir nos termos prosaicos que encerra a poética de Verney (1950) que aconselha uma unificação do tema e um argumento claro e lógico. É tudo que não se vê neste poema hesitante. Titubeia-se entre o questionamento do real e da memória afetiva. Misturam-se os afetos à paisagem. O que se quer nesta poesia? Cantar e louvar as delícias do campo? Falar da passagem do tempo e da cura para os males do amor? Dizer o quanto sofreu e como a paisagem do campo pode curar sua desventura?

O poema em questão apresenta uma estrutura diferente da proposta por Verney. A argumentação hesita entre o conflito amoroso, a paisagem, que não é o que aparenta ser, e a evocação de um canto elegíaco à paisagem em questão para agradar a posteridade. Aglutinam-se três temas e três argumentos: sentimento e natureza, natureza real x imaginada (suspeita-se que esta não seja real) e o tema da metalinguagem. Este último utiliza-se de um recurso linguístico recorrente na poesia de Cláudio: o vocativo.

O soneto VII tem uma estrutura mais unificada, embora os sentimentos evocados não sejam de natureza apolínea. O desenvolvimento da argumentação foca na questão da realidade ou irrealidade daquela paisagem. Conclui exasperado o pastor que de fato as duas paisagens são diferentes. Repare-se nos versos do último terceto que concluem a exposição convulsa desta exasperação.

As inversões sintáticas igualmente indicam uma poesia anterior ao Classicismo: “Uma fonte aqui houve; eu não me esqueço” (COSTA, 2013, p. 112). A sintaxe está truncada por um ponto-e-vírgula entre um possível objeto e seu sujeito. Em ordem direta a frase seria a seguinte: “eu não me esqueço de que aqui houve uma fonte”. Cortaram-se alguns elementos para dar melhor ritmo ao verso e inverteu-se a ordem lógica da frase.

O soneto LXIV apresenta certas construções na sua evocação de um *locus horrendus* muito diversas das sugeridas pelo tratado português. Refere-se ao ciclo do nascer e pôr-do-sol com a expressão “giro luminoso” ao descrever o quão vagaroso se faz que o movimento de nascimento do sol se detenha por tanto tempo. Assim, os dois versos que resumem o ciclo do sol dizem: “Não pode ser que o giro luminoso/ Tanto tempo detenha: se persiste”. A construção por meio de dois pontos para indicar um encadeamento com a próxima frase.

### 3.4 CAMPO X CIDADE: V, XIV, LXII, LXIII

#### a) Soneto V

Primeiro poema dos quatro selecionados desenvolve o contraste campo-cidade em um clima bucólico-pastoril. O argumento do campo comparado à cidade é exclusivo no desenvolvimento do soneto. Os sonetos XIV, LXII e LXIII apresentam um desenvolvimento similar entre si. A diferença do soneto de número V dos outros seria a ausência da negação da vida citadina em prol da vida campestre. O soneto cinco apresenta a estrutura mais atípica deste tema da poesia do Arcadismo.

Quase sempre a argumentação compara campo e cidade, atribuindo vícios à cidade e virtudes ao campo. No soneto V, diferentemente dos outros três aqui analisados, transfere-se a lógica do campo para a civilização de acordo com a leitura realizada por Teixeira (in: COSTA, 2013, p. 111). A sinceridade faz parte da vida do campo enquanto o engano está na cidade. O campo apresenta a virtude e a verdade, do mesmo modo que acontece em outros sonetos tal comparação.

A superioridade do campo sobre a cidade, embora presente na argumentação de todos estes sonetos, não nega, ao menos no quinto soneto, a possibilidade de uma vida na cidade. É elucidativa, neste quesito, a citação do segundo quarteto todo: “Nem por isso trocara o abrigo terno/ Desta choça, em que vivo, coas enchentes/Dessa grande fortuna: assaz presentes/ Tenho as paixões desse tormento eterno” (COSTA, 2013, p. 111).

Se sou pobre Pastor, se não governo

Reinos, nações, províncias, mundo e gentes;

Se em frio, calma e chuvas inclementes

Passo o verão, outono, estio, inverno

(COSTA, 2013, p. 111).

O primeiro quarteto apresenta a vida simples do pastor desprovido de importância política ou de posses terrenas. Este vive as intempéries das estações: “se em frio, calma, e chuvas inclementes” e, portanto, o ano quando se enumeram propriamente as estações no verso seguinte: “Passo o verão, outono, estio, inverno”. O segundo quarteto complementa a simplicidade rústica da vida do campo e da falta de importância política do pastor apresentada nos primeiros quatro versos do soneto.

O pastor observa que prefere a simplicidade de sua vida a outro estilo de vida quando se lê: “Nem por isso trocara o abrigo terno/ Desta choça, em que vivo, coas enchentes”. Ou seja, não trocaria a vida na choça por uma vida na cidade. O segundo quarteto complementa a simplicidade rústica da vida do campo e da falta de importância política do pastor apresentada nos primeiros quatro versos do soneto.

Estabelece-se, desta maneira, um local rústico e isolado cuja vida simples é preferível a qualquer outra. Conforme leitura realizada por Teixeira (in: COSTA, 2013), o poema não propriamente ressalta apenas os prazeres do campo, mas avalia a vida na cidade pelos valores inerentes à simplicidade da vida pastoril. Dá para se ver com bastante notoriedade o contraste entre a lisonja e o poder que enganam, pois são “torpes”. Vejam-se os seguintes versos do primeiro e do segundo tercetos: “Adorar as traições, amar, o engano” e “Soa melhor a voz do desengano, / Que da torpe lisonja”. Sendo assim, conforme o pastor, é melhor se decepcionar do que ser enganado pela falsa lisonja. A lisonja, vista com desconfiança por ser suja e sórdida, ou seja, torpe, não compensa embora soe melhor do que a decepção.

Cabe notar como toda a caracterização da vida no campo e sua ética são feitas pela rusticidade das condições que se apresentam. A vida no campo é preferível àquela que se dá na cidade. A vida que se vive fora do campo acha-se marcada pela falta de caráter e moral. A ética é apresentada em termos de sinceridade em vez de influência política e preferindo-se o caráter rústico de morar em uma choça, desprovida de qualquer luxo. É melhor assim viver sem elogios e se ater ao campo como sua forma de vida. Avalia a vida nas cidades pelo ponto de vista do pastor que considera superior a vida do campo: “Nem por isso trocara o abrigo terno/ Desta choça em que vivo”. Considera o contraste entre as duas partes: quartetos e tercetos.

A primeira estrofe constrói um argumento dividido em duas instâncias iguais. O pastor é apresentado como simples e pobre: “pobre pastor”. É essa adjetivação que dá significação da condição simples de seu caráter. Quando diz que não há importância política na pessoa de quem canta utiliza um reforço linguístico para reforçar a ideia de simplicidade e rusticidade. Argumento desenvolvido no segundo quarteto como complemento da rusticidade do campo.

É central, na comparação entre a cidade e o campo, a ideia de rusticidade quando enumera em seus versos as palavras “governo, nações, província, mundo e gentes”. Nega o papel social do cantor e sua pretensão para a vida citadina. A segunda parte da primeira estrofe desenvolve a argumentação da simplicidade, mostrando a falta de luxos da vida no campo. Descreve com surpreendente realidade as intempéries às quais quem vive em uma choça simples está sujeito; passam as estações do ano à mercê do clima. A vida é caracterizada como pobre e sem luxos de maneira quase visceral.

Se tomarmos como ponto de partida a argumentação de uma tese sustentada sem conflitos, poderíamos arriscar dizer que há neste poema, ao contrário dos outros, uma hesitação. Indubitavelmente a vida campestre é louvada aqui. Quando afirma a preferência à vida campestre, apesar de sua rusticidade e da falta de projeção política a que esta relega o pastor, estamos diante de um lugar comum na poesia do bucolismo. Retoma-se o argumento todo da primeira estrofe no primeiro verso do primeiro quarteto: “Nem por isso trocara o abrigo terno/ Desta choça em que vivo co’as enchentes” (COSTA, 2013, p. 111).

A poesia do bucolismo em geral louva o aspecto ameno das paisagens bucólicas. As estações descritas neste poema têm tudo menos a placidez ideal de uma natureza aplainada e subjugada à razão setecentista. Faz eco uma descrição bastante realista, por assim dizer, da rusticidade e da vida pobre e sem recursos do campo. Elogia-se no discurso essa vida sem luxos, é certo. A descrição, contudo, soa bastante agressiva para a estética efeminada da poesia do Arcadismo mais lato.

Assim, a composição, se estivesse em ordem direta e adaptada à prosa: seus versos soariam mais ou menos da seguinte forma: “Não trocaria por isso o abrigo terno desta choça em que vivo co’as enchentes. Dessa grande fortuna tenho as paixões assaz presentes desse tormento eterno”. A natureza constitui um local de vida pobre e simples. Todavia, o pastor prefere lá a outro lugar. O desenvolvimento da tópica campo e cidade chega às conclusões típicas do gênero de veia bucólica preferindo-se o campo à cidade.

A questão principal é o eco da simplicidade como habitual e a descrição crua que se faz do campo e sua vida rústica e pobre como algo habitual. Cria-se um clima de simplicidade campestre ao evocar as imagens de uma choça simples sujeita às variações climáticas da natureza. Estabelecendo, dessa maneira, um local rústico e isolado, cuja vida simples é preferível a qualquer outra.

b) Soneto XIV

O poema inteiro revolve em cima do contraste entre campo e cidade, destacando-se sempre as virtudes do campo em comparação com os vícios da corte (cidade). O poema inteiro configura um comentário sobre como a vida no campo é melhor, mais honesta e mais ética. Notamos sempre uma comparação em estrutura de paralelismo, observada ao redor de todos os versos quando se fala do campo em contraste com a cidade. Muitas vezes a cidade é representada pela metonímia de corte. Algo que pode nos remeter a disputas de poder em que inverdades e tramas políticas são conjecturadas pelo bem do poder. Onde há, em contraste com o campo, mais simples, uma falta de ética que a cidade deveria adotar.

Quem deixa o trato pastoril amado

Pela ingrata, civil correspondência,

Ou desconhece o rosto da violência,

Ou do retiro a paz não tem provado.

(COSTA, 2013, p. 118).

Observemos que o campo sempre é colocado como simples e virtuoso. Vejamos tais versos: “Quem deixa o trato pastoril amado/ Pela ingrata civil correspondência”. Anuncia-se o tema e a opinião sobre o assunto tratado no poema. Fala-se, nestes dois primeiros versos, sobre a ingratidão da cidade e como a vida pastoril é melhor e preferível à da cidade. Em suma: quem deixaria uma vida segura no campo pela vida duvidosa e ingrata da cidade. Continua o raciocínio em favor da vida campo sobre a vida da cidade: “Ou desconhece o rosto da violência/ Ou do retiro a paz não tem provado”.

Vejamos como fica, então, em prosa, os quatro primeiros versos, se colocados em ordem direta: “Quem deixa o amado trato pastoril pela ingrata, civil correspondência, ou desconhece o rosto da violência, ou não tem provado a paz do retiro”. A construção dá a entender a preferência ao campo, recusando-se a vida citadina ao contrário do soneto V. A construção do argumento do poema está lançada na ideia da absoluta superioridade do campo sobre a cidade. Lança-se uma ideia diferente daquela vista no poema analisado anteriormente: a da impossibilidade de uma vida digna na cidade.

Claro é o argumento deste primeiro quarteto: só optaria por ir à cidade quem desconhece o que é violência ou nunca morou no campo “a paz do retiro não tem provado”. Portanto, desconhece as vantagens de um retiro em meio à convivência com a natureza. Apenas opta-se pela vida na cidade em detrimento do campo por desconhecimento tanto da vida na cidade como da vida campestre: por pura ignorância. Há o paralelo entre o campo e cidade na organização do segundo quarteto:

Que bem é ver nos campos transladado

No gênio do pastor o da inocência!

E que mal é no trato e na aparência

Ver sempre o cortesão dissimulado!

(COSTA, 2013, p. 118).

A primeira parte do segundo quarteto, constituída dos dois primeiros versos, apresenta o campo como lugar puro e de ingenuidade similar ao “gênio” do pastor: “Que bem é ver nos campos transladado / No gênio do pastor, o da inocência!” A segunda parte do quarteto, feita dos dois últimos versos, é o exato oposto das qualidades do campo. Constrói-se a comparação com o recurso de paralelismo de qualidades e vícios. O campo apresenta as qualidades: “inocente” enquanto a cidade é má no “trato e na aparência”. Delineia-se o caráter pela chave negativa. Distingue-se o pastor – morador do campo e inocente – daquele que habita a cidade – cortesão – que é sempre dissimulado.

Ali respira amor sinceridade;

Aqui sempre a traição seu rosto encobre;

Um só trata a mentira, outro a verdade.

(COSTA, 2013, p. 118).

Este paralelismo entre os males da cidade e as qualidades do campo se estende sempre sobre o mesmo argumento de virtude e verdade x dissimulação e mentira. O primeiro terceto diz que “ali” no campo se respira “amor e sinceridade” enquanto “aqui”, na cidade, o que há é traição que o “rosto encobre”. Ou seja, mentira e dissimulação características da vida na cidade. Fecha-se o argumento com a síntese: “Um só trata a mentira, outro a verdade”.

Ali não há fortuna, que soçobre;

Aqui quanto se observa, é variedade:

Oh ventura do rico! Oh bem do pobre!

(COSTA, 2013, p. 118).

Um, o campo, é referido pela palavra “aqui” dando proximidade ao pastor ao falar do campo onde ele vive. O outro contém a mentira e a dissimulação; utiliza-se o advérbio “ali” para defini-lo, correspondendo-se os advérbios, deste modo, ao campo e à cidade. Continua o argumento que salienta que no campo não é fortuna que se esvaia, naufrague: soçobre. Diz-se da cidade que o que existe lá é inconstância “variedade”, muito diferente da estabilidade do campo.

c) Soneto LXII

Soneto todo de tema bucólico que, à semelhança dos sonetos X e XV, desenvolve a tópica do campo x cidade. O tom do soneto é de elogio à vida no campo enquanto a vida da cidade é figurada de maneira negativa. Este tipo de tópica bucólica desenvolve a imagem da cidade como um local infeliz enquanto a vida no campo representa a verdadeira felicidade. Há, também, em outros sonetos o desenvolvimento do argumento da cidade como um lugar de falsas alegrias e luxo em contraposição ao campo: lugar de vida simples e feliz.

Torno a ver-vos, ó montes; o destino

Aqui me torna a pôr nestes oiteiros;

Onde um tempo os gabões deixei grosseiros

Pelo traje da Corte rico, e fino.

(COSTA, 2013, p. 155).

Inicia-se o soneto com o cantar do pastor que relata ter voltado da cidade “corte” por ter abandonado a vida simples do campo: “Onde um tempo os gabões deixei grosseiros/ Pelo traje da Corte, rico e fino”. O poeta volta após uma estadia na cidade. Nota-se que a natureza serve de interlocutor, personificada com a capacidade de entender as mensagens do poeta que se dirige a ela: “Torno a ver-vos ó montes”.

A linha inicial do poema já define, por si, a volta do pastor ao campo após estar fora; e por ocasião do destino o poeta retorna ao seu antigo lar. Diz-se que ele está voltando aos campos no segundo verso por meio da metonímia “oiteiros”: “Aqui me torna a pôr nestes oiteiros”. Por circunstâncias diversas, atribuídas ao destino, o pastor volta aos campos e cumprimenta a natureza como se ela o recebesse após este estar fora de sua moradia.

Aqui estou entre Almendro, entre Corino,  
 Os meus fiéis, meus doces companheiros,  
 Vendo correr os míseros vaqueiros  
 Atrás de seu cansado desatino.

(COSTA, 2013, p. 155).

Desenvolve-se, na segunda estrofe (segundo quarteto), um ambiente de familiaridade com o ambiente. Nomeiam-se os “companheiros”, que são os pastores, com uma proximidade terna: “Os meus fiéis, doces companheiros”. Há alívio e felicidade em vê-los novamente. O pastor que se junta a Almendro e Corino vê, conforme já estabelecido entre outros poemas (sonetos), a rotina dos pastores: “Aqui estou entre Almendro, entre Corino,/ Os meus fiéis, meus doces companheiros/ Vendo correr os míseros vaqueiros/ Atrás de seu cansado desatino”.

Este ambiente de familiaridade permeado pelo cotidiano dos pastores que povoam o cenário atrás de suas fantasias “desatinos” apresenta-se como um *locus amoenus* ao lermos os dois quartetos que abrem a composição. Após o desenvolvimento do campo como local de familiaridade e descanso da alma fecha-se a composição fazendo-se paralelos entre o campo e a cidade. Fica mais claro o propósito do poema quando lemos os seguintes versos: “Se o bem desta choupana pode tanto,/ Que chega a ter mais preço, e mais valia,/Que o da cidade lisonjeiro encanto”.

Note-se a comparação evidente com o soneto de número V, cuja caracterização do campo evoca um ambiente de rusticidade que contrasta com o luxo da corte. O poema cria uma atmosfera calma e amena, sem as evocações das intempéries e das estações do ano. A natureza parece ser muito mais ao gosto do bucolismo da ilustração, mitigada e domada pelo cotidiano agradável. A vida, tão recorrente e calma, corre com muito mais agrado. O primeiro quarteto evoca o ambiente natural onde vive o pastor.

Do mesmo modo, utiliza-se o advérbio “aqui” para evocar o campo com uma proximidade física. O local de retorno, onde o pastor se sente acolhido e feliz. A evocação dos montes e do ambiente pastoril “ó montes” é complementada pela fala que denuncia o retorno “torno a ver-vos”. O uso da segunda pessoa “vós”, além de vocativo, dá um significado especial de proximidade ao interlocutor. Fala-se com a paisagem como a quem se confessa sua infelicidade diante de uma vida que o pastor foi tentar viver.

O pastor, que descobriu não ter disposição para a vida citadina, fala do campo como um “bem”, cuja “simplicidade” nada da cidade pode substituir. O uso dos termos rusticidade e bem, cidade entre outros constituem uma linguagem bem mais esquemática do que aquela evocada para falar das intempéries da estação. O campo é idealizado como em uma pintura, cuja paisagem evoca uma ideia de uma simples, sem os males da vida rústica e pobre. A sensação do regozijo de volta ao lar pode ser vista na caracterização dos pastores como “doços companheiros”.

Notemos que, apesar do clima ameno e familiar, o tema do amor malfadado está presente no cantar deste soneto. Quando o poeta fala de seus companheiros com proximidade os caracteriza por meio da loucura amorosa: “cansado desatino”. Tal estrutura remete ao assunto tão recorrente em Cláudio: o sofrer por um amor. A estrutura destes dois quartetos, construir um local plácido e familiar em comparação com a vida da cidade, evoca o tema caro ao bucolismo dos amores pastoris.

Se o bem desta choupana pode tanto,

Que chega a ter mais preço, e mais valia,

Que da cidade o lisonjeiro encanto;

(COSTA, 2013, p. 155).

A vida simples dos pastores apresentada pelo eu-lírico no ambiente ao qual ele retorna tem maior destaque como uma vida que vale muito mais a pena do que a enganosa vida da cidade. A cidade é cheia de “lisonjeiro encanto” enquanto a choupana, metonímia que retoma a simplicidade da moradia do campo, tem mais “preço e mais valia”. O contraste do valor da vida levada no campo e na cidade se enquadra num tema muito caro ao Bucolismo: a tentativa de construir saudade e elogio do campo no espectro lírico.

Aqui descansa a louca fantasia;

E o que té agora se tornava em pranto,

Se converta em afetos de alegria.

(COSTA, 2013, p. 156).

O último terceto fecha a composição com o argumento desenvolvido do campo como lugar de descanso e vida simples e muito mais recomendável e feliz que aquela vivida na cidade. O pastor diz que o campo enterra os sofrimentos e a “louca fantasia” alimentadas na cidade. A vida na cidade, cheia destes enganos, tornava seus enganos uma tristeza muito acentuada, apresentada por meio da imagem do pranto. O campo irá curar esta infelicidade tornando-a alegria.

A linguagem deste soneto encarna um argumento simples e direto. Constrói-se, por meio de dois quartetos, a ideia do ambiente campestre como um local idílico preferível aos males da cidade. Apresenta-se o argumento de um local seguro e conhecido ao contrário da vida citadina. O último terceto é especialmente importante por dar fecho ao argumento do *locus amoenus* como local de descanso da alma atormentada do pastor.

Quando diz: “Aqui descansa a louca fantasia;/ E o que té agora se tornava em pranto,/ Se converta em alegria” (COSTA, 2013, p. 156) dá-se sustentação à tese lançada logo acima ao evocar os montes como confidentes de seu sofrimento. O local tão terno a ele permite que sua alma descansa de seus tormentos e ele reencontre no campo a paz de espírito e sua felicidade. A ideia da natureza, apesar de permeada pelos sofrimentos amorosos dos outros pastores, faz cessar os males da cidade.

d) Soneto LXIII

Elogia-se, novamente, a moral do campo em detrimento da falsidade da vida na cidade. O poema desenvolve um argumento de falsa lisonja e de aparências luxuosas que enganam. Assim o texto desenvolve o seu argumento em cima das aparências das roupas e da vontade do pastor de voltar ao campo por estar enfadado com a vida falsa e de aparências que se vive na cidade. O campo apresenta a superioridade moral em relação à cidade e negando-se a vida citadina por meio da recusa da experiência vivida ali.

Já me enfado de ouvir este alarido,

Com que se engana o mundo em seu cuidado;

Quero ver entre as peles, e o cajado,

Se melhora a fortuna de partido.

(COSTA, 2013, p. 156).

A vida na cidade é descrita com o desprezo da experiência negativa. Diz o pastor não aguentar mais a agitação da cidade, o seu “alarido”. Retoma-se a vida campestre por meio de elementos que encarnam a ideia da antiga morada do eu-lírico. Tais como o “cajado” e a “pele”, aos quais ele prefere ao engano da cidade. Este primeiro quarteto tem uma construção de argumento por contraste visto na maioria dos sonetos analisados. O primeiro quarteto desenvolve-se em dois argumentos: a apresentação dos males da cidade e o da saudade do campo.

A primeira parte da primeira estrofe tem foca a apresentação da cidade como um lugar de engano e agitação. A segunda parte evoca o campo por metonímias de instrumentos e vestimentas. Mais especificamente quando diz, no terceiro verso: “Quero ver entre as peles e o cajado” (COSTA, 2013, p. 156). O paralelismo entre os dois locais está no sentimento evocado em cada um. A cidade causa “enfado”, ou seja, cansaço, tédio e irritação.

Canse embora a lisonja ao que, ferido

Da enganosa esperança, anda magoado;

Que eu tenho de acolher-me sempre ao lado

Do velho desengano, apercebido.

(COSTA, 2013, p. 156).

Após o primeiro quarteto, no qual o pastor demonstra estar enfadado da cidade e quer voltar ao campo, temos o desenvolvimento do argumento central do poema. Diz o poeta que a lisonja cansa, que está magoado e ferido. Este quarteto fala basicamente dos males das aparências. Não há opção, por mais que a lisonja doa e magoe por ser enganosa, a não ser “acolher-me sempre ao lado/ Do velho desengano, apercebido”. Ou seja, apesar dos males que causa a falsa lisonja, na cidade não há outra opção a não ser aceitar “acolher-me” ao engano promovido neste ambiente.

Aquele adore as roupas de alto preço,  
 Um siga a ostentação, outro a vaidade;  
 Todos se enganam com igual excesso.

(COSTA, 2013, p. 156).

Lista-se, na verdade mostram-se, alguns tipos da cidade que têm prazer em coisas supérfluas, como roupas, que apresentam vaidade e outros que ostentam seus bens: “Aquele adora roupas de alto preço,/ Um siga a ostentação, outro a vaidade;/ Todos se enganam com igual excesso”. Qualificam-se os habitantes da cidade como vaidosos por conta de seu gosto e com falta de moderação.

Por extensão, quando lemos o último verso desse primeiro terceto “Todos se enganam em igual excesso”, presumimos que não há felicidade verdadeira e que os habitantes da cidade são exagerados em seus hábitos e em seus pertences. A vida de luxo, comparada àquela que se vive no campo, mostra-se uma vida vazia de felicidade verdadeira, aliás, fórmula e tema bastante caros à poesia pastoril do século XVII.

Este poema, bastante padronizado e rigidamente regido por um código de temas e imagens bucólicas, fecha a sua composição com uma imagem de *locus amoenus*, em que o pastor prefere o campo. Aos olhos do pastor a ostentação e a luxúria da cidade não constituem a verdadeira felicidade: “Eu não chamo a isto já felicidade”.

Eu não chamo a isto já felicidade:

Ao campo me recolho e reconheço

Que não há maior bem que a soledade.

(COSTA, 2013, p. 156).

O pastor segue dizendo que prefere o campo e dá cabo de retornar aos pastos e prados: “Ao campo me recolho e reconheço”. Ou seja, é no campo onde ele é feliz e se sente bem. Este é o *locus amoenus* desenvolvido pelo olhar do pastor que classifica a cidade como um lugar de aparências. Este ainda contrasta, como já dissemos, o burburinho da cidade e agitação com o silêncio ao qual ele considera o “maior bem”.

A argumentação aqui é clara. Não parece haver espaço para dúvidas que eventualmente afligem os pastores nos poemas do autor. A ideia é lançada logo no primeiro quarteto. O conceito da superioridade do campo é transmitido por meio da saudade da vida simples do campo. Concepção de natureza derivada do desejo de escapar da vida da cidade tão complexa. O sentimento do desejo pelo campo parece permear toda essa parte da obra de Cláudio assim como do gênero bucólico como um geral.

Parece elucidativa a opinião de Candido (2014, p. 62) sobre a poesia pastoral como tema, ao pontuar sobre o gênero em questão: “A poesia pastoral, como tema, talvez esteja vinculada ao desenvolvimento da cultura urbana [...] transforma o campo num bem perdido”. A cidade se opõe ao campo, quando encarnado no tema bucólico, como um modo de apontar para este como um bem perdido. Há, nesses poemas, o desajustamento social de um pastor que almeja uma vida calma e campestre e a euforia com a vida simples torna-se uma constante nestes poemas.

Explicamos: a evocação do campo como confessor, da cidade como local de engano e da preferência ao retiro espiritual da choupana ou dos olmos dá a entender uma vontade de escapismo do ambiente formal e totalmente regrado. Em Cláudio, o tema parece ser desenvolvido de forma forte e clara. Os contrastes entre o aqui e o ali, dentro dos limites do *corpus* selecionado, falam da virtude do retiro espiritual do campo. Confirmamos, pela saudade do campo, evocado numa linguagem particularmente efêmera e evanescente, sem detalhes maiores da geografia o seu papel ideal.

### 3.5 NATUREZA COMO ESPELHO DOS SENTIMENTOS: VIII, XVII, XXII

Tema particularmente recorrente em Cláudio Manuel da Costa, a tradição crítica, instituída por Candido (2014), afirma que o estilo do poeta mineiro evoca um sentimento de pré-romântico. Misturam-se os afetos e a paisagem em uma pintura passional e afeita aos humores do pastor. Estilo historicamente regrado que teria sido definido pela tradição da historiografia brasileira como um traço do caráter passional dos versos do poeta.

Bosi (2015) contesta a leitura feita da poesia pastoral de Cláudio Manuel da Costa como um sinal de pré-romantismo. Diz ele que os torneios frásicos e rítmicos são fórmulas que haviam sido criadas antes por Petrarca e adotadas por todos os criadores líricos até o Romantismo. Observa o historiador e crítico da literatura que o sentimento constante de melancolia do poeta mineiro e o uso de adjetivos caracterizadores de uma alma sofredora não indicarem essa tendência.

Apesar da polêmica instituída entre os dois autores, tomaremos como base de análise a primeira tese, apontada por Candido em a Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos. A mesma tese da mistura de afetos pode ser observada no livro de Alcides (2003). Não tentamos negar a influência de uma possível inspiração do estilo de Petrarca imputada aos versos do autor mineiro. Ainda mais se considerando a proximidade deste com a cultura italiana. Cláudio Manuel da Costa conhecia a língua italiana, traduzira da língua de Dante vários textos e praticara versos em italiano.

Fica caracterizado, independentemente da posição que poderia ser tomada diante desta questão espinhosa, haver o jogo de afetos imputado à paisagem. O traço mais marcante do estilo do poeta estudado neste trabalho é como este lida justamente com o jogo dos afetos. Alcides (2003) explana sobre a questão da paisagem e dos sentimentos evocados por meio da natureza:

Tudo na Arcádia setecentista era claro e distinto, classicamente ordenado, neutro, de modo que não interferisse na livre expressão dos afetos em jogo. Não era incomum [...] a paisagem eventualmente adquirisse tons mais sombrios como que solidária às afecções e penas de seu pastor. Assim se a fera Nise despreza o doce Melibeu, a fonte chora, o céu escurece, a hera seca. Tal artifício retórico, de animar a natureza conforme os sentimentos do pastor, como que por contágio, tinha pesado lastro na tradição bucólica; porém, sob o controle rígido da poética arcádica setecentista, nunca chegava a comprometer a exigência da cena amena. Sua ocorrência, ainda que frequente, refletia situações episódicas, estados da alma do pastor, por assim dizer, que o poeta fixava em versos. O que não estava previsto pela convenção setecentista era que essa desordem dos elementos naturais se constituísse cena permanente. Além disso, pastor e paisagem deveriam pertencer à uma só natureza – a brandura. Que essa natureza fosse falsa, pintada em porcelana, não importava [...] Em Cláudio Manuel da Costa, entretanto, esse acordo parece ter se rompido, se é que chegou a ser firmado. A paisagem habitada pelos pastores de sua poesia em geral nada tem de amena: ao contrário esta revestida de melancolia e- e é o influxo fatalista da bile negra que se apresenta como ponto de identidade entre a persona poética e os penhascos que o rodeiam. O pastor é triste, e a terra é triste (2003, p. 13-4).

Os sonetos que tratam dos afetos do pastor podem ser classificados em mais de uma categoria, como o soneto XII e o LIII. Preferimos mantê-los, por questão de organização, numa categoria apenas. Ambos têm como tema principal o amor, portanto, não estão presentes neste item. Este recurso de linguagem serve para falar tanto da paixão do pastor como dos sentimentos íntimos. A paisagem em geral parece responder aos afetos do pastor. A questão reside no modo desta reposta. Há alteração ou não do ambiente em conformidade com as angústias e alegrias daquele que canta? De que forma o bucolismo de Cláudio trata dos afetos?

a) Soneto VIII

Este é o rio, a montanha é esta,

Estes os troncos, estes os rochedos;

São estes inda os mesmos arvoredos;

Esta é a mesma rústica floresta

(COSTA, 2013, p. 113).

Este poema segue em seu princípio as tópicas classicistas de apresentação do tema conforme a poética de Verney. A descrição do tema e sua apresentação deveriam ser feitas logo no começo do poema para, logo em seguida, serem desenvolvidas no segundo quarteto. Há descrição esquemática por meio da enumeração dos elementos naturais “Troncos, penedos, rio, montanha” mostra bem do que se vai falar: do cenário, da natureza. O tópico, aliás, é enunciado com bastante clareza: “São estes inda os mesmos arvoredos; / Esta é a mesma rústica floresta”. A natureza assume um papel de temática e não de interlocutor.

Tudo cheio de horror se manifesta,

Rio, montanha, troncos e penedos;

Que de amor nos suavíssimos enredos

Foi cena alegre, e urna é já funesta.

(COSTA, 2013, p. 113).

O segundo quarteto começa a delinear o assunto, a modificação do ambiente pelo pastor, sempre agourento em seu humor. Veja-se: “Tudo de horror se manifesta”. O que se manifesta? A natureza. Um cenário que ora já foi alegre, novamente, como no soneto anterior, e agora é um túmulo: “Foi cena alegre, e urna é já funesta”. Consistia num local cheio de lembranças alegres e amores passados “Que de amor nos suavíssimos enredos” e se transformou em algo mórbido e decadente, infeliz e funesto.

O local é o mesmo e pode ser reconhecido, mas não manifesta a mesma alegria. Notemos que a paisagem não se modifica, mas é depositária dos sentimentos do poeta. Ela não se contorce: permanece estática, como plano de fundo, é indiferente; porém, tem a função de evocar memórias que agora não se manifestam mais. Diz que a paisagem é estranha e carrega um ar ruim e cheio de desgostos. Ela é extensão do sentimento do poeta sem ser reflexo físico por meio de alterações. Ela continua inalterável. Nomeada apenas. Jamais se manifestando como coisa viva.

Oh quão lembrado estou de haver subido

Aquele monte, e as vezes, que baixando

Deixei do pranto o vale umedecido!

(COSTA, 2013, p. 113).

Este poema segue o esquema Classicista em sua apresentação do tema, mas não o segue em sua linguagem visivelmente cheia de hipérboles e malabarismos linguísticos sobretudo nos dois últimos tercetos. Há inversões e imagens exageradas. O poeta do alto dos montes subiu-os e chorou tanto que umedeceu os vales com seu próprio pranto.

Tudo me está a memória retratando;

Que da mesma saudade o infame ruído

Vem as mortas espécies despertando.

(COSTA, 2013, p. 113).

Ainda mais nesta segunda parte tão destoante em forma que o poeta apresenta escancaradamente seus afetos fala de suas saudades “infame ruído”, revivido por estas memórias. A saudade é representada por meio das “mortas espécies” que nos remeteriam às plantas. A saudade e o sofrimento são revividos, avivando a paisagem moribunda, que se refaz como era antes por conta dos sentimentos do pastor que influem na paisagem toda cheia de seus próprios sentimentos.

Analisando-se a poesia, cujo sentido evoca o sofrimento do pastor, podemos dizer não se tratar de uma composição equilibrada em seus sentimentos. O pranto aqui é uma imagem hiperbólica e muito doída. Ainda mais se considerarmos o exagero da imagem, evidentemente hiperbólica. Podemos dizer que tal poema certamente não se afere às regras do equilíbrio do Classicismo. A emoção não preza pelo equilíbrio nem pela amenidade da paisagem. Observamos que o

argumento do poema, embora bastante evidente, se faça com um sentimento extravasado, hiperbólico, exagerado.

b) Soneto XVII

Deixa que por um pouco aquele monte

Escute a glória que a meu peito assiste:

Porque nem sempre lastimoso, e triste

Hei de chorar à margem desta fonte.

(COSTA, 2013, p. 120).

Do mesmo modo que o soneto anterior esta poesia fala dos afetos do pastor ligados aos amores. Aqui, em vez de uma paisagem quente que emana o calor do peito do pastor, ela corresponde à alegria dele. A placidez da paisagem denota um estado de espírito ameno e livre das antigas lamúrias e sofrimentos. Embora não se descarte o elemento da tristeza: “Porque nem sempre lastimoso e triste/ Hei de chorar à margem desta fonte” (COSTA, 2013, p. 120).

Agora, que nem sombra há no horizonte,

Nem o álamo ao zéfiro resiste,

Aquela hora ditosa, em que me viste

Na posse de meu bem, deixa, que conte.

(COSTA, 2013, p. 120).

A alegria aparece no segundo quarteto, primeiro verso: “Agora, que nem sombra há no horizonte”. Há o reforço do sentimento de felicidade, por meio da negação dos estados de alma melancólicos, na estrutura deste verso e também na evocação da fonte à qual o pastor não chora mais. Entretanto, por mais positivas e tão estranhas que essas sensações sejam aos lamentosos pastores de Cláudio, há a sombra da tristeza. Fala-se demais do estranhamento que causa esse regozijo numa alma tão acostumada aos sofrimentos.

Aquilo que mais evoca a natureza correspondente ao estado de ânimo do pastor e de sua felicidade, a imagem do céu límpido. Este não apresenta nenhuma nuvem. A evocação dessa imagem não se faz por uma linguagem límpida e cristalina, que nomeia os objetos de forma inequívoca, mas não se fala em uma linguagem barroca e absolutamente codificada. A perífrase indica, por meio da palavra sombra, o elemento nuvem.

Algumas estruturas, e particularmente a seleção do vocabulário, dão mostras da tensão sentimental entre a felicidade e o êxtase. Entre este poema luminoso e os outros que apresentam o estado de agonia, constrói-se, por meio da negação e da tensão, o estranhamento da felicidade, a qual é tão singular ao pastor que ele não se contém em si mesmo. Quando se fala nem sempre estar “lastimoso” e “triste” compara-se o estado de alma dele com outros momentos. O sofrimento se torna uma constante tão avassaladora no conjunto poético de Obras, sendo alienígena qualquer coisa diferente disto.

Que hei de dizer, se esta alma que te adora,

Só costumada às vozes da agonia,

A frase do prazer ainda ignora!

(COSTA, 2013, p. 121).

O poema em si apresenta a natureza como testemunha do poeta e sua felicidade. O tema do poema é o seu amor pela pastora, mas não o seu sofrimento por amá-la e não ser correspondido. Ao contrário, fala da estranheza e da glória de poder finalmente ter a pastora para si. O pastor, mal acostumado com esta felicidade, entoia: “Que hei de dizer, se esta alma, que te adora,/ Só costumada às vozes da agonia,/ A frase do prazer ainda ignora!” (COSTA, 2013, 121). Em suma, o poeta estranha poder desfrutar do prazer sem sofrimentos. Diz que não está acostumado àquela sensação que é nova e só conhece o sofrimento. Portanto, a tópica do sofrer por amor não é real, mas, sim o contraste entre a alegria ausente na vida do pastor que agora se faz presente.

Os dois primeiros quartetos não designam o tema, mas assinalam o clima leve e mais alegre proveniente da consumação de seu desejo de estar junto com a pastora. A natureza, ao menos, parece uma ouvinte perfeita para a alegria que se canta do peito do poeta: “Escuta a glória, que a meu peito assiste:/ Porque nem sempre lastimoso, e triste/ Hei de chorar à margem desta fonte” (COSTA, 2013, 120). Anuncia-se aqui a alegria do pastor, pois ele faz ouvir a natureza de seu peito, que não está alegre, e ele não lamenta chorando sobre a fonte. Quer que a natureza ouça que não só de lamentos ele vive e que aquele é um dia de felicidade em sua existência. Fica claro que a natureza é o interlocutor de sua mensagem: o “monte” escuta sua mensagem.

Fica mais evidente que a natureza realmente faz as vezes de seu estado de espírito quando ele diz que não há “sombra no horizonte”. O dia é claro e límpido assim como a alma do poeta nesse dia de serenidade. Curioso é o nome de zéfiro, que, citado como nome comum, designa o vento que sopra do ocidente, contudo, quando citado de outra forma: sob a designação de substantivo masculino é um ser mitológico que fecunda as éguas e torna os cavalos velozes.

Zéfiro representava um dos quatro ventos do mundo, e ao contrário de Bóreas, seu irmão, possuía uma natureza branda e agradável. Estende-se, deste modo, o significado de brandura para a nomeação do vento como algo agradável e calmo e justifica a metáfora sob a designação do substantivo comum. Mais importante que isso é a descrição bastante clara, literal, sobre a alegria de ter a pastora, sua amada, junto a si: “Aquela hora ditosa, em que me viste/ Na posse de meu bem, deixa que conte” (COSTA, 2013, 121). O poeta quer falar a todos desta hora “ditosa”, ou seja, bem-aventurada e feliz.

Mas que modo, que acento, que harmonia

Bastante pode ser, gentil Pastora,

Para explicar afetos de alegria!

(COSTA, 2013, p. 121).

Os dois tercetos não mostram a paisagem, mas versam sobre o sentimento do poeta em júbilo no primeiro terceto e consternado no segundo terceto pela novidade do sentimento de alegria. Essa surpresa do sentimento de alegria se dá por versos como: “Mas que modo, que acento, que harmonia”. Destaca-se como a alma do pastor está tranquila diante da situação e o espanto que isso causa nele.

Ainda, reforça a surpresa pelos outros dois versos em que se diz: “Bastante pode ser, gentil pastora,/ Para explicar afetos de alegria” (COSTA, 2013, 124). Ou seja, explicar essa felicidade é o que se estende quando o poeta não consegue expressar uma explicação para a sua amada. Como visto no primeiro parágrafo, não acostumado com esse sentimento de alegria o pastor tenta explicar à pastora sua felicidade no último terceto.

c) Soneto XXII

Neste álamo sombrio, aonde a escura

Noite produz a imagem do segredo;

Em que apenas distingue o próprio medo

Do feio assombro a hórrida figura;

(COSTA, 2013, p. 124).

Soneto de temática mitológica cuja paisagem se apresenta rochosa pelos substantivos como “penedo” e “penha”. Há a participação de figuras mitológicas como foco do poema, e não os afetos do pastor dando um tom um tanto quanto diferente das composições vistas até aqui. Apresenta-se um motivo clássico mais claro embora não figure de maneira alguma uma linguagem límpida e livre de metáforas e exageros.

A primeira quadra deste poema abre-se com a descrição de um local horrendo, sombrio, escuro onde “apenas se distingue o próprio medo”. A ambientação é descrita com as tintas do exagero e de um sentimento negativo. O protocolo que tanto se fala da poesia clássica parece ser evocado para pintar aquilo que é denominado na tradição bucólica de *locus horrendus*. Nenhum dos sentimentos evocados tem nada de altruísta ou de distinto, claro. Todas as imagens aqui são noturnas.

Não há necessariamente uma quebra de protocolo do gênero bucólico arcádico. Tanto o *locus amoenus* quanto o *locus horrendus* constituem duas caracterizações da paisagem que estão presentes em autores portugueses do Arcadismo, como Bocage. O que faz jus ao estilo apresentado é a sua caracterização atípica. O exagero, a hipérbole e o sentimento eminentemente negativo se fazem sentir ao longo do poema. O silêncio toma conta deste primeiro quarteto não apenas pela palavra silêncio, mas pela evocação de um ambiente sombrio, uma noite que “produz a imagem do segredo”. Entre outras imagens estão a presença do medo como outra coisa distinta.

Aqui, onde não geme, nem murmura

Zéfiro brando em fúnebre arvoredos,

Sentado sobre o tosco de um penedo

Chorava Fido a sua desventura.

(COSTA, 2013, p. 125).

O primeiro quarteto define o tom lúgubre e lamentoso que se faz do local. Pinta-se a paisagem de cores fortes obedecendo-se ao protocolo do *locus horrendus* que figura do mesmo modo na cartilha dos poetas bucólicos. Vejamos como a natureza é figurada como paisagem lúgubre para preparar o cenário para a ação do poema: “Neste álamo sombrio, aonde a escura/ Noite produz a imagem do segredo;/ Em que apenas se distingue o próprio medo” (COSTA, 2013, 124)

O silêncio toma conta da paisagem “Onde não geme, nem murmura”. Este poema figura-se como complementar ao Soneto XXI em que se lamenta a morte de Fido. Apresenta-se, portanto, o tema do poema nos dois últimos versos do segundo quarteto. O desfecho do soneto aponta para o eventual falecimento do pastor. O poema conclui com a imagem de Fido se cristalizando em sua dor. Por conta de seu lamento que se mineraliza, tornando-se parte da paisagem.

De acordo a edição da ABL das Obras de Cláudio Manuel da Costa, este poema é apresentado, conforme leitura proposta por Candido, como um dos sonetos cuja paisagem se configura de modo diverso da tradição bucólica. Candido (2014) afirma que é característica de Cláudio essa “imaginação de pedra” que assenta certa originalidade por ler-se a paisagem conforme sua terra natal.

Leitura que, de acordo com Teixeira (in: COSTA, 2013, p. 125), organizador do volume do qual extraímos as poesias de Cláudio Manuel da Costa, se configura como uma leitura nacionalista da paisagem, já que os rochedos da poesia de Cláudio não seriam mais do que elementos figurados conforme a tradição bucólica. Já Alcides (2003) afirma que o contexto é essencial para o entendimento da situação em que se insere o poeta. A condição da terra e o lamento do pastor seriam características fundamentais da poesia de caráter bucólico do autor estudado.

Entendemos, por meio das leituras realizadas dos sonetos do livro Obras, que sua obra mostra-se permeada por sentimentos conflitantes, geralmente negativos. As evocações dos estados de ânimos soturnos dão uma identificação da tal “bile negra”, ou seja, estados de melancolia à sua poética. Quase todos os seus poemas, exceto a composição XVII, são guiados pelos estados noturnos, pelo sentimento de padecimento, derrota e sofrimento amoroso.

A angústia se apresenta de forma atenuada mesmo no único soneto, cujo tom alegre e mais descontraído do que aqueles até então analisados apresenta sinais de suas lamentações. Reparemos nas construções do primeiro quarteto. Cria-se um clima de horror para dar vazão ao sentimento lamentoso e fúnebre da composição. O poema continua a criar um clima de sufoco ao dizer que nem Zéfiro se ouve nestas paragens. Qualquer coisa que esteja fora do intenso clima de sofrimento do poeta não adentra neste local, representação do sofrimento emocional do pastor.

Às lágrimas a penha enternecida

Um rio fecundou, donde manava

D'ânsia mortal a cópia derretida:

(COSTA, 2013, p. 124).

A paisagem vai apresentando caracteres humanos. Das lágrimas do pastor, a penha que se comove “enternecida” e fecunda um rio. A ambiguidade da imagem não deixa escapar a adjetivação dada aos estados atribuídos aos elementos naturais. A penha está “enternecida”. A imagem mineral aqui colocada não é de graça, já que desta identificação com o elemento rochoso fundem-se o pastor e os rochedos quando o pastor morre.

A natureza em ambos se mudava;

Abalava-se a penha comovida;

Fido, estátua da dor se congelava.

(COSTA, 2013, p. 125).

Há certa simbiose no poema entre o pastor e o ambiente. Os dois primeiros quartetos constroem a ambientação soturna de agonia e desespero do poema. Os últimos dois tercetos falam da lamentação do pastor e confirmam a relação de simbioses pastor-natureza. O verso que mais expressa essa correlação entre o ambiente sufocante e os sentimentos do pastor é este: “A natureza em ambos se mudava” (COSTA, 2013, 125). O verso seguinte confirma o padecimento da natureza aos estados de alma de Fido: “Abalava-se a penha comovida”.

O tom lamentoso estende o drama da morte de Fido até os elementos naturais. Zéfiro fecunda um rio com seu choro. O pastor acaba por se tornar parte da paisagem. A penha apresenta características humanas: “a penha” se “abalava comovida”, ou seja, chorava e lamentava a morte de Fido. Desta maneira, a paisagem sai da pura evocação do pastor como mero interlocutor para se tornar agente, conforme a linguagem mitológica.

A natureza assume papel ativo e lamenta a morte do pastor humanizando-se. Por outro lado, Fido acaba por se tornar “mineral”, por se transformar em elemento inanimado ao morrer: “Estátua da dor, se congelava”. Acaba por se tornar parte da paisagem. A inversão da caracterização é um veículo da expressão do soneto e, dando-nos a chave para a significação do poema, mostra a importância da paisagem como componente expressivo na lírica de Cláudio.

### 3.6 NATUREZA COMO METÁFORA DO AMOR: XII, XXXIII, XXXVII, XLVII, LIII, LVIII, LIX, LXIV, LXVIII, LXXII, LXXIV, LXXVIII, LXXIX, LXXX

A temática da natureza como metáfora do amor representa material copioso dentro do *corpus* analisado, contendo quatorze dos vinte e oito poemas analisados. Pelo menos metade das manifestações artísticas dentro do conjunto de poemas selecionados tem como foco a temática do amor. A natureza aqui ora é cúmplice do eu-lírico, como no Soneto XII, ou está completamente alheia aos sofrimentos do amante: soneto LXXII. Outras vezes, é apenas elemento de comparação metafórica, como em XXXVII.

O fardo que o Pastor carrega é constante o suficiente para que ele estranhe quando obtém sucesso em seu amor. Veja-se o soneto XVII que fala das alegrias e dos sentimentos positivos. Tanto estranha ele a alegria e a bem-aventurança que se consterna com sua felicidade; que o exaspera a tal ponto dizendo-a um momento raro em sua existência. Poema bastante incomum sobre o amor é o soneto de número XXXIII. De tema metalinguístico, compara-se a beleza da pastora ao material rochoso.

O soneto XLVII, lido por Lopes (1975) fala das investidas amorosas. Compara-se a Pastora com a penha isolada. Esta recebe as investidas do pastor, como as ondas do mar que batem na rocha. A imagem concentra a esperança de algum dia sua amada ceder as suas constantes investidas. Enquanto isso, apenas o tempo futuro dirá se o esforço do pastor surtirá qualquer efeito nas bases sólidas deste penhasco.

A imagem do amor e da paixão que consome o pastor manifesta-se pelo calor ou pelo fogo à semelhança da poesia portuguesa coletada no volume *A Fênix Renascida*. (O volume, conforme Moisés (2015, p. 128), foi publicado em cinco volumes, entre 1726 e 1728, numa antologia que representa um conjunto de poemas com o gosto pela agudeza barroca, período do qual ele é uma das duas obras representativas da poesia lusa).

Composição única é o soneto LIII. A Pastora assume o lugar do pastor e o segue, enquanto este a evita a todo custo mostrando-se esquivo e frio do mesmo modo que todas as Pastoras das poesias que têm como eu-lírico o Pastor masculino. A poesia de amor envolve a negação das investidas amorosas pelo objeto do amor do eu-lírico que se manifesta na maioria de suas poesias. Exceção bastante visível é o soneto LXXIV. Fido, por ter feito voto de silêncio, recusa-se a falar. O ambiente em consequência respeita seu luto amoroso.

Poesia de sentimentos contortados, dolorosos e expressão da agonia de amar e não ser correspondido o pastor debulha-se em lágrimas, como em LXXIV onde Fido “desafoga o seu cuidado”. Similarmente, há a imagem da dor e da agonia também em outros poemas que expressam o sentimento doído de amar e não ser correspondido. Não necessariamente pelo derramamento de lágrimas. O poema LXXX, em seu primeiro quarteto, evoca a agonia e a dor por meio do pranto logo em seu primeiro quarteto.

O amor em Cláudio Manuel da Costa é sempre dolorido, sofrido e agonizante. A paisagem constantemente surge representada como verdejante enquanto a alma do Pastor, em dores de amar, pouco consegue aproveitar das visões idílicas e reconfortantes que uma fonte ou uma árvore poderiam acalantar numa alma consternada. Tamanho o amor, o sofrimento é eterno em muitos poemas. Acentua-se pelo cantar aos céus esta dor lancinante.

a) Soneto XII

Fatigado da calma se acolhia

Junto o rebanho à sombra dos salgueiros;

E o sol, queimando os ásperos outeiros,

Com violência maior no campo ardia.

(COSTA, 2013, p. 116).

O poema em questão entrecruza o estado de espírito inflamado do pastor com um ambiente que responde aos seus sentimentos de amor. A paisagem se torna incrivelmente quente como que respondendo à propensão do eu-lírico. O poema entrecruza o plano dos sentimentos e da busca e sofrimento por amores em um mesmo plano de significação. A paisagem reflete este estado de êxtase amoroso pelo clima quente e abrasador.

Sufocava-se o vento, que gemia

Entre o verde matiz dos soveiros;

E tanto ao gado, como aos Pegureiros

Desmaiava o calor do intenso dia.

(COSTA, 2013, p. 117).

O vento sufocava-se, gemia. O sofrimento está bem expresso no primeiro verso desta segunda estrofe em que um elemento da natureza é humanizado, encarnando os sofrimentos amorosos. Ainda nisso, o calor abrasador pode ser entendido como metáfora do estado amoroso intenso. O gado sofre os efeitos do calor, expansão do estado de ânimo do pastor. Evocação do amor por meio fogo. Daliso consegue suportar o calor do ambiente por estar acostumado com o clima inclemente. Vejamos o último terceto: “Nesta ardente estação, de fino amante/ Dando mostras Daliso, atravessava/ O campo todo em busca de Violante” (COSTA, 2013, p. 117).

Observemos, novamente, os dois primeiros quartetos e sua construção. Contêm uma apresentação da natureza confirmada como extensão dos sentimentos do pastor no último terceto. A descrição apresenta uma natureza em pleno verão “Fatigado da calma” e “Sufocava se o vento”, extremamente quente e inclemente “queimando os ásperos outeiros”. O clima em si é que apresenta uma paixão que consome, também, a natureza, reflexo da situação interior do pastor consumido pela ardência de sua paixão consumada na imagem do outeiro que arde, queima: “E o sol queimando os ásperos outeiros”.

Nesta ardente estação, de fino amante

Dando mostras Daliso, atravessava

O campo todo em busca de Violante.

(COSTA, 2013, p. 117).

O rebanho tentando fugir do clima inclemente “se acolhe” sob a sombra dos salgueiros: “Fatigado da calma se acolhia/Junto o rebanho à sombra do salgueiro”. O clima se torna insuportável sem uma cobertura, um local onde se esconder: “E tanto ao gado, como aos Pegureiros/Desmaiava o calor do intenso dia”. Há um contraste natural entre o local aberto e o local protegido por uma sombra das árvores. A natureza assume foros de paisagem, onde o clima é que afeta essa paisagem havendo correspondência entre clima e natureza e o estado de alma do pastor.

Reparemos nas imagens abrasadoras desta composição e como se constrói uma relação do ardor da paixão do pastor com o clima. A metáfora do amor está nos elementos quentes, ardentes. A imagem que termina este primeiro terceto faz o campo consumir-se diante da intensidade da paixão. O primeiro terceto sugere que, enquanto o ambiente externo queima e arde, apenas ele consegue resistir ao clima inclemente, conseguindo andar pelo campo: “Nesta ardente estação, de fino amante/ Dando mostras Daliso, atravessava/ O campo todo em busca de Violante” (COSTA, 2013, p. 117).

O poema tem como tema um cantar de amor em que a natureza funciona paralela ao estado de alma (paixão) fazendo que a natureza se torne reflexo da alma do poeta. Tema que se torna evidente com relação ao último terceto do poema que diz: “Seu descuido em seu fogo desculpava;/ Que mal feria o sol tão penetrante,/ Onde maior incêndio a alma abrasava” (COSTA, 2013, 116). Compara-se a alma do poeta ao incêndio, cujo sol pouco teria efeito “mal feria o sol” em “tamanho incêndio”.

Apesar dos elementos naturais corresponderem aos sentimentos do pastor a principal temática aqui é o amor. A Natureza serve principalmente como extensão do amor demonstrado por ele. A paisagem corresponde aos afetos e impulsos da paixão que Daliso sente. O ambiente é uma extensão de seu estado de alma. O fogo da paixão que o abrasa é o mesmo do clima inclemente. Apenas ele não se afeta pelo próprio sentimento de amor expresso nas metáforas e nas imagens.

O primeiro terceto apresenta o tema de maneira bastante clara: “Nesta ardente estação, de fino amante/ Dando mostras Daliso atravessava/ O campo todo em busca de Violante” (COSTA, 2013, 148). Sendo assim, o pastor está atrás de sua amada em meio ao calor da estação e Daliso dá mostras de ser “fino amante” por estar atrás de Violante. A paixão representada pelo campo ardente é onde se situa a ação de Daliso ir atrás de sua amada. Havendo assim um breve indicador de que a estação, conforme colocamos anteriormente, seja o reflexo de seu espírito ardente por encontrar Violante. O campo quente e insuportável talvez seja o reflexo de tal estado de espírito ansioso, por conta de sua paixão em encontrar sua amada.

b) Soneto XXXIII

A poesia em questão tem como tema a dureza e aspereza da pastora que é mais bem representada por meio da pedra do que do mármore. Portanto, o fio condutor é o princípio emitido por Horácio de *ut pictura* poesia. Ou seja, a tentativa de figurar a poesia como uma arte plástica. No caso, a pintura. Sendo assim, a poesia segue uma temática poética e artística originada da lição dos antigos. O material ao qual se coloca em disposição a nós tem muitas analogias ao processo artístico.

A pedra “áspera e dura” é esculpida na paisagem, do material bruto, tirado da natureza em si. Bastante apropriado para o caráter da pastora: de sua “íngrata, formosura”. O tema é a representação da pastora pelos materiais adequados a sua personalidade e sua conduta. É o material figurando como alegoria da representação de quem é essa pessoa. Exteriorizam-se, por meio do processo artístico, as características da pastora. O material representa muito bem a feição áspera e dura da pastora: “Aqui sobre esta pedra áspera e dura,/ Teu nome ei de estampar, ó Francelisa,/ A ver se o bruto mármore eterniza / A tua mais que ingrata formosura” (COSTA, 2013, p. 133).

A arte e o processo de criar estão representados na intenção do pastor de eternizar a beleza de sua amada. A natureza fornece os materiais adequados para a escultura. Bruto, o rochedo equivale ao mármore das estátuas, matéria digna de se esculpir as mais belas obras. O material nobre seria, pois, muito flexível para pintar a aspereza da pastora com precisão. O modo e o meio de dar forma à formosura áspera e à dureza de Francelisa só podem ser feitos com as pedras.

Reforça-se a composição da estátua, com o produto final executado: “Teu rosto aqui se mostra; eu não duvido,/ Acuses meu delírio, quando trato/ De deixar nesta pedra o vulto erguido” (COSTA, 2013, p. 133). Ou seja, a representação da pastora é realmente a de Francelisa, já que o poeta a identifica como tal, não havendo dúvidas de ser ela mesma naquele vulto que fora erguido da pedra. O material, novamente, é invocado para lembrar que se usa um elemento menos polido e nobre, porém, que é mais adequado ao que se quer representar.

Nenhum outro material além da pedra e sua aspereza dão o tom, a precisão e a adequação ao rosto e à feição. A representação é do caráter inflexível como a rocha. Imagem que normalmente, nos sonetos de Cláudio Manuel da Costa, pode-se ler como a insensibilidade da pessoa amada diante das investidas do amante apaixonado. Característico é o soneto XLVII em que a pastora figura como a penha, dura e áspera, indiferente ao mar que lhe investe com força: símbolo da persistência do amante.

Fica evidente que é a adequação do material ao que vai ser imitado para melhor representar o objeto original: “É tosca a prata, o ouro é menos grato”. O material utilizado, portanto, deve ser fiel ao objeto original: “Contemplo o teu rigor: oh que advertido!/ Só me dá esta penha o teu retrato!” (COSTA, 2013, p. 133). O material advindo da pedra figura muito melhor como algo mais próximo ao original: a pessoa à qual representa esta escultura erguida feita de pedra.

O segundo quarteto apresenta o desenvolvimento da escultura e os resultados do trabalho artístico. “Já cintilam teus olhos: a figura”, portanto, ergue-se uma estátua cuja representação da pessoa pode-se notar a natureza original ou, ao menos, a identificação com a figura da pastora, por meio da metonímia dos olhos. Olhos que mostram a autenticidade dessa representação como perfeita ou, ao menos, bem fiel à original.

A representação desse processo artístico e do polimento que vai dando forma à escultura se mostra nos seguintes versos: “Avultando já vai; quanto indecisa/ Pasmou na efígie a ideia, se divisa/ No engraçado relevo da escultura” (COSTA, 2013, p. 133). Em especial, nos chama a atenção que a figura inicialmente vai aumentando e tomando forma da pessoa representada: “efígie” fazendo-se mais clara no relevo da escultura. Assim mostra-se o processo da escultura tomando a forma desejada pelo pastor e que é a da pastora.

### c) Soneto XXXVII

Continuamente estou imaginando,  
 Se esta vida, que logro, tão pesada,  
 Há de ser sempre aflita, e magoada,  
 Se como o tempo enfim se há de ir mudando:  
 (COSTA 2013, p. 136).

O poema versa sobre as dores do amor e a loucura decorrente da dor sofrida pelo pastor em virtude da desilusão amorosa. Desta maneira, este poema, apesar de típico, nos mostra relações bastante claras entre a paisagem e a leitura da alma do pastor. Nota-se, na abertura do soneto, a lamentação do pastor por seus sofrimentos amorosos: “Continuamente estou imaginando,/ Se esta vida, que logro tão pesada,/ Há de ser sempre aflita e magoada”. O tema principal são as dores amorosas. Lança-se a ideia do sofrimento eterno por amor.

A leitura tradicional da paisagem como mero acessório não parece funcionar para este e outros poemas de Cláudio, porém, faz-se a leitura da alma de acordo com o que prevê a estética clássica, mas por meio das analogias às quais a natureza representa. Ou seja, a alma se descortina diante de nós em razão de uma paisagem servil aos sentimentos e estados de espírito do poeta. O envolvimento com o sentimento soa muito menos intelectualizado que comovido.

Em golfos de esperança fluando,

Mil vezes busco a praia desejada;

E a tormenta outra vez não esperada

Ao pélagos infeliz me vai levando.

(COSTA, 2013, p. 136).

As metáforas veiculadas pela natureza dão a entender o quanto sua desgraça amorosa é irreversível, produto do destino e de sua sina. Quando se fala da “tormenta” que se apresenta após sua busca amorosa utiliza-se a imagem do “pélagos”, o fundo do mar. A tempestade o arrasta para o seu fim e sua busca amorosa sempre resulta em sua ruína. A pergunta lançada na primeira estrofe dá conta deste *pathos* amoroso. O pastor canta sua ruína para comover com seu cantar.

Quando fala em sempre sofrer, no destino que não lhe parece resultar senão de sua desventura amorosa, apela-se para elementos naturais. A metáfora da tempestade que o arrasta para o seu afogamento tem um tom de patético. A questão lançada não parece se resolver, senão se agravar pelo questionamento de seu destino. Seu humor, sempre melancólico, é reforçado pelo destino de seu caminhar em busca de amor.

Abre-se o poema com a ponderação do pastor sobre a sua dor amorosa. Este diz imaginar se a vida deve ser uma sucessão de decepções amorosas ou pode mudar como o tempo muda. Ponderação que é a abertura e a apresentação do tópico, como dito anteriormente, e segue os preceitos da poética classicista apresentada por Verney. Lança-se uma ideia para desenvolvê-la ao longo dos seus versos.

A ordem e o desenvolvimento propostos em Verney, como já exposto, diz serem os quartetos responsáveis pelo encaminhamento do argumento. Já os tercetos referem-se ao desdobramento da ideia lançada na primeira estrofe do soneto. O primeiro indicativo da paisagem ou dos elementos exteriores ao pastor está no último verso. A comparação do tempo com o sofrimento amoroso parece fortuita para elaborar a construção de um poema cuja técnica mistura ambientação e sentimentos.

O primeiro quarteto, como dissemos anteriormente, é a abertura do tema e apresentação do argumento do poema. O pastor, portanto, tem se questionado “continuamente estou imaginando” se esta vida de dor e sofrimento deve ser sempre assim. Ou será que esse estado deve ir mudando, assim como o fluxo natural do tempo. O segundo quarteto inicia as comparações entre o amor e os elementos naturais.

O segundo quarteto começa por meio da alegoria ou analogia entre a busca pela felicidade amorosa e os cursos fluviais. Diz-se que a esperança está flutuando em golfos que busca a praia desejada. Sendo assim, este vai procurando por estas paragens, mas acaba sendo sugado novamente pela desgraça ao ser levado pelo pélagos: abismo. A construção do sentimento do poeta com as desventuras amorosas perdura no poema todo, sem cessar.

Ou, ainda, numa significação mais próxima desse campo semântico, ele acaba se afogando em alto-mar, a outra significação de pélagos. O que parece é que a desgraça recai sobre ele e o fluxo ao qual ele ora procura para chegar à praia o leva para uma região inóspita. A natureza figura de maneira cruel e devastadora diante destes versos.

Tenho já o meu mal tão descoberto,

Que eu mesmo busco a minha desventura;

Pois não pode ser mais seu desconcerto.

(COSTA, 2013, p. 137).

O pastor sente que sua infelicidade “mal” é tão evidente “descoberto” que ele mesmo toma a iniciativa em buscar pela desgraça antes que ela recaia sobre ele. Fala-se, no primeiro terceto, que não pode ser maior sua perplexidade diante disto; ele acaba por se entregar ao destino, já que não o controla, como diz o segundo quarteto, o fluxo de sua vida. O destino influi de maneira arrebatadora em sua desgraça amorosa. Inevitável, entrega-se a sua desventura, sendo ele o causador e sofredor de sua sina “Que me pode fazer a sorte dura, / Se para não sentir seu golpe incerto, / Tudo o que foi paixão, é já loucura!” (COSTA, 2013, p. 136).

#### d) Soneto XLVII

Que inflexível se mostra, que constante

Se vê este penhasco! já ferido

Do proceloso vento, e já batido

Do mar, que nele quebra a cada instante!

(COSTA, 2013, p. 144).

Este soneto, que se debruça sobre a dor de amar e a indiferença da pastora amada, toma como ponto de partida a comparação da pastora com um elemento da natureza. Contudo, o soneto não possui um tema metalinguístico, como o construído no soneto XXXIII. Fazendo-se mais como a construção direta da indiferença da pastora e a frieza da penha como o tema central. Ou seja, a amada é tão fria quanto um enorme volume de pedra. A conexão entre este e o outro poema está na analogia entre a pedra e a amada.

Conforme a leitura de Lopes (1975, p. 141), o “mundo externo serve de comparação para ilustrar o tormento interior”. Os poemas de Cláudio dão um mesmo tom aos assuntos, sendo suas variações apenas a arte do poeta. Há, pela leitura do ex-padre e professor, uma constante que consiste na ambientação como ilustração dos sentimentos do eu-lírico, nos poemas do livro *Obras*, como característica recorrente dos sonetos deste livro.

Assim a natureza é usada como comparativo em analogia entre o caráter da pessoa – amada – e o objeto natural, a pedra. Analogia que nos é apresentada no segundo quarteto: “Não vi; nem hei de ver mais semelhante /Retrato dessa ingrata, a que o gemido” (COSTA, 2013, p. 144). Logo, as duas primeiras linhas estendem a significação da natureza meramente figurativa que havia sido construída nos quatro primeiros versos. A natureza que se apresenta nos versos: “Que inflexível se mostra, que constante/Se vê este penhasco! já ferido/ Do proceloso vento, e já batido/ Do mar, que nele quebra a cada instante!” (COSTA, 2013, p. 136). A natureza, que havia sido descrita em meio a exclamações e invocações, acaba se tornando, de maneira bastante clara, uma analogia.

Notamos uma preferência por certa pontuação e escolha vocabular na construção do estado de ânimo do pastor. O ritmo imposto pelas exclamações dá a entender um ânimo alterado, exaltado. Prefere-se, para a construção do poema, dar tons mais fortes que aquele do decoro classicista permitiria a uma poesia de cunho lírico-amoroso. O desequilíbrio emocional não agrada justamente por ser despropositado. Não só pelos adjetivos, mas pela decisão de extravasar sentimentos, a lógica torna-se suplantada. Deixa-se dominar por certa exasperação.

O primeiro quarteto apresenta o tema, mas só se torna claro com os dois primeiros versos de desenvolvimento do segundo quarteto. A natureza que é “inflexível”, o penhasco “ferido”, que é igualmente “batido” pelo vento etc. A natureza figura inquieta e atende aos sentimentos do poeta também. Assim, pode-se dizer que ela apresenta-se humanizada, assumindo características humanas de acordo com o que está se expressado. A redundância – aparente – de “penhasco inflexível” assume a característica da amada que o pastor nunca viu mais semelhante em tal imagem que a representa perfeitamente. O penhasco fica “ferido” pelo vento de tanto “batê-lo”. Novamente, podemos ver a representação de características orgânicas e, portanto, humanas em algo mineral como o penhasco.

O adjetivo “inflexível”, “isto é, que não se dobra, não se verga; constante, ou seja, firme, imutável, corresponde às duas ações sofridas pelo rochedo – ele não se curva às lufadas do vento, não se arreda às investidas do mar” (LOPES, 1975, p. 142). Desvela-se a comparação entre a penha e o rochedo com a pastora constante em sua recusa às investidas amorosas do pastor. O mar que investe contra o rochedo é a representação do eu-lírico, e suas investidas amorosas dirigidas àquele elemento constante: a recusa da pastora em aceitá-lo.

Integra-se nisso a escolha dos vocábulos “mostrar-se” e “ver-se”. A aparência diz algo, mas há uma segunda intenção marcada pelas escolhas das imagens. A esperança do pastor é que a grande penha, na verdade, vá ceder as suas investidas. O pastor dá o seu máximo nessas investidas com a esperança de o elemento rígido ceder a sua vontade. Conforme se afirma no mesmo artigo, é a “antropomorfização da pedra” que dá ao “Poeta o orgulho de não se arredar [...] as contínuas lufadas do vento carregam a tempestade, repercutem como vergalhadas no corpo da pedra” (LOPES, 1975, p. 142).

A pastora, conforme já dissemos, corresponde ao penhasco inflexível que, “apesar de ferido pelo vento” – ou seja – constantemente investido pelo pastor, é representado pelo turbilhão de elementos, como a maré e o vento, continua “inflexível”. No segundo quarteto, em especial nos dois últimos versos, essa analogia é feita de maneira bem expressa, tornando-se clara: “Jamais pode fazer, que enternecido/ Seu peito atenda às queixas de um amante” (COSTA, 2013, p. 144).

## e) Soneto LIII

Soneto cuja característica mais marcante é o emissor deste cantar: a pastora. Dentre os poemas presentes no livro até este ponto esse é o primeiro em que a pastora figura como personagem central emitindo seus sentimentos amorosos em relação ao pastor. Inverte-se o quadro geral dos poemas vistos até aqui havendo uma troca de lugares entre o pastor e a pastora. O pastor passa a ser a pessoa inalcançável pela voz da pastora, agora porta-voz do poema em questão.

Ou já sobre o cajado te reelines,  
  
Venturoso Pastor, ou já, tomando  
  
Para a serra, onde as cabras vais chamando,  
  
A fugir os meus ais te determines.

( COSTA, 2013, p. 148).

Vejamos o primeiro quarteto que define os papéis tanto da emissora – a pastora – quanto daquele à qual dirige o canto do eu-lírico: o pastor: “Ou já sobre o cajado te reelines,/ Venturoso pastor, ou já tomando/ Para a serra, onde as cabras vai chamando,/ A fugir dos meus ais te determine” (COSTA, 2013, 148). Observamos, portanto, pelo que é dito, que o pastor ignora e/ou não corresponde aos apelos da pastora, pois ele toca seu rebanho no intuito de fugir dos lamentos dela. O gesto do primeiro verso “já sobre o cajado te reelines” indica um gesto de impulso ao movimento que confirma o intento de se afastar dos lamentos da pastora.

Pode-se dizer que o poema corresponde a tantos outros poemas cuja emissão masculina exibe traços similares da expressão deste sentimento. Os dois tercetos correspondem a sentimentos ora cantados de dor e desconsolo por não verem seu sentimento correspondido e, pior, a pastora enfrenta a dureza e a intransigência do pastor que não corresponde a suas aproximações.

Vejamos: “Que te fiz eu, Pastor? Em que condenas/ Minha sincera fé, meu amor puro?/ As provas, que te dei, serão pequenas?” (COSTA, 2013, p. 149). A pastora se dirige ao pastor perguntando o porquê de sua indiferença e se, por acaso, cometeu algum mal para ele assim agir de maneira tão fria com relação a sua demonstração sincera de afeto. Continua e pergunta ao pastor se suas demonstrações de afeto lhe parecem insignificantes.

O último terceto confirma a correspondência da figura do pastor como objeto de afeto inalcançável. Dessa forma, os sentimentos que movem essa figura feminina correspondem ao emissor masculino ora visto em outras poesias. Vejamos: “Queres ver, que esse monte áspero, e duro/ Sabe, que és causa tu das minhas penas?/ Pergunta-lhe; ouvirás, o que te juro” (COSTA, 2013, p. 149). A principal imagem trabalhada aqui para explorar a intransigência e a frieza do pastor com relação às demonstrações tão sinceras da pastora, é a de um monte. O monte é áspero e duro, o qual, na verdade, é o pastor.

Figura de linguagem que personifica o monte e dá características de objeto ao pastor. Pela correspondência entre suas características como paralelas, torna-se bastante similar às imagens antes trabalhadas em outros sonetos nos quais o emissor era o pastor, e não a pastora. Esse tipo de comparação aconteceu nos seguintes sonetos analisados anteriormente: XXXIII (O poema todo faz comparações entre uma estátua de pedra e a representação perfeita da pastora por meio deste material) e XLVII (primeiro quarteto e primeiro terceto).

Há outras comparações entre elementos naturais, sentimentos humanos e mesmo a fusão e a inversão de papéis entre pessoas e natureza, mas que não integram o paralelo entre a rigidez da pastora (ou pastor, no caso) e a dos rochedos. Há a imagem da morte de Fido por Zéfiro e da transformação do pastor em elemento mineral. Imagem que também funciona como paralelo entre o ser humano e a natureza, embora diferente na função da construção de sentido do poema da imagem que compara a pastora, ou o pastor, ao rochedo.

Ao nos determos novamente na análise do poema o segundo quarteto mostra um desenvolvimento do primeiro quarteto. Após apresentar o drama da condição de ser ignorada e mesmo evitada pelo pastor, que se inclina sobre o seu cajado e conduz o seu rebanho com a intenção de fugir dela, a pastora diz que pretende segui-lo; demonstrando o desejo de, mesmo rejeitada pelo pastor, acompanhá-lo: “Lá te quero seguir, onde examines/ Mais vivamente um coração brando;/ Que gosta

só de ouvir-te, ainda quando/ Mais sem razão me acuses, mais crimines” (COSTA, 2013, p. 149).

A pastora diz que o seguirá por gostar de ouvir sua voz. Algo que não parece totalmente coerente com os sentimentos demonstrados nos outros versos – notadamente nos dois tercetos – em que ela claramente demonstra estar aflita por ser ignorada. Sendo mais uma desculpa para poder acompanhá-lo. Mostra-se o pastor rígido e insensível, pelo cantar da pastora, quando a recrimina: “Mais sem razão me acuses, mais crimines” (COSTA, 2013, p. 149). O pastor assume, por todas as características que lhe são atribuídas no soneto, o papel da pastora na inteireza da figura de outras pastoras dos sonetos apresentados.

#### f) Soneto LVIII

Trabalha-se a inacessibilidade da pastora e sua dureza como tema principal da composição. Há a comparação metafórica da pastora com os elementos celestes. Compara-se o sol à pastora, conforme edição crítica da ABL utilizada em nossas leituras. Teixeira explana (in: COSTA, 2013, p. 153; nota 206): “A estrutura antitética do soneto associa a Pastora não só ao sol (brilho), mas também à penha (dureza)”. Há ambivalência de metáforas aqui.

O significado do poema sobre o amor apresenta-se nos elementos naturais e em dois planos: um celeste e outro do plano terrestre. O sol, chamado pelo epíteto de Monarca da luz, é imagem central da distância da pastora. O outro acha-se na comparação comum, vista em muitos outros poemas dos afetos rígidos e da insensibilidade daquele à qual se dirige o pastor ou a pastora: a penha. A dupla atribuição de distância e rigidez acentua a crueldade da pastora neste poema.

O paralelo entre a pastora e as altas serras mostra-se bastante claro quando lemos os dois últimos versos deste quarteto: “Se Gigantes não sois que a forma humana/ Em duras penhas foram confundindo” (COSTA, 2013, p. 152). A forma humana, portanto referenciando-se à pastora, assemelha-se a uma montanha. Constrói-se um intercâmbio de características como no soneto XXII onde Fido assume características minerais ao morrer. Aqui, a pastora distante e “alta como as serras” de “muralhas que o tempo não profana” é similar aos Gigantes ao qual se confunde com as “duras penhas”.

Constrói-se, desse modo, por meio da significação das muralhas e penhas, o distanciamento do pastor com relação à pastora. Contudo, mais do que isso, o primeiro quarteto fala das “muralhas que o tempo não profana”. Assim, fala-se, além dessa distância e magnificência da pastora, sobre a distância entre o pastor e a pastora que o tempo não faz passar. A serra é a muralha “eterna” que separa o pastor do firmamento.

O sol, aqui nomeado pelo epíteto de “Monarca da luz”, está sobre o cume das altas serras e está-se rindo. A pastora representada pelo sol é figurada por uma metáfora setecentista que atribui as características do rei ao astro solar; está distante “sobre o sol”, porém, mais importante, diverte-se com o pastor ao qual ilude. A imagem bastante clara no segundo quarteto é desenvolvida nos dois primeiros versos. A segunda parte deste quarteto mostra a pastora como soberana, enganando o pastor e “fingindo”, faz-se assim um complemento desta representação da pastora como enganadora do pastor.

A visão do sol, conforme o terceiro verso, desperta alegria e prazer no eu-lírico que diz: “Que alegre, que mimoso, que brilhante/ Ele se me afigura! Ah, qual efeito/ Em minha alma se sente nesse instante” (COSTA, 2013, p. 152). O sol parece ao pastor alegre, sendo representado com características positivas como “brilhante e mimoso”. A representação por meio do adjetivo brilhante corresponde ao astro, entretanto, quando diz que o sol é “mimoso”, portanto, grácil, doce, meigo, brando está-se falando no nível da analogia e da metáfora. Havendo comparação direta do sol com características femininas, não atribuíveis a uma estrela.

O pastor, no segundo terceto, confirma a imagem da pastora no sol dizendo ver o seu “rosto” no astro rei. O poeta diz estar delirando “a que delírios me sujeito”, já que vê no sol “o seu semblante”, portanto, o rosto da pastora. Há uma última imagem comparando o peito da pastora com “as penhas”, ou seja, pedras duras. Sustentam-se novamente as duas representações favoritas do poeta ao longo de seus sonetos.

O poeta representa a pastora como distante do modo que se apresenta o sol e, também, se mostra dura como a penha. Esta imagem é repetida em vários poemas em que a representação da pastora é feita de maneira mais metafórica ou analógica comparando-a, no poema, a elementos da natureza e caracterizando como a pastora se comporta diante do poeta. Quase sempre cruel e distante e quase sempre intransigente e tirana.

## g) Soneto LIX

Lembrado estou, ó penhas, que algum dia,

Na muda solidão deste arvoredado,

Comuniquei convosco o meu segredo,

E apenas brando o Zéfiro me ouvia.

(COSTA, 2013, p. 153)

O pastor, que lamenta suas dores de amor, canta, neste soneto, perante a natureza sua dor. O soneto denota clara referência ao cenário bucólico, o qual, por sua vez, torna-se tanto interlocutor diante da canção do pastor como cenário. Há um jogo entre cenário “o rochedo ao qual o pastor marca o seu nome” e o receptor da mensagem ao qual o poeta dirige-se para que este lhe ouça: “Lembrado estou, ó penhas, que algum dia [...] Comuniquei convosco o meu segredo” (COSTA, 2013, p. 153).

O poema refere-se à natureza e também integra à paisagem figuras mitológicas relacionadas aos elementos naturais como o vento: o Zéfiro. Vento brando que encena o papel de interlocutor. O cantar do pastor é emitido perante uma natureza muda da qual apenas se tem como resposta o silêncio: “Na muda solidão deste arvoredado,/ Comuniquei convosco o meu segredo” (COSTA, 2013, p. 153). Dirigem-se às penhas os lamentos do canto do eu-lírico ao qual o bosque, “arvoredos”, não responde.

Com lágrimas meu peito enternecia

A dureza fatal deste rochedo,

E sobre ele uma tarde, triste e quedo

A causa de meu mal eu escrevia.

(COSTA, 2013, p. 153).

Há de se perceber, no segundo quarteto, a imagem do peito sem dureza que representa contraponto bastante presente na poética de Cláudio. A dureza da pastora quase sempre é associada à rocha. Contrasta-se a imagem da pastora, associada à penha e aos rochedos, elemento perfeito na correspondência de personalidade e trato com o eu-lírico, com a suavidade do peito do pastor. Todavia, a imagem principal deste trecho do poema é tornar terno “enternecer” o rochedo por meio da expressão de sua tristeza: “lágrimas”.

Portanto, este segundo quarteto se caracteriza pelo desenvolvimento do tema. Apresentam-se os sentimentos do poeta, “lágrimas”, que correspondem ao sofrimento amoroso do pastor pela pastora. A figura das rochas duras poderia ser lida como a dos sentimentos da pastora: indiferente e fria ao pastor que, quando exhibe seu amor verdadeiro por meio de seu sofrimento, deixam as rochas “ternas”, brandas. O pastor chora para assim dissolver a indiferença dos rochedos aos quais ele declarara o seu amor.

Neste mesmo quarteto, em suas duas linhas finais, lemos: “E sobre ele uma tarde, triste e quedo/ A causa de meu mal eu escrevia” (COSTA, 2013, 153). Descreve-se o externar dos sentimentos por meio do gesto de escrever na rocha. Mostra-se a disposição do pastor de declarar seus sentimentos ao marcar-se a rocha dura com as palavras ternas de amor. O pastor deixa sua mensagem gravada e bastante clara nos elementos naturais.

O primeiro terceto começa com o pastor considerando, após marcar na pedra os seus sentimentos dirigidos à pastora, se a pedra – que é um paralelo conhecido da pastora nos sonetos de Cláudio – conserva memória do amor dele dirigido a ela. Vejamos: “Agora torno a ver se a pedra dura /Conserva ainda intacta essa memória,/ Que debuxou então minha escultura” (COSTA, 2013, p. 153). Assim o pastor considera que a memória que inspirou “debuxou” essa marca na pedra poderia não estar clara à pastora que é figurada no poema como o rochedo.

Que vejo! esta é a cifra: triste glória!

Para ser mais cruel a desventura,

Se fará imortal a minha história.

(COSTA, 2013, p. 153).

O último terceto, de acordo com a nota 208 na página 153 da edição ABL, faz referência a um paradoxo seiscentista: “Depois de escrever o nome na pedra, lamenta que tenha perpetuado a própria infelicidade. Sentimento paradoxal, em conformidade com a lógica da poesia seiscentista”. Não há o traço da glória do Classicismo ou do elemento poético eterno de acordo com tal nota. Exceto, talvez, pelo sentimento negativo de perpetuar o sofrimento “triste glória”.

O que está em jogo aqui, portanto, é a contradição da declaração: sentimento marcado na pedra fazendo-o atormentar o pastor. Há, talvez, a menção, por meio deste terceto, a uma eternização dos sofrimentos do pastor. O seu sofrimento será passado para a posteridade por meio deste cantar ao custo de consternar o eu-lírico com esta memória.

#### h) Soneto LXIV

No soneto em questão, a paisagem se altera em decorrência dos sofrimentos amorosos do pastor. O eu-lírico não consegue distinguir a realidade da fantasia, dizendo no último conjunto de versos que não saber mais distinguir noite e dia. A temática apresentada e desvelada de maneira bastante evidente resume-se pelos três últimos versos: “Ora não há mais louca fantasia!/ Mas quem anda, como eu, assim pensando,/ Não sabe, quando é noite, ou quando é dia” (COSTA, 2013, p. 157).

A natureza adequa-se ao sofrimento e à perturbação do pastor: a vagariedade do dia, a dificuldade de o sol lançar seus raios e a conclusão final de estar delirando. A paisagem imaginada é criada pelo sofrimento do pastor, que se consterna com a vagariedade e logo associa esse local terrível ao “venenoso humor” que lhe afeta os ânimos. O ambiente se integra à sua desesperança amorosa. Projeta sua decepção e o seu descontentamento aos elementos naturais.

O sol não queria se mostrar ao pastor por este ser um triste. Uma condição de desesperança e melancolia constantes como clima geral das composições pastoris do poeta mineiro. Diz o verso em específico: “Parece que se cansa de que a um triste/ Haja de aparecer: resiste” (COSTA, 2013, p. 157). Dotado de vontade própria dada pelo pastor encarna as angústias do eu-lírico. Expressando o seu sofrimento o pastor enxerga o sol como que dotado de vontade própria e, por isso, este não toma o curso normal do dia só para não lhe aparecer diante dos olhos.

O sofrimento é tão intenso que reverbera a dor amorosa na caracterização dos elementos naturais como cúmplices de seu estado de alma. Sua dor de amar e seu desengano amoroso fazem sua condição repelente para que o dia não se faça presente. O delírio gira em torno desta projeção dos elementos. Não se analisa os afetos, expande-se o sofrimento ao ambiente com tanta intensidade que altera o curso natural de certos eventos cotidianos. Até o pastor reconhece ter algo de errado com o vagaroso passar do tempo.

Transtornado, o ambiente se torna intragável e bastante tenebroso. Assim nos é apresentada a paisagem do soneto logo no primeiro quarteto. É o que se chama de *locus horrendus* como reflexo do sofrimento amoroso do pastor. O tempo, logo no primeiro verso, é vagaroso, e o nascimento do sol demora a acontecer: “Que tarde nasce o Sol, que vagaroso!” (COSTA, 2013, p. 157). Os afetos dão o tom da ambientação claustrofóbica e sufocante de uma natureza imaginada pelas lentes do sofrimento amoroso.

Não é incomum que a natureza seja um reflexo do estado interior do eu-lírico, no caso, o pastor, que sofre de amores pela pastora. A pastora, neste soneto, não está presente de maneira direta, mas subentende-se pela temática padronizada e pelos modelos de poesia de Cláudio, pela convenção, esteja-se falando do sofrimento do amor não correspondido. A figura da pastora é apenas uma convenção da poesia bucólica setecentista à qual se dirige o amor do pastor.

Ao que parece, o pastor das poesias de Cláudio – ou pastores – consideram-se pouco afortunados – discute-se muito a melancolia de seus pastores. Podemos dizer que o pastor, perturbado, como já vimos em sonetos, como I, V, VII, XVII, XXII, XXIII e XXVIII. Dificilmente há elementos positivos, dentro dos poemas, que versam sobre amor. A maioria das poesias com essa temática é sobre o sofrimento de amar e não ser correspondido.

A leitura do poema segue uma compreensão por sua estrutura não linear, o que torna necessário, para entender completamente o poema, ter lido o último verso que doa mais clareza sobre o que está acontecendo com o pastor. Não basta apresentar o ambiente terrível e o sentimento de tristeza do pastor. Para melhor compreendermos esta poesia o último verso é chave no desvendamento da temática e da narrativa toda intercalada e rebuscada.

O estilo, pelo que podemos observar, vai e volta. Em primeiro lugar, apresenta-se, como vimos, o local horroroso e uma tristeza do pastor bastante acentuada. Este vagar do dia, que é fruto de seu delírio, só é assim percebido de maneira exata em virtude do próximo verso. Há uma estrutura de significação que não é totalmente sem linearidade, mas apenas completamente decifrada quando se lê o poema todo.

O poema se divide em dois momentos. A primeira parte expõe e faz do dia cúmplice de seu sofrimento. A natureza representada é a projeção de uma psique atormentada pelo infortúnio amoroso. Os tercetos, a descrição do final do dia e das atividades do mundo cotidiano tomando seu curso normal. A quebra do ritmo é importante, pois marca a mudança de foco do poema. Percebemos, apenas por meio dos dois últimos versos do segundo quarteto, que não estamos diante de uma paisagem natural, mas do delírio do pastor: “Acaso se o meu delírio” se me assiste/ Ainda aquele humor tão venenoso!” (COSTA, 2013, p. 157).

Espanta-se o pastor no primeiro verso com a lentidão do curso do dia. O sinal de exclamação indica a suspeita não sinalizada de maneira evidente. Os dois últimos versos que compõem a segunda estrofe lançam a suspeita de forma escancarada. Suspeita-se que a realidade não seja aquela, que sua visão o engana tanto quanto se confirma pelos eventos cotidianos enumerados nos dois tercetos.

Os indicativos são todos marcados pelo tempo presente: “Aquela porta ali se está cerrando/ Dela sai um pastor, outro assobia/ E o gado vai para o monte chamando” (COSTA, 2013, p. 157). O sufixo “-ndo” em “cerrando” e “chamando” indica que a vida continua e tudo aquilo que se imaginara não passava de uma ilusão. O verbo no presente do indicativo “sai” e outro como em “assobia” marcam o tempo presente bastante concreto. Ação localizada e muito real.

i) Soneto LXVIII

Apenas rebentava no oriente

A clara luz da aurora, quando Fido,

O repouso deixando aborrecido,

Se punha a contemplar no mal, que sente.

(COSTA, 2013, p. 159).

De forma similar ao soneto LXIV este poema envolve os sentimentos do poeta diante da natureza e de seus sofrimentos. O desenvolvimento é, porém, bastante distinto considerando-se que o ambiente não se altera por meio da percepção distorcida do pastor. Se no poema anterior o desespero e a profunda dor amorosa do poeta modificam o ambiente conforme os anseios do eu-lírico aqui há um estado de inércia do pastor diante da realidade.

O poema LXIV desenvolve um argumento das modificações do ambiente e do tempo vagaroso sendo reflexo de seu sofrimento e de sua pouca sanidade mental que não correspondem ao ambiente externo. A natureza percebida pelo poeta curva-se aos seus sentimentos de sofrimento até que ele percebe estar sofrendo delírios por conta de sua condição amorosa. O modo como a natureza é representada neste soneto e a importância dela dentro da configuração do poema são de ordens diferentes.

O soneto lido anteriormente diz respeito a uma natureza que, embora seja fruto dos delírios do poeta, corresponde aos sentimentos de dor e sofrimento havendo um *locus horrendus* onde não chega o sol e o dia demora a passar. Faz-se um desvelamento da ordem psicológica e sentimental do poeta por meio deste ambiente natural que, na verdade, é a representação dos anseios do pastor.

Conforme dissemos, a outra poesia usa dos elementos naturais apercebidos de maneira distorcida, sobretudo o tempo, para mostrar o sofrimento. A vagarosidade do transcorrer do dia e a dificuldade de o sol se levantar representam, por meio de figurações humanas dos elementos naturais, em especial o sol, como a mente febril do pastor modifica o ambiente que reflete seu sofrimento pessoal.

Aqui o pastor Fido, que está mais lúcido que o pastor do outro poema, embora sofra, enxerga o ambiente do *locus amoenus* como externo e separado das expressões de seus sentimentos. A natureza não o consola, senão acentua o seu sofrimento em comparação com a alegria e o prazer do campo. Vejamos: “Aqui toda a tristeza se melhora:/ Mas eu, sem o prazer de uma esperança, /Passo o ano, e o mês, o dia, a hora” (COSTA, 2013, p. 160).

Demonstra-se o sofrimento eterno diante do tempo que, independente das alterações do dia, da aurora, do crepúsculo; permanece o pastor infeliz e miserável. Seu sofrimento não se altera diante do tempo nem do passar do dia. Ele acorda aborrecido: “Apenas rebentava no oriente /A clara luz da aurora, quando Fido,/O repouso deixando aborrecido,/ Se punha a contemplar no mal, que sente” (COSTA, 2013, p. 160). O mal-estar percorre o desvelamento dos sentimentos do poeta. A imagem se distancia dos sentimentos do eu-lírico.

Notemos a perífrase do amanhecer quando fala que o sol nasce de “rebentar” a luz no oriente. Diante disso, o pastor sai de sua choupana, aborrecido, e prostra-se a pensar em seus sentimentos, no mal que lhe acomete. Permanece concentrado em seus pensamentos, e o dia vai passando conforme as imagens que seguem. Concentrado em seus males e sofrimentos mostra-se indiferente ao dia. Aquele local que “deveria curar todos os males” não lhe causa nenhum sentimento positivo. Tão eterno é seu amor e o seu sofrimento, que se fecha diante da paisagem externa.

O segundo verso ainda nos apresenta que o pastor, indiferente ao fim do dia que dissipa os males, alterando a face do ambiente, não significa nada à melancolia do eu-lírico. Passa-se o dia diante do nascer do sol e do crepúsculo descrito como um momento alegre. Chama a atenção certas imagens paradoxais que indicam o fim do dia como luminoso, dando a entender a presença do sol como muito importante neste fim de dia.

A imagem positiva por trazer os raios de sol como elemento de destaque para o entardecer, pouco afeta o pastor: “Vê a nuvem que foge ao transparente/ Anúncio do crepúsculo luzido; /E vê de todo em riso convertido /O horror, que dissipara o raio ardente./ Por que (diz) esta sorte, que se alcança /Entre a sombra e a luz, não sinto agora/No mal que me atormenta, e que me cansa!” (COSTA, 2013, p. 160). Mais adiante se diz, apesar de toda tristeza melhorar, sem esperança, não consegue ficar alegre mesmo com os raios luminosos do sol.

Convertem-se as preocupações em alegria, exceto, claro, para a alma transtornada do pastor, o qual se pergunta, pois, do motivo de a natureza e do fim do dia, que deveriam lhe trazer alegria, não lhe afetarem em nada. O ambiente, retratado como um *locus amoenus* perfeito, idílico e alegre, não causa nenhuma reação a ele. Ao contrário de outros poemas que comparam a cidade e o campo e deixam o pastor mais alegre por voltar a uma vida contente aqui não há nada que não seja melancolia.

O poema, portanto, retrata uma natureza física e um lugar idílico que, apesar dos seus encantos, em nada conseguem amenizar a dor que acompanha o pastor. A natureza tem papel importante em mostrar, por comparação, que o sofrimento do pastor é eterno cujo passar dos dias em nada influi para diminuir sua angústia. Este poema tem uma chave de significação que consiste em entender que o ambiente exterior não lhe afeta.

O desespero do eu-lírico pode ser visto quando constatamos que, mesmo em um paraíso bucólico, nada pode lhe tirar de seu estado de melancolia. Assim, o efeito restaurador normalmente apresentado em outros poemas, em especial os que versam sobre a comparação entre campo e cidade, aqui não contribuem em nada para aliviar o espírito de suas aflições. A natureza é estática e serve como modelo de comparação aos sentimentos do eu-lírico para dar enfoque ao seu sofrimento.

Ela representa, conjuntamente aos aspectos íntimos, parte da construção da análise do estado de espírito do pastor. Há uma clara distinção entre a natureza como parte exterior e não correspondente aos anseios do eu-lírico. Passiva e sem vida o pastor não se dirige a ela. Apenas a observa como um ambiente, uma paisagem. Difere-se muito do papel apresentado no outro poema em que os elementos naturais são transfigurados pelo delírio do poeta convertendo-se em reflexos do seu estado de espírito.

#### j) Soneto LXXII

A exemplo do que ocorre no soneto anteriormente analisado, o local pintado aqui é quase paradisíaco. As semelhanças do tratamento dado à representação da natureza em relação aos sofrimentos do pastor se assemelham. O local é composto por uma “fontezinha” que “murmura” dando conforto a qualquer alma atormentada. Logo, emenda-se no terceto um elemento de perturbação: “Só minha alma em fatal melancolia,/ [...] Não sabe inda que coisa é alegria” (COSTA, 2013, p. 163).

É significativo, para tanto, tomarmos como referência os pares do segundo quarteto e do segundo terceto, complementando-se o sentido do local idílico criado nos versos precedentes ao primeiro terceto com o fecho da composição. Vejamos: “Que alegre, que suave, que sonora; Aquela fontezinha aqui murmura!/ E nestes campos cheios de verdura/ Que avultado o prazer tanto melhora!” (COSTA, 2013, p. 163). O verso que abre o primeiro terceto desmancha essa felicidade relegando-a a algo alheio ao pastor.

O poema demonstra que, apesar de toda essa alegria e viço, a paisagem do campo mais lhe aborrece que o agrada: “Tanto mais aborrece a luz do dia” (COSTA, 2013, p. 163). Prefere a paisagem noturna, que corresponde melhor ao seu ânimo. A “sombra da noite lhe agrada”, enquanto a “luz do dia” “tanto mais lhe aborrece”. Fecha-se a descrição do dia que nasce, no primeiro quarteto, com a imagem noturna.

O primeiro quarteto é interessante por seu estilo e pela apresentação do cenário por meio do nascer do dia. A linguagem utiliza-se de contraste para comparar o nascer do dia com a noite. A imagem do sol, colocada como positiva, contrasta com a noite que “sufocava” o sol. Ou seja, a noite, com seu manto negro, escondia o sol. Ao mesmo tempo em que o sol nasce e trás alegria ao cenário, que poderia ser reconhecido no período noturno, descrito neste primeiro momento do poema como um possível *locus horrendus*.

A caracterização da noite como um possível *locus horrendus*, conjuntamente com a identificação do pastor com o período noturno do dia, pode dar-nos pistas para que este contraste indique o sofrimento do eu-lírico. Assim, o período noturno descrito como horrível dá indícios dos sentimentos perturbados do pastor. Esta construção um tanto quanto paradoxal que apresenta o campo lindo, verdejante e aborrecido aos olhos do pastor apresenta a força da noite.

O pastor vê a paisagem do dia, “alegre”, “viçosa”: é a natureza luminosa e diurna onde a “fontezinha murmura”. Anuncia-se a aurora que dissipa a noite escura, chamada de “negro manto”. O passar do dia para a noite é descrito nos seguintes termos, conforme o primeiro quarteto em sua íntegra: “Já rompe, Nise, a matutina Aurora,/ O negro manto com que a noite escura,/ Sufocando o Sol a face pura,/ Tinha escondido a chama brilhadora” (COSTA, 2013, p. 162).

São curiosas as escolhas lexicais “sufocar”, “noite escura” conjuntamente às imagens associadas ao sol e ao dia como, por exemplo, “rompe”, “matutina Aurora” e “chama brilhadora”. Além do óbvio significado da passagem da noite ao dia e do anúncio de um novo dia, podemos notar certas nuances na correlação entre esses termos. O poema afirma que uma bela manhã se anuncia com os raios da aurora. Dá-se importância ao se descrever a “Aurora” que a noite havia sufocado com seu “negro manto”.

O clima se estabelece entre essa indecisão no jogo das imagens noturnas e solares. Anuncia-se o sol no dia que “rompe” e a manhã se faz presente, lembra o pastor da noite passada – “manto escuro” – tendo este avultado o sol ao fim do dia. A imagem clara e alentadora é permeada por uma sensação de sufoco, expressa pelo verbo “sufocar”: “Sufocando o Sol a face pura”. A noite tem um peso maior que a manhã ou ao menos igual. A dualidade entre o estado do pastor melancólico e o dia alegre, vivo e luminoso, se fazendo sentir em um quarteto cuja sensação de sufoco ressoa nessa indecisão.

O soneto expressa, numa linguagem cheia de jogos, de dualidades a divisão entre o espírito e a paisagem. O dia se anuncia, mas o eu-lírico faz lembrar a noite, dando importância para o fim do dia maior que o dia que segue a noite passada. Não representa a manhã uma esperança, tampouco como a paisagem harmoniosa pouco diz respeito ao estado de alma do pastor. Este sofrer por amores: “Só minha alma em fatal melancolia,/ Por não te poder ver, Nise adorada,/ Não sabe que coisa inda é alegria” (COSTA, 2013, p. 163).

O campo é descrito como bastante “alegre”, é “suave”, dá-se a descrição da fonte que “murmura”. O cenário bucólico verdejante alegre a todos dando mais prazer, ou seja, dando “vulto” à satisfação e aos sentimentos e às sensações positivas. Porém, diz o pastor, apesar disto, continua alheio à evidente felicidade e prazer de tal campo. Faz-se o contraste entre a alegria do campo, do cenário que a todos trás regozijo, menos a ele.

Sofrendo de amores pela pastora, o cenário idílico e alegre, que faz cessar as preocupações e dá prazer a quem esteja lá, não lhe afeta. Embora saiba e reconheça o quanto estes campos são bonitos e alegres, o sofrimento de amores do poeta não se altera, pois sem Nise ele não consegue extrair prazer das coisas. Estabelece-se o sofrimento acentuado do eu-lírico por não estar acompanhado de sua amada.

Há uma sensação de perturbação que insistentemente consegue atravessar nos dois últimos tercetos. Assim, se o primeiro quarteto apresenta a aurora, mas não o tema; o segundo disfarça os sentimentos do poeta, há um estouro, porém, da presença do eu-lírico nos dois últimos tercetos. Começa-se com um soneto que, com suas imagens contrastantes, tem um equilíbrio comprometido desde o seu início.

A linguagem elaborada, que indica algo para além da linguagem crua e precisa do Classicismo, adentra o tema bucólico com o uso de uma linguagem que empresta vida aos elementos da natureza. Entretanto, o que mais chama a atenção é esse jogo entre a formalidade de um poema que se estrutura em um zigzag que ora apresenta imagens luminosas e positivas e termina por quebrar o protocolo prevalecendo os sentimentos do pastor de maneira mais sincera.

k) Soneto LXXIV

Leiamos os quatro versos que iniciam a composição analisada: Sombrio bosque, sítio destinado/ À habitação de um infeliz amante/ Onde chorando a mágoa penetrante,/ Possa desafogar o seu cuidado” (COSTA, 2013, p. 164). Lança-nos o soneto em um ambiente onde os barulhos e a luminosidade externa não parecem penetrar. Tão enclausurado está o infeliz amante que lá habita. Recluso, o ambiente expressa a clausura da alma do pastor.

O quarteto citado é bem representativo do sentimento que unifica a composição da qual estamos diante. O bosque é “sombrio”, perfeitamente adequado ao sentimento de desalento amoroso: perfeito para a habitação de um “infeliz amante”. O sentimento e o ambiente não titubeiam entre o positivo e o negativo. O lamento lacrimoso da decepção amorosa emerge nas palavras que evocam o sentimento do pastor: “chorando a mágoa penetrante”. O seu “cuidado” – ou seja -, o insucesso amoroso pode ser externado num ambiente como este bosque sombrio.

O ambiente adequa-se ao estado de alma e identifica-se o estado de alma com o ambiente. Tanto um como o outro são pares adequados havendo reciprocidade entre o ambiente fechado e isolado e sombrio com os votos de silêncio que forçam o pastor apenas a escrever, e não emanar sua voz, tamanha sua infelicidade amorosa diante de sua dor. O pastor utiliza-se deste local como refúgio aos seus sentimentos de aflição decorrentes da decepção amorosa.

O silêncio se impõe ao pastor que está silencioso em seu sofrimento. A voz lírica do poema apela ao seu interlocutor, ou seja, àquele que “escuta o caso” que, por favor, não erga a voz em respeito ao sofrimento de Fido: “Escuta o seu caso: mas não se atreve/A erguer a voz; aqui te deixa escrito/ No tronco desta faia em cifra breve” (COSTA, 2013, p. 164). Constrói a imagem da sombra e do silêncio reforçando nestes dois momentos do poema a introspecção do pastor em seus sentimentos doídos e lamentosos.

Ilustrativo deste silêncio amoroso é a descrição da natureza no segundo quarteto: “Tudo quieto está, tudo calado;/ Não há fera que grite, ave que cante;/ Se acaso saberás que tem diante/ Fido, aquele Pastor desesperado!” (COSTA, 2013, p. 164). Cúmplice de sua tristeza a natureza mantém-se em silêncio perante o pastor. Os animais não emitem sons quando sabem estar na presença de Fido. Sua tristeza e melancolia são tão profundas que a natureza o respeita em seu silêncio.

Novamente estamos diante de um poema cuja temática visível são os sentimentos do pastor, expressos de maneira a se identificar com a paisagem. Fido, triste por conta de sua paixão que o arruinou, não ergue sua voz, apenas escreve. A floresta é dita silenciosa; o que corresponde aos votos de silêncio do pastor que resolve escrever o seu caso no tronco da árvore. Resume-se o sentimento de Fido no último terceto após a construção do ambiente: “Mudou-se aquele bem; hoje é delito/ Lembrar-me de Marfisa era mui leve:/ Não há mais que atender; tudo está dito” (COSTA, 2013, p. 164).

Apresenta-se uma unidade de temática e ambiente correspondentes aos sentimentos do pastor de maneira muito mais orgânica do que o soneto LXXII, marcado por uma linguagem entrelaçada e estilizada. A linguagem, muito mais contida, sem grandes hipérbatos, conta uma história do começo ao fim. Como é de praxe, apresenta-se o cenário que corresponde aos sentimentos do pastor antes de concluir dizendo a história de Fido.

Assim, este poema mais equilibrado entre o que se diz e o que é, denota uma estrutura mais clássica, embora se apresente não de todo caracterizado pelas regras mais rígidas das obras estilísticas da época. O primeiro quarteto apresenta um cenário de um bosque e relaciona-o aos sentimentos de Fido. Em um texto que preza por sua linearidade seria interessante mostrar que Fido sofre por amor e, portanto, se recusa a falar por causa de sua dor.

Ao contrário, a caracterização deste poema da apresentação do tema é um pouco avessa aos rígidos cânones do Neoclassicismo que compara a poesia de boa qualidade com a prosa. Sendo assim, apresentar primeiro o ambiente e deixar a história e o porquê de o pastor estar recluso, constituem uma quebra de protocolo das regras dos tratados mais rigorosos. Nestes, o argumento teria de se dar de forma direta apresentando-se antes o que se vai falar.

Apresenta-se, ao contrário, evocações no primeiro terceto, para quem se dirige o cantor, de que ouçam a triste história de Fido. Após este interlúdio é que se apresenta que o pastor, amava Marfisa e conclui-se com a mensagem escrita no tronco de uma árvore que resume o sofrimento. Há uma construção crescente do ambiente por meio do bosque até concluir, após este preâmbulo, a mensagem de dor do pastor, que não mais cantará.

Fido, por estar corroído por dentro pela melancolia e pela tristeza da ruína que o amor lhe causou, não é o cantor deste soneto. Quem canta é outro que nos mostra a habitação e nos explica a situação do pastor enclausurado em seu silêncio. As descrições são visuais. Parece-nos ver Fido lamentando-se, escrevendo suas mágoas no tronco da árvore. Dá-se foco no ambiente, para ir adentrando na análise dos seus afetos por uma voz em terceira pessoa.

Começa dizendo “Sombrio bosque, sítio destinado à habitação de um infeliz amante”; logo em seguida, Fido surge na sugestão desse ambiente como aquilo que cabe ao ambiente descrito. Complementa-se o silêncio e a sensação de desalento ao ambiente sombrio, descrito em terceira pessoa, como que para nos apresentar a ação do poema. O ambiente descreve – por meio do choro, do lamento o sentimento que permeia o soneto –, a perda.

O pastor, centro desta composição, é caracterizado pelo ambiente ao qual se retira. A caracterização do local corresponde ao seu voto de silêncio. O pastor retirou-se a um local apropriado ao seu sentimento de nada mais dizer e que corresponde ao seu sofrimento “sombrio”. Assim, o bosque poderia ser tido como um exemplo de *locus horrendus*, por refletir os sentimentos de ruína do pastor.

É bastante expressivo o último terceto para indicar-nos os sofrimentos de Fido. Este mostra como o amor e o júbilo transformaram-se em tormento. Mudara-se o estado da alma do pastor. Não mais encontra prazer no amor, encontrando motivos para o sofrimento ao lembrar-se da pastora: “Mudou-se aquele bem; hoje é delito/ Lembrar-me de Marfisa; era mui leve:/Não há mais que atender; tudo está dito” (COSTA, 2013, p. 164). Desalentado, se mostra fragilizado e amarga seu sofrimento em silêncio num ambiente de clausura, artificial, criado para comportar sua dor.

O segundo quarteto enumera coisas da natureza que, a exemplo do pastor, não cantam, não falam e não emitem sons. Cada um destes elementos corresponde ao desejo de Fido de manter-se calado diante de sua ruína. O local, silencioso, converte-se num *locus horrendus* caracterizado pela total falta de barulhos ou sons emitidos naturalmente nesse tipo de local. A natureza corresponde ao modo de se comportar do poeta.

No primeiro terceto este silêncio, quase sagrado, é evocado pelo cantor do poema para que o interlocutor não rompa o silêncio do bosque. Diz para escutar o caso, mas não erguer sua voz. A utilização deste verbo, talvez, involuntariamente traga certo paradoxo entre o voto de silêncio do pastor que nos irá “contar” sua história. Porém, quem faz isso é o próprio emissor da mensagem, em vez de Fido, para nós.

O que sobra de Fido é uma mensagem que foi escrita para contar seu caso. Resume-se a participação do pastor nas seguintes palavras inscritas em um tronco: “Mudou-se aquele bem; hoje é delito/ Lembrar-me de Marfisa; era mui leve:/ Não há mais, que atender; tudo está dito” (COSTA, 2013, p. 164). O que era “bem” se transformou em “delito”. O prazer se converteu em dor. Ou seja, se tornou crime, proibido.

Porém, sabendo disso pouco se esclarece a história do pastor. Apenas se expressa sua tristeza por moldes líricos. Dando ênfase aos sentimentos e quase não mostrando nada da história, dos motivos e o que aconteceu ali. Caracterizado como soneto se fala de um estado interior por meio de um cenário bucólico a pintar o interior do pastor, cuja composição é cantada por outra pessoa, provavelmente um pastor.

Dá-se muita importância ao cenário bucólico sufocante e agonizante e quase nada se diz do que originou essa dor, exceto o amor por Marfisia que o arruinou. Este poema narra os sentimentos do pastor e descreve seu estado de alma fazendo uma análise de seu estado de espírito. Não há um conto de amor, mas sim os resultados de um amor malfadado. O último verso deixa claro que isso não importa ser dito. Apenas os resultados daquilo que foi.

### I) Soneto LXXVIII

Composição cuja significação tem a ver com os efeitos devastadores do tempo sobre o amor. A passagem do tempo corroeu as relações humanas considerando-se a efemeridade do ser amado em seu sentimento. Em contrapartida, o sofrimento do pastor perpetua o seu afeto, intenso o bastante para ser eterno. Ilustra bem o argumento do sofrimento eterno por amor diante da ingrata pastora. Esta, se lhe correspondeu algum dia, não expressa reciprocidade aos apelos amorosos aqui cantados.

Soneto sobre o tema dos sofrimentos do pastor diante de seus amores. Assunto constante na poética de Cláudio, em especial nos sonetos onde se trabalham estruturas líricas e, talvez, por isso sejam adotados pelo poeta para expressar os sentimentos de sofrimento amoroso em meio a um cenário bucólico. Aqui o cenário aparece no primeiro quarteto, mas não há maior caracterização da natureza, evocada de maneira efêmera neste lamento de um amor que se foi.

O poema evoca um pastor lamentoso cuja paixão permanece após o fim de sua relação com a pastora. Verifiquemos os versos dos dois tercetos: “Tudo se muda enfim: nada há que seja/ De tão nobre, tão firme segurança/ Que não encontre o fado, o tempo, a inveja” (COSTA, 2013, p. 167). O efeito do tempo desgasta mesmo as coisas mais bonitas e nobres, efeito efetivado no amor do pastor.

Podemos entender, de maneira livre, que a pastora não esteja mais com ele por ordem de ter ido com outro pastor, de se ter desgastado a relação, contudo, permanece seu sofrimento muito após ter terminado a sua relação com a pastora: “Esta ordem natural a tudo alcança;/ E, se alguém um prodígio ver deseja,/ Veja meu mal, que só não tem mudança” (COSTA, 2013, p. 167). A estrutura composta de inversões reitera e estende os efeitos do tempo.

Caracteriza-se a regra do tempo como inevitável a tudo mudando e destruindo. O tempo implacável lhe tirou aquilo que tanto amava de suas mãos. A impermanência das coisas acentua-se com a apresentação de sua dor como algo permanente. A ordem do sofrimento do pastor é intensificada por esse contraste entre a mudança das coisas e a impossibilidade dele de manter sob seu controle algo que prezava tanto.

O destaque do amor como permanente apareceu em outros sonetos. É caracterizado por comparação ao passar dos dias no soneto LXVIII, no qual vê os dias passar, mas sua dor não diminuir. Aqui a analogia e a comparação por contrastes não tomam a natureza como parâmetro. O cenário bucólico desaparece após ser queimado pelo fogo da paixão do pastor. O que permanece em comum é a dor constante do tempo a tudo apagar o que lhe é mais caro.

A natureza está sujeita às paixões e às inflexões de espírito do pastor. Coloca-se a ordem da natureza como interlocutora e, também, aquela que recebe do pastor seu hálito cheio do fogo da paixão. Evoca-se a natureza falando-se de seus sentimentos. Como interlocutora do pastor a natureza recebe a mensagem do pastor que se queda triste: “Campos, que, ao respirar meu triste peito,/ Murcha e seca tornais vossa verdura,/ Não vos assuste a pálida figura/ Com que meu rosto vedes tão desfeito” (COSTA, 2013, p. 167).

A verdura dos campos se afeta por “respirar o triste peito do pastor”, imagem engenhosa para dizer hálito. Solta-se o fogo da paixão que queima a vegetação. Há uma inflexão dos campos verdejantes ao sentimento profundo de dor e angústia do pastor. O seu hálito torna-se o veículo de transformação da natureza que reage e murcha. O hálito emana tal paixão que faz perecer a natureza com intensidade da paixão guardada no peito do pastor, que exala o “fogo” em seu “hálito”. Em geral, esta imagem está associada a um recurso estilístico comum da época.

Derivada das composições poéticas feitas pelo grupo português Fênix Renascida. Há quem sustente, como se diz na edição crítica da ABL, que adota essa leitura, o uso de um recurso padronizado e previsto na construção poética. (in: COSTA, 2013, p. 167). O fogo da paixão a queimar no peito do poeta é exalado e altera a feição da paisagem. A construção em si é feita por meio de uma linguagem bastante intrincada, onde respirar o peito significa, por extensão, hálito. A caracterização do pastor como pálido dá a entender a ausência de forças e reforça a ideia de sofrimento físico complementando a dor sentimental.

Uma série de imagens que caracteriza tanto o sofrimento que se exterioriza quanto o estado de espírito do pastor. Evoca-se a natureza: suas reações são todas descritas como as de uma pessoa. Há personificação na descrição do cenário e, portanto, uma linguagem que se assume bastante metafórica e analógica. A primeira estrofe serve de entrada para a caracterização do sofrimento do pastor. Tema do qual o poema versa de maneira orgânica. Seu tema central é obedecido por um desenvolvimento nos outros trechos da composição.

A segunda estrofe apresenta o sofrimento do pastor que ora alegre cantava sobre o amor e a ventura. Não faz mais isso por estar sofrendo de amores. Sem mais o que cantar, pois todo o seu prazer havia se esvanecido, logo emenda: “Isso já se acabou; nada já dura” (COSTA, 2013, 167). Portanto, a sua alegria já não mais existe e cessou o seu cantar alegre. Fala-se, ao invés disso, em seu sofrimento. Estava feliz antes, por comparação, porém, agora seu sofrimento, apresentado nos quatro primeiros versos, toma conta dele.

A impermanência das coisas e da felicidade estão bem expressas nos versos que fecham a primeira parte da composição. Vejamos a construção que tanto reforça o sentido da composição diante das paragens naturais: “Vós me vistes um dia o doce efeito/ Cantar do Deus de Amor e da ventura;/ Isso já se acabou; nada já dura;/ Que tudo à vil desgraça está sujeito” (COSTA, 2013, p. 167).

Portanto, a falta da pastora lhe faz mal ao peito por tirar-lhe a alegria. Daí o tom lamentoso do soneto, que se refere à efemeridade das coisas, em especial das boas coisas, do prazer. A única coisa permanente, como em outros sonetos, é a dor amorosa que não cessa de lhe atormentar o espírito. O prazer que tanto teve anteriormente é permanente, sendo a melancolia uma constante nas poesias de temática amorosa.

#### m) Soneto LXXIX

A natureza reflete a inconstância do pastor e de sua alma. A natureza é esquemática e serve como veículo de comparação aos sentimentos do pastor. A efemeridade dos elementos cantados faz, também, do quadro pintado um reflexo da beleza da pastora, sempre mutável. A duplicidade dos sentidos aqui colocados e as múltiplas interpretações, decorrentes da sugestão dada a um cantar com características do Classicismo mais puro, constituem a significação da tensão entre os elementos físicos da pastora e os elementos naturais.

Não consegue se decidir quanto ao significado que oscila em primeiro plano ao pastor ou se canta a beleza da pastora. A ambiguidade desta composição é constante, o significado oscila entre o canto do lamento da passagem do tempo e da efemeridade das coisas e à descrição da pastora por meio de elementos que remetem à passagem do tempo. Não se sabe se a beleza da pastora no poema é louvada ou o pastor se lamenta da passagem do tempo. O soneto se caracteriza por uma dupla leitura possível. Importa dizer que a imagem do tempo se mostra recorrente nos elementos naturais ao longo da composição.

Poema de cunho bucólico, que compara a natureza com a inconstância da pastora, no qual figura, em várias passagens, as mudanças da natureza como iguais às mudanças do tempo e da beleza da pastora, que pode ser apreciada apenas pelo pastor. As árvores, afetadas pelo tempo e a corrente que flui, são inconstantes. Há aqui um jogo entre a natureza e o passar do tempo. Sendo a inconstância elemento contemplado como se fosse de extrema beleza.

A imagem que se faz da natureza e da inconstância das coisas representa um veículo de expressão para o amor incondicional que o pastor sente pela pastora. Portanto, o eu-lírico deste poema dá a descrever o local bucólico mais pelas qualidades de seus movimentos: “menear”, “fluir” etc. do que por adjetivos comuns desta poesia. A temática do soneto caracteriza a natureza como inconstante, não assumindo a expressividade do lugar plácido.

Há, assim, uma dupla identificação do ambiente. O Céu reflete a alma amargurada do cantor, enquanto que, como revelado mais tarde, a natureza está conforme a pastora se apresenta ao pastor. A paisagem é dita como identificável ao seu ânimo. Vejamos, por enquanto, o primeiro quarteto. Apraz-se assim em ver que o Céu pinta suas mágoas: “Entre este álamo, ó Lise, e essa corrente,/ Que agora estão meus olhos contemplando,/ Parece que hoje o Céu me vem pintando/ A mágoa triste, que meu peito sente” (COSTA, 2013, p. 168).

Analisemos, antes, que o pastor expressa estar magoado e triste, dirigindo-se à pastora, diz que o Céu lhe pinta as mágoas. Há um tom melancólico enumerado que subsiste no enunciar do pastor sobre seus sentimentos íntimos. O que se canta, porém, são as correntes, as árvores e a inconstância delas nos versos posteriores. Enumera-se a paisagem sugerindo sua tristeza, mas sem dizer claramente que o céu está escuro, que as árvores são retorcidas.

O soneto é de cunho lírico e sugestivo. Isso se soma ao valor artístico em comparação com outros sonetos que pintam o *locus amoenus* e *locus horrendus* dando ênfase à descrição física da natureza por meio de adjetivos normalmente atribuíveis aos estados de alma. Utilizam-se, em geral, “sombrio”, “funesto”, “silencioso” etc. Sugere-se que o Céu lhe sirva de reflexo em seu estado de melancolia.

Contudo, o que se canta por meio da natureza e seu constante movimento é o fluxo do tempo e a mudança da beleza da pastora. O tempo altera a natureza que muda da mesma forma que a passagem do tempo altera a feição da pastora. Apenas sugere isso dando um pendor de equilíbrio à composição. Algo caro aos padrões classicistas que prezavam pelo equilíbrio e pela beleza. A descrição vaga da natureza serve para reforçar o sentimento da passagem do tempo sobre a localização, e é realizada por meio de termos como “este”, “aquele” etc. que situam o pastor na ação do poema.

Perturbaria, pois, a unidade do conjunto e a organicidade, proceder diferentemente. Seria considerado de mau gosto, por assim dizer, não dar essa leveza à descrição esquemática dos elementos naturais. Lembremos que em Homero a descrição dos soldados está sempre talhada a exemplo dos mais belos, dos mais harmoniosos. Aqueles que não são assim têm pouco espaço na obra do poeta grego. Regra enunciada por vários teóricos, em especial Wellek, que salienta que o realismo do Classicismo é diferente da escola do século XIX.

Em suma, é o princípio da harmonia, do equilíbrio e do belo. Sendo o belo verdadeiro e o feio, falso, não deveria figurar na poesia, segundo os princípios Platônicos, aquilo que fosse desagradável ou feio. A arte teria a função de ser bela. A sugestão do tempo, muito mais elegante, permite falarmos da passagem do tempo. As palavras falam de mais de uma coisa, evocando, também, em sua duplicidade, a alma do pastor em conjunto com a beleza da pastora, comemorada nestas passagens. A construção reside num cantar dos próprios afetos e dos sentimentos direcionados à pastora.

O poema é todo construído em homenagem à Lise e faz do ambiente um reflexo de sua beleza. O pastor comemora sua beleza madura com imagens da transitoriedade das coisas. Ao mesmo tempo, há certa melancolia inerente à passagem do tempo e que parece entristecer o pastor. Enxerga-se nas correntes e nas águas o efeito do tempo: “Firmeza a nenhum deles se consente,/ Ao doce respirar do vento brando;/ O tronco a cada instante meneando, / A fonte nunca firme ou permanente” (COSTA, 2013, p. 168).

O vento é caracterizado pelo seu respirar, como algo vivo. Há a personificação que inspira a imagem de algo que possa vir a perecer. Embora, essa seja uma leitura não totalmente verificável, a comparação do movimento do tronco e do menear dão dimensão de uma personificação destes elementos naturais. Fecha-se o quarteto com uma comparação entre o tronco – metonímia bastante comum para árvore – e a fonte que está sempre fluindo.

Daí a enumeração de coisas que são impermanentes e dão a dimensão do que sente o pastor. O tempo se altera, as coisas mudam e nada permanece imutável. A água é uma comparação clara e bastante utilizada para dizer que sua corrente é a passagem do tempo. É este o ponto que confirma a analogia entre os elementos da natureza e a passagem do tempo. Reflete-se o assunto na paisagem; sendo ela, como em outros sonetos de cenário bucólico, parte da significação total do poema.

Há, mais que isso, na abertura deste segundo quarteto, a evocação do estado efêmero das coisas. As coisas não apresentam firmeza: “Firmeza a nenhum deles se consente”. A palavra deles indica que está se falando daquilo que se enumerou. É uma expressão anafórica que enuncia as qualidades dos objetos da natureza. Esta, também, abre espaço para uma segunda enumeração anunciando o tema do poema – a efemeridade das coisas.

Fecha-se a enunciação do tema para desenvolver-se em imagens presentes no primeiro terceto: “Na líquida porção, na vegetante/ Cópia daquelas ramas se figura/ Outra imagem semelhante” (COSTA, 2013, p. 168). Aqui há uma comparação que não se tinha feito antes e desvela ser a natureza um reflexo da inconstância da pastora. Anuncia-se por mais um jogo de imagens entre efemeridade e natureza.

Realiza-se a comparação dos elementos naturais, mutantes, com outro rosto, o qual se revela como o da pastora: “Quem não sabe, que a tua formosura/ Sempre móvel está, sempre inconstante,/ Nunca fixa se viu, nunca segura?” (COSTA, 2013, p. 168). A natureza da pastora mostra-se incerta; sua beleza, inconstante. Porém, o pastor é o único que sabe de sua beleza inconstante e móvel. Apenas ele sabe apreciar esse movimento.

O pastor encontra na natureza o movimento perfeito de acordo com as características de sua amada Lise. Sempre mudando, nunca permanece a mesma, está em constante movimento. Assim, a natureza serve para cantar a beleza de quem se ama pelas imagens da passagem do tempo, pela efemeridade das coisas. O tempo que a tudo altera, incluindo a beleza da pastora, à qual o pastor sabe apreciar.

A construção deste soneto se dá em um cenário bucólico que se converte aos sentimentos do pastor, como já dissemos, tanto quanto se enxerga na natureza a beleza da pastora. Em especial, sua beleza e a mudança que o tempo faz sobre ela. Deste modo, é sugerido, e não enunciado, o envelhecimento da pastora. Há indícios de que a passagem do tempo seja, também, fonte de sofrimento ao pastor e que há duas temáticas entrelaçadas no poema.

O cenário inconstante comemora a beleza da pastora, mas evoca as mudanças que o tempo emprega a tudo deixando o pastor triste. Mudança, porém, comemorada quando se fala da beleza da pastora. Assim, há esse jogo duplo entre um sentimento positivo e outro de saudade. Há uma dupla significação da efemeridade: aquela da imagem da inconstância das coisas e a da beleza da pastora.

O que podemos assentir é que esse soneto, de cunho classicista, utiliza-se de uma linguagem simples e estruturada de forma a caber nos moldes adequados à expressão equilibrada e de bom gosto. Novamente Cláudio se propõe a fazer poesia tentando seguir o modelo do Neoclassicismo, mas em consonância com seus gostos adquiridos em Portugal. Dá-se ao cantar uma leveza e um equilíbrio característicos do novo estilo português.

As duas primeiras estrofes merecem destaque por descrever o pastor e seus afetos, mas já evocando Lise como tema de seu cantar. A comparação dos afetos aos sentimentos daquele que canta a beleza de Lise dão a outra significação da composição. Não se anula uma e outra. Há apenas a mudança de foco dos quartetos para os tercetos daquilo que é o tema do que se canta.

É apenas no último verso do primeiro terceto que se transfere as características daquilo que se canta para Lise. Quando diz que outro rosto se vê nas águas compara-se a inconstância da pastora com a inconstância do que foi descrito nesta terceira estrofe. Logo em seguida, a mudança do assunto fica evidente no fecho do poema. Cabendo aqui a leitura da primeira parte, que canta os sentimentos do pastor cuja identificação com a inconstância da natureza descrita enumera elementos efêmeros para ambos: pastor e pastora.

O uso do gerúndio utilizado nos verbos “contemplando” e “pintando” denota o movimento, a mudança de estado. Há movimento e inconstância tanto na descrição dos elementos presentes no segundo quarteto quanto nos tercetos que dão conta da comparação entre pastora e elementos da paisagem. O pastor “contemplando” a “corrente” e o álamo diz que estes estão pintando (“me vem pintando”) sua mágoa.

O movimento se dá pelo reforço dos tempos verbais; o movimento e a mudança estão expressos neste tempo que denota inconstância e mudança. “Entre este álamo, ó Lise, e essa corrente,/ Que agora estão meus olhos contemplando/ Parece que hoje o céu vem me pintando/ A mágoa triste que meu peito sente” (COSTA, 2013, p. 168).

Os elementos são evocados, descritos por meio de substantivos comuns, bastante vagos: “álamo”, “corrente” e “céu”. Se a descrição tem mais aspecto de localização dos elementos, evidencia-se a ligação entre o pastor e paisagem no último verso desta estrofe inicial.

O pastor se localiza nesta natureza pintada aos modos da Arcádia em um esquematismo que apenas não se diz frio e classicizante por comparar-se a mágoa à paisagem. É similar à estrutura do soneto VIII em sua abertura. Comparemos: “Este é o rio, a montanha é esta/ Estes os troncos, estes os rochedos/ São inda estes os mesmos arvoredos;/ Esta é a mesma rústica floresta” (COSTA, 2013, p. 113). A função, porém, é diferente, permanece o recurso.

Naquele poema, o verso inicial serve de gatilho para a contemplação consternada de uma natureza que é diferente da qual o eu-lírico se lembra. Há identificação, nos dois poemas, do estado da alma com a do pastor. A descrição é esquemática em seus versos iniciais. Convenção bucólica e constante do Arcadismo a paisagem parece ser pintada como em um livro para se submeter aos moldes de uma poética derivada de um Classicismo dissidente. O agradar se faz nestes versos pintando-se levemente a paisagem para logo depois lançar o espectro negativo do sofrimento amoroso.

Em ambos são utilizados o que se denomina em linguística de dêiticos. Estruturas que ajudam a localizar os objetos em relação ao falante. Enumerações com função de pintar o ambiente ao redor do pastor. Normalmente, derivados do discurso falado, possuem um referencial concreto. Aqui localizam o pastor na ação em meio à paisagem. Quando se diz “entre este álamo” e “esta corrente”, está inserida uma interjeição. O nome de Lise surge para evocar a quem se dirige o poema. Os dois últimos versos apresentam o sofrimento amoroso do pastor. Pinta-se a mágoa no céu.

Em conformidade com os moldes de sua época, a poesia de Cláudio identifica, com o ambiente que lhe é externo, a sua situação. O pastor enxerga elementos que lhe correspondem à alma: “Firmeza a nenhum deles se consente;/ Ao doce respirar do vento brando;/ O tronco a cada instante meneando,/ A fonte nunca firme ou permanente” (COSTA, 2013, p. 168).

O jogo entre os afetos interiores e o ambiente, que se assemelha à pastora pela significação emprestada a este, são o cerne da leitura do poema. Há dois momentos e focos na estruturação do soneto. Nos quartetos, fala-se do pastor para, logo, transferir seus sentimentos à lembrança da pastora, distante – figura sem se ter uma imagem definida. O eu-lírico emana seus sentimentos pela pastora ao descrever elementos que remetem à imagem inconstante e flexível, sujeita às alterações constantes.

## n) Soneto LXXX

Conforme o exemplo do soneto LXXIX, o soneto LXXX toma a natureza como parâmetro de comparação da beleza da pastora. Novamente, como em outros poemas já lidos, há a construção por meio da comparação da natureza e do estado do pastor. Há, por um lado, a formosura da pastora e, por outro, a caracterização da melancolia do pastor. Constrói-se um jogo de tensões entre o estado de espírito do pastor e a beleza do cenário bucólico que lembra a beleza da pastora.

O conflito entre o exterior e as lembranças do pastor da beleza de sua amada quebra o decoro do equilíbrio poético. Tensão que, pouco típica de um estilo que preza por conter os sentimentos para melhor se encaixar a fôrma do Classicismo, não é obedecida no poema. A exteriorização da dor do pastor por meio das lágrimas emana sentimentos reprimidos. A natureza evoca a alegria e a formosura do pastor e isso o comove: “Quando cheios de gosto e de alegria/ Estes campos diviso florescentes,/ Então me vêm as lágrimas ardentes/ Com mais ânsia, mais dor, mais agonia.” (COSTA, 2013, p. 169).

O eu-lírico enxerga os campos verdejantes, cheios de vida, para, logo em seguida, se comover, chorar os seus males. A dor contida em seu peito se manifesta com uma intensidade acentuada pelas palavras “ânsia”, “dor” e “agonia”. Há, na comparação do campo que o pastor perscruta com olhar que “divisa”, o contraste entre pastor (atormentado) x campo “belos” e “alegres”. Tanto mais observa essa característica que não contém o seu sentimento e o contraste entre a dor de estar longe de sua amada, acentua-se a dor por conta da beleza dos campos e o pastor estoura em lágrimas, estando comovido pela dor, pela agonia, pela ânsia. O campo, a descrição de um lugar calmo e alegre, suscita efeito contrário do esperado no pastor.

O segundo quarteto vai além e estabelece o conflito entre o exterior e o interior. O pastor reconhece que um campo tão florido, lindo e alegre traria alegria a qualquer um. Torna-se especial o sentimento da dor e da agonia. Estabelece-se que o pastor sofre de maneira especial em comparação aos outros. O cenário que deveria inspirar calma o atormenta por desviar o seu pensamento à lembrança da pastora.

Vejamos como o pastor interpreta o campo de maneira diferente das outras pessoas. O que ele vê em sua frente: “Aquele mesmo objeto que desvia/ Do humano peito as mágoas inclementes,/ Esse mesmo em imagens diferentes/ Toda a minha tristeza desafia” (COSTA, 2013, p. 169). A tristeza turva a beleza, desviando a atenção do pastor de uma paisagem bucólica, que em princípio deveria causar alegria, para outro pensamento.

O fluxo do pensar do poeta desvia-se para o seu íntimo e dá voz a sua agonia. Aquilo que inspira alegria em outros lhe inspira profunda mágoa e sofrimento. Não se diz nesta parte do soneto o que causa dor, mas que a paisagem lhe causa tristeza sem enumerar, até então, o motivo de seu sofrimento. Constrói-se aqui, porém, a tensão entre a alegria expressa na natureza e a melancolia do pastor.

Continua a enumerar as qualidades do campo para dar mais ênfase à beleza da pastora: “Se das flores a bela contextura/ Esmalta o campo na melhor fragrância,/ Para dar uma ideia da ventura” (COSTA, 2013, p. 169). Os campos floridos exalam fragrância bastante agradável aos sentidos. Estendem-se os prazeres do campo dos quais o pastor não pode aproveitar por estar sofrendo de amores. Tanto a beleza visual como olfativa têm lugar na descrição deste lugar idílico.

O último verso revela-nos, enfim, a causa da dor do pastor: a pastora. Ao olhar o campo não consegue ver senão a pastora. Consternado e entristecido, tudo que olha se parece à “formosura” da amada: “Como, ó Céus, para os ver terei constância/ Se cada flor me lembra a formosura/ Da bela causadora de minha ânsia” (COSTA, 2013, p. 169).

### 3.7 NATUREZA COMO INTERLOCUTORA: II, VI, IX, XVII, XXIII, LXII, LXXVIII

Frequentemente no repertório lírico do livro *Obras*, mais especificamente em seus sonetos, a natureza é evocada por meio de vocativos. Roga-se à paisagem que ouça a voz do cantar do poeta, como no Soneto II. Outras vezes, ela serve de confidente aos sofrimentos do Pastor: soneto VI. Esta se faz personagem diante das amarguras e dos dilemas expressos através da lírica de Cláudio Manuel da Costa. Sempre presente está o ambiente natural, embora seja arquitetado de maneira a dar conta da expressão poética dos afetos.

Aparece como veículo da expressão do amor, dos sentimentos, entre outras temáticas. O pastor dirige-se à natureza como confidente, protetora e, mesmo que sua alma esteja perturbada demais para aproveitar as delícias do campo, o ambiente bucólico está sempre presente. Mais recurso do que tema, em geral, serve para dar mais expressividade aos assuntos tratados ou guiar o tom do cantar dos Pastores. A paisagem campestre assume caracteres humanos de interlocutora dos amores ou das desgraças, mas, também, tem papel de ambiente onde se situam os dilemas amorosos ou existenciais.

Conforme Bosi (2015) ressalta, a respeito do estilo de Cláudio Manuel da Costa, a adoção da natureza como parte integrante da composição do soneto era esquema adotado por Petrarca e repetido até à exaustão antes do Romantismo. Construções que não seriam propriamente sinais de um novo estilo, mas da forte tradição passada a todos os poetas europeus. Assim, são notáveis as influências maneiristas na construção do ambiente e da atmosfera melancólica na lírica de caráter amoroso e bucólico do autor.

O processo remonta a Petrarca, que soube inventar uma rede de torneios frásicos e rítmicos assumidos depois dele como verdadeiras fórmulas por quase todos os líricos europeus até o advento do Romantismo. Chamar a natureza para assistente e consolo dos próprios males ou dar-lhe a função de ponto referencial para evocar as venturas passadas não é, ainda, necessariamente um sinal de pré-romantismo (BOSI, 2015, p. 6).

A interpretação dos recursos estilísticos adotados por Cláudio Manuel da Costa, contida em Bosi (2015), consiste numa leitura histórica e classificatória. Não obstante as restrições contidas em um manual de história da literatura, a interpretação lança algumas luzes sobre os recursos estilísticos vistos na poesia do autor mineiro. Não nos interessa, por ora ao menos, a objeção feita sobre a origem dos recursos utilizados nas obras de Glauceste Satúrnio e dos outros Pastores. A discussão sobre a origem da expressão exigiria uma comparação direta com as obras de Petrarca.

A questão mais importante é a confirmação de que os recursos estão presentes na poesia analisada. Os torneios frásicos, as evocações e a participação do ambiente na construção da lírica são verificáveis em uma leitura direcionada para a análise do texto como seu objeto central. A construção do ambiente bucólico ao redor do pastor também poderia remontar, como frequentemente podemos verificar, em poemas cujo escopo acha-se na comparação entre a cidade e o campo num estilo historicamente determinado.

O que está em jogo não é tanto imputar um rótulo aos poemas analisados, mas verificar o processo estilístico e a construção dos sentidos. Há construções repetidas e esquemas de expressão de origem lírica que são recorrentes, conforme podemos averiguar pela leitura mais aproximada dos textos poéticos. O papel da natureza como coisa viva é bastante visível pelos recursos gramaticais e retóricos e saltam à vista quando a natureza passa de ambiente para pessoa do discurso.

a) Soneto II

Quando lemos o segundo poema de abertura do livro *Obras sobressai-se* o recurso estilístico de invocar ao cantar as paragens no intento de eternizar a poesia. O uso no primeiro quarteto do vocativo “ó pátrio Rio” chama a atenção para o tema: o Ribeirão do Carmo. “Leia a posteridade, ó pátrio Rio,/ Em meus versos teu nome celebrado;/ Por que vejas uma hora despertado/ O sono vil do esquecimento frio.” (COSTA, 2013, p. 108). O uso do pronome possessivo “teu” inclui no cantar o rio como tema e como participante da composição do soneto.

Ainda neste primeiro quarteto, notemos o uso da segunda pessoa “vejas”. A repetição no pronome possessivo “teu” e “vejas” dá a dimensão do uso reiterado, por dois exemplos da segunda pessoa do discurso, nesta estrofe de abertura. Atribuindo-se o papel à natureza como interlocutora o vocativo soma-se à segunda pessoa do singular: “Tu vejas o teu nome celebrado”. O uso dos verbos conjugados na mesma pessoa, mas em outros tempos e modos verbais reitera a proximidade do Pastor com a paisagem.

O uso da forma “vês” no segundo quarteto, para descrever o rio brasileiro pode ser lido como “vê-se”, ou seja, tem-se diante dos olhos. A ausência dos elementos essenciais a um cenário ideal à poesia de cunho clássico se dá nas duas construções distribuídas ao longo dos quatro versos da segunda estrofe: “Não vês nas tuas margens o sombrio/ Fresco assento de um álamo copado/ Não vês ninfa cantar, pastar o gado/ Na tarde clara do calmoso estio” (COSTA, 2013, p. 108).

O uso do possessivo “tuas” para se referir às margens do rio reforça o sentido de destinatário da mensagem poética e assunto do cantar. O uso dos verbos conjugados em segunda ou terceira pessoa pode ser observado pelos usos de “recreias” ou ainda em “seus raios”. Este último exemplo refere-se ao sol descrito como o “planeta louro” que lança seus raios nas “turvas águas” do Ribeirão do Carmo. A construção do sentido histórico dessa composição depreende-se do elemento do ouro sugerido pelos raios luminosos do astro rei.

O poema todo adota um tom de proximidade em que as figuras do rio e do sol são os elementos ativos na construção da significação do poema. Como já dissemos, essa natureza situa o cantar do poeta, deslocado, num ambiente pouco propício ao exercício de sua lírica classicista, ao menos na intenção. Natureza faltosa nas qualidades da beleza ideal o poeta situa os elementos naturais como espelho de uma terra bruta, muito longe da idealização poética aprendida pelo autor mineiro.

#### b) Soneto VI

Diferente em assunto, mas próximo dos recursos estilísticos que marcam a poesia do livro, Obras está próximo ao poema. No soneto VI, a natureza integra um cenário ideal: “Brandas ribeiras, quanto estou contente/ De ver-vos outra vez, se isto é verdade!/ Quanto me alegra ouvir a suavidade/ Com que Fílis entoa a voz cadente!” (COSTA, 2013, p. 111). Dirige-se à ribeira como a um velho amigo que não vê há anos; reconforta-o ver as paragens naturais onde canta Fílis uma melodia harmoniosa.

Podemos notar, em conjunto com a enumeração deste *locus amoenus*, outros recursos de chamada a si. O pastor constantemente se dirige na segunda pessoa nos últimos dois conjuntos de versos: “Recebei eu (vos peço) um desgraçado,/ Que andou té agora por incerto giro,/ Correndo atrás do seu cuidado” (COSTA, 2013, p. 112). A natureza é confidente e responsável pelo reconforto da alma do pastor.

Roga-se para a natureza, enumerada pelo “campo”, “gado”, “rebanhos” e pela “gente” no segundo quarteto, que o recolham e o embalem-no os elementos naturais. Vítima da decepção amorosa: “incerto giro” e “cuidado”, procura conforto e reforço em um ambiente familiar. Os pastores fazem parte desta paragem, assim como Fílis, princesa mitológica da Cidade de Fócida e vítima de uma paixão que a levou ao suicídio. O último terceto apela aos seus pares, aos outros pastores, que o reconheçam como vítima em seus amores malfadados.

Dirige-se aos elementos que compõem a natureza como ouvintes de sua tragédia na primeira parte do poema. Quando se passa aos tercetos os pastores são os ouvintes diretos dos seus apelos. Usa-se indistintamente a segunda pessoa tanto para os elementos naturais como para os pastores. Vejamos o último terceto: “Este pranto, estes ais com que respiro,/ Podendo comover o vosso agrado,/Façam digno de vós o meu suspiro” (COSTA, 2013, p. 112).

#### c) Soneto IX

Primeiramente, é importante notar que este poema segue a temática apresentada no primeiro poema do livro Obras: o Soneto I. A natureza não é elemento metafórico, mas lugar onde ocorre a ação do poema. Apesar disso, cabe, do mesmo modo que outros poemas, no assunto do amor perante a natureza. Essencialmente, o que temos como tópico da poesia é o amor – ou, antes, a dor que dele provém. A temática do amor representado aqui se assemelha à fórmula de dor de amar e à figura da pastora que instila em todos os versos que desenvolvem essa temática neste livro.

Associa-se o desprezo e o desdém da pastora ao aumento da vontade de amar daquele que é desprezado e ignorado, similarmente ao que ocorre no soneto LIII. A diferença essencial está no eu-lírico masculino deste enquanto naquele quem canta é a Pastora. O pastor persiste em seu amor, apesar do desprezo, e, vendo-se ignorado, diz: “Pouco importa, formosa Daliana,/ Que, fugindo de ouvir-me, o fuso tomes” (COSTA, 2013, p. 114). Persistindo em seu intento de amá-la, fazendo que o desprezo desperte ainda mais sua paixão: “Se quanto mais me afliges, e consumes,/ Tanto mais, bela Serrana” (COSTA, 2013, p. 114).

O pastor persiste em sua obstinação em qualquer lugar que a “Serrana” (pastora) esteja: “Ou já fujas do abrigo da cabana,/ Ou sobre os altos montes mais te assomes” (COSTA, 2013, p. 114). O segundo quarteto mostra bem que seu amor quanto mais sofrido e ignorado mais forte e eterno se torna: “Faremos imortais os nossos nomes,/ Eu por ser firme, tu por ser tirana” (COSTA, 2013, p. 114).

E é dessa resiliência e persistência em ir atrás de sua amada, que insiste em maltratá-lo e ignorá-lo, que tanto mais seu amor se torna digno de nota. Seu nome se tornará imortal junto ao de sua amada em virtude do contraste entre a frieza dela, “tirana” que o maltrata, e ele, “obstinado” em seu intento, que tanto sofre pela atitude de desprezo perante sua obsessão por ela. A natureza torna-se cúmplice dessa história dolorida de amor: “Este monte”, “este vale”, “aquele prado”, todos, são testemunha dos lamentos de amor, ou, como se refere no poema, ao lamento amoroso: “Testemunhas serão se meu gemido” (COSTA, 2013, p. 114).

Dentro dos últimos dois tercetos o primeiro fala claramente que o amor do pastor pela pastora é eterno, pois jamais será “desvanecido” apesar de desprezado por ela. Cúmplices de seu lamento e sofrimento amoroso, “gemidos”, são os elementos naturais elencados no fecho do poema. Novamente enumerados, porém, não como tópicos. Estão presentes aí como testemunhas apontadas na paisagem. A natureza é consciente mais uma vez. Não exatamente como interlocutora, mas como quem presenciou os lamentos e as dores do poeta: paisagem que irá eternizar o sofrimento do poeta.

#### d) Soneto XVII

Igualmente testemunha dos sentimentos do pastor é a natureza cantada neste poema. O verbo deixar, conjugado no modo imperativo “deixa”, acrescido do pronome demonstrativo “aquele”, faz do monte testemunha do que irá dizer-se em seguida. Esta escolha de termos fornece dois interlocutores possíveis: um terceiro, dito pelo verbo deixa, dando-se permissão para que a natureza, o outro interlocutor, entre como foco da emissão da mensagem. Vejamos: “Deixa que aquele monte por um pouco/ Escute a glória que a meu peito assiste:/ Porque nem sempre lastimoso e triste/ Hei de chorar à margem desta fonte” (COSTA, 2013, p. 120).

A natureza figura como testemunha, portanto, do cantar deste breve momento de alegria em meio a tantas composições tristes. O clima de melancolia é sempre lembrado para imprimir o contraste aos sentimentos positivos de que agora a natureza é testemunha. Citamos três excertos: “nem sempre [...] / Hei de chorar à margem desta fonte./ [...] Na posse de meu bem, deixa que conte” (COSTA, 2013, p. 120). Pede-se permissão ao interlocutor que ouve o seu cantar para que seja exaltada a sua alegria em obter sucesso em seu intento amoroso.

A natureza, em conjunto com a pastora, testemunha sua alegria. O pastor dirige-se a ela nos dois últimos tercetos: “Mas que modo, que acento, que harmonia,/ Bastante pode ser, gentil Pastora/ Para explicar os afetos de alegria” (COSTA, 2013, p. 121). A pastora, dita “gentil”, ao invés do costumeiro “cruel” que a caracteriza em sua figura rochosa e inclemente, é chamada, por meio do vocativo, na expressão: “gentil Pastora”. O apelo tem duplo direcionamento: a natureza e o objeto do amor.

Há ainda o uso de uma invocação para se referir ao emissor da mensagem. Centra-se a mensagem para si para declarar o amor que ele sente pela amada: “Que hei de dizer, se esta alma que te adora” (COSTA, 2013, p. 121). Há presente o uso do pronome “eu” implícito no verbo conjugado na primeira pessoa “hei”. A “alma que te adora” é uma perífrase a fim de expressar o amor direcionado à pastora. Os recursos estilísticos dão cabo da expressão da felicidade expressa para os dois emissores. Um direto: pastora e outro que cerca o eu-lírico e a amada: a natureza.

e) Soneto XXIII

Tu, sonora corrente, fonte pura,

Testemunha fiel da minha pena,

Sabe, que a sempre dura, e ingrata Almena

Contra o meu rendimento se conjura:

(COSTA, 2013, p. 125).

A primeira estrofe é significativa na construção da proximidade do eu-lírico com a paisagem. Figura como testemunha de sua dor e acompanhou o desenrolar dos eventos. Sempre “fiel” da “pena” do pastor é invocada pela perífrase: “sonora corrente”. A fonte, classificada como “pura”, refere-se à natureza plácida do cantar do pastor agoniado de sua desventura amorosa e da crueldade de Filomena. A paisagem se faz confidente do pastor pelos processos sintáticos utilizados neste primeiro quarteto.

Primeiramente, começa-se o texto com o uso do pronome “tu” dando a entender a proximidade do eu-lírico com a natureza invocada em “sonora corrente” e “fonte pura”. A redundância desse recurso faz soar duas vezes a invocação da fonte. A princípio, dando à adjetivação e caracterização deste mesmo elemento o reforço necessário para que não haja dúvidas para quem o pastor se dirige em todo o seu poema. Logo em seguida, classifica de “pura” a “corrente”. Adjetivos de cunho agradável reforçam o ambiente plácido e imutável, que serve ao pastor como interlocutor.

A natureza assume um papel passivo, ao contrário do poema em que se mostra a morte de Fido. O poema tem bastante similaridade com outros neste quesito, a respeito do papel da natureza, ao dirigir à natureza o lamento de seus amores malfadados. Podemos notar o papel de “confidente” do pastor e de seus lamentos quando evoca a natureza: “Tu sonora corrente, fonte pura/ Testemunha fiel da minha pena” (COSTA, 2013, p. 125). Observamos papel similar dado à natureza em vários outros sonetos, tais como: Soneto I, Soneto VI e XVII.

Comparemos os versos do soneto de abertura do livro Obras com os do soneto XXIII: “Para cantar de amor tenros cuidados, /Tomo entre vós, ó montes, o instrumento; / Ouvi, pois o meu fúnebre lamento;/ Se é, que de compaixão sois animados” (COSTA, 2013, p. 17). A mesma representação assume-se em outros dois poemas. Vejamos, então, quanto ao soneto VI: “Este pranto, estes ais, com que respiro,/ Podendo comover o vosso agrado,/Façam digno de vós o meu suspiro” (COSTA, 2013, p. 112).

Mostra-se, no soneto, a face da natureza como interlocutora também do lamento do poeta, no entanto, espera que mais do que ouvir o poeta faça que seu lamento, canto, se torne eterno, como visto antes. Há a evocação de um motivo classicista dentro dessa representação da natureza como aquela que ouve os lamentos do pastor e, portanto, guarda o seu canto. O assunto tem a ver com a eternização de sua dor pelo lamento e pelo canto. Complementam e intensificam a dor daquele que exprime os males de seu amor.

Aqui me manda estar nesta espessura,  
 Ouvindo a triste voz da Filomena,  
 E bem que este martírio hoje me ordena,  
 Jamais espero ter melhor ventura.  
 (COSTA, 2013, p. 125).

Ainda havemos de notar que o soneto XVII apresenta uma natureza que se faz passiva receptora do cantar e do lamentar do poeta sem se manifestar em absoluto. Vejamos, portanto, novamente os versos que mostram a natureza como interlocutora do poeta: “Deixa, que por um pouco aquele monte/ Escute a glória, que a meu peito assiste:/ Porque nem sempre lastimoso, e triste/ Hei de chorar à margem desta fonte” (COSTA, 2013, p. 120). Neste poema, diferente no tom, a natureza assume papel de interlocutora não da infelicidade do pastor, mas de sua boa ventura. Assim ele evoca a natureza para ser testemunha de sua felicidade, tão rara que faz que ele brade à natureza este momento tão “venturoso” em sua vida.

O poema expõe os caprichos da pastora Almena que tanto despreza e maltrata o pastor, fazendo-o ouvir os “lamentos” de Filomena – uma pastora, ao que parece, cujos lamentos, como indica seu nome de origem grega, se assemelham a cantos ou músicas. Caracteriza-se a voz de Filomena como “triste”, podendo indicar o tom de seu discurso, cantar como lamentoso. O pastor longe de se ver motivado vê prazer no castigo proposto por Almena: “E bem que este martírio hoje me ordena,/ Jamais espero ter melhor ventura”. Ainda mais se complementa que este “ódio” a ideia de ver a pastora furiosa não o desmotiva, mas aguça sua paixão (COSTA, 2013, p. 125).

Diante da tirania da pastora, o pastor não se vê desmotivado, ao contrário, se sente animado diante de tal perspectiva na qual a pastora o fez ouvir a voz triste de Filomena como vingança de uma porfia: “Vendo a tanto crescer minha porfia,/ Quis mudar de tormento; e por vingança/ Foi buscar no favor a tirania” (COSTA, 2013, p. 126). Retome-se o último verso do primeiro terceto para se buscar o prazer na tirania de Almena: “Que o rigor nem me assusta, nem me cansa” (COSTA, 2013, p. 126). Novamente mostra-se o desenvolvimento do tema de uma pastora rigorosa que pune o pastor apaixonado que, tanto mais punido e maltratado, se vê mais cheio de amor em seu peito e mais motivado diante de tanta crueldade.

f) Soneto LXII

Ao retornar de uma estadia na cidade o pastor dirige-se às paragens por meio do vocativo “montes”: “Torno a ver-vos, ó montes”. A conjugação do verbo tornar na primeira pessoa do indicativo no verbo “torno” – como em “eu torno” –, indica a volta do eu-lírico a sua casa após longa estadia fora do campo. Significativo da construção da intimidade com o ambiente aparece no uso da segunda pessoa do plural.

Embora tradicionalmente explique-se que o pronome “vós” é menos íntimo do que o pronome “tu”, há outro verso que coloca o pastor em meio à paisagem campestre integrando-se a ela: “Aqui me torna a pôr nestes oiteiros,/ Onde um tempo os gabões deixei grosseiros/ Pelo traje da corte rico e fino” (COSTA, 2013, p. 155). Deixou-se o campo para retornar frustrado com a vida citadina. O pastor, em meio à natureza, “oiteiros”, caracteriza a paisagem para a qual está cantando como o seu lugar de origem e o mais apropriado para a sua alma.

Expressivo do engano que resultou de sua ida à cidade mostra-se na enumeração por meio de pronomes demonstrativos: “desta” e “aqui”. Termos que localizam o pastor com a proximidade física por estar em meio à natureza. Contudo, a construção do poema faz emergir o significado de proximidade afetiva, lugar em que o eu-lírico se sente acolhido em meio aos seus colegas: “Aqui estou entre Almendro, Corino/ Os meus fiéis, meus doces companheiros” (COSTA, 2013, p. 155). A paisagem é familiar ao pastor mesmo após a longa ausência.

Aspecto que notemos quando fala da “choupana” ao acrescentar-se o pronome “desta” neste verso: “Se o bem desta choupana pode tanto” (COSTA, 2013, p. 155). A proximidade física da habitação rústica faz aumentar a identificação do pastor com a paisagem que o cerca. Expressivo deste soneto é a construção do *locus amoenus* para apaziguar os enganos da cidade. O primeiro quarteto é o que concentra a temática da natureza como sua interlocutora sobretudo dos acontecimentos que lhe sucederam na cidade. Confessa à natureza sua desgraça na cidade, aproximando-se mais do ambiente natural ao elogiá-lo como lugar eleito para a sua habitação.

g) Soneto LXXVIII

Metáfora do amor, a natureza neste soneto de imagens barrocas recebe do eu-lírico seu hálito composto de fogo. As imagens do peito e do hálito complementam-se pela figura viva da natureza que padece às efusões do amor expresso pelo poeta. A natureza funciona em outra via como segunda pessoa do discurso amoroso emitido pelo pastor. Ao iniciar o poema, já nos lança o seguinte verso: “Campos, ao respirar meu triste peito” (COSTA, 2013, p. 167). O fogo da paixão que murcha os campos é anunciado pelo vocativo homônimo. Invoca-se a natureza como testemunha, jogando-se a paixão para eles numa simbiose entre ambiente e eu-lírico.

Interessante notarmos o uso constante do pronome vós ao longo de vários poemas e aqui, também, utilizado ao se referir à paisagem: “Vós me vistes o doce efeito/ Cantar do Deus de Amor e da ventura;/ Isso já se acabou; nada já dura;/ Que tudo à vil desgraça está sujeito” (COSTA, 2013, p. 167). O ambiente é descrito como testemunha dos amores do pastor. A utilização do pronome “vós” seguida do verbo vistes conjura a presença da natureza como a detentora do conhecimento relacionado aos casos amorosos da voz lírica do poema.

## CONCLUSÃO

Cláudio Manuel da Costa, como previsto por teóricos como Sérgio Buarque de Holanda (2000) em seu longo estudo sobre o autor, demonstra construções pouco típicas. Tenta evocar uma natureza plácida, mas que frequentemente se apresenta invadida por pensamentos e conjecturas consternadas. O mal do amor ou a melancolia podem ou não ser indicativos de uma poesia romântica, consoante Antonio Candido (2014). A discussão parece bastante complexa, não havendo uma determinação para a questão que possa dar cabo de classificar a poesia do Inconfidente e poeta mineiro.

Conforme Holanda (2000), o século XVIII ainda não tinha como ideal ou modo de representação da natureza aquilo que se colocava diante dos olhos para se descrever com exatidão e desprendimento dos modelos. Ao contrário, a natureza deveria ser copiada a partir desses moldes sempre sendo composta por meio de estereótipos perpetrados pela poesia, e não pela observação direta do ambiente externo. Reduzia-se a natureza a um esquematismo dos elementos previamente concebidos como modelos de descrição da própria natureza para ser mais bem apreciado pelos leitores. Assim, se explica de modo convincente esse aparente paradoxo entre aquilo que se via em sua poesia como uma conformidade à expressão lírica que aprendera a apreciar e seus sentimentos com relação a sua terra.

Expressão bastante convincente desta característica é o Prólogo ao leitor, cujas palavras expressam a preocupação de Cláudio em manter-se conforme os bons modelos, mas sem ter o sucesso desejado. Destaca-se, nesta explicação da poesia, a presença da terra pátria, pouco adequada à representação dos modelos bucólicos também. Expressa-se ao dirigir-se ao leitor o desejo de ter seguido melhor o exemplo dos clássicos. Cláudio, consternado, pede ao leitor que lhe perdoe os exageros no uso das metáforas e a linguagem “sublime”.

[...] e que sei avaliar as melhores passagens de Teócrito, Virgílio, Sannazaro, e dos nossos Miranda, Bernardes, Lobo, Camões etc. Pudera desculpar-me dizendo que o gênio fez-me propender mais para o sublime: mas, temendo que ainda neste me condene o muito uso das metáforas, bastará, para te satisfazer, o lembrar-te que a maior parte destas Obras foram compostas ou em Coimbra ou pouco depois, nos meus primeiros anos, tempo que Portugal apenas principiava a melhorar de gosto nas belas-letas (COSTA, 2013, p. 105).

Representativo das preocupações de Cláudio o prefácio aponta para uma leitura empreendida por Holanda na obra referida. Assim, podemos interpretar, por meio desta justificativa da vivência intelectual do poeta mineiro, que havia elementos barrocos em sua arte. Se tomarmos os casos nos quais aparecem inversões sintáticas expressas pelo uso abundante de vírgulas nos seus versos, contaremos vários exemplos em que a poesia mostra uma preferência pela inversão, pelo hipérbato etc. como demonstrado mais de uma vez na edição crítica da Academia Brasileira de Letras, que serviu como base para leitura e citação dos textos aqui analisados.

Não é infrequente nem absurdo, dada a preocupação expressa pelo próprio autor dos versos, que, em virtude do contexto no qual se situavam as poesias, elas se concentrassem num estilo indeterminado. Ora pendendo para o pendor clássico, ora para o arrebatamento e para a hipérbole, ou mesmo para a perífrase. O uso dos termos “astro rei”, “planeta louro” entre outros é frequente. A poesia de Cláudio Manuel da Costa é palavrosa, retórica, retumbante e doída. Os sentimentos manifestam-se por trás de um bucolismo que tem a ver mais com o modelo humanista do que o Classicismo.

Não é nada absurdo imputar a leitura de Afrânio Coutinho, referida ao contexto histórico brasileiro de não haver um Classicismo puro no Brasil. Pelas manifestações históricas de nossa poesia parece absurdo que o Classicismo se adequasse às paisagens de forma total, numa poética tão ligada ao país natal de Cláudio e, ao mesmo tempo, dividida na tradição que surgia nos círculos intelectuais frequentados pelo poeta em sua época de estudante. Poesia de cunho levemente biográfico, conforme Alfredo Bosi (2015).

Os sonetos, assim como boa parte de sua lírica antes de *Obras*, apresentam resquícios barrocos. O seu primeiro livro: *Músculo Métrico*, agora perdido, é um livro composto antes de sua ida a Lisboa e do surgimento da *Arcádia Lusitana*, datando de 1753. Composto em sua adolescência, podemos sentir o pendor do estilo seiscentista. Não é sem ressalvas que possamos dizer que a poesia de Cláudio é inteiramente barroca quando seus temas evidentemente não o são. Preocupado demais com a adequação da linguagem ele adequou sua linguagem o máximo que pôde à expressão de seu tempo.

A despeito das várias tentativas de classificação histórica de um poeta, autores singulares e importantes, como o lírico de Nise, fogem às mais rígidas taxonomias de estilo. O aparato teórico e histórico ajuda a entrever, dentro do quadro geral dos estilos, a composição permeada por afetos e sentimentos que tentam se manter contidas, mas frequentemente se manifestam na pontuação por meio das exclamações ou pontuação atípica de seus textos, como notado por Lopes (1975) na leitura do poema XLVII.

A paisagem é, por certo, ambiente preferido dos poemas de pendor arcádico. A natureza na poesia de Cláudio Manuel da Costa não é única, mas a recorrência aos seis temas centrais da conta da manifestação destes elementos em sua poesia. O que não quer dizer que haja sido esgotada a interpretação ou o desvelamento de uma poesia tão importante na caracterização das letras nacionais. Homem de alta cultura, suas influências poderiam nos revelar mais que uma classificação em período histórico determinado conseguiria, sozinha, nos ceder.

Deve-se, entretanto, entender que a leitura contextualizada, apesar de eficiente e válida, não pode, talvez, abarcar todos os aspectos de uma lírica pautada no conhecimento de outros autores. Torna-se necessária a extensão da leitura historicamente situada em comparação ao elenco de influências expressas ou não pelo autor para caracterizar melhor seu estilo, o qual nos parece tão único e de difícil definição. A sombra do Romantismo, lançada em cima de sua poesia, poderia ser reafirmada ou negada por uma leitura consciente de suas influências e por sua formação humanística.

## REFERÊNCIAS

ALCIDES, Sérgio. **Estes penhascos**: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas 1753-1773. São Paulo: Hucitec, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARTHES, Roland. *Existe uma escrita poética?* In: BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**: seguido de novos ensaios críticos. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BORNHEIM, Gerd. A filosofia Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BOSI, ALFREDO. Arcádia e Ilustração. In: BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1999.

BOSI, ALFREDO. Arcádia e Ilustração. In: BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2015.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **Poética e poesia no Brasil (Colônia)**. São Paulo: Unesp; Imprensa Oficial do Estado, 2001.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 15ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1971, 2 v.

CANDIDO, Antonio. Os Ultramarinos. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

COSTA, Cláudio Manuel da (1729-1789). **Obras**. Organizado por Ivan Teixeira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2013. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 101). ISBN: 978-85-7440-260-4.

COUTINHO, Afrânio. Neoclassicismo e Arcadismo: A Era Rococó. In: COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 19ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

FURTADO, João Pinto. **O manto de Penélope**: história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o engenho**. Campinas, SP: Ateliê; Unicamp, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Cláudio Manuel da Costa. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos de literatura colonial**. Organização e introdução Antonio Candido. São Paulo: Brasiliense, 2000.

HORÁCIO. Arte Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12ª edição. São Paulo: Cultrix, 2005.

HIRSCH, Irene. **A tradução e a Inconfidência Mineira**. 2007. Disponível em: <<http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12699/12699>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JOSÉ GONÇALVES, Aguinaldo. O classicismo na literatura europeia. In: GUINSBURG, J. (Org). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LIMA JUNIOR, Augusto de. **História da Inconfidência de Minas Gerais**. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 1968.

LOPES, Hélio. **Cláudio, o lírico de Nise**. São Paulo: Livraria Editora Fernando Pessoa, 1975.

LUCAS, Fábio. **Luzes e Trevas**: Minas Gerais no Século XVIII. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

MOISÉS, MASSAUD. O Arcadismo. In: MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOISÉS, Massaud. Arcadismo (1756-1825). In: MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 37ª edição, revista e atualizada. 1ª reimpressão. São Paulo: Cultrix, 2015.

MAXWELL, Kenneth. **A devassa da devassa**: a Inconfidência Mineira: Brasil-Portuguesa, 1750-1808. Trad. João Maia. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira. São Paulo: É Realizações, 2014.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

NOGUEIRA ALVES, Luis Alberto. In: **Revista Letras**, Curitiba, n. 74, p. 27-43, jan/abr, 2008, Editora UFPR.

NUNES, Benedito. A visão Romântica. In: GUINSBURG, J. (Org). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge Antonio. **Arcádia**: tradição e mudança. São Paulo: Edusp, 1995.

SPINA, Segismundo. **Introdução à poética clássica**. São Paulo: FTD, 1967.

TEIXEIRA, Ivan (Org). Épicos: Prosopopeia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Condeação dos Tamoios; I-Juca Pirama. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

TEIXEIRA, Ivan. Maldição do ouro & Esplendor da poesia em CLÁUDIO MANUEL DA COSTA. In: COSTA, Claudio Manuel da, 1729-1789. **Obras**. Organizado por Ivan Teixeira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2013. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 101). ISBN 978-85-7440-260-4.

TEIXEIRA, Ivan. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica**. São Paulo: Edusp, 1999.

VERNEY, Luís Antônio. **Verdadeiro Método de Estudar**. Edição organizada pelo prof. António Salgado Júnior. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1950. Volume II. (Estudos Literários).

WELLEK, René. **História da crítica moderna**. Trad. Lívio Xavier. São Paulo: Herder; Edusp, 1967. 2 v.