

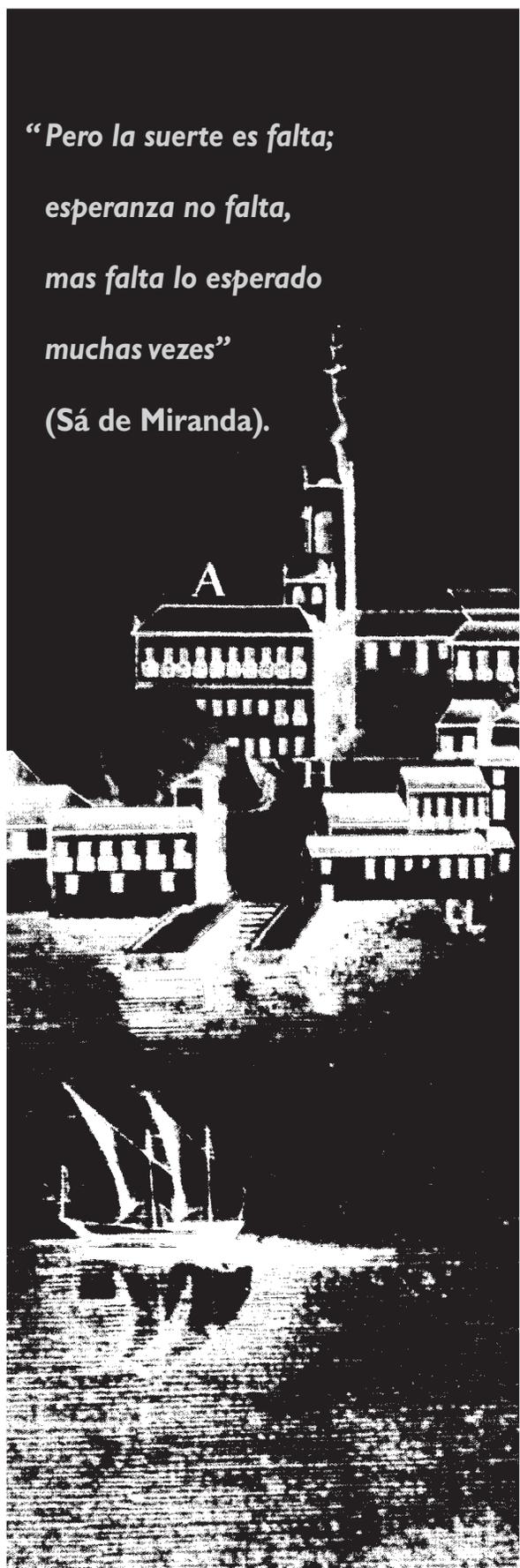
A construção da posteridade ou A gênese como ruína

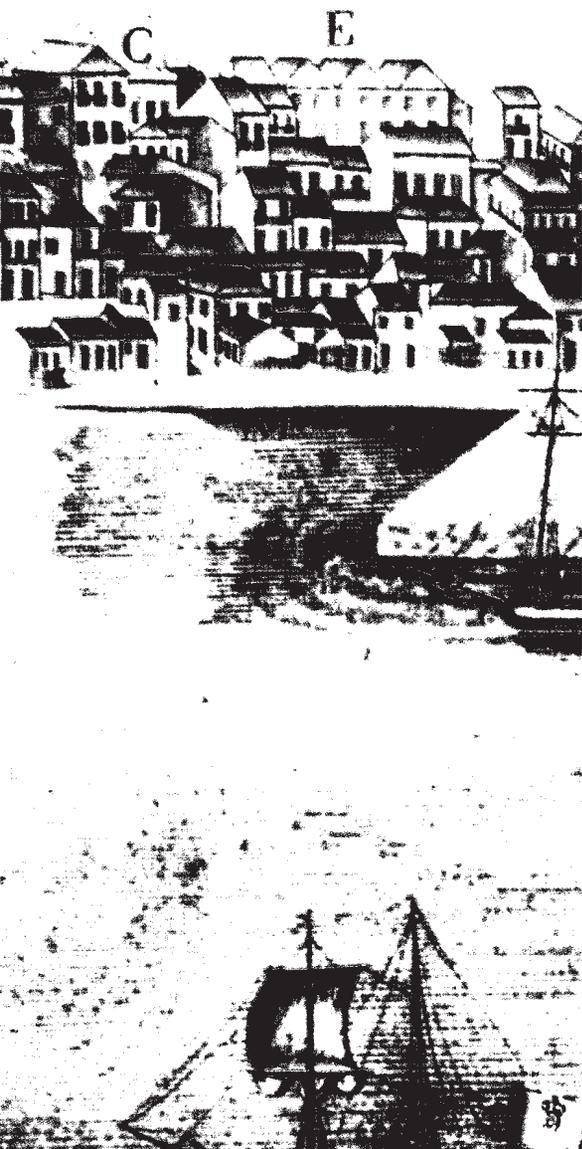
(Um ensaio
sobre Cláudio Manuel
da Costa)

“**N**ãõ permitto o Ceo, que alguns influxos, que devi ás agoas do Mondego, se prosperassem por muito tempo: e destinado a buscar a Patria, que por espaço de cinco anos havia deixado, aqui entre a grossaria dos seus genios, que menos puderá eu fazer, que entregar-me ao ócio, e sepultar-me na ignorancia! Que menos, do que abandonar as fingidas Ninfas destes rios; e no centro delles adorar a preciozidade daquelles metaes, que tem attrahido a este clima os coraçõens de toda a Europa! Naõ saõ estas as venturozas prayas da Arcadia; onde o som das agoas inspirava

RICARDO MARTINS VALLE é mestrando em Literatura Brasileira da FFLCH-USP, desenvolvendo pesquisa sobre as obras de Cláudio Manuel da Costa com financiamento da Fapesp.

“*Pero la suerte es falta;
esperanza no falta,
mas falta lo esperado
muchas vezes*”
(Sá de Miranda).





a harmonia dos versos. Turva, e feya a corrente destes ribeiros primeiro, que arrebate as idéas de hum Poeta, deixa ponderar a ambicioza fadiga de minerar a terra; que lhe tem pervertido as côres!

A desconsolação de não poder substabelecer aqui as delicias do Tejo, do Lima, e do Mondego, me fez entorpecer o engenho dentro do meu berço: mas nada bastou para deixar de confessar a seu respeito a mayor paixão. Esta me persuadio a invocar muitas vezes, e a escrever a Fabula do Ribeiraõ do Carmo, rio o mais rico desta Capitania; que corre, e dava o nome á Cidade Mariana, minha Patria, quando era Villa” (1).

O “Prólogo ao Leitor” que introduz as *Obras*, de 1768, de Cláudio Manuel da Costa – e significativamente a passagem trazida acima – é um documento indicativo, por um lado, de certas condições e discontinuidades gerais da introdução e fixação de uma civilização adventícia em parte dos territórios da América Portuguesa, e, por outro, das condições e discontinuidades específicas do estabelecimento e circulação de práticas poéticas, as quais, já nas primeiras décadas do XIX, tenderiam a desaparecer em seus modos, metros, *topoi* e vínculos institucionais. Não foi, porém, uma poesia destinada ao efê-

1 Cláudio Manuel da Costa, “Prólogo ao Leitor”, in *Obras*, Coimbra, Na Officina de Luiz Secco Ferreira, 1768, pp. XIX-XX.

mero de sua execução e reprodução institucional, em seu presente. Pelo contrário: poderíamos pensar justamente numa poesia que se realizava pela construção da posteridade. Mas, como a História não tem sentido, a posteridade construída não atingiu ao *fim* que se fez pensando num *fim*. A civilização a cuja *civitas* Cláudio pertencera ruuiu com estrépito, e os *moenia* dentro dos quais sua poesia se fizera vieram abaixo, deixando sob os escombros a posteridade projetada, a qual, incapaz de redimir suas instituições mais poderosas, não pôde redimir também a instituição poética. Se não subsistiram senão ruínas da teologia, da monarquia e da retórica, também não poderiam perpetuar-se nem nome nem versos de Cláudio, senão como peças de uma cerâmica finamente pintada mas esmigalhada pelo soterramento do tempo. Já no início do XIX, porém, outros homens, outra *civitas* e outros muros constituirão outro horizonte de leitura, escólios de uma posteridade imprevista que comentarão os versos de Cláudio, reinventando-os como, em geral, se inventará o “Brasil colônia”: não do nada, mas das *rei* da história, escolhos de instituições naufragas que o tempo permitiu se depositassem na praia abissal deste presente mais presente do que nunca, porque a si institui-se como *télos*.

Nestes outros e imprevistos horizontes de leitura em que se estabelecerão outras verdades e imprevistos deveres para a poesia de Cláudio, o “Prólogo ao Leitor” foi justamente causa das maiores discrepâncias entre as postulações e esquemas da crítica e da historiografia ao longo dos séculos XIX e XX. Entre as verdades e deveres que couberam à poesia de Cláudio, as divergências que mais ocuparam os discursos de sua recepção recaem quase sempre sobre dois pontos: 1) a situação de Cláudio na *história literária*, entre “barroco”, “arcade” e “pré-romântico” (entendido, este, como uma sorte de proto-historicidade); 2) a situação de Cláudio numa *dilemática nacional* entre “patriotismo” e “lusitanismo”. Trata-se, no segundo caso, de uma postulação; no primeiro, de um esquema; para a dilemática nacional, a crítica estabeleceu para aquela poe-

sia um dever patriótico que nem sempre considerou bem cumprido; para a história literária, a periodologia estabelece verdades sobre as etapas da *História do Espírito* que situarão Cláudio como *manifestação*, ora mais avançada ora mais atrasada, de um curso preexistente. Em ambos os casos, uma história das deformações do objeto coincide com a história de suas apropriações, que, positivas, negativas ou supostamente neutras, são sempre leituras interessadas, excludentes, deformadoras, ideológicas (como esta).

Já as primeiras histórias literárias brasileiras se ocuparam da situação de Cláudio entre as categorias convencionais de estilo e época: “barroco”, “arcade” ou “pré-romântico”. As posições vão de um extremo a outro, passando pelas transições e aproximações possíveis, ou não. Não foram poucos os historiadores que fizeram de Cláudio um arcade ainda preso ao “velho estilo” de Góngora e Marino, mas precursor do *byronismo* no Brasil. O imperativo da síntese cria, assim, um desvão histórico para que Cláudio possa ocupar o lugar, algo vácuo, de *pós-barroco proto-romântico*. Dentro dos termos convencionados pela historiografia literária, as discrepâncias poderiam ser sintetizadas por três assertivas críticas modelares:

1) “Não haverá erro em dizer-se que, fundamentalmente, Cláudio Manuel da Costa ainda pertence à era barroca” (Sérgio Buarque, *Capítulos de Literatura Colonial*);

2) “Foi ele certamente do grupo mineiro o mais preso aos modelos arcádicos” (Manuel Bandeira, *Apresentação da Poesia Brasileira*);

3) “Cláudio é, ao que suponho, o mais subjetivista de todos os nossos poetas clássicos e pode ser considerado o predecessor do *byronismo* de nossos românticos” (Sílvio Romero, *História da Literatura Brasileira*).

A última hipótese, ao contrário do que é costume supor, não foi produzida pela crítica romântica. A romantização pelo critério do “subjetivismo” de Cláudio como dos outros arcades parece ter sido produto

de uma visão situada fora do que chamamos Romantismo. Comparando as perspectivas de Sílvio Romero e de Garret (2), nota-se que o *subjetivismo* que o positivismo programático do primeiro aponta como precursor do Romantismo passa despercebido para o escritor programaticamente romântico. Como toda interpretação está historicamente situada e todo olhar sobre o passado está comprometido de saída, já não é dado ao historiador do final do século XIX compreender imediatamente o que chamamos Romantismo, menos ainda a poesia do XVIII: daí a possibilidade de aproximação.

Os que situam Cláudio entre “barroco” e “arcade” supõem deduzir do “Prólogo ao Leitor” tal esquema. Partindo do prólogo, em 1805, Bouterwek, o primeiro leitor da cadeia de sua recepção, já considerara Cláudio um dos introdutores de “um estilo mais nobre na poesia portuguesa”, se bem que ainda transparecesse “a poesia empolada dos sonetistas do século XVII”, do “marinismo português” (3). Seu esquema, porém, foi reproduzido por Sismondi, Garret, Varnhagen, Sílvio Romero, José Veríssimo, Antonio Candido, etc.

Os termos com que a questão foi tratada, ao longo de dois séculos de recepção, identificam irrestritamente o “velho” *estilo culto* (ou “*culterano*”) à poesia do século XVII, “barroca”, e o *estilo natural* (ou *simples*) ao “novo estilo” da poesia do XVIII, “neoclássica” ou “arcádica”. Candido (1959), por exemplo, situa Cláudio no *limiar do novo estilo* (4), na mesma linha de José Veríssimo (5), que o considerava “o mais seiscentista e simultaneamente o mais arcádico” da “plêiade mineira”. Antes deles, João Ribeiro (6) apontava no “arcade mineiro” “o mau gosto gongórico, o abuso de exageradas imagens e amplificações”; apreciação, cujos suportes críticos mais remotos são seguramente Sismondi (1813) e Garret (1825), que já na primeira metade do século XIX repunham a partir de Bouterwek (1805) o esquema de Cláudio êmulo de Metastásio, apesar dos “vários resquícios de gongorismo e afetação seiscentista” (7). A permanência dos juízos críticos constitui uma história da posição

dos esquemas historiográficos e interpretativos. José Veríssimo e João Ribeiro limitam-se a empregar as duas expressões que já se encontram em Garret. E Antonio Candido recorre aos termos *cultismo* (e “*culteranismo*”) e *estilo simples* (ou *natural*) para designar o que a periodização costuma chamar “barroco” e “neoclássico”.

Entretanto, a categoria *estilo culto* (e também “*culterano*”, pesada agudeza de Quevedo contra Góngora) (8) não dá conta da poesia e da oratória que chamam “barrocas”, porque designa apenas uma das variedades de estilo codificadas pelos tratadistas do século XVII. Mesmo Gracián, preceptor da poética da agudeza no século XVII lido por Cláudio no final do XVIII, não pretere nem prefere o *cultismo* em relação ao que, já àquela época, chamava *estilo natural*. Vieira condena o discurso escuro dos adeptos daquele “desventurado estilo” (9), que é como chama o *estilo culto* dos seus rivais dominicanos. Para Vieira, o desvio não está numa falta contra a norma ilustrada que desde o fim do XVIII impõe a clareza indistintamente a todos os discursos, mas numa falta contra a adequação do meio a seu fim, isto é, contra o *decoro* do estilo em sua especificidade discursiva, no caso a clareza da elocução do gênero médio, didático, adequada à pregação. Acontece que a tradição teórica que inventou o Barroco no século XX tende a identificar toda a escrita dos Seiscentos com o *estilo culto*, “*artificial y dificultoso*”, como diz Gracián. Efetuou-se, assim, a fácil oposição entre estilo “culto” e estilo “simples” para nomear a poesia dos séculos XVII e XVIII, respectivamente. Tal oposição, que serve à reposição das categorias dicotômicas de Wöllflin para “o Clássico” e “o Barroco”, é o tipo de simplificação que transforma o hipérbato em critério descritivo para a classificação, supostamente histórica, de um “objeto literário” como “barroco”, à semelhança das imagens em espectral e da profusão das formas nas artes plásticas, ou da polifonia na música. Porém, o “rebuscamento sintático”, muitas vezes subentendido na expressão “estilo culto”,

2 Almeida Garret (1825), in Guilhermino César (org.), *Historiadores e Críticos do Romantismo*, São Paulo, Edusp, 1978; Sílvio Romero, *História da Literatura Brasileira* (1888), Rio de Janeiro, 1980.

3 Friedrich Bouterwek (1805), in Guilhermino César, op. cit., p. 9.

4 Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira* (1959), 5ª ed., vol. I, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia-Edusp, 1973, pp. 96-100; ver também de Candido: “Os Poetas da Inconfidência”, in *IX Anuário do Museu da Inconfidência*, Ouro Preto, 1993, p. 136.

5 José Veríssimo, *História da Literatura Brasileira* (1915), Brasília, UnB, 1963, p. 98.

6 João Ribeiro, in *Obras Poéticas de Cláudio Manuel Costa* 1903, p. 19.

7 Almeida Garret, op. cit., p. 356.

8 João Adolfo Hansen lembra que “data de 1624 a cunhagem do termo ‘culterano’, que relaciona ‘culto’ e ‘luterano’, usado para classificar a poesia de Góngora como heresia poética” (J. A. Hansen, “Retórica da Agudeza”, in *Letras Clássicas*, nº 4, São Paulo, Humanitas, 2000, p. 329).

9 “Sermão da Sexagésima”, in Antonio Vieira, *Sermões* (organização de Alcyr Pécora), vol. I, São Paulo, Hedra, 2001.

não é distintivo único da poesia do século XVII; o próprio Gracián, ainda na primeira metade do século XVII, elogia o estilo de um contemporâneo, dizendo que “*parecen prosa en consonancia sus versos*”, tal é a sua fluência (10). Por outro lado, o que se deve entender por “estilo simples”, que Cláudio no prólogo declara conhecer e aprovar, não se reduz à clareza da linguagem e à ordenação da frase no verso, mas estende-se à moderação das imagens e das translações, segundo os critérios mais estritos de verossimilhança, prescritos por uma parcela das poéticas do século XVIII. Na leitura desses velhos textos, não devemos supor, sem mediação, referentes modernos para velhas vozes; por isso a necessidade de reconstruir os dispositivos discursivos que os construíram, porque, nos lembra Leon Kossovitch, “o evento não é um dado, mas fruto de uma elaboração textual” (11).

O prólogo, como parte retoricamente instituída de um livro, deve inserir-se após a *dedicatória* e regula-se segundo princípios determinados pela mesma retórica. Deve dirigir-se, em estilo médio, ao conjunto dos leitores, “dando-lhes razão da obra, do estilo e divisão dela”. Diferente deve ser a *dedicatória*, que, em estilo alto por ser um encômio, se dirige ao mecenas, individualmente, mas compreendido como instituição hierarquicamente superior. Integrados na arte de persuadir, *dedicatória* e prólogo têm por objetivo “ganhar a benevolência do ouvinte ou leitor” (12), seja o patrono, instituído nominalmente, seja o leitor, instituído pelos pressupostos de leitura que o livro requer. Nesse sentido, o “Prólogo ao Leitor” de Cláudio Manuel da Costa situa a obra com categorias bastante específicas e indica, não sem afetar modéstia, as razões que fazem seu estilo censurável para uma recepção coeva cujo juízo tendia a condenar certos empregos do sublime, repreensíveis sobretudo quando a matéria é humilde, isto é, quando falam as *personae* pastoris da poesia bucólica.

“Bem creyo, que te não faltará, que censurar nas minhas Obras, principalmente nas Pastoriz; onde preocupado da commua

opinião, te não ha de agradar a elegancia, de que saõ ornadas. Sem te apartares deste mesmo volume, encontrarás alguns lugares, que te darão a conhecer, como talvez me não he estranho o estilo simples; e que sei avaliar as melhores passagens de Theocrito, Virgilio, Sanazaro, e dos nossos Miranda, Bernardes, Lobo, Camoens, &c. Pudera desculpar-me, dizendo, que o genio me fez propender mais para o sublime: mas temendo, que ainda neste me condemnes o muito uzo das metáforas; bastará, para te satisfazer, o lembrar-te, que a mayor parte destas Obras foraõ compostas ou em Coimbra, ou pouco depois, nos meus primeiros annos; tempo, em que Portugal apenas principiava a melhorar de gosto nas bellas letras. A lição dos Gregos, Francezes, e Italianos sim me fizeraõ conhecer a differença sensivel dos nossos estudos, e dos primeiros Mestres da Poezia. He infelicidade, que haja de confessar; que vejo, e approvo o melhor; mas sigo o contrario na execução” (13).

Sabe-se que o tempo em que esteve em Coimbra, tendo deixado a *pátria* “por espaço de cinco anos”, entre 1749 e 1754, foi precisamente o período mais intenso da polêmica suscitada pela publicação anônima do *Verdadeiro Método de Estudar*, de Luís Antônio Verney, em 1746: de um lado, as preceptivas, por assim dizer, oficiais, que, até a reforma da Universidade de Coimbra e o banimento da Companhia de Jesus por Pombal, fundamentavam o ensino da eloquência e, como dependência dela, o ensino da poesia; de outro, as preceptivas “novas”, radicadas em Boileau e Muratori, defendidas em Portugal por Verney, por Francisco José Freire e outros, as quais se institucionalizariam a partir dos dois eventos referidos e da instituição da Arcádia Lusitana. A disputa dogmática iniciada por Verney é o contexto discursivo em que o “Prólogo ao Leitor” se insere entre o vitupério ao ensino oficial, em que estavam inseridas as práticas poéticas coevas, e a defesa da mais larga elegância com que fosse lícito ornar a poesia (14). O dissenso não diverge quanto à *essência* (ou *sujeito*) da

10 Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648), Madrid, 1987, tomo II, pp. 242-53.

11 Leon Kossovitch, “O Plástico e o Discurso”, in *Discurso*, nº 7, São Paulo, 1976.

12 *Reflexões Apologeticas á Obra Entitulada Verdadeiro Methodo de Estudar...* por Nicolau Francisco de Siom, Lisboa, 1748; apud Anibal P. de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal*, Coimbra, 1973, p. 446.

13 Cláudio Manuel da Costa, “Prólogo ao Leitor”, op. cit., pp. XX-XXI.

14 Ver “A Retórica na Polêmica do Verdadeiro Método de Estudar”, in Anibal P. de Castro, op. cit., pp. 441-513.

Poesia, nem sobre suas *propriedades* (ou *acidentes*), mas quanto à *medida* (ou *mesura*) em que reside a virtude do artifício. Que seja a Verdade a *essência* da Poesia e que os muitos gêneros de artifício sejam *próprios* da Arte Poética nenhuma das partes litigantes duvida. Ambos os códigos constroem-se sobre as mesmas categorias. O dissenso diz respeito à boa *medida* na invenção e disposição dos ornamentos, que sempre (tanto para supostos “barrocos” como para “neoclássicos”) podem dar elegância nas belas letras. A atitude dos segundos em relação aos primeiros foi decerto polêmica, mas não se tratava de *opor-se* à “escola”, “tendência”, “estilo” ou “período” “anterior”, no que se supõe uma atitude negativa; tratava-se de *restringir* “*la diversidad de gustos*” (15) de uma parcela dos cânones ligados ao XVII.

Se lermos com atenção, o prólogo de Cláudio refere a dita polêmica, mas é quanto à *medida* da ornamentação que o poeta se justifica a fim de “prevenir a mordacidade dos críticos”. Em tempo: por “críticos” também não deveríamos compreender essa instituição pós-revolucionária que serve de mediadora jornalística entre a obra literária e seus leitores-cidadãos-iguais-perante-a-lei; “crítica” também não constituía uma atividade negativa que, no século XX, em âmbito quase sempre universitário, pleiteou para si um lugar de resistência. Na terminologia do século XVIII português, a “crítica” é a *arte de discernir* o verdadeiro do falso: como arte, a “crítica” era regulada por critérios dogmáticos e, como discernimento, constituía uma atividade do *juízo*, o qual oferece cada predicado de uma substância como verdadeiro ou como falso ao *entendimento*, potência da alma de que o juízo é um ato. Como se vê, *crítica*, *juízo* e *entendimento* não são aí categorias kantianas ou pós-kantianas; são aristotelicamente codificadas por uma doutrina da alma que vigoraria em Portugal até além do tempo de Cláudio. A crítica, portanto, era um predicado inerente aos leitores a que o livro de Cláudio se dirigia, os quais não formavam um público em geral, mas um círculo de melhores e de, digamos, *melhorados*, isto

é, de nobres e letrados, entre os quais não entraria Emma Bovary, que não é *ingeniosa* nem *hidalga*.

Não é também possível falar propriamente em “renovação” do estilo ou em superação de um gosto “ultrapassado” ou “desgastado”, pois não pertence ao tempo de Cláudio o relativismo histórico que hoje nos impede de comparar qualitativamente Homero e Virgílio, por exemplo:

“Homero é grande, é natural, tem pensamentos elevadíssimos, e excede nisto a Virgílio; contudo, este, que escreveu depois, ainda que tenha menos natureza mostra mais arte que Homero, pois soube evitar um defeito que freqüentemente se acha em Homero, que é amontoar supérfluos epítetos, e às vezes insulsos, como também as digressões e colóquios insípidos, sem necessidade alguma” (16).

Homero como Virgílio parecem vestir meia e peruca de laço. O passado era aí compreendido como tempo único, sendo avaliado segundo critérios do presente e em função de uma idéia de civilização polida e ilustrada. O fato de Virgílio ter escrito *depois* dava-lhe a possibilidade de corrigir Homero *segundo melhor gosto*, dando à *natureza* melhor *arte*. É um argumento semelhante o que Cláudio usa ao dizer que “a mayor parte destas Obras foraõ compostas ou em Coimbra, ou pouco depois, nos meus primeiros annos; tempo, em que Portugal apenas principiava a melhorar de gosto nas bellas letras”. Seja ou não isso uma “informação verdadeira” (o que não muda quase nada), não ter Cláudio escrito *depois* persuasivamente justifica a impossibilidade de corrigir *segundo melhor gosto* os próprios versos. Com efeito, Cláudio, *nimum amator ingenii sui*, faz de si êmulo de Ovídio, nome que o autoriza por ter sido cristalizado pela posteridade como poeta pouco dado a emendas mas cujo engenho fez indelével seu nome, imune à fúria de Júpiter, ao ferro, ao fogo e ao tempo voraz. Vê-se que Cláudio não nos entrega candidamente um testemunho de seu “contexto histórico-literário”, nem de suas perplexida-

15 B. Gracián, op. cit., p. 45.

16 Luis Antonio Verney, *Verdadeiro Método de Estudar* (1746), Lisboa, Sá da Costa, 1950, vol. II, p. 235.



**Homero
entre Virgílio
e Dante, de
Rafael**

des em face da “dinâmica colonial”. Se é possível ver em sua poesia perplexidades dessa natureza (e creio mesmo ser possível), são perplexidades nossas, não dele. Ao referir a polêmica das belas letras e seu confinamento na pátria, ele tem em vista constituir-se como autoridade poética, emulando outra, e outras. Não há nisto tudo uma preocupação periodológica ou formativa, o que deveria ser evidente. Não pertence a essa época o problema do desgaste pela saturação; problema moderno que impõe uma evolução em função do *novo*, o que só viria a acontecer com a generalização dos Romantismos. A suposta “transformação literária” que Cláudio teria presenciado, e da

qual teria participado, opera-se em função da noção de uma *verdade* poética por oposição ao *erro* em que os homens teriam caído sobretudo durante o “século da ignorância”. Não por serem *velhas*, mas por serem *piores*, devem-se evitar “aquelas ridículas composições que tanto reinaram no século da ignorância (digo no fim do século XVI de Cristo e metade do XVII) e, desterradas dos países mais cultos, ainda hoje se conservam em Portugal e nas mais Espanhas” (17). Na dinâmica do dissenso em que Cláudio está inserido, não se combatem procedimentos “desgastados” ou “ultrapassados”, mas os procedimentos considerados falsos, repugnantes à “boa razão” (que, é bom dizer, não

17 *Idem*, *ibidem*, p. 210.

foi inventada pelo século XVIII). Para compreender o “Prólogo ao Leitor” e levantar categorias pertinentes para a interpretação das obras poéticas de Cláudio, é preciso, portanto, ter em vista as *duas* tradições de tratadistas, que não se articulam pela negação e que, olhadas de perto, sequer se apresentam como *duas*.

Quanto ao *dever patriótico* que esta posteridade imprevista exigiu de Cláudio, leia-se a argumentação de Sílvio Romero:

“Tem-se dito que Cláudio desdenhava os assuntos brasileiros e suspirava pela vida de Portugal. O fato é que ele escreveu sobre a história da capitania de Minas, e que no *Vila Rica* ocupou-se de assunto pátrio...

O certo é ainda que, até nos assuntos mais gerais e vagos de seus versos, era ele um brasileiro na maneira de sentir e de dizer. A acusação origina-se de uma passagem que se lê em suas *Obras no Prólogo ao Leitor*. É esta:

‘Não permiti o céu, que alguns influxos, que devi às águas do Mondego, se prosperassem por muito tempo; e destinado a buscar a Pátria, que por espaço de cinco anos havia deixado, aqui entre a grossaria dos seus gênios, que menos pudera eu fazer, que entregar-me ao ócio, e sepultar-me na ignorância! Que menos, do que abandonar as fingidas Ninfas destes rios, e no centro deles adorar a preciosidade daqueles metais, que têm atraído a este clima os corações de toda a Europa!

Não são estas as venturosas praias da Arcádia; onde o som das águas inspirava a harmonia dos versos. Turva, e feia a corrente destes ribeiros, primeiro que inspire as idéias de um poeta deixa ponderar a ambiciosa fadiga de minerar a terra, que lhe tem pervertido as cores! A desconsolação de não poder substabelecer aqui as delícias do Tejo, do Lima e do Mondego, me fez entorpecer o engenho dentro do meu berço...’
Deve-se, porém, advertir que o poeta acrescenta: ‘mas nada bastou para deixar de confessar a seu respeito a *maior paixão*’.

Aquele trecho citado como corpo de delito contra Cláudio, não comporta as ilações que dele querem tirar” (18).

O assunto é tratado nos termos de um processo de lesa-pátria, tomando os discursos como provas factuais, que são o que vale para uma argumentação crítica integrada na *negatividade positiva* dos sistemas cientificamente assentados do fim do XIX. Seu positivismo não permite ponderar que o estatuto de verdade de um discurso será sempre relativo aos estatutos de sua construção, que é discursiva, não factual. Para a positividade chata e pesada desse tipo de leitura, tudo se torna fato objetivo, subjetivado, ainda quando o engenho e a fantasia poética sejam essencialmente não-fatos, porque a experiência objetiva e a expressão subjetiva não foram causas eficientes da poesia em todos os tempos.

Seria pertinente investigar de que maneira a *referência* (19) da pátria e da condição de “exilado” ou de “peregrino” integra-se em matrizes tradicionais da poesia, pois é lícito duvidar da atribuição de um nativismo espontâneo, seja pela suposição do culturalismo, que postula a *grande poesia* como *manifestação* do *Espírito* de um *povo*, seja pela suposição psicológica que propõe o decalque das “impressões indeléveis dos primeiros anos” (para utilizar a influente expressão de João Ribeiro). Restaria ainda pensar o significado que teria para Cláudio, em meados do século XVIII, a noção de *pátria*, dentro do processo de introdução e fixação de uma civilização adventícia ou, para dizer com propriedade, dentro da empresa civilizatória portuguesa cuja orientação político-religiosa pretendia dilatar, sobre todo o mundo, os *muros* de uma *cidade* e os signos de uma civilidade. *A sua pátria* certamente não é a mesma dos românticos, que, por sua vez, não é a mesma que sustentou as primeiras ditaduras republicanas, que também não é a mesma dos modernistas, dos integralistas, dos getulistas... A questão — Cláudio foi ou não *patriota*? — vale-se de uma incógnita que cada autor irá preencher segundo a sua significação historicamente circunscrita. O problema radical está em empregar a noção de *pátria* como absoluto, cuja significação, *em-si*, independeria de especificação. Como mostra o “Prólogo ao Leitor”,

18 Sílvio Romero, op. cit., p. 449.

19 Em todo este trabalho, os termos “referir” (não reflexivo) e “referência” não se enquadram no ausente presente do esquema funcionalista de Jakobson, nem na positividade de coisa real, que chamamos *contexto*. Usos na acepção mais primária, transitiva direta, cunhada no *fero, feras, fere...* latino; “referir” = trazer, e trazer de novo; *repor* um lugar retórico.

não foi invenção da crítica romântica a *paixão* de Cláudio pela *pátria*, pois isso ele mesmo afirmou. Uma investigação pertinente seria pensar os seus significados dentro da hierarquia política em que o termo era empregado, ou seja, dentro de um regime monárquico, dinástico, teologicamente fundamentado, com dimensões imperiais e com pretensões universais. Perfeitamente integrada na ordem desse Estado político, a poesia de Cláudio refere o solo da capitania de Minas Gerais como *sua pátria*, assim como Virgílio refere Mântua como a terra em que se enterraram seus pais e para onde ele mesmo leva os signos da *civitas romana*:

“*Primus ego in Patriam mecum, modo uita*
[supersit,
Aonio rediens deducam uertice Musas;
Primus Idumaeas referam tibi, Mantua,
[palmas;
Et viridi in campo templum de marmore
[ponam
Propter aquam, tardis ingens ubi flexibus
[errat
Mincius et tenera praetexit harundine
[ripas.
In medio mihi Caesar erit templumque
[tenebit”
 (Virgílio, “Geórgica III”, vv. 10-16).

(“Eu sou o primeiro que de volta à Pátria,
 [conquanto a vida subsista,
 desde o cume Aônio conduzirei comigo as
 [Musas;
 eu primeiro te trarei, ó Mântua, as palmas
 [Iduméas;
 e também construirei em verde campo um
 [templo de mármore
 junto à água, onde em tardas voltas ingente
 [corre
 Míncio, e com tenras canas recobre as
 [margens.
 No meio para mim estará César e dele será
 [o templo).

A importância desses versos para a compreensão das *Obras* de Cláudio não é pequena e por isso devem ser lidos com cuidado. Alusivamente, a passagem de Virgílio

indica noções específicas de *pátria*, de *poesia* e de *Estado*. Mântua, província de Roma, é chamada *pátria*, terra natal e sepultura de seus *patres*; Míncio é o *pátrio* rio, que corta Mântua antes de desaguar no Pó, ambos *tardi* porque correm pela planície da Gália Cisalpina. As musas trazidas do vértice Aônio referem, pelo patronímico, Hesíodo, lido retoricamente n’*Os Trabalhos e os Dias* como *auctoritas* didática, de gênero médio, cuja elocução e matéria as *Geórgicas* de Virgílio emulam. As palmas Iduméas aludem às vitórias de Augusto no Oriente, celebradas em mais de um passo das *Geórgicas* (20). É preciso anotar ainda que a adoração de César como a um deus lê-se também na Bucólica I, de Virgílio, citada por Cláudio na carta dedicatória que antecede a Écloga III, “Albano”, em louvor dos feitos bélicos do futuro marquês de Pombal, ainda conde de Oeiras: “Entrou em Roma o Pastor de Manthua; e dos benefícios, que lá recebera, tirou a consequência, de que devia adorar por Deos ao seu Augusto” (21). Em nota, Cláudio reproduz os versos diretamente em latim e sem mais quaisquer referências: “*Namque erit ille mihi semper Deus: illius aram saepe tener nostris ab ovilibus imbitet agnus*” (“Com efeito será ele para mim sempre Deus: seu altar sempre receberá um tenro cordeiro de nossos currais”). A ausência de qualquer menção além de “o Pastor de Manthua” distingue o círculo de leitores a que as *Obras* se dirigem e indica como a circulação desses versos é corrente nos meios letrados de então. Da citação extraída à Bucólica I (vv. 7-8), tira-se o argumento hiperbólico que alça o ministro português à estatura de Augusto e que aproxima Virgílio e o árcaico ultramarino. Na mesma carta dedicatória, outra citação, agora da Bucólica IV, “Pollio”, vem proporcionar a hipérbole: Virgílio, continua Cláudio, “naõ tardou a equivococar entre os louvores de Augusto as glórias de Polliaõ” (22). O elogio ao general romano, cujos feitos bélicos contribuem para a sustentação do Império, serve de modelo ao poeta do século XVIII, que se propõe a “cantar a segurança da Monarquia Portuguesa”. O

20 É de se ler, por exemplo, o epílogo do último livro das *Geórgicas* (Virgílio, *Georgica* IV, vv. 558-565): “*Haec super arborum cultu pecorumque canebam/ Et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum/ Fulminat Euphraten bello, victorque volentes/ Per populos dat jura, viamque affectat Olympo/ Illo Vergilium me tempore dulcis alebat/ Parthenope studiis florentem ignobilis oti/ Carmina qui lusi pastorum, audaxque iuventa,/ Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*” (“Eis que eu cantava sobre o culto das terras e dos rebanhos/ e sobre as árvores, enquanto o grande César/ junto ao fundo Eufrates fulmina com a guerra, e vitorioso/ profere as leis perante o povo obediente, e aspira o caminho para o Olimpo./ Nesse tempo, Partênopo alimentava a mim, Virgílio,/ na idade florente, com doces obras de rústico ócio./ Versos imitei de pastores e, audaz, na juventude,/ te cantei, Títyro, sob a sombra de uma faia estendida”).

21 “Carta Dedicatória” à *Écloga* III, “Albano”, in *Obras*, p. 107.

22 *Ibidem*, p. 108.

elogio ao súdito é elogio à ordem do Estado e, portanto, ao monarca, que o representa. O texto de Cláudio alinha as relações de delegação do poder que constituem a idéia de *ministerium* na estrutura do Estado católico. Já que o rei absoluto é ministro (ou *instrumento*) de Deus, seus poderes de intervenção no mundo laico podem ser delegados a súditos, os quais executam ou novamente delegam as utilidades e os deleites do Estado.

Por meio de uma poética da alusão (23), os versos das *Geórgicas* referem: 1) sua pátria, entendida como berço e sepultura, 2) a natureza de sua poesia, que se autoriza pela emulação, e 3) o Estado político em que se insere, isto é, a Roma imperialista do tempo de Augusto, que fulmina a Palestina, numa violenta expansão civilizatória que se crê universal. Não é ocioso desdobrar aqui essas alusões tão distantes se tivermos em vista que eram, para Cláudio, uma espécie de pão nosso de cada dia e que precisamente os dois primeiros versos daquele passo de Virgílio – “*Primus ego in Patriam mecum, modo uita supersit, / Aonio rediens deducam uertice Musas*” (24) – abrem, como epígrafe, as *Obras* de Cláudio. Re-significados pela citação, os dois versos ajudam a compreender o sentido e o lugar de sua poesia, a noção de pátria que esta traz implícita e a natureza do Estado político a que está submetido. A epígrafe dá a Cláudio a coroa do “*primus ego*”, cara à *poesia helenística*, no sentido mais amplo que posso conceber para esta expressão: desde os alexandrinos gregos e dos assim chamados “neotéricos” latinos até os últimos classicismos do século XVIII. Não se trata de uma tradição contínua, não supõe uma formação, nem uma dialética. Os vários “*primus ego*” que Virgílio, por exemplo, a si outorga articulam cadeias de emulação: Virgílio, êmulo de Homero na *Eneida*, de Hesíodo nas *Geórgicas* e de Teócrito nas *Bucólicas*, não é um imitador, se pensarmos em termos latinos; ele julga a si mesmo o *primeiro inventor* de certos gêneros em língua latina, introduzindo novas matérias e novos metros, o que o eleva a autoridade na cadeia da emulação. Vê-se

que, nessa ordem de idéias que referimos aqui, a declaração de que “eu fui o primeiro” não pode ser lida na mesma escala da-quele imenso Eu do tempo de Victor Hugo, do qual nós somos o colapso. Essa tradição do “*primus ego*” – isto é, da Biblioteca de Alexandria às Arcádias do XVIII – não supõe também uma unidade lingüística ou nacional. Por isso, não pode ser bem compreendida se nos mantivermos nos limites dos recortes que hoje se postulam para “a literatura brasileira”, “a literatura latina”, etc. O que comunica os autores que a compõem não é uma abstrata *Kultur*, de que eles seriam *manifestações* (ou *geistige Ausdrücke*); o que os comunica é a própria emulação. E, se se quer a unidade, o que reúne esses bibliotecários, esses amigos de Mecenas, esses poetas de Corte, esses privados de príncipes, esses árcades de aquém e d’além mar, esses bacharéis, secretários, ouvidores da colônia é a presunção de uma *nobilitas* que, por *nascimento, favor* ou *estudo*, os distingue da plebe ventosa. O sufrágio universal é-lhes desprezível porque escrevem para poucos. Nesse sentido é que Cláudio pretende instituir-se como autoridade tendo em vista a construção de sua posteridade: eis a razão da referência de toda a cadeia da tradição bucólica quando diz que sabe “avaliar as melhores passagens de Theócrito, Virgílio, Sanazaro, e de nossos Miranda, Bernardes, Lobo, Camoens, &c.”; eis também a razão da referência reiterada de Ovídio, que autoriza Cláudio na construção de sua *persona* poética, que é elegíaca e não lírica. São as musas dessa tradição helenística, exclusiva/excludente, que Cláudio traz em retorno à pátria, às margens do Ribeirão do Carmo, como o fez Virgílio à sua Mântua cortada pelo Mincio. (Tudo, porém, afirmo, dentro dessa sorte de invenção de si mesmo que constitui a construção da própria *persona* poética, porque o *real* é intangível.) Sempre como Virgílio, a introdução das letras na Pátria está vinculada à sujeição ao Estado monárquico em cujo cume está o rei de Portugal, como para Virgílio está o *Caesar*. O projeto não é iluminista e, nos termos que este ensaio propõe, cultivar as letras

23 Penso aqui nas palavras de João Angelo: “[...] o leitor contemporâneo considera estranha e difícil a poesia que pressupõe o conhecimento de uma série de informações apenas indicadas no poema, mas, na verdade, *ausentes* dele. Fábulas mitológicas, versos de outros poetas e eventos histórico-políticos, tudo os poetas da Antiguidade abordavam supondo já ser bem conhecido do seu público, um público a que não era necessário ser enfático. A poética antiga, como se vê é *alusiva* [...]” (*O Livro de Catulo*, São Paulo, Edusp, 1996, pp. 11-2).

24 [“Eu sou o primeiro que de volta à Pátria, conquanto a vida subsista, / desde o cume Aônio conduzirei comigo as Musas.”]



nesta terra inculca não o irmana a Castro Alves.

Poderíamos dizer mesmo (e ainda) que a “Fábula do Ribeirão do Carmo” tem “assunto pátrio” (para usar a expressão de Sílvio Romero), mas o sentido de *pátria* que traz suposto está mais próximo daquele dos versos de Virgílio do que do paisagismo patético da “Canção do Exílio”, porque em Gonçalves Dias a paisagem pátria e o *páthos* nacional pretendem corresponder integralmente a um Estado nacional brasileiro, em processo inicial de invenção. Paisagem e *páthos*, por um lado, tornam-se elemento de poesia como o complexo imagem/sentimento que, a partir do século XIX, o pensamento idealista propugnaria para a poesia; por outro lado, a paisagem e o *páthos* nacionais tornam-se então signos de uma nova empresa política, que se presumia liberal e culturalista, ainda quando monárquica, católica e escravista. O conjunto de poemas reunidos por Cláudio no volume das *Obras* e em particular a “Fábula do Ribeirão do Carmo” estão fora dessa universalização do liberalismo e do indigenismo, que só ocorre a partir das múltiplas rupturas do final do XVIII e início do XIX. Ora, estar fora do mercado da originalidade e da invenção culturalista da nacionalidade não faz de Cláudio um repositor do mesmo, e não é justo dizer que pertença ao *servum pecus* (ao *rebanho servil*) dos imitadores, impugnados por Horácio, antes de Victor Hugo e Benedetto Croce. Os *topoi*, metros e gêneros que Cláudio repõe são os de sempre; mas os repõe *non eadem*, como fica dito no epigrama latino que abre a seção dos sonetos das *Obras*, a reposição se faz, portanto, *não do mesmo modo*. A singularidade da “Fábula do Ribeirão do Carmo” não está em um suposto localismo paisagístico e/ou patético que fizesse dele “um brasileiro na maneira de sentir”. Já que ninguém seriamente falaria em localismo de Virgílio, seria ao menos plausível pensarmos a “Fábula...” inventada por Cláudio segundo uma noção de pátria que não se identifica com a de Estado político e segundo uma noção de poesia que supõe a emulação como valor. Nem por isso, preci-

samos deixar de pensar sua singularidade na perspectiva indelével do presente, que, enfim, é o que interessa.

Seguindo metros e *topoi* tradicionais adequados a um gênero tradicional, a “Fábula do Ribeirão do Carmo” enuncia o inaudito. A matéria nova – a história infeliz do pátrio Rio, jamais ouvida por Fauno ou Pastor e jamais soada pela flauta silvestre das *Sicelides Musae* do gênero de Teócrito – permitirá que Cláudio requeira a coroa do “*primus ego*”, com que pretendia ser digno de fama e construir a sua posteridade.

“A Vós, canoras Ninfas, que no amado
Berço viveis do placido Mondego,
Que sois da minha lira doce emprego,
Inda quando de vós mais apartado;

A vós do patrio Rio em vão cantado
O sucesso infeliz eu vos entrego;
E a victima estrangeira, com que chego,
Em seus braços acolha o vosso agrado.

Vede a historia infeliz, que Amor ordena,
Já mais de Fauno, ou de Pastor ouvida,
Já mais cantada na silvestre avena.

Se ella vos dezagrada, por sentida,
Sabei, que outra mais feya em minha pena
Se vê entre estas serras escondida”
(Soneto exordial da “Fábula do Ribeirão do Carmo”).

Cláudio forja para si essa *persona* elegíaca que a si anuncia na última estrofe. Com ela pretende cristalizar a posteridade de seu nome. Inventada, pois, por uma fictícia *persona* elegíaca cujas *Tristia* se singularizam pelo exílio na própria pátria, a “Fábula do Ribeirão do Carmo” é um pequeno mito de *origem*, cujo núcleo dramático é a *queda*, mas sem esperança de *retorno*.

Os mitos de gênese se concebem como dádiva que põe em concerto a multiplicidade do ser no espaço e ordena sua descontinuidade no tempo. A Criação dá aos seres singulares a existência e, como uma centelha de seu princípio original, ensina-lhes também os mecanismos de perpetuação da existência. Mas, se a origem não é com-

porém, o vinco da singularidade, o que não altera o seu valor, de cunhagem, mas produz o interesse dessa inglória posteridade, que atende pelo pronome *nós*.

A “Fábula” narra o inaudito mito do turvo rio que corta Mariana, antiga Vila do Ribeirão do Carmo, pátria de Cláudio como Mântua e Míncio para Virgílio. Trata-se de uma prosopopéia em que fala o próprio Ribeirão e seu enredo remonta aos esquemas das *Metamorfoses* de Ovídio, onde, a partir da criação do mundo e das sucessivas quedas que a seguiram, se vêem *formas corpora versa novas*. Não interessa, porém, aqui a identificação dos “lugares do poeta latino”, como se diria com *vozes* de Cláudio. Antes de transformar-se no rio da infausta glória do ouro, que movimentaria os trabalhos e os dias dos homens na Idade do Ferro, o Ribeirão do Carmo fora um belo pastor que, seguindo “pela cândida estrada” “da idade florente”, foi levado pelas maquinacões de Amor ao destempero, convertendo a ventura passada em desventura presente, no transcorrer, eminentemente trágico, de apenas um dia. Ao tentar roubar uma pastora, prometida pelo pai a Apolo, o deus converte o jovem pastor numa pequena corrente de água turva, que conserva a cor do sangue derramado pelo pastor. Para maior rigor da pena imposta, seu leito guarda o ouro que levará a humana indústria e a ambiciosa tirania de mineirar a rasgarem-lhe as entranhas com o ferro duro.

O futuro Ribeirão nasceu ao cair da noite ou sob o efeito de um eclipse, fruto do conluio entre uma penha e um gigante transformado em monte; tem em seu nascimento os signos que anunciam sua queda: a dureza da pedra e o agouro da treva são para ele índices de que logo terá tão dura a desventura.

“Aonde levantado
Gigante, a quem tocara,
Por decreto fatal de Jove irado,
A parte extrema, e rara
Desta inculta região, vive Itamonte,
Parto da terra, transformado em monte;

De huma penha, que espoza
Foi do invicto Gigante,

Apagando Lucina, a luminosa,
A lampada brilhante,
Nasci; tendo em meu mal logo tão dura,
Como em meu nascimento, a desventura”
(vv. 1-12).

A dicção está envelhecida e exige o convívio com *vozes* perdidas, mas, ainda que palidamente, mantém a força de um mito fundador, em cujo tempo, fictício, a ira dos *falsos deuses impostores* decretava o fado dos primeiros seres.

Inicialmente, o mito, que a si cria, ordena espaço e tempo. Por determinação de Júpiter, a porção “extrema e rara” dessa “inculta região” (isto é: a porção de terra *mais alta e descampada* de uma *região ainda não civilizada*) coube a Itamonte, personificação titânica da pedra do Itacolomy, que preside à encosta em que se assenta Ouro Preto, antiga Vila Rica do tempo de Cláudio. Como “parto da terra”, que, na linguagem das ordenanças régias, significa tanto o feto nascido como o produto da terra, o gigante é ser vivente e inanimado, segundo a própria dualidade da prosopopéia.

O mito dá parto ao mundo: da terra nasce a pedra e da pedra nascerá o rio no momento preciso em que Lucina, deusa luminosa que preside os partos, faz o dia escurecer. Os agouros do nascimento anunciam que, à primeira queda, ordenada pela ira de Jove ao pai do futuro Ribeirão, seguirá a segunda, ordenada pela ira de Apolo ao filho do monte Itacolomy. São vários os sinais de mau agouro que anunciam essa segunda queda, mas ao jovem pastor, filho de Itamonte e futuro Ribeirão, a vaidade não permitia perceber os sinais do fado antes que sucumbisse à queda:

“Fui da florente idade
Pela candida estrada
Os pes movendo com gentil vaidade;
E a pompa imaginada
De toda a minha gloria n’hum só dia
Trocou de meu destino a aleivozia.

Pela floresta, e prado
Bem polido mancebo,

Girava em meu poder taõ confiado,
Que athé do mesmo Febo
Imaginava o throno peregrino
Ajoelhado aos pes do meu destino”
(vv. 13-24).

O tempo *troca* a face das coisas: eis a tópica elegíaca que Glauceste Satúrnio tanto visita. Não mais que um dia bastou para que a traiçoeira roda do destino *trocasse* “a pompa imaginada”, revertendo em seu contrário o enganoso cortejo da glória; glória cuja soberba acreditava subjugar o trono do mais belo deus. Nem mesmo aqueles *deuses dos gentios*, que compõem e ornaram a fábula, estavam absolvidos da ação do tempo e do mover dos fados. Contudo, o despotismo da vaidade impede a visão da precariedade presente. Por isso, o “bem polido mancebo” riscava seu nome nos troncos e pedras que enganosamente pareciam fixar o tempo da ventura:

“Não ficou tronco, ou penha,
Que não dêsse tributo
A meu braço feliz; que já desdenha,
Dispotico, absoluto,
As tenras flores, as mimozas plantas,
Em rendimentos mil, em glorias tantas”
(vv. 25-30).

Desdenhar o transitório e confiar na segurança dos sólidos, para absolver-se do tempo, é não compreender o cerne do instante presente, é faltar à intuição da precariedade de tudo, porque a *sorte deste mundo é mal segura*. Mas, quando a alegria *ainda* gozava este doce engano, o Amor, filho da sedução dos sentidos, conduziu-o, com arte traiçoeira, à ruína:

“Mas ah! Que Amor tyranno,
No tempo, em que a alegria
Se aproveitava mais do meu engano,
Por aleivoza via
Introduzio cruel a desventura,
Que houve de ser mortal; por não ter cura”
(vv. 31-36).

Só a contemplação da ruína dá a medida do presente – sua precariedade perene, que

é “mortal, por não ter cura” – e desvenda os signos opacos da noite e da pedra, que agou-raram o nascimento do futuro Ribeirão.

Entre os versos 47 e 144, narram-se os eventos propriamente ditos cujos traços principais já foram esboçados. Eulina, filha de Aucolo, fora devotada a Apolo e por quinze anos conservaria sua frieza de vestal. Dela se enamorou o jovem pastor, parto da pedra; mas, quanto mais sacrifica no altar de Amor, mais rigoroso é o mesmo deus:

“Não sabe o culto ardente
De tantos sacrificios
Abrandar o seu Nume: a dor vehemente,
Tecendo precipicios,
Já quaze me chegava a extremo tanto,
Que o menor mal era o mortal quebranto.

Vendo inutil o empenho
De render-lhe a fereza,
Busquei na minha industria o meu

[despenho:

Com ingrata destreza
Fiei de hum roubo (oh mizero delicto!)
A ventura de hum bem, que era infinito”
(vv. 73-84).

O Amor, alimentado por ímpetos viciosos, leva à intemperança das paixões e ao entorpecimento dos sentidos, que obcecaram o juízo, “tecendo precipícios”. Mas pelo arbítrio imoderado é que se busca o despenho, confiando ao delito o gozo interdito de “um bem que *era* infinito”. O imperfeito é o tempo verbal da plenitude na escritura mítica, porque só se compreende a infinitude edênica ou áurea no tempo da precariedade. A estrutura da fábula tem os princípios organizadores dos mitos de queda; mas, enquanto idílio pastoril, o lugar da *hybris* hesiódica ou do fruto proibido da árvore da ciência do bem e do mal é ocupado por Amor, ou Cupido, ameno como um afresco de câmara setecentista. Na representação desse Amor, cuja matriz mais longínqua é sempre e de novo Ovídio, há muito de uma tradição cristã que, de Andrea Capelanno a Pietro Bembo, consolidou regras canônicas dos decoros de Amor, entre o *bom amor* e o *amor louco do mundo*. Há, por fim, o vinco dos



**Praça
Tiradentes,
Ouro Preto,
original
manuscrito do
IEB-USP (ca.
1785-90). Do
livro Imagens
de Vilas e
Cidades do
Brasil Colonial**

melodrammi de Metastásio na linha geral do enredo, fazendo desse *crudele amore* o fator da queda.

O jovem rouba os tesouros de seu pai, parto da terra, para fugir com a virgem, que pretendia arrebatá-lo durante seu banho ao entardecer. É malograda sua *indústria*, porque Eulina chama por Apolo, que no mesmo instante a resgata dos braços do pastor furioso. Desatadas as rédeas da “paciência” (entenda-se: *tolerância da dor*) e apagadas de todo as luzes do “acerto” (ou seja: do *juízo*), o pastor busca a “morte ímpia” (num universo católico: o *suicídio*) pela ponta fina de um punhal. Após a inclemência, entra pela campina a banhar as flores de seu sangue.

“Inda não satisfeito
O Numen soberano,
Quer vingar ultrajado o seu respeito;
Permittindo em meu damno,
Que em pequena corrente convertido
Corra por estes campos estendido.

E para que a lembrança
De minha desventura
Triunfe sobre a tragica mudança
Dos annos, sempre pura,

Do sangue, que exhalei, ó bela Eulina,
A côr inda conservo peregrina.

Porém, o ódio triste
De Apollo mais se accende;
E sobre o mesmo estrago, que me assiste,
Mayor ruina emprende:
Que chegando a ser ímpia huma Deidade,
Excede toda a humana crueldade.

Por mais desgraça minha,
Dos thezouros preciosos
Chegou noticia, que roubado tinha,
Aos homens ambiciozos;
E crendo em mim riquezas taõ estranhas,
Me estaõ rasgando as mizeras entranhas.

Polido o ferro duro
Na abrazadora chama
Sobre os meus ombros bate taõ seguro,
Que nem a dor, que clama,
Nem o estéril desvelo da porfia
Dezengana a ambicioza tyrannia”
(vv. 139-168).

Está, enfim, criado o Ribeirão do Carmo.
Mas: “Não são estas as venturozas prayas da
Arcadia; onde o som das agoas inspirava a

harmonia dos versos. Turva, e feya a corrente destes ribeiros primeiro, que arrebate as idéas de hum Poeta, deixa ponderar a ambicioza fadiga de minerar a terra; que lhe tem pervertido as côres!”. A fábula inventa a criação de um rio, nascido de uma pedra, desentranhada de uma terra, que mais tarde sustentará os cuidados dos homens presentes. O mito inflete duas quedas, a do pai e a própria, e três numes atuam, como *machina*, sobre a tragédia: Júpiter, Apolo e Amor. Para aquela civilização regida pelas ordenanças régias, as potências do concerto e do desconcerto do mundo se sustentavam sobre os atributos dessas três deidades pagãs as quais deviam servir de *ornamentos* ao *documento* dos versos de Cláudio: Júpiter, Apolo e Amor são *ornamentos* da ordem do Poder e da Beleza, unos como as virtudes, e da desordem das Paixões, múltiplas como os vícios.

“Que menos [pudera eu fazer], do que abandonar as fingidas Ninfas destes rios; e no centro delles adorar a preciozidade daquelles metaes, que tem attrahido a este clima os coraçoes de toda a Europa!”. Pela fábula, está inventada também a origem do tesouro, que o leito do pátrio Rio guardaria até aquele presente que tristemente o decanta; tesouro roubado à pedra pelo Rio; pedra desentranhada de uma terra inculta, que viria a sucumbir à tirania da ambição dos homens.

Resta compreender Eulina. A passagem da Pastora pelo destino do Ribeirão arruinado serve aos homens como *documento* (ou *doutrina*) do erro a que conduz o amor da contingência; por isso, a memória de Eulina ainda vive, “Para brazaõ eterno da belleza,/ Para injuria fatal da natureza” (vv. 41-2). A agudeza dos opostos paralelos conduz à verdade negativa do espelho: todo emblema que ostenta uma beleza perene é uma ofensa funesta à natureza (daí que o “brasão eterno da beleza” seja “injúria fatal da natureza”), porque *tudo o mundo é composto de mudança*, princípio geral da natureza das *coisas criadas*, no mundo sublunar; princípio de que somente o Deus dos cristãos, *incriado*, está seguramente *absolvido*.

À beleza ordenada, atributo de Apolo, duradoura porque assistida pelas musas,

opõe-se a beleza contingente da pastora, mal segura como todo viço; beleza que enleia os sentidos, tolda o juízo e conduz ao desconcerto. E assim como a intemperança nos ritos de Amor desvirtua o princípio apolíneo da beleza, que implica ordem, a *vã cobiça* conduz os homens à *glória de mandar*, à *ambição de império*. Estas levam à discórdia o concerto das partes ordenadas sob os reis virtuosos, que, é bom lembrar, ocuparão a sexta esfera cristalina, o céu de Júpiter, na disposição de Dante e da tradição monárquica católica.

A este outro desconcerto, que chamamos “colonização”, voltam-se as apóstrofes do Ribeirão a partir do verso 169.

“Ah Mortais! Athé quando
 Vos cega o pensamento!
 Que maquinas estais edificando
 Sobre taõ louco intento?
 Como nem inda no seu Reyno immundo
 Vive seguro o Bárathro profundo!

Idolatrando a ruina,
 Lá penetrais o centro,
 Que Apollo não banhou, nem vio Lucina;
 E das entranhas dentro
 Da profanada terra,
 Buscais o desconcerto, a furia, a guerra”
 (vv. 169-180).

Ainda que, como quase tudo até aqui, sejam *topoi* as imprecações contra as máquinas do malfadado “progresso” (ainda não inventado como tal), o *locus horrendus* presentificado sob a pedra do Itacolomy e às margens do Ribeirão do Carmo traz a singularidade do lugar e do momento que produziram essa fábula. O modo como toda essa trama de lugares-comuns se articula é único, porque enfeixa, no século XVIII, um momento específico do processo de ocupação do Novo Mundo pelas “gentes de Europa”.

“Em fim sem esperança,
 Que alivios me permitta,
 Aqui chorando estou minha mudança;
 E a enganadôra dita,
 Para que eu viva sempre descontente,
 Na muda fantasia está presente.



Hum murmurar sonoro
Apenas se me escuta;
Que athé das mesmas lagrimas, que choro,
A Deidade absoluta
Naõ consente ao clamor, se esforce tanto,
Que mova á compaixão meu terno pranto.

Daqui vou descobrindo
A fabrica eminente
De huma grande Cidade; aqui polindo
A desgrenhada frente,
Mayor espaço occupo dilatado,
Por dar mais dezafoço a meu cuidado”
(vv. 187-204).

O rio assiste doridamente ao nascimento da civilização do ouro. Mas sua dor não é a do negro, ou a do índio, nem a do mártir da nação inexistente, nem da “natureza” degradada pela urbanização e pelo progresso. É outro o seu registro: o do homem letrado fadado ao esquecimento nesta terra duplamente inculta; terra rasgada pelo ferro infértil da mineração e terra sem letras, de tradições insepultas pelo descontínuo mudar dos anos e das ambições. Sobre esse duplo desenraizamento (não cogitado nestes termos por um cérebro canônico como o de Cláudio), constrói-se a ruína e sem esperança de retorno, porque a Idade do Ouro já nasce como queda; *a gênese, como ruína*.

“Competir não pertendo
Comtigo, ò cristallino
Tejo, que mansamente vas correndo:
Meu ingrato destino
Me nega a prateada magestade,
Que os muros banha da maior Cidade.

As Ninfas generozas,
Que em tuas prayas giraõ,
Ó placido Mondego, rigorozas
De ouvir-me se retiraõ;
Que de sangue a corrente turva, e feya
Teme Ericina, Aglaura, e Deyopéa.
Naõ se escuta a harmonia

Da temperada avena
Nas margens minhas; que a fatal porfia
Da humana sede ordena,

Se attenda apenas o ruido horrendo
Do tosco ferro, que vay rompendo.

Porém se Apollo ingrato
Foi cauza deste enleyo,
Que muyto, que da Muza o bello trato
Se auzente de meu seyo,
Se o Deos, que o temperado côro tece,
Me foge, me castiga, e me aborrece!

Em fim sou, qual te digo,
O Ribeiraõ prezado,
De meus Engenhos a fortuna sigo:
Commigo sepultado
Eu choro o meu despenho; elles sem cura
Choraõ tambem a sua desventura”
(vv. 205-234).

Esse epílogo da “Fábula do Ribeirão do Carmo” remete inevitavelmente ao “Prólogo ao Leitor”, porque Cláudio, ou a *persona* elegíaca com que pretendia ganhar a posteridade, considera-se um dos “*Engenhos*” cuja fortuna o Ribeirão diz que ora segue e cuja história infeliz “se vê entre estas serras escondida”: “A desconsolação de não poder substabelecer aqui as delicias do Tejo, do Lima, e do Mondego, me fez entorpecer o engenho dentro do meu berço: mas nada bastou para deixar de confessar a seu respeito a mayor paixão. Esta me persuadio a invocar muitas vezes, e a escrever a Fabula do Ribeiraõ do Carmo, rio o mais rico desta Capitania; que corre, e dava o nome á Cidade Mariana, minha Patria, quando era Villa”.

Contudo, tanto no “Prólogo ao Leitor” como na “Fábula do Ribeirão do Carmo”, a recepção de Cláudio sempre buscou a positividade de um testemunho. Os princípios positivos da historiografia desde o início consideraram o prólogo como uma auto-explicação de um *autor*, *Sujeito*, sobre a *própria obra*, tateando as expectativas de seu *público*, *consumidor* de *bens simbólicos*, na preocupação *autoral* de “prevenir a mordacidade dos *críticos*”. O prólogo, a que se passou a atribuir a função dos prefácios e apresentações no mercado editorial, forneceria, segundo essa leitura, os primeiros subsídios para a *contextualização*

do poeta na dilemática *colonial* e na *periodologia* da *história da literatura brasileira*. Para quase toda a recepção de Cláudio nos séculos XIX e XX, o “Prólogo ao Leitor” parece expor *conscientemente* duas coisas: 1) a situação das *Obras* na problemática nacional, entre centro e periferia, entre importação e originalidade, antecipando no fundo do fundo do fundo a dicotomia que se resolveria pela digestão macunaímica e oswaldiana dos anos de 1920; e 2) a situação das *Obras* na “história” (compreendida como o comboio de carros que conduz o que *fomos* ao que *somos*), tendo o prólogo de Cláudio supostamente caracterizado a *etapa* em que está inserido no *processo* de *formação* da *literatura brasileira*. Sob o que *fomos* e o que *somos* supõe-se um *nós*, sujeito comum aos dois verbos e Sujeito comum aos dois estágios do Espírito em formação. A “Fábula do Ribeirão do Carmo”, mencionada quase sempre apenas pelo título, foi tomada para exemplo do primeiro problema, isto é, como a pré-história do processo formativo da nacionalidade; compreendida como etapa para um *télos* que historicamente a transcende, a “Fábula do Ribeirão do Carmo” foi julgada esteticamente mal resolvida, devido, inclusive, à dificuldade de leitura que, decerto, se atribui à dívida que Cláudio tem com “o Barroco”.

Na base do pressuposto fundador da reinvenção do passado colonial, em geral, e do discurso exordial de Cláudio, em particular, parece haver “as certezas bem ancoradas da objetividade crítica e de uma epistemologia da coincidência entre o real e seu conhecimento”; certezas que, para Roger Chartier, protegeriam a história (e as histórias literárias) de qualquer inquietude quanto a seu regime de verdade (25). As categorias “autor”, “sujeito”, “consciência”, “propriedade”, “obra”, “público”, “bens simbólicos”, “crítico”, “contexto”, “colonial”, “periodologia”, “história”, “literatura brasileira”, etc., da maneira como hoje costumam ser compreendidas, não têm um estatuto heurístico que as universalize. Não são nomes idênticos à sua verdade, ainda quando haja coincidências vocabulares que enga-

nosamente vinculem as noções presentes àqueles fragmentos de passado. Os casos exemplares do triângulo “autor-obra-público” e de seu postulante pitagórico, o “crítico”, são quatro termos que, como quatro peças arqueológicas, encontram-se entre os escombros de um discurso do século XVIII e têm similares modernos também denominados “autor”, “obra”, “público” e “crítica”. Contudo, assim como a lareira etrusca não tinha a função da lareira tropical-*kitsch*, a coincidência vocabular não elimina a descontinuidade entre aquelas e estas categorias homônimas, nem nos irmana numa *Gemeinsamkeit* de leitores. Preferiria pensar, com Chantal Castelli, que deve haver “uma certa distância – diferente do distanciamento pensado pelo positivismo – necessária à interpretação, para que se possa distinguir entre sujeito e objeto de pesquisa. Esse distanciamento deve partir também do pesquisador em relação a si mesmo, que passa por sua vez a ser outro”. Pois quem escreve (ainda quando autobiograficamente escreva) “nunca é neutro; ele é sempre o duplo de si mesmo, seu objeto é similar a ele e ao mesmo tempo diferente” (26). Com ela pensemos, como método, numa espécie de dupla apostasia, pela desconfiança sistemática em relação ao que positivamente denominamos “objeto” e em relação aos pressupostos que nos fazem idealmente supor-nos “sujeitos”, muito sabidos de nosso lugar histórico. Como desconfiança sistemática – à maneira do método antimétodo das meditações derradeiras de Descartes –, essa perspectiva só se pode dar em movimento e pela metade, não podendo, por definição, fixar-se em um estatuto de verdade, porque a dúvida sobre uma verdade do objeto deve ser a dúvida correspondente sobre a verdade da indagação. Longe de diluir-se na formulação de pseudoproblemas (como já deve estar julgando a estas horas de estórias certa parcela da crítica que se autodefine negativa), essa perspectiva impõe uma dupla negatividade que o mais possível se afaste da apologia seja do “ser” do “objeto”, seja do “dever-ser” dos pressupostos de valor que implicam em nós um *Subjekt* superconsciente, como camundongos do subsolo.

25 Roger Chartier, *À Beira do Falésia. A História entre Certezas e Inquietude*, trad. Patrícia Chittoni Ramos, Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 17.

26 Chantal Castelli, “Interpretação e Vida: a *Erlebnis* em Dilthey e as Críticas à *Einführung*”, in *Magma. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, nº 7, 2001, p. 54.