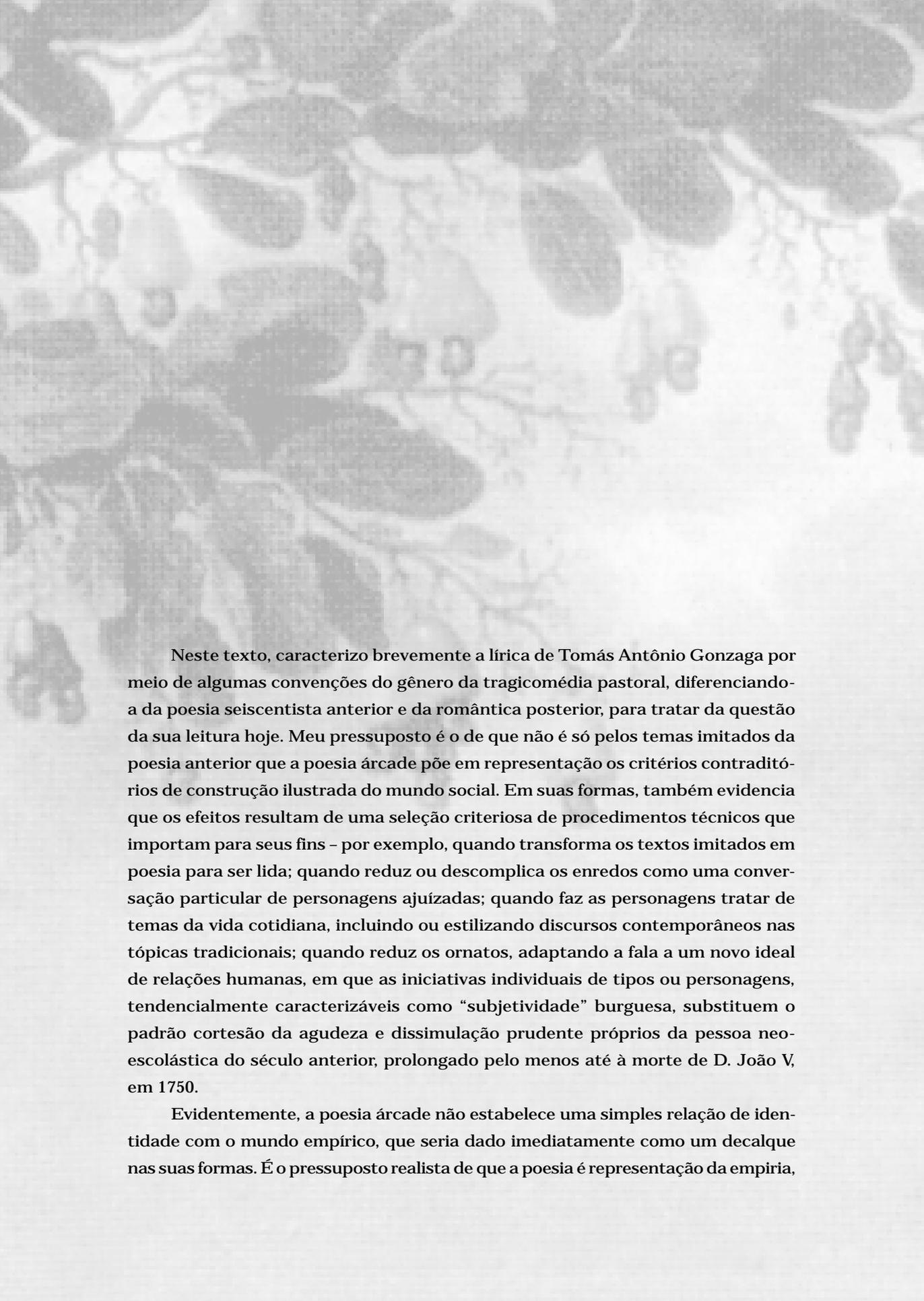


As liras de Gonzaga: entre retórica e valor de troca

João Adolfo Hansen



Neste texto, caracterizo brevemente a lírica de Tomás Antônio Gonzaga por meio de algumas convenções do gênero da tragicomédia pastoral, diferenciando-a da poesia seiscentista anterior e da romântica posterior, para tratar da questão da sua leitura hoje. Meu pressuposto é o de que não é só pelos temas imitados da poesia anterior que a poesia árcade põe em representação os critérios contraditórios de construção ilustrada do mundo social. Em suas formas, também evidencia que os efeitos resultam de uma seleção criteriosa de procedimentos técnicos que importam para seus fins – por exemplo, quando transforma os textos imitados em poesia para ser lida; quando reduz ou descomplica os enredos como uma conversação particular de personagens ajuizadas; quando faz as personagens tratar de temas da vida cotidiana, incluindo ou estilizando discursos contemporâneos nas tópicas tradicionais; quando reduz os ornatos, adaptando a fala a um novo ideal de relações humanas, em que as iniciativas individuais de tipos ou personagens, tendencialmente caracterizáveis como “subjetividade” burguesa, substituem o padrão cortesão da agudeza e dissimulação prudente próprios da pessoa neo-escolástica do século anterior, prolongado pelo menos até à morte de D. João V, em 1750.

Evidentemente, a poesia árcade não estabelece uma simples relação de identidade com o mundo empírico, que seria dado imediatamente como um decalque nas suas formas. É o pressuposto realista de que a poesia é representação da empiria,

pelo qual a própria arte do poeta torna-se algo descartável, que determina as críticas brasileiras que propõem o “artificialismo” árcade. É como convenção poética que a representação árcade encontra a realidade de seu tempo, contudo, como sistema de verossimilhanças e decoros partilhado por autores e públicos. Ela põe em representação as interpretações tidas por verdadeiras em seu tempo e também os procedimentos técnicos e, com isso, compõe a compatibilidade entre as interpretações feitas pelos personagens em ato e os atos de interpretação das recepções diferenciadas, que conferem valor e sentido aos poemas (CHARTIER, 1994, p. 283).

No *Livro II da Ragion Poetica*, em que trata das églogas e obras pastorais, o preceptista italiano Gravina juntou, como exemplos da poesia pastoral, a *Arcadia*, de Sannazaro, o *Aminta*, de Tasso, o *Alceo*, de Ongaro, o *Tancia*, de Buonarroti, e o *Pastor Fido*, de Guarini. E talvez porque era ortodoxamente aristotélico, não admitindo a mescla do estilo alto com o baixo, Gravina criticou como indecorosa a linguagem do *Pastor Fido*¹. O argumento básico de sua crítica é o mesmo dos contemporâneos de Guarini no século XVI: a falta de unidade do poema, que lhe parece solto, ou composto de vários epigramas e madrigais justapostos, com mistura do estilo grave com o baixo. Gravina não considerou a defesa da tragicomé-

1. Como se sabe, além de emularem a poesia de Teócrito, Virgílio, Tasso, Sannazaro e Camões, os árcades luso-brasileiros do século XVIII conheciam o *Pastor Fido*, a tragicomédia pastoral escrita pelo Cavalier Battista Guarini no século XVI. Nos vários usos que fizeram do poema, os árcades mantiveram a estrutura básica do seu gênero – a forma dialógica da poesia dramática – e também a mescla dos estilos alto e baixo, compondo as imitações como poesia escrita para ser lida. Esses três elementos técnicos – poesia dramática, mescla estilística e poesia lida – parecem básicos para tratar de Gonzaga. É oportuno, por isso, situar rapidamente a obra de Guarini para depois tratar de um texto dele em que discute a convenção da pastoral. No século XVI, Guarini escreveu o *Pastor Fido* para o teatro; depois de ter tido enorme sucesso nos palcos, a obra passou a ser lida de vários modos, em várias situações e por vários públicos, na Europa, geralmente como o romance dos amores proibidos de Amarilis e Mirtilo, ou como narrativas soltas, como as dos amores de Silvio e Dorinda, ou a das intrigas de Corisca. Isolados, os madrigais da peça ainda seriam usados como letras de músicas, como é o caso dos *Madrigali amorosi*, de Monteverdi, em 1638. Nas sociedades de Corte dos séculos XVII e XVIII, o *Pastor Fido* também seria um dos textos da formação de cortesãos e outros tipos buscando distinção social, pois sua linguagem aguda e meio pomposa fornecia as fórmulas para a conversação galante sobre temas eróticos e políticos.

Quando adaptaram o gênero da tragicomédia pastoral às circunstâncias da cultura da Ilustração, os árcades doutrinarão a poesia como meio de difusão de novas virtudes políticas postas em circulação na segunda metade do XVIII, em Portugal, com as reformas pombalinas. Doutrinando a poesia como meio pedagógico de transmissão dos temas otimistas e progressistas da racionalidade ilustrada, os árcades reduziram drasticamente a extensão, a complicação do enredo, o número de personagens e as agudezas do estilo do *Pastor Fido*, mas mantiveram a forma dramática original do diálogo entre pastores, porque a julgaram adequada para representar cenas em que, como na comédia, as personagens desenvolvem uma conversação particular e civilizada sobre temas da vida cotidiana, enquanto dão uma interpretação séria aos assuntos, como na tragédia. A imitação que transformava a extensa peça de Guarini em poemas de estilo breve e curto, escritos para serem lidos, aproveitava-se do fato de que o leitor dos textos ocupa o mesmo lugar do destinatário, usando a estrutura da enunciação como meio de fazer o leitor receber as mesmas lições da personagem-destinatário, segundo o preceito retórico de que o discurso deve ensinar. Como se sabe, é o caso das líras de Gonzaga, em que o personagem Dirceu, composto como um caráter uniforme e constante, expõe equilibradamente sua lição de coisas a uma personagem que está em silêncio, Marília.

dia pastoral feita pelo próprio Guarini, que a definiu como uma expansão dramática da égloga.

Como se sabe, a preceptiva aristotélica ortodoxa determina que pastores e ninfas devem agir e falar com o decoro das tópicas e ornatos do estilo humilde, tal como ele aparece codificado na *rota Vergilii* medieval, e não com o decoro do estilo grave, que é próprio de personagens elevadas da épica ou da tragédia. No *Pastor Fido*, Guarini inventou pastores dotados de caracteres de cortesãos – agudeza, elegância, dissimulação, prudência – por isso capazes de discutir conceitos políticos próprios da “razão de Estado” e outros assuntos graves e galantes, como o amor, imitadíssimos. Da mesma maneira, os discursos e ações de suas ninfas, agudas e elegantes, seriam também referência obrigatória para a construção poética das Anardas, Tisbes, Silvias, Clóris, Clorindas, Dorindas, Marfidas, Glauras, Amarílis e Marílias de muita poesia conceituosa e preciosa, no século XVII, e da poesia árcade, no XVIII. Muitos contemporâneos de Guarini classificaram o *Pastor Fido* como “monstro” poético, acusando-o de não ter unidade estilística e errar contra o decoro. Em julho de 1585, rebatendo as críticas numa carta para Sperone Speroni, Guarini chamou o *Pastor Fido* de “tragicomédia pastoral”. Sua definição do gênero pode ser oportuna, no caso da lírica de Gonzaga, uma vez que a poesia árcade apropria-se do esquema do gênero e o transforma, adaptando-o a outros fins ilustrados. Segundo Guarini, o sistematizador italiano do gênero fora Agostino de Beccari, *cittadin ferrarese*, com o texto *Sacrificio*, de 1554. O principal texto imitado por Beccari teria sido o *Pompas de Adônís*, de Teócrito, égloga com tratamento dramático.

Conforme Guarini, Beccari teria isolado o procedimento dramático, transformando-o no gênero “tragicômico”, que é um gênero dialógico em que falam um ou mais pastores, como acontece no *Pastor Fido*. Guarini também diz em sua carta para Speroni que, se nas obras de Beccari e no *Aminta*, de Tasso, o termo “pastoral” deve ser entendido como um substantivo, no *Pastor Fido* ele é só adjetivo. Com isso, explicava a Speroni que, na expressão “tragicomédia pastoral”, o termo “tragicomédia” significa a qualidade da fábula, como mescla estilística de ações altas e baixas, enquanto o termo “pastoral” indica a qualidade das personagens representadas nela, como pastores fingidos ou fictícios, uma vez que, antes de tudo, as personagens deviam ser tipos urbanos ou civis, caracterizados pela ética e etiqueta da racionalidade de Corte. E como há pastores nobres e pastores não-nobres, alguns seriam trágicos e outros, cômicos:

Quem compõe tragicomédias pastorais busca à tragédia as personagens grandes, mas não as ações; a fábula verossímil, mas não verdadeira; os afetos comoventes, mas não dissolventes; o prazer, mas não a tristeza; o perigo, mas nunca a morte. Da outra, a comédia,

vai buscar o riso não dissoluto, as brincadeiras modestas, a complicação fingida, a resolução feliz e principalmente a ordem cômica (...) E se me perguntarem qual é a finalidade da tragicomédia, direi que é a de imitar com aparato cênico uma ação fingida e mista de todas aquelas partes trágicas e cômicas que verossimilmente e com decoro possam estar juntas e corretas sob uma única forma dramática, com o fim de purgar com o prazer a tristeza dos ouvintes.

Justificando a mistura dos estilos, Guarini diria ainda a Speroni que, segundo o testemunho de Horácio, os romanos antigos tinham introduzido os Sátiros na ação severa da tragédia para relaxar a tensão com personagens ridículos. Da mesma maneira, propunha então que o uso da gravidade trágica como um tempero nas simples e ordinárias comédias não seria contrário ou inadequado ao “fim arquitetônico de purgar a tristeza dos ouvintes com o prazer” (CAMERINI, 1916, p. 8-11).

Importa lembrar que a fórmula da “tragicomédia pastoral” de Guarini seria retomada vezes sem conta, nos séculos XVII e XVIII, apesar de ser julgada pelos preceptistas ortodoxamente aristotélicos como um gênero misto que feria a prescrição da pureza estilística. O fato de o gênero ter sido aplicadíssimo, no entanto, decorre provavelmente do fato de que em Guarini, tanto nas partes trágicas quanto nas cômicas, o estilo segue a prescrição aristotélica de que a linguagem não deve ser vulgar ou pedestre, isto é, a prescrição de que o estilo deve distanciar-se dos usos plebeus, mas com medida, para também não ser afetado ou frio, pois deve também manter distância do hermetismo, para que o artifício seja racionalmente construído e apareça como natural. Como escreve o mesmo Guarini (CAMERINI, 1916, p. 10) no comentário que faz do seu poema:

Os seus períodos não são longos, não são concisos, não são embaraçados, não são duros, não são difíceis de ser entendidos(...) suas metáforas são buscadas em lugares-comuns significantes, lugares não distantes, lugares próprios; a sua elocução é pura, mas não baixa; própria, mas não vulgar; figurada, mas não enigmática; graciosa, não afetada; tensa, não inchada; terna, não lânguida; e (...) para concluir com uma só palavra, assim como não se distancia da fala ordinária, também não se avizinha da fala plebéia; também não é tão elaborada que a cena a aborreça, nem tão vulgar que o teatro a vilipendie; mas pode ser representada sem fastio e lida sem fadiga. E esta é aquela nobreza de linguagem que, se não me engano, Aristóteles ensinou, a qual, estando fora do uso comum, na medida em que se afasta do próprio, adquire algo de peregrino, e, na medida em que se aproxima do uso comum, torna-se própria (...) mas toda a dificuldade está em fazê-la tal que não seja difícil para quem a lê: a fadiga é só do poeta, o qual sofre a fim de que os leitores não sofram.

Assim, como diz Guarini, a tragicomédia pastoral é poesia que se dá como efeito de falta de efeito, como simplicidade e naturalidade. Retoricamente

eqüidistante dos extremos do plebeísmo e do hermetismo, deve aparecer para o leitor como elegante, terna, clara, fácil e urbana. No caso *árcade*, esse meio-termo foi entendido como apto para figurar os ideais civis e civilizatórios de novos tipos urbanos da ilustração católica portuguesa, disfarçada sob a máscara ou o fingimento da simplicidade não-vulgar e não-afetada de pastores. Como qualidades que tornam a poesia adequada para figurar a conversação civil, estabelecem o compromisso ético de sabedoria civilizada e etiqueta galante.

Nas liras de Gonzaga, como se sabe, quase invariavelmente o eu poético constitui a personagem Marília como ouvinte silenciosa de pequenas tramas que formam estórias da experiência passada e projetos de vida futura, de modo que a fala deliberativa de Dirceu também poderia ser caracterizada estilisticamente conforme o modelo do gênero tragicômico pastoral doutrinado por Guarini. Sua dicção funde situações narrativas e caracteres de estilo baixo com os de estilo alto. Por exemplo, a futura união do par amoroso, proposta como o cotidiano pastoril do casamento vivido pelo par como intimidade doméstica e negócio privado, é tema tradicionalmente cômico. A ele se juntam os elementos de uma racionalidade letrada, caracterizada como superior e grave, que universaliza o que diz na forma do aconselhamento ético-político. E tudo com o sentido “adjetivo” do termo “pastoral” proposto por Guarini, porque se trata de poesia urbana, disfarçando na máscara da simplicidade do pastor o perfil do ideal civilizatório ilustrado.

A poesia de Gonzaga imita esses esquemas do gênero tragicômico e o que talvez a particulariza é o fato de evidenciar todas as ligações dos argumentos com que desenvolve seus lugares-comuns. Programaticamente discursiva e linear, é poesia em que os tropos de estilo, como a metáfora, tornam-se absolutamente transparentes ou tendem a ficar rarefeitos e mesmo a desaparecer, substituídos quase sempre pela prótase da similitude: *como*. Por outras palavras, ao descrever sua pastora, imitando ações, caracteres e pensamentos de “pastora” (de “pastor”), Gonzaga não escreve que *a é b*, ou que *o rosto de Laura é um lírio*, como metáfora, mas explica didaticamente para o destinatário que *a qualidade de a é como a qualidade de b: o rosto de Laura é branco como um lírio*. Com a comparação, Gonzaga segue a lição aristotélica sobre os tropos e as figuras do discurso, evidenciando para o leitor que as imagens da sua poesia resultam de um ato do juízo; por isso, também demonstra o gosto *árcade* de fazer com que o ato intelectual da produção da imagem, ato por definição racional que aparece na clareza resultante da comparação, seja mais básico que o efeito maravilhoso das imagens, como queriam os seiscentistas criticados por Verney na “Carta Sétima”.

Na sua poesia, por isso, ao contrário do que ocorre com a grande arte conceptista do século XVII, em que a metáfora está deslocada ou situada na base

das tópicas da invenção, o ornato é apenas um acessório do discurso, como um *biscuit* rococó. Como acessório, funciona no poema como um correlato objetivo do argumento ou um apoio sensível que, na representação, desdobra o pensamento na forma de uma pequena descrição ou cena visualizante. Ao contrário da poesia seiscentista, em que o ornato é estruturante, aqui a descrição tem autonomia, porque funciona como uma particularização sensível e quase didática do elemento ideacional do tema tratado.

Por outras palavras, a prescrição retórica domina plenamente a forma das líras de Gonzaga. Se a racionalidade do eu poético aparece tendencialmente autonomizada da concepção corporativista que foi dominante em Portugal nos séculos XVI, XVII e ainda no XVIII pré-pombalino, definindo o Estado como um “corpo místico” de ordens cuja hierarquia baseada nos privilégios era dada como natural, a representação do eu poético nega os usos seiscentistas da retórica que definiam a racionalidade de Corte desse Estado e, para isso, caracteriza o eu poético como relativa autonomia e iniciativa individual. Obviamente, a racionalidade do eu poético das líras é só uma construção verossímil, isto é, retórica; no caso, essa verossimilhança não pretende apenas *parecer* verdadeira, como é típico da representação seiscentista da experiência humana no grande teatro do mundo em que a hierarquia define uma máscara social para cada um. Como construção retórica, a representação do eu poético nas líras de Gonzaga também resulta da aplicação de um efeito, ou de uma verossimilhança, mas é um efeito que deseja ser lido como falta de efeito, como se a poesia fosse a representação direta de uma experiência universal da verdade que dispensa a retórica, nas exposições de um eu magistral que vai ensinando a Marília as verdades de uma humanidade ilustrada, que certamente tem o coração maior que o mundo para também poder melhor administrá-lo.

Efeito que Gonzaga produz, obviamente, como se a poesia não lhe custasse nenhum esforço. Sendo poesia toda linear, claríssima e urbana, nada há de complexidade ou sobressaltos grandes nela; mesmo quando muda o tom, depois da prisão, os afetos de dor aplicados não chegam ao patético, mas são mantidos dentro da medida meio estóica de um *éthos* constante, contemplativo e algo ausente do próprio sofrimento. Nela nada há de inesperado, por isso, nem de extraordinário ou de fantástico: é plana e previsível. A racionalidade do eu poético tende sempre àquela amabilidade do pensamento sem esforço, levemente cínica ou cética, típica do arabesco rococó, como nos bilhetinhos de Voltaire para Mme. Necker. E, contudo, é ainda efeito retórico.

Como julgá-la em 1996? Enquanto durou o moderno, a recepção das artes foi formada pela legibilidade das vanguardas, com que se aprendeu a esperar o inesperado: negação, crítica da razão instrumental, ruptura, descontinuidade,

estranhamento e utopia. A recepção moderna é flutuante, pontilhista e descontínua; espera a diferença, pois aprendeu que em arte não pode haver repetição. Como agora: o que dura mais de cinco minutos, como este texto, causa tédio. E Gonzaga, independentemente do valor da sua obra, pode ser incrivelmente tedioso hoje. Uma das razões prováveis para isso decorre de que, depois das experiências políticas da modernidade, nenhuma ingenuidade, mesmo fictícia, é admissível também nas artes. O projeto de construção de valores domésticos confortáveis e integrados, como os burgueses das suas liras, aparece politicamente – do ponto de vista moderno – como uma contrafação de interesse escuso, conformismo, cinismo e má-fé, ainda que se possa aqui e ali apreciar a sua competência técnica. E talvez fosse mais exato dizer-se que esse projeto burguês *aparecia* como contrafação até ontem, enquanto a utopia da crítica iluminista durou.

Não obstante, aprendeu-se com a modernidade, inaugurada no tempo em que Gonzaga escrevia suas liras, que as categorias da percepção são culturais, não naturais, e que toda naturalidade resulta da aplicação de um artifício. Toda naturalidade, aliás, é a da convenção, com que as obras são julgadas naturais. Para um público ilustrado do século XVIII e ainda do início do XIX, o artifício de Gonzaga aparecia como naturalidade. Hoje, talvez pareça só artificial. E não é culpa do poeta; a história é outra.

Suponha-se, por isso, que o leitor novamente abriu o livro das liras. De verso a verso, repetem-se as tópicos do amor tragicômico – a beleza e a graça de Marília, Cupido e os amores, o cenário rococó de luz, passarinhos, rosas e lírios. Repete-se o esquema sintático. Repete-se o esquema métrico. Repetem-se as rimas. Repetem-se os mesmos ornatos rococós. Repete-se o tom sentenciosamente deliberativo do eu poético, que não perde ocasião de apregoar o seu bom senso como universalidade da verdade do seu gosto quando aconselha o que fazer no futuro. E, principalmente, repete-se a repetição: é insuportável e a pastoral árcaica aparece como poesia impossível hoje. Ou seja, aparece como uma poesia difícil e praticamente ilegível, na medida mesma em que é fácil, linear e claríssima, qualidades que não se enquadram imediatamente no padrão geral da legibilidade moderna.

É talvez em decorrência dessa dificuldade ou mesmo impossibilidade de hoje se ler a poesia de Gonzaga como a poesia esperada pela recepção de poesia que se vem tornando mais e mais comum a leitura que a constitui como um meio arqueológico, ou um documento, com que se acredita poder atingir a suposta realidade social aquém ou além dela, como costumes, instituições, conflitos e individualidades das Minas Gerais do século XVIII. Por isso, ainda, as apropriações que a lêem como um meio arqueológico de reconstrução de realidades passadas quase não a

lêem mais segundo a sua qualidade propriamente poética que, por ser poética, também é real ou social, e isso talvez porque a instituição retórica que a regulou em seu tempo está extinta há pelo menos 200 anos. Além disso, a razão instrumental iluminista, ainda novidade revolucionária no tempo de Gonzaga, está contraditoriamente posta em questão na cultura neoliberal contemporânea, em que as críticas ao pensamento ilustrado, observáveis em declarações do fim das utopias políticas, convivem com a universalização do valor de troca e a vida que se conhece.

É oportuno, por isso, ainda tratar rapidamente da qualidade propriamente *poética* dessa poesia, pensando pelo termo “poética” o sentido etimológico do seu *produzir* e das categorias que o modelam. Em outras palavras, é oportuno pontuar rapidamente a qualidade da sua invenção segundo os padrões do XVIII *árcade*.

Quando imita a pastoral, ela evita cuidadosamente a *maneira* ou o *conceito engenhoso*, a agudeza ou o ornato dialético dos seiscentistas. Como se sabe, o padrão poético da agudeza conceptista avança em Portugal e no Brasil pelo XVIII adentro, na versalhada das academias, nos certames letrados dos colégios jesuíticos, nos versos coimbrãos de estudantes brasileiros e portugueses de Direito e nos de cortesãos áulicos, até à obra de Cláudio Manuel da Costa, em 1768. Cláudio, aliás, dizia conhecer o melhor, a reforma *árcade*, embora – pode-se dizer que felizmente – fazendo o pior, a agudeza seiscentista e a *maneira* – por exemplo, as de Góngora. A recusa do conceito engenhoso ou da agudeza conceptista, ou seja, a recusa da metáfora como base do conceito, é evidenciada na poesia *árcade* na preferência estatística pela comparação, já referida, e que é explicitamente lógica: *Marília é como* (e não *Marília é ...*). Esse procedimento poderia ser tomado como um índice geral dessa poesia porque pode significar, como também já se viu, que ela já aparece como que descolada do pensamento neo-escolástico e corporativista que fundamentava as agudezas no século XVII, em Portugal e no Brasil.

Como é sabido, a representação seiscentista pressupõe a doutrina católica da luz natural infusa na consciência como luz da Graça. Segundo a doutrina, a luz natural atualiza-se temporalmente no ato do juízo, quando aconselha o livre-arbítrio. Nas poéticas seiscentistas, a luz ilumina o juízo como *sindérese*, ou centelha divina na consciência, que encaminha os homens para o Bem nas escolhas figuradas nas agudezas. Por isso, os conceitos mais distanciados uns dos outros podem aparecer aproximados e fundidos nas metáforas engenhosas e fantásticas, porque a luz divina torna todos os seres semelhantes ou compossíveis, uma vez que a natureza, o tempo e a história são causas segundas, ou efeitos da Causa Primeira que se relacionam entre si participativamente segundo sua Causa.

Ora, a poesia de Gonzaga é pós-pombalina: pós-jesuítica ou pós-conceptista, enfim. Marcada por outra concepção do que seja o pensamento e a linguagem, ela

“dá alma às tintas”, como diz Basílio da Gama na *Declamação Trágica*. Para isso, ela continua pressupondo, como a poesia seiscentista, a necessidade do estudo de regras e da aplicação de preceitos, porque ainda é poesia retórica, poesia mimética, poesia aristotélica. Como nos seiscentistas, ela também busca, antes de tudo, o efeito eficaz, no qual se inclui a beleza. Como na caracterização de Marília: “Lisas faces cor-de-rosa,/ brancos dentes, olhos belos,/ grossos beijos encarnados, /pescoço e peitos nevados,/ negros e finos cabelos”⁶. Numa palavra, ela aplica os decoros como adequação do estilo ao gênero dos seus temas, imitando os *éthe*, alguns *páthe*, as ações e os pensamentos específicos da pastoral.

Mas, não sendo mais aguda ou engenhosa, é justamente por ser retórica que ela também não é moderna, ou seja, não é romântica, como expressão de uma experiência subjetivada da empiria, nem, muito menos, realista, como cópia ilustrativa. Por outras palavras, é poesia que nega a idéia de *mímesis* como transposição expressiva da natureza empírica, no sentido do que vai ser a observação romântica do século XIX que depois se chamará realismo.

A recusa da empiria que a caracteriza não significa, porém, que recusa o sensível. Ao contrário, porque é aristotélica e horaciana, pressupõe que o sensível é a condição para a experiência do pensamento, só que não aceita como matéria de arte o sensível tal como aparece na experiência imediata dos sentidos, pois ela o quer aristotelicamente selecionado, corrigido e sublimado: numa palavra, “melhorado”, o que vem a calhar com o sentido geral do projeto iluminista de aperfeiçoamento racional da realidade natural como socialização progressiva. Por isso, ela se modela como uma emulação decorosa de tópicos da pastoral de Sanazzaro, Tasso ou Guarini e dos lugares-comuns do amor petrarquista.

Por outras palavras, é uma poesia que evita cuidadosamente todo elemento fantástico, como o que é rotineiro na agudeza seiscentista, pois entende o fantástico como uma deformidade, uma debilidade ou uma monstruosidade da imaginação. Mas também evita cuidadosamente a empiria, buscando os modelos que possam evidenciar para o destinatário que o poema é uma construção intelectual seletiva e abstrativa. Como construção compositiva do natural – enquanto naturalidade de uma *mímesis* icástica ou uma *mímesis* de fórmulas poéticas que corrigem o natural imediato da experiência – ela o compõe como naturalidade de um artifício racionalmente superior que se evidencia, por exemplo, como civilidade do estilo.

Com isso, ela se faz como afirmação algo otimista da capacidade do entendimento que, como um juízo regrado a forma, é figurado nos poemas como uma planificação artística do tempo. Sua naturalidade, por isso, é totalmente artificiosa. E, assim, a consideração da racionalidade do seu artifício é básica: como se viu, não é mais o artifício seiscentista, como “arte de engenho” ou agudeza; também não é ainda o artifício ingênuo, sentimental, patético ou sublime de românti-

cos. É artifício como produção racional de uma naturalidade sublimada, como se pode ler, por exemplo, na “Lira 21” ou na “Lira 27”.

Essa planificação a que ela submete o dado sensível é normativa. O lugar-comum romântico do amor malogrado do Tomás quarentão e experiente pela Maria Joaquina de dezoito anos e meio tontinha, que é o viés costumeiro de leituras, costuma esquecer-se do artifício e oblitera a sua historicidade porque romantiza sentimentalmente os poemas. Por exemplo, na edição das liras feita em 1957 por Rodrigues Lapa, é a não-consideração da convenção árcade da pastoral que produz pseudo-problemas de interpretação, quando personagens petrarquistas, como Laura, ou outras, como Dircéia, são explicadas por critérios românticos que, pressupondo o empirismo biográfico, são exteriores às convenções dos poemas. A biografia de Gonzaga só importa *poeticamente* se aparecer mediada, nos textos, pela norma planificadora das tópicas verossímeis, que impede tanto a empiria quanto a metafísica.

É oportuno dizer que, na poesia luso-brasileira, depois das obscenidades agudamente engenhosas da metafísica católica de Gregório de Matos, no XVII, depois da angústia petrarquista, pastoral e magnificamente conceituosa de um Cláudio Manuel da Costa emulador de Góngora e Camões, tem-se em Gonzaga aquele momento por assim dizer inaugural, momento em que o amor e a imediaticidade incondicionada que a relação erótica pressupõe começam a ceder ao valor de troca, pesado, calculado e quantificado poema a poema. Seria interessante que se observasse, por isso, certa tensão, que consiste no seguinte: ela é poesia caudatária da *mimesis* aristotélica, como poesia retórica, composta com formas prefixadas, lugares-comuns, ornatos, estilos e decoros da pastoral. Se é verdade que a retórica ainda pressupõe uma noção do tempo entendido ou vivido como a repetição ou a imitação de um costume anônimo, cujas convenções poéticas estão institucionalizadas como uma memória social dos usos autorizados do signo nas práticas tuteladas pela Igreja e pelo Estado monárquico, também não é menos verdadeiro que, sob a máscara retórica, ouve-se um eu que, no diálogo com Marília, já afirma sua autonomia de subjetividade mediada por outras relações. Não propriamente eróticas, no caso, mas interessadas em coisas com certa mais importantes, principalmente aquelas que valorizam o talento e o progresso individual hierarquia acima, prevendo para o tempo um sentido já meramente quantitativo e quantificável, como um sentido que resulta de um cálculo exato das oportunidades de integração no aparelho do Estado. Por exemplo, a temporalidade do negócio doméstico, da propriedade particular e dos projetos de vida mansa e regalada, como acumulação primitiva também de amor, que pressupõe, por sua vez, a honorabilidade da profissão e da posição ou uma pacificação de todo titubeio quanto ao que realmente importa.

Neste sentido, o tema geral do amor, tratado segundo os esquemas tradicionais da pastoral, que são os esquemas tipificadores da retórica, incorpora elementos sociais sublimados dos discursos da realidade que medeia a subjetividade do poeta. Certamente, ainda são elementos selecionados aristotelicamente segundo a preceptiva retórica do estilo humilde – por exemplo, as referências ao trabalho da mineração – mas também não deixam de ser elementos contrastivos da posição elevada e grave postulada pelo eu poético e, mais ainda, elementos postos a serviço da representação poética das condições materiais de produção e reprodução do mesmo eu poético hierarquia acima. Esses elementos são os modernos e implicam a novidade da troca mercantil como critério do valor das relações pessoais. Como diria Adorno, o valor que o eu poético concede a si mesmo na relação erótica figurada no poema esfria o mesmo amor; pois introduz um elemento estranho a ele, o valor de troca, pois o amor quereria ser incondicional. E, assim, pode-se dizer que o Dirceu de Marília é frio, e mais frio fica quanto mais declara a intensidade de seu amor por ela, pois a equivalência do valor do seu amor declarado é o dinheiro. Por outras palavras, Dirceu apresenta uma intensidade erótica própria de um caráter constante, que é o da convenção retórica; mas também já é uma intensidade não-patética, porque pressupõe justamente o cálculo comercial da mais-valia da paixão.

No final do século XVIII brasileiro, o que há de extremamente novo ou moderno em Gonzaga é essa soltura geral do eu em relação ao corporativismo político do costume anônimo ou à autoridade retórica, que fundamentam a *mimesis* artística, quando valoriza a iniciativa individual. É a adequação *amor/dinheiro*, que em sua poesia é tão otimista e candidamente declarada, que forma a sua modernidade, como uma modernidade do século XVIII. Esse mesmo princípio moderno, após 200 anos de Iluminismo, evidencia-se hoje absolutamente administrado e administrador na repressividade geral. Hoje, o amor árcade tornou-se pré-histórico: sendo um moderno no século XVIII, Gonzaga parece velho agora não só porque o tempo da sua poesia também já passou, mas principalmente porque não passou o tempo da realidade que no XVIII ela apenas anunciava e que agora é a efetividade geral do valor de troca. Por isso, se é verdade que se pode lê-la não só como um documento arqueológico, mas também pelo prazer do seu artifício, pois é excelente poesia árcade, tal prazer entra em contradição com os valores afirmados nela quando são experimentados hoje. Eles tornaram-se inverossímeis como matéria de poesia, uma vez que a utopia árcade, como a robinsonada referida por Marx, hoje é a realidade da civilização burguesa em que a extensão do princípio da livre-concorrência para o amor e a poesia é mortal também para a poesia e o amor.

Referências bibliográficas

- CAMERINI, Eugênio. Prefazione in *I Drammi de' Boschi e delle Marine* (L'Aminta de Torquato Tasso; *Il Pastor Fido* di Battista Guarini; *La Filli di Sciro* de Guidubaldo Bonarelli; *l'Alceo* di Antonio Ongaro). A cura di Eugenio Camerini. Milão: Casa Editrice Sonzogno, 1916.
- CHARTIER, Roger. George Dandin, ou le social en représentation. *Annales. Literature et histoire*. Paris: Armand Colin, mar.-abr. 1994, p. 283, 49e, Année-n.2.
- GAMA, Basílio. A declaração trágica (Poema dedicado às Belas Artes). *Obras poéticas de José Basílio da Gama*. Precedidas de uma biografia crítica e estudos literário do poeta, por José Veríssimo. Rio de Janeiro; Paris: Livraria Garnier, s/d.
- GONZAGA, Tomás Antonio. *Poesias, Cartas Chilenas*. Ed. Crítica de M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1957. (Obras completas de Tomás Antonio Gonzaga, I).

