



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

TÂNIA DE ASSIS SILVA

ECOS DO BUCOLISMO CAMONIANO EM CLÁUDIO MANUEL DA COSTA



ARARAQUARA – S.P.
2021

TÂNIA DE ASSIS SILVA

**ECOS DO BUCOLISMO CAMONIANO EM CLÁUDIO
MANUEL DA COSTA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestra em Letras.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

ARARAQUARA – S.P.
2021

S586e

Silva, Tânia de Assis

Ecoss do bucolismo camoniano em Cláudio Manuel da Costa / Tânia de Assis Silva. -- Araraquara, 2021

237 f. : fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientador: Antônio Donizeti Pires

1. Neoclassicismo luso-brasileiro. 2. Camões. 3. Cláudio Manuel da Costa. 4. Lírica Comparada. 5. Bucolismo. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

TÂNIA DE ASSIS SILVA

ECOS DO BUCOLISMO CAMONIANO EM CLÁUDIO MANUEL DA COSTA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestra em Letras.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Data da defesa: 31/08/2021

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires
Departamento de Linguística Literatura e Letras Clássicas – FCL-
UNESP/Araraquara-SP

Membro Titular: Prof. Dr. Gilson José dos Santos
Departamento de Letras e Linguística – UFU/Uberlândia-MG

Membro Titular: Prof. Dr. Leonardo Vicente Vivaldo
Departamento de Língua Portuguesa – Colégio Pessoa

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À família e àqueles que sempre acreditaram que poesia e sonhos podem ser reais.

AGRADECIMENTOS

À família;

Antonio Silva (*in memoriam*), apreciador das artes, especialmente da música clássica, amante dos livros e do saber, leitor assíduo e incentivador de leituras, autodidata, a personificação do esforço, da dedicação e de muitas lutas vencidas. Exemplo que a simplicidade não é sinônimo de aculturação. Pai, suas memórias são um legado e serei eternamente grata!

Maria Margarida de Assis Silva, a pequenina gigante na abnegação, na superação, na dedicação aos filhos, nas muitas batalhas e conquistas. Mãe, devo a vida e as realizações a você! Gratidão para sempre!

Jaime de Assis Silva, pela torcida, pelo cuidado e carinho com a melhoria da iluminação do ambiente de estudos e, principalmente, pela “Raridade” da força que me deu num dos dias de dificuldade com a escrita. Obrigada, maninho amado!

Telma Sánchez, a torcida, o incentivo, o partilhar do choro e do riso, das lutas e das conquistas sempre fizeram parte das expressões dos mais poéticos e paradoxais gestos de amor de irmã. Gratidão sempre e por tudo, maninha! Te amo!

Luis Sánchez, o incentivo, as dicas, os conselhos e o exemplo impecável de dedicação, lutas, conquistas e realizações sempre foram motivadores. Obrigada, cunhado preferido!

Lanni Yasmin e Antonio Victor Sánchez, pequeninas grandes dádivas divinas que derretem o coração, têm o poder de curar as tensões e angústias com a singeleza de um sorriso e as expressões tão encantadoras de alegria. Meus amados sobrinhos, obrigada por tornarem a vida mais leve, colorida e cheia de esperança!

A alguém especial;

Renato Capla, por escolher trilhar junto comigo o caminho do saber e, nesta caminhada, segurar sempre a minha mão seja nos momentos de luta, choro e estresse, ou nos de alegrias, conquistas e realizações. Seu amor é motivador, é alento e abrigo. Obrigada por tudo e sempre.

Ao orientador;

Tom Pires, exemplo de dedicação e excelência em quem o lirismo extravasa em gentileza, na forma de acolhida à aluna, antes, desconhecida da casa. Há a mais bela poesia na nobreza da generosidade em compartilhar fortunas como tempo, conhecimento, bibliografias e preciosas orientações. A despeito da minha incapacidade de retribuição, a gratidão é infinita, Tom!

Aos professores;

Prof. Dr. Afonso Ligório Cardoso, plantou a semente da ideia que germinou e se tornou em *Raízes do bucolismo em Luiz de Camões, Cláudio Manuel e Tomás Gonzaga*. Obrigada, Prof. Afonso, porque além de me mostrar o caminho, ainda trilhou comigo os primeiros passos!

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, exemplo personificado da expressão poética que transcende em cordialidade, gentileza, dedicação, excelência, além do humor leve e genial. Impossível mensurar a grandeza da contribuição de cada um dos seus gestos, João! Está aquém da minha capacidade de retribuição, porém o sentimento de gratidão estará sempre no plano daquele tempo mítico; o do eterno retorno!

Prof^a. Dr^a. Fabiane Borsato, o olhar poético apaixonado e reflexivo, a voz que ecoa deslumbrante sapiência e ressoa tantas outras vozes construtoras do saber, as ações acolhedoras das ideias e a generosidade em contribuir, mostraram novos horizontes e caminhos intertextuais. Gratidão sempre, Fabiane!

Prof. Dr. Gilson Santos, o amor aos clássicos e a grandiosidade do altruísmo em contribuir com esta pesquisa, são marcas inspiradoras e inesquecíveis. Serei sempre grata pelas riquezas de ideias, sugestões e materiais disponibilizados, além da cordialidade e gentileza de sempre. Muito obrigada!

Aos amigos de longa data, de ilimitadas expressões de apoio e incentivo;

Adriana Fabiano, pela torcida ao longo da vida estando pertinho ou distante, pelo exemplo de leveza, por valorizar a cultura, a arte, a poesia e, na essência humana, ser a expressão das mais lindas notas musicais. Obrigada por tudo, Dri!

Jonathan Gomes e Juliana Rocha, amigos/irmãos/parceiros de perto e de longe. Obrigada por acolherem meus sonhos, vibrarem com as conquistas e me apoiarem nos momentos difíceis! Trio ternura eternamente! Ju e Jhonny, amo vocês!

Kátia Lacerda, irmãinha de Curitiba para a vida inteira. Palavras são insuficientes para expressar o amor e a gratidão por tudo o que você é e já fez por mim! Amo eternamente!

Daniel Costa, pelo exemplo de solicitude e por sempre acreditar na “amiga mestre”, independentemente do título. Sua amizade é uma dádiva!

Aos colegas que marcaram a trajetória e amizades construídas durante esta jornada;

Camila Sabino, há uma admirável poesia na “menina PDF” que compartilha a nuvem de infundo conhecimento, além da generosidade do apoio, da palavra incentivadora e acalentadora nos momentos de incerteza e apreensão. Gratidão sempre!

Cristiane Alves, semeando sonhos, brotando ideias, colhendo lágrimas e/ou sorrisos, a poesia foi o alento naqueles momentos, é a saudade nestes e será sempre o nosso elo. Obrigada por tudo, Cris!

Jéssica Frutuoso Mello, na narrativa heroica, é a protagonista que desbrava longa estrada com muita garra, determinação, dedicação e encerra cada capítulo com brilhantismo admirável de uma deusa. Jé, obrigada pelas dicas, pela companhia, pelo apoio de perto e de longe!

Letícia Coleone Pires, o apoio e encorajamento presenciais foram marcantes, os abraços virtuais fizeram toda a diferença. Gratidão, Lê!

Leonardo Vivaldo, a escalada de análise de poesia se tornou menos íngreme com a generosidade das explicações e o traçado da imagem da “palavra Minas que é Montanhosa”, carinhosamente guardados no meu caderno. Serei sempre grata!

À Equipe técnica de apoio ao pesquisador da Biblioteca da FCLAr;

Elaine, Sandra e Sr. José, gratidão imensa por todos os esclarecimentos de dúvidas e auxílio dos mais diversos. Pela presteza e excelência do atendimento, obrigada!

À CAPES;

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Gratidão imensa!

“Lembra-te, caminhante, da ternura
De seu canto suave, e uma saudade [...]”

(COSTA, 1996, p. 60).

RESUMO

A presente pesquisa pretende avançar e aprofundar o estudo sobre o eco bucólico das obras poéticas camonianas que, supostamente, ressoa na poesia do árcade brasileiro Cláudio Manuel da Costa. O objetivo é demonstrar uma interface entre os poetas Luís Vaz de Camões e Cláudio Manuel da Costa, pela temática do bucolismo. Numa leitura diacrônica, partindo do pressuposto de que ainda que Camões esteja distante no tempo do poeta árcade, é possível aproximá-lo deste pelo viés do ideal de vida para o homem. A referida aspiração se norteia, nestas leituras, pelo texto bíblico e pelos textos literários, referentes ao bucolismo, atando bucolismo greco-latino e bucolismo judaico-cristão, em suas produções poéticas. Isto é possível considerando os aspectos mitológicos que se assemelham, tais como a paz almejada no mito da Idade de Ouro que também é o motivo de anseio pelo advento messiânico, na crença judaico-cristã, devido à promessa de restauração da aura idílica. No que se refere ao bucolismo, a constatação se torna provável por meio da intertextualidade, mais especificamente usando o recurso da alusão, cujo entretecer dos textos permite perceber que em Camões a natureza é o elemento no qual pode refletir suas alegrias e tristezas, saudades e decepções. Assim o encantamento da natureza acontece num processo de reciprocidade em que ela inspira o poeta que lhe retribui com cantos da alma, momento em que o bucolismo aflora. Já em Cláudio Manuel da Costa, o lirismo bucólico nasce do encanto pelos valores da terra natal e do anseio de civilizar a colônia por meio do refinamento literário em que o poeta se volta para os moldes clássicos, cujos traços norteadores representam grande legado no fazer poético do árcade brasileiro. De forma semelhante, esta herança clássica também pode ser percebida em Camões quando se concebe uma relação dialógica entre os textos poéticos. O *corpus* da pesquisa conta com embasamento teórico de autores como Antonio Candido, Alfredo Bosi, Domício Proença Filho, Ernest R. Curtius, Gilberto Mendonça Teles, Gilbert Highet, Mário Faustino, Sérgio Alcides, Laura de Mello e Souza, Maria do Céu Fraga entre outros autores envolvidos no diálogo referente aos temas representativos do Arcadismo como o bucolismo e a revisitação ao universo da poesia clássica bucólica. A retomada às concepções bucólicas da Antiguidade contempla a aproximação estética entre a poesia árcade e a camoniana, especialmente no tocante aos sonetos selecionados de Cláudio Manuel da Costa e de Luís Vaz de Camões. A seleção dos poemas a serem analisados será feita a partir das obras *Poesia completa*, de Cláudio Manuel da Costa (*in A poesia dos inconfidentes*, organizada por Domício Proença Filho), e a *Lírica Completa*, de Luís de Camões.

Palavras – chave: Neoclassicismo luso-brasileiro; Camões; Cláudio Manuel da Costa; Lírica comparada; Bucolismo.

ABSTRACT

This research intends to advance and deepen the study about the bucolic echo of Camonian's poetic works, which supposedly, resonates in the poetry of the Brazilian Arcade Cláudio Manuel da Costa. The study aims to demonstrate an interface between the poets Luís Vaz de Camões and Cláudio Manuel da Costa, through the theme of bucolism. In a diachronic reading based on the assumption that even though Camões is distant in the time of the arcade poet it is possible to approach them by the perspective of the man's ideal of life. The readings guided by the biblical text and by the literary texts referring to bucolism tying Greek-Latin bucolism and Jewish-Christian bucolism in their poetic productions. It is possible considering the mythological similar aspects, such as the peace sought in the Golden Age myth, which is also the reason for yearning for the Messianic advent in the Judeo-Christian culture due to the promise of restoring the idyllic aura. Regarding bucolism, the finding becomes likely through intertextuality and more specifically using the allusion resource that in Camões nature is the element in which can reflect its joys and sadness, longings and disappointments. Thus, the nature's enchantment takes places in a process of reciprocity in which it inspires the poet who reciprocates it with songs of the soul, a moment when bucolism emerges. In Cláudio Manuel da Costa, the bucolic lyricism arises from the charm of the values of the homeland and the desire to civilize the colony through the literary refinement in which the poet turns to classical legacy can perceived in Camões when conceiving a dialogical relationship between the poetic texts. The *corpus* of the research relies on the theoretical basis of authors such as Antonio Candido, Alfredo Bosi, Domício Proença Filho, Ernest R. Curtius, Gilberto Mendonça Teles, Gilbert Highet, Mário Faustino, Sérgio Alcides, Laura de Mello e Souza, Maria do Céu Fraga among others. The dialogic relationship established in what concerns the theme of bucolism, Arcadism and revisiting the universe of classical bucolic poetry when there is an aesthetic approach to Arcadian and Camonian poetry, especially with regard to the selected sonnets by Cláudio Manuel da Costa and Luís Vaz de Camões. The poem's selection to be analyzed will be based on the *Poesia completa*, by Cláudio Manuel da Costa (*in A poesia dos incondidentes*, organized by Domício Proença Filho), and *Lírica Completa*, by Luís de Camões.

Keywords: Brazilian Portuguese Neoclassicism; Camões; Cláudio Manuel da Costa; Comparative lyric; Bucolism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	<i>Et in Arcadia Ego</i> - 1618-1622 – Guercino	58
Figura 2	<i>Et in Arcadia Ego</i> - 1629-1639 - Nicolas Poussin	59
Figura 3	<i>Et in Arcadia Ego</i> - 1637-1638 - Nicolas Poussin	61
Figura 4	<i>In Arcadia</i> - 1880 - Friedrich August Von Kaulbach	72
Figura 5	<i>The Hireling Sheperd</i> - 1851 - William Holman Hunt	73
Figura 6	<i>Jacob's encounter with Rachel</i> - 1518-19 - Raphael	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – NOTÍCIAS BIOBIBLIOGRÁFICAS DE CAMÕES E CLÁUDIO	17
1.1. Breviário biopoético camoniano	18
1.2. Sintomia biopoética claudiana	24
CAPÍTULO 2 – CAMÕES E CLÁUDIO: UMA INTERFACE BUCÓLICA	34
2.1 Metodologia comparatista bucólica	37
2.2 Arcádia e Arcadismo	48
2.3 Bucolismo	80
2.3.1 O <i>locus amoenus</i> na alma terna	92
2.3.2 O <i>locus terribilis</i> entre duras penhas	105
2.4 (Re)visitação ao mito da Idade de Ouro	134
CAPÍTULO 3 – MIMETISMO E INTERTEXTUALIDADE	147
3.1 Visões intertextuais	150
3.2 Mimese bucólica camoniana em Cláudio Manuel da Costa	159
3.3 O (des)concerto no lirismo claudiano	169
3.4 Dialogismo imagético; o vale, o monte e o rio em Camões e Cláudio	182
3.4.1 A pastora Nise em Montano, Camões e em Glauceste, Cláudio	188
3.4.2 O (res)soar do lirismo camoniano na poesia claudiana	200
CAPÍTULO 4 – UM OLHAR ANALÍTICO PARA A POÉTICA BUCÓLICA CLAUDIANA: PRESENÇA DO ECO CAMONIANO	207
4.1 Quadro bucólico: amenidade pastoril	208

4.2 Presença da melancolia	219
CONSIDERAÇÕES FINAIS	230
REFERÊNCIAS	234
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	237

INTRODUÇÃO

Brandas ribeiras, quanto estou contente
De ver-vos outra vez, se isto é verdade!
Quanto me alegra ouvir a suavidade,
[...]
(COSTA, 1996, p. 53).

O interesse pelo tema bucólico nasce na graduação juntamente com o despertar das leituras referentes às poéticas dos árcades brasileiros e resulta no projeto intitulado *Raízes do bucolismo em Luis de Camões, Cláudio Manuel e Tomás Gonzaga*.

As ideias gerais do projeto preliminar são retomadas após cursar, no PPGEL da FCLAr - UNESP, como aluna ouvinte, a disciplina “Literatura Brasileira & Tradição Clássica – LB&TC”, ministrada pelo Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires.

A proposta, da disciplina “LB&TC”, de estudar autores e obras brasileiros, com base em uma leitura diacrônica e sincrônica da nossa literatura, suscita cogitações sobre a presença de elementos da Antiguidade greco-latina em determinados períodos relacionados aos movimentos literários brasileiros significativos em correlação intertextual com os clássicos e neoclássicos.

A partir das reflexões que envolvem as noções básicas de teoria e prática das várias “escolas” de literatura comparada definimos o esboço do nosso objeto de estudo, do qual nos propomos a realizar uma leitura comparativa entre os textos poéticos do quinhentista lusitano e o setecentista brasileiro.

A escrita do projeto avança e culmina na pressuposição dos *Ecos do bucolismo camoniano em Cláudio Manuel da Costa*.

Inferimos sobre a possibilidade de que os “ecos” são propagados por meio do viés do bucolismo considerado na visão da poética clássica greco-latina e (re)visitado pelo poeta árcade neoclássico.

Após percorrer um campo extenso, dada a amplitude temática, e cheio de possibilidades de trilhas, nas quais nem sempre foi possível adentrar, decidimos por nos deter, com mais calma, no que se refere aos aspectos de provável confluência entre o clássico lusitano, Luiz Vaz de Camões e o árcade mineiro, Cláudio Manuel da Costa, considerando a retomada da tradição greco-latina por ambos os poetas.

A deliberação por traçar tal paralelo se dá com base na hipótese de que a proximidade também é possível pelo viés do Classicismo que se repete e é, quase sempre, calcado em vários tipos de ideais.

Tendo em vista a pressuposição de que o maneirismo renascentista camoniano é uma “releitura” do Classicismo greco-latino, consideramos que o Arcadismo relê este e aquele, porém com novos elementos como o Iluminismo, por exemplo, no que tange aos ideais de paz e harmonia.

Pelas leituras realizadas chegamos à temática presente do Mestrado partindo do pressuposto de que é relevante considerar a possibilidade de perceber que ainda que Camões esteja distante, no tempo, do poeta árcade, Cláudio, é possível que haja aproximação entre ambos pelo viés do ideal de vida para o homem.

Pressupomos que tal ideal se norteia por meio da relação textual dialógica, pelo texto bíblico e pelos textos literários referentes ao bucolismo, atando o ideal idílico judaico-cristão e bucolismo greco-latino, em suas produções poéticas, pelos aspectos mitológicos que se assemelham, tais como a paz almejada no mito da Idade de Ouro, que também é o motivo de anseio pelo advento messiânico, na crença judaico-cristã, devido à promessa de restauração da aura idílica, no que se refere ao bucolismo.

Com base nestas conjecturas apresentamos, a seguir, um brevíssimo resumo do que consiste esta pesquisa.

O **Capítulo 1** compreende um recorte em forma de “Notícias biobibliográficas” trazida por Aubrey Fitz Gerald Bell, António José Saraiva e Óscar Lopes, Laura de Mello e Souza, Alfredo Bosi e Antonio Candido, basicamente.

A exposição é referente à apresentação dos dois artistas que, embora sejam notadamente reconhecidos pela crítica literária, julgamos ser apropriado situá-los no tempo e no espaço considerando o pressuposto que alguns traços biográficos não se dissociam das produções poéticas de Camões e Cláudio, especialmente no que envolve a temática bucólica.

O termo bucolismo será conceituado, no **Capítulo 2**, com base na designação da expressão referida por Alfredo Bosi quando afirma que “[o bucolismo] foi para todos o ameno artifício que permitiu ao poeta [...] abrir as janelas para um cenário idílico onde pudesse cantar [...] os seus sentimentos de amor”. (BOSI, 1997, p. 64).

E sobre Cláudio Manuel da Costa, o crítico o aprecia como aquele em quem “o gosto melhor tem por vigas o motivo bucólico e as cadências do soneto camoniano” (BOSI, 1997, p. 69).

Com a intenção de discorrer sobre os aspectos que envolvem o objeto deste estudo nossa teoria se constituirá tendo como fundamento uma revisão bibliográfica sobre as concepções histórico-literárias de Arcádia e a visão do Arcadismo brasileiro cujo movimento

tem em Cláudio um dos principais representantes avaliado como um “árcade por excelência” (BOSI, 1997, p. 68).

Considerando a proeminência de Cláudio na representação do Arcadismo acreditamos que a conceituação dada ao poeta, por Alfredo Bosi, está em conformidade com a declaração de Antonio Candido quando o qualifica como aquele que incorpora, com profundidade, o movimento estético da Arcádia, num processo de transição entre o Cultismo, como ponto de partida, e a chegada ao neoclassicismo por meio de uma recuperação do Quinhentismo português. (CANDIDO, 2009, 93).

É de Antonio Candido também a alegação que o Arcadismo cultivou o gênero bucólico tornando-o em um dos aspectos mais representativos do movimento árcade, conforme assim pondera: “se os gêneros bucólicos propriamente ditos não constituem todo o Arcadismo, constituem sem dúvida uma das suas notas características” (CANDIDO, 2009, 62).

Com base nessas afirmações, abordaremos o bucolismo em suas origens, temas, termos e significados considerando as tópicas referentes ao *locus amoenus* em contraposição ao *locus terribilis*, à luz de Sérgio Alcides.

As concepções sobre os *loci* são seguidas do *topos* que envolve a revisitação ao mito da Idade de Ouro, cujas possibilidades de ressignificação da temática, na poética claudiana, pressupomos que entrelaçam-se dialogicamente entre as culturas greco-latina e judaico-cristã por meio da relação intertextual envolvendo a poesia de Cláudio, em quem presumimos que ecoa a poética de Camões que, por sua vez, ressoa a poesia virgiliana.

Na corrente dialógica que se estabelece inferimos que os textos tecem relações com o texto bíblico, especialmente o texto do profeta Isaías. A premissa é que o texto bíblico messiânico apresenta traços de semelhança com a “Écloga IV” virgiliana que, por sua vez, trata sobre o anseio de uma felicidade vindoura também idealizada na poesia de Cláudio Manuel da Costa.

No **Capítulo 3** continuaremos as ponderações sobre a fortuna crítica de Camões e Cláudio Manuel da Costa, com base numa metodologia comparatista esclarecida no capítulo anterior e que é retomada sob o prisma da intertextualidade, principalmente no que tange à temática bucólica

Neste capítulo nos propomos a abordar a relação dialógica entre as poéticas claudiana e camoniana, considerando os aspectos de mimese que envolvem as nuances de um bucolismo ambivalente, em Cláudio, e remetem aos traços de intranquilidade bucólica, em Camões,

sobretudo quando tais aspectos aludem à ideia do desconcerto camoniano que parece marcar presença no poeta mineiro.

Outra perspectiva mimética a ser considerada se refere aos elementos imagéticos bucólicos recorrentes nos poemas de Camões e Cláudio: o vale, o monte e o rio.

Tendo sempre em vista o fio condutor fundamentado em concepções que tratam sobre a intertextualidade, embasamos o diálogo que se estabelece entre as personas poéticas de Camões e Cláudio, Montano e Glauceste, respectivamente.

Pressupomos que o ponto de encontro referente à delegação pastoril de Camões e Cláudio consiste na relação que se estabelece com a pastora, Nise, nome comum à musa para ambos poetas-pastores e que, no nosso entendimento, alude à pastora de tradição greco-latina, representada pela musa virgiliana.

Finalmente, no **Capítulo 4**, intencionamos estabelecer a definição de um *corpus* de poemas dos autores em estudo, para uma leitura analítica e interpretativa, a fim de evidenciar a interface bucólica que os une em termos tópicos e temáticos. O elo se dá sobretudo no que se refere aos traços melancólicos percebidos no bucolismo inquieto de Camões, e sobre o qual presumimos que ressoa naquele lirismo ambivalente de Cláudio Manuel da Costa, cuja dualidade denota expressar os anseios da amenidade arcádica concomitantemente com o sentimento de exílio no rude berço mineiro.

Dentre os onze primeiros poemas das *Obras* claudianas, que serão citados preliminarmente, destacaremos o Soneto “X”, cujo texto pressupomos que dialoga com as Éclogas “I”, “III” e “IV”, de Cláudio, além de sugerir a propagação do eco do soneto camoniano “Apartava-se Nise de Montano”.

Compreendemos que a ressonância camoniana traz, juntamente com os ecos amenos pastoris, a presença de melancolia notada no soneto “O raio cristalino se estendia”, de Camões, comparativamente ao Soneto “LXIV”, seguido do Soneto “XCIX”¹, de Cláudio. Este último referido poema sugere a confirmação dos ecos melancólicos do canto funesto do pastor que pranteia a ausência da sua pastora semelhantemente ao lamento do pastor camoniano.

¹ Optamos por seguir, fidedignamente, os títulos dos poemas trazidos por cada edição usada, nesta pesquisa. Na organização de Maria de Lourdes Saraiva, em *Luís de Camões; Lírica Completa* (1994), os poemas são intitulados usando-se o primeiro verso. Já os poemas de Cláudio Manuel da Costa, em *A Poesia dos Inconfidentes* (1996), recebem como título o número correspondente à sequência organizada por Domicio Proença Filho.

CAPÍTULO 1

NOTÍCIAS BIOBIBLIOGRÁFICAS DE CAMÕES E CLÁUDIO

Quem deixa o trato pastoril, amado,
Pela ingrata, civil correspondência,
Ou desconhece o rosto da violência,
Ou do retiro a paz não tem provado.
(COSTA, 1996, p. 57).

Com a intenção de avançar e aprofundar o estudo sobre os ecos propagados das raízes bucólicas em obras poéticas, esta pesquisa tem como objetivo demonstrar, pela temática do bucolismo, uma interface entre os poetas Luís Vaz de Camões (1524?-1580) e Cláudio Manuel da Costa (1729-1789).

Ao estabelecer o ponto de partida que deve nortear as posteriores considerações que envolvem o possível elo bucólico em Luís Vaz de Camões e Cláudio Manuel da Costa, consideramos pertinente fazer uma breve apresentação dos dois artistas com o objetivo de situá-los temporalmente, bem como delinear uma concisa contextualização de suas obras, uma vez que não é possível percorrer toda a fortuna crítica de ambos.

A apresentação proposta se dá a despeito da consciência de que o objeto desta pesquisa envolve dois poetas conhecidos sendo que o primeiro, Camões, o clássico quinhentista lusitano, de reconhecimento universal pela crítica literária, será considerado num plano aparentemente secundário apenas no sentido de ser o eco, do qual consideramos o pressuposto da voz que ressoa na poética do neoclássico setecentista brasileiro.

E o segundo a ser apresentado, respeitando a ordem cronológica, Cláudio, é considerado precursor do movimento do Arcadismo no Brasil, afirmação esta, sobre o poeta, que será retomada e aprofundada no decorrer do segundo capítulo deste trabalho.

Por ora, consideremos a brevidade das notas sobre aqueles aspectos biográficos que julgamos inter-relacionar vida e obra de Camões (tal como ocorre em Cláudio), apesar de ter consciência que estudo de poesia não é estudo da vida do poeta. Entretanto, evocando a apresentação que Peter Green (OVÍDIO, 2011, p. 11) faz, no “Prefácio” de *Ovídio: Amores & Arte de amar*, e destaca que o “autorretrato do poeta tanto propõe enigmas quanto os decifra”, ousamos imitar o estudioso ao julgar relevante estabelecer um encontro entre vida e arte para, quem sabe, ampliar a compreensão sobre a persona criativa dos dois poetas em comparação.

1.1 Breviário biopoético camoniano

O dia que eu nasci moura e pereça
 não o queira jamais o tempo dar;
 não torne mais ao mundo e, se tornar,
 eclipse nesse passo o Sol padeça.
 (CAMÕES, 1994, p. 180).

No estudo em que trata sobre a vida do poeta lusitano, *Luiz de Camões*, Aubrey Fitz Gerald Bell confirma a incerteza que é comum para a maioria dos biógrafos e historiadores sobre o ano de nascimento do poeta, apesar de os críticos concordarem que Camões teria nascido em 1524, o escritor e tradutor britânico afirma que devemos considerar “um honesto ponto de interrogação nesta data [...] as fontes de vida de Camões dignas de confiança não são muitas”. (BELL, 1936, p. XVII).

A despeito de a crítica declarar que Camões seria nascido de família nobre devido à ascendência do poeta remontar a pessoas ilustres como Vasco da Gama, como sendo ancestral do pai, Simão Vaz de Camões, e devido, também, ao fato de a mãe, Ana de Macedo, ter pertencido a uma conhecida família de Santarém, o escritor britânico inicialmente não dá certeza quanto ao local de nascimento ser Lisboa ou Coimbra, além de afirmar que o poeta teve uma infância difícil devido à pobreza:

Sabemos que a família de Camões estava ligada a Coimbra e apesar de no último quarto de século Lisboa tivesse atraído uma grande imigração das províncias, é permitido deduzir dos factos combinados da conhecida pobreza de Camões e permanência em Coimbra e erudição clássica, que ele nasceu ali e não foi de Lisboa para lá simplesmente para estudar na famosa universidade, que se fixara finalmente em Coimbra em 1537. (BELL, 1936, p. 4).

O autor afirma ainda que o pouco que se sabe sobre os primeiros anos do poeta não são dados baseados em documentos, mas em informações das quais os críticos deduzem dos seus versos como é o caso da canção “Vinde cá, meu tão certo secretário”, em que Bell afirma que o poeta alemão, Wilhelm Storck, respeitosa e tratado por si como Dr. Storck, conclui que a mãe de Camões teria morrido ao dar à luz ao poeta (BELL, 1936, p. 6):

Quando vim da materna sepultura
 De novo ao mundo, logo me fizeram
 Estrelas infelices obrigado;
 com ter livre alvedrio, mo não deram,
 (CAMÕES, 1981, p. 62, v. 41-44).

Ao prosseguir com as considerações, o escritor e tradutor britânico faz, porém, uma ressalva quanto à interpretação da expressão “materna sepultura” afirmando que embora seja certo que ao longo do poema Camões recorda sua vida passada, escreve também como poeta e namorado. E na manifestação do verso “Quando vim da materna sepultura”, na qual Bell lembra que o emprego metafórico, que é bem condizente com o estilo camoniano, não pode valer contra documentos que provam que a mãe sobreviveu porque, segundo nota do escritor, Teófilo Braga “supõe que Camões não se refere a sua mãe, mas à mãe-pátria já em crise, uma interpretação mais forçada do que a de Storck”. (BELL, 1936, p. 93).

No entanto, é fato, de acordo com o escritor, que:

Se qualquer outro significado definitivo pode extrair-se da passagem [Estrelas infelices obrigado] deve ser que a infância foi infeliz [...] Poder-se-ia explicar a sua infeliz infância pela pobreza, a precoce morte do pai, o segundo casamento da mãe mais plausivelmente de que pela morte desta e pela presença duma ama desumana. (BELL, 1936, p. 7).

Complementando a compreensão expressa por Bell e em concordância com Storck, António José Saraiva e Óscar Lopes, na obra *História da Literatura Portuguesa*, afirmam que na referida canção “Vinde cá, meu tão certo secretário” Camões assume um caráter de “balanço autobiográfico em busca de um sentido para a vida”. (SARAIVA; LOPES, 1973, p. 336).

A despeito da infelicidade e pobreza da infância do poeta, Saraiva e Lopes afirmam que se reconhece na obra de Camões “uma educação escolar que pode ser considerada esmerada” (SARAIVA; LOPES, 1973, p. 329).

Entretanto, devido às razões que os críticos denominam como ignoradas, sabe-se que o poeta foi mantido à margem dos círculos letrados, especialmente do espaço que orbitava ao redor de Sá de Miranda. E talvez seja por esta circunstância que, na condição de fidalgo, pobre e desprotegido, o poeta foi obrigado a preferir a carreira das armas à das letras. (SARAIVA; LOPES, 1973, p. 329).

É com a idade de 21 anos, em 1545 (BELL, 1936, p. 12), que Camões parte para Lisboa e a partir daí os biógrafos e críticos relatam, com base nas cartas do poeta, uma trajetória marcada pelo desterro de Coimbra, por boemia, brigas, prisões, aventuras, desterro de Lisboa, viagens a países da África e da Ásia, naufrágios e aventuras. (BELL, 1936, p. XIII-XIV).

Os críticos retratam Camões como irrequieto, rebelde, tendo uma vida desassossegada e aventureira que o desclassificava perante os desembargadores letrados. (SARAIVA; LOPES, 1973, p. 329).

No entanto, os atributos negativos ficam diminuídos diante da genialidade que demonstra mesmo em situações e contextos adversos.

As viagens em missão de combate nos países da África e da Ásia, por exemplo, são também consideradas como pertinentes a um período de muita produção poética sendo que algumas de suas obras estão relacionadas a acontecimentos trágicos da vida do poeta.

Um grande exemplo de produção em meio às adversidades é a sua epopeia, os *Lusíadas*, salva durante um naufrágio em que Camões sofre uma perda irreparável na qual Dinamene, ou a Nise dos sonetos, sua companheira chinesa, morre nesse referido naufrágio e inspira o poeta a escrever uma série de poemas como “Alma minha gentil, que te partiste”, “Ah, minha Dinamene assi assi deixaste”, “Apartava-se Nise de Montano”, “Aquela triste e leda madrugada”, “Cara minha inimiga, em cuja mão”, “O raio cristalino se estendia” dentre outros sonetos que Aubrey F. G. Bell (1936, p. XIX) e Maria de Lourdes Saraiva (CAMÕES, 1994, p. 148) atestam a autoria camoniana.

Ao discorrer sobre algumas características gerais da poesia de Camões, António José Saraiva e Óscar Lopes evocam as palavras qualificativas de August Wilhelm Schlegel quando declaram que “Camões, por si só vale uma literatura inteira” devido ao aspecto multifacetado da obra camoniana que abrange diversas correntes artísticas e ideológicas do século XVI em Portugal (incluindo as impressões do Renascimento europeu) ao mesmo tempo em que o poeta elabora sua obra sobre sua experiência pessoal múltipla, quando nenhum outro escritor de sua época tenha realizado a arte de dar “forma lapidar e definitiva a um conjunto de ideias, valores e tópicos característicos da sua época.” (SARAIVA; LOPES, 1973, p. 331).

Qualificações estas que os críticos atribuem ao Maneirismo renascentista camoniano e acrescentam que:

Camões soube realizar a síntese entre a tradição literária portuguesa (ou mesmo peninsular) e as inovações introduzidas pelos italianizantes: Foi o melhor poeta português de escola petrarquista, e, ao mesmo tempo, o mais acabado artífice da escola do Cancioneiro Geral, na redondilha e no mote glosado. Foi o poeta que, finalmente levou a cabo a epopeia, desiderato do Renascimento português, com os tópicos que António Ferreira e outros apenas conseguiram tratar fragmentariamente. Dentre os principais gêneros clássicos, só não cultivou a tragédia. Viajante, letrado, humanista, trovador à maneira tradicional, fidalgo esfomeado, numa mão a pena e noutra a espada, salvando a nado num naufrágio, manuscrito, a grande obra da sua vida, Camões assumiu e meditou a experiência de toda uma civilização cujas

contradições viveu na carne e procurou superar pela criação artística. (SARAIVA; LOPES, 1973, p. 332).

Após breves caracterizações gerais da obra de Camões, relacionadas aos aspectos biográficos do poeta, consideraremos algumas noções pertinentes à lírica camoniana que julgamos relevantes a este estudo por pressupormos a presença de traços reminiscentes no lirismo do poeta árcade brasileiro, Cláudio Manuel da Costa, cuja poética é nosso objeto de pesquisa.

Quando pondera sobre a lírica camoniana, Bell afirma que é como poeta lírico que Camões permanece grande porque nas variações deste gênero (redondilhas, canções, oitavas, sextinas, élogas, odes, elegias e sonetos) adentramos em um “país encantado” uma vez que elas possuem um ritmo muito particular e encantador. (BELL, 1936, 83).

No que se refere a alguns aspectos formais da lírica camoniana julgamos relevante mencionar breves esclarecimentos de Saraiva e Lopes referentes a alguns gêneros, especialmente no que se refere às élogas e sonetos dos quais faremos menção ao longo do trabalho. Sobre as composições líricas camonianas, tratando das redondilhas de modo geral, os críticos declaram que:

[...] Camões cultivou igualmente a escola tradicional em redondilha maior e menor (vilancetes, cantigas e outras composições obrigadas a mote, quintilhas etc.) e os gêneros em hendecassílabo. Num e noutro metro escreveu em português e castelhano. Por aí ele constitui uma ponte entre certa tradição peninsular representada pelo *Cancioneiro Geral* e os seiscentistas. Camões atingiu uma maestria do verso que deixa muito para trás os seus antecessores em redondilha ou em decassílabo. A arte com que narra uma curta história (como em *Sete anos de pastor Jacob servia*), ou registra o discurso interior (como na Canção *Vinde cá* ou nas redondilhas *Sôbolos rios*), ou desenvolve musicalmente, quase sem discurso, um tema tradicional (voltas ao mote *Saudade minha*), ou explana temas abstractos (*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*), só tem comparação, pela diversidade do registro, pelo poder de síntese, pela adequação exacta a um sentir que se está pensando ou a um pensar que se está sentindo, pela fluência [...] A variedade do ritmo camoniano evidencia-se nas canções e nas odes, graças à liberdade que estas formas concedem, de um para outro poema, na combinação estrófica entre decassílabos e hexassílabos, com predomínio destes últimos nas odes, por isso ritmicamente mais leves. Note-se que algumas élogas não passam de canções ou odes dialogalmente cruzadas ou justapostas, sob uma convenção pastoril ou piscatória. (SARAIVA; LOPES, 1973, p. 332-333, grifo em itálico dos autores e negrito nosso).

Ao longo do texto deste estudo traremos o excerto dos sonetos, “Sete anos de pastor Jacó servia” e “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, acompanhados de maiores

comentários referentes à retomada de temas pertinentes à tradição por Camões, de cujo eco julgamos ressoar no nosso *árcade*, Cláudio. No entanto, por ora, consideramos relevante continuar as ponderações dos críticos quando discorrem sobre as redondilhas camonianas:

No seu conjunto, a estética da redondilha camoniana talvez se possa comparar à das fases finais do estilo gótico, como a flamejante ou a manuelina, pela desenvoltura formalista mais oficial do que individualizada dos seus moldes, pelo carácter prefixado e impessoal dos trocadilhos, das imagens (já reduzidas a símbolos usuais), pelo seu jogo consumado de ambiguidades que só a entoação viva desfaz. Nesta arte de poetar como quem está fazendo glosas, Camões lança, por assim dizer, uma ponte que, em arco sobre seu próprio estilo clássico renascentista (muito mais abstractamente discursivo e geometricamente racional), parece unir o gótico de Quatrocentos ao barroco de Seiscentos, ambos mais presos à magia do verbo. (SARAIVA; LOPES, 1973, p. 332-333).

Em se tratando das *éclogas*, os críticos afirmam que é neste gênero que Camões reconhece explicitamente o seu débito a Virgílio e a Sannazzaro (SARAIVA; LOPES, 1973, p. 335), porém o fato de se sentir devedor de grandes nomes da poesia clássica não torna menor o brilho das composições camonianas, pois a exemplo da *écloga* “Que grande variedade vão fazendo”, em que o próprio poeta considerou a melhor de todas que escreveu, podemos perceber que a rima em nada prejudica a beleza, ao contrário, os pensamentos expressam sentimento e verdadeira sinceridade, de cujas virtudes Bell afirma que é essa mesma “sinceridade e naturalidade, combinada com um vigoroso pensamento, aliado a uma constante melancolia e expressada em pura música dum verso admiravelmente transparente, que fazem da poesia camoniana qualquer coisa de novo e individual.” (BELL, 1936, p. 85).

Consideramos que a inovação e a autenticidade das *éclogas* também são marcantes nos sonetos dos quais ressaltamos a relevância das ponderações de Saraiva e Lopes quando tratam da forma e estrutura, da rara variedade, dos aspectos que envolvem a elaboração do discurso atrelado à brevidade ao mesmo tempo em que expressa grande concentração emocional e por esta razão foram preferidos por diferentes poetas, de épocas distintas e dentre estes destacamos Cláudio Manuel da Costa. Os críticos assim qualificam os sonetos de Camões:

No soneto atinge o poeta uma admirável e rara variedade. Deve advertir-se que, pela sua brevidade e pela estrutura, o soneto se presta a exercícios de engenho, como o vilancete e outras formas tradicionais; embora, por outro lado, a sua disposição em duas quadras e dois tercetos favoreça um discurso em tese e antítese, seguidas de conclusão e desfecho sentencioso; e por outro, ainda, essa mesma brevidade seja apropriada a uma grande concentração emocional [...] Camões usa largamente esta disponibilidade, variando imensamente o seu modo fraseológico, numa gama que, por

exemplo, se estende desde a aparente narrativa unilinear de *Sete anos de pastor Jacob servia*, até a plangência magoada dos tercetos de *Alma minha gentil*, à reflexão profundamente pré-hegeliana de *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* e ao remate subtilmente intrigante de *Busque Amor novas artes, novo engenho*. (SARAIVA; LOPES, 1973, p. 337, grifo dos autores).

No diálogo que propomos estabelecer entre Camões e Cláudio Manuel da Costa considerando o lirismo expresso nos excertos selecionados das églogas de ambos que abordaremos, em alguns momentos no decorrer dos capítulos centrais desta dissertação, e, especialmente dos sonetos escolhidos para nos determos numa leitura analítica, no quarto capítulo, partimos da premissa de que há a presença de traços característicos semelhantes (respeitando também as peculiaridades distintivas) a exemplo da reminiscência clássica greco-latina, a naturalidade, a expressão melancólica mesclada com traços biográficos entre outros aspectos qualificativos que envolvem a experiência pessoal dos dois poetas.

Com base nessas pressuposições é que, equiparadamente à apresentação feita a Camões, introduzimos, brevemente, Cláudio.

1.2 Sintomia biopoética claudiana

Destes penhascos fez a natureza
O berço em que nasci:
(COSTA, 1996, p. 95).

O mineiro, Cláudio Manuel da Costa, filho de pai português, João Gonçalves da Costa, e mãe paulista, Teresa Ribeiro de Alvarenga, nasceu no dia 5 de junho de 1729, no distrito da Vargem, também conhecida como Vargem de Itacolomi, situada nas redondezas de Mariana, em Minas Gerais.

Ao contextualizar a época do nascimento do poeta, Laura de Mello e Souza, no estudo que integra a coleção literária sobre perfis brasileiros, apresenta *Cláudio Manuel da Costa* e declara que naquele tempo os diamantes atraíam grande quantidade de pessoas para onde atualmente situam-se Diamantina, O Serros entre outras cidades mineiras caracterizadas, pela historiadora, como lugarejos que ainda conservam parte da atmosfera do século XVIII. (SOUZA, 2011, p. 17).

De acordo com a estudiosa, a exploração de diamantes havia sido mantida em “segredo”² durante muitos anos, pois relata-se que desde 1714, época em que as pedras haviam sido encontradas, as autoridades e outros privilegiados exploravam em benefício próprio, porém é no ano de nascimento de Cláudio Manuel da Costa que o fato se torna público por meio de um ofício do rei D. João V, no qual havia uma séria advertência ao governador afirmando que “até no Reino circulavam as pedras trazidas de Minas em navios vindos do Brasil.” (SOUZA, 2011, p. 18).

Considerando a afirmação da historiadora sobre o fato de que os habitantes de Minas tinham vindo de lugares, quase sempre muito longe, pressupomos que foram os boatos referentes às atividades da mineração que fizeram o pai de Cláudio se dispor à maior das viagens possíveis, na época. João Gonçalves da Costa deixou o Reino, em São Mamede das Talhadas, onde vivia da atividade de arar a terra com seus bois, para arriscar a vida minerando ouro, nos primeiros anos da atividade de mineração (por volta de 1715), na capitania de

² “Segredo”, entre aspas, apenas no sentido de que os soberanos da corte portuguesa não haviam sido comunicados pelo governador de Minas Gerais, pois em 1721, época em que D. Lourenço de Almeida chega a Vila Rica, já corriam boatos da atividade mineradora exploratória e até amostras dos diamantes, conforme relata a historiadora que também afirma que D. Lourenço de Almeida foi “dos que mais se aproveitaram dos novos descobertos.” (SOUZA, 2011, p. 18).

Minas, que correspondia a uma região enorme e mal conhecida dos portugueses e que foi desmembrada de São Paulo em 1720.

Por esta ocasião, na terra nova que tinha sido aberta à colonização portuguesa havia cerca de trinta anos, considerava-se que o “ser mineiro” era uma designação profissional antes de ser denominação regional ou identitária. (SOUZA, 2011, p. 18).

No caso de Cláudio nos arriscamos a qualificá-lo como aquele que possui herança duplamente mineira: por ser o sucessor quando, posteriormente, irá administrar as atividades mineradoras da família e, concomitantemente, por ser também filho da terra da qual lhe concede sua naturalidade.

Quanto à genealogia do poeta, a historiadora destaca uma dualidade na vida de Cláudio porque se, por um lado, o paterno, sua origem era humilde e obscura, por outro lado, o fato de a mãe ser oriunda de famílias paulistas, daria motivo para o poeta reivindicar, quando adulto, foros de nobreza local. (SOUZA, 2011, p. 19).

Mas voltando à infância e primeira formação do poeta, a historiadora começa a ponderar sobre a escolha que os pais fizeram pelo nome de Cláudio³, pouco comum na época tanto em Minas quanto em Portugal, de origem romana e que remontava à cultura latina da qual a presença é observada no universo intelectual de Cláudio. A estudiosa atribui a escolha do nome do poeta e o de seus irmãos a indicativos de traços de refinamento num meio inculto:

Como pouco se sabe dos pais de Cláudio Manuel, as escolhas que fizeram para nomear os filhos são indícios de alguma sofisticação ou requinte num meio rude, onde tudo começava e estava por fazer. João Gonçalves da Costa e Teresa Ribeiro de Alvarenga parecem ter sido mais do que meros aventureiros atraídos pelo ouro e pelo enriquecimento fácil, denotando certa instrução, talvez certa cultura. Antes da reforma da universidade, e antes que se generalizasse entre os habitantes das Minas o hábito de mandar os filhos estudarem no Reino, o casal se esforçou, sabe-se lá como, para que cinco dos meninos cursassem Coimbra. Uma raridade na época. (SOUZA, 2011, p. 22).

A historiadora relata que o poeta teria nascido numa família de simplicidade, no que se refere à vida material, pois afirma que os pais não eram ricos, uma vez que a soma de seus bens não ultrapassaria sete contos de réis.

Considerado o fator econômico, Laura de Mello e Souza acredita que o casal poupava tudo o que podia tendo em vista a educação da prole e o propósito de garantir-lhes melhor

³ Neste primeiro momento fazemos menção sobre o nome de Cláudio apenas como identificação civil. As implicações literárias que envolvem o nome do poeta serão abordadas no **Capítulo 3**.

posição social, conquanto essas aspirações não condizem muito com os hábitos da época e do lugar. (SOUZA, 2011, p. 40).

Diante destas incongruências, a historiadora supõe que, ou se sabe muito pouco sobre os sonhos e expectativas dos primeiros habitantes de Minas, que talvez tenham sido até mais permeáveis aos apelos da cultura do que se imagina, ou os pais de Cláudio constituíam uma exceção naquele meio rústico e inculto considerando as evidências que Teresa Ribeiro de Alvarenga e João Gonçalves da Costa prezavam o conhecimento, já que vários estudiosos afirmam que o poeta aprendeu a ler e a escrever no ambiente doméstico, pois teria sido alfabetizado pela própria mãe. (SOUZA, 2011, p. 41).

E só posteriormente recebeu educação mais formal de seu tio, o trinitário Francisco Vieira de Jesus Maria, qualificado como um homem culto e de eloquência que impressionava o menino Cláudio, especialmente no que se referia a imagens religiosas, tornando-se responsável, de certa forma, por fazer com que o poeta chegasse a cogitar a escolha pela atividade monástica.

A educação doméstica, na infância do poeta, se deu ao fato de que somente em 1770, quando Cláudio já era adulto, é que o sistema público de primeiras letras teria sido criado pelo futuro marquês de Pombal. (SOUZA, 2011, p. 40).

Enquanto ainda era criança Cláudio teve contato com as primeiras impressões barrocas devido às festividades do Corpo de Deus, já que a partir do final da década de 1720 a região já contava com muitas capelas e boas igrejas nas quais a música integrava o cotidiano, além de constituir o principal item nas despesas das Câmaras Municipais gastas nos eventos festivos eucarísticos.

Laura de Mello e Souza destaca duas festas barrocas que sintetizaram a mistura do aspecto religioso com o profano, o que era considerado um aspecto bastante familiar nas Minas do século XVIII quando “as autoridades eclesiásticas vindas do Rio de Janeiro registraram muita ‘profanidade e indecência’ que impregnava as músicas cantadas nas festividades de igreja, ‘tanto na letra como na solfa’”. (SOUZA, 2011, p. 31; aspas da autora).

A primeira das duas grandes festas barrocas aconteceu em 1733 e a historiadora pressupõe que Cláudio Manuel da Costa deve ter presenciado o evento:

O menino Cláudio deve ter assistido à primeira festa, a do Triunfo Eucarístico, quando, em fins de maio, o Santíssimo Sacramento foi pomposamente transportado da igreja do Rosário dos Pretos para a recém-terminada Matriz de Nossa Senhora do Pilar, magnífica na sua talha dourada. Deve ter se extasiado com os arcos triunfais, as colchas adamascadas que pendiam das janelas, o cortejo de mouros e cristãos, o arcanjo São Miguel

todo imponente ‘ornado de um capacete de prata com vistossíssimo penacho de plumas’, os vários santos em seus andores estofados de novo em seda de cores várias e galões de ouro, os carros alegóricos com diferentes figuras, a simbolizar os planetas, as estrelas, a Lua, o Sol, os pontos cardeais, sem falar nas cavalhadas que se correram, nas touradas, nas comédias representadas num tablado junto à Igreja do Pilar. (SOUZA, 2011, p. 32, aspas da autora).

Já a segunda festa, a do Áureo Trono Episcopal, que aconteceu em Mariana no final de novembro de 1748 e se estendeu até dezembro desse mesmo ano, a estudiosa afirma que Cláudio não assistiu porque, por essa ocasião, o poeta já estudava no colégio jesuíta do Rio de Janeiro e estava prestes a viajar para Portugal a fim de estudar em Coimbra.

Mesmo tendo, provavelmente, perdido a visão do desfile dos versos escritos, levados pelos participantes, ou colados nos carros mecânicos, e nem ter podido ouvir a recitação que se fez junto às janelas do palácio episcopal e que também invadiu a academia de circunstância organizada nos salões de D. Frei Manuel da Cruz, a estudiosa afirma que o poeta recebeu a influência dessa tradição que marcou profundamente a cultura mineira do período do Setecentos:

Presente ou distante, Cláudio Manuel recebeu a influência da especialíssima tradição visual que marcou tão fundo a cultura mineira do Setecentos, impregnada de exagero e brilho, pródiga em arroubos verbais, presa à palavra escrita que, naquelas ocasiões, se ostentava em cartazes e emblemas. Um mundo que Afonso⁴ Ávila, notável estudioso do período, qualificou de residualmente barroco e predominantemente lúdico. (SOUZA, 2011, p. 32-33).

Mais adiante, quando traçarmos conexão com o Soneto “II”, retomaremos a ideia referente a esse “residual barroco”, notadamente visual, lúdico e espetacular e que encontra ressonâncias nas *Obras*, especialmente no prefácio⁵, documento importante do pensamento estético de Cláudio e de todo o Arcadismo brasileiro.

Entretanto, julgamos fundamental demorar um pouco mais sobre os momentos iniciais, referentes à criação do poeta, pois acreditamos que as marcas barrocas, que compuseram a trajetória de vida de Cláudio, tecem íntimas relações com a formação da visão estética do poeta.

⁴ Na transcrição da citação mantivemos a forma que a autora escreve o nome do estudioso do Barroco, porém verificamos que nas obras do próprio autor seu nome é grafado como Affonso Ávila.

⁵ Denominado como “Prólogo” e sobre o qual nos debruçaremos mais detidamente em algumas expressões, no **Capítulo 2**.

A primeira infância de Cláudio Manuel da Costa é marcada por forte contraste entre a aproximação das manifestações culturais expressas na música, na poesia e nos eventos festivos confrontando com a sujeira, a feiura e a rudeza que faziam parte do contexto mineiro do século XVIII. Além desse contraste, os aspectos que envolviam a miscigenação não eram bem vistos aos olhos das autoridades e da nobreza da época, fator este que coadunava com a visão controversa que o poeta carregaria de sua terra de origem:

Convivendo com a música, as festas, as missas, a poesia, havia os porcos e outros animais que fuçavam pelas ruas, devorando mais de um bebê enjeitado, exposto na porta de alguma casa pela mãe aflita, que assim esperava despertar a comiseração dos moradores. Século afora, a perambulação dos porcos nos arraiais e vilas da mineração desafiou os esforços ordenadores dos homens da Câmara e das autoridades da lei e do governo. Havia também festas e música de outro tipo, mais ásperas, os calundus e batuques praticados em casebres pelos escravos e negros livres, numerosíssimos. Alternavam-se e se complementavam, configurando o mundo da ordem e da desordem, ou daquilo que as elites e o governo consideravam como tal.

Havia muito índio, alguns com fama de antropófagos, como os que se espalhavam a leste da terra natal de Cláudio, nos campos e matos situados entre o rio das Velhas e o Doce. Índios bravos como esses sem dúvida povoaram o universo mental do menino, apavorando-o nos pesadelos e talvez sendo subjugados por ele, de mentirinha, nas brincadeiras infantis. Já os mansos, de carne e osso, é quase certo que andassem pelo quintal de sua casa, catando lenha, carregando água, buscando no pastinho o cavalo para montaria. (SOUZA, 2011, p. 33).

Fazendo parte desta visão conflituosa da infância, o poeta também carregava as impressões de uma sociedade escravocrata e da qual o sustento de sua própria família dependia do trabalho dos cativos. Laura de Mello e Souza assim retrata a relação da família de Cláudio inserida no contexto de escravidão da sociedade mineira do Setecentos:

A escravidão foi talvez o elemento mais importante da sociedade surgida nas Minas: a sociedade conflituosa, tensa, complexa, e mestiça desde o nascedouro. A cada década, o contingente de negros cativos aumentava, e os brancos iam se sentindo mais e mais reféns da multidão de ‘etíopes bárbaros’, como os qualificavam vários documentos de então. Sem eles, não era possível realizar os trabalhos de minerar e extrair pedras. Com eles, o perigo dos levantes ia num crescendo irreversível e avassalador. Em 1742, os escravos de Minas somavam 186868, enquanto os homens livres – brancos ou não – andava por volta de 80 mil. [...] O padrão de posse de escravos em Minas não era alto, a média ficando entre os quatro ou cinco por proprietário. João Gonçalves da Costa discrepava desse perfil mais comum: quando morreu, no início da década de 1750, seu plantel compreendia 31 cativos, dos quais pouco mais da quarta parte era doente, uns com papo, outros lesos, alguns aleijados depois de anos de trabalho extenuante. Pela idade considerável de vários, parece que comprou o maior número quando se

estabeleceu na Vargem: com o nascimento dos filhos e os gastos advindos de sua educação, não sobrava muito para repor a escravaria, que representava a maior parte da riqueza familiar [...] (SOUZA, 2011, p. 34, aspas da autora).

Esse retrato do contexto social tão variado, no que se refere ao ponto de vista étnico e cultural, é de extrema relevância, pois conforme pondera a historiadora, foi muito marcante na memória de Cláudio Manuel da Costa porque, mesmo quando já adolescente no Rio de Janeiro e, posteriormente, adulto e estudante em Coimbra, essas memórias o acompanharam:

Mas quando adolescente ou quase, deixou Minas para estudar no Rio de Janeiro, ia impregnado das tensões próprias a uma sociedade escravista e desigual, ao mesmo tempo acanhada e opulenta; dos contrastes típicos de uma região longínqua, perdida nos confins do Império, mas ao mesmo tempo cada vez mais central nas preocupações dos administradores que viviam na Corte, e dia a dia mais importante para as finanças do rei. (SOUZA, 2011, p. 46).

Os sentimentos, os costumes e as impressões da visão social conflituosa que Cláudio levou da infância para o Rio de Janeiro e Coimbra, persistiriam até o fim da sua vida, conforme Laura de Mello e Souza que nomeia de “dolorosa divisão entre dois mundos [...] irreconciliáveis: o mundo dos sertões e o mundo mais polido das vilas e cidades; o mundo acanhado das colônias ultramarinas e o mundo mais culto dos centros urbanos do Reino.” (SOUZA, 2011, p. 35).

A historiadora acrescenta ainda que:

Se a cultura ótica do barroco residual e a violência do escravismo lhe formaram a sensibilidade mais funda, o contrabando, os pasquins sediciosos, a discussão acerba sobre a tributação do ouro ou ainda sobre o modo de se explorar diamantes marcaram a cultura do mundo no qual Cláudio cresceu, constituindo, por certo, o alvo de muitas das preocupações de sua vida adulta. (SOUZA, 2011, p. 45).

E o poeta deixa transparecer algumas dessas preocupações resultantes das marcas da infância e que, muitas vezes, compõem o retrato da dualidade envolvendo tensão e elementos da terra de origem, o que nos leva a cogitar impressões que julgamos perceptíveis na sua poética, como no caso do Soneto “II”:

Leia a posteridade, ó pátrio Rio⁶,
 Em meus versos teu nome celebrado,
 Porque vejas uma hora despertado
 O sono vil do esquecimento frio:

Não vês nas tuas margens o sombrio,
 Fresco assento de um álamo copado;
 Não vês Ninfa cantar, pastar o gado,
 Na tarde clara do calmoso estio.

Turvo, banhando as pálidas areias,
 Nas porções do riquíssimo tesouro
 O vasto campo da ambição recreias.

Que de seus raios o Planeta louro,
 Enriquecendo o influxo em tuas veias
 Quanto em chamas fecunda, brota em ouro.
 (COSTA, 1996, p. 51).

No Soneto “II”, pressupomos ser possível perceber a complementação de expressões que remetem à memória sociocultural e à memória da paisagem afetiva do poeta. Ao ler os versos dos dois tercetos, que evocam elementos da atividade mineradora, os termos “riquíssimo tesouro” (v.10), “ambição” (v.11), “enriquecendo” (v.13) e “brota em ouro” (v. 14) nossa percepção se volta para o contexto histórico no qual estava inserida a família de Cláudio, envolvidos no exercício da mineração de ouro.

Especialmente quando usa a expressão “Planeta louro” (v. 12), o poeta exterioriza os resquícios das impressões barrocas da infância – e que coaduna, também, com a natureza das concepções pertinentes ao estilo do Barroco – ao aludir “a identificação dos raios do sol ao brilho do ouro e a influência de um sobre o outro, numa espécie de abastecimento recíproco”, conforme as notas esclarecedoras de Melânia Silva Aguiar quando acrescenta que esses vestígios barrocos estão presentes em várias passagens das *Obras*, de Cláudio Manuel da Costa. (COSTA, 1996. p. 1053).

Já os primeiros versos dos dois quartetos evocam imagens da paisagem mineira que são constantes na poesia de Cláudio, a exemplo do “pátrio Rio”, o Ribeirão do Carmo, que em alguns poemas também vêm acompanhados da imagem de pedras e montanhas, figuras das quais temos o seguinte esclarecimento por Laura de Mello e Souza:

⁶ De acordo com as notas de Melânia Silva Aguiar, o pátrio Rio faz “alusão ao Ribeirão do Carmo, a que o Poeta se refere em inúmeras passagens de sua obra e que vale como símbolo do dilaceramento estético-afetivo a que está sujeito: a pobreza da paisagem natal / os laços que o prendem a ela.” (COSTA, 1996, p. 1053).

Rios, pedras, montanhas foram figuras constantes na poesia que começou a compor, ainda mocinho, segundo ele mesmo registrou, no colégio dos jesuítas no Rio de Janeiro. Não porque fossem apenas figuras obrigatórias da poesia arcádica, como disse boa parte da crítica, mas porque compunham a paisagem afetiva do poeta – que nasceu no sopé do Itacolomi – e constituíam os elementos físicos dos quais se extraía ouro. (SOUZA, 2011, p 45).

Por volta de 1744 ou 1745, época em que Cláudio devia ter em torno de catorze ou quinze anos, dados esses baseados no único documento autobiográfico produzido pelo poeta em 1759, conforme afirma a historiadora, é que o adolescente realiza sua primeira viagem quando parte de Minas para estudar no Colégio dos Jesuítas, no Rio de Janeiro. (SOUZA, 2011, p. 47).

Laura de Mello e Souza afirma que o poeta deve ter se extasiado com a paisagem do Rio, mas as belezas das praias da cidade maravilhosa não deixaram marcas tão profundas a ponto de ficar algum vestígio nos poemas que Cláudio começou a escrever logo depois e o tornaram conhecido como o **poeta das montanhas, dos penhascos, dos rios** e pequenos cursos d'água, porém nunca do mar e sua imensidão, o que o qualifica como aquele que é “mais afeito aos espaços exíguos e delimitados que aos horizontes a perder de vista. E **água, para ele, seria sempre a aguazinha mais comedida da Arcádia, a dos rios e regatos.**” (SOUZA, 2011, p. 49, grifo nosso).

São essas imagens, das quais damos destaque, que seguem Cláudio desde sua saída da terra natal, escoltam sua estada no colégio situado no Morro do Castelo, embarcam com o poeta para Lisboa em 1749, ingressam com o poeta na Universidade de Coimbra em 1º de outubro de 1749 e o acompanham pela vida afora mesmo quando a visão se complementa e se amplia com a profundidade das marcas do Tejo e do Mondego que coadunam no poeta fazendo de Cláudio um “português da América”, conforme a designação de Laura de Mello e Souza que acrescenta que o poeta passou a viver profundos conflitos de identidade cultural e política diante da constatação da rudeza e pequenez dos vilarejos de seu berço mineiro. (SOUZA, 2011, p. 53).

Porém mesmo diante do dilaceramento resultado dos conflitos, o poeta supostamente permanece representante dessa dupla identidade que Antonio Candido prefere rotular como coexistência do “bairrista mineiro” com o “afetado coimbrão” quando afirma que na tentativa de disfarçar as marcas de origem, Cláudio procura acentuar os traços aprendidos na cidade. (CANDIDO, 2009, p. 88).

Esse aspecto biográfico posteriormente irá embasar vários críticos a julgarem o poeta como aquele que teve a vida marcada pela ambivalência e controvérsia.

Na universidade Cláudio foi avaliado como um estudante sério, de temperamento geralmente prudente e comedido sendo que as dedicatórias companheiras de seus poemas publicados em Coimbra deixam transparecer um espírito conservador, avesso a novidades e enquadrado nos moldes da vida universitária e na rotina reinante nos cursos de Cânones. Publica *O Culto Métrico* em 1749, obra que homenageia dona Clara Teresa Teodora do Nascimento, abadessa do Mosteiro Seráfico de Figueiró, porém descrita como sendo uma religiosa obscura, pela historiadora. (SOUZA, 2011, p. 61).

Em 1751 o poeta tem impresso *O Munúsculo métrico*, em que louva a recondução do reitor da universidade, D. Francisco da Anunciação, com o qual a estudiosa afirma que o poeta tem relações pessoais, fator este que Cláudio não traz à tona quanto explicita apenas sua louvação, na dedicatória, devida à admiração pelo empenho na reforma e atenção dedicadas à biblioteca, entretanto a historiadora afirma que, por preferir permanecer na penumbra, o poeta não assinou a homenagem, registrando apenas como “aquele ‘romance hendecassílabo’ consagrado ao reitor por ‘um aluno da Academia Conimbricense’”. (SOUZA, 2011, p. 65-66, aspas da autora).

O ano de 1753 é bastante marcante na vida de Cláudio devido a três acontecimentos de grande relevância;

- Publicação do *Epicédio* em que o poeta o consagra à memória de Frei Gaspar da Encarnação como um “‘desafogo da mágoa’ do mesmo D. Francisco da Anunciação, sobrinho do morto.” (SOUZA, 2011, p. 66, aspas da autora).

A estudiosa tacha o poema, comparando similarmente aos anteriores, como sendo de cunho barroco, pesado e monótono em que mal deixava entrever o talento que os versos subsequentes revelariam. O poema aludiria, em suas margens, a citações de autores antigos como Virgílio e Ovídio, além de doutores e Santos da Igreja Católica, bem como, também, de várias passagens da Bíblia. (SOUZA, 2011, p. 66).

- Graduação em Cânones na data de 19 de abril deste mesmo ano.

- Após a morte do pai e sendo pressionado pela mãe para que ajudasse a cuidar dos irmãos mais novos e do sustento da família, Cláudio volta para casa por volta da metade do ano de 1753. (SOUZA, 2011, p. 67).

É descontente e contrariando sua própria vontade que o poeta desembarca no Rio de Janeiro, em fins de 1753 e de lá segue para Vila Rica, onde posteriormente se estabelece como advogado, porém antes deixa expresso, no Soneto “LXXVI”, seu dilaceramento devido à tristeza por deixar a civilização:

Enfim te hei de deixar, doce corrente
 Do claro, do suavíssimo Mondego,
 Hei de deixar-te enfim, e um novo pego
 Formará de meu pranto a cópia ardente.

De ti me apartarei; mas bem que ausente,
 Desta lira serás eterno emprego,
 E quanto influxo hoje a dever-te chego,
 Pagará de meu peito a voz cadente.

[...]

(COSTA, 1996, p. 85).

O Soneto “LXXVI” será retomado no Capítulo 2, comparativamente ao soneto camoniano “Doces águas e claras do Mondego”, pois à luz das ponderações de Sérgio Alcides entendemos que ressoa, no poeta brasileiro, as reminiscências do tema da despedida versejado pelo poeta lusitano quando, anteriormente, também alude às doces lembranças do Mondego ao se sentir estranho e exilado em outra terra.

Quando Cláudio expressa a tensão causada pelo regresso que se configura mais como um exílio na própria terra, conforme assim se referem vários críticos à volta do poeta, presumimos que além de ressoar o descontentamento camoniano, alude, também, ao tema do desterro ovidiano, cujo aspecto abordaremos no segundo capítulo quando discorreremos sobre a tópica do *Locus terribilis*.

Após abreviado levantamento biográfico e resumida menção das obras de Camões e de Cláudio, tencionamos estabelecer uma confluência entre os dois referidos poetas, com base numa leitura diacrônica, ao considerar a afirmação de Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, quando evoca o fato de que se nos voltarmos para a história da poesia bucólica, verificaremos que ela tem vingado sempre desde os clássicos, a exemplo de Virgílio, perpassando até os poetas do Renascimento, como Camões, chegando até o neoclássico, Cláudio Manuel da Costa. (BOSI, 1997, p. 64-65).

E é no poeta árcade que supomos ser em quem o lirismo aflora em poemas bucólicos, quer seja cantando o amor à sua musa ou versejando sobre os valores da terra natal e exaltando o “trato pastoril amado” em detrimento das angústias urbanas, conforme expressam os versos da primeira estrofe do Soneto “XIV”, de Cláudio Manuel da Costa, trazidos na epígrafe de abertura deste primeiro capítulo.

CAPÍTULO 2

CAMÕES E CLÁUDIO: UMA INTERFACE BUCÓLICA

COR. Já que estamos, Montano, neste monte,
Sem outra companhia, enquanto o gado,
Buscando as doces águas dessa fonte,
Vem concorrendo dum, e doutro lado,
Aqui deste salgueiro,
Sentados junto à sombra, eu te requeiro,
Torna-me a repetir aquela história,
Que toda esta minha alma encheu de glória.
(COSTA, 1996, p. 129).

O diálogo que envolve o canto dos pastores, na “Écloga I” de Cláudio Manuel da Costa, do qual transcrevemos uma das falas do pastor Corebo, na epígrafe, cujo poema trazemos um excerto como recorte do longo texto, já nos sugere a ideia de uma suposta reminiscência da poética camoniana e da poesia clássica greco-latina; a começar pela adoção do nome pastoril da persona poética claudiana semelhante ao pseudônimo do pastor camoniano, Montano⁷:

Os Maiorias do Tejo Montano, Corebo, Lise e Laura

Eu canto os dous Pastores
Que o Tejo cristalino
Na bela margem viu: canto o divino
Assunto dos amores,
Que de inveja, e de agrado
O céu, a terra, o mar tem namorado.

Também das Ninfas belas,
Que Amor viu abrasadas,
Os números então: se entre aquelas
Cadências delicadas,
Rude o som de meu canto
Se faz digno, Senhor, de obséquio tanto.

Tu do semblante augusto,
Tu da frente serena,
Infante generoso, invicto, e justo,
Enquanto soa a avena,
Teu magnânimo alento
Comunica a meu débil, rouco acento.

E Tu, que os teus altares,

⁷ Trataremos sobre o nome pastoril de Camões no **Capítulo 3**.

Princesa soberana,
 Dilatas na extensão de ambos os mares;
 Que Tétis, mais que humana,
 Em melhor hemisfério,
 Te adotas do Brasil o grande Império;
 [...]

Dum lado e doutro lado
 Se estende uma campina,
 Em que traz a pascer o manso gado
 Tanto a formosa Eulina,
 A filha de Silvano,
 Como o destro Corebo, o fiel **Montano**.

Em uma tarde, quando
 Os músicos Pastores
 Ao som da acorde flauta recitando
 Estavam seus amores,
 Nas vozes, que afinavam,
 Deste modo a cantar se preparavam:

COR. Já que estamos Montano, neste monte,
 Sem outra companhia, enquanto o gado,
 Buscando as doces águas dessa fonte,
 Vem concorrendo dum, e doutro lado,
 Aqui deste salgueiro,
 Sentados junto à sombra, eu te requeiro,
 Torna-me a repetir aquela história,
 Que toda esta minha alma encheu de glória.
 [...]
 (COSTA, 1996, p. 128-129, grifo nosso).

Ao realizarmos a leitura do poema, além do primeiro aspecto observado, chama-nos a atenção outros fatores como a qualificação, que antecede à primeira estrofe, quando o poeta árcade atribui aos pastores da égloga a denominação de “Os Maiorais do Tejo”. Esta é uma forma de reverência aos Príncipes D. Pedro e D. Maria, Princesa do Brasil, considerados pastores de hierarquia elevada, uma vez que o adjetivo maiorais está relacionado à figura de chefe ou pastores a quem outros pastores estavam subordinados, conforme notas de Melânia Silva Aguiar, que também afirma que o poema teria sido ofertado para as núpcias do casal real. (COSTA, 1996, p. 129; 1059).

Partimos da premissa de que a consideração desses fatores mencionados torna possível estabelecer certo paralelismo, em Cláudio Manuel da Costa, com as “Cadências delicadas” (v. 10) análogas ao modo que Camões e os poetas da Antiguidade reverenciavam as autoridades, as musas, os deuses e os seres considerados superiores.

No entanto, o olhar atento do leitor pode perceber que a reverência claudiana se estende para além da louvação às autoridades reais, por ocasião da celebração nupcial do casal

principesco, já que a *écloga* remete à poesia bucólica greco-latina, fonte da qual também bebeu a poesia lírica camoniana. Sendo assim, percebe-se, da mesma forma, reverência do poeta brasileiro à poesia clássica tanto quinhentista, quanto à da Antiguidade.

Na já referida “*Écloga I*”, após as sextilhas iniciais, seguidas de longo canto que intercala a conversa dos pastores, o poema também alterna a forma trazendo, quase ao final do texto, um soneto que evoca o estilo decassílabo camoniano, forma esta adotada pelo poeta árcade em seus sonetos.

E já que introduzimos o capítulo com um breve comentário sobre a *écloga* claudiana que, conseqüentemente, aborda a temática pastoril juntamente com elementos bucólicos, tema caro ao Arcadismo brasileiro cujo movimento Cláudio Manuel da Costa é representante, a ordem lógica nos aponta que a abordagem da temática deve se pautar num recorte em que a leitura diacrônica siga os próximos passos que devem percorrer o traçado de uma rota na qual o ponto inicial é a concepção e entendimento da Arcádia e percorra um logo caminho até chegar na compreensão do nosso Arcadismo.

Ao seguir esta rota nos deteremos, porém, apenas nos pontos principais que envolvem os conceitos de Arcádia como a abordagem pertinente à visão greco-latina, as noções gerais sobre a Arcádia de Roma bem como sobre a Arcádia Lusitana e, por último, o anseio do poeta árcade brasileiro de estabelecer uma Arcádia na América Portuguesa.

Sem nos desviarmos deste caminho consideramos, no entanto, recalculando a rota e enquanto repensamos para realinhar cada passo da trajetória, seguimos com um trecho incluso, de esclarecimento sobre a ideia que envolve a compreensão do termo comparação, e que objetiva iniciar as reflexões sobre as questões referentes às similaridades e dissimilaridades entre o poeta quinhentista, Camões, e o setecentista, Cláudio Manuel da Costa.

Apresentaremos essa breve visão acerca das concepções que envolvem o termo comparação, relacionado à literatura, como uma forma de metodologia que tem a finalidade de nortear este estudo considerando o pressuposto de uma aproximação entre as poéticas camoniana e claudiana, tendo sempre em vista o fio condutor do bucolismo e as tópicos que o envolvem.

2.1 Metodologia comparatista bucólica

Convosco um eco ao mundo dar desejo
 Maior que o bom Camões; ele cantando
 (COSTA, 1996, p. 337).

Consideremos a premissa de que quando tratamos da temática do bucolismo, recorrente na poesia de Cláudio Manuel da Costa, uma invocação aos clássicos se torna implícita no momento em que evocamos desde os poetas quinhentistas dos quais o destaque aqui é para Camões e sua “influência”, emprestando o termo de Gilberto Mendonça Teles (1979) usado em seu consagrado estudo intitulado *Camões e a poesia brasileira*. O crítico pondera sobre a corrente mimética presente nas obras dos poetas brasileiros que vêm desde os clássicos greco-latinos como Virgílio e Ovídio, por exemplo. Ainda, segundo o autor, “se o objetivo é mostrar essa permanência de traços da obra de Camões como agentes catalisadores das obras de nossos poetas, não há como fugir à ‘metodologia comparatista’” (TELES, 1979, p. 7, aspas do autor).

Metodologia esta adotada, neste trabalho, pelo viés do tema bucolismo considerando as ideias que envolvem as tópicas⁸ do *locus amoenus*, do *locus terribilis* e do mito da Idade de Ouro.

Com base no “eco” camoniano, do qual partimos do pressuposto que ressoa tanto explicitamente na poética de Cláudio Manuel da Costa, como expressam os versos do soneto “VII” (trazidos na epígrafe que acompanha o subtítulo deste capítulo), quanto implicitamente, quer seja, na expressão dos sentimentos de angústia existencial que se assemelham, na vazão do lirismo bucólico com semelhanças e distinções nos dois poetas, ou na estilística da poética claudiana que remete à poética camoniana, julgamos que o termo “metodologia comparatista” torna-se imprescindível.

Além do caráter essencial da abordagem comparatista, consideramos que a metodologia alude, também, às ponderações de Antonio Candido em seu artigo “Literatura Comparada” no qual o crítico chama a atenção para o inegável fato de que estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada, uma vez que a alusão a autores estrangeiros tem sido

⁸Neste início de capítulo nos deteremos nas concepções que envolvem a ideia de comparação das poéticas, de uma maneira geral. As qualificações referentes à compreensão das tópicas serão abordadas quando introduzirmos o subtítulo que trata sobre a primeira das tópicas: a do *locus amoenus*.

um dos critérios adotados para avaliar e caracterizar os escritores desde, praticamente, as origens da nossa crítica até quase os nossos dias. (CANDIDO, 1993, p. 211).

O crítico ressalta ainda que:

O poeta dos períodos clássicos geralmente incorporava diretamente ao texto as evocações ou citações de autores nos quais desejava se amparar, fundindo-as com o seu próprio discurso, porque naquele tempo a imitação era timbre de glória, não havia o sentimento exacerbado de originalidade e as pessoas cultas tinham sempre em mente um certo estoque de alusões eruditas, que se podiam ajeitar como engastes. (CANDIDO, 1993, p. 212).

No entanto, o crítico, no mesmo artigo, afirma que a incorporação de outros textos resultando na fusão com os próprios textos dos poetas clássicos e neoclássicos era apenas “uma espécie de comparatismo não intencional, elementar e ingênuo [...] essa tendência dos críticos correspondia ao comportamento dos escritores, sempre inclinados a apoiar-se nos textos das literaturas matrizes” (CANDIDO, 1993, p. 212).

A prática de apropriação de outros textos, a que o crítico se refere como tendência, é denominada como uma “vocalização comparatista espontânea e informal, como algo coextensivo à própria atividade crítica no Brasil” (CANDIDO, 1993, p. 212).

E a contextualização desse exercício relacionado a “vocalização comparatista” se deve ao fato que “Literatura comparada propriamente dita, só quando o século XX já estava chegando à metade, apesar de ter havido manifestações anteriores” (CANDIDO, 1993, p. 212).

É pensando no movimento comparatista a partir do vigésimo século que, ao considerar a fusão de vários textos com o dos autores como literatura comparada, o crítico denomina como “uso um pouco novidadeiro da designação, por parte de quem pensava sem fundamento estar praticando a matéria” (CANDIDO, 1993, p. 213).

Porém, ficam apenas no plano das impressões todas as ideias levantadas, já que o próprio crítico afirma que não conhece bem o desenvolvimento desses estudos.

Ao pensar nas, já referidas, declarações do professor Antonio Candido, consideramos pertinente mencionar as elucidações de Tânia Franco Carvalhal em seu estudo publicado na obra *Literatura Comparada*. A referida investigação traz uma abordagem sobre o contexto histórico que envolve o termo e a diferença entre crítica e comparativismo quando a autora menciona Guyard que “insiste na distinção entre crítica e comparativismo, prejudicando a compreensão de ambas as atividades, pois se à primeira destina o paralelismo, à segunda cabe apenas o levantamento de dados sobre o que um autor leu de outro” (CARVALHAL, 2006, p. 26).

Ao retomar as considerações feitas por Antonio Candido (1993, p. 213) a estudiosa traz maiores esclarecimentos, em seu artigo “Literatura comparada e literaturas estrangeiras no Brasil”, afirmando que, posteriormente, o crítico se refere aos estudos de Literatura comparada como sendo a forma na qual a "organização associativa dos especialistas era sinal de maturidade e com certeza ajudaria a Literatura Comparada brasileira a entrar na era do funcionamento sistemático" (CARVALHAL, 1996, p. 1).

A autora considera que o crítico estaria aludindo ao início da institucionalização acadêmica referente aos estudos comparatistas no Brasil e por isso afirma:

Certamente estaria a lembrar de trabalhos pioneiros em literatura comparada que foram desenvolvidos no âmbito universitário sob forma de teses acadêmicas e não mais como resultado de um comparatismo ‘espontâneo e difuso’ que, segundo ele, teria caracterizado os estudos críticos brasileiros, dotados em geral de ‘ânimo comparatista’. Ânimo concretizado na referência constante a modelos externos, tomados inclusive como critério de valor, como se sabe, pois os estudos de literatura nacional (como aliás a própria produção literária brasileira) caracterizavam-se por manifestar através da constante referência ao estrangeiro, ainda no dizer de Candido, ‘uma espécie de comparatismo não intencional, elementar e ingênito’. Entre os trabalhos oriundos da experiência com literaturas estrangeiras estão aqueles que o próprio crítico menciona no mesmo texto: o de Keera Stevens, sobre viajantes ingleses em Portugal, o de Carla de Queiroz em Literatura Italiana sobre Metástasio e os árcades brasileiros. (CARVALHAL, 1996, p. 1, aspas da autora).

A estudiosa confirma a declaração de Antonio Candido sobre o surgimento somente no século XX, como organização, da Literatura Comparada e reitera a afirmação do crítico de que teria sido a “época em que comparar estruturas ou fenômenos análogos, com a finalidade de extrair leis gerais, foi dominante nas ciências naturais” (CANDIDO, 1993, p. 212).

Há, porém, uma ressalva da autora lembrando que a ideia da comparação não pertence apenas à época mencionada pelo crítico, pois “o adjetivo ‘comparado’, derivado do latim *comparativus*, já era empregado na Idade Média”. (CARVALHAL, 2006, p. 8, aspas da autora).

Logo nas primeiras páginas de seu estudo a crítica chama a atenção para o fato de que “a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim”. (CARVALHAL, 2006, p. 7). E é por isso que ao tratar das atividades comparatistas como um “meio”, metodológico, a estudiosa discorre sobre a contextualização histórica relacionada à sistematização teórica envolvendo a visão de vários autores pertinentes a movimentos literários que são denominados “escolas”, dentre as quais serão referidas aqui apenas algumas;

A “escola” francesa que prima as relações entre autores e obras e tem como destaque autores como Paul Van Tieghem.

A “escola” alemã pautada na tradição legada por Goethe, com a consagração do termo *Weltliteratur* e que tem a preocupação em considerar “as questões de temas, motivos, *topos*, mitos e personagens que circulam na literatura (oral ou escrita, ou de uma para a outra) de vários séculos e/ou de vários países, ou seja, a *Stoffgeschichte*”, conforme elucidativas considerações feitas por Antônio Donizeti Pires (2018, p. 3-4) no texto inédito “A literatura comparada em perspectiva”, extraído de sua tese doutoral.

A “escola” soviética que também é conhecida como “escola” marxista sendo representada por autores que herdaram a tradição formalista como Victor Zhirmunsky.

E a “escola” americana na qual se destaca como representante o estudioso e crítico tcheco residente nos EUA, René Wellek, e que tem como enfoque a análise do texto em sua “imanência e em suas relações sincrônicas com outros textos”, em oposição à concepção francesa. (PIRES, 2018, p. 2).

De acordo com a autora Tânia Franco Carvalhal, os estudos de Van Tieghem passaram a ser considerados como “bíblia” não apenas na França, mas em outros países também sendo que, no Brasil, Tasso da Silveira é autor do livro *Literatura Comparada*, considerado o manual brasileiro de estudos comparativistas que tem adesão integral à obra de Van Tieghem.

Entretanto a estudiosa chama a atenção para o seguinte fato:

a visão obliterada que se tem da literatura comparada como um estudo restrito a exaustivos levantamentos, verdadeiros exercícios de erudição que, muitas vezes, impressionam mais pelo esforço da pesquisa do que pela agilidade das interpretações resultantes, decorre, em geral, das propostas que conhecemos através de manuais que sobrecarregam o aparato da investigação sem suscitar as atitudes críticas. (CARVALHAL, 2006, p. 25).

Visão esta que remonta aos autores franceses, especialmente Van Tieghem que fazia distinção entre literatura comparada e literatura geral afirmando que a esta corresponde uma visão mais sintética, podendo abarcar o estudo de várias literaturas, enquanto que àquela corresponde a uma visão mais analítica e responsável por estudos binários por se fundamentarem no “binômio fontes e influências”, conforme denominação aderida por Antônio Donizeti Pires, em seu artigo sobre literatura comparada, já citado anteriormente, no qual faz uma alerta para as ressalvas que envolvem o referido binômio, este que tendo sido “bastante combatido no século XX, preocupa-se em demasia com as fortunas críticas de um dado escritor em um dado país, e com as relações bilaterais e de dependência”. (PIRES, 2018, p. 1).

Contudo, ao retomar o uso do termo “metodologia comparativa”, não pretendemos nos deter, especificamente, às definições teóricas pertinentes aos estudos sistemáticos binaristas, resultantes da concepção francesa, que nortearam o início da Literatura Comparada no Brasil.

Ao fazer uso da atividade envolvendo a prática comparatista esclarecemos que, apesar de, posteriormente e ao longo do texto, citar a declaração de João Ribeiro, na “Introdução” das *Obras*, quando afirma que “há certa diminuição de brilho e da perfeição da forma” (RIBEIRO in PROENÇA FILHO, 1996, p. 25) na poética de Cláudio em comparação com o texto poético clássico, nosso intuito não está relacionado à ideia de atribuição de juízo de valor resultante da comparação entre uma literatura em detrimento de outra, mas, sim, de identificar a fusão das muitas vozes literárias (a intertextualidade como será melhor conceituada no **Capítulo 3**) que contribuem para um olhar mais amplo sobre determinados aspectos que envolvem a temática.

Conforme pondera René Wellek, em seu artigo “A crise da literatura comparada”, é necessário um “reexame” dos objetivos e métodos no que se refere aos estudos literários comparativistas, pois há falhas nos pronunciamentos dos antigos mestres como Van Tieghem e Guyard, uma vez que os estudos atribuídos a eles não foram capazes de estabelecer um objeto de estudo distinto e uma metodologia específica. (WELLEK, 1994, p. 108).

Ainda discorrendo sobre a necessidade de refletir e reexaminar os conceitos teóricos que envolvem os estudos de literatura comparada, o crítico comparatista ressalta a importância da reflexão sobre a amplitude e profundidade que deve ter a questão das “influências” nas obras de arte, ao considerar o pressuposto de que “obras de arte, no entanto, não são simples somatórios de fontes e influências; são conjuntos em que matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura”. (WELLEK, 1994, p. 111).

Concepções estas retomadas por A. D. Pires, ao considerar que:

*o estudo imanentista do objeto literário pode evidenciar a natural e contínua reescritura dos textos, numa demonstração cabal de que o trabalho de transformação e assimilação de *textos-fonte* não é jamais uma soma conflitante de influências, ou incompreensíveis dívidas de um autor para com outro, mas um diálogo crítico com toda a tradição literária e cultural da humanidade. (PIRES, 2018, p. 8, grifo do autor).*

As elucidações do crítico Wellek, no que concerne à reflexão sobre a metodologia comparatista, considerando a relação dialógica dos textos, são reiteradas nas considerações de

A. D. Pires quando alude aos “aspectos metodológicos” denominados, pelo crítico, como sendo “definitivamente plurais, no âmbito comparatista –, a partir das avançadas ideias concebidas por Julia Kristeva, Laurent Jenny e outros (na esteira de Bakhtin), em que se dá relevo ao dialogismo, à polissemia do texto” (PIRES, 2018, p. 7-8).

Conceitos estes que julgamos contribuir para o estabelecimento de um diálogo com as concepções da escola alemã ao conjecturar que a questão do tema ou das tópicas, que envolvem a temática geral do bucolismo, abrange especificidades como o *topos* do *locus amoenus*, o *tópos* do *locus terribilis* e o do mito da Idade de Ouro, presentes na poética neoclássica de Cláudio Manuel da Costa, aliados à releitura da poética camoniana que, por sua vez, também remonta à poética clássica greco-latina da mesma forma que outros *tópoi* já foram estudados na literatura brasileira, conforme pondera A. D. Pires:

A chamada *escola* germânica de literatura comparada, como visto, preocupava-se com a questão dos temas, motivos e tópicos literários que migram de uma literatura a outra, da literatura oral para a escrita ou desta, considerada culta, para a literatura popular. Entre nós, o pioneiro Augusto Meyer, em *Textos críticos*, além de estudos sobre Rimbaud e Camões, pesquisou alguns *topos migratórios* como *A vida como sonho* ou *Ubi sunt – Onde?*, que revelam a evanescência da vida humana. Meyer, além disso, investigou alguns motivos arcaicos – oriundos da literatura culta – que aparecem na poesia popular. Outros exemplos de estudos seriam o *topos* horaciano do *carpe diem* e seu uso sistemático por poetas clássicos, barrocos ou neoclássicos (chegando aos contemporâneos), assim como o motivo do retrato da amada, que remonta a Petrarca e foi sistematicamente usado por Camões, Góngora, Gregório de Matos, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga. (PIRES, 2018, p. 9, grifo do autor).

É com base nestas reflexões sobre temas migratórios que trazemos como exemplo (seguido de breve comentário) o soneto “VII” do *Parnaso Obsequioso e Obras Poéticas*, de Cláudio Manuel da Costa:

Ninfas do pátrio Rio, eu tenho pejo
Que ingrato me acuseis vós outras, quando
Virdes que em meu auxílio ando invocando
As Ninfas do Mondego, ou as do Tejo.

Convosco um eco ao mundo dar desejo
Maior que o bom Camões; ele, cantando
O valor com que os mares vai cortando,
Ao Gama lhe ganhou nome sobejo.

Mas vós quereis saber qual outra estuda
Alta empresa o meu Canto? Oh, quantas vezes
Ela é digna de vós, da vossa ajuda!

Dai-me vosso favor; que entre os arneses
De Marte, eu louvarei com pena aguda
A glória dos Noronhas, e Menezes.
(COSTA, 1996, p. 337-338).

Consideremos que no poema encomiástico o poeta árcade, ao que parece, deixa transparecer mais do que apenas reminiscência camoniana, pois o “eco” (v.5) deste é explícito e invocado pelo próprio poeta mineiro ao rememorar o “Canto” (v.10) do poeta lusitano, para que num tom bucólico por invocar as “Ninfas do pátrio Rio” (v.4) ao mesmo tempo que usa também um tom de louvação aos Noronhas e Menezes.

Ao se apropriar das cadências camonianas do soneto decassílabo, que alterna versos sáficos e heroicos, de rimas intercaladas, o poeta invoca as glórias do progresso lusitano às terras do pátrio Ribeirão do Carmo e o compara com o valor dos mares e o “nome sobejo” que Gama ganha com o Canto do poeta lusitano para que, deste modo, o poeta árcade não mais tenha “pejo” das “Ninfas do pátrio Rio” ao invocar, em seu auxílio, as “Ninfas do Mondego e do Tejo” (COSTA, 1996, p. 337).

Pressupomos que o poeta árcade não transforma apenas a arte poética assimilando, à estrutura camoniana, os valores de sua terra numa estrutura inovadora, mas almeja que a rusticidade da própria pátria seja transformada e assimile nova estrutura cultural quando “invoca as Musas do País para cantar o nome dos Ilmos. Chefes dos Noronhas e Menezes”, conforme atestam as palavras dedicatórias, expressas anteriormente ao primeiro verso, do referido soneto “VII”.

A leitura que acabamos de fazer, do soneto claudiano, no qual é perceptível o tom de louvação a que o poeta mineiro evoca da poética camoniana, nos remete à reflexão das declarações do erudito filólogo alemão, Ernest R. Curtius, nas palavras iniciais do Capítulo X “Paisagem Ideal”, da obra *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, quando julga o fato de que “os esquemas da tópica laudatória serviram de veículo e revestimento aos ideias de classe e de vida no fim da Antiguidade, na Idade Média, na Renascença e no século XVII. A retórica elaborou a imagem ideal e determinou, por milênios, a paisagem ideal da poesia.” (CURTIUS, 2013, p. 239).

Na poética de Cláudio Manuel da Costa, especialmente nas *Obras*, presumimos que além de serem recorrentes as imagens da paisagem natural de sua própria terra, é possível perceber que ecoa uma corrente dialógica que se funde com as imagens da poética camoniana e virgiliana, conforme atestam as palavras do próprio poeta no “Prólogo ao Leitor” quando afirma que:

Bem creio que te não faltará que censurar nas minhas *Obras*, principalmente nas **Pastoris** onde, preocupado da comua opinião, te não há de agradar a elegância de que são ornadas. Sem te apartares deste mesmo volume, encontrarás alguns lugares que te darão a conhecer como talvez me não é estranho o **estilo simples**, e que sei avaliar as melhores passagens de Teócrito, **Virgílio**, Sanazaro⁹ e dos nossos Miranda, Bernardes, Lobo, **Camões**, etc. (COSTA, 1996, p. 47, grifo nosso).

O elemento rio, presente no soneto “VII”, assim como o vale e os campos que são recorrentes na poética claudiana por meio de paráfrases, marcam presença, além dos sonetos, nas écloas, conforme as notas de Melânia Silva Aguiar. A estudiosa compara as écloas ao “Epicédio 2”, “que é muito belo”, de acordo com o atributo manifestado pela crítica ao complementar a expressão qualificativa com outros esclarecimentos, e aponta que o poema é quase todo parafraseado no ritmo, na forma e na substância, de Petrarca e Camões. (COSTA, 1996, p. 1050).

Presumimos que estas apropriações levam o leitor a refletir sobre a relação dialógica que resulta na fusão do texto poético claudiano com outros textos clássicos, de outros poetas pertencentes a diferentes épocas e diferentes movimentos literários e que vão além da esfera da simples imitação, além de transformar e ressignificar os textos, tornando-os assim *neoclássicos*, o seu próprio texto, conforme é possível perceber na leitura comparativa de alguns versos das “Écloga I” e “Écloga II” e, também, do “Epicédio2”:

Duas rolas cantando
Naquela sorveria
Docemente se estavam namorando:
Uma, e outra ligeira,
Com suave reclamo,
De folha em folha vão, de ramo em ramo
(COSTA, 1996, p. 131).

Versos estes que dialogam com os versos 57 e 58 da “Bucólica I” de Virgílio, num trecho do canto do pastor Melibeus, conforme notas de Melânia Silva Aguiar. (COSTA, 1996, p. 1050).

*Nec tomem interea rauce, tua cura, palumbres
Nec genere aerea cessabit turtur ab ulmo.*

Jamais hão de calar o gemido no olmeiro

⁹ Aqui também mantivemos a grafia usada pelo autor.

As roucas pombas, teus amores, nem as rolas.¹⁰
(VIRGÍLIO, 2005, p. 17; v. 57-58).

Os campos neste dia
Se cobrem de verdura:
Pasta o gado contente a relva fria,
E na verde espessura
Novo contentamento
Desterra toda a sombra do tormento.
(COSTA, 1996, p. 140).

Nesta sextilha, que compõe a quarta estrofe da “Écloga II”, é possível perceber o diálogo estabelecido entre a poética claudiana com o soneto camoniano “Mudam-se os tempos, mudam se as vontades”, especialmente no que se refere aos versos do primeiro terceto do soneto, transcrito a seguir:

[...]
O tempo cobre o chão de verde manto
que já coberto foi de neve fria,
e enfim converte em choro o doce canto.
(CAMÕES, 1994, p. 289).

Já na oitava estrofe que compõe a “Écloga II”, novamente é possível perceber a relação que o poeta mineiro estabelece com a poética virgiliana, mais especificamente no que se refere aos dois primeiros versos da écloga claudiana, dialogando com o nono verso da “Bucólica IV”, sendo que o excerto do texto virgiliano é seguido de outro texto claudiano, o “Epicédio 2”, no qual o leitor pode perceber, no primeiro verso, a continuidade do diálogo no que se refere à menção do mito da Idade de Ouro, presente nos três textos.

Já torna o nosso mundo
Aquele idade de ouro;
O campo sem cultura já fecundo
Produz o trigo louro.
Tudo está melhorado:
A montanha, a campina, o vale, o prado.
(COSTA, 1996, p. 141).

*iam noua progenis caelo demittitur alto.
Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surgest gens aurea mundo,*

¹⁰ Tradução de Raimundo Carvalho e Odorico Mendes na edição bilíngue das *Bucólicas* (2005).

Já nova geração vem vindo do alto céu
 E do menino, sob o qual raça de ferro
 Sumindo, surgirá uma de ouro no mundo,¹¹
 (VIRGÍLIO, 2005, p. 40-41; v. 7-9).

A trágica memória, que da idade
 Os fastos ornará de um mudo espanto,
 Ó insigne Herói, nas sombras da saudade
 Te acende imortal voto o nosso pranto:
 Não o lúgubre ornato que a piedade
 Bárbara honrou no fúnebre Amaranto
 Te cinge a urna, porque a cerca atento
 O luto, a dor, a mágoa, o sentimento.
 (COSTA, 1996, p. 465).

Em nota na carta de João Ribeiro a José Veríssimo, há um esclarecimento que confirma a interação dialógica do poeta árcade mineiro com as poéticas clássicas quando o autor afirma que “estava no gosto de todas as escolas repetir os versos célebres de todas as literaturas; [...] Essas reminiscências eram como que a erudição dos poetas e mostravam suas leituras e predileções” (RIBEIRO *in* COSTA, 1996, p. 50).

O crítico complementa os esclarecimentos concluindo que na poética de Cláudio é possível notar as “reminiscências de Guarini, Metastásio, Quevedo, Camões, Petrarca, Virgílio e Ovídio”. (RIBEIRO *in* COSTA, 1996, p. 50).

As declarações de João Ribeiro, já mencionadas, fazem refletir sobre as retomadas de leituras e ressignificações de autores e obras poéticas clássicas presentes no texto poético neoclássico do poeta árcade e que possibilitam, ao leitor, trilhar os caminhos que levaram à transformação e perceber que a comparação com os textos da tradição pode trazer possibilidade de novos textos, conforme ressaltam as reflexões de A. D. Pires:

A intertextualidade, a meu ver, ao privilegiar as relações tenso-dialógicas entre dois ou mais textos, e ao ressaltar os três vértices do triângulo autor-obra-público, configura-se como método fecundo e privilegiado de análise, pois no confronto com os textos da tradição, é justamente o leitor-autor quem atua como organizador de um novo texto. (PIRES, 2018, p. 12).

Desta forma, quando consideramos que Cláudio Manuel da Costa ao mesmo tempo em que manteve o diálogo com a tradição foi também criador de novos textos ao proporcionar múltiplas leituras, julgamos pertinente retomar o estudo de Tânia Franco Carvalhal sobre o

¹¹ Tradução de Raimundo Carvalho e Odorico Mendes na edição bilíngue das *Bucólicas* (2005).

cerne da questão que envolve a literatura comparada, pois esta análise possibilita novos olhares com significações inovadoras, multiplicação de leituras e novas formas de criação:

[...] significa contribuir para o conhecimento desses autores num ângulo diverso dos estudos empreendidos por pesquisadores europeus [especialmente os franceses], quer dizer, examiná-los sob o ângulo da reação que eles provocaram em contextos diversos ao de suas origens e da multiplicidade de leituras que eles são capazes de suscitar”. (CARVALHAL, 1996, p. 3).

Há, porém, uma ressalva da autora quando acrescenta que, além da análise sobre a contribuição da multiplicidade de leituras para os diversos autores e do exame da reação que as múltiplas leituras podem suscitar, pois, no que se refere à diversidade de contextos, a crítica admoesta a “observá-los com uma visibilidade particular e colaborar para um entendimento mais eficaz da literatura/cultura que os acolhe”. (CARVALHAL, 1996, p. 3).

É com base nessas explicações que consideramos a acolhida de textos de outras culturas, de outros contextos, pelo poeta representante do Arcadismo, Cláudio Manuel da Costa, partindo do pressuposto de que sua poética contribuiu inegavelmente para que a multiplicação de leituras pudesse culminar no anseio e idealização de uma nova Arcádia, em terras brasileiras, no intuito de que esta tivesse o poder de transformar a colônia em uma pátria mais culta.

2.2 Arcádia e Arcadismo

Que bem é ver nos campos, trasladado
 No gênio do Pastor, o da inocência!
 E que mal é no trato, e na aparência
 Ver sempre o cortesão dissimulado!
 (COSTA, 1996, p. 57).

[...] mas se vê que não se trata de referir a terra natal dos personagens, mas toda uma filiação a um modo de vida que é, sobretudo, um modo de fazer poesia. (VASCONCELLOS, 2008, p. 12).

Para melhor compreensão dos ideais árcades, consideramos traçar um percurso, ainda que sucinto, uma vez que maiores aprofundamentos no assunto requererem tempo do qual não dispomos dentro dos prazos a serem cumpridos numa pesquisa de mestrado. Além do fator temporal, avaliamos o fato que grandes estudiosos e críticos já abordaram a temática com profundidade, erudição e enriquecimento com os quais não ousamos estabelecer paridade. Sendo assim, retomaremos os ideais arcádicos da Antiguidade até chegarmos aos ideais árcades brasileiros, ressaltando apenas os aspectos pertinentes à compreensão da poética de Cláudio Manuel da Costa como aquele que (re)visita a poesia clássica.

Ao tratar da concepção de Arcádia na Antiguidade percebemos que, apesar da tendência de considerar apenas uma Arcádia greco-latina, há distinção entre a noção relacionada à Arcádia grega, aquela situada na região do Peloponeso e vista apenas pelo aspecto físico-geográfico, e a Arcádia Romana idealizada e considerada pelo ponto de vista literário.

Com relação a essa Arcádia considerada pela literatura moderna, julgamos muito relevantes as ponderações de Erwin Panofsky, no capítulo em que discorre sobre a tela do artista francês, Nicolas Poussin, intitulada *Et in Arcadia Ego*, inscrição esta que também se tornou parte do título do Capítulo 7, “*Et in Arcadia Ego: Poussin e a tradição elegíaca*”, do livro *Significado nas Artes Visuais*.

No referido capítulo, Panofsky avalia a visão de Arcádia como sendo de um “primitivismo suave” ou “da era do ouro” e esclarece que a Arcádia referida pelos escritores gregos, aquela que existiu na realidade, é quase o oposto daquela Arcádia idealizada pelos poetas latinos – especialmente Virgílio.

Sobre esta, a latina, trataremos mais adiante porque antes julgamos muito pertinentes evocar a explanação de Panofsky quando qualifica a Arcádia grega:

Na verdade, a Arcádia real era o domínio de Pã, cuja avena era audível sobre o monte Maenalus¹², e seus habitantes eram famosos por seus feitos musicais, assim como por sua linhagem antiga, hospitalidade rústica e virtude inflexível: mas eram também famosos por sua grande ignorância e baixo padrão de vida. (PANOFSKY, 1991, p. 380).

O autor complementa as considerações afirmando, à luz das explicações do historiador Políbio que, ao olhar pela perspectiva puramente físico-geográfica, esta região de localização da Arcádia grega era desprovida dos atrativos amenos da terra idealizada e de perfeita harmonia pastoril:

E do ponto de vista puramente físico, essa terra não dispunha de nenhum dos encantos que se costuma associar à terra da beatitude pastoral perfeita. Políbio, o mais famoso filho da Arcádia, embora faça justiça à piedade simples e amor pela música reinantes em sua terra natal, descreve-a como uma região pobre, desolada, pedregosa e gelada, destituída de todas as amenidades da vida e quase incapaz de produzir o alimento para umas poucas cabras. Não é, pois, de admirar que os poetas gregos evitassem usar a Arcádia para palco de suas pastorais. A ação da mais célebre delas, os *Idílios*, de Teócrito, passa-se na Sicília, que nesse tempo era tão dotada desses prados verdejantes, bosques sombreados e brisas calmas que faltavam tão conspicuamente aos “caminhos desérticos” (William Lithgow) da verdadeira Arcádia. O próprio Pã precisou viajar da Arcádia para a Sicília, quando Dáfnis de Teócrito, vendo a morte chegar, quis devolver ao deus sua flauta. (PANOFSKY, 1991, p. 380-381).

As ponderações do crítico e historiador alemão enriquecem a compreensão no que se refere à distinção entre a concepção da Arcádia grega e a visão literária arcádica que, na verdade, é pertinente à Arcádia latina, já que a mudança de definição não se deu com a poesia grega, mas, sim, com a poesia latina que contribuiu para que a Arcádia penetrasse “no palco da literatura mundial.” (PANOFSKY, 1991, p. 381).

A partir deste aspecto conflituoso foi possível distinguir duas visões praticamente opostas de Arcádia, sendo que esta distinção ocorre mesmo entre os poetas latinos, uma vez que a abordagem de Ovídio, que concebe a imagem arcádica como um *locus terribilis*, é divergente da forma de representação da Arcádia para Virgílio que, nas *Bucólicas*, constrói a imagem de um *locus amoenus*. A divergência nos dois poetas se dá, apesar do fato, conforme

¹² O autor traz o seguinte esclarecimento; “Pausânias, *Periegesis*, VIII, 36, 8: ‘O monte Menalus era consagrado especialmente a Pã, e o povo afirmava que ali se podia ouvi-lo tocando sua flauta’” (PANOFSKY, 1991, p. 380; aspas do autor).

Panofsky, de que ambos basearam sua concepção de Arcádia em Políbio. (PANOFSKY, 1991, p. 381).

No entanto, mesmo quando o historiador destaca certas virtudes dos arcadianos como o humanismo, a hospitalidade e os nobres costumes tais como as práticas referentes às habilidades musicais, salienta que estes mesmos arcadianos não se envergonhavam de confessar sua ignorância em relação a outros conhecimentos, que não fossem os referentes à música, e analisa a cultura arcadiana vinculando a rudeza dos habitantes com a pobreza do meio:

Creo que los antiguos introdujeron estas costumbres [música] no como un lujo o como algo superfluo, sino porque veían que cada uno trabajaba por su cuenta, y que la vida se les hacía dura y difícil; consideraron además la austeridad de costumbres que les ha tocado como consecuencia de la pobreza del medio y de la tristeza casi general de la región circundante, características a las que todos los hombres hemos acabado por asimilar nuestra naturaleza. [...] Los antiguos arcadios querían suavizar y templar da dureza y la severidad de la naturaleza, y por ello introdujeron el arte musical, y además establecieron que la mayoría de las asambleas y sacrificios fueran comunes, sin diferencias para hombres y mujeres, e instituyeron también coros de doncellas y de muchachos. Lo idearon todo, en suma, con el interés de amansar y de dulcificar por la institución de unas costumbres la rudeza de su espíritu. (POLÍBIO, 1981, p. 442; l. IV 21).

De acordo com Panofsky (1991, p. 382), a concepção arcadiana de Ovídio fez da Arcádia de Políbio pior ainda do que esta já era porque os árcades, na descrição ovidiana, de cuja origem se dá anteriormente ao nascimento de Júpiter e da criação da lua, são considerados selvagens primitivos em quem a vida ainda não havia sido transformada pela disciplina e educação. Por esta razão, eram considerados semelhantes aos animais devido ao modo grosseiro de ser e por ignorarem a arte.

Enquanto Políbio ressalta a habilidade musical dos árcades, Ovídio¹³ não menciona este único aspecto positivo referente à musicalidade dos arcadianos. Eis a descrição sobre “Os costumes da Arcádia”, nos *Fastos*:

*Ante Iouem genitum terras habuisse feruntur
Arcades, et luna gens prior illa fuit.
Vita feris similis, nullos agitata per usus:
artis adhuc expers et rude uolgens erat.
Pro domibus frondes norant, pro frugibus herbas;*

¹³ Torna-se mais evidente, quando situamos no tempo e no espaço, a probabilidade de que o poeta sulmonense conhecia a descrição de Políbio - o historiador nascido em Megalópolis, capital da Liga Aqueia, na Arcádia, região ideal da poesia bucólica, e que viveu entre 210 ou 200 até 127 a.C. (POLÍBIO, 1981, p. 8), considerando que a escrita dos *Fastos* se dá por volta do ano 2 d.C. (OVÍDIO, 2015, p. 14).

*nectar erat palmis hausta duabus aqua.
Nullus anhelabat sub adunco uomere taurus,
nulla sub imperio terra colentis erat:
nullus adhuc erat usus equi; se quisque ferebat:
ibat ouis lana corpus amicta sua.
Sub Ioue durabant et corpora nuda gerebant,
docta graues imbres et tolerare Notos.
Nunc quoque detecti referunt monimenta uetusti
moris, et antiquas testificantur opes.*

Dizem que a Arcádia antes de Jove já existia
e já havia seu povo antes da lua.
Como a das feras era a vida sem proveito,
seu povo era ainda rude e sem destreza.
Galhos tinham por casa, e o mato pelas frutas;
era um néctar beber a água co'as mãos.
Não arfava nenhum touro sob a charrua,
não submetia a terra o agricultor.
Cada um se transportava, o cavalo era inútil,
e a ovelha, com sua lã, ia coberta.
Viviam ao relento, e o corpo nu traziam,
o Noto e grandes chuvas suportando.
Hoje, a nudez traz a memória do uso antigo,
testemunhando a antiga autoridade.¹⁴
(OVÍDIO, 2015, p. 96-97; l. II v. 289-302).

Se, por um lado, temos em Ovídio a visão real de Arcádia descrita como um lugar árido e incivil, em contraposição temos a visão idealizada de Virgílio que nos apresenta a Arcádia como um lugar ameno, cheio de virtudes e encantos. Erwin Panofsky acrescenta que Virgílio não enfatizava apenas os atributos que a Arcádia possuía, incluindo o som eterno de cânticos e flautas, cujo som Ovídio não faz menção, mas ressaltava também os encantos que a Arcádia real nunca tinha possuído a exemplo da vegetação exuberante, da primavera eterna e do tempo inesgotável para o amor. (PANOFSKY, 1991, p. 382).

Em síntese, Panofsky esclarece que Virgílio “transplantou as pastorais de Teócrito” para sua própria concepção de Arcádia sendo por isso que, nesta metamorfose virgiliana, o Pã de Teócrito precisou viajar na direção oposta de Aretusa, a ninfa-fonte de Siracusa quando esta vinha em auxílio do poeta mantuano, em sua Arcádia (PANOFSKY, 1991, p. 382), conforme sugerem os versos da “Écloga X”.

*Sic tibi, cum fluctus suberlabore Sicanos,
Doris amara suam non intermisceat undam;
incipi; sollicitos Galli dicamus amores,
dum tenera attondent simae uirgulta capellae.*

¹⁴ Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior na edição bilíngue dos *Fastos* (2015).

*Non canimus surdis: respondente omnia silvae.
Quae nemora aut qui uos saltus habuere, puellae
Naides, indigno cum Gallus amore peribat?*

Ao seguires, assim, sob mares da Sicília,
Dóris amara, em ti, as ondas não misture;
vai, cantemos o amor obsessante de Galo,
enquanto a cabra rói estas tenras vergôntes.
Não canto para surdo: a selva ecoa tudo.
Em que bosque, em que prado estivestes, meninas
Náiades, quando Galo, em vão, de amor, morria?¹⁵
(VIRGÍLIO, 2005, p. 91; v. 4-10).

Complementando as ponderações de Panofsky, no que diz respeito à transposição que ocorreu na Arcádia Virgiliana, Paulo Sérgio de Vasconcellos, na “Introdução” das *Bucólicas*, nos adverte para o seguinte aspecto:

[...] lembremos que as *Bucólicas* criam, no imaginário ocidental, um espaço ideal, a Arcádia. No conjunto das élogas, a paisagem se desloca da Sicília para o rio Míncio e Mântua e para a Arcádia, numa imprecisão espacial significativa. Mais que a região grega do Peloponeso, montanhosa e coberta de bosques, apegada a suas tradições ancestrais, a Arcádia, onde se teria inventado a flauta de Pã, símbolo da poesia pastoril, torna-se em Virgílio um espaço vago, não localizável em uma só parte do mundo, um universo próprio que tenta se resguardar das duras realidades do exterior. Na bucólica VII, os pastores Coridon e Tirsis são chamados ‘arcades’, mas se vê que não se trata de referir a terra natal dos personagens, mas toda uma **filiação a um modo de vida que é, sobretudo, um modo de fazer poesia**. Não é fácil traçar o caminho que leva à concepção virgiliana de Arcádia como um país ideal (um dado que ele não encontrou no grande predecessor Teócrito, que ambienta as cenas na Sicília), mas por certo a importância que a música tinha na vida cotidiana dos habitantes dessa região deve ter contribuído para fomentar a imagem de uma Arcádia povoada por pastores que cantavam seus versos e fazem desse canto a verdadeira razão da existência. (VASCONCELLOS, 2008, p. 12, aspas do autor; grifo nosso).

Quando Virgílio transforma o que Panofsky qualifica como “primitivismo suave e duro” da Arcádia selvagem em um lugar de bosques e prados sicilianos aprazíveis, o crítico afirma, como o faz, semelhantemente, P.S. Vasconcellos, ao designar a Arcádia como um “país ideal”, no qual o poeta transformou duas realidades em uma Arcádia idealizada e utópica:

Ao proceder assim, Virgílio realizou muito mais que uma mera síntese do primitivismo ‘suave’ e ‘duro’, dos pinheiros selvagens da Arcádia com os

¹⁵ Tradução de Raimundo Carvalho e Odorico Mendes na edição bilíngue das *Bucólicas* (2005).

prados e bosques sicilianos, da virtude e piedade arcádicas com a doçura e sensualidade sicilianas: transformou duas realidades numa **Utopia**, num reino suficientemente afastado da vida cotidiana de Roma para poder desafiar uma interpretação realista (os próprios nomes dos personagens, assim como dos animais e plantas, sugerem uma atmosfera irreal, distante, quando as palavras gregas aparecem no contexto do verso latino), porém bastante impregnado de concretude visual para fazer apelo direto à experiência interior de cada leitor.

Foi então que, na imaginação de Virgílio, e de Virgílio somente, que o conceito da Arcádia, como o conhecemos, nasceu – que uma região árida e gélida da Grécia se transfigurou num reino de completa beatitude. Porém, assim que surgiu essa nova e utópica Arcádia, notou-se uma discrepância entre a perfeição sobrenatural de um ambiente imaginário e as limitações naturais da vida humana como ela é. (PANOFSKY, 1991, p. 382, aspas do autor; grifo nosso).

O termo “utopia”, atrelado às considerações sobre a ideia de idealização da Arcádia virgiliana, pode ser mais detalhadamente esclarecido, no sentido de trazer outros fatos históricos, com as declarações de Jorge A. Ruedas de La Serna, em seu estudo *Arcádia: Tradição e Mudança*:

Em tempos de Virgílio, ou mais precisamente quando este escreve as écloas (43 a 37 a.C., aproximadamente), os antigos camponeses romanos [...] estavam sendo despojados de suas propriedades, como resultado da política de dotar de terra os veteranos de guerra. Foi assim que se acentuou o êxodo dos camponeses para a cidade, com o caos que isso significava para a agricultura [...] A magnitude da expolição dos antigos proprietários, entre os quais se incluía o próprio Virgílio, significou um trauma social comparável ao sofrido pelos camponeses ingleses nos tempos de Thomas Morus, quando os agricultores foram despojados de suas terras de lavoura pela introdução, em grande escala, do pastoreio. Em ambos os casos, os velhos camponeses viram-se obrigados a migrar para as cidades, despossuídos não só de suas terras, mas também de sua identidade. O **primeiro é o momento** em que **Virgílio ‘inventa’ a Arcádia** e o **segundo, quinze séculos depois**, é quando **Morus inventa também a Utopia**. (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 46; aspas do autor; grifo nosso).

Estabelecendo um diálogo entre Panofsky e Ruedas de La Serna, no que se refere à metamorfose e idealização da visão pertinente à Arcádia latina, consideramos que este corrobora as explanações do crítico alemão quanto retoma as concepções arcadianas de Políbio e Ovídio e, ao contrapô-las com as de Virgílio, assim esclarece:

Era a Arcádia uma região montanhosa do centro do Peloponeso, sobre a qual se contavam as mais contraditórias versões. Mundo pouco acessível e primitiva, nos confins do universo romano. Falava-se de crimes horrendos que ocorriam entre seus habitantes e até de histórias de licantropia. Fama funesta que o historiador Políbio, arcádio de origem, sente-se obrigado a

refutar, colocando a Arcádia como um país pacífico em que reinavam a música e as artes. A última versão, e o fato de que se tratava de um lugar remoto na época e por isso mesmo preservado da degradação da *polis*, são os elementos que permitem a Virgílio construir sua ficção, pois, inspirado no exemplo de Teócrito, sobretudo, não lhe era alheio o fato de que a Sicília, que este havia celebrado como sítio mais ameno da terra, convertida em província romana, havia perdido seus encantos naturais. Fazia-se necessário, portanto, e essa foi uma das genialidades do poeta mantuano, eleger como espaço privilegiado para abrigar o lugar humano por excelência, um sítio afastado nos confins do império. Assim, esse espaço privilegiado seria a antítese da metrópole e, por inacessível e áspero, se transformaria em uma categoria estável, incontaminada, geomântica, podendo ser reproduzido em qualquer parte da terra sempre que nesse sítio re nassem as galas da natureza que Virgílio atribuiu à Arcádia. Esse jogo entre realidade e ficção e essa ambiguidade e ambivalência entre mundo primitivo e mundo altamente refinado constituem a base ontológica da Arcádia. (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 46-47).

Constatamos que é de comum acordo entre os críticos o fato de que coadunavam, nesta Arcádia virgiliana idealizada, a harmonia e tranquilidade de um ambiente sobrenaturalmente perfeito coexistindo com o sofrimento humano que parece não ser de todo extinto do universo arcadiano de Ovídio e Políbio, apesar de toda a transformação ocorrida na Arcádia latina.

Ruedas de La Serna prefere denominar esse contraste como sendo um jogo de ambiguidade e ambivalência entre realidade e ficção, já Panofsky atribui ao aspecto de oposição a causa de que este tenha gerado uma dissonância da qual o crítico afirma ter sido solucionada com o que acredita ser a contribuição mais pessoal de Virgílio para a poesia; “a mistura de tristeza vespertina e tranquilidade” (PANOFSKY, 1991, p. 383).

Indo mais além nas considerações do crítico, sobre as contribuições de Virgílio, temos a seguinte declaração muito relevante, a nosso ver, por contribuir com a ideia de dualidade ente harmonia e tensão na Arcádia:

Com pouquíssimo exagero pode-se dizer que ele [Virgílio] ‘descobriu’ a noite. Quando os pastores de Teócrito terminam suas melodiosas conversas ao cair da noite, gostam de despedir-se com uma pequena brincadeira sobre o comportamento das cabras¹⁶. No final das *Éclogas* de Virgílio, sentimos a noite descendo silenciosamente, sobre o mundo: ‘*Ite, domum, sature, venit Hesperus, ite capellae*’¹⁷, ou ‘*Majoresque cadunt altis de montibus umbrae*’¹⁸ (PANOFSKY, 1991, p. 383, grifo nosso).

¹⁶ Nota de Panofsky quando informa o texto ao qual faz referência: “Teócrito. Idílios. I, 151 e s.; V, 147 e ss.” (PANOFSKY, 1991, p. 383).

¹⁷ Tradução e referência de Panofsky: “Virgílio, *Éclogas*, X, 77: ‘Venham para casa, já tiveram o bastante; a estrela da noite está aqui, venham, venham, minhas cabras’.” (PANOFSKY, 1991, p. 383; aspas do autor).

¹⁸ Tradução de Panofsky: “Virgílio, *Éclogas*, I, 83: ‘E lentamente caem as trevas do alto das montanhas’.” (PANOFSKY, 1991, p. 383; aspas do autor).

O silêncio da noite, pairando sobre o mundo, ao mesmo tempo que pode representar a tranquilidade do descanso após um longo dia, analogamente, também pode remeter ao silêncio da morte, como consequência do sofrimento humano, os quais não são banidos do ambiente harmonioso e idealizado da arcádia virgiliana, conforme afirma Panofsky:

Virgílio não exclui a morte nem o amor frustrado; mas os despoja, por assim dizer, de sua realidade. Projeta a tragédia, quer para o futuro, quer, preferencialmente, para o passado, transformando assim a verdade mítica num sentimento elegíaco. (PANOFSKY, 1991, p. 384).

E é com Virgílio, usando o motivo de Dáfnis em duas de suas écloas - na “Écloga X” com o Dáfnis moribundo e na “Écloga V” com Dáfnis em uma cerimônia (em sua memória) na qual erguem uma lápide para ele - que aparece, pela primeira vez, o “Túmulo na Arcádia”, conforme afirma Panofsky (1991, p. 385). O crítico acrescenta ainda que este (o túmulo) era um aspecto característico imprescindível da Arcádia na poesia e arte posteriores. Entretanto, Panofsky pondera que com a morte de Virgílio, o túmulo, juntamente com toda a Arcádia do poeta, cairia no esquecimento por muitos séculos.

Somente durante a Idade Média, após quase mil e trezentos anos de esquecimento, o nome da Arcádia reaparece com a cena de Ameto de Boccaccio em que representa a Arcádia por meio de um emissário chamado *Alcesto di Arcadia*, o qual limitava-se a defender o ideal polibiano ou ovidiano de “frugalidade simples e sadia contra os encantos da riqueza e conforto decantados por seu rival, Achatan di Achademia, da Sicília.” (PANOFSKY, 1991, p. 385).

Foi na Renascença que a Arcádia de Virgílio, tomando o lugar da de Políbio e de Ovídio, ressurgiu do esquecimento passado como uma visão encantada. Tal visão era a representação de uma utopia de felicidade e beleza tanto no espaço, quanto no tempo. E, como parte integrante da esfera clássica, se tornou objeto de nostalgia responsável por distinguir a verdadeira Renascença, dentre todas as demais denominadas pelo crítico como sendo “pseudo ou proto-Renascenças”, cujo surgimento se deu no período da Idade Média, e que “transformou-se num refúgio não apenas de realidade truncada, mas também e principalmente de um presente duvidoso [...]. Logo, entretanto, o reino visionário da Arcádia foi restabelecido como domínio soberano.” (PANOFSKY, 1991, p. 386).

A partir de então, estabelece-se a ideia de Arcádia de Ameto de Boccaccio em que esta configurava-se como um lar distante, de simplicidade rústica para os poetas da família Medici que a usaram apenas como um disfarce clássico para a sua própria vida rural, diferentemente

da visão da Arcádia de Jacopo Sannazzaro, conforme esclarece o crítico, comparando-a com a Arcádia utópica de Virgílio:

Na Arcádia de Jacopo Sannazzaro, de 1052¹⁹, a ação se passa na própria Arcádia, e esta é glorificada por si mesma; é revivida como uma experiência emocional *sui generis* e *sui juris*, em lugar de servir de pseudônimo clássico para o próprio ambiente do poeta ou de seus patronos. A Arcádia de Sannazzaro é, como a de Virgílio, um reino utópico. Mas, além disso, um reino irrecuperavelmente perdido, visto através de um véu de melancolia reminescente [...] Refletindo o sentimento de uma época que, pela primeira vez, compreendera que Pã morrera, chafurda nessas cerimônias e hinos fúnebres, nesses anelantes cânticos de amor e lembranças melancólicas que só apareciam ocasionalmente em Virgílio [...] Foi por seu intermédio que este sentimento elegíaco – presente, mas, por assim dizer, periférico às Éclogas de Virgílio – tornou-se a qualidade essencial da esfera arcádica. Um passo a mais e esse anseio nostálgico, mas ainda impessoal, por um passado ideal de paz e inocência, aguçou-se numa acusação amarga, pessoal, contra o presente real. (PANOFISKY, 1991, p. 387, grifo do autor).

A visão de Arcádia de Sannazzaro, evocando a concepção arcádica virgiliana, permanece durante séculos e é retratada, inclusive, por Nicolas Poussin, o pintor francês que estabelece uma analogia entre pintura e literatura, especialmente no que se refere a temas da Antiguidade greco-romana devido a sua familiaridade com a literatura arcádica, de acordo com Panofsky (1991, p. 402).

Poussin produziu duas composições sobre o tema *Et in Arcadia Ego*, cuja tradução é ponderada, pelo crítico (no capítulo do estudo do qual já fizemos menção anteriormente) sob o âmbito de várias interpretações considerando diferentes artistas, de cujas amplas explanações não será possível trazer para esta discussão, porém a tradução considerada mais apropriada por não entrar em desacordo com a expressão da pintura é: “Também na Arcádia, eu, a Morte, tenho poder” (PANOFISKY, 1991, p. 400).

Em trabalhos mais recentes envolvendo a temática percebemos semelhança com a tradução de Panofsky. É o caso da proposta por Henry Keazor, cujo estudo tem como título o sobrenome do pintor francês, *Poussin*, e neste trabalho o historiador de arte alemão assim traduz a inscrição: “Eu, a Morte, também estou em Arcádia”. (KEAZOR, 2008, p. 57).

¹⁹ Parece haver um equívoco na escrita da data, pelo autor, já que em nota quando traz maiores esclarecimentos “sobre a *Arcadia* de Jacopo Sannazzaro”, à luz de M. Scherillo (1888), o crítico faz menção à primeira publicação do poema de Sannazzaro datando de 1502 e sendo baseado em fontes clássicas como Virgílio, Políbio entre outros e acrescenta que, com este poema, o poeta italiano ressuscita a concepção virgiliana da Arcádia. (PANOFISKY, 1991, p. 386).

Percebemos uma proximidade entre as leituras, análises e reflexões de Panofsky e Keazor, sobre Poussin, já que as ideias parecem dialogar entre si ao passo que também se complementam sobre o tema da morte presente na Arcádia.

O crítico francês pondera sobre o pressuposto de que a presença de um sarcófago clássico, na primeira composição, pode ter sido sugerida pelo túmulo de Dáfnis, da “Écloga V” de Virgílio, porém a impressão de reverência e melancolia, atrelada à forma simples e retangular do túmulo, sugere uma evidência de contato com Sannazzaro, mais especificamente como ilustração do verso *bel sasso quadrangulo*, do poema *Arcadia*, cujo excerto e tradução (com adaptações nossas) são trazidos por Panofsky:

.....farò fra questi rustici
 La sepoltura tua famosa e celebre.
 Et da' monti Thoscani et da' Ligustici
 Verran pastori ad venerar questo angolo
 Sol per cagion che alcuna volta fustici
 Et leggeran nel **bel sasso quadrangulo**
 Il titol che ad tutt'hore il cor m'infrigida,
 Per cui tanto dolor nel petto strangulo:
 'Quella che ad Meliseo si altera et rigida
 Si mostro sempre, hor mansueta et humile
 Si sta sepolta in questa pietra frigida'.

.....farei, entre esta gente rústica,
 teu túmulo renomado e célebre.
 E das colinas da Toscana e Ligúria
 Pastores virão para adorar este canto do mundo
 somente porque tu aqui viveste.
 E lerão no belo monumento quadrado
 a inscrição que, a todas as horas, me enregela o coração,
 que de tanta dor meu peito estrangula:
 ‘Aquela que, para com Meliseu, se mostrou tão altiva e dura
 Se mostra para sempre humilde e dócil
 Sendo agora sepultada nesta pedra fria’.²⁰
 (SANNAZZARO *apud* PANOFSKY, 1991, p. 403, aspas do autor e grifo
 nosso).

Corroborando com a discussão levantada por Panofsky, o historiador alemão contextualiza as composições de Poussin afirmando que o artista, além de redistribuir grupos

²⁰ No texto de Panofsky a tradução está em prosa, porém ousadamente consideramos que a tentativa nossa (apesar de precária) da disposição mais próxima à forma de versos, poderia proporcionar maior aproximação estética com o texto poético de Sannazzaro. E para isso, julgamos pertinente fazer algumas adaptações na tradução proposta pelo crítico.

de figuras de obras anteriores nas suas novas, também reinterpreto temas que já tinha pintado anteriormente. O historiador afirma que em seus primeiros anos em Roma, Poussin abordou a temática que envolve a inscrição *Et in Arcadia Ego*, do qual tema o pintor italiano Giovanni Francesco Barbieri, conhecido como Guercino, tinha pintado dez anos antes. (KEAZOR, 2008, p. 57).

Informação esta que vai de encontro com os dados que Panofsky também fornece, com mais precisão ainda, quando estabelece a data que o pintor chegou a Roma, em 1624 ou 1625, após um ou dois anos que Guercino deixara a capital italiana. (PANOFSKY, 1991. p. 399).

A obra de Guercino foi composta entre os anos de 1618 e 1622 e retrata, possivelmente por sugestão do eclesiástico Giulio Rospigliosi (eleito em 1667 como o Papa Clemente IX), a descoberta da Morte na Arcádia.

A imagem apresenta dois pastores, num bosque, os quais aparentam estar perturbados ao se surpreenderem com a descoberta de um crânio, simbolizando a morte, e que traz uma mosca pairando sobre si, além de ter ao seu lado a companhia de um rato, de acordo com a imagem retratada na Figura 1.

Figura 1 *Et in Arcadia Ego* – 1618-1622 – Guercino – Roma, *Palazzo Barberini*



Fonte: <https://useum.org/artwork/Et-in-Arcadia-ego-Guercino-1618>

A caveira juntamente com os elementos que retratam a degradação humana após a morte estão sobre o plinto de alvenaria contendo a inscrição *Et in Arcadia Ego*, sugerindo que estas palavras sejam uma mensagem que a própria Morte profere: “Eu, a Morte, também estou na Arcádia”. E quanto à expressão de espanto e perturbação, no rosto dos dois pastores, parece ter sido provocada pelo “reconhecimento do fato de que mesmo no seu paraíso pastoral, a natureza finita da vida humana não pode ser evitada”. (KEAZOR, 2008, p. 57).

Poussin baseia-se em elementos individuais da obra de Guercino como o crânio, os pastores e a inscrição na pedra, mas faz modificações. Na primeira de suas composições os pastores também ficam surpreendidos quando descobrem a caveira e a inscrição na pedra, porém esta já não se encontra num simples plinto porque o pintor francês transforma a alvenaria num sarcófago clássico, conforme podemos observar na Figura 2.

Figura 2 *Et in Arcadia Ego* – 1629-1639 – Nicolas Poussin – *Devonshire Collection, Chatsworth*



Fonte: <https://www.chatsworth.org/art-archives/devonshire-collections/paintings/>

Junto com os pastores que, diferentemente da pintura de Guercino, não estão mais à distância (contemplando o símbolo e a mensagem da morte), Poussin acrescenta uma pastora

sendo que os três pastores estão à esquerda do túmulo, acompanhando a leitura da inscrição, denotando estarem muito próximos do sarcófago.

À direita o artista acrescenta um deus rio, personificando o rio Alfeu que atravessa a Arcádia, conforme Keazor esclarece que “o motivo principal da composição baseia-se assim no processo de reconhecimento da mortalidade humana, um reconhecimento que aqui é também uma revelação para os pastores” (KEAZOR, 2008, p. 57).

Sobre a segunda versão, ou versão final do tema *Et in Arcadia Ego*, este que foi considerado o famoso quadro do Louvre, Panofsky e Keazor parecem discordar quanto à data da composição. O crítico alemão afirma que Poussin produziu a versão final passados cinco ou seis anos após a primeira (PANOFSKY, 1991, p. 401), enquanto o historiador, seu compatriota, esclarece que a segunda versão foi composta dez anos mais tarde, mais precisamente por volta de 1638-1639 (KEAZOR, 2008, p. 58), data esta que mais se aproxima com a que consta no registro da descrição da tela exposta no Louvre.

Outra observação divergente nos dois autores se dá quanto à figura da caveira que Panofsky afirma que é “completamente eliminada” (PANOFSKY, 1991, p. 401), enquanto Keazor dá a entender que há, ainda, uma vaga reminiscência do crânio lembrado pelo efeito da sombra do braço do pastor, que está mais ao centro e segue, com o dedo, a inscrição no monumento sepulcral. (KEAZOR, 2008, p. 58).

O sepulcro também já diverge do túmulo projetado em ângulo nas árvores, mais ao lado direito na primeira versão, enquanto que agora há um sarcófago no centro da imagem em que o pastor da esquerda coloca distraidamente um dos braços sobre a tampa.

Do lado oposto há também outra personagem que imita o gesto do pastor ao colocar a mão sobre o jovem abaixado ao lado dela. Outro detalhe acrescentado por Poussin é em relação à vestimenta da jovem que, diferentemente da pastora da tela anterior, a figura feminina ricamente vestida sugere que provavelmente seja Clio, a musa da história, mas que também pode ser Arcádia, a personificação da região da Arcádia. (KEAZOR, 2008, p. 58).

Mas voltemos ao efeito da sombra do braço do pastor que está abaixado na posição mais central da imagem e aponta o dedo para a inscrição, pois Keazor chama a atenção para o fato de que o sombreado evoca uma gadanha, símbolo da morte, e que analogamente remete à caveira da qual Panofsky havia descartado a continuidade da existência quando declarou que esta imagem havia sido totalmente excluída da versão final da composição de Poussin. Todos esses pormenores podem ser observados na Figura 3.

Figura 3 *Et in Arcadia Ego* – 1637-38 – Nicolas Poussin – *Musée du Louvre, Paris*.



Fonte: *Web Gallery of Art* - <https://www.wga.hu/index1.html>

Apesar das divergências, o crítico e o historiador concordam que, nesta segunda versão, os elementos do drama e da surpresa não aparecem e os pastores já não apresentam expressão de perturbação, mas permanecem em calma contemplação e, desta forma, o quadro não mostra mais um encontro dramático com a morte, mas em vez disso, há um encantamento contemplativo na ideia de imortalidade, o que nos remete à visão encantada da Arcádia virgiliana ressurgida na Renascença.

Esta concepção de Arcádia virgiliana atravessa o tempo, se torna o modelo para a construção das Arcádias europeias como a Arcádia de Roma e a Arcádia Lusitana e, posteriormente, passa a ser, também, o molde que norteia os anseios dos poetas árcades brasileiros para a construção de uma Arcádia na América Portuguesa. No entanto, é preciso ressaltar que, apesar de ficcional e utópico, o modelo virgiliano de Arcádia não está alheio à realidade e às questões políticas, conforme nos esclarece Jorge Antonio Ruedas de la Serna:

É verdade que a linguagem de Virgílio não é, nem pode ser, a dos camponeses italianos. As *Bucólicas* têm sua inegável intenção política, exatamente como a *Utopia* de Morus, mil e quinhentos anos depois, porque representam, em última análise, a antítese do projeto imperial de dominação

[...] Desse modo, Virgílio, ao construir sua Arcádia, não renuncia ao saber, à cultura de seu tempo, não procura tampouco reproduzir um mundo ‘primitivo’, que afinal se mostraria falso, tratando de ser realista ou ‘pitoresco’, senão que constrói um mundo ideal e, por isso mesmo, tanto mais real, pois se funda nas capacidades verdadeiras do espírito humano e para o qual convergem as aspirações universais do homem: a liberdade e a felicidade. (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 48, aspas do autor).

Ao discorrer sobre o fato de que a obra de Virgílio teria sido a expressão do espírito romano no período do reinado de Augusto, Ruedas de la Serna complementa os esclarecimentos referentes à ambivalência entre o real e o ideal no modelo virgiliano de Arcádia:

É nesse contexto que a Arcádia de Virgílio constitui não uma evasão da realidade – como tradicionalmente tem sido vista –, mas um interstício na própria realidade, de onde haverá de exemplificar, com a força de um projeto para o futuro, o mundo desejável. É, pode-se dizer, uma espécie de embrião, um *ónfalos*, ou microcosmo (espaço sagrado para Mircea Eliade)²¹, o espaço real por excelência, que reduzirá o mundo no qual se insere, o mundo existente, a própria Roma, ao espaço inconstituído, imperfeito, inacabado, que, para recuperar seu destino, deverá girar em torno de seu novo modelo, onde foram morar as virtudes essenciais do homem. É por isso que Virgílio pode transladar à Arcádia a história e a cultura de Roma, o universo inteiro da corte de Augusto [...]. E para conservar sua vida e seu poder, a Arcádia tem que garantir sua autonomia com relação à sociedade em que está imersa. É um mundo democrático, onde prevalece a autoridade do saber e a excelência da arte. (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 50, grifo do autor).

Quanto às características como a ambiguidade presente na Arcádia, o papel dos pastores, seu pseudônimo pastoril, bem como sua rude vestimenta, o crítico considera como garantia do renascimento do indivíduo na Arcádia. Era a representação de alguém livre das hierarquias que o dividem na vida social que causam confronto com seus semelhantes e que também lhe dão direito para exercer suas atividades desfrutando do ócio como benefício de sua liberdade:

O próprio ócio, essencial à vida pastoril, pois a profissão do pastor é a que mais tempo livre proporciona ao homem, adquire um sentido de importância vital, já que o ser humano dispõe de tempo para a contemplação coletiva da beleza, para a reflexão e a sabedoria. E como uma grande metáfora do mundo desejável, por uma parte, e do mundo existente, por outro, é natural à Arcádia a ambiguidade, pois o homem deve discernir por si mesmo e exercitar seu engenho, para apreender as sutilezas da arte e separar o bom do mau. A Arcádia, enfim, como mundo humano por excelência, permite que nela se expresse o que, no mundo imperfeito e ainda contaminado pelas

²¹ O autor se refere à obra *Imágenes y Símbolos*, de Mircea Eliade.

paixões e pela injustiça, até hoje não tem lugar. (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 51).

Após discorrer brevemente sobre alguns atributos desse universo desejável da Arcádia de Sannazzaro, que incorpora as concepções da Arcádia virgiliana idealizada, avançaremos alguns séculos para chegarmos à Arcádia de Roma e à Arcádia Lusitana considerando a proximidade, no tempo, entre as duas, já que a primeira tem sua fundação no final do século XVII e a segunda data da metade do século XVIII. Ao situar as duas academias no tempo e no espaço, trazemos os seguintes esclarecimentos de Ruedas de la Serna, sobre a Arcádia de Roma:

A Rainha Cristina [da Suécia] estabeleceu-se em Roma depois de haver abdicado do trono de seu país e converter-se ao catolicismo. Um ano depois de sua morte, em 1690, o grupo de amigos que havia reunido em torno de si, e que compartilhavam suas ideias, fundou uma sociedade cujo fim seria o de manter viva sua memória e seus ideais. **Seguindo o exemplo de Virgílio, chamaram a essa sociedade Arcádia e por escudo lhe deram uma ‘flauta de Pã engrinaldada de ramos de laurel e pinho’.** Sua sede foi o Bosque Parrásio, cujo terreno foi doado em 1725 pelo rei de Portugal D. João V, no Janículo, uma das sete colinas de Roma, e seus membros principais tomaram nomes de pastores gregos. (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 60, aspas do autor e grifo nosso).

O crítico chama a atenção para os aspectos de imitação que a Arcádia Lusitana traz em relação à Arcádia de Roma, no que se refere especialmente aos ideais de combate aos excessos do maneirismo italiano desta e dos ideais de restauração daquela:

Imitando a Arcádia de Roma que havia sido institucionalizada em 1690 para honrar a memória de Cristina da Suécia por ocasião da sua morte e como reação aos excessos do maneirismo italiano, a Arcádia Lusitana teve também sua sede bucólica, ao menos de nome, que se chamou Monte Mênalo, e aí, imaginariamente, congregavam-se seus membros disfarçados de pastores. Os nomes arcádicos, pseudônimos ao gosto da tradição clássica, cumpriam também uma função congregadora, pois, ao substituir o nome verdadeiro pelo criptônimo pastoril, aqueles poetas despojavam-se transitoriamente das diferenças de posição, para confraternizar-se em um âmbito de fantasia democrática e de aristocracia literária. A convenção democrática expressava-se nos próprios estatutos. Era proibida toda posição de precedência ou privilégio interno e os diversos cargos honoríficos sorteavam-se entre os sócios, de modo que todos eles os desempenhassem. (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 56-57).

Ainda abordando a questão da imitação ou o que chama de “anacronismo relativamente à Arcádia italiana”, o crítico contextualiza a Arcádia Lusitana no âmbito social

e político contribuindo para o levantamento de uma discussão sobre a função da Arcádia Portuguesa:

As peculiaridades do absolutismo português, no contexto do europeu, deram também à Arcádia Lusitana um sentido diverso na tradição mais ampla do arcadismo. O que chama a atenção é seu anacronismo relativamente à Arcádia italiana [...]. Em segundo lugar, é também a distância temporal de seus modelos teóricos: Boileau, Muratori, Gravina, que lhe chegavam às mãos com cinquenta anos de atraso. Por último, é de estranhar que, sendo formalmente afim ao programa iluminista, suas relações com Pombal se vissem caracterizadas pela desconfiança mútua e até pela perseguição. Faz-se necessário, por isso, **perguntar-nos sobre o papel que desempenhou a Arcádia portuguesa com relação ao momento político e cultural que condicionou seu nascimento e morte.** (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 10, grifo nosso).

Com o intuito de refletir sobre a proposta do crítico, no que se refere ao papel desempenhado pela Arcádia Lusitana é necessário lembrar, primeiramente, qual era a função dessa instituição.

Numa época de profunda transformação cultural no mundo ocidental, o crítico esclarece que o renascimento de uma Arcádia iluminista era a tentativa de dar continuidade, ou de fazer valer, os preceitos tradicionais da literatura de forma sistematizada. Para que isso ocorresse, o estudioso enfatiza que a palavra chave era “restaurar”, e esta restauração deveria ocorrer envolvendo dois aspectos: o **literário** e o **político**. No sentido literário esta restauração começa a definir e estabelecer as concepções do que viria a ser o movimento do Arcadismo português do século XVIII:

A palavra ‘restaurar’ é a chave para entender o referente crítico do arcadismo português do século XVIII. Trata-se de restaurar o ‘bom gosto’, isto é, de acabar com os excessos a que havia chegado o barroco, de voltar à lição dos clássicos gregos e latinos, de **restabelecer a clareza e a economia na expressão literária**, de evitar as efusões do sentimento que nublam ou subtraem força e brilho à razão. Por isso é que o arcadismo, longe de constituir-se em um discurso da evasão, respira um alto grau de sociabilidade, de comunicação, que luta por impor e fixar um novo código, se bem que constituído pelos preceitos inalterados do passado, em cujo centro sobressairia com maior luminosidade a mesma ideia absolutista e aristocratizante da literatura. (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 2-3, grifo nosso).

Ao usar a expressão “despotismo esclarecido”, o crítico une os aspectos literário e político julgando que sob o ponto de vista referente à “ideia absolutista e aristocratizante da literatura”, que uniria os preceitos do passado com maior luminosidade, o Arcadismo é

definido como “mais uma expressão do espírito reformista do século XVIII [...]: ‘Tudo para o povo, mas sem o povo’ é a frase que sintetiza o ideal do governo na maioria dos países dessa época”. (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 3).

Diante desse contexto, apresenta-se a seguinte proposta política:

Projeto político da monarquia que responde à necessidade de reformar a sociedade para manter-se a si mesma frente ao poderio das outras nações e frente ao perigo que representam as crescentes aspirações de ascensão das novas classes médias, alentadas ademais por ideias que vem depreciar ‘o direito dos reis’. Trata-se também, em nível político, de **‘restaurar’ a própria classe aristocrática, a monarquia, de devolver-lhe o esplendor do passado**, seja por meio de novas conquistas, como quando Luís XV, em Fontenoy, celebrava a vitória da França na luta pela sucessão do trono da Áustria e cativava os franceses com a sensação de que haviam voltado aos tempos gloriosos do Rei Sol, seja por meio das grandes reformas administrativas, como quando o árcade Cândido Lusitano, na dedicatória a sua biografia do Infante D. Henrique, compara os ‘gloriosos descobrimentos e conquistas’ deste, que deram ‘a primazia’ à monarquia lusitana, com as obras de D. José I **em favor do progresso científico, educativo e comercial de Portugal**. (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 3, grifo nosso).

As noções advindas da Arcádia Lusitana, também chamada de Arcádia Ulissiponense, não ficaram restritas apenas no âmbito da cultura portuguesa porque, de acordo com Ruedas de la Serna, apesar do curto tempo de duração de vida institucional ativa, que foi de 1756 a 1760, esta Arcádia além de ter marcado profundamente a cultura do seu país de origem, estendeu sua influência para o Brasil. Foi a partir do exemplo das propostas e tentativas de restauração que foram criados novos focos de atividade cultural na cidade do Porto e no Brasil. O crítico ressalta ainda que a partir deste momento “as academias e, posteriormente, as arcádias disseminaram-se em várias cidades brasileiras, constituindo os núcleos principais de atividade literária e cultural.” (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 54).

Estas considerações sobre a repercussão das concepções árcades portuguesas são significativas, especialmente porque evocam as palavras de Antonio Candido, na introdução do estudo de Ruedas de la Serna, quando reflete sobre o fato de que o Arcadismo brasileiro “só pode ser bem compreendido se pensarmos simultaneamente o caso português”. (CANDIDO *in* RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. XIV).

Dentre os representantes do Arcadismo brasileiro, Cláudio Manuel da Costa é descrito por Antonio Candido como o poeta “em quem se corporifica o movimento estético da Arcádia no que tem de mais profundo, pois tendo partido do Cultismo, chega ao neoclássico por uma recuperação do Quinhentismo português.” (CANDIDO, 2009, 93).

A afirmação do crítico é constante na *Formação da literatura brasileira* e as discussões levantadas, quanto às origens da poética claudiana, encontram concordância com a afirmação que Alfredo Bosi faz do poeta árcade mineiro, em *História concisa da literatura brasileira*, no que se refere à estreia de Cláudio Manuel da Costa como cultista; “e, sem dúvida, ecos do Barroco eram os versos que se produziam na Coimbra que ele conheceu adolescente, e da qual partiria para Minas, em 1753, antes portanto da Arcádia Lusitana”. (BOSI, 1997, p. 68).

No entanto, como um dos principais representantes do movimento árcade no Brasil, o poeta, assim como os portugueses, tem um desafio em relação aos “ecos do Barroco”, pois de acordo com Sérgio Buarque de Holanda “os árcades surgiram expressamente para combater o “mau gosto” (HOLANDA, 2000, p. 180).

Expressão que Jorge A. Ruedas de la Serna prefere chamar de “excessos” a que o Barroco havia chegado e, em consequência dos desdobramentos inerentes ao movimento, estende-se para o Brasil o ideal de reforma do gosto literário. (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 2).

Em consonância com estas ideias, Sérgio Alcides, em seu estudo *Estes Penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem de Minas 1753-1773*, ao ponderar sobre a questão do combate ao mau gosto literário, à luz das considerações de S. B. de Holanda, amplia a discussão, pois confronta os conceitos de Ruedas de la Serna relacionados ao ideal de reforma/restauração.

Este último, quando trata sobre a questão da imitação das Arcádias (Lusitana que imita a de Roma), trata apenas do exemplo do combate ao maneirismo italiano pela Arcádia Romana, mas não menciona o combate, da Arcádia Lusitana, contra a influência do gosto espanhol, abordado por de S.B. de Holanda e esclarecido por Sérgio Alcides:

O ideal de restauração do gosto, em meados do século XVIII, por certo não deixaria de suscitar entre os letrados portugueses a lembrança dos anos que Portugal passou sob o domínio dos Filipes, da Espanha. Como observa Sérgio Buarque de Holanda, ‘mau gosto para os portugueses da época era sinônimo de gosto espanhol’ [S.B. de Holanda, 1952, p. 80]. Assim como o classicismo francês verberava a Itália de Marino, no Portugal setecentista a Espanha de Góngora e Lope de Vega era vista como sede de todos os males das letras decadentes. Não é difícil encontrar sinais dessa verdadeira ojeriza nos textos dos principais ideólogos do arcadismo português. Um exemplo nos dá o padre oratoriano Francisco José Freire, ou Cândido Lusitano (1719-1773). (ALCIDES, 2003, p. 40, aspas do autor).

E fazendo uso da expressão “almíscar da Espanha que deita a perder a cabeça” (F. J. Freire, 1765, ‘Prólogo’ *apud* ALCIDES, 2003, p. 40) quando Candido Lusitano se refere à influência do gosto espanhol comparado com um meio contagioso maléfico, o crítico reflete sobre a medida de combate a ser tomada pela Arcádia Lusitana:

Livrar-se do *almíscar* espanhol, tão impregnante nas letras portuguesas do Seiscentos (com o uso muito frequente do idioma de Castela), significava romper os últimos laços que ainda ligavam a vida espiritual portuguesa à corte madrilenha. Era uma busca por uma identidade que aproximasse Portugal, não mais da Espanha, mas da França. O fator de atração, sem dúvida, foi a aspiração de refinamento dos costumes, da qual o novo termo – gosto – é um dos reflexos mais nítidos. O que é notável na Arcádia Lusitana, contudo, é a ênfase dada à projeção das virtudes dos bons autores da Antiguidade (Teócrito, Anacreonte, Virgílio, Horácio) na herança portuguesa dos modelos mais recentes do Quinhentos (Sá de Miranda, Antônio Ferreira, Diogo Bernardes, Luís de Camões) [...] Em certa medida, portanto, a restauração do gosto na ‘ocidental praia lusitana’ era defendida como um meio de completar e ratificar a Restauração maiúscula, do trono. (ALCIDES, 2003, p. 41, grifo do autor).

Consideramos que esses requisitos pertinentes ao ideal de restauração e refinamento baseados na retomada dos moldes dos autores da Antiguidade e do Quinhentismo Português, em combate ao mau gosto, discutidos pelos críticos, Ruedas de La Serna, S.B. de Holanda e Sérgio Alcides (sendo o segundo retomado pelo terceiro), o desafio atribuído a Cláudio Manuel da Costa, aparentemente, parece ter sido superado em sua segunda fase, a neoclássica.

Nossa perspectiva se baseia nas ponderações de Edward Lopes cujo estudo, *Metamorfoses: a poesia de Cláudio Manuel da Costa*, atribui duas fases ao poeta julgando que a primeira é considerada sua fase barroca, em que o poeta sofre influência da poesia espanhola, enquanto que a segunda fase é marcadamente classicista voltada para o modelo da poesia da Antiguidade greco-latina e também da poética camoniana:

[...] se na segunda fase, a neoclássica, Cláudio segue a escola do arcadismo italiano, na primeira, nitidamente barroca, ele se deixara influenciar muito mais pela poesia espanhola. Tendo em conta as particularidades estilísticas, formais e culturais de sua obra, diremos, pois, que a arte de Cláudio sofre a influência mais marcada das seguintes fontes, decisivas para orientá-lo na criação do neoclassicismo arcádico luso-brasileiro:

a) do classicismo greco-romano de Teócrito, Anacreonte e Safo (estamos supondo com Ramos (1964, p. 27, nota 24)²², que os nomes que o escrivão

²² O autor faz referência à obra *Poesia do ouro: os mais belos versos da Escola Mineira*, de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Na nota 24, o autor faz o seguinte esclarecimento: “No auto de sequestro dos bens de Cláudio, vê-

do confisco dos bens de Cláudio gatafunhou feito ‘Anacrión Safue’ designem, treslidos, Anacreonte e Safo), além de **Virgílio**, **Ovídio** e Lucano (este, por exemplo, é o mais citado no *Vila Rica*);

b) do classicismo português de Sá de Miranda, Bernardes, Lobo e **Camões**; e

c) do classicismo e arcadismo italianos, de Petrarca e Dante (ambos no molde formal dos Sonetos), Guarini, Sannazzaro, Ariosto e Metastásio, no lirismo bucólico e dramático. Os mais citados por Cláudio são, entre os antigos, Teócrito, Ovídio e Lucano; entre os mais próximos dele, Petrarca, Metastásio e **Camões**. (LOPES, 1997, p. 75, grifo nosso).

Traçando um paralelo com nosso árcade, Cláudio Manuel da Costa, cogitamos considerar o pressuposto de um encontro simbólico com Camões quando este apresenta traços do Barroco e sugere uma transfiguração arcádica, com base na afirmação de Lélia Parreira Duarte, organizadora dos *Estudos Camonianos*, e em seu artigo “Atualidade de Camões”, que assim fala sobre o poeta quinhentista: “Camões transcende o Renascimento, anuncia o Barroco, assume a metamorfose arcádica” (DUARTE, 1983, p. 8).

No diálogo estabelecido entre as ponderações de Lélia P. Duarte e as considerações de Edward Lopes quando expõe o fato de que em Cláudio também ocorreu uma metamorfose arcádica simbolizada pela transição da nomeada primeira fase, a barroca, para o seu segundo momento, o da fase árcade, chegamos, então a um denominador comum sobre o pressuposto “encontro” entre Camões e Cláudio; no poeta quinhentista da Renascença há uma antecipação do Barroco, enquanto no poeta árcade setecentista há resquícios barrocos e nisso consiste uma característica significativa do elo camoniano e claudiano.

As ponderações de Edward Lopes contribuem para tornar evidente a condição do poeta setecentista como sendo o principal representante árcade, no Brasil, em conformidade com a compreensão do crítico Alfredo Bosi que assim apresenta Cláudio Manuel da Costa:

Mais de um fator concorreu para que Cláudio Manuel da Costa fosse nosso primeiro e mais acabado poeta neoclássico: a sobriedade do caráter, a sólida cultura humanística, a formação literária portuguesa e italiana e o talento de versejar compuseram em Glauceste Satúrnio o perfil do árcade por excelência. (BOSI, 1997, p. 68).

Notamos, porém, que não é sem ressalva a concordância, entre os críticos, com a afirmação de Bosi e sobre a qual parece até haver discordância entre este e Sérgio Alcides no

se que ele possuía ‘Anacrión Safue hum tomo’, que deve ser Anacreonte e Safo. Há traços de Safo em Gonzaga, na 2ª estrofe da lira 23 (ed. de Lapa).” (RAMOS, 1964, p. 27).

que se refere à autenticidade da condição arcádica de Cláudio Manuel da Costa, no que diz respeito ao seu perfil de árcade por excelência.

Sérgio Alcides, ao evocar as considerações de Melânia Silva Aguiar, afirma categoricamente que Cláudio Manuel da Costa não poderia ser um poeta arcádico devido ao aspecto contraditório entre sua formação e sua criação tendo em vista o contraste do entrechoque de culturas envolvendo sua terra natal, Minas gerais, e a formação lusitana. Dualidade esta que fez o poeta tender mais para o aspecto afetivo (referente ao jogo do dilema barroco) do que para o lado da estética (referente ao jogo do gosto). (ALCIDES, 2003, p. 86).

A estudiosa, por sua vez, tendo como base as declarações de Rodrigues Lapa²³, denomina como conflitosa a relação entre as duas tendências que se estabelecem no tempo e geram, na obra, outros tipos de oposição como o “da imitação do modelo e a contribuição individual; ou, ainda, o do aproveitamento de uma realidade ‘fantástica’, idealizada, e o de uma realidade ‘icástica’, individualizada.” (AGUIAR, 1973, p. 14, aspas da autora).

Ambos os críticos, Sérgio Alcides e Melânia Silva Aguiar, norteiam suas conjecturas com base nas considerações de Antonio Candido, a fim de explicar as razões deste conflito, entre formação e criação, que envolve a poética de Cláudio Manuel da Costa:

[...] na sua obra a convenção arcádica vai corresponder a algo de mais fundo que a escolha de uma norma literária: exprime ambivalência de colonial bairrista, crescido entre os duros penhascos de Minas, e de intelectual formado na disciplina mental metropolitana. Exprime aquela **dupla fidelidade afetiva de um lado, estética de outro**, que o leva a alternar a invocação do Mondego com a Ribeirão do Carmo, numa espécie de vasto amebou continental, em que se reflete a dinâmica da nossa formação europeia e americana. (CANDIDO, 2009, p. 91, grifo nosso).

A “dupla fidelidade” denominada por Candido e também considerada como **ambivalência**, em Cláudio, é uma característica de comum acordo entre os críticos, conforme já mencionamos no primeiro capítulo deste estudo quando apresentamos alguns aspectos biográficos, do poeta, importantes para termos uma compreensão mais ampla da sua poética e, talvez seja, sobretudo, um dos fatores qualificativos de originalidade mais marcantes em sua lírica. Por este motivo, a expressão designativa (em destaque) será retomada em outros momentos, no decorrer do desenvolvimento desta dissertação.

²³ As declarações de Rodrigues Lapa foram escritas à estudiosa em correspondência pessoal, que data de janeiro de 1973, e citadas em sua tese de doutorado. (AGUIAR, 1973, p. 13).

Quando se trata da poesia pastoril do arcadismo mineiro, Cláudio Manuel da Costa, é preciso situar como o uso dos termos que envolvem a temática se deu no contexto do Arcadismo brasileiro, bem como compreender as especificidades das expressões características do movimento literário considerado neoclássico por revisitar e retomar conceitos da poética clássica.

Ao abordar os traços gerais do Arcadismo, Antonio Candido considera que este é um “momento decisivo em que as manifestações literárias vão adquirir, no Brasil, características orgânicas de um sistema” (CANDIDO, 2009, p. 43).

O “sistema”, referido pelo crítico, nesta organização de correntes literárias brasileiras é caracterizado por três correntes principais de gosto e pensamento denominadas como Neoclassicismo, Ilustração e Arcadismo sendo que estas correntes se misturam e mesmo quando uma ou outra predomine de acordo com o autor ou setor, é considerada uma “reunião que caracteriza o período, que poderia ser denominado segundo qualquer uma delas”. (CANDIDO, 2009, p. 43).

Sobre o termo Neoclassicismo, o crítico traz a seguinte conceituação:

termo relativamente novo em nossa crítica, nesse contexto, e nos veio dos portugueses, que, por sua vez, o tomaram dos espanhóis. Estes e os ingleses costumam designar assim a imitação do Classicismo francês, verificada em toda a Europa no século XVII. Na literatura comum (brasileira e portuguesa) o seu emprego é útil se, levamos em conta o movimento da Arcádia lusitana, a partir da doutrinação de Verney, teve por *ideia-força* o combate ao Cultismo. Nessa empresa, os reformadores se inspiraram na codificação de Boileau, procuraram redefinir a imitação direta dos gregos e dos romanos, sobretudo Teócrito, Anacreonte, Virgílio, Horácio, e tentaram restabelecer vários padrões do período por excelência clássico na literatura portuguesa, o século XVI, promovendo, sob muitos aspectos, um verdadeiro Neoquincentismo. (CANDIDO, 2009, p. 43, grifo do autor).

Ao prosseguir com as elucidações dos termos, o crítico esclarece a compreensão que envolve a expressão Ilustração:

entende-se o conjunto das potências ideológicas próprias do século XVIII, de fonte inglesa e francesa na maior parte [e que apregoam] exaltação da natureza, divulgação apaixonada do saber, crença na melhoria da sociedade por seu intermédio, confiança na ação governamental para promover a civilização e o bem-estar coletivo. Sob o aspecto filosófico, fundem-se nela racionalismo e empirismo; nas letras, pendor didático e ético, visando empenhá-la na propagação das Luzes. (CANDIDO, 2009, p. 43).

Quanto à expressão “propagação das Luzes” o crítico traz uma elucidação, em nota, afirmando que embora o termo Iluminismo seja muito usado em nossa língua, preferiu-se usar o termo Ilustração, em substituição, com o objetivo de “evitar confusão com o movimento místico assim designado, que ocorre contemporaneamente.” (CANDIDO, 2009, p. 43).

No que se refere ao termo Arcadismo, propriamente dito, o crítico o conceitua descrevendo a designação como sendo “menos rica e significativa” e atribui tais características ao fato que se deve à “influência dos italianos, que reagiram contra o Maneirismo nas agremiações denominadas Arcádias, cuja teoria poética nos atingiu pela influência de Muratori e a prática do seu poeta máximo, Metastásio.” (CANDIDO, 2009, p. 44).

Porém nesta comparação com as designações anteriores o crítico, apesar de ter começado a conceituação usando adjetivos num tom de inferiorização, assim afirma sobre a expressão Arcadismo:

engloba os traços ilustrados, e se tivermos a preocupação de não restringi-la à convenção pastoral, que evoca imediatamente, ainda é melhor que as outras, dado seu sentido histórico o movimento renovador partiu em Portugal, da Arcádia lusitana (1756). A sua grande vantagem é que, sendo um nome convencional, permite englobar os outros dois aspectos principais do movimento, sem suprimir a ideia de outros, como **sobrevivências maneiristas**, que **persistem** sobretudo **graças à moda bucólica**”. (CANDIDO, 2009, p. 44, grifo nosso).

De forma mais generalizada e sintetizada, o crítico define o movimento literário arcáde da seguinte forma:

O Arcadismo é, pois, consciência de integração: de ajustamento a uma ordem natural, social e literária, decorrendo disso a estética da imitação, por meio da qual o espírito reproduz as formas naturais, não apenas como elas aparecem à razão, mas como as conceberam e recriaram os bons autores da Antiguidade e os que, modernamente, seguiram a sua trilha. O conceito aristotélico de mimesis, ou seja, criação artística a partir das sugestões da realidade, assume para os neoclássicos um sentido, por assim dizer próprio, estrito. (CANDIDO, 2009, p. 53).

Essa integração a que Antonio Candido se refere, que remete aos ideais do Arcadismo português, também evoca a concepção arcádica idealizada virgiliana e é com base nestes preceitos, visando melhor compreensão do conceito etimológico do termo Arcádia (na visão pertinente à cultura ocidental) que Massaud Moisés, no *Dicionário de termos literários* (1995), esclarece a origem do grego *Arkadía* situando-a na região montanhosa do Peloponeso.

Esta é considerada, na poesia pastoril da Antiguidade e em conformidade com a visão utópica virgiliana, um verdadeiro paraíso habitado por poetas dedicados, além da poesia, aos ingênuos prazeres domésticos e dentre estes estão os pastores de Virgílio, *Corydon* e *Thyris*, a quem são chamados de *Arcades ambo* ou ambos árcades.

O crítico esclarece ainda que durante o período da Renascença, essa região torna-se para os pastores poetas um lugar mítico em que se dedicavam ao “cultivo da vida intelectual e a realização de uma felicidade plena, acima dos impulsos materiais” (MOISÉS, 1995, n.p.).

A Arcádia é descrita, pelo crítico, como sendo um “mundo de guardadores de rebanho” onde a existência seguia tranquila, no culto dos valores do espírito, mundo este e valores tais que inspiraram a novela *A Arcadia* (1502 – 1504), do poeta italiano Jacopo Sannazzaro e que teria disseminado a ideia de bucolismo para várias literaturas da Europa. (MOISÉS, 1995, n.p.). Além de inspirar, posteriormente, o surgimento das várias arcádias como a Arcádia de Roma, por exemplo, que apregoava a retomada da simplicidade idílica da poesia bucólica greco-latina.

Tal descrição da Arcádia, juntamente com os pastores poetas e suas atividades, que remete às imagens de um lugar ameno, onde reinam a felicidade e harmonia, evocadas com a cena retratada na pintura intitulada *Na Arcádia (In Arcadia -1880)*, na Figura 4, de autoria do pintor alemão Friedrich August Von Kaulbach.

Figura 4 *In Arcadia* – 1880 - Friedrich August Von Kaulbach



Fonte: <http://www.artnet.com/artists/friedrich-august-von-kaulbach/5?sort=6>

Na composição de Kaulbach, cuja calma contemplação da natureza denota ser pintada num cenário idílico em que ninfas alegres e serenos pastores se reúnem ao redor do deus Pã segurando sua flauta e sentado mais ao alto embaixo de uma copada árvore, podemos perceber os elementos pertinentes à concepção virgiliana de arcádia idealizada em que a utopia de uma vida harmoniosa em meio à natureza se torna o anseio dos poetas árcades, dentre os quais destacamos Cláudio Manuel da Costa.

Este ideal harmonioso, e que evoca a imagem virgiliana do *locus amoenus*, é retratado ou pela evocação de um cenário mítico como o da Figura 4, ou em cenas que sugerem pura e ingênua simplicidade como os momentos de proximidade entre o pastor e a pastora descansando, juntamente com suas ovelhas, na calma de um bosque isolado, sentados na verde relva macia entre coloridas flores e à sombra de árvores frondosas, conforme podemos observar na composição do pintor William Holman Hunt, na Figura 5.

Figura 5 *The Hireling Sheperd* – William Holman Hunt, 1851 – Manchester Art Gallery



Fonte: <http://www.williamholmanhunt.org/hireling-shepherd/>

Especialmente a imagem das flores parece remeter, metaforicamente, à alegre e suave esperança de Cláudio, quando imagina o progresso advindo do surgimento da Arcádia para as terras mineiras e usa, em seu discurso de inauguração da Arcádia Ultramarina, a expressão “risonhas flores” que dão lugar à rudeza da terra simbolizada pelo horror dos campos.

Com relação à fundação da Arcádia Ultramarina, de acordo com Sérgio Buarque de Holanda, o poeta, Cláudio Manuel da Costa, é “se não o organizador, figura principal da solenidade ou ‘academia’ reunida a 4 de setembro de 1768 para felicitar a posse do conde de Valadares” (HOLANDA, 2000, p. 235, aspas do autor).

Aproveitando o ensejo, com esperança de progresso para a pátria e no intuito de obter apoio para a Academia, o poeta, “a 5 de dezembro desse mesmo ano faria representar seu drama *O Parnaso Obsequioso*²⁴, em homenagem à data natalícia do mesmo capitão-general” (HOLANDA, 2000, p. 235).

O crítico continua suas considerações fazendo a seguinte apresentação do poeta árcade mineiro:

Na ‘Academia’ seu nome [de Cláudio Manuel da Costa] era seguido de simples indicação: ‘Bacharel formado pela Universidade de Coimbra. Agora já é, além de bacharel em cânones, acadêmico da Academia Litúrgica de Coimbra e mais ‘criado pela Arcádia Romana Vice-Custode da Colônia Ultramarina, com o nome de Glauceste Saturnio’. (HOLANDA, 2000, p. 235, aspas do autor).

Ao dar prosseguimento às suas ponderações, Holanda afirma ser verdadeira “a notícia da fundação da ‘colônia’ americana a que se associara o título pomposo de Arcádia Ultramarina, já a dera o poeta em homenagem a D. José Luís [...]” (HOLANDA, 2000, p. 236, aspas do autor).

Quando Cláudio Manuel da Costa faz coincidir a fundação da Arcádia com a data comemorativa ao aniversário do mais novo governante de Minas, o poeta aclama o conde de Valares com a função de “protetor do grêmio nascente” (HOLANDA, 2000, p. 236).

O crítico denomina a junção proposital dos motivos de celebração de “auspicioso acontecimento” em que o poeta anuncia uma “nova idade de ouro, que reponta no bisonho vilarejo mineiro”. (HOLANDA, 2000, p. 237).

²⁴ Melânia Silva Aguiar esclarece, em nota: “Este drama, composto à maneira de Metástasio e escrito para ser recitado no aniversário do conde de Valadares, foi publicado pela primeira vez em 1931, por Caio de Melo Franco, que localizou em Paris o manuscrito da obra. Deste manuscrito faz parte também um conjunto de poemas que se apresentam como ‘Obras poéticas’ escritas e recitadas para comemorar a posse, pelo homenageado, do governo de Minas Gerais. As circunstâncias de sua feitura permitem, pois, datar os dois textos de 1768, ano em que chegou a Minas, precedido da fama de grande coragem e altas virtudes, o novo governador. Segundo Caio de Melo Franco (O inconfidente Cláudio Manuel da Costa, R. J., 1931), o manuscrito de *O Parnaso Obsequioso* já em 1899, conforme lhe disse em livreiro avaliador, encontrava-se em Paris, sendo de propriedade do poeta José Maria Herédia. Este o teria, possivelmente, recebido de presente de um dos condes de Valadares, descendente daquele outro a quem foram consagrados os poemas”. (AGUIAR in COSTA, 1996, p. 1070-1071, aspas da autora).

O estudioso assim reproduz o pronunciamento de Cláudio Manuel da Costa por ocasião da fundação da Colônia/Arcádia Ultramarina:

Sim, acadêmicos meus, sim, adorados e inestimáveis sócios. Eu devo desde hoje auspiciar as nossas Musas e com felicíssimo asilo: acabou o feio e desganhado inverno que fazia horror destes campos, eles se cobrem já de novas e risonhas flores, as águas que até aqui não convidavam a tocá-las, hoje se nos oferecem muito cristalinas e puras; as névoas se desterram, alegra-se o Céu, povoam-se de engraçadas aves os ares, e apenas há ramo nesses troncos, onde se não escute cantar algum emplumado vivente. Parece que, fugindo de todo à rudeza destes montes e que a benefício de uma alta proteção, entram as Musas a tomar posse destes Campos. (COSTA *apud* HOLANDA, 2000, p. 236).

No tocante ao contraste entre as expressões que refletem o desejo de fugir à rudeza dos montes, sob o “benefício de uma alta proteção”, e a posse das Musas que tomam posse dos campos que “se cobrem já de risonhas flores [...]”, o crítico afirma que “ao falar [Cláudio Manuel da Costa] naquelas novas cadências que se erguiam para festejar o governante [...] não fazia mais do que incidir nos excessos encomiásticos inevitáveis, então, em solenidades palacianas.” (HOLANDA, 2000, p. 237).

Ao que nos parece, a pretensão do poeta, quando adere ao tom de louvação, é buscar o envolvimento, do novo governador, com as atividades da nova Academia, por isso “não hesita Glauceste em aludir os ouvintes mais conspícuos com nomes tomados à caprichosa convenção bucólica ou em tratá-los de ‘acadêmicos meus’ e ‘inestimáveis sócios.’” (HOLANDA, 2000, p. 237; aspas do autor).

O crítico confirma nossas conjecturas ao se referir a Cláudio Manuel da Costa como aquele que almeja o refinamento poético para as terras de suas estranhezas:

Ele, que se julgara **na própria terra peregrino**, cuidava encontrar, de novo, naquele mundo agreste, um **paraíso não menos poético do que as margens do Tejo e do Mondego.**²⁵ (HOLANDA, 2000, p. 237, grifo nosso).

Inferimos que a referência feita por Sérgio Buarque de Holanda ao Tejo e ao Mondego, como lugares paradisíacos e perfeitos para as atividades poéticas, faz alusão às reflexões de Edward Lopes quando esclarece que ao louvar os espaços da terra portuguesa,

²⁵ As expressões em destaque coadunam com as ideias referentes ao tema do desterro do qual discorreremos no subtítulo 2.3.2 *O locus terribilis* entre duras penhas, que compõe o segundo capítulo.

Cláudio Manuel da Costa o faz precisamente pelo fator mítico que estas localidades possuem, por representarem os atributos da espacialidade idealizada da Arcádia e por isso:

[...] quando Cláudio se refere ao Tejo, e ao Mondego, não está se referindo aos espaços geográficos de Lisboa e Coimbra; está, isto sim, designando os espaços literários imortalizados sob tais nomes por Camões [...] seu intuito fora ‘substabelecer aqui’ a delícia dos sítios utópicos da Arcádia, que Camões e companhia tinham estabelecido naqueles rios de Portugal. (LOPES, 1997, p. 93, aspas do autor).

Quando vislumbra o espaço mítico arcádico, prenuncia uma nova Idade de Ouro para as terras mineiras e, ao assim proceder, o poeta relembra a proteção e abrigo da rainha Cristina, da Suécia, dados aos pastores poetas da Arcádia Romana. É com a expectativa de obter semelhante tratamento que o poeta árcade pede amparo ao novo governador mineiro para a nova Arcádia, conforme lemos em outro trecho apresentado por Sérgio Buarque de Holanda:

Ah, se o nome Dalizo, que veio hoje indultado do misterioso dia que consagramos à Pastora Lucinda, se este nome se colocara na frente desta Sociedade amabilíssima, com o soberano título de Protetor da nascente Colônia Ultramarina, quando igualaremos na felicidade aqueles pastores da Romana Arcádia! (COSTA *apud* HOLANDA, 2000, p. 236).

Ao retomar a expressão usada por Sérgio Buarque de Holanda no que se refere à “nova idade de ouro, que reponta no bisonho vilarejo mineiro”, intuímos que, além de trazer à lembrança o nome e ações protetoras da rainha da Suécia aos pastores, poetas, letrados e “sábios da Cidade Eterna”, o crítico relembra desde a ocorrência do nome e insígnia até a localização, assim como outras semelhanças alusivas à Arcádia Romana, cujo modelo o poeta árcade traz para a nova Arcádia mineira. (HOLANDA, 2000, p. 36).

Quanto ao nome desta, o crítico assim descreve a comparação com a Arcádia Romana:

O nome da academia ocorreu-lhes certa vez, quando ao ouvir seus confrades declamar rimas pastoris, um dos presentes exclamou extasiado: “Parece-me que renovamos hoje a Arcádia”. Já batizado, com um nome caro a Virgílio e aos renascentistas, reuniu-se o grêmio a 15 de outubro de 1690, um ano após a morte de Cristina, entre o arvoredado do jardim dos frades menores, e ali, num ambiente dominado pelas linhas clássicas do *tempietto* de Bramante, celebrou sua primeira reunião ou *adunanza*. (HOLANDA, 2000, p. 237-38).

Ao se referir à insígnia da academia, a ponderação de S. B de Holanda (2000, p. 238) nos remete às palavras de Gilbert Highet, na sua obra *La Tradición Clásica*, quando diz

respeito à incorporação e fusão de elementos culturais greco-latinos na cultura cristã ocidental (HIGHET, 1949, p. 23-24).

Os elementos aos quais os críticos fazem referência são a flauta de Pã e os cenários de Virgílio e Teócrito, juntamente com elementos judaico-cristãos, tais como o Menino Jesus, o Divino Cordeiro, o presépio, as festas anuais e a Parábola do Bom Pastor, presentes na narrativa bíblica, ao que S. B. de Holanda faz a seguinte afirmação:

A academia adotaria por insígnia a fruta de Pan e elegeria Jesus Menino seu tutelar, ou “grão pastor dos pastores”, passando a celebrar anualmente sua festa. Num sincretismo próprio da suave devoção que os animava, trataram de associar às cadências, às personagens, aos cenários de Virgílio e de Teócrito, a parábola do Bom pastor, a alegoria do Divino Cordeiro e o presépio. (HOLANDA, 2000, p. 238).

Quando é fundada a Arcádia Romana, esta contava apenas com catorze associados e participantes do círculo literário da rainha Cristina da Suécia que se reúnem por ocasião da fundação. Posteriormente, este número se eleva devido à solicitude de Giovanni Mario Crescimbeni, considerado um dos mais ativos pastores e, de acordo com o crítico, o poeta italiano também foi o primeiro presidente “ou custódio-geral da academia, eleito segundo leis aprovadas e promulgadas no ano de 1696 e inscritas, ainda hoje, em marmóreas lápides no bosque Parrásio,” (HOLANDA, 2000, p. 238).

O crítico brasileiro continua contextualizando historicamente a Arcádia Romana afirmando que durante os três primeiros anos da administração de Crescimbeni, além de se multiplicarem os sócios, também são fundadas nada menos de oito “colônias”, distribuídas por diferentes regiões da Itália. Sérgio Buarque de Holanda apresenta maiores esclarecimentos referentes às “colônias”:

Passados mais alguns anos, já não haverá cidade na península que não possa orgulhar-se de contar com uma filial mais ou menos próspera do bosque Parrásio. Cada ‘colônia’ acha-se sob a direção de um chefe local ou vice-custódio sujeito por sua vez, ao menos nominalmente, ao custódio-geral de Roma” (HOLANDA, 2000, p. 238, aspas do autor).

Ao que tudo indica, é esse modelo de Academia que Cláudio Manuel da Costa tenta estabelecer em terras mineiras, - cujo lugar é designado pelo crítico como um “vilarejo da América Portuguesa” - , após quase oitenta anos da reunião dos primeiros árcades no jardim dos frades de São Pedro em Montório, na ocasião em que o poeta brasileiro invoca para si “a dignidade de vice-custódio”, ao que o estudioso lembra que, nas suas *Obras*, o poeta nomeia-

se, em “mais de uma vez, ‘Pastor Árcade, Romano Ultramarino’. A rigor, essa designação poderia indicar apenas que se filiara às ideias apregoadas pelos ‘pastores’ do monte Janículo.” (HOLANDA, 2000, p. 239, aspas do autor).

No entanto, há uma ressalva feita pelo crítico quando atesta que “no frontispício manuscrito do *Parnaso Obsequioso*, pode ver-se que não é, essa, uma escolha individual e arbitrária, pois ele se declara vice-custódio ‘criado pela Arcádia Romana’”. (HOLANDA, 2000, p. 239, aspas do autor).

Ao demonstrar ter como base o modelo arcádico romano e expressar o anseio de uma nova Idade de Ouro, parece que Cláudio Manuel da Costa aspira restaurar aquele ideal árcade de vida simples, tendo a contemplação da natureza como fonte de harmonia, o que nos remete à reflexão de Antonio Candido, quando indaga: “o que havia de mais simples, mais natural, que a vida dos pastores e a contemplação direta da natureza?” (CANDIDO, 2009, p. 62).

A resposta dá-se com base na premissa que, no Arcadismo brasileiro, a poesia pastoril se caracteriza como sendo, juntamente com o encontro da tradição clássica e o ideal de vida simples, uma questão de gênero, pois declara que “se os gêneros bucólicos propriamente ditos não constituem todo o Arcadismo, constituem sem dúvida uma de suas notas características” (CANDIDO, 2009, p. 62).

Dentre os nomes mencionados como exemplo daqueles que praticaram o gênero bucólico, o crítico cita Cláudio Manuel da Costa como um dos principais poetas que deixaram vazar o lirismo em imagens pastoris. E esclarece:

É, no sentido estrito, o Arcadismo, que deu nome ao período e deve ser considerado, mais do que um conjunto de gêneros literários, verdadeira filosofia de vida, reinterpretando o mito da idade de ouro, que começava então a passar de retrospectivo a prospectivo, uma vez que a noção de homem natural dava lugar à ideia de progresso, passando-se da nostalgia à utopia.

Escolhendo a designação de Arcádia lusitana para o seu grêmio, os reformadores da literatura portuguesa se conformavam ao exemplo italiano; ao cultivarem o **gênero bucólico**, ou adotarem **nomenclaturas bucólicas** nos seus poemas, integravam-se numa corrente, também de inspiração italiana imediata, mas de boas, excelentes raízes portuguesas; corrente que parecia a própria condição de um movimento cujo escopo era restabelecer a simplicidade e desbaratar a joalheria falsa do Cultismo decadente. (CANDIDO, 2009, p. 62, grifo nosso).

É com base nestas definições de Arcadismo, em cujo movimento foi cultivado o gênero bucólico envolvendo suas tópicas (*locus amoenus*, *locus terribilis* e reinterpretação do mito da Idade de Ouro) sobre as quais trataremos, nos próximos subtítulos.

Justamente pelo fato de o bucolismo ser considerado o principal gênero do Arcadismo é que consideramos pertinente traçar um breve recorte sobre esta temática seguidas das concepções dos *loci* interligados ao gênero que, ao aludir o ideal harmonioso, sugere evocar os anseios daquela paz e felicidades eternas características da Idade de Ouro.

Tais anseios norteiam o intuito de obter uma compreensão mais clara sobre a trajetória do gênero característico do Arcadismo brasileiro e propagado, especialmente, na poesia pastoril de Cláudio Manuel da Costa considerando as pressupostas reminiscências do lirismo camoniano.

2.3 Bucolismo

Sou pastor, não te nego; os meus montados
São esses que aí vês; vivo contente
Ao trazer entre a relva florescente
A doce companhia dos meus gados:
(COSTA, 1996, p. 57).

Ao considerar a trajetória milenar que a temática bucólica percorreu, consideramos relevante pensar nas considerações históricas, no que se refere ao legado da cultura greco-latina, especialmente no que tange ao aspecto inerente ao percurso percorrido pela literatura até chegar à poesia árcade brasileira.

Antes, porém, de ponderar sobre a literatura propriamente dita, com destaque para a literatura poética árcade brasileira na qual presumimos que ressoam as poéticas clássicas greco-latina e camoniana, julgamos oportuno pensar nas palavras elucidativas de Gilbert Highet quando afirma que “*en la mayor parte de nuestras actividades intelectuales y espirituales somos nietos de los romanos y bisnetos de los griegos*” (HIGHET, 1949, p. 11).

Para o autor é inegável o seguinte fato:

Los griegos, y a su imitación los romanos, crearon una noble y completa civilización que floreció a largo de un millar de años y que no fué derribada sino después de una larga serie de invasiones y guerras civiles, epidemias, desastres económicos y catástrofes administrativas, morales y religiosas. (HIGHET, 1949, p. 11).

O autor continua afirmando que uma parte desta civilização sobreviveu e

transformada pero no destruída, a lo largo de los siglos de agonía durante los cuales la humanidad edificó lentamente, una vez más, la civilización occidental. [...] Cuando la civilización de Occidente empezó a resurgir y a rehacerse, lo hizo en gran medida gracias al redescubrimiento de la cultura de Grecia y Roma, sepultada hasta entonces. (HIGHET, 1949, p. 11).

Dados o ressurgimento e as transformações da civilização greco-latina, os grandes sistemas de pensamento, as obras de arte, realizadas com profundidade e destreza, não se perdem, pelo contrário, pois de acordo com afirmações do historiador “*lo que sucedió después de lá Edad Oscura fué que se redescubrió la civilización clásica, lo cual despertó de nuevo el espíritu de Europa y fué para él un poderoso estímulo, una especie de conversión*”. (HIGHET, 1949, p. 12).

Conforme as elucidações do crítico escocês, entre os canais que favoreceram a sobrevivência da cultura clássica, durante a Idade Média, estão a **religião** e a **literatura**, “*y con la palabra ‘literatura’ queremos designar los libros escritos en lenguas modernas o en sus antepassadas inmediatas*”. (HIGHET, 1949, p. 13, aspas do autor).

O autor continua discorrendo sobre ideias religiosas e temas literários sobre os quais, além de sobreviverem, a partir da Idade Média, se aproximaram e se fundiram, especialmente na visão ocidental. Com base nisso, compreendemos que a poesia pastoril, conservando o gênero bucólico, se insere dentre os grandes sistemas de pensamento greco-latinos que sobreviveram por meio da literatura e da religião e que, em determinada época, ocorre um sincretismo dos elementos oriundos da Antiguidade greco-latina com os elementos pertinentes à cultura judaico-cristã.

Ainda no decorrer deste segundo capítulo, abordaremos essa fusão de elementos culturais (no âmbito ocidental cristão), que ressignificaram a concepção do gênero bucólico clássico greco-latino, e retomaremos as considerações de Gilbert Highet.

Por ora, entretanto, julgamos pertinente considerar as conceituações de **bucolismo** e é com base nos estudos que refletem sobre o caminho que percorreu a temática bucólica da Antiguidade até nossos dias que colheremos definições, concepções qualificativas e informações pertinentes à origem do termo.

Iniciemos a reflexão, no que tange ao ideal árcade de vida simples e a apreciação da natureza como fonte de harmonia, considerando aquela indagação, já ponderada por Antonio Candido, quando questiona sobre a hipótese de existir (ou não) algo maior que a simplicidade e a naturalidade próprias do estilo de vida dos pastores.

Lembremos que a resposta do crítico, de forma condensada, enfatiza o entrelaçamento dos aspectos constituintes das características fundamentais do Arcadismo; a retomada da tradição clássica juntamente com o ideal de vida simples, de cujas expressões são plenamente vazadas no lirismo que se torna possível dentro do gênero bucólico, essencial ao Arcadismo, do qual Cláudio Manuel da Costa é um dos principais poetas que praticaram o gênero e em quem o lirismo extravasa em imagens pastoris.

No que diz respeito à conceituação da expressão “bucolismo”, abordaremos as considerações de Alexandre Hasegawa, em *Os limites do gênero bucólico em Vergílio: um estudo das églogas dramáticas*, quando trata sobre o gênero bucólico, referente às *Bucólicas* que assim as define: “As *Bucólicas* são um poema *humilis*, daí chamarmos de menor, enquanto que as *Geórgicas* e a *Eneida* são, respectivamente *mediocris* e *grandiloquus*” (HASEGAWA, 2001, p. 23, grifo do autor).

O estudioso complementa suas definições com base na exposição de Sêrvio, o gramático do século IV d.C., que tece comentários às *Bucólicas* de Virgílio, a começar pelo título do poema:

Bucolica, ut ferunt, dicta sunt a custodibus boum [...] praecipua enim sunt animalia apud rusticos boues. Huius autem carminis origo uaria est. Nam alii dicunt eo tempore, quo Xerxes, Persarum rex, inuasit Graeciam, cum omnes intra muros laterent nec possent more solito Dianae sacra persolui, peruenisse ad montes Laconas rústicos et in eius honorem hymnos dixisse: unde natum carmen bucolicum aetas posterior elimauit. Alii dicunt Orestem, cum Dianae Facelitidis simulacrum raptum ex Scythia adueheret et ad Siciliam esset tempestate delatus, completo anno Dianae festum celebrasse hymnis, collectis nautis suis et aliquibus pastoribus conuocatis, et exinde permansisse apud rústicos consuetudinem. Alii nom Dianae, sed Apollini Nomio consecratum carmen hoc uolunt, quo tempore Admeti regis pauit armenta. Alii rusticis numinibus a pastoribus dicatum hoc asserunt carmen, ut Pani, faunis, nymphis ac satyris. Et hic est huius carminis titulus. (SÉRVIO *apud* HASEGAWA, 2011, p. 34).

As bucólicas, como dizem, foram chamadas a partir dos guardadores de bois [...], pois, entre os rústicos, os principais animais são bois. A origem deste poema, porém, é vária. Com efeito, alguns dizem que naquele tempo em que Xerxes, rei dos persas, invadiu a Grécia, como todos se escondiam atrás de muralhas e não podiam, conforme o costume, cumprir o culto de Diana, (alguns) rústicos foram aos montes da Lacônia e pronunciaram hinos em honra dela: donde nascido o poema bucólico, uma época posterior o limou. Outros dizem que Orestes, como tinha levado a imagem de Diana Facelina, roubada da Cítia, e fora levado pela tempestade à Sicília, decorrido um ano celebrou com hinos e festa de Diana, tendo reunido os seus nautas e convocado alguns pastores, e desde então o costume permaneceu entre os rústicos. Terceiros dizem que este poema foi consagrado não a Diana, mas a Apolo Nômio, no tempo em que pascentou os rebanhos de Admeto. Outros (ainda) afirmam que este poema foi dedicado pelos pastores aos numes rústicos, como Pã, os faunos, as ninfas e os sátiros. E este é o título deste poema.²⁶ (SÉRVIO *apud* HASEGAWA, 2011, p. 35).

Estabelecendo um diálogo com a exposição de Sêrvio, o estudioso apresenta as ponderações de outro gramático do século V d.C., Filargírio. Na comparação entre os dois autores, Alexandre Hasegawa diz que este, em vez de dizer *titulus*, diz apenas *origo* quando explica o porquê de o *carmen* ser nomeado como *bucolicum*. Além disso, o estudioso afirma que Filargírio acrescenta algumas origens que não foram mencionadas por Sêrvio:

²⁶ Tradução de Alexandre P. Hasegawa *in* (HASEGAWA, 2011, p. 35).

Quaeri solet und originem ducit bucolicum carmen. Nonnulli a Lacedaemoniis originem sumpsisse opinantur. Nanque transgresso Xerxe in Graeciam [rege Persarum], cum Spartanae uirgines sun hostili metu neque egredi urbem nesque pompam chorumque colere potuerunt aramque Dianae de more exerceret urbe pastorum, ne sine religione praeterirent, eundem usum inconditis cantibus celebrauerunt appellauruntque Bucolicum a bubus. Alii ab Oreste circa Siciliam uago id genus carminis Dianae redditum, sed ipsum atque pastores dicunt, quo tempore de Scythia Taurica cum sorore profugerat, subrepto numinis simulacro et lato in fasce lignorum. Vnde et Fascelina Dianam perhibent nuncupatam. Apud cuius aras Orestes per sacerdotem ejusdem numinis Iphigeniam, sororem suam, a parricidio fuerat expiatus. Alii Apollini [...] pastoralis scilicet Deo, qua tempestate Admeti boues pauerat, alii Libero Nympharum et Satyrorum et id genus numinum principi, quibus placet rusticum carmem. Alii Mercurio, Daphnidis patri, pastorum omnium principis. Alii in honorem Panos peculiariter scribi putant. Plerique a Syracusanis primum compositum. Quae cum omnia dicantur, illud erit probatissimum, Bucolicorum carmen originem ducere a priscis temporibus, quibus uita pastoralis exercebatur. (FILARGÍRIO apud HASEGAWA, 2011, p. 35).

É costume indagar-se onde o poema bucólico tem sua origem. Opinam alguns que ele se originou dos lacedemônios. Efetivamente, tendo Xerxes (rei dos persas) feito a travessia para a Grécia, como as donzelas espartanas, com medo do inimigo, nem pudessem sair para a cidade nem preparar o cortejo e o coro e, segundo era costume, cuidar do altar de Diana na cidade dos pastores, para que não passassem sem religião, celebraram o mesmo uso com cânticos desarmoniosos e chamaram esse canto de Bucólico, de *bubus* (boi). Dizem outros que este gênero de canto foi dedicado a Diana, por Orestes, que errava pela Silícia, mas o próprio canto e os pastores, no tempo em que da Cítia Táurica fugira com sua irmã, depois de furtar a imagem da deusa e escondê-la num feixe (*fasce*) de lenha. Daí dizer que Diana também foi denominada Fascelina. Junto ao seu altar Orestes fora purificado do parricídio por sua irmã Ifigênia, sacerdotisa da mesma deusa. Outros, de Apolo [...] quer dizer, deus pastoril, ao tempo em que apascentara os bois de Admeto; outros de Líber, príncipe das Ninfas e dos Sátiros, sendo este gênero de divindades aquele a quem apraz o canto rústico. Outros, de Mercúrio, pai de Dáfnis, príncipe de todos os pastores. Julgam outros ser escrito especialmente em honra de Pã. A maioria (julga) que foi composto primeiro pelos siracusanos. Diga-se o que se disser, ficará bem provado que o poema bucólico tem origem em épocas remotas, quando se praticava a vida pastoril.²⁷ (FILARGÍRIO apud HASEGAWA, 2011, p. 36).

Seguidamente da comparação que propõe o estudioso, entre os dois gramáticos, Sérvio e Filargírio, quando discorrem sobre o canto bucólico, Alexandre Hasegawa conclui que ambos os autores seguem a mesma ordem:

- primeiramente os dois gramáticos falam do surgimento do canto bucólico, produzido por pastores rústicos, em honra de Diana, na época em que a Grécia era dominada por Xerxes;

²⁷ Tradução de João Pedro Mendes (HASEGAWA, 2011, p.36).

- em continuidade, ambos tratam de um canto em honra de Diana que, produzido inicialmente por Orestes, permaneceu como costume entre os pastores;

- após isso, relacionam o canto rústico não a Diana, mas a Apolo quando este apascentava o rebanho do rei Admeto;

- por último, ambos afirmam que o poema bucólico foi dedicado às divindades rústicas e seres míticos como Pã, os faunos, as ninfas e sátiros.

Há, no entanto, um acréscimo em Filargírio, do qual Sérvio não faz menção. Antes de mencionar Pã, outros dois deuses são destacados pelo gramático do século V; Líber e Mercúrio, pai de Dáfnis que é qualificado como o poeta-pastor por excelência no mundo bucólico. (HASEGAWA, 2011, p. 36).

Os esclarecimentos que obtemos com a exposição dos gramáticos da Antiguidade sobre a origem do canto bucólico são muito relevantes para ampliar a compreensão que envolve a estreita relação entre o canto da poesia greco-latina (correspondendo aos versos e suas cadências, na poesia árcade), a natureza (representando a simplicidade) e os elementos bucólicos como os cuidados com os rebanhos (que se tornaram fictícios na poesia pastoril idealizada) e isso porque, de acordo com Alexandre Hasegawa:

Se os deuses pastoris estão estreitamente ligados ao canto, os poetas-pastores também. Aliás, esses aparecem no gênero bucólico muito mais cuidando dos versos que dos rebanhos. A Natureza, então, encantada com a música, suspende o seu curso para ouvir o canto bucólico desses rústicos. (HASEGAWA, 2011, p. 19).

Baseando-se nesta afirmação, o estudioso cita o exemplo da “Écloga I”, de Virgílio, em que os poetas-pastores, (v. 1-5), cantam para preservar tanto a Arcádia ideal, quanto a continuidade do canto. (HASEGAWA, 2011, p. 21).

Meliboeus:

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
Silestrem tenui musam meditaris auena;
nos patriae finis et dulcia linquimus aruá;
nos patriam fugimos; tu Tityre, lentus in umbra,
formosam resonare doces Amaryllida siluas.*

Melibeu:

Títiro, tu, sentado embaixo da ampla faixa,
Tocas na tênue flauta uma canção silvestre;
nós deixamos a pátria e estas doces pastagens;

nós fugimos, e tu, tranquilo à sombra, Títiro,
 avas selva a ecoar Amarílis formosa.²⁸
 (VIRGÍLIO, 2005, p. 13; v. 1-5, grifo nosso).

De forma semelhante, a écloga camoniana “A rústica contenda desusada”, - também citada como exemplo por Hasegawa (2011, p. 20) - trata sobre o desejo de cantar e a relação entre o canto e a natureza que o ouve, juntamente com as musas, conforme podemos observar na leitura dos primeiros doze versos da referida écloga de Camões:

A rústica contenda desusada
 entre as Musas dos bosques, das areias,
 de seus **rudos cultores modulada**

- a cujo som, atônitas e alheias,
 do monte as brancas vacas estiveram
 e do rio as saxáteis lampreias -,

desejo de cantar; que se moveram
 os troncos e as avenas dos pastores,
 e os silvestres brutos suspenderam.

Não menos o cantar dos pescadores
 as ondas amansou do alto pego,
 e fez ouvir os mudos nadadores.
 [...]
 (CAMÕES, 1981, p. 325, grifo nosso).

Na poética de Cláudio Manuel da Costa inferimos que há ressonância tanto virgiliana (o canto e os seres míticos oriundos da cultura greco-latina), quanto camoniana (incluindo o som modulado pelos “rudos cultores” acompanhado pelo cantar do pescador, em Camões), sendo que em Cláudio há também o canto do pastor, Corino, e os elementos pertinentes ao canto bucólico, com a diferença que o pescador de Cláudio parece apenas ouvir a harmonia ao longe, conforme podemos observar pela leitura das duas primeiras estrofes da “Écloga II”:

Na margem deleitosa
 Do cristalino Tejo,
 Sentado um Pescador, a pobre rede
 Enquanto tem nas praias estendida,
 Ao longe uma harmonia
 Nunca ouvida jamais, ao longe escuta
Um canto tão sonoro,
 Que nem Glauco suave, nem o cego
 Amante da formosa Galateia

²⁸ Tradução de Raimundo Carvalho e Odorico Mendes na edição bilingue das *Bucólicas* (2005).

De Sicília entoou na branca areia.

Corino era que vinha
 Da Aldeia já voltando, onde o pescado
 A vender estivera; ali no povo
 Uma notícia achou, a qual em trovas,
 Por um Pastor discreto
 Ordenadas ao som da acorde avena,
 Trazia para o mar, quando aos ouvidos
 Foi mais próximo o som. Eu, que atendia,
 Estas doces cadências percebia.
 [...]
 (COSTA, 1996, p. 140, grifo nosso).

Pelo exemplo dos excertos, podemos observar que o canto bucólico dos pastores virgilianos ecoa na poética camoniana e ressoa na poética claudiana. Tal observação se dá com base no verso virgiliano “Tocas na ténue flauta” em que o som do instrumento de cultura greco-latina parece ecoar nos versos camonianos dos “rudos cultores modulada” e sugere a repercussão nos versos claudianos de “um canto tão sonoro”.

É a pressuposição da ressonância desses ecos que motiva nossa busca por definição do termo “bucólica”, que se torna conhecido com a poesia virgiliana e, adicionando às definições já ponderadas por Alexandre Hasegawa, estabelecemos um diálogo com a conceituação que traz Paulo Sérgio de Vasconcellos. O estudioso designa as *Bucólicas* como sendo uma coletânea de dez poemas pastoris, também denominados éclogas, de extensão variada e que o título remete à expressão grega antiga *Boukoliko*, que por sua vez poderia ser definida como o (s) canto (s) dos pastores de bois, ou boiadeiros, embora P. S. Vasconcellos ressalta que neste universo também eram comuns os pastores de ovelhas e de cabras.

Quanto à expressão “Éclogas” ou “Églogas” que compõem as *Bucólicas*, P. S. Vasconcellos afirma que significa “trechos escolhidos” cujo emprego do termo também serviu “para se referir a poemas de breve extensão ou cada poema particular que constitui um livro, mas se tornou comum para designar não apenas a obra virgiliana como também todo o gênero pastoril na tradição ocidental”. (VASCONCELLOS, 2008, p. 10).

O autor afirma ainda que Virgílio imita o siracusano Teócrito, considerado o pai do gênero com a composição dos *Idílios*, porém é o poeta mantuano que se tornaria “o grande paradigma de uma série extensa de poetas, que ao longo dos séculos escreverão poesia pastoril no Ocidente” (VASCONCELLOS, 2008, p. 10).

Fazendo parte desta série de poetas pastoris que seguiram o modelo virgiliano, o autor menciona nossos árcades salientando que “os conjurados da Inconfidência Mineira escolheram como lema o trecho do verso *libertas quae sera tamen* (v.27) extraído da ‘Écloga

I””, também denominada primeira bucólica. (VASCONCELLOS, 2008, p. 10, aspas do autor). O autor evoca as declarações de Ernest R. Curtius quando intenta resumir a fortuna crítica da obra considerada modelo para a poesia dos inconfidentes:

Desde o primeiro século da época imperial até o tempo de Goethe, toda a educação latina começava com a leitura da primeira égloga. Não é exagerada a afirmação de que falta uma chave da tradição literária europeia a quem não saiba de cor essa pequena poesia. (CURTIUS, 2013, p. 247).

No que se refere ao gênero bucólico, Paulo Sérgio Vasconcellos nos traz os seguintes esclarecimentos:

Como **gênero**, uma **bucólica** é um poema escrito em versos hexâmetros datílicos (o mesmo verso da épica homérica, da poesia de Hesíodo etc.), **tendo por cenário o campo e por personagens habituais pastores cantores. Numa paisagem amena (o *locus amoenus*, um lugar aprazível), muitas vezes à sombra de uma árvore, os poetas cantam seus amores e se desafiam na contenda poética.** Os poemas mostram os pastores sentados ou inclinados, estendidos no chão, interrompida a lide no campo, é assim que eles se entregam às musas, numa posição espacial que parece simbólica, metapoética. De fato, é como se assim se representasse a feição mais ‘humilde’, ‘baixa’, ‘terra a terra’ (*humilis*) desse canto, se comparado à grandiosidade da épica e a sublimidade da tragédia. (VASCONCELLOS, 2008, p.10, aspas do autor e grifo nosso).

Com relação às derivações do termo bucólico e entrelaçando as exposições de Alexandre Hasegawa e P. S. Vasconcellos, fazemos menção a outros estudos como é o caso das conceituações de José Pedro Machado, no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (1989), que define o vocábulo como sendo originado do grego *boukolikós* e em latim *bucòlicu* trazendo, em ambas as origens, os mesmos sentidos referentes a pastores, relativo a boieiros.

Sentidos estes que encontram conformidade com outro estudo, uma vez que, em sua dissertação de mestrado *A poesia pastoril: as Bucólicas de Virgílio*, Marcio L. M. Ribeiro (2006) discorre sobre as origens da poesia “pastoral²⁹” afirmando que embora o termo não

²⁹ Ao longo do texto, em seu estudo, o autor (RIBEIRO, 2006), usa as expressões “pastoral” e “pastoril” como sendo sinônimas. O dicionário *on line*, “E-Dicionário de Termos Literários”, apresenta a seguinte definição para o vocábulo “pastoral”: “Modalidade literária que se refere à vida dos pastores e seu contexto campestre de uma forma idealizada. O termo Pastoral abrange vários gêneros históricos, em prosa de ficção, drama e poesia lírica [...]”. Definição disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/?s=pastoral> acesso em: 14/09/2020. Já para o termo “pastoril”, não foram encontradas definições na fonte consultada, porém também encontramos em Antonio Candido (2009, p. 62) as referidas expressões, que parecem ser usadas como sinônimas, quando discorre sobre o tema do bucolismo. No primeiro e no quarto parágrafo, o autor usa a expressão “gêneros pastorais”, porém, no último parágrafo, o crítico usa a expressão “gêneros pastoris” referindo-se, respectivamente, às expressões

fosse utilizado na Antiguidade Clássica, como denominativo de uma composição que se move num quadro rústico e num ambiente de pastores, reitera, com a explicação etimológica do termo *bucólica*, originado do grego *boukólikon poíema*, que este “seria uma composição na qual o protagonista era o boieiro ou vaqueiro. Tirou-se deste termo o nome do gênero bucólico, bem como de bucolismo ou poesia bucólica” (RIBEIRO, 2006, p. 13).

O estudioso prossegue as elucidações afirmando que para melhor entendimento do conceito de poesia bucólica, a explicação etimológica pode ser considerada envolvendo dois aspectos:

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

Modernamente, associados ao termo bucólico, é comum o uso dos termos *écloga* e *idílio*, dos quais, esclarece Marcio L. M. Ribeiro, são equivalentes e traz a conceituação etimológica afirmando que “*écloga*” ou “*égloga*”, do grego *eklogé* significa “escolha” ou “extrato” e ainda quando tem o sentido ampliado, traz a significação de “poesia ou trecho selete”. (RIBEIRO, 2006, p. 12).

Quanto ao segundo termo mencionado, o estudioso esclarece que “*idílio*”, do grego, *eidýllion* pode ter a seguinte definição:

[...] uma composição poética breve, um poema curto. É o diminutivo de *eidos* [...]. Entretanto, os modernos passaram a dar uma significação mais restrita a esta palavra, já que as composições sobre assuntos pastorais apareciam em maior número neste tipo de poesia, associando-se então o idílio à ideia de poesia pastoral”. (RIBEIRO, 2006, p. 12).

São conhecidos como *Idílios* os poemas de Teócrito a quem Ernest R. Curtius, em *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, afirma que “o siracusano Teócrito (primeira metade do século III a.C.) é o verdadeiro criador da poesia pastoril” (CURTIUS, 2013, p. 244). Ao contextualizar historicamente a temática, o filólogo alemão afirma que “em todas as épocas encontramos vida pastoril. É um modo fundamental da existência humana,

“manifestações de naturalidade” e “contemplação mais simples da paisagem” inseridas dentro das concepções relativas às imagens poéticas neoclássicas.

representado também no cristianismo pela história do nascimento de Jesus” (CURTIUS, 2013, p. 244).

Porém, mesmo quando a tradição judaico-cristã, por meio do texto bíblico, aborda acontecimentos indicativos e anteriores ao nascimento de Jesus, apresenta relatos relacionados à vida de pastores, como no caso dos personagens da narrativa bíblica, Jacó e Rebeca, que eram pastores de ovelhas. (BÍBLIA, 1966; livro de Gênesis, cap. 29).

O texto bíblico, de cujos pastores, além de serem evocados no poema camoniano “Sete anos de pastor Jacó servia”, também já havia sido retratado pelo pintor renascentista, Raphael, de quem a pintura sugere o retrato de cenas pastoris, na Figura 6.

Figura 6 *Jacob's encounter with Rachel*, 1518-19, Raphael (Italian High Renaissance Painter, 1483-1520), fresco, Palace of the Vatican (Loggia of Pope Leo X), Vatican City, Italy.



Fonte: <https://institutopoimenica.com/2012/05/16/jac-e-raquel-soneto-29lus-de-cames/>

A tela nos transporta a uma espécie de sincretismo que alude aos elementos do ambiente pastoril greco-latino, como a calma de um bosque de copadas árvores banhadas pelas águas claras e tranquilas de um lago. Tal cenário parece dialogar com a imagem bíblica das mansas ovelhas sob protetor cuidado do casal de pastores enquanto conversam com outro personagem que supomos ser outro pastor por estar de posse de um instrumento, o cajado, comum e essencial aos pastores de tradição judaico-cristã por simbolizar o direcionamento, como parte do cuidado, dos guardiões dos rebanhos.

Já o retrato do poema camoniano, do qual mencionamos que evoca a narrativa bíblica pastoril, sugere dar mais enfoque às questões subjetivas do pastor do que às imagens do cenário campesino. É o que denota a leitura do soneto “Sete anos de pastor Jacó servia”:

Sete anos de pastor Jacó servia
 Labão, pai de Raquel, serrana bela;
 Mas não servia ao pai, servia a ela,
 E a ela só por prêmio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,
 Passava, contendo-se com vê-la;
 Porém o pai, usando de cautela,
 Em lugar de Raquel lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos
 Lhe fora assim negada a sua pastora,
 Como se a não tivera merecida,

Começa de servir outros sete anos,
 Dizendo: - Mais servira, se não fora
 Para tão longo amor tão curta a vida!
 (CAMÕES, 1991. p. 108).

A alusão à narrativa de tradição judaico-cristã, no que tange ao tema relacionado a pastores, e que evoca a obra de Raphael e o poema camoniano, também remete a outras passagens bíblicas como o texto profético messiânico do pastor vindouro que cuidaria das suas ovelhas as quais representam metaforicamente o povo que aguardava o advento do Messias (BÍBLIA, 1966; livro de Isaías, cap. 40, v. 11).

E, posteriormente, a representação pastoril se confirma nas palavras do próprio Jesus quando se apresenta como o “bom pastor” (BÍBLIA, 1966; livro de João, cap. 10, v. 11).

Após discorrer sobre a contextualização da temática pastoril considerando a presença desta em diferentes épocas e culturas, Curtius, que havia abordado a questão do sincretismo com a filosofia judaico-cristã, volta a tratar sobre os aspectos que correspondem ao pastor de tradição greco-latina afirmando que “aos pastores corresponde – e isto é muito importante – um cenário especial, uma região própria, que veio a ser a Sicília e mais tarde a Arcádia”. (CURTIUS, 2013, p. 244). Sobre este “cenário/região” o filólogo traz maiores elucidções:

Conta igualmente com pessoal próprio, formando em sua articulação um microcosmo social: pastores de gado bovino (de onde vem o nome bucólica), pastores de cabras, pastoras etc. Enfim, a vida pastoril está ligada à Natureza e ao amor. Pode afirmar-se que durante dois milênios a literatura bucólica atraiu a maioria dos motivos eróticos. A elegia amorosa dos romanos sobreviveu poucas décadas. Não havia para ela continuação nem renovação

possíveis. Mas a Arcádia revela-se sem cessar. Isso foi possível porque a temática pastoril não estava ligada a nenhum gênero e tampouco a alguma forma poética. Encontrou acesso ao romance grego (Longo), daí passando à Renascença. Do romance, a poesia pastoril podia voltar à écloga ou passar ao drama (*Aminta* de Tasso; *Pastor Fido* de Guarini). O mundo dos pastores é tão vasto quanto o da cavalaria. Nas pastorelas da Idade Média ambos os mundos se encontram. Sim, no mundo dos pastores ‘entrelaçam-se’ todos os mundos. (CURTIUS, 2013, p. 244-245, aspas do autor).

Em consonância com as ideias já apresentadas, no que tange à permanência da temática pastoril, modernamente associada ao gênero bucólico, o estudioso Alexandre Hasegawa (2011, p. 29), assim afirma:

O gênero bucólico, porém, não se restringe ao âmbito greco-latino, mas sobrevive em outras línguas. **Camões** e Antonio Ferreira, por exemplo, escrevem sua éclogas portuguesas, no século XVI; Garcilaso de la Vega e Góngora, ainda no século XVI, fizeram o mesmo em castelhano; no século XVII, John Milton produz, em Inglês, poesias bucólicas; **Cláudio Manuel da Costa, sob a figura do pastor Glauceste**, e Tomás Antonio Gonzaga, como Dirceu, lideram os nossos árcades, no século XVIII; [...] enfim, **a poesia bucólica está presente em quase todas as épocas**, praticada em diversas línguas pelos mais diversos poetas que **têm como modelo as Bucólicas de Vergílio**. (HASEGAWA, 2011, p. 29, grifo nosso).

Dada a contextualização da temática pastoril, em diferentes épocas, por diferentes textos e contextos, retratada por artistas da pintura e do verso, trataremos sobre o tema do pastor referente à expressão do lirismo bucólico em Cláudio Manuel da Costa.

Consideraremos, na representação bucólica do poeta árcade mineiro, o pressuposto da ambivalência como um aspecto que se dá em decorrência do sentimento de peregrino na própria terra (mencionado anteriormente no subtítulo “Arcádia e Arcadismo”), do qual presumimos que ecoa uma certa intranquilidade do bucolismo camoniano e que sobre tais temáticas discorreremos nos próximos subtítulos, por conjecturarmos que se complementam, especialmente na poética claudiana, o *locus amoenus* em contraste com o *locus terribilis*.

2.3.1 O *locus amoenus* na alma terna

[...]
 Lá no teu peito, lá nos teus ouvidos
 Achar pudessem brando acolhimento;
 (COSTA, 1996, p. 64).

Em continuidade às considerações que envolvem a temática do bucolismo e tratando dos termos pertinentes ao tema, introduzimos o assunto deste subtítulo com a compreensão da expressão, *locus*³⁰, da qual Neil W. Bernstein, em seu artigo *Locus Amoenus and Locus Horridus in Ovid's Metamorphoses*, define o vocábulo com base no Dicionário de Latim *Oxford*, como sendo um lugar físico, uma passagem de um discurso que aborda uma questão ou uma reflexão geral, ou ainda, um **tópico**, um assunto, uma classe de considerações onde um autor procura sugestões ao tratar do seu tema. (BERNSTEIN, 2011, p. 72).

Quando nos referimos à comparação que envolve as poéticas camoniana e claudiana julgamos ser de grande contribuição aludir as concepções sobre as **tópicas** à luz de Francisco Achcar, Ernest R. Curtius e Antônio Donizeti Pires, de cujos críticos trazemos breves ponderações seguidas das considerações sobre o **topos** do *locus amoenus*, como alusão a um lugar idealizado, nos referidos textos poéticos.

Na obra intitulada *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em Português*, Francisco Achcar inicia o “Prólogo” trazendo como epígrafe os versos de Baquílides que, de acordo com a tradução do autor, afirmam que “de um poeta [vem] o outro, no passado como hoje: não é fácil encontrar as palavras não-ditas”. (BAQUÍLIDES *apud* ACHCAR, 1994, p. 13).

Ao ponderar sobre a expressão dos versos traduzidos, o autor parte do pressuposto de que “se a relação entre os poetas é essa de que fala Baquílides, nada mais compreensível que se busquem nas obras poéticas os pontos de semelhança que as ligam umas às outras” (ACHCAR, 1994, p. 13).

Essa ligação das poéticas, referente aos aspectos que se assemelham, também são consideradas como uma busca pelos “*loci similes*” que, segundo o autor, era uma ação constante e que os comentadores de textos clássicos tinham exclusiva preferência por este

³⁰ **23** “A part of a speech, book, or other composition, section, chapter, passage, or sim. **b** one of the heads of an argument, a point. **c** ~ us communis, a passage of a speech dealing with a topic not peculiar to the case in hand, a general reflection or sim.; also ...us alone. **24** A topic, subject. **b** a class of considerations where an orator looks for suggestions in treating his theme (i.e. the source of communes).” (Oxford Latin Dictionary s.v. locus 23-24, p. 1040).

exercício. Apesar da crítica idealista ter considerado essa prática irrelevante ou até ter impugnado como atividade aparentemente formalista, o assunto ganhou novamente interesse com as questões suscitadas pela teoria bakhtiniana. Nesta visão é considerada a premissa de retomada, também denominada como “o fenômeno de um texto retomar outro, por meio de citações, alusões, inversões, paródicas ou não, passou a ser visto como elemento essencial do discurso literário, traço tipificador da literatura no universo dos discursos.” (ACHCAR, 1994, p. 13-14).

A despeito de basear suas ponderações no pressuposto de que a crítica considera a intertextualidade³¹ como referência constante, o autor chama a atenção para o fato de que esta referência se deu “numa perspectiva que também desqualifica o tipo de comparatismo tradicional” (ACHCAR, 1994, p. 14). A afirmação do crítico parte da seguinte premissa:

Se a obra é por definição um ponto de cruzamento de textos, não é de ‘fonte’ ou então de coincidência ocasional que se trata – ou seja, o ponto relevante não é que um poeta tenha haurido algo em outro, ou então que sua obra casualmente se assemelhe a outra; trata-se antes de um fenômeno que não depende de influências ou de convergências fortuitas entre autores, e que é inerente ao trabalho literário. As influências e convergências são consideradas **casos particulares** do processo fundamental da literatura, entendida agora como prática intertextual (ACHCAR, 1994, p. 14, aspas do autor e grifo nosso).

Tendo em vista que os “casos particulares”, sobre os quais o crítico faz referência, são também conhecidos como lugares-comuns, tópicos ou *tópoi*, é que consideramos o *locus amoenus* na poética de Cláudio Manuel da Costa, talvez suscitando novas perspectivas de estruturação e significados, a exemplo da suposição do modo como também faziam os poetas da tradição clássica. E dentre eles destacamos Virgílio que ressoa no neoclássico, Cláudio, quando ponderamos sobre as questões que envolvem Arcádia, Arcadismo e seu perfil árcade.

Ao fazer menção de outros poetas de tradição clássica, a exemplo de Virgílio, Francisco Achcar assim discorre sobre Horácio e menciona a prática intertextual, no que se refere ao uso dos *tópoi*:

³¹O termo intertextualidade será abordado no **Capítulo 3** com base em concepções teórico-críticas que esclarecem, com mais profundidade, as práticas que envolvem essa questão. No entanto, fazemos menção à expressão, neste momento do texto, apenas para elucidar que ao discorrer sobre a tópica do *locus amoenus*, pertinente à temática do bucolismo, estabelecemos uma relação dialógica com a temática (já mencionada) e os aspectos de comparação (conforme as noções que já explanamos no início do **Capítulo 2**) pertinentes a esse contexto.

Na poesia da Antiguidade, predomina o processo de escrita que Francis Cairns chamou ‘composição genérica’, o qual corresponde a uma codificação da prática intertextual, uma forma particular de “arte alusiva”: um poema toma do repertório tradicional uma série de lugares-comuns e, juntamente, a maneira de organizá-los, derivando daí sua pertinência genérica. Assim, quando Horácio diz *carpe diem*, em qualquer das diversas maneiras por que o faz, ele está não só dizendo o que diz, mas está também aludindo a um paradigma de outras expressões do mesmo lugar-comum da poesia simposial. Ele poderá ou não estar aludindo, ao mesmo tempo, por alguma palavra, imagem ou recurso formal, a um poema determinado em que o *topos* compareça. De qualquer forma, seu poema se inscreve num gênero, o que significa dizer que o leitor familiarizado tem diante de si a expectativa de um conjunto de outros *tópoi* do paradigma genérico, organizados segundo esquemas conhecidos. A novidade e a propriedade com que esses lugares-comuns são expressos, a habilidade com que são correlacionados ou a originalidade com que são exploradas as novas possibilidades de organização – nisto consiste parte essencial dessa arte de que Horácio foi mestre exímio. (ACHCAR, 1994, p. 18, aspas e grifo do autor).

Confirmando as elucidações apresentadas por Achcar, quando trata sobre a questão que envolve a conceituação da tópica, A. D. Pires, em seu artigo “Lugares-comuns da lírica, ontem e hoje”, correlaciona os *tópoi* aos “temas” e “motivos”, como faz a tradição, e afirma que os “lugares-comuns” podem ser particularizados em “temas” (ou ajudam um tema a se definir melhor), dependendo do uso que cada autor deu (ou dá) a ele, considerando que possuem caráter mais generalizado, mas podem se tornar mais específicos como tema em determinado poema ou para determinado poeta:

são gerais e genéricos e particularizam-se como tema neste ou naquele poema, deste ou daquele autor; o que têm de especial é o fato de terem sido abonados por certa tradição (clássica, sobretudo, mas também há *tópoi* nascidos no âmbito da cultura medieval, ou em dada literatura). Assim, os *tópoi* foram e são continuamente visitados e revisitados por poetas de vários quadrantes temporais e espaciais, de várias latitudes e altitudes. Interessanos, portanto, o modo como este ou aquele poeta, em temporalidades e espaços descontínuos, valeu-se deste ou daquele clichê consagrado pela tradição, manipulando-o em novas direções semânticas, imprimindo-lhe seu talento pessoal e seus ideais estéticos ou os de sua época, bem como as marcas de seu tempo histórico e de sua realidade social. Para clarear: *tópoi* como o *locus amoenus*, o *fugere urbem* ou o *carpe diem* foram explorados por Horácio e por poetas do Arcadismo europeu e brasileiro, mas muito diferente é seu uso em Horácio e nos poetas da chamada Escola Mineira, agora imbuídos, além do ideal pastoril, de certo **fingimento poético** que revestiria –ou resguardaria – seus interesses e ideais burgueses e iluministas, suas concepções éticas e estéticas. (PIRES, 2007, p. 5, grifo do autor).

Os conceitos do crítico, especialmente no que se refere à origem dos *tópoi*, nos remete à qualificação abordada por Ernest R. Curtius quando afirma que, “no sistema da retórica, a

tópica é o celeiro das provisões. Contém os mais variados pensamentos; os que podem empregar-se em quaisquer discursos e escritos em geral.” (CURTIUS, 2013, p. 119).

Atentamos, porém, para uma ressalva feita pelo filólogo alemão quando dá destaque sobre a origem dos *tópoi*, pois muitos têm sua gênese na poesia e posteriormente foram incorporados à retórica:

Nem todos os *tópoi* se derivam dos gêneros retóricos. Muitos procedem originalmente da poesia e passaram, depois à retórica. Verifica-se desde a Antiguidade, uma permuta constante entre poesia e prosa. Versa a tópica poética não só sobre o encanto da Natureza, em seu mais amplo sentido – portanto a paisagem ideal com todo o seu repertório típico [...], mas também sobre regiões e idades sonhadas: o Elísio (com sua eterna primavera, sem perturbações meteorológicas), o Paraíso terrestre, a Idade de Ouro; bem como sobre potências vitais: o amor, a amizade, a transitoriedade [...] em todos os *tópoi* poéticos, o estilo da exposição está condicionado historicamente. (CURTIUS, 2013, p. 123).

De acordo com notas de Melânia Silva Aguiar, o soneto “V”, ao iniciar com o verso “Se sou pobre Pastor, se não governo”, “Reinos, nações...” expressa ser um poema que “abre uma série voltada para o *topos* árcade *campo x cidade*, bastante significativo na obra de Cláudio.” (COSTA, 1996, p. 1053).

Se sou pobre Pastor, se não governo
Reinos, nações, províncias, mundo e gentes;
Se em frio, calma e chuvas inclementes
Passo o verão, outono, estio, inverno;

Nem por isso trocara o abrigo eterno
Desta choça, em que vivo, co’as enchentes
Dessa grande fortuna: assaz presentes
Tenho as paixões desse tormento eterno.

Adorar as traições, amar o engano,
Ouvir dos lastimosos o gemido,
Passar aflito o dia, o mês, e o ano,

Seja embora prazer; que a meu ouvido
Soa melhor a voz do desengano,
Que da torpe lisonja o infame ruído.
(COSTA, 1996, p. 53).

O mesmo *topos* árcade que trata dos ideais de vida no campo em oposição ao estilo de vida urbano, expresso no soneto “V”, também pode ser percebido no soneto “XV”, de *Poesias Manuscritas*, dialogando com o soneto camoniano “Indo o triste pastor todo embebido”:

Indo o triste pastor todo embebido
na sombra de seu doce pensamento,
tais queixas espalhava ao leve vento
cum brando suspirar da alma saído:

‘A quem me queixarei, cego, perdido,
pois nas pedras não acho sentimento?
Com quem falo? A quem digo meu tormento
que, onde mais chamo, sou menos ouvido?

Ó bela Ninfa, porque não respondes?
Porque o olhar-me tanto me encarece?
Porque queres que sempre me querele?

Eu quanto mais te vejo, mais te escondes!
Quanto mais mal me vês, mais te endureces!
Assi que co mal cresce a causa dele’.
(CAMÕES, 1994, p. 34, aspas do autor).

O referido soneto “XV”, de Cláudio Manuel da Costa, designado como “Pastoril” e com a dedicação “Pela ação de graças”, também tem início interrogativo/reflexivo a exemplo do soneto pastoril camoniano.

Algano, que será? Tenho observado
Que há muito tempo este Carvalho antigo
Recolhe à sua sombra, e faz abrigo,
Ou da chuva, ou do sol ao nosso gado.

Há dias que anda agora arrecuado,
Como que foge, ou teme algum perigo,
Quem sabe se ameaça o Céu castigo,
Ou se algum mau Pastor lhe deu olhado?

Alto segredo cuido que esconde,
E muito de sentir, Algano, temos,
Se o agoiro ao sucesso corresponde.

Vem tu, amigo, o tronco rodeemos,
E ao seu pé um altar ergamos, onde
Puros votos por ele a Jove demos.
(COSTA, 1996, p. 528).

Na comparação dos sonetos, é possível perceber que, fazendo parte da tópica do *locus amoenus* em Cláudio e Camões, há uma imagem simbólica, em comum, no diálogo estabelecido entre o eu lírico das duas poéticas; o elemento “sombra” é de presença marcante e de forma similar no texto do poeta neoclássico setecentista brasileiro e do poeta clássico quinhentista lusitano, que remetem à poética da Antiguidade conforme considerações de Ernest R. Curtius.

[...] em toda a poesia da Antiguidade a Natureza é habitada, não fazendo diferença se por divindades ou simples mortais. As ninfas vivem em lugares onde os homens também gostam de estabelecer-se. O indispensável, no caso, é a **sombra** - elemento da maior importância para os meridionais -, isto é, uma árvore ou um bosque; uma fonte borbulhante ou o frescor de um regato; a maciez da relva ou o refúgio de uma gruta [...]. Escrever poesia sob as árvores [...] num leito de relva, junto a uma fonte – eis um motivo poético elaborado desde logo pelo próprio helenismo. Para isso impõe-se um enquadramento sociológico; uma classe profissional, que viva ao ar livre ou no campo, longe da cidade, e tenha lazeres e ensejo para escrever, possuindo, além disso, um instrumento musical primitivo. É o que não pode faltar aos pastores. Desfrutam de fartos vagares. Seu deus protetor é o espírito do rebanho, Pã, inventor da frauta pastoril de sete canas. (CURTIUS, 2013, p. 243-244, grifo nosso).

Em Camões parece haver uma ressignificação das implicações clássicas, elucidadas por Curtius, quando pondera sobre o elemento sombra, visto que no soneto “Indo o triste pastor todo embebido”, o referido “triste pastor” que, conforme nota de Maria de Lourdes Saraiva, é descrito como aquele sujeito voltado às questões reflexivas, pois “mergulhado no pensamento da amada, o pastor [que recorre à natureza e “à bela Ninfa”] espalha ao vento suas queixas: Por que o não ouve ela? Por que não responde?” (CAMÕES, 1994, p. 34).

Em meio às questões subjetivas a sombra aparece como uma figura emblemática, pois é abrigo dos pensamentos imanentes ao eu lírico sendo mais voltado às questões abstratas, aspectos dos quais nos parece ser possível encontrar traços de semelhança em Cláudio já que a sombra também é o abrigo oferecido pelo “Carvalho antigo”, um *locus amoenus*, enquanto o eu lírico está “arrecuado” ponderando sobre as questões de “muito sentir”, conforme expressam os versos do segundo quarteto.

Nos dois poemas é perceptível que a sombra é o lugar-comum, abrigo para as tensões e que no eu lírico camoniano “[...] embebido // na sombra de seu doce pensamento” (v. 1-2) reflete sobre seus tormentos e a situação de “cego, perdido” (v. 5), já que na dureza das pedras não encontra alento, paradoxo este com o eu lírico claudiano que ao rodear o duro tronco do carvalho expressa os “Puros votos” (v.14) do sentimento de gratidão pelo “agoiro” que ao “sucesso corresponde” (v.11).

Ao traçar um recorte da trajetória histórica que percorreu a tópica do lugar ameno, desde a Antiguidade, perpassando a Idade Média, a Renascença e até chegar no século XVII, o filólogo alemão afirma que, até o momento em que escreve suas considerações, o *locus amoenus* não havia sido reconhecido “em sua essência retórico-poética” (CURTIUS, 2013, p. 252).

Mas, a despeito da falta deste reconhecimento fundamentalmente retórico-poético, o crítico aponta a divergência factual, no que se refere à tópica do *locus amoenus*, como motivo constituinte, sempre que eram feitas descrições da Natureza, em diferentes épocas:

E no entanto, desde a época imperial até o século XVI, constitui o motivo principal de toda descrição da Natureza. Como vimos, é uma bela e **sombreada nesga da Natureza**. Seus elementos essenciais são uma **árvore** (ou várias), uma **campina** e uma **fonte** ou **regato**. Admitem-se, a título de variante, o **canto dos pássaros**, umas **flores** e, quando muito, o **sopro da brisa**. Em Teócrito e Virgílio, **essas descrições servem de cenário para a poesia pastoril**; mas logo se libertam do contexto, passando a objeto da descrição da retórica. (CURTIUS, 2013, p. 252, grifo nosso).

O filólogo trata especificamente da questão da tópica que envolve o *locus amoenus* na poesia latina do final da Antiguidade, em que exemplifica como sendo “a mais bela descrição do *locus amoenus* é uma poesia de Tiberiano” (CURTIUS, 2013, p. 252). Texto poético este em que o crítico caracteriza como sendo “poesia encantadora” no poema descrito como “rigorosamente estruturado. O autor trabalha com seis elementos da paisagem [...] ‘São motivos de alegria **fontes**, plantações, jardins, **ares suaves**, flores e cantos de pássaros’ (ed. Förster, I, 517, § 200 *apud* CURTIUS, 2013, p. 253, aspas do autor e grifo nosso).

Estes elementos da natureza, da paisagem característica de um lugar ameno também podem ser percebidos nos dois primeiros quartetos tanto no soneto camoniano “De frescas belvederes rodeadas”, quanto no Soneto “VI”, das *Obras* de Cláudio Manuel da Costa:

De **frescas belvederes** rodeadas
estão as **puras águas** desta **fonte**;
fermosas ninfas lhes estão defronte,
a vencer e a matar acostumadas.

Andam contra Cupido levantadas
as suas graças, que não há quem conte;
doutro **vale** esquecidas, doutro **monte**,
a **vida** passam neste **sossegadas**.

[...]

(CAMÕES, 1980, p. 68, grifo nosso).

Brandas ribeiras, quanto estou contente
De ver-vos outra vez, se isto é verdade!
Quanto me alegra ouvir a **suavidade**,
Com que Filis entoa a voz cadente!

Os **rebanhos**, o **gado**, o **campo**, a gente,
Tudo me está causando novidade:
Oh! Como é certo que a cruel saudade

Faz tudo, do que foi, mui diferente!
 [...] (COSTA, 1996, p. 53, grifo nosso).

Especialmente os elementos destacados em negrito, nos dois poemas, pressupomos que representam a harmonia característica do *locus amoenus* e remetem ao universo greco-latino, sendo que os versos camonianos evocam a presença das ninfas, ao passo que o canto do pastor Fílis, no poema claudiano, alude à harmonia melodiosa dos pastores da tradição.

Em Camões vemos que as ninfas se posicionam em frente às “puras águas” da “fonte” (v.2) rodeadas de “frescas belvederes” (v.1) e junto ao “vale” e ao “monte” (v.7) passam a vida “sossegadas” (v.8).

Em Cláudio, notamos que o eu lírico expressa contentamento ao ver as “brandas ribeiras” (v.1) que, com alegria, ouve a “suavidade” (v.3) da “voz cadente” (v.4) com que o pastor Fílis entoa sua canção enquanto “os rebanhos, o gado, o campo” (v.5) são vistos com um olhar de “novidade” (v.6).

Quando o poeta mineiro retrata essa suavidade na atmosfera dos versos aludindo aos “ares suaves”, como um dos elementos da natureza bucólica e amena, abordados por Curtius, consideramos que Cláudio Manuel da Costa retoma-os da poética clássica, porém com novo olhar, transformando-os a partir dos elementos da natureza de sua própria pátria.

Nossa afirmação se dá com base na abordagem de Sérgio Alcides sobre a presença do *locus amoenus* no Soneto “VI” em que destaca elementos como brandas ribeiras, rebanhos e campinas juntamente com a declaração em que o poema registra a alegria da chegada do poeta a Coimbra, sugerindo que a visão claudiana do lugar ameno faz conotação ao cenário da sua formação intelectual. (ALCIDES, 2003, p. 148).

Em outro momento, ao discorrer sobre as impressões que ficaram no poeta, desde o primeiro contato com o cenário europeu, o crítico propõe uma reflexão sobre a incompatibilidade da ideia de uma suave Arcádia em oposição à aspereza da terra mineira.

Tal consideração se deve à visão dos suaves montes entrecortados pela tranquilidade das águas doces e claras do Mondego que formam a representação da visão bucólica que, por sua vez, traz a reminiscência da atmosfera amena de uma Idade de ouro, como um bem perdido, muito peculiar às personas poéticas claudiana:

A visão do Mondego a correr entre suaves montes acompanhou Cláudio Manuel da Costa por cinco anos. No alto de um outeiro, a Universidade de Coimbra coroava esse lugar ameno. Do pátio, avistava-se o rio, realmente evocativo dos epítetos que em geral lhe eram dirigidos: plácido, claro,

suavíssimo. Os estudantes moravam nas estreitas e sinuosas ruelas que desciam pela falda do morro até a ribeira. A lembrança dessa paisagem tornou-se uma persistente referência para Cláudio Manuel. Em vários pontos de sua obra, ela aparece como uma reminiscência de uma idade de ouro particular de suas personas poéticas, um bem perdido; em outras passagens, é mesmo o emblema da suave Arcádia por oposição às ásperas Minas. (ALCIDES, 2003, p. 137).

É com base nas ideias que se referem a esta visão que o crítico aponta um estranhamento como causa da incompatibilidade presente no *locus amoenus* claudiano quando considera a presença de oposição, envolvendo a expressão de “novidade” (v. 6) em contraste com a “cruel saudade” (v. 7), sendo que esta remete à lembrança da rudeza da pátria, porém transforma-se em novidadeira brandura com a visão amena do Mondego.

As considerações de Sérgio Alcides trazem um novo olhar, quase que oponente, em relação às concepções abordadas por Antonio Candido quando declara que a presença rochosa ou de penhascos aponta, no poeta mineiro, um anseio de encontrar “alicerce” quando busca referência nos aspectos característicos da paisagem natal. (CANDIDO, 2009, p. 88)

Com a compreensão advinda da abordagem de Sérgio Alcides inferimos que a visão amena claudiana tende alicerçar nas “frescas belvederes” europeias, apesar de que essa referência aparenta não se fixar tão sustentavelmente.

Tal inferência se deve à advertência do crítico para o aspecto de que mesmo quando Cláudio faz referência às “brandas ribeiras”, no Soneto “VI”, percebemos que há vários outros sonetos das *Obras* que versam sobre os montes e vales, incluindo os penhascos e rochedos, dos quais “a recorrência do símbolo ‘penha’, que aparece em sua forma comum ou através de seus correlatos e derivados (como o sinônimo ‘penedo’, o aumentativo ‘penhasco’, o verbo ‘despenhar-se’ e sua forma substantivada, ‘desempenho’) (ALCIDES, 2003, p. 16, aspas do autor).

Eis alguns excertos poéticos das *Obras*, dentre os listados por Sérgio Alcides, que exemplificam a imagem simbólica dos penhascos:

Que inflexível se mostra, que constante
Se vê este **penhasco!** Já ferido
Do proceloso vento, e já batido
[...]
(COSTA, 1996, p. 72; Soneto “XLVII”, grifo nosso).

Lembrado estou, ó **penhas**, que algum dia,
Na muda solidão deste arvoredado,
Comuniquei convosco o meu segredo,
[...]

(COSTA, 1996, p. 77; Soneto “LIX”, grifo nosso).

[...]
Sentado sobre o tosco de um **penedo**,
Chorava Fido a sua desventura.

[...]
(COSTA, 1996, p. 60; Soneto “XXII”, grifo nosso).

[...]
Disse, e sobre a alta **penha**
Erguendo-se, da fúria arrebatado,
No rio se **despenha**,

[...]
(COSTA, 1996, p. 176; “Écloga VII”, grifos nossos).

[...]
COR. Aqui te deixo, rústico cajado;
Que algum tempo, apesar do **empenho** cego,
De ninguém, só de mim, foste logrado.

[...]
(COSTA, 1996, p. 228; “Écloga XV”, grifo nosso). [Por que este excerto?
“Empenho” não tem nada a ver com “penha”!]

[...]
Desempenha o teu gosto, mas ó bela,
Vê, lhe não guies a fortuna escura
Pelos passos da minha desventura.

[...]
(COSTA, 1996, p. 182; “Écloga IX”, grifo nosso). [idem.]

Particularmente as formas recorrentes que constituem a imagem dos penhascos são elementos dos quais Antonio Candido esclarece que diferem dos poemas da tradição greco-latina porque, enquanto os poemas pastoris da Antiguidade priorizavam os prados e ribeiras como cenários, Cláudio mostra que sua inspiração enraíza-se na sua terra natal; Minas Gerais, que é cheia de Montes. (CANDIDO, 1997, p. 85).

O crítico assim qualifica Cláudio Manuel da Costa:

De todos os poetas “mineiros”, talvez seja ele o mais profundamente preso às emoções e valores da terra, embora uma inspeção superficial da sua obra possa sugerir o contrário. De fato, como se arraigou pela inteligência e disciplina estética aos padrões eruditos da Europa, levou por vezes até o formalismo a estilização dos seus temas mais caros [...] (CANDIDO, 2009, p. 88).

Essas ponderações juntamente com uma leitura mais cuidadosa dos poemas nos levam a pressupor que nas obras de Cláudio existem sempre as marcas das emoções iniciais, o

sentimento nostálgico, ou seu amor pela terra natal, razão pela qual as imagens do berço mineiro não se apartam do poeta.

A presença de pedra, ou de rocha, por exemplo, tem recorrência muito marcante na poética claudiana sendo que está presente em quinze dos cem sonetos, em dois dos três epicédios, em uma das seis epístolas e em quinze das vinte éclogas, ou seja, no somatório das cento e vinte e nove peças, o elemento rochoso está presente em trinta e três poemas, o que caracteriza quase a quarta parte da totalidade de suas obras. (CANDIDO, 2009, p. 88).

Com base nestes dados, podemos afirmar que os rochedos não são elementos que se qualificam apenas como um traço de inspiração, mas como símbolos de um anseio, inconsciente ou não, de encontrar a verdadeira base, aquela referida como “alicerce” da infância e da adolescência dado o fato que ao falar dos valores da sua terra, permeia de vida real a paisagem natal, na qual as imagens e os aspectos da vida entrelaçam-se na persona poética. (CANDIDO, 2009, p. 88)

Nos sonetos “XXXIII” e “XCVIII” a pedra é a âncora para o lirismo dar vazão ao bucolismo e isso pode ser devido ao fato de que a pedra, quase que da mesma forma que o tronco, é elemento obrigatório na convenção pastoril e é, também, onde o poeta grava seus lamentos. (CANDIDO, 2009, p. 88)

Entretanto, pedra/rocha/penhasco é o elemento que traz uma antítese perturbadora ao lugar ameno almejado pelo poeta, pois percebemos uma oposição entre a suavidade do sentimento e a aspereza do elemento rochoso da paisagem. O Soneto “XXXIII” é um exemplo do traço conflituoso no qual o eu lírico localiza uma personagem perto, ou sobre uma rocha, e deixa transparecer a ternura do sentimento em contraste com a dureza da imagem. A tal antítese, Candido qualifica um “ciclo da oposição sentimento-rocha, brandura-dureza, em que vem se exprimir, segundo a convenção lírica, a sua sensibilidade profunda” (CANDIDO, 2009, p. 89):

Aqui sobre esta pedra, áspera e dura,
Teu nome hei de estampar, ó Franceliza,
[...]
(COSTA, 1996, p. 65).

As ideias deste dístico, que compõe o excerto do Soneto “XXXIII”, dialogam com a expressão do Soneto “XCVIII” em cujo poema o lirismo deixa transparecer uma confluência entre aspecto da vida e paisagem natural do poeta, contrastando a ternura do sentimento e a rusticidade do berço mineiro. É neste poema que as ideias, a princípio e aparentemente

contraditórias, de Antonio Candido e Sérgio Alcides, começam a entrar em concordância quanto à retomada dos elementos representativos da tópica do *locus amoenus* da tradição, como as harmônicas brandas ribeiras, sendo reestruturadas para coadunar com o lugar ameno, apesar das duras penhas:

Destes penhascos fez a natureza
 O berço em que nasci; oh, quem cuidara
 Que entre penhas tão duras se criara
Uma alma terna, um peito sem dureza!
 [...]
 (COSTA, 1996, p. 95, grifo nosso).

Referindo-se a esse contraste entre ternura da alma e dureza da natureza, Antonio Candido ressalta uma oscilação que perpassa os sonetos pastoris de Cláudio Manuel da Costa e chama a atenção para o seguinte aspecto:

[...] na sua obra a convenção arcádica vai corresponder a algo de mais fundo que a escolha de uma norma literária: **exprime ambivalência de colonial bairrista, crescido entre os penhascos de Minas, e de intelectual formado na disciplina mental metropolitana. Exprime aquela dupla fidelidade afetiva de um lado, estética de outro, que o leva a alternar a invocação do Mondego com a do Ribeirão do Carmo**, numa espécie de vasto amebou continental, em que reflete a dinâmica da nossa formação europeia e americana.
 Com efeito, o contraste natureza-cultura, que norteia os sucessos do bucolismo literário, era uma linha adequada à expressão de tais sentimentos, em que o poeta se colocava, não de modo convencional, mas vital, entre a rusticidade do seu berço e a civilização da sua pátria intelectual.
 (CANDIDO, 2009, p. 91, grifo nosso).

Diante da reflexão que envolve esse aspecto claudiano paradoxal, a proposta de Sérgio Alcides para solucionar (ou, pelo menos, intenta resolver) o problema da incompatibilidade entre pastor e paisagem se baseia na busca pela compreensão de que talvez em Cláudio nunca houve um acordo que visasse, necessariamente, uma ordem em que pastores e elementos naturais compusessem uma só cena permanente; a da brandura. (ALCIDES, 2003, p. 14).

Com base nesse aspecto da desordem³² é que presumimos que consiste a reestruturação arcádica de Cláudio Manuel da Costa, pois no Soneto “VI” não há mais a reciprocidade entre natureza (de duros penhascos) e pastor (com sua alma terna), contrariamente ao que demandava a tradição pregada na Arcádia do Setecentos, visto que:

³²Expressão que alude ao desconcerto camoniano, cujo tema consideraremos no **Capítulo 3**.

Tudo na Arcádia setecentista era claro e distinto, classicamente ordenado, neutro, de modo que não interferisse na livre expressão dos afetos em jogo. Não era incomum, de fato, que aí a paisagem eventualmente adquirisse tons mais sombrios, como que solidária às afeições e penas do seu pastor. Assim, se a Nise despreza o doce Melibeu, a fonte chora, o céu escurece, a hera seca. Tal artifício retórico, de animar a natureza, conforme os sentimentos do pastor, como quer por contágio, tinha pesado lastro na tradição bucólica: porém, sob o controle rígido da poética arcádica setecentista, nunca chegava a comprometer a exigência da cena amena. Sua ocorrência, ainda que frequente, refletia situações episódicas, estados da alma do pastor, por assim dizer, que o poeta fixava em versos. (ALCIDES, 2003, p. 13).

É esse aspecto, envolvendo oscilação, contraste e incompatibilidade, que irá contribuir para a visão de ambivalência cujo qualificativo os críticos destacam em Cláudio Manuel da Costa quando expressa dilaceramento interior e tensão no *locus amoenus*.

Tal tensão é percebida quando o poeta versa sobre temas melancólicos como o da chegada e da despedida, do exílio do pastor peregrino na própria terra e o da transformação das coisas e das pessoas, e que configuram-se no que Antonio Candido prefere designar como uma “metamorfose de sabor ovidiano” (CANDIDO, 2009, p. 90).

Designação esta que coaduna com as ideias pertinentes ao *locus terribilis*, do qual será tratado no assunto pertinente ao subtítulo a seguir.

2.3.2 O *locus terribilis* entre duras penhas

[...]
 Que vês nesse penhasco, essa dureza,
 Há de ceder aos golpes algum dia:
 (COSTA, 1996, p. 72).

No capítulo inicial deste estudo fizemos a leitura do Soneto “II” (o qual relembremos a seguir), de Cláudio Manuel da Costa, cujo poema colhemos a impressão, com a dedicatória ao Ribeirão do Carmo, da demonstração de preocupação com aspectos voltados às questões sócio-econômico-políticas de sua terra.

O aspecto de tensão pode ser notado no último terceto quando o poeta faz alusão à riqueza representada pelo ouro que “brota” do “Planeta louro”, no entanto, além de retratar o contexto social, Sérgio Alcides afirma que o poema também é considerado um “exemplo de nativismo e prova de sincero amor à terra americana”. (ALCIDES, 2003, p. 20).

Leia a posteridade, ó pátrio Rio,
 Em meus versos teu nome celebrado,
 Porque vejas uma hora despertado
 O sono vil do esquecimento frio:

Não vês nas tuas margens o sombrio,
 Fresco assento de um álamo copado;
 Não vês Ninfa cantar, pastar o gado,
 Na tarde clara do calmoso estio.

Turvo, banhando as pálidas areias,
 Nas porções do riquíssimo tesouro
 O vasto campo da ambição recreias.

Que de seus raios o Planeta louro,
 Enriquecendo o influxo em tuas veias
 Quanto em chamas fecunda, brota em ouro.
 (COSTA, 1996, p. 51).

Observamos, porém, uma ressalva feita por Sérgio Alcides quando nos alerta sobre a premissa de um debate controverso que envolve o texto poético porque, se por um lado a exaltação às fontes de riquezas nativas reforçam a virtude heroica do poeta inconfidente, visto por outro ângulo, no primeiro terceto, temos a exposição das expressões qualificativas negativas, dirigidas aos elementos da terra.

As manifestações depreciativas usadas pelo poeta sugerem a evidência da fragilidade resultante do caráter ambivalente de Cláudio que, apesar da demonstração de genuíno afeto,

não deixou de menosprezar a pátria, quando a comparava ao Reino colonizador, associando à dureza das penhas a inculta rudeza das gentes de Minas.

A despeito das ideias que envolvem a polêmica dessa discussão, Sergio Alcides nos adverte que há uma oposição real entre o “turvo” e “pátrio rio” e os cristalinos rios da Arcádia, dos quais as referências ao “plácido Mondego” revelam que o poeta é exímio na arte do *locus amoenus*. (ALCIDES, 2003, p. 18).

Consideremos, em contrapartida, que o Soneto “XCVIII”, segundo o crítico, é, das produções de Cláudio, o que mais parece evidenciar o que denomina como incompatibilidade entre pastor e paisagem de Minas, sendo que é esta mesma incongruência que apresenta, na expressão dos versos, um cenário “avesso às amenidades da Arcádia idealizada pelos cânones literários do Setecentos.” (ALCIDES, 2003, p. 18).

Destes penhascos fez a natureza
O berço em que nasci: oh! quem cuidara
Que entre penhas tão duras se criara
Uma alma terna, um peito sem dureza!

Amor, que vence os tigres, por empresa
Tomou logo render-me; ele declara
Contra o meu coração guerra tão rara,
Que não me foi bastante a fortaleza.

Por mais que eu mesmo conhecesse o dano,
A que dava ocasião minha brandura,
Nunca pude fugir ao cego engano:

Vós, que ostentais a condição mais dura,
Temei, penhas, temei, que Amor tirano,
Onde há mais resistência, mais se apura.
(COSTA, 1996, p. 95).

Na comparação entre o Soneto “II”, o de declaração de amor à pátria, e o Soneto “XCVIII”, o de detração à terra mineira, o crítico chama a atenção para o aspecto de que este poema serviu para caracterizar a personalidade de Cláudio Manuel da Costa.

Quando o brando pastor reconhece a rusticidade do seu berço entre os penhascos, toma consciência da inadequação de tal rudeza e simplicidade de seu nascimento em comparação com a esmerada e nobre formação europeia.

Além destes aspectos, os dois sonetos nos colocam a par do fator incongruente evidenciado na oposição existente entre persona poética e natureza:

Se a paisagem arcádica permite um vislumbre da decantada *aurea aetas*, o tempo edênico em que os homens desfrutavam da existência em pleno ócio, porque a ‘terra frutificava sem fadiga’, a paisagem mineira mostra a faina humana de uma nova idade de ouro, agora pervertida, decaída. Os cristalinos rios da Arcádia – Alfeu, Ladone, Mela, aos quais sempre são comparáveis o Tejo, o Lima e o Mondego – banhavam prados amenos e inspiravam inocentes pastores. Já o turvo ribeirão do Carmo banha o pedregoso ‘campo da ambição’ e inspira os ávidos mineradores que buscam o ‘influxo de suas veias’. (ALCIDES, 2003, p. 20; aspas do autor).

Juntamente com a consideração que envolve o conjunto formado pelos sonetos “II” e “XCVIII”, Sergio Alcides levanta a premissa de que há um paralelismo existente entre estes e o texto do “Prólogo” das *Obras*.

O texto em prosa evidencia o caráter ambivalente na medida em que revela mais do poeta, Cláudio Manuel da Costa, do que o disfarce do texto poético revela do pastor, Glaucete Satúrnio, no que se refere à incompatibilidade entre pastor e paisagem (ALCIDES, 2003, p. 20).

A seguir, retomaremos a primeira estrofe do Soneto “XCVIII” paralelamente ao excerto das linhas do primeiro parágrafo do “Prólogo” e proporcionaremos para que a disposição das frases do texto em prosa corresponda com a disposição dos versos. Em seguida, compararemos a segunda estrofe do Soneto “II” traçando paralelo com as penúltimas linhas do segundo parágrafo do “Prólogo”. E no último par de citações verso/prosa, equipararemos a terceira estrofe do Soneto “II” com as linhas que encerram o segundo parágrafo do “Prólogo”:

Destes penhascos fez a natureza
O berço em que nasci: oh, quem cuidara
Que **entre penhas tão duras** se criara
Uma alma terna, um peito sem dureza!
(COSTA, 1996, p. 95, grifo nosso).

Se não for muita a tua maldade,
sempre hás de confessar,
que algum agradecimento se deve
a um Engenho, que desde **os sertões**
da Capitania das Minas Gerais
aspira a brindar-te com o pequeno obséquio destas *Obras*. [...]
(COSTA, 1996, p. 47, grifo nosso).

Não vês nas tuas margens o sombrio,
Fresco assento de um álamo copado;
Não vês **Ninfa cantar, pastar o gado,**
Na tarde clara do calmoso estio.
(COSTA, 1996, p. 51, grifo nosso).

Não são estas as **venturosas praias da Arcádia**,
onde o som das águas inspirava a **harmonia**
dos versos.
(COSTA, 1996, p. 47, grifos nosso).

Turvo, banhando as pálidas areias,
Nas porções do riquíssimo **tesouro**
O vasto campo da **ambição** recreias.
(COSTA, 1996, p. 51, grifo nosso).

Turva, e feia, a corrente destes ribeiros,
primeiro que arrebate as ideias de um Poeta,
deixa ponderar a **ambiciosa** fadiga de **minerar a terra**,
que lhes tem pervertido as cores.
(COSTA, 1996, p. 47, grifo nosso).

No primeiro par comparativo verso/prosa observamos que as rústicas “penhas” do soneto sofrem ainda mais o agravamento da dureza quando se tornam em “sertões” mineiros que, por sua vez, os penhascos/sertões são o avesso do *locus amoenus* aludido no segundo par/paralelismo quando os versos e a prosa evocam a calma advinda do cantar das ninfas e do pastar do gado que culminaria no espaço de harmonia proveniente da Arcádia, tão imprescindível para o bom exercício da arte de versejar.

Ao ponderar sobre a presença dos aspectos da natureza, na poética claudiana, juntamente com a transformação das penhas em sertões, Laura de Mello e Souza assim explana:

Muito da poesia de Cláudio exibe a presença da paisagem mineira, ora mais evidente, ora mais camuflada, sendo necessário perscrutar através dos regatos, faias e demais citações de corte europeu para vislumbrar, lá no fundo, os **penhascos que fizeram o berço onde nasceu**, como expresso num de seus sonetos mais célebres. O **impacto do sertão**, contudo, provocou mudanças radicais no espírito do poeta: a **possibilidade de metamorfosear** a natureza local em matéria poética digna deve ter irrompido como um raio no seu espírito [...] (SOUZA, 2011, p. 126, grifo nosso).

Com base nessa perspectiva de evidência alternada de camuflagem, da paisagem no poema, consideramos o pressuposto da metamorfose claudiana, a despeito de que no último paralelo, tanto os versos quanto a prosa apontam a dureza/rudeza da terra como indícios de um *locus terribilis* onde corre “turvo” rio/“turva, e feia, corrente destes ribeiros” e onde o habitante das Minas é desconforme ao ideal de conservar uma “alma terna, um peito sem dureza”, já que se atira avidamente à ambiciosa exploração do ouro.

Diante desta dura realidade e, conseqüentemente, distante da Arcádia, logo no primeiro parágrafo do “Prólogo”, o poeta reclama a admiração do leitor e, quase ao finalizar o texto, desculpa-se por seus ocasionais deslizes atribuindo-os às adversidades do lugar inóspito.

Continuemos a leitura do “Prólogo” dando prosseguimento ao excerto que acabamos de apresentar no primeiro paralelismo:

[...] Conheço que só entre as delícias do Pindo se podem nutrir aqueles espíritos, que desde o berço se destinaram a tratar as Musas: e talvez nesta certeza imaginou o Poeta desterrado que as Cícladas do mar Egeu se tinham admirado de que ele pudesse compor entre os horrores das embravecidas ondas.

Não permitiu 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 me entregar 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 tem atraído a este clima os corações de toda a Europa. (COSTA, 1996, p. 47).

As declarações de Cláudio Manuel da Costa fazem alusão a dois temas, dos quais parecem ter evidência tanto no texto do “Prólogo”, quanto nos dois poemas lidos: o tema da **despedida** e o do **desterro** ovidiano que se entrelaçam e sobre os quais os críticos, de comum acordo, abordam o **dilaceramento** do poeta. Laura de Mello e Souza assim reflete:

Mesmo que os vários poemas dedicados ao tema do **desterro** não possam ser considerados testemunhos do **descontentamento** com que deixou as margens do Mondego para viver junto às do ‘pátrio’ e ‘feito’ ribeirão, o do Carmo, que cortava sua vila natal, **Cláudio pode ter partido contrafeito por deixar a civilização**. (SOUZA, 2011, p. 67, aspas da autora e grifo nosso).

Sérgio Alcides, por sua vez, em compatibilidade com as ideias da estudiosa, nos traz reflexões com outros pormenores quando discorre sobre a dualidade que envolve a questão do sentimento do degrado claudiano:

Diante desse **contraste** – em suma, entre *délicatesse e grossaria* – Cláudio Manuel se vê autorizado a reclamar do leitor alguma admiração, já que ele consegue encordoar sua lira sofrivelmente mesmo **distante da harmoniosa Arcádia**, e mais: **em pleno sertão agreste e inculto**. Daí a menção, logo no primeiro parágrafo do ‘Prólogo’, ao ‘poeta desterrado’, Ovídio, que caiu em desgraça sob o regime de Augusto e terminou seus dias exilado entre os povos bárbaros do inóspito Ponto Euxino, nos fins do mar Egeu. Insinua-se

assim uma relação que pode ser expressa nos seguintes termos: **o autor é poeta e escreve poesia apesar da adversidade de seu ambiente.** (ALCIDES, 2003, p. 21, aspas do autor e grifo nosso).

O crítico relembra, também, que o árcade mineiro não seguiu à risca os novos preceitos poéticos defendidos no Reino pela Arcádia Lusitana, pois quando Cláudio se declara “Árcade, Romano, Ultramarino”, na introdução que antecede o “Prólogo” das *Obras*, posteriormente traz a confissão, com a expressão “não faltará que censurar nas minhas Obras, principalmente nas Pastoris, onde preocupado da comua opinião te não há de agradar a elegância de que são ornadas” (COSTA, 1996, p. 47).

E com isso o crítico menciona o combate aos excessos ornamentais e à suposta obscuridade da poesia seiscentista que motivaram a proposta de restauração das belas-letas portuguesas como combate ao gosto espanhol, de cujo assunto já discutimos no subtítulo em que abordamos as concepções sobre Arcádia e Arcadismo.

Quando Sérgio Alcides resgata a discussão sobre a postura arcádica não convencional de Cláudio Manuel da Costa, declara que apesar do poeta estar afastado (na distância física e no distanciamento dos novos preceitos arcádicos) do centro das discussões, o árcade mineiro se mostra perfeitamente a par do debate. (ALCIDES, 2003, p. 22).

No entanto, o crítico afirma que essa interação não basta para corrigir suas inclinações censuráveis, de acordo com o modelo arcádico. E nisso, o poeta mineiro se aproxima do poeta desterrado sulmonense, Ovídio, quando identifica-se com as *Metamorfoses* que, segundo o crítico, “eram vistas com desconfianças e reservas pelos tratadistas de arte poética desde o Classicismo francês, em fins do século XVII.” (ALCIDES, 2003, p. 23).

A referida identificação do poeta árcade mineiro com as *Metamorfoses* se dá com a alusão ovidiana com que Cláudio finaliza o penúltimo parágrafo do “Prólogo” quando cita as palavras do próprio poeta desterrado:

É infelicidade que haja de confessar que vejo e aprovo o melhor, mas sigo o contrário na execução. (COSTA, 1996, p. 48).

Uideo meliora proboque, deteriora sequor.

Aconselha-me o desejo uma coisa, a razão aconselha-me outra.³³ (Ovídio, 2017, p. 362; l. VII v. 20-21).

³³ Tradução de Domingos Lucas Dias na edição bilíngue das *Metamorfoses* (2017).

É com base na adoção dessa convenção arcádica paradoxal ou não convencional, de Cláudio Manuel da Costa, aliada ao dilaceramento, que consideramos a aproximação do árcade mineiro ao tema do desterro oriundo da poética ovidiana, e sobre a qual se estabelece a comparação proposta por Sérgio Alcides, ao elucidar as declarações feitas no “Prólogo”, quando afirma que o poeta mineiro atribui suas imperfeições poéticas à inculta pátria onde dá evidências de que se sente exilado:

Como faz Ovídio em várias passagens em suas *Tristia*, as ‘elegias tristes’ escritas no exílio, o poeta mineiro atribui ao contato com a terra inculta os supostos defeitos de sua poesia. (ALCIDES, 2003, p. 22).

A metamorfose claudiana faz com que o tema do desterro e da despedida se complementem porque, ao que nos parece, o dilaceramento, no poeta, se agrava quando é obrigado a partir de Coimbra, sua Arcádia idealizada, e regressar às Minas, o autoexílio. E nisso o poeta setecentista mineiro se aproxima do descontentamento do quinhentista lusitano ao constituir a imagem do triste pastor, peregrino na própria terra.

Consideremos as semelhanças entre o soneto camoniano “Doces águas e claras do Mondego” e o claudiano Soneto “LXXVI” quando ambos se despedem do suave Mondego:

Doces águas e claras do **Mondego**,
doce repouso de minha lembrança,
 onde a comprida e pérfida esperança
 longo tempo após si me trouxe cego:

de vós me **aparto**; mas, porém, não nego
 que inda a **memória** longa, que me alcança,
 me não deixa de vós fazer mudança;
 mas quanto mais me alongo, mais me achego.

Bem pudera Fortuna este instrumento
 D’alma levar por terra nova e estranha,
 oferecido ao mar remoto e vento;

mas alma, que de cá vos **acompanha**,
 nas asas do ligeiro pensamento,
 para vós, águas, voa, e em vós se banha.
 (CAMÕES, 1980, p. 133, grifo nosso).

Enfim te hei de deixar, **doce** corrente
 Do claro, do suavíssimo **Mondego**,
 Hei de deixar-te enfim, e um novo pego
 Formará de meu pranto a cópia ardente.

De ti me **apartarei**; mas bem que ausente,
 Desta lira serás eterno emprego,

E quanto influxo hoje a dever-te chego,
Pagará de meu peito a voz cadente.

Das Ninfas, que na fresca, amena estância
Das tuas margens úmidas ouvia,
Eu terei sempre n'alma a consonância;

Desde o prazo funesto deste dia,
Serão fiscais eternos da minha ânsia
As **memórias** da tua **companhia**.
(COSTA, 1996, p. 85, grifo nosso).

Ao comentar o soneto camoniano, Maria de Lurdes Saraiva confirma que Camões estava mesmo, ou no caminho para o exílio, ou de partida para o degredo e reflete sobre a imaginação do poeta, que se volta para as lembranças do doce Mondego trazendo as seguintes elucidaciones:

A caminho do exílio, ou prestes a partir para ele, a imaginação do Poeta foge para a época feliz passada junto do Mondego, durante a qual por longo tempo acreditou em esperanças enganadoras. Afasta-se, **mas a memória desses tempos não se apaga e, quanto mais longe está, mais perto se sente delas**. O Destino pode fazer com que o seu corpo ande por novas terras, mares remotos; mas **a alma voa-lhe para as águas do Mondego** e nelas se banha. (SARAIVA *in* CAMÕES, 1980, p. 132, grifo nosso).

Parece que há semelhança nas memórias que os dois poetas possuem do rio Coimbrão, com a diferença da inversão do caminho em que Camões parte de sua própria terra para o exílio de uma nova pátria, enquanto Cláudio deixa a terra das novidades e volta para o berço marcado pela designação que Sérgio Buarque de Holanda consagrou como sendo a do poeta “na própria terra peregrino” (HOLANDA, 2000, p. 237).

A referida expressão designativa ao pastor, confirmada por Sérgio Buarque de Holanda a Cláudio Manuel da Costa, se torna duplamente título; do poeta mineiro e do “Capítulo 2” do estudo de Sérgio Alcides no qual, após discorrer sobre as implicações que fundamentam o tema do desterro claudiano, o crítico inicia o capítulo seguinte fazendo menção às memórias da paisagem amena do Mondego que o poeta podia avistar diariamente, durante cinco anos, do pátio da Universidade de Coimbra.

As memórias claudianas amenas do Mondego se misturam com a nostalgia da despedida e aludem, também, às lembranças saudosas camonianas de adeus ao rio.

Com base nas reflexões de Sérgio Alcides é que ressaltamos as semelhanças e diferenças entre as poéticas camoniana e a claudiana, porém considerando que os dois poemas remetem à mesma tópica, a da **despedida** que, por sua vez, remete ao problema do **exílio**.

O crítico considera as semelhanças estéticas referentes ao esquema rítmico ABBA ABBA CDC CDC, com rimas abraçadas nos quartetos e alternadas nos tercetos, com base na análise de Sérgio Buarque de Holanda, aliadas às similitudes semióticas envolvendo as terminações lexicais:

É o formato [ABBA ABBA CDC CDC] invariável dos sonetos de Cláudio Manuel, sendo menos regular em Camões e Petrarca; estes optavam mais vezes por três terminações nos tercetos – CDE CDE ou CDE DCE, por exemplo [cf. S.B. de Holanda, *ca.* 1995, p. 276]. No século XVIII, o esquema usado nos sonetos acima era o preferido por Metastasio, em suas poucas peças nessa forma fixa, mas, como observa Sérgio Buarque de Holanda, também ocorria com muita frequência em certos autores do Seiscentos, como Quevedo, os marinistas e os portugueses da Fênix Renascida [*ibidem*]. Outra semelhança formal está na escolha de ambos por uma terminação em ego, sugerida pelo nome do rio homenageado. As identidades lexicais estão nos epítetos ‘claro’ e ‘doce’ (Cláudio Manuel acrescentou o ‘suavíssimo’, no verbo pronominal ‘apartar-se’ e nas palavras-chave ‘memória’ e ‘alma’.

O soneto de Camões tem estrutura mais clássica. O primeiro quarteto limita-se à evocação das águas do Mondego, imediatamente associada à lembrança de um engano (pérfida esperança que me trouxe ‘cego’). O segundo anuncia o apartamento; introduz-se aí, de maneira incisiva, o papel ativo da memória, que afinal impede que a partida seja completa: ‘que me alcança, /me não deixa de vós fazer mudança’. O primeiro terceto diz: *o corpo vai*, ‘este instrumento d’alma’, ‘oferecido ao mar remoto, e vento’. O segundo como que responde: *mas a alma volta* ‘nas asas do ligeiro pensamento’.

Cláudio Manuel seleciona alguns desses elementos. A ênfase especial recai sobre essa memória ativa, que prende o sujeito à lembrança do bem perdido e efetiva o sofrimento do **desterro**. O soneto do mineiro, no entanto, não espera o segundo quarteto para anunciar a **partida**: o anúncio é feito junto com a evocação, logo nos dois primeiros versos: ‘Enfim te hei de deixar, doce corrente / Do claro, do suavíssimo Mondego’. Em seguida, vem a manifestação hiperbólica da dor: *tenho de partir, Mondego; outro rio há de se formar só das lágrimas que choro*. (ALCIDES, 2003, p. 138-139, aspas e itálico do autor, grifo nosso).

Reconhecemos que ficou um tanto longo o excerto da citação de Sérgio Alcides, porém consideramos o procedimento apropriado para não romper a linha reflexiva sequencial da análise que envolve os quartetos dos sonetos de Camões e Cláudio. Interrompemos apenas quando, na continuidade, o crítico aborda outras temáticas, como a da gratidão e da mudança³⁴, por exemplo, advinda com a expressão da memória evidente nas duas poéticas que se relacionam com as tópicas aqui tratadas, entretanto, por ora, manteremos nosso foco no

³⁴ No **Capítulo 3** discorreremos sobre tópica da mudança claudiana, como uma das constantes em sua obra, e da qual pressupomos ecoar nuances do desconcerto camoniano, que também será considerado no terceiro capítulo deste estudo.

topos da partida e do desterro camoniano e claudiano, prosseguindo agora com as ponderações que abordam as diferenças entre o poeta quinhentista e o setecentista:

Nos tercetos, Cláudio Manuel introduz um jogo muito seu: a terminação em *-ância* conduz à palavra ‘ânsia’, clímax emotivo da composição. Em outros pontos da obra claudiana, as palavras se interpenetram sempre a conduzir para uma ideia-chave, como em *empenho/desempenho*, *lúrio/delúrio*, *gosto/desgosto*. [...]

A corrente ‘estância’ (v.9) / ‘consonância’ (v.11) / ‘minha ânsia’ (v.13), portanto, costura os tercetos. No primeiro deles, volta a ‘alma’ camoniana: *trarei sempre na alma a inspiração de tuas Ninfas, Mondego*. No segundo, é a memória ativa que a partir da despedida passará a acompanhar o sujeito para sempre, como ‘fiscal eterna’ de suas aflições. E a nota sombria fica por conta do adjetivo ‘funesto’, um dos preferidos de Cláudio Manuel, que aqui qualifica o dia da partida e assinala a presença da Morte, sobranceira, por trás do carro da mudança.

Em Cláudio Manuel, turva-se toda a serenidade do modelo de Camões. Desaparece o paradoxo ‘quanto mais me alongo, mais me achego’, é verdade, assim como a antítese *corpo/alma* se suaviza com as ideias supostas de *ausência/presença*. Mas, por outro lado, a hipérbole inicial, o jogo da *ânsia* e o toque *funesto* cobrem de sombra e turbulência as verdes margens do Mondego. Vê-se, por tudo isso, como os dois sonetos tão parecidos são tão diferentes, sem deixarem de estar situados no mesmo *topos*. (ALCIDES, 2003, p. 140, aspas e itálico do autor).

Consideramos que a tensão aparenta ser bem maior no poeta mineiro em quem a serenidade das lembranças camonianas, das claras águas e verdejantes margens do Mondego, torna-se em sombrias, turvas e funestas turbulências nas águas de outro rio; aquele que nasce da hipérbole do pranto claudiano, conforme expressa o eu lírico “Formará de meu pranto a cópia ardente” (v.4).

O crítico levanta a hipótese de que a composição do soneto de despedida não se deu logo em seguida do regresso do poeta, mas supõe que, ao escrever o soneto em homenagem ao Mondego, já havia alguns anos que Cláudio se sentia exilado na própria terra.

Diante disso, julgamos esclarecedor voltarmos às ponderações sobre as implicações da condição do poeta “na própria terra peregrino”, cuja situação está diretamente ligada a acontecimentos da vida de Cláudio, tendo em vista a hipótese de que talvez o regresso não teria ocorrido se não fosse a morte do pai, fato este de que já temos confirmação com o estudo biográfico de Laura de Mello e Souza e sobre o qual fizemos menção no capítulo inicial deste estudo.

Juntamente com a morte do pai, Sérgio Alcides acrescenta que, enquanto estava em Coimbra, Cláudio também havia perdido o segundo de seus dois irmãos mais velhos, o que pesou ainda mais sobre a incumbência de cuidar da mãe viúva e dos irmãos mais novos:

Parece que tais perdas motivaram um regresso que de outra maneira não teria acontecido. Ao que tudo indica, o jovem bacharel vinha sendo preparado desde criança para a vida monacal, aos cuidados do ‘tio-padre’ Dr. Frei Francisco Vieira Maria, ex-opositor da faculdade de Sagrados Cânones e procurador da Santíssima Trindade no Brasil. O irmão primogênito chegou a ingressar no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, com o nome de Frei Antônio de Santa Maria dos Mártires. Na falta do pai e dos irmãos mais velhos, recaíam sobre Cláudio Manuel as responsabilidades pela mãe viúva e os demais irmãos órfãos. E foi este o motivo que ele alegou ao requerer habilitação para o clero secular de Mariana, em maio de 1751, pouco mais de um ano depois do falecimento do pai.

O embarque para o Brasil estava tão planejado quanto as mortes na família. Da mesma forma, Cláudio Manuel não poderia imaginar, à beira do cais, que afinal nunca se tornaria padre. (ALCIDES, 2003, p. 77).

Somava-se ainda, a esses problemas, a preocupação quanto ao futuro de Minas em relação às possibilidades das mudanças que sofreria a atividade mineradora que era o meio de subsistência da Fazenda do Fundão, propriedade da família de Cláudio.

A preocupação tornava-se ainda maior diante da intensificação do fiscalismo aliado à implantação de novos métodos de tributação, o que aumentava o sentimento de insegurança, especialmente com a possibilidade da derrama³⁵. É com base nesse contexto que Sérgio Alcides reflete sobre o retorno de Cláudio Manuel da Costa:

Ele então regressava; mas para onde? Era mesmo um regresso, *stricto sensu*, aquela viagem? Não havia mudanças demais entre o quadro deixado na terra natal e a situação presente? E o próprio viajante, seria o mesmo que aos dezenove anos partira para o Reino, ‘mestre em Artes’, depois de seis anos sob a tutela dos jesuítas do Rio de Janeiro? (ALCIDES, 2003, p. 79, aspas e grifo do autor).

Na busca de resposta para as indagações, o crítico novamente enfatiza os acontecimentos dramáticos para esclarecer que ao experimentar, na própria pele, os trágicos sentimentos relacionados às implacáveis e duras mudanças, Cláudio faz desses sentimentos uma das obsessões da sua obra:

A perda do pai, a perda de um irmão, novos planos, mudança de continente, mudança de política, mudança de estações: uma viagem do inverno direto ao verão, atalhando a primavera pelo Atlântico. Muitos motivos, portanto, tinha

³⁵ Definida por Sérgio Alcides como “cobrança sumária do tanto de ouro que faltasse para se atingir o patamar anual de cem arrobas de ouro quintadas, pesando sobre toda a população da capitania, sem distinção de posses: era quanto o rei esperava embolsar à custa da terra mineira: cerca de uma tonelada de ouro por ano.” (ALCIDES, 2003, p. 78-79).

Cláudio Manuel para confirmar na própria pele o velho e trágico sentimento de total submissão do homem e de seu mundo aos caprichos da fortuna, à inexorabilidade da mudança – sentimento que seria uma das obsessões de sua obra, e um dos principais elementos de sua visão de mundo. (ALCIDES, 2003, p. 80).

De certa forma, parece que a instabilidade da constante mudança se associa aos trágicos sentimentos do desterro que caracterizam o *locus terribilis*, em que Cláudio se encontra. É com base nas ideias de mobilidade referentes aos sentimentos claudianos que trazemos os versos dos dois tercetos do Soneto “XV” em comparação com o último terceto do Soneto “I”:

Eu, o mísero Alfeu, que em meu destino
Lamento as sem-razões da desventura,
A seguir-vos também hoje me inclino:

Medi meu rosto, ouvi minha ternura,
Porque o aspecto, e **voz de um Peregrino**
Sempre faz novidade na espessura.
(COSTA, 1996, p. 57, grifo nosso).

O canto, pois, que a minha voz derrama,
Porque ao menos o **entoa um Peregrino**,
Se faz digno entre vós também de fama.
(COSTA, 1996, p. 51, grifo nosso).

O Soneto “XV”, especialmente o excerto que traz os dois tercetos, aparenta reforçar a ideia da contraposição entre o duro “destino”, o *locus terribilis*, de onde o pastor Alfeu lamenta sua “desventura”, e a ternura da alma de onde o lirismo emana “novidade” ao passo que, sinestesticamente, sua “voz derrama” o ameno canto, apesar da condição de peregrino.

E a expressão do lirismo do pastor peregrino, diante da tentativa de adequação ao cenário do degredo, reforça a ideia de dualidade e ambivalência na autorrepresentação de Cláudio Manuel da Costa quando consideramos uma linha de palavras figurativas das tópicas que compõem a metamorfose claudiana:

Na alma sensível; suavidade / ternura / brandura / prados / montes / ribeiras / canto / novidade / doce memória / eterno emprego = *locus amoenus*.

Na pátria inculta; rusticidade / tensão / dureza / penhas / rochedos / sertão / pranto / saudade / funesto lamento / instabilidade da mudança = *locus terribilis*.

As imagens representativas do *locus terribilis*, onde se encontra o pastor peregrino, novamente nos remetem à alusão que Cláudio faz, no “Prólogo” das *Obras*, ao texto ovidiano “*uideo meliora proboque, deteriora sequor*”, o que nos faz refletir no contraste da citação (já

mencionada) de Cláudio “vejo e aprovo o melhor, mas sigo o contrário” cuja fonte originária é uma fala de Medeia, nas *Metamorfoses*.

Ao refletir na citação paradoxal de Cláudio comparativamente ao discurso de Medeia, relacionada à decisão da personagem de salvar o estrangeiro, Jasão, por quem se apaixonara, ou ser fiel à pátria e ao rei, que por sua vez era seu pai, Sérgio Alcides indaga: “afinal, o que significa ‘melhor’ e ‘pior’ em cada um dos casos?” (ALCIDES, 2003, p. 90).

No caso de Medeia o crítico pondera que o melhor seria decidir pelo racional, o que significava deixar o amado forasteiro entregue à própria sorte e às consequências do próprio atrevimento, porém ela decide pelo pior, ao se deixar levar pela paixão. Desta forma, prefere ajudar o desconhecido e em decorrência de ter optado contra o “melhor”, Medeia recebe a tragédia como resultado da escolha que implica na perda da pátria, além da perda do amor do pai, do irmão mais novo e do próprio amado que a trocara por outra depois de lhe dar filhos. (ALCIDES, 2003, p. 90-91).

Já no caso de Cláudio, o crítico reflete que o “melhor” estava relacionado com a questão de estilo, o que significava seguir os preceitos de restauração do gosto, de acordo com os moldes arcádicos setecentistas.

Porém, como já ponderamos, o poeta mineiro é um árcade a sua maneira; aquele em quem o lirismo expressa dualismo nos versos que contrastam amenidade virgiliana e dilaceramento ovidiano.

Se bem que, ao que parece, também há semelhança na instabilidade deste último com o poeta mineiro, conforme nos dá a entender as elucidações de Neil W. Bernstein quando considera que coadunam nas *Metamorfoses* tanto o *locus amoenus*, quanto o *locus horridus*, dos quais temos do estudioso a seguinte qualificação sobre os *loci* no poeta sulmonense:

*Ovidian loci have similar associations with both the real world, the fictional world created in the poem, and the worlds created in other texts in which similar textual loci appear. We read Ovid's descriptions of pleasant groves not with real-world experience of such landscape features in mind but rather with attention to the traditions of landscape description in prior Greek and Roman poetry*³⁶. (BERNSTEIN, 2011, p.72, grifo nosso).

³⁶ Os *loci* ovidianos tem associações semelhantes tanto com o mundo real, quanto com o mundo ficcional, criado no poema, além de mundos criados em outros textos em que aparecem *loci* textuais semelhantes. Fazemos a leitura das descrições de Ovídio sobre bosques agradáveis, não com a experiência do mundo real com as características de tal paisagem em mente, mas lemos com a atenção voltada às descrições da paisagem advinda da poesia de tradição greco-latina. (BERNSTEIN, 2011, 72, tradução e grifo nosso).

Quando Cláudio alude ao poema ovidiano e evoca a decisão de Medeia, presumimos que se assemelha com a escolha contraditória, de seguir o contrário daquilo que sabe que é o melhor para a poesia.

Tal decisão pode ter sido motivada pelas preocupações com o mundo real que envolvem o futuro da família e da Capitania de Minas a sofrer com a opressão da iminente derrama. E tudo isso em oposição ao desejo de permanecer na Arcádia, o mundo ficcional. Ao refletir sobre esse conflituoso lugar claudiano, entre a dilemática escolha pelo melhor ou o pior, Sérgio Alcides assim qualifica a voz representativa do poeta:

Cláudio Manuel é **uma voz – inquieta, ardente, melancólica, dual** – que habita essa região extrema das Minas Gerais, assim como nos longes da Cólquida vivia Medeia. Ali ele fora criado, e não junto às ‘doces correntes do claro e suavíssimo Mondego’, o cenário de sua formação, que invoca o Soneto “LXXVI”. Não se pode afirmar com certeza que o poeta tenha buscado eletivamente uma identificação com Medeia. Como a citação clássica já tinha passado de mão em mão até chegar em Mariana, é mesmo possível que ele tenha pensado primeiro em Petrarca ou Garcilaso, antes de lembrar-se da fonte primitiva, as *Metamorfoses* de Ovídio, que afinal citou no rodapé do ‘Prólogo’. **O interessante é que a frase ovidiana devolvida a seu contexto original, revela por trás do discurso de Cláudio Manuel uma ambiguidade a mais, inesperada. O choque entre criação e formação era vivenciado com tal intensidade, que ‘melhor’ e ‘pior’ se misturavam.** (ALCIDES, 2003, p. 92, aspas do autor e grifo nosso).

Além da suposta alusão à fala de Medeia, Sérgio Alcides afirma que, na associação com Ovídio, Cláudio faz outras alusões “ocultas” das quais o poeta mineiro foi buscar em *Tristia* e *Ex Ponto*, obras elegíacas em que o poeta sulmonense lamenta seu desterro e as escreve enquanto esteve exilado no Ponto Euxino:

[...] para um texto [o “Prólogo”] que era a porta de entrada de suas Obras, ele [Cláudio] como que definia uma ‘clave’ para orientar a leitura do que viria adiante. Confrontando com uma elegia qualquer dos livros que Ovídio escreveu na Cítia, a parte inicial do Prólogo parece uma perfeita imitação (no sentido clássico da palavra). É como se Cláudio Manuel estivesse costurando sua própria elegia pônica, autorizado por um sincero sentimento de exílio. Ao mesmo tempo, o poeta seguia com brilhantismo o preceito da humildade, recomendada pela tópica exórdial clássica. Ernest Robert Curtius explica que, entre outros *topoi* exórdiais, aquele que denominou ‘modéstia afetada’ provinha da retórica forense, a qual tinha por objetivo principal conquistar o favor dos juízes [E.R. Curtius, 1949, p. 86]. Na baixa latinidade, com a cristianização da retórica antiga, o mesmo *topos* combinou-se com ‘certas formas de auto-humilhação oriundas do Velho Testamento’ [*ibidem*, p.87]. (ALCIDES, 2003, p. 94, aspas do autor).

Ao aprofundar o embasamento das elucidações sobre a aproximação de Cláudio a Ovídio o crítico explica que, no primeiro parágrafo do “Prólogo”, o poeta mineiro une o tema do desterro à modéstia, que era praxe na Antiguidade, quando, à semelhança do poeta sulmonense, apela pela complacência do leitor:

No caso específico de Cláudio Manuel, a fonte ovidiana vinha bem a calhar. Em muitas de suas elegias do desterro, Ovídio não se cansava de pedir a indulgência do leitor (seu ‘destinatário’, visto tratar-se de textos epistolares) para versos que escrevera em condições de existência precárias e que por este motivo seriam tão imperfeitos. Para o poeta mineiro, escolher tais elegias como modelo exordial significava matar dois coelhos com uma só cajadada; por um lado, cumpria-se a modéstia de praxe; por outro, introduzia-se da melhor maneira possível – ou talvez da única – o tema do exílio. (ALCIDES, 2003, p. 94, aspas do autor).

O crítico ressalta ainda, ao contextualizar historicamente o tema do desterro, que o modelo ovidiano perdurou por longo tempo e marcou diversos âmbitos culturais até ser retomado pelo nosso árcade mineiro:

Desde a Idade Média, no campo retórico poético, o sentimento e a situação de desterro estavam quase que obrigatoriamente subsumidos ao modelo ovidiano. Mesmo no âmbito religioso, os lamentos do sulmonense serviam com frequência à expressão de um sentimento de exílio terreno, ante a pátria celestial dos bem-aventurados. (ALCIDES, 2003, p. 94, grifo nosso).

Ao que parece, esse sentimento do desterro ovidiano também reverbera no poeta quinhentista quando o eu lírico camoniano dá vazão ao lamento dos versos da elegia “O sulmonense Ovídio, desterrado” designada pelos biógrafos como a “elegia do desterro” e nos quais Maria de Lourdes Saraiva justifica a alusão de Camões, expressamente, a um desterro do qual lhe havia sido imposto e que sobre esse exílio o poeta compara sua condição com a situação de Ovídio. (CAMÕES, 1981, p. 145).

O sulmonense Ovídio, desterrado
na aspereza do Ponto, imaginando
ver-se de seus parentes apartado
[...]
não podendo encobrir o sentimento,
aos montes e às águas se queixava
de seu escuro e triste nascimento.
[...]
De suas fontes via estar nascendo
os saudosos rios de cristal,

à sua natureza obedecendo.
 [...]

Só sua doce Musa o acompanha,
 Nos versos saudosos que escrevia,
 e lágrimas com que ali o campo banha.
 [...]

(CAMÕES, 1981, p. 145).

Consideramos que o modelo ovidiano que ecoa em Camões e ressoa em Cláudio se alia ao fato do pesaroso regresso do poeta mineiro à pátria inculta e talvez seja uma das explicações para o forte sentimento de peregrino claudiano, expresso pelas personas poéticas nos sonetos “I” e “XV”, já que o crítico afirma que, além do fato de ser automático que tal sentimento levava o desterrado para o *topos* do exílio de Ovídio como uma prática de *imitatio* é, de fato, como um desterrado que, insistentemente, o poeta mineiro remete ao *topos* do desterro ovidiano:

Era automático: o desterro ou o sentimento de desterro levava o desterrado para o ‘lugar’ (*topos*) do exílio ovidiano, decerto em nada parecido com o *locus amoenus* [...] Ao remeter com tanta insistência às elegias pânticas de Ovídio, Cláudio Manuel optava por lavrar o *topos* do exílio, como um desterrado. (ALCIDES, 2003, p. 95, aspas do autor).

Ao refletir sobre o *topos* do exílio ovidiano retomado por Cláudio, no “Prólogo” das suas *Obras*, apesar de o poeta iniciar e terminar o texto fazendo alusões ao poeta sulmonense, Sérgio Alcides pondera que o discurso claudiano deve ser analisado como pertencente a dois blocos que apresentam qualificativos distintos; a parte inicial é denominada como “bloco retórico” em que se considera a ocorrência da *imitatio* unida ao *topos* ovidiano do desterro, já a parte final, em que o texto não se parece mais com uma elegia pântica ovidiana, é considerado “bloco crítico”, contendo também um tom de autocrítica:

Muda a página, muda a letra e muda o teor; é precisamente aí que se abandona o tom retórico-pântico e busca-se o tom autocrítico. Nos dois últimos parágrafos o autor assume a preocupação já mencionada de mostrar-se em dia com o debate das letras em Portugal – ‘a *commua* opinião’ (ou opinião comum), nas palavras de Cláudio Manuel. É também neles que se esboça uma genealogia do bom gosto clássico e quinhentista. É neles ainda que se apresenta como ‘desculpa’ não a grossaria do ambiente mineiro (como no bloco retórico, conforme o exemplo do poeta desterrado) mas certa propensão ‘ao sublime’ e a imaturidade do autor, que teria escrito ‘no tempo em que Portugal apenas principiava a melhorar de gosto nas belas letras’ (ALCIDES, 2003, p. 97, aspas do autor).

No entanto, ao fundamentar o sentimento de exilado do poeta e refletir sobre as implicações quanto aos problemas relacionados à adoção da convenção arcádica setecentista, permanece o conflito, a ambivalência claudiana, quando voltamos ao início do texto e relembremos o lamento de Cláudio devido ao fim de seu idílio coimbrão e o início do exílio no rústico berço mineiro:

[...]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 me entregar ao ócio, e sepultar-me na ignorância! (COSTA, 1996, p. 47).

E é nesse jogo de ideias conflitantes que, na apresentação das suas *Obras*, entre a adoção do discurso retórico e o crítico que o poeta revela o motivo central da razão do seu sentimento de peregrino ao prantear os rudes aspectos que compõem o *locus terribilis* onde se encontra:

Lamentavelmente, aí, no jogo da retórica, ‘sobrou’ para os pobres mineiros, que terminam comparados aos bárbaros sármatas, habitantes da Cítia, no Ponto Euxino. Mas não era a primeira vez que Minas e seus habitantes eram comparados às terras do exílio ovidiano e aos bárbaros que lá viviam. Bem antes de Cláudio Manuel, esse artifício retórico quase necessário aparecia na famosa abertura do ‘Discurso histórico e político sobre a sublevação que nas Minas houve no ano de 1720’. O texto, cuja autoria costuma ser atribuída ao conde de Assumar, então governador-geral da Capitania, é incisivo: ‘(...) das Minas, e seus moradores, bastava dizer o que dos do Ponto Euxino, e da mesma região, afirma Tertuliano: que é habitada de gente intratável’ [anônimo, 1720, p. 59]. (ALCIDES, 2003, p. 99, aspas do autor).

Todavia, a despeito do reconhecimento da rudeza da terra natal e de usar a retórica para comparar a sua gente aos bárbaros do exílio ovidiano, o poeta mineiro conserva, na alma terna, o amor à pátria, apesar do sentimento de desterrado. Sérgio Alcides assim discorre sobre essa dualidade claudiana:

O amor à pátria, então, é uma doçura que apaixona e enobrece ao mesmo tempo, é um ‘não sei que’ mais forte que a razão. E é portanto mais um fator de complicação para a frase de Medeia no contexto do Prólogo claudiano. **Cláudio Manuel, assim, sofrera duplo exílio: estava desterrado na própria terra. A doce pátria, para ele, era agridoce.** (ALCIDES, 2003, p. 102, aspas do autor e grifo nosso).

A dualidade desse amor que faz cantar o pastor peregrino do Soneto “I” evocando os verdes prados da Arcádia ao mesmo tempo que, sob o disfarce pastoril de Alfeu, chora as

desventuras do exílio. O Soneto “XV”, também evidencia o choro do pastor “na própria terra peregrino”, sob a representação de Alcino, outra persona poética claudiana que assim expressa na primeira estrofe da “Epístola I”, das *Obras*:

A vós, Pastor distante,
 Bem que presente sempre na lembrança,
 Saúde envia Alcino, que a vingança
 Da fortuna inconstante,
Do bárbaro destino,
Chora na própria terra peregrino.
 (COSTA, 1996, p. 245, grifo nosso).

Para Sérgio Alcides, que considera a epístola claudiana como sendo imitada de Ovídio, o contraste que se apresenta nas estrofes seguintes entre as lembranças do pastor Alfeu quando evoca o tempo feliz passado na companhia do amigo Fileno, em um suposto lugar ameno, e a expressão do “bárbaro destino” (v. 5), retrata “uma Cítia mineira: um ‘retiro inculto’, uma ‘estância / em que só vive a pena, a mágoa, a ânsia’, e onde a Musa se vê ‘tristemente enrouquecida’”. (ALCIDES, 2003, p. 103).

Ao que nos parece, Fileno é o mesmo pastor que também é retratado na “Écloga XIV”, da qual trazemos as quatro primeiras estrofes do canto do referido pastor:

Alegres praias, úmidas ribeiras
 Do Mondego, que plácido discorre,
 Que do olmo a copa em ramas lisonjeiras
 Com a sombra suavíssima socorre;
 Vós, que pelas campinas mais grosseiras,
 Que hoje o meu gado sem ventura corre,
 Trocadas fostes, quando a inveja tinha
 Postos os olhos na fortuna minha;

Mimosas águas, delicioso hospício
 De Ninfas, que na espuma prateada
 Fazendo estão gostoso desperdício
 De uma beleza docemente amada;
 Vós, que ouvis de Palemo e de Salício
 A flauta brandamente temperada,
 Quando um a rede estende, o outro colhe
 Em teus currais o gado, que recolhe;

Dizei-me vós se acaso aquele pranto,
 Com que estou a chorar esta saudade,
 Tem tanto impulso, tem esforço tanto,
 Que vos empenhe a conceber piedade.
 Dizei-me vós se aquele amado encanto,
 Que laço foi de minha fiel vontade,
 Vive alegrando essa mimosa esfera,

Como no campo faz a primavera.

Dizei-me se entre os rústicos Pastores
 Na floresta o rebanho inda apascenta;
 Se ainda ornada de vistosas flores
 Ela entre todas mais gentil se ostenta;
 Qual foi o emprego enfim de seus amores,
 Quando o mísero Alcino se lamenta;
 Alcino, que da sua formosura

Desterrado suspira sem ventura.

(COSTA, 1996, p. 223-224, grifo nosso).

A leitura do excerto da Écloga “XIV” parece ressaltar a ambivalência claudiana expressa nas diferentes personas poéticas retratadas pelo árcade mineiro, seja pelo pastor Alfeu, no Soneto “XV”, seja pelo pastor Alcino, na “Epístola I” e na “Écloga XIV”, o dilaceramento, em contraste com as memórias amenas, torna-se constante nota de lamento no canto do poeta pastor exilado.

Nos quatro primeiros versos da primeira estrofe do excerto da écloga claudiana, da qual acabamos de fazer a leitura, ao cantar sobre o plácido Mondego, o pastor Alcino entoava cenas de um *locus amoenus* retratado pelas “alegres praias, úmidas ribeiras” apreciadas nos dias venturosos do pastor que conserva memórias felizes vividas embaixo de “ramas lisonjeiras” e desfrutando de “sombra suavíssima”, porém, logo na metade da primeira estrofe ocorre a metamorfose onde a suavidade do cenário ameno se transfigura em “campinas mais grosseiras” e as alegres cenas sofrem alteração, “trocadas fostes”, pela inveja causadora da transfiguração das venturosas lembranças transformadas em desventurada constatação do pastor; “que hoje o meu gado sem ventura corre” (v.6, primeira estrofe do excerto).

A estrofe seguinte expressa uma resistência do pastor quanto à transformação do lugar ameno que evoca aquele cenário mítico virgiliano onde se ouve a flauta branda dos pastores inspirada na beleza das Ninfas que, no cenário harmonioso de “mimosas águas”, se deliciam em “espuma prateada” ao passo que inspira nos pastores, além do canto, o tratamento solidário “quando a um a rede estende, o outro recolhe” e juntos “em seus currais o gado, que recolhe” (v. 7-8, segunda estrofe do excerto).

A transfiguração, no entanto, é inevitável e se expressa no pranto em que o pastor chora a saudade daquele “amado encanto” e da “mimosa esfera” porque, apesar de “esforço tanto” no empenho da “fiel vontade”, o “desterrado suspira sem ventura” diante da instabilidade e transformação do cenário que agora aproxima-se do *locus terribilis* ovidiano, conforme nos aponta Sérgio Alcides:

E o desterro assim ocasionado é mais uma obra da ‘bárbara mudança’. Isso autoriza S. Viarre a relacionar o topos do exílio ao tema mais geral da fugacidade dos bens terrenos, da instabilidade da sorte: Ao se pensar o exílio como uma transformação, fica estabelecido o contato com as *Metamorfoses* e com a instabilidade da fortuna, criadora de mudanças [*ididem*, p. 269]³⁷. (ALCIDES, 2003, p. 106, aspas do autor).

É sobre esse contato/aproximação com as *Metamorfoses* que Sérgio Alcides reflete sobre o cenário característico ovidiano que Cláudio Manuel da Costa constrói para suas personas poéticas:

Reprocessando retoricamente alguns elementos marcantes da região mineradora – as serras escalvadas que emolduram as vilas mineiras e o barrento ribeirão do Carmo – Cláudio Manuel constrói um cenário ‘cítico’ para o lamento de Alcino. (ALCIDES, 2003, p. 103, aspas do autor).

Quando analisa mais detidamente a “Écloga XIV” o crítico nos adverte sobre o aspecto de que o tema do pastor “na própria terra peregrino” deve ser analisado dentro de uma perspectiva mais ampla porque se apresenta compondo um *topos* muito vasto, multifacetado e que abrange outros inúmeros prováveis *tópoi*, como o desterro da doce companhia de um amor, por exemplo. (ALCIDES, 2003, p. 106).

Entretanto, a despeito das muitas nuances que envolvem o *topos* do exílio, nosso foco se mantém na imitação do sentimento ovidiano de desterro **da** pátria considerando a metamorfose claudiana que traz o sentimento de exílio **na** própria terra, ou o desterro da civilização da pátria que culmina no sentimento do árcaide desterrado da sua Arcádia idealizada.

É com base nesse sentimento de desterro que consideramos um contraste, no que se refere aos ideais de harmonia e tranquilidade, quando percebemos, na poética de Cláudio Manuel da Costa, uma tensão paradoxal.

Ao mesmo tempo em que o poeta parece prostrado diante do dilaceramento causado pelo degredo que o faz se render ao pranto e ao lamento, como consideramos em sonetos, epístolas e élogas lidas até este momento, percebemos a coexistência (com a tensão) do anseio por uma nova áurea mineira.

No discurso de “Saudação à Arcádia Ultramarina”, em *O Parnaso Obsequioso e Obras Poéticas*, o poeta mineiro parece vislumbrar, para as terras do berço mineiro, a

³⁷ O crítico faz referência a VIARRE, Simone. Exil ovidien, exil medieval. In: CHEVALLIER (org.). *Colloque présence d’Ovide*. Paris: Belles Lettres, 1982, p. 261-271.

felicidade do progresso advindo por ocasião do estabelecimento da sonhada Arcádia Ultramarina.

Quando profere seu discurso aludindo aos ouvintes com o tratamento “acadêmicos meus” e “inestimáveis sócios” se reporta à convecção bucólica com expressões que novamente nos remete à designação qualificativa dada ao poeta por Sérgio Buarque de Holanda, porém agora evocada com um olhar esperançoso do poeta exilado: “ele, que se julgara na própria terra peregrino, cuidava encontrar, de novo, naquele mundo agreste, um paraíso não menos poético do que as margens do Tejo e do Mondego.” (HOLANDA, 2000, p. 237).

No entanto, parece que há sempre uma oscilação envolvendo os anseios do poeta em quem a ternura conservada na alma revive as memórias amenas arcádicas, enquanto também vislumbra nova Arcádia para a pátria mineira, pois compreendemos que há uma mescla paradoxal entre a amenidade do anseio e o lamento de estranheza.

É o que vemos, por exemplo, nas duas primeiras estrofes do poema “Saudação à Arcádia Ultramarina”, de *O Parnaso Obsequioso e Obras Poéticas*, que denotam o anseio do poeta por uma “aura suave”, porém os ares amenos dão lugar à perturbadoras indagações, nos versos da terceira estrofe:

Enfim eu vos saúdo,
Ó campos deleitosos,
Vós, que à nascente Arcádia em grato estudo
Brotando estais os loiros mais frondosos;
Eu vos vou descobrindo,
Belas estâncias do pastor Termindo.

Já sinto que respira
Uma aura em nós suave;
Orfeu pulsa de novo a doce lira,
Ouve Tebas o plectro grave;
Seu número é mais terno
Que o que muros ergueu, parou o Averno

Que pastores tão novos
São estes, que vos pisam?
Como em tristes e grosseiros povos
De nova gala os campos se matizam?
Quem forma estas cadências?
Quem produz tão mimosas influências?
[...]
(COSTA, 1996, p. 343).

A tensão parece se intensificar no diálogo que estabelecemos com o Soneto “VII”, das *Obras*, quando o poeta dá vazão ao sentimento de desolação resultante da estranheza do lugar onde não mais vê “os campos deleitosos” da “nascente Arcádia”, descritos nos primeiros versos da primeira estrofe:

Onde estou? Este sítio desconheço:
Quem fez tão diferente aquele prado?
Tudo outrora natureza tem tomado.
E em contemplá-lo tímido, esmoreço.

Uma fonte aqui houve; eu não me esqueço
De estar a ela um dia reclinado;
Ali em vale um monte está mudado:
Quanto pode dos anos o progresso!

Árvores aqui vi tão florescentes,
Que faziam perpétua a primavera:
Nem troncos vejo agora decadentes.

Eu me engano: a região não era esta;
Mas que venho a estranhar, se estão presentes
Meus males, com que tudo degenera.
(COSTA, 1996, p. 53-54).

A leitura dos dois textos poéticos de Cláudio Manuel da Costa coloca o leitor diante de um contraste percebido na expressividade bucólica do poeta árcade mineiro.

Ora ele (o poeta) evoca aquela harmonia idílica ou “aura suave” característica da poesia greco-latina, ora indaga “quem fez tão diferente aquele prado?” e não vê mais nem a fonte que a ela reclinava, nem o vale que dele assim afirma “ali em vale um monte está mudado”; motivo de estranheza do eu lírico que esmorece diante da inquietação.

No que se refere a esse fator de estranheza constante em Cláudio, Edward Lopes aponta que se trata de um sentimento específico, o qual resulta da mudança interna do ser do poeta e, desta forma, o pastor permite o desvio da percepção automática da paisagem tornando-a tão inusitada a ponto de não reconhecê-la. (LOPES, 1997, 99).

E ao discorrer analiticamente sobre o sentimento de estranheza aliado ao fator do não reconhecimento da paisagem e à transformação do espaço, cujos aspectos percebemos pela expressão do eu lírico no Soneto “VII”, o crítico assim pondera:

O pastor acusa alguém de haver provocado a transformação do espaço (“Quem fez tão diferente aquele prado?”), só para corrigir-se, depois, notando que na relação sujeito-objeto, não foi o objeto, a paisagem, que mudou, mas, sim, ele próprio, sujeito, provocando, desse modo, a

transformação do espaço a sua volta: ‘Mas, que venho a estranhar, se estão presentes / Meus males, com que tudo degenera?’. A figura do *adynaton*, quer dizer, da hipérbole que força os limites do impossível, leva o estranhamento para o mesmo domínio do motivo do ‘mundo de cabeça para baixo’, consequência do delírio amoroso. De modo mais claro: o estranhamento que ocasiona a falta do objeto procurado (o ‘espaço normal’, conhecido desde sempre) é o resultado da transformação provocada pela falta, no sujeito, do sujeito procurado, (isto é, do ‘eu normal’ do pastor-poeta). O ‘espaço estranho’ se faz, então, figura de duplo valor: a) de um lado, do ‘sujeito estranho’; b) de outro, da falta do objeto ‘normal’ e ‘paisagem conhecida’, na paisagem contemplada, correlativa com a falta do ‘sujeito conhecido’, no sujeito sondado por introspeção. (LOPES, 1997, 99-100, aspas do autor).

O estranhamento que deixa transparecer a tensão expressa nos poemas de Cláudio nos remete, novamente, aos sentimentos do poeta árcade como peregrino em sua própria terra ao estabelecer comparação com o paraíso poético junto aos poetas do Tejo e do Mondego, dos quais já destacamos certo paralelismo que envolve as expressões conflitantes do sentimento de desterrado em Camões e Cláudio.

No que se refere à expressão dos sentimentos nas manifestações bucólicas camonianas a autora do estudo *Camões: um bucolismo intranquilo*, Maria do Céu Fraga, aponta traços conflituosos no bucolismo do poeta pastor. A estudiosa considera que, por um lado, o poeta quinhentista se pautava pelo ideal harmônico de contemplação da natureza como fundamento da atitude bucólica dos poetas da tradição, e que também foi ideal pastoril restabelecido pelo homem renascentista, quando “o poeta, pela sua condição de pastor, integrava-se na idílica harmonia entre a razão e a natureza, a um tempo reflexo da ordem divina e objeto de contemplação humanamente idealizada”. (FRAGA, 1989, p. 35).

Assim o encantamento da natureza acontece num processo de reciprocidade em que ela inspira o poeta que lhe retribui com cantos da alma, momento em que o bucolismo aflora.

Entretanto, por outro lado, ao dar prosseguimento às ponderações sobre o bucolismo em Camões, a crítica o define como não convencional, “intranquilo”, no sentido de exprimir uma cosmovisão individualizada, em contraposição aos ideias da Arcádia, por não representar o refúgio para o poeta pastor quinhentista da mesma forma que é abrigo em outros poetas bucólicos:

[...] a atitude bucólica, típica do gênero eclogal, não poderá deixar de colidir com a mundivivência marcadamente trágica que caracteriza a sua lírica. Desta forma, seria legítimo pensar que as composições bucólicas de Camões devam redundar num mero exercício poético, e dar razão ao desinteresse da crítica, ou que mostrem uma faceta pacífica de Camões, uma espécie de ilha em que o poeta por momentos se refugiasse. Não é o que se verifica: Camões

apropria-se de uma forma pessoal dos códigos implicados pela elaboração da égloga, e explora a maleabilidade do gênero sem que isso implique o apaziguamento próprio do bucolismo. É que **nas élogas de Camões não encontramos a aceitação pacífica nem do código bucólico herdado da época do Renascimento, que, por sua vez, o redescobriu na literatura da Antiguidade Latina**, nem do tom nostálgico e elegíaco que, renovado por influência do petrarquismo, se lhe alia. **Encontramos, certamente, traços temáticos e estilísticos que são essenciais à própria constituição da égloga; mas acompanha-os uma constante tensão entre os modos bucólico e trágico.** (FRAGA, 1989, p. 14, grifo nosso).

Essa “constante tensão”, a que se refere a crítica, parece ecoar nos sentimentos de inquietude do poeta árcade mineiro quando expressa os sentimentos de estranheza dos quais a estudiosa das élogas camonianas, Maria do Céu Fraga, descreve como traços marcantes na poesia bucólica de Camões.

Para a estudiosa, o lirismo bucólico, no poeta lusitano, expressa tensão por trazer as marcas trágicas, características da sua lírica, uma vez que, nas élogas de Camões, há transformação do código bucólico herdado da época do Renascimento. A crítica assim descreve a concepção de Arcádia para Camões:

A Arcádia não constitui, para Camões e para seus pastores, o refúgio abrigado que representa para outros poetas bucólicos, de várias épocas, e, de uma maneira geral, para qualquer pessoa que perante a vida tome uma atitude bucólica. Por isso, ao utilizar as formas codificadas da égloga, Camões as toma como se fossem um subcódigo a partir do qual lhe é permitido exprimir uma cosmovisão muito individualizada. Efectivamente, o texto bucólico camoniano encontra-se numa posição de constante tensão irônica perante seu arquitexto e perante os próprios textos que imita. Nas élogas camonianas, encontram-se os elementos convencionais do universo bucólico. (FRAGA, 1989, p. 14).

Já nos versos das primeiras³⁸ estrofes da égloga “As doces cantilenas que cantavam”, é possível perceber, no poeta lusitano, que em justaposição com a inquietude bucólica, “o amor corrói a harmonia idílica da Arcádia” (FRAGA, 1989, p. 16).

As doces cantilenas que cantavam
os semicapros deuses, amadores
das Napeias, que os montes habitavam,

cantando escreverei: que, se os amores
aos silvestres deuses maltrataram,
já ficam desculpados os pastores.
[...]

³⁸ Por ser um poema de longa extensão, trazemos o excerto apenas das estrofes iniciais.

(CAMÕES, 1981, p. 303-319).

Ao retomar as declarações de Maria do Céu Fraga (1989, p. 14) quando pondera sobre a questão da não “aceitação pacífica”, por parte de Camões, do “código bucólico” renascentista e da Antiguidade, as afirmações da crítica remetem às considerações de Lélia Parreira Duarte quando afirma que Camões transcende o Renascimento, antecipa o Barroco e assume a metamorfose arcádica, ao que a estudiosa complementa suas elucidações sobre o poeta lusitano afirmando que:

Se o Poeta foi um **homem do seu tempo**, se ele soube caracterizar-se como um verdadeiro clássico, um artista perfeitamente inserido no seu tempo e em seu contexto histórico, ele antecipa em alguns momentos o irracionalismo filosófico contemporâneo, as teorias modernas relativas ao desejo e à linguagem e a angústia existencial que domina o homem consciente da atualidade. (DUARTE, 1983, p. 8, grifo nosso).

A semelhança da expressão “plenamente **homem do tempo**” ao passo que “quis todavia ir adiante” também está presente na apresentação já mencionada (no início deste capítulo) e retomada para uma compreensão mais abrangente que Antonio Candido faz do poeta árcade mineiro quando explica que “em Cláudio se corporifica o movimento estético da Arcádia no que tem de profundo, pois tendo partido do Cultismo, chega ao neoclássico por uma recuperação do Quinhentismo português” (CANDIDO, 2009, p. 93). Esta afirmação do crítico remete à pressuposição de que existe certa similitude no sentimento de angústia existencial camoniana que também parece estar presente em Cláudio Manuel da Costa.

Pressupomos que este sentimento de angústia está intrinsecamente associado ao sentimento do desterro do pastor peregrino exilado em sua própria terra diante da rusticidade da colônia da atualidade do poeta árcade mineiro.

Contudo, enquanto a voz lírica do poeta mineiro dá vazão ao sentimento de inconformidade buscando alento na natureza para manter viva a esperança de restauração da harmonia advindas da Idade de Ouro, o bucolismo desassossegado de Camões faz da natureza elemento de expressão das suas angústias, saudades e frustrações.

Ainda refletindo sobre a característica de Cláudio Manuel da Costa como sendo “homem de seu tempo”, a exemplo de Camões, e retomando as considerações já mencionadas de Márcio L. Moitinha Ribeiro (2006, p. 13) e do filólogo Ernest Robert Curtius, (2013, p. 244) quando os autores ponderam sobre a vida pastoril e atividades da Arcádia, no que tange à função de pastores de gado bovino, de cabras e ovelhas na poesia da Antiguidade,

percebemos, em Cláudio Manuel da Costa, o que Antonio Candido designa como “dupla fidelidade”. (CANDIDO, 2009, p. 90).

Tal designação pode ser constatada, pois se de um lado sua poética expressa o legado da estética clássica conservando os pastores de gado da poética greco-latina nos versos a exemplo do soneto “LXVII” das *Obras*, de outro modo (e ao mesmo tempo) Cláudio recorre a elementos como leite e seu derivado, o queijo, característicos de sua terra mineira.

A constante recorrência denota a afinidade com os aspectos naturais dos quais o poeta árcade fortemente se identifica e “essa identificação talvez tenha algo a ver com outra constante da sua obra: o relativo dilaceramento interior, causado pelo contraste entre o rústico berço mineiro e a experiência intelectual e social da Metrópole” (CANDIDO, 2009, 90).

No soneto “LXVII”, de Cláudio, a rusticidade se alia ao sentimento amoroso como elemento de tensão que também pode ser percebida no poema “Cantiga Alheia”, de Camões, pela inquietação atrelada ao sentimento amoroso declarado à pastora serrana, que é a musa dos dois poetas, porém com a diferença que, no poeta mineiro, o sentimento angustiante também resulta da rudeza da terra nativa.

Não te cases com Gil, bela Serrana,
Que é um vil, um infame, um desterrado;
Bem que ele tenha mais devesa, e gado,
A minha condição é mais humana.

Que mais te pode dar sua cabana,
Que eu aqui te não tenha aparelhado?
O leite, a fruta, o queijo, o mel dourado,
Tudo aqui acharás nesta choupana.

Bem que ele tange o seu rabil grosseiro,
Bem que te louve assim, bem que te adore,
Eu sou mais extremoso, e verdadeiro.

Eu tenho mais razão que te enamore,
E, se não, diga o mesmo Gil vaqueiro:
Se é mais, que ele te cante, ou que te chore.
(COSTA, 1996, p. 81).

Pastora da serra,
da serra da Estrela,
perco-me por ela.

Volta
Nos seus olhos belos
tanto Amor se atreve
que abrasa entre a neve

quantos ousam vê-los.
 Não solta os cabelos
 Aurora mais bela:
 perco-me por ela.

Não teve esta serra,
 no meio da altura,
 mais que a fermosura
 que nela se encerra.
 Bem céu fica a terra
 que tem tal estrela:
 perco-me por ela.

Sendo entre pastores
 causa de mil males,
 não se ouvem nos vales
 senão seus louvores.
 Eu só por amores
 não sei falar nela:
 sei morrer por ela.

De alguns que, sentindo,
 seu mal vão mostrando,
 se ri, não cuidando
 que inda paga, rindo.
 Eu, triste, encobrimo
 só meus males dela,
 perco-me por ela.

Se flores deseja,
 (por ventura delas)
 das que colhe, belas,
 mil morrem de enveja.
 Não há quem não veja
 todo o melhor nela:
 perco-me por ela.

Se na água corrente
 seus olhos inclina,
 faz luz cristalina
 parar a corrente.
 Tal se vê que sente
 por ver-se água nela:
 perco-me por ela.
 (CAMÕES, 1980, p. 83-84).

As notas de Maria de Lurdes Saraiva (1980, p. 84) julgam “Cantiga Alheia” como sendo um “vilancete” composto a partir de um mote e que possivelmente seja de origem popular.

Um fator curioso, na afirmação da estudiosa, é que apesar de Camões ter aderido a um estilo poético (vilancete) comum para o contexto da sua época renascentista, é possível

perceber traços de um Maneirismo camoniano, no sentido de inovação no fazer poético que, na sua atualidade, traz elementos bucólicos e mantém diálogo com a tradição greco-latina. A tal aspecto M. L. Saraiva prefere denominar como “endechas de uma grande frescura, sugerem a poesia tradicional, e sob a forma da linguagem bucólica e pastoril, ainda em voga na época, é possivelmente uma homenagem cortesã” (CAMÕES, 1980, p. 84).

Mesmo fazendo uso da “linguagem bucólica e pastoril” notamos, porém, uma certa intranquilidade no bucolismo não convencional de Camões, uma vez que a natureza é pintada como pano de fundo para expressar as inquietações do poeta.

A manifestação de inquietude pode ser percebida com o paradoxo do Amor que “abrsa entre a neve” (v.3 – 1ª estrofe), mas que ao mesmo tempo evoca os elementos bucólicos como vales, flores, água cristalina, além de aspectos mitológicos como metaforicamente, nos versos 8 e 9, conforme esclarecimento da nota de Maria de Lurdes Saraiva ao afirmar que “o nascer do dia era mitologicamente simbolizado pelos cabelos louros da Aurora” (CAMÕES, 1980, p. 84).

Já em Cláudio a tradição é retomada quando evoca o pastor de gado ou “vaqueiro”, denominado pelo poeta no penúltimo verso do último terceto, ao mesmo tempo em que se dirige à pastora “bela Serrana” aludindo a “Pastora da serra” camoniana.

Porém o poeta árcade acrescenta um novo componente aos elementos bucólicos milenares, leite e mel, presentes na poética greco-latina virgiliana e que também são marcos na cultura judaico-cristã, conforme expressa o texto bíblico judaico-cristão, mais precisamente no trecho de Êxodo 33:3, cuja passagem retrata uma expectativa vindoura para a terra de Canaã como símbolos de uma era de paz, harmonia e fartura, numa nova terra, a “terra que emana leite e mel”.

Os elementos simbólicos do Êxodo também evocam a Nova Terra do texto profético de Isaías, cujo texto será abordado no próximo subtítulo ao pressupor uma relação dialógica entre os elementos bucólicos da poesia árcade, nos moldes camonianos, relação esta que alude ao bucolismo greco-latino e que possivelmente dialoga com os ideais de simplicidade da cultura judaico-cristã.

A premissa do diálogo que envolve o sincretismo do anseio edênico claudiano transfigurado quando evoca a tradição greco-latina encontra respaldo nas declarações de Sérgio Buarque de Holanda ao declarar que quando Cláudio tantas vezes enaltece a simplicidade e primitiva inocência, traz “a rigor uma reedição especial do tema do paraíso bíblico”. (HOLANDA, 2000. p. 370). Em outro momento, no entanto, o crítico pesa as

tendências claudianas e julga que, em se tratando do ideal paradisíaco, resulta, no poeta, mais da tradição literária pagã do que do Éden bíblico. (HOLANDA, 2000. p. 370).

Em contrapartida, quando Sérgio Alcides compara o contexto de decadência em Portugal e na colônia mineira, e reflete sobre o fato de que ambas se reportam ao mito da Idade de Ouro, confirma, entretanto, que complementava, no poeta, a imaginação pautada na tradição greco-latina, aliada aos ideais idílicos judaico-cristãos:

Se em Portugal a decadência se reportava ao mito da idade de ouro lusitana, dos tempos de D. Manuel o Venturoso, em Minas ela era a contraface de uma visão de paraíso bandeirante, que animou os primeiros povoadores e acabou cristalizada no passado, sem chegar a materializar-se num presente. Em ambos os casos, recreava-se a imaginação em campos que entreteciam cenas do Éden bíblico e paisagens amenas da Idade do Ouro clássica (virgiliana, ovidiana). Lá não havia o mal nem era preciso trabalhar, porque a terra frutificava sem ser arada e os rios corriam de leite e mel. (ALCIDES, 2003, p. 79).

Quando, em conjunto com “a fruta”, “o leite” e “o mel dourado”, o poeta mineiro acrescenta o precioso derivado lácteo, “o queijo”, símbolo da riqueza da culinária de sua terra, parece que o faz também expressando, simbolicamente, a prosperidade do pastor de cujo anseio é viver, em terras mineiras, uma nova Idade de Ouro.

2.4 (Re)visitação ao mito da Idade de Ouro

Esta a idade em que o Lobo
 Pastava entre as Ovelhas; esta a idade,
 Em que a Terra, sem próspera fadiga,
 Brotava a rama, e produzia a espiga;
 (COSTA, 1996, p. 318).

Dentre os sonetos, éclogas, canções pastoris, epicédios e demais formas poéticas de Cláudio Manuel da Costa, também conhecido como o poeta inconfidente, encontramos no drama “O Parnaso Obsequioso” o trecho do coro, cujo excerto trazemos na epígrafe, em que os pastores Apolo e Mercúrio cantam a harmonia oriunda da felicidade de uma idade de ouro que já podiam sentir com a chegada do conde de Valadares, José Luís de Meneses Castelo Branco e Abranches, recém-empossado no governo da capitania das Minas Gerais.

Embora o poema encomiástico sirva, também, como pretexto para reivindicação de envolvimento do poderoso conde num compromisso mais efetivo com a terra de Minas, conforme sugere Melânia Silva Aguiar, parece que, além de louvação e reinvidicação, expressa uma transposição do tempo como uma espécie de “passagem para um novo dia, renunciado pelo Poeta, ao mesmo tempo em que é a recusa do presente, é o canto do futuro, que se identifica com aquela Idade de Ouro mítica, dos tempos imemoriais”. (COSTA, 1996, p. 34-35).

Numa época em que o ouro de Minas está em decadência e a capitania sofre sob o pesado jugo dos impostos e a pressão da metrópole, a figura do poeta e do homem público se complementam, em Cláudio, quando aproxima a poesia de louvação com a poesia de resistência. Tal aspecto sugere um paradoxo entre uma realidade histórica incômoda e a idade feliz que o poeta descreve em seu *Parnaso Obsequioso*.

Entretanto, a obra de Cláudio não denota ser apenas uma forma de luta, uma recusa ao presente infeliz, mas parece ser, também, um tributo estético à literatura clássica, um retorno à mitologia e à Idade de Ouro, aquela retratada por Ovídio, nas *Metamorfoses*, como sendo a idade em que se cultivava apenas a lealdade e o bem, tempo em que o povo vivia em segurança e a primavera era eterna:

*Aurea prima sata est aetas, quae uindice nullo,
 sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat.
 poena metusque aberant, nec uerba minantia fixo
 aere ligabantur, nec supplex turba timebat
 iudicis ora sui, sed errant sine uindice tuti.
 nondum caesa suis, peregrinum ut uiseret orbem,*

*montibus in liquidas pinus descenderat undas,
 nullaque mortales praeter sua litora norant;
 nondum praecipites cingebant oppida fossae;
 non tuba derecti, non aeris cornua flexi,
 non galeae, non ensis erat: sine militis usu
 mollia securae peragebant otia gentes.
 ipsa quopue immunis rastroque intacta nec ullis
 saucia uomeribus per se dabat omnia tellus;
 contentique cibus nullo cogente creatis
 arbuteos fetus montanaque fraga legebant
 cornaque et in duris haerentia mora rubetis
 et quae deciderant patula Iouis arbore glandes.
 uer erat aeternum, placidique tepentibus auris
 mulcebant Zephyri natos sine semine flores.
 mox etiam fruges tellus inarata ferebat,
 nec renouatus ager grauidis canebat aristis.
 flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant,
 flauaque de uiridi stillabant ilice mella.*

A primeira a nascer foi a idade de ouro, que, sem repreensão, espontaneamente, sem nenhuma lei, cultivava a lealdade e o bem. Não havia castigo nem medo, nem se liam ameaças nas tábuas de bronze³⁹, nem a multidão suplicante temia a presença do juiz, mas, sem autoridade, viviam em segurança. O pinheiro, cortado em seus montes, não havia ainda baixado às límpidas águas para visitar uma terra estranha; nem os homens conheciam outras praias para lá das suas. As cidades não eram ainda rodeadas por fundas trincheiras. Não havia a retilínea tuba, nem o curvo clarim de bronze, nem capacetes, nem espada. Sem o hábito da guerra, os povos viviam em segurança uma vida tranquila. Também a terra, livre de impostos, não tocada pela enxada nem rasgada pela relha, produzia tudo de modo espontâneo. Satisfeitos com os alimentos criados sem esforço, colhiam medronhos e morangos silvestres, pilritos e as amoras pendentes da espinhosa silva e as bolotas que caíam da frondosa árvore de Júpiter. A primavera era eterna, e os suaves Zéfiros de tépida brisa acariciavam flores nascidas sem sementeira. Logo a terra, sem ser arada, se cobria de searas também, e os campos, sem serem tratados, alouravam com gradas espigas. Corriam já rios de leite e rios de néctar, e a verde azinheira destilava o flavo mel.⁴⁰ (OVÍDIO, 2017, p. 48-51; l. I v. 89-112).

A representação da Idade de Ouro exposta por Ovídio nos remete à definição que Melânia Silva Aguiar traz sobre o termo retomado nos poemas de Cláudio. Particularmente quando comenta sobre o Soneto “VI”, de *O Parnaso Obsequioso e Obras Poéticas*, a

³⁹ “Referência à Lei das XII Tábuas exposta no Foro.” (DIAS in Ovídio, 2017, p. 49).

⁴⁰ Tradução de Domingos Lucas Dias na edição bilíngue das *Metamorfoses* (2017).

estudiosa apresenta a seguinte nota sobre a expressão evidente no terceiro verso claudiano “Direi que torna a nós a Idade de Ouro” (COSTA, 1996, p. 337):

Idade de Ouro: a primeira das quatro idades do mundo (as outras: prata, bronze e ferro), que para os romanos correspondia ao reino de Saturno, no Lácio. Época de felicidade plena, não existiam guerras, nem ódios, nem sofrimentos. A terra, por si mesma, produzia tudo e os homens, sem nenhum esforço, colhiam os frutos e gozavam de uma primavera eterna. (AGUIAR *in* COSTA, 1996, p. 1076).

O texto claudiano, com ressonância ovidiana, parece remeter, também, às *Bucólicas* de Virgílio, sobretudo os versos da “Écloga IV”, que apresenta elementos do cenário bucólico (tamarindo, uvas, prado, cabras, carneiro) e aparenta ser uma poesia de caráter messiânico quando aponta para “a última era anunciada” (v. 4), já que o pastor está num lugar de felicidade gozando o dia presente, enquanto tem essa oportunidade, pois a vida é efêmera. Sendo assim, “para passar o tempo e mostrar quem era o melhor no canto e na poesia, os pastores se dedicavam a disputas poéticas enquanto cuidavam de seus animais”. (RIBEIRO, 2005, p. 32).

Retomaremos os versos virgilianos para introduzir o resgate do qual pressupomos que Cláudio faz da tradição ao estabelecer diálogo com a poética clássica greco-latina. Para este momento trazemos o excerto a partir do verso inicial da *Bucólica IV*:

*Sicelides Musae, Paulo maiora canamus;
non omnis arbusta iuuant hunilque myricae:
si canimus siluas, siluae sint consule dignae.
Vltime Cumaevi uenit iam carminis aetas;
5 Magnus ab integro saeclor um nascitur ordo.
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
iam noua progênies caelo demittitur alto.
Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surgest gens aurea mundo,*

Ó Musas da Sicília, algo maior cantemos;
nem todo mundo ama humildes tamarindos;
cantemos selvas sim, selvas dignas de um cônsul.
Eis a última era anunciada em Cumas;
5 Nasce agora uma grande ordem de novos séculos.
Já a Virgem retorna, e o reino de Saturno;
já nova geração vem vindo do alto céu
E do menino, sob o qual raça de ferro
Sumindo, surgira uma de ouro no mundo,
(VIRGÍLIO, 2005, p. 40-41; v. 1-9).

A “Écloga IV” parece divergir das demais bucólicas que se caracterizam, conforme a própria designação do termo sugere, como sendo “poemas em que figuram pastores e que representam e exaltam cenas e costumes de sua vida simples. Em suma, os principais personagens de *As Bucólicas* são pastores de cabras e ovelhas” (MENDES, 2005, p. 7).

E ainda sobre os temas e caracterização dos poemas bucólicos Mauro Mendes (2005, p.15) reitera que os principais temas da poesia bucólica são as atividades pastoris, as paisagens campestres e a forte influência que o amor e os entes mitológicos exercem sobre estes aspectos característicos do ambiente de pastores.

Esses temas virgilianos parecem marcar presença no árcade brasileiro, já que à semelhança do mantuano, canta o amor e a simplicidade da vida no campo por meio de pastores (“Écloga III”) cujos nomes resgatam os dos pastores de Virgílio; Títiro e Melibeu (“Écloga I”).

Cláudio recorre ao canto do pastor Títiro, que por ocasião da ida a Roma louva o deus (Augusto) a quem o pastor atribui o maior benefício que poderia receber (sua liberdade). Numa relação de paralelismo, o poeta árcade assim afirma “entrou em Roma o Pastor de Mântua, e dos benefícios que lá recebera, tirou a consequência de que devia adorar por Deus ao seu Augusto”⁴¹ (COSTA, 1996, p. 142).

Ao estabelecer o paralelo, o poeta tem como intuito também louvar à pacificação da guerra, na qual Portugal estava envolvido. É o que observamos fruindo dos versos e das próprias palavras do poeta árcade mineiro “- Enquanto do seguro azambujeiro/Nos Pastores de Luso houver cajado – passo a cantar a segurança da Monarquia Portuguesa, enquanto do seio de um carvalho frutificar o mel que fertiliza os campos.” (COSTA, 1996, p. 143).

Quando inferimos que há, em Cláudio Manuel da Costa, reverberação de um bucolismo virgiliano resignificado, pressupomos que, aliado ao processo de transformação, há também reminiscências do lirismo camoniano.

O eco é sugerido tanto na forma de fazer versos à maneira de Camões, tendo o soneto como exemplo, quanto na temática, já que a natureza também se torna fonte de inspiração quando o poeta se põe a versejar sobre sua terra de origem. Tal ação constitui um traço marcante, no poeta mineiro, do qual Antonio Candido já havia confirmado a raiz da imaginação claudiana inspirada nos montes das Minas Gerais. (CANDIDO, 1997, p. 85).

⁴¹ As notas de Melânia da Silva Aguiar trazem o texto da “Écloga I”, de Virgílio (v. 7-8), ao qual Cláudio alude, juntamente com a tradução da estudiosa; *Namque erit ille mihi semper Deus: illius aram/ Saepe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus*. Tradução: E de fato ele será sempre um deus para mim; uma tenra ovelha dos nossos apriscos sempre embeba (de sangue) seu altar. (COSTA, 1996 p. 1060).

A imaginação montanhosa pode ser considerada como uma das marcas bucólicas, no poeta árcade, seja no lirismo afluído em que Cláudio canta o amor e os valores da terra natal, seja pela herança da tradição clássica, o que coaduna com aqueles aspectos que compõem o Arcadismo como representação das principais manifestações de naturalidade.

No que se refere à retomada da tradição aliada à busca da simplicidade nas relações humanas dentro de uma compreensão de normas racionais consideramos o gênero bucólico como filosofia de vida, especialmente sobre aos gêneros pastoris, juntamente com a reinterpretação do mito da Idade do Ouro, cujos temas Antonio Candido já havia ponderado a respeito do fato que a ressignificação da áurea idade tornava-se prospectiva ao aludir à ideia de progresso que substituía a nostalgia pela utopia. (CANDIDO, 2000, p. 62).

Sobre a (re)interpretação do mito, consideramos de grande relevância evocar algumas definições e implicações que envolvem o termo, uma vez que o assunto é extremamente amplo, nos valem das ponderações de Morais⁴²(1988), em *Razões do mito*, quando traz uma sucinta compreensão sobre a importância do vocábulo, mito, designado como:

aquela palavra por muito tempo tida como inútil, por ingênua e fantasiosa (o mito), revela-se aos homens do nosso século como dotada de uma apaixonante sabedoria que emerge do coração, do encontro com a natureza, com as divindades e com os outros homens. (ALVES; MORAIS et al, 1988, p. 9).

Ao pensar na implicação sob o ponto de vista das considerações feitas por Candido sobre a importância de o Arcadismo ser visto como filosofia de vida, já que neste está implícita a reinterpretação do mito da Idade de Ouro, julgamos pertinente salientar a afirmação de Morais quanto ao papel primordial do mito em relação à palavra como originadora quando diz que “na prioridade do mito sobre o logos, a poesia, sendo palavra construtora e não palavra descritiva, deve ter prioridade; principalmente quando alguém logra, com maestria, a façanha de um texto poético-filosófico.” (ALVES; MORAIS, 1988, p. 11).

O autor K. K. Ruthven amplia a reflexão quando começa a introdução do assunto de seu livro *O Mito* com a pergunta que parece ser inevitável a todos os que se propõem a pensar sobre as implicações ou procurar definir o mito. Afinal, o que é o mito?

⁴² Organizador de ALVES, R.; MORAIS, R. de et al. **As razões do mito**.

Na tentativa de encontrar respostas o autor cita Santo Agostinho quando responde, em suas *Confissões (Xi 14)*, dizendo que sabe o que é desde que ninguém lhe pergunte porque quando pedem uma definição, fica perplexo.

Ainda em busca de solucionar uma concepção de mito, o estudioso afirma que Santo Agostinho abraça a difícil causa de “apreender a categoria esquiwa chamada tempo, e descreve a aflição de toda pessoa obrigada a dar uma definição curta e inclusiva do mito” (RUTHVEN, 1997, p. 13).

O crítico considera que a pergunta não está correta, ou bem formulada e explica que não possuímos experiência direta do mito em si, de uma forma mais abrangente, mas somente de determinados mitos mais específicos e estes têm origem obscura, forma proteica e significado ambíguo. E completa a ideia afirmando que “os mitos têm uma qualidade que Wallace Stevens atribuiu à poesia, num aforismo meticulosamente evasivo: conseguem resistir à inteligência”. (RUTHVEN, 1997, p. 13).

Apesar de toda a dificuldade de uma definição mais precisa por causa da complexidade do mito, K. K. Ruthven recorre aos sistematizadores que definem o mito como sendo apenas uma ciência primitiva, ou história, ou personificação de fantasias do inconsciente, ou ainda algum outro solvente. Indo mais além, o crítico declara que o mito poderia ser um tipo de chave-mestra que serve para algum tipo de fechadura, da qual os sistematizadores se propõem a descobrir a sua própria monomitogonia inclusiva, um tipo de chave universal para todas as mitologias. (RUTHVEN, 1997, p. 14).

E citando os mitólogos, o autor declara:

o real significado do mito talvez tenha se perdido acidentalmente através dos acasos da transmissão oral ou pode ter sido ocultado deliberadamente pelos fazedores de mito que relutaram em dizer tudo o que sabiam ou ainda pode ter sido adulterado pelos revisionistas políticos ou religiosos. (RUTHVEN, 1997, p. 14).

Consideração esta que nos remete às palavras de Mircea Eliade reiterando que “a maioria dos mitos gregos foi (re)contada e conseqüentemente modificada, articulada e sistematizada por Hesíodo e Homero, pelos rapsodos e mitógrafos”. (ELIADE, 1972, p. 8).

Para o estudioso as mitologias se transformaram no curso dos séculos sob a influência de outras culturas superiores ou graças ao gênio criador de alguns indivíduos excepcionalmente bem dotados. Diante dessa constatação o filósofo e mitólogo romeno declara que é preferível começar por estudar o mito nas sociedades arcaicas e tradicionais, reservando para uma análise ulterior às mitologias dos povos que desempenharam um papel

importante na história, dada a justificativa: “Isso porque, apesar das modificações sofridas no decorrer dos tempos, os mitos dos ‘primitivos’⁴³ ainda refletem um estado primordial”. (ELIADE, 1972, p. 8, aspas do autor).

Considerando a (re)visitação dos mitos em diferentes culturas, (re)interpretando e (re)criando os mesmos, evocamos a afirmação feita por Eleazar Mielietinsk, em sua obra *A poética do mito*, na qual o crítico russo aborda o estudo do etnólogo francês, Lévi Strauss, e esclarece que “os mitos são interpretados como resultado da transformação de outros”. (MIELIETINSK, 1987, p. 98).

A afirmação é dada com base na perspectiva das concepções de etiologia, visto que:

a análise transformacional dos mitos demonstra certa lógica das correlações entre os mitos ou entre os seus elementos particulares. A transformação de diversos temas abre, segundo Strauss, as correlações da condição e da consequência, do meio e do fim, do objeto e da palavra, do indivíduo e do nome, do significado e do significante, do ideológico e do empírico, do evidente e do oculto, do literal e do figurado. (MIELIETINSK, 1987, p. 101).

Com base nesse princípio é que intentamos abordar três aspectos da forma do mito da Idade de Ouro começando pela visão greco-latina (Hesíodo, Virgílio, Ovídio) tendo em vista, sobretudo, a nossa escolha pela concepção virgiliana, da qual pressupomos que ressoa na visão arcádica de Cláudio e que nos remete à visão judaico-cristã.

Levamos em consideração também o fato que o poeta árcade brasileiro é de origem da cultura em que os valores judaico-cristãos são princípios norteadores e filosofia de vida de grande parte dos cidadãos mineiros e do povo brasileiro, uma vez que a formação religiosa de Cláudio coaduna com os preceitos religiosos e culturais jesuíticos do período da colonização, contexto este em que o poeta mineiro esteve diretamente inserido.

Juntamente com os aspectos religiosos pertinentes à formação do poeta (aspectos que não se dissociam dos primeiros poemas compostos em Coimbra) atentamos para o pressuposto, no que se refere à tendência, da adoção de um sincretismo entre filosofia e cristianismo que remonta desde a Antiguidade, conforme nos elucida as reflexões do filólogo Ernest R. Curtius quando assim afirma:

⁴³ Termo usado pelo autor quando se refere às primeiras, no sentido de antecessoras, culturas das quais se tem conhecimento do mito. (ELIADE, 1972, p. 8).

A patrística recebeu a herança do judaísmo helenizante. Nele, como em todo o Oriente helênico, viviam tendências universais que desligavam do solo pátrio a religião tradicional. O judaísmo passa então a reivindicar uma missão universal e lança a propósito uma propaganda que encontra no mundo cultural greco-romano um terreno favorável. Muitos eram os pontos de contato entre a filosofia grega do último período e a doutrina judaica. Especialmente os judeus helenizantes da diáspora compreenderam o fato e nele fundaram uma apologética frequentemente tendenciosa. (CURTIUS, 2013, p. 270).

Enquanto Ernst R. Curtius nos traz uma visão mais oriental sobre o contato da filosofia grega com a judaica, no que diz respeito às ideias que posteriormente culminariam num sincretismo religioso, especialmente no ocidente, Gilbert Highet chama a atenção para a fusão e transfiguração de elementos greco-latinos na cultura judaico-cristã ocidental:

Aunque los orígenes del cristianismo fueron judíos, la Iglesia occidental y la Iglesia oriental incorporaron y conciliaron co él otras ideas no exclusivamente hebreas. Por ejemplo, los primeros adeptos fundieron con la doctrina cristiana ciertos elementos folklóricos. El nacimiento del niño que anunciaría una nueva edad de paz y de bienaventuranza era um sueño de la humanidad, no sólo em Palestina, sino em todo el mundo mediterráneo, durante los últimos siglos de la era pagana. (HIGHET, 1949, p. 23).

Quanto à temática que anuncia uma nova idade de paz, harmonia e esperança, o crítico afirma que “*el tema aparece en un célebre y hermoso poema escrito por Virgilio em su Juventud, cuarenta años antes del nacimiento de Cristo*”. (HIGHET, 1949, p. 23-24).

O tema atravessa a era cristã e é retomado pelos poetas árcades, especialmente Cláudio Manuel da Costa, em quem a recorrência à Idade de Ouro, faz alusão à fundação da Arcádia Ultramarina associada à Colônia Ultramarina conforme expressam os versos do soneto “VI”, de *O Parnaso Obsequioso e Obras Poéticas*:

Se desde o seio onde os seus bens recata
Hoje a Terra nos dá tanto tesouro,
Direi que **torna a nós a Idade de Ouro,**
Que já fugiu da habitação ingrata.

Quanta cria o Gangi cópia de prata,
O metal rico do planeta louro,
As finas pedras, tudo é fausto agouro,
Que hoje a felicidade nos retrata.

Nasce tanta abundância (não me engano)
Da Ventura que às Minas lhe tem vindo
Do novo Herói no mando soberano,

A penúria, a pobreza vai fugindo;

Que é força cesse o mal, a injúria, o dano,
Quando Astréia se está para nós rindo.
(COSTA, 1996, p. 337, grifo nosso).

Julgamos importante ressaltar que as considerações envolvendo a ideia da recorrência do mito da Idade de Ouro como uma filosofia de vida, no Arcadismo, estão baseadas na ideia do tempo do mito que, de acordo com Mircea Eliade é um tempo não linear, ou, “tempo circular” como o autor prefere chamar. (ELIADE, 1972, p. 49).

Considerando essas pressuposições teóricas a que chegamos diante do estudo comparativo entre Cláudio e Virgílio pelo viés do bucolismo e da revisitação do mito da Idade de Ouro, é possível perceber marcas de semelhança quando se trata da esperança da chegada de um universo harmonioso presente nos textos literários, marcas tais que levam o leitor a considerar a transformação do mito presente na “Écloga IV”, de Virgílio, no canto dos pastores do *Parnaso Obsequioso*, de Cláudio, e no texto bíblico messiânico do poeta profeta Isaías. Traçando paralelo com o texto claudiano trazemos o excerto do texto virgiliano:

v.15 Terá vida de deus, heróis perto dos deuses
ele próprio verá, será visto entre eles
e herdará de seus pais um mundo só de paz.
Primeiro, a ti, menino, estes dons sem cultivo
A terra ofertará: hera errante com nardo
v.20 e inhame entrelaçado ao acanto ridente.
Cabras virão, por si, com as tetas repletas
e o gado temerá jamais grandes leões;
com brandas flores teu próprio berço farás.
Morrerá a serpente e a erva venenosa.
v. 50 Vê: o mundo valitante em convexa matéria,
a terra, a extensão do mar e o céu profundo;
tudo se alegra, vê, com o vindouro século.
(VIRGÍLIO, 2005, p. 41-43).

Ao estabelecer um paralelismo entre o texto poético de Virgílio e o de Cláudio inferimos que é possível observar que este retoma daquele não apenas elementos bucólicos a exemplo dos seres da natureza como cabra com tetas repletas para Virgílio, que evoca ovelha e gado para o árcade, juntamente com a abundância almejada na terra do poeta mineiro representada pelos rios de leite e mel.

Além disso, o poeta mineiro denota reaver, também, o anseio dos pastores pela paz e harmonia vindouras que, embora expressas em tempos verbais diferentes sendo que a tradução dos versos virgilianos remete à felicidade da era mítica para o futuro, “com o vindouro século”, (v.53), enquanto que no *Parnaso Obsequioso* o poeta árcade parece querer resgatar o tempo mítico da Idade de Ouro para o presente quando evoca a paz daquela Idade,

nas duas primeiras estrofes, e encerra o segundo quarteto com o verso “Que hoje a felicidade nos retrata”. E, ao encerrar o soneto “VI” afirma que “A penúria, a pobreza vai fugindo;” “Que é força cesse o mal, a injúria e o dano;”, “Quando Astreia está para nós rindo.” (COSTA, 1996, p. 337).

Quando Cláudio Manuel da Costa retoma a mitologia e, numa demonstração maior do que a manifestação de pagamento de tributo aos clássicos, expressa o anseio de tempos harmoniosos oriundos da Idade de Ouro como uma forma de oposição à dura realidade composta de uma situação econômica que beira o insuportável, é com base no passado que almeja identificar um futuro esperançoso como meio de recusa ao presente infeliz.

Sobre a esperança claudiana fundamentada no passado para transformação do presente e projeção de prosperidade no futuro, Melânia Silva Aguiar confirma a ideia de que é a conservação da memória passada, referente à sua criação, que alimenta a utopia, de forma que a natureza rochosa e áspera juntamente com os habitantes nativos, indígenas rudes e queimados, já são vistos e sentidos como polidos e brandos, pelo poeta. (AGUIAR *in* COSTA, 1996, p. 35).

A constatação da visão claudiana que antevê uma nova era para as Minas pode ser percebida no trecho em que os pastores, Apolo e Mercúrio, alternam suas vozes:

[...]

Apolo Esta a idade em que o Lobo
Pastava entre as Ovelhas; esta a idade,
Em que a Terra sem próspera fadiga,
Brotava a rama, e produzia a espiga;

Merc. Esta a idade em que os rios
Eram de mel, e eram de leite os lagos,
Em que desconhecia o peito humano
Tudo o que era traição, perfídia, engano.

Apolo Enfim tudo é delícia
Na opulenta região das áureas Minas,
E tu, ó bom Menezes,
Desses troncos incultos, dos penhascos
Mais hórridos, mais feios,
Dos queimados Tapuias
Fazes pulir a bárbara rudeza,
Fazes domar a natural fereza.
Mas onde vai correndo
A delirante ideia!
Tudo, ó Musas, já cede; o vosso canto,
A minha Lira (ó Lira em vão buscada!),
Tudo em vós é já susto;
Tudo em mim é desmaio;

Eu lhe cedo o meu Trono, o Louro, o Raio.
[...]
(COSTA, 1996, p. 318-19).

Na tentativa de estabelecer uma relação dialógica entre os textos, no que se refere ao aspecto de um universo harmonioso característico do mito da Idade de Ouro presente no texto virgiliano, retomado e ressignificado no texto do poeta árcade mineiro, é possível ainda acrescentar, na comparação das leituras, o texto bíblico e perceber o paralelismo existente entre o poeta árcade mineiro e o profeta bíblico.

A correlação visa evidenciar a transformação da visão temporal que para Cláudio se dá entre passado e presente, mas como recusa deste, e no texto bíblico também há uma recusa do presente, transformando-o para uma visão harmoniosa do futuro evocando semelhança com o texto virgiliano.

Luís Alonso Schökel, no *Guia Literário da Bíblia*, declara que o aspecto mais interessante de Isaías, comparativamente à forma como ocorre com muitos outros poetas bíblicos, é a transformação de uma realidade vivida em um novo universo poético coerente. O crítico afirma ainda sobre o profeta bíblico que “o poeta [Isaías] contempla uma peregrinação real das tribos a um festival litúrgico no santuário central de Sião (Páscoa, Pentecostes).” (ALTER; KERMODE, 1997, p. 187).

Tal afirmação evoca a realidade da visão da terra natal que o poeta árcade mineiro também contempla e, à semelhança do profeta, almeja transformação.

É perceptível notar semelhanças da descrição que Schökel faz do texto do poeta bíblico quando afirma que “o panorama transforma-se em visão: a colina recua para a distância temporal do futuro e então cresce e se destaca em uma paisagem montanhosa; nações e povos convergem, fluindo juntos como rios”. (ALTER; KERMODE, 1997, p. 187).

Da mesma forma que os rios em Cláudio fluem na doce e harmoniosa imagem do leite e mel, a despeito da divergência temporal que se dá nos textos poéticos, além da visão mítica clássica greco-latina do poema de Cláudio em que o poeta recupera a Idade de Ouro “pelo fio condutor da memória – ou da Mnemosine, a mãe das musas que o inspiram”, conforme explana as notas de Melânia Silva Aguiar. (COSTA, 1996, p. 35).

Enquanto que na visão judaico-cristã a harmonia reina quando os diversos povos sobem a montanha (elemento representado pelos montes e penhascos recorrentes nas obras de Cláudio) “[atraídos] pelo santuário onde a Torá é lida e a Palavra de Deus proclamada; paz e harmonia mesclam-se à diversidade”. (ALTER; KERMODE, 1997, p. 187-188).

O crítico afirma ainda que em Isaías 11, o poeta profeta retrata a visão de um universo amplo e harmonioso, graças ao uso acentuado de mais paralelismos regulares e assim todos os elementos se relacionam harmonicamente, visto que:

[...] o mundo vegetal é um toco mutilado que volta a brotar; o mundo animal é pacífico; bestas selvagens e animais domésticos misturam-se e são guiados por uma criança pequena [...] em meio a tudo isso, o herdeiro de Davi governa com justiça (ALTER; KERMODE, 1997, p. 187-188).

A imagem criada nesse universo amplo e idílico de Isaías remete à leitura da imagem de paz e justiça retratada na voz do pastor Apolo, no último verso do excerto do *Parnaso Obsequioso* “Eu lhe cedo o meu Trono, o Louro, o Raio” e, numa relação dialógica entre os textos, o leitor pode perceber aproximação dos textos de Virgílio, de Cláudio (já apresentados) e o de Isaías, no excerto a seguir:

1 Porque brotará um rebento do tronco de Jessé, e das suas raízes um renovo frutificará.
 3 E deleitar-se-á no temor do Senhor; e não julgará segundo a vista dos seus próprios olhos, nem repreenderá segundo o ouvir dos seus ouvidos.
 4 Mas julgará com justiça aos pobres, e repreenderá com equidade aos mansos da terra com a vara de sua boca, e com o sopro dos seus lábios matará o ímpio,
 5 E a justiça será o cinto dos seus lombos, e a fidelidade o cinto dos seus rins.
 6 E morará o lobo com o cordeiro, e o leopardo com o cabrito se deitará, e o bezerro, e o filho do leão e o animal cevado andarão juntos, e um menino pequeno os guiará.
 7 A vaca e a urso pastarão juntas, seus filhos se deitarão juntos, e o leão comerá palha como o boi.
 8 E brincarão a criança de peito sobre a toca da áspide, e a desmamada colocará a sua mão na cova do basilisco.
 9 Não se fará mal nem dano algum em todo o meu santo monte, porque a terra se encherá do conhecimento do Senhor, como as águas cobrem o mar.
 (BÍBLIA, 1966; livro de Isaías, cap. 11).

Diante da leitura comparativa entre a égloga de Virgílio, o drama de Cláudio e o texto bíblico consideramos que é possível constatar a (re)visitação ou talvez a (re)criação do mito (re) interpretado em diferentes culturas por meio da intertextualidade, conforme pondera Tiphaine Samoyault:

A re-escritura do mito não é pois simplesmente repetição de sua história; ela **conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade**: levar, para além da atualização de uma referência, **o movimento de sua continuação na memória humana. Operações de**

transformação asseguram a sobrevivência do mito e sua contínua passagem (SAMOYAULT, 2008, p.117, grifo nosso).

A reflexão sobre o movimento de reescritura e transformação como parte do processo de conservação do mito, alude ao aspecto que Antonio Candido afirmou ser o desejo de resgate dos poetas árcades e dentre eles, Cláudio Manuel da Costa, ao cantar “o sossego, a paz, a abundância, os inocentes divertimentos, e uma suave brandura, que melhor se sabe sentir, tudo o que estiver respirando as felicidades daquele desejado século”. (CANDIDO, 2009, p. 64).

Pressupomos que essa imagem da simplicidade com a presença de elementos bucólicos, da esperança de paz, justiça, harmonia e felicidade, oriundas de uma época vindoura, está presente nas três obras, o que nos reitera a ideia da renovação do mito da Idade de ouro à medida que vai se transformando e se ressignificando nas diferentes culturas associando-se às suas filosofias, enriquecendo as mesmas e contribuindo para a visão do ideal de universo harmonioso, por meio das ideias que entrelaçam-se intertextualmente.

CAPÍTULO 3

MIMETISMO E INTERTEXTUALIDADE

Para **cantar de Amor** tenros cuidados,
Tomo entre vós, ó **montes**, o **instrumento**,
Ouvi pois o meu fúnebre lamento,
Se é que de compaixão sois animados:

Já vós vistes que aos **ecos** magoados
Do trácio **Orfeu** parava o mesmo vento;
Da **lira de Anfião** ao doce acento
Se viram os **rochedos** abalados.
(COSTA 1996, p. 51, grifo nosso).

A leitura da poética de Cláudio Manuel da Costa faz refletir sobre a questão da “leitura múltipla” ou “do problema das relações entre diferentes discursos” evocando as palavras de Leyla Perrone-Moisés quando a crítica literária discorre, no capítulo “Metalinguagem e intertextualidade” da obra *Texto, Crítica, Escritura*, sobre o assunto que envolve dialogismo e intertextualidade; especificamente, quando trata da transformação sofrida pelas obras literárias, desde o fim do século XIX, que tem como destaque as características referentes à multiplicação dos seus significados. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 58).

Embora a poética de Cláudio Manuel da Costa pertença ao movimento do Arcadismo brasileiro, que se caracteriza como pertinente ao século XVIII, conforme já discutimos no capítulo anterior, de acordo com os críticos mencionados, a exemplo de Alfredo Bosi (1997), Antonio Candido (2009), Domício Proença Filho (1996) entre outros, consideramos o pressuposto de que a transformação nas obras literárias, aliada à multiplicação dos significados, já começava a ocorrer anteriormente ao século mencionado pela autora, no que diz respeito às tendências estéticas do Arcadismo e à relação dialógica com movimentos literários anteriores.

Nas primeiras estrofes do Soneto “T”, transcrito na epígrafe, intentamos apontar uma possível evidência de paralelismo entre o fazer poético neoclássico voltando-se para os moldes clássicos já que o poeta árcade, Cláudio Manuel da Costa, começa o primeiro verso do metapoema, “Para cantar de Amor tenros cuidados”, fundamentando a ação de cantar, da própria arte de versejar, na recorrência aos elementos mitológicos do fazer poético clássico tanto na apropriação da estilística camoniana quanto na expressão imagética quando toma “o instrumento” para dar vazão ao seu lirismo amoroso.

O pressuposto da mimese parece se acentuar na poética do árcade mineiro quando os versos claudianos retomam os “ecos” dos elementos mitológicos greco-latinos, pois no

momento em que o lirismo aflora é apropriando-se do cantar da “lira de Orfeu e Anfião”, ambos poetas e músicos que, na mitologia, tinham o poder de atrair com sua lira animais ferozes, pássaros e árvores e **rochedos** (o primeiro), além de erguer os muros de Tebas com o encanto de sua flauta (o segundo), conforme constatam as notas de Melânia Silva Aguiar. (COSTA, 1996, p. 1053, grifo nosso).

Os rochedos, de cuja imagem consideramos mimética na poesia do arcade brasileiro, tornam-se também elementos de transfiguração ao versejar sobre os penhascos de sua terra natal, conforme já ponderamos anteriormente, com base nas explanações de Sérgio Alcides e agora inferimos que os rochedos, os penhascos e os montes coadunam no símbolo arcádico do berço mineiro, ao mesmo tempo que as montanhas claudianas também remetem aos montes clássicos.

A inferência se deve ao fato de que ao cantar o seu amor, Cláudio Manuel da Costa se volta para os “**montes**”, elemento bucólico muito familiar para o poeta arcade nativo da região situada entre montanhas, nas Minas Gerais, e de cuja imagem montanhosa arcádica pastoril, expressa pelo poeta mineiro, Antonio Candido relembra a origem das raízes arcádicas metamorfoseadas, no poeta:

Não será excessivo acrescentar que, enquanto a maioria dos poemas pastoris, desde a Antiguidade, tem por cenário prados e ribeiras, nos de Cláudio há vultosa proporção de **montes** e **vales**, mostrando que a imaginação não se apartava da terra natal e nele, a emoção poética possuía raízes autênticas, ao contrário do que dizem frequentemente os críticos, inclinados a considerá-lo mero artifício. (CANDIDO, 2009, p. 89, grifo nosso).

Ao afirmar que, por transformar o cenário pastoril da Antiguidade quando o ressignifica com elementos da terra natal, o poeta mineiro não pode ser considerado “mero artifício”, Antonio Candido contradiz a alegação do crítico Mário Faustino, em sua obra *De Anchieta aos concretos*, quando julga que “os imitadores de Camões, em Portugal e no Brasil, sempre foram meros diluidores, servindo apenas para enfraquecer e vulgarizar a corrente original”. (FAUSTINO, 2003, p. 51).

Contrariamente à ideia de mera diluição, Candido confirma as afirmações de Leyla Perrone-Moisés no que diz respeito à transformação literária e à multiplicação de significados, no caso das obras poéticas analisadas, nesta pesquisa.

A possibilidade da transfiguração, na poesia de Cláudio Manuel da Costa, ocorre mesmo quando permanece a recorrência a elementos bucólicos presentes na poética camoniana.

A ressonância é possível quando consideramos a mimese presente na poesia de Camões recorrente a elementos bucólicos característicos das élogas virgilianas, conforme elucidam as palavras de Maria do Céu Fraga ao declarar que “os pastores de Camões pertencem à categoria dos ‘pastores filósofos’ e no seu discurso agrava-se o sentimento de insegurança que, embora por motivos diferentes, é já visível nas *Bucólicas* de Virgílio” (FRAGA, 1989, p. 51-52).

Ao que parece, é recorrendo à imagem de **monte** e **vale**, entre outros elementos da natureza, que Camões expressa o sentimento de insegurança que também é recorrência similar na poesia de Cláudio.

Consideramos tal sentimento perceptível nos poemas selecionados para leitura comparativa, proposta como o intertexto resultante do paralelo estabelecido entre as poéticas camoniana e claudiana.

A premissa de aproximação entre os dois poetas de épocas distintas se dá quando levamos em conta o (re)soar da forma poética e da ressignificação mimética, com semelhanças e distinções, no que envolve a vazão do lirismo poético que se inspira em elementos da natureza para expressar os seus sentimentos mais diversos, além de extravasar o lirismo amoroso cantado às pastoras que remetem ao lirismo bucólico clássico greco-latino que, por sua vez, ecoa no poeta lusitano quinhentista e (res)soa no poeta árcade mineiro.

3.1 Visões intertextuais

[...] entre a retomada e a novidade, entre o retorno e a origem, para propor uma poética dos textos em movimento.
(SAMOYAULT, 2008, p. 11).

Em se tratando da comparação propriamente dita que envolve a seleção de textos, dos poetas em estudo, julgamos relevante salientar que a leitura analítica dos poemas se dará com base nos conceitos de intertextualidade e em concordância com as palavras de Maria do Céu Fraga quando afirma que “um texto não vive isolado e, quer na sua elaboração, quer na sua compreensão, implica um constante movimento de abdução em que se vão instituindo, entre outras relações que se mantêm dentro dos muros da literatura ou os ultrapassam” (FRAGA, 1989, p. 19).

As declarações da estudiosa dizem respeito às relações que se estabelecem entre o texto particular e o seu arquiteyto, conceito este que a autora empresta de Gérard Genette quando afirma que “o objeto da poética [...] não é o texto, considerado em sua singularidade (este é, antes, tarefa da crítica), mas o arquiteyto, ou, se preferirmos, a arquiteytualidade do texto.” (GENETTE, 2010, p.13).

Sobre o conceito de arquiteytualidade, o autor afirma que é praticamente o mesmo que a literalidade da literatura. No entanto, quando Michael Riffaterre, em *A produção do texto*, discorre sobre concepções similares prefere tratar do “fato literário” como sendo:

a dialética que funciona entre o texto e o leitor, sua explicação é feita em duas etapas. Na primeira, descrevem-se os fatos de estilo, ou seja, os mecanismos que, na superfície do texto, impõem sua percepção uniforme, qualquer que seja a fantasia do leitor, e controlam sua decodificação, retirando pouco a pouco toda a liberdade da interpretação. Na segunda, analisa-se o processo através do qual **as representações, os fatos de mimese vêm a ser captados significando algo diferente do que aquilo que parecem querer dizer**: essa semiotização define a literariedade do texto” (RIFFATERRE 1989, p. 103, grifo nosso).

Neste estudo comparativo, no qual propomos levantar uma discussão sobre as representações da expressão poética bucólica pastoril entre Camões e Cláudio Manuel da Costa, são os “fatos de mimese”, entre os poetas, que analisaremos considerando a semiotização já mencionada por Riffaterre (1989, p. 103) e endossada por Tiphaine Samoyault, em *A intertextualidade*, quando assim afirma:

A intertextualidade torna-se verdadeiramente um conceito para a recepção, permitindo importar modelos de leitura fundados sobre fatos retóricos captados em espessura, nas suas referências a outros, presentes no *corpus* da literatura. O intertexto – que o autor distingue da intertextualidade, caracterizando como o fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação e designa qualquer índice, qualquer traço, percebidos pelo leitor, sejam eles citação implícita, alusão mais ou menos transparente ou vaga reminiscência, que podem esclarecer a organização estilística do texto. (SAMOYAULT, 2008, p. 25).

As reflexões de Samoyault, sobre os conceitos de intertextualidade retomados (embora nem sempre usando o termo, intertextualidade, propriamente dito, mas a ideia que envolve o diálogo entre textos) de autores como Julia Kristeva, Roland Barthes, Michel Riffaterre, Gérard Genette, entre outros teóricos, continuam sendo embasamento de estudos atuais que trazem novas compreensões sobre a relação dialógica entre textos.

Dos estudos recentes, consideramos interessante retomar a teoria por meio de um elucidativo percurso, envolvendo as considerações da autora, traçado por Leonardo Vicente Vivaldo, em sua tese doutoral, *A máquina do mundo requebrada: poética, metapoesia e intertextualidade em Geraldo Carneiro*, quando aborda a questão do “emaranhado de ligações” que compõem a tessitura da colcha de retalhos textual com suas construções e desconstruções dos nós que vão sendo atados, ou desatados, juntamente com o movimento dos fios no ato do (des)coser que envolve o “tecer” do texto aliado à transposição das ideias da construção do texto para as concepções de intertextualidade. Ao abordar historicamente a origem do termo, o estudioso afirma que:

é basicamente deste emaranhado de ligações que surgirá a primeira ideia do conceito de **intertextualidade**. Foi a pesquisadora franco-búlgara Julia Kristeva, nos anos 60 – através, primeiramente, de publicações na revista francesa *Tel Quel* – a responsável pela criação e difusão do termo. Retomando algumas das discussões desenvolvidas pelo russo Mikhail Bakhtin em torno dos conceitos de dialogismo e polifonia, Kristeva aponta como ‘a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto)’, sendo que ‘todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto [...]’ (VIVALDO (2019, p. 132-133, aspas e grifo do autor).

E das ponderações, no que se refere às concepções intertextuais, dialogismo e polifonia, sobre a obra de Samoyault, o estudioso assim resume as contribuições dos autores citados pela crítica francesa:

A Kristeva coube a criação e a popularização do termo, além da problematização de questões bakhtinianas que ainda estavam em aberto (com os prejuízos ou não dos termos utilizados); De Barthes o aprofundamento da concepção original de intertextualidade, especialmente abrindo caminho para a sua circularidade e predisposição ao inumerável e ao infinito; e de Riffaterre, propondo a diferenciação entre intertexto e intertextualidade, além da análise das figuras de linguagens, mas, sobretudo, dispondo forte carga de responsabilidade ao leitor no processo investigativo do texto. (VIVALDO, 2019, p. 137).

Consideramos que as contribuições destes autores, citados na obra de Samoyault, mantêm diálogo com o estudo de Leonardo V. Vivaldo, juntamente com a retomada da obra *Palimpsestes – la littérature au second degré*, apresentada em 1982 por Gérard Genette. Tal obra construiu sua própria abordagem poética a partir de concepções estruturalistas, tornando-se, desta forma, um dos responsáveis pela reintrodução do vocabulário, no que tange à intertextualidade, em uma retórica crítica literária do qual, referindo-se a este fato, Samoyault o descreve como aquele que:

acaba de semear confusão em torno do termo, deslocando-o definitivamente da linguística para a poética. Ao mesmo tempo, ele produz um trabalho decisivo para a compreensão e a descrição da noção, inscrevendo-a numa tipologia geral de todas as relações que os textos entretêm com outros textos. A partir dessa obra, os usuários da intertextualidade não podem mais utilizar impunemente o termo: devem escolher entre sua extensão generalizante e essencialmente dialógica (Bakhtin, mesmo que a aplicação incida sobre análises poéticas) ou sua formalização teórica visando atualizar práticas (Genette). (SAMOYAULT, 2008, p. 28).

Diante destas considerações de Samoyault referentes à compreensão do termo em seu deslocamento da linguística para a poética ou dado o seu uso geral nas relações que se estabelecem entre os textos, Leonardo V. Vivaldo esclarece que se trata de “uma visão histórico-cultural, em Bakhtin, uma visão mais prática, estrutural, em Genette.” (VIVALDO, 2019, p. 138).

Ao mesmo tempo, reflete sobre o atrelamento da concepção intertextual e de palimpsesto com a seguinte indagação: “Mas, então, e em síntese, como estaria ligada a ideia do palimpsesto com a do intertexto?” (VIVALDO, 2019, p. 138).

As palavras introdutórias da obra de Genette já pressupõem o início da resposta quando o próprio autor assim considera:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado,

entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler ou outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2010, p. 7).

Quando trata sobre o objeto da poética Gérard Genette amplia o conceito de intertextualidade para transtextualidade ao considerar a infundável tarefa que envolve a arquitetura do texto e desta forma, para o crítico, o objeto da poética deixa de ser apenas o texto e passa a ser o arquiteyto como já foi mencionado, no decorrer deste capítulo, e agora é retomado considerando os cinco tipos de relações transtextuais propostas pelo crítico francês:

- 1- **a intertextualidade:** tida como sendo a presença de um texto em outro ou a “co-presença entre dois ou vários textos” (GENETTE, 2010, p. 14, grifo do autor). Sendo que os principais tipos de intertextualidade seriam a citação (identificável por meio de marcas tipográficas como aspas, itálicos, a separação do texto citado ao fazer distinção dos fragmentos emprestados), o plágio que é quando não se tem declarada a referência a outro texto e a alusão que permite a percepção semântica ou intertextual da relação com outros textos (SAMOYAULT, 2008, p. 49-51).
- 2- **o paratexto:** que pode se caracterizar como título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, os diferentes tipos de notas (de rodapé, de fim de texto, epígrafes, etc), além do ‘pré-texto’ dos rascunhos, esboços, e projetos diversos dos quais o autor afirma que podem desempenhar a função de paratexto considerado pelo autor como “uma mina de perguntas sem respostas” (GENETTE, 2010, p. 15-16, aspas do autor).
- 3- **a metatextualidade:** descrita como “a relação, chamada mais corretamente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convoca-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo.” (GENETTE, 2010, p. 16-17, aspas do autor).
- 4- **a hipertextualidade:** considerada como sendo toda relação que une um texto B (designado, pelo autor, como hipertexto) a um texto anterior A (chamado de hipotexto, pelo crítico), “do qual ele brota de uma forma que não é a de comentário”. (GENETTE, 2010, p. 18). Ao ponderar sobre os conceitos de Gérard Genette, Tiphaine Samoyault afirma que a hipertextualidade “oferece a possibilidade de percorrer a história da literatura (como das outras artes)

compreendendo um dos maiores traços: ela se faz por imitação e transformação.” (SAMOYAULT, 2008, p. 33).

- 5- a arquitextualidade:** qualificada pela crítica francesa como aquela que “determina o estatuto genérico do texto” (SAMOYAULT, 2008, p. 30). É definida por Genette como um tipo de texto que mantém relação transtextual com outros textos da forma mais abstrata e implícita dentre todos os outros tipos. O crítico esclarece que “trata-se de uma relação completamente silenciosa que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual [...] o próprio texto não é obrigado a conhecer, e por consequência declarar, sua qualidade genérica” (GENETTE, 2010, p. 17).

Ao retomar o conceito de intertextualidade, Samoyault, salienta que a transformação do texto o torna em um “conjunto de pressuposições de outros textos”, daí a necessidade de compreendê-lo a partir de seu intertexto [...] o intertexto é então definido como a percepção do leitor de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram.” (SAMOYAULT, 2008, p. 26-28, aspas da autora).

Com base nas concepções intertextuais expostas, inferimos que a percepção do leitor é aguçada pela pressuposição de que na comparação das obras poéticas neoclássicas, de Cláudio, com as clássicas, de Camões, soa o lirismo bucólico árcade brasileiro com ressonância da estética clássica camoniana, nos sonetos decassílabos. Este movimento pode ser possível com a relação dialógica, mais precisamente usando o recurso da alusão, neste processo de intertextualidade.

Ainda como fator pertinente a esse processo de estabelecimento dialógico, entre textos, julgamos relevante salientar as palavras de Samoyault quando acrescenta, neste movimento intertextual, a memória da literatura porque segundo a autora “a literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi.” (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

E prossegue afirmando que “Ela [a literatura] a exprime movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto” (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

Considerando as ideias de lembrança, retomada, memória e re-escritura Leyla Perrone-Moisés enriquece a discussão quando esclarece que o “inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas ou de diferentes áreas linguísticas não é novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59).

A crítica literária lembra ainda que “em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59).

Inferimos que as ideias das autoras se complementam quando tratam da relação entre texto, desde sempre, quando envolve as práticas intertextuais ligadas à memória da literatura que, por sua vez, não se dissocia do movimento de renovação, de transformação dos textos, por meio da (re)escritura destes. É sobre este processo de memória da escritura que Samoyault assim elucidada:

A intertextualidade é o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escritura. [...] ‘a memória da obras’, para retomar a bela expressão de Judith Schlanger, seja um espaço instável, onde o esquecimento, a lembrança fugaz, a recuperação repentina, o apagamento temporário atuam plenamente. As práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas. Elas exprimem ao mesmo tempo o peso desta memória, a dificuldade de um gesto que se sabe suceder a outro e vir sempre depois. (SAMOYAULT, 2008, p. 68, aspas da autora).

Especificamente quando trata sobre o peso da memória relacionada ao movimento de sucessão da literatura de uma época para outra, a crítica afirma que a memória literária moderna ou contemporânea, no sentido de se relacionar com a época própria de pertencimento ao tempo de determinado autor em relação ao tempo anterior de outro, parece manter uma relação de nostalgia com as obras literárias do passado:

Quando desaparecem toda a disponibilidade, toda a atenção ao mundo exterior, a solução parece encontrar-se nos livros, no espelho oferecido pelos livros. Menos desesperante, menos profundamente melancólica é a posição clássica, já apresentada, do primado da forma: dizer diferentemente é renovar. Esta atitude confiante permite de fato, às vezes, ao escritor ultrapassar seu modelo [...] A memória da literatura está por certo carregada e ela se enrola na memória individual, todavia, seus estratos dispõem sempre os fundamentos de uma ordem nova. A ponto de a arte marcada pelo selo do tempo preservar a melancolia. (SAMOYAULT, 2008, p. 73).

Consideramos que talvez estivesse arraigada à memória literária referente ao modelo clássico greco-latino quando parece que, nostalgicamente, Camões escreveu os versos do soneto “Doces lembranças da passada glória”:

Doces lembranças da passada glória,

que me tirou Fortuna roubadoura,
deixai-me repousar em paz uma hora,
que comigo ganhais pouca vitória.

Impressa tenho n'alma larga história
deste passado bem que nunca fora
(ou fora, e não passara); mas já agora
em mim não pode haver mais que a memória.

Vivo em lembranças, mouro de esquecido
de quem sempre devera ser lembrado,
se lhe lembrara estado contente.

Oh, quem tornar pudera ser nascido!
Soubera-me lograr do bem passado,
se conhecer soubera o mal presente.
(CAMÕES, 1994, p. 226).

Quando comenta o poema camoniano, Maria de Lurdes Saraiva confirma que a memória nostálgica é um dos temas em que o poeta equaciona, na sua lírica, quando trata sobre o contraste entre bem passado e mal presente. (SARAIVA *in* CAMÕES, 1994, p. 226). A autora se refere a esse contraste como pertinentes às recordações das expressões individuais do poeta.

Contudo, inferimos que não são apenas “expressões individuais” que compõem a memória nostálgica porque, a nosso ver, se misturam as memórias individuais e literárias, como tema da lírica camoniana, uma vez que essas parecem ser uma constante entre autores e obras literárias, conforme elucida Tiphaine Samoyault:

Desde a origem, a literatura está duplamente ligada à memória. Oral, ela é recitada, seus ritmos, suas sonoridades são organizados, de maneira que se inscrevam por muito tempo na memória. Seus próprios conteúdos procedem de uma obrigação de memória: coletivamente, é preciso recolher a gesta fundadora, coletar, registrar os altos feitos, as ações resplandecentes, uma estória constitutiva e constituinte. A origem está lá, na necessidade absoluta de precisar uma origem. Em seguida, mas quase simultaneamente, a literatura, continuando a carregar a memória do mundo e dos homens (se não fosse pela forma de testemunho), inscreve o movimento de sua própria memória. Mesmo quando ela se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência. (SAMOYAULT, 2008, p. 75).

Mesmo quando Cláudio Manuel da Costa demonstra inscrever o movimento de sua própria memória atrelada àquele aspecto contrastante entre sua criação e formação, suas ações

de transformação parecem apresentar reminiscências camonianas, juntamente com a ressonância da tradição greco-latina, nos versos do Soneto “LXIX”:

Se à memória trouxeres algum dia,
Belíssima tirana, Ídolo amado,
Os ternos ais, o pranto magoado,
Com que por ti de amor Alfeu gemia;

Confunda-te a soberba tirania,
O ódio injusto, o violento desagrado,
Com que atrás de teus olhos, arrastado,
Teu ingrato rigor o conduzia.

E já que enfim tão mísero o fizeste,
Ve-lo-ás, cruel, em prêmio de adorar-te,
Vê-lo-ás, cruel, morrer, que assim quiseste.

Dirás, lisonjeando a dor em parte:
Fui-te ingrata, Pastor; por mim morreste;
Triste remédio a quem não pôde amar-te!
(COSTA, 1996, p. 82, itálico do autor).

A reminiscência da memória da literatura pela retomada da tradição, no lirismo claudiano, parece se completar com a memória individual do poeta, nos versos dos Sonetos “VIII” e “L”:

[...]
Tudo me está a memória retratando,
Que da mesma saudade o infame ruído
Vem as mortas espécies despertando.
(COSTA, 1996, p. 54).

Memórias do presente, e do passado
Fazem guerra cruel dentro em meu peito,
E bem que ao sofrimento ando já feito,
Mais que nunca desperta hoje o cuidado.
[...]
Tristes lembranças! e que em vão componho
A memória da vossa sombra escura!
Que néscio em vós a ponderar me ponho!
(COSTA, 1996, p. 73).

O conflito de memórias temporais, aliado às “tristes lembranças”, no Soneto “L”, juntamente com a memória que ressoa elementos mitológicos greco-latinos, expressos no Soneto “LXIX”, parece ratificar aquela dualidade entre criação e formação, do poeta mineiro, expressa no lirismo nostálgico, do Soneto VIII, e sobre o qual já discorreremos que está

relacionado com aquele sentimento de exílio na própria terra. Parece que a tensão, que envolve o contraste entre memórias, é devido ao fato que a memória da criação, na pátria, não é compatível com a memória literária, da Arcádia.

Pressupomos que a memória relacionada a este aspecto do caráter ambivalente claudiano, alude, mimeticamente, àquele aspecto da lírica camoniana. No poeta quinhentista, fundem-se as memórias individuais e literárias, com a diferença que neste as memórias denotam entrelaçar aspectos pessoais e da pátria quando se refere às “lembranças da passada glória”, no primeiro verso do poema “Doces lembranças da passada glória”. Já em Cláudio, as memórias mesclam-se entre a vazão do eu lírico, que expressa as lembranças dolorosas pelo amor não correspondido (Soneto “LXIX”), e a saudade dilacerante da Arcádia idealizada enquanto se sente exilado na terra de origem (Sonetos “VIII” e “L”).

Entretanto, a despeito das diferenças, a tensão presente nas memórias (percebidas na leitura dos referidos sonetos) sugere um aspecto de mimese de Camões, em Cláudio.

3.2 Mimese bucólica camoniana em Cláudio Manuel da Costa

[...] encontrarás alguns lugares que te darão a conhecer como talvez me não é estranho o estilo simples, e que vai avaliar as melhores passagens de [...] Camões etc.
(COSTA, 1996, p. 47).

Ao dar continuidade à proposta da leitura comparativa entre os textos poéticos de Camões e Cláudio à luz dos conceitos referentes à intertextualidade, dado o pressuposto que considera a possibilidade de aproximação destes pelo viés dos elementos bucólicos miméticos percebidos por meio da relação textual dialógica, no que se refere ao bucolismo, é que abordamos as declarações de Gilberto Mendonça Teles quando trata sobre *Camões e a poesia brasileira*. O crítico esclarece que a mimese, em Cláudio, é qualificada como a imitação que ocorre nos sonetos, por exemplo, quando “revelam um tom camoniano, mas não a imitação aberta”. (TELES, 1979, p.188).

Estabelecendo um diálogo entre as declarações de Gilberto M. Teles e a compreensão de Edward Lopes, sobre a ideia de mimese como imitação, este último acrescenta que a prática alusiva à *imitatio* corresponde a um preceito obrigatório para o poeta neoclássico:

O preceito da imitação é um tópico obrigatório em qualquer investigação que se proponha a analisar um movimento ou uma escola rotulada com algum termo que venha prefixado com a expressão ‘neo’, pois que nenhuma neocorrente pode ser entendida senão por uma referência necessária dela à corrente antiga, da qual, precisamente, ela se repete a forma atualizada. Assim, é preciso começar o estudo do lirismo neoclássico por uma referência preliminar às formas do lirismo clássico que ele imita e para qual aquela surge como um *aggiornamento*. (LOPES, 1997, p. 120, aspas do autor).

O crítico elucida que quando o nosso neoclássico brasileiro transforma o espaço geográfico de Minas em espaço literário, como um lugar arcádico, em celebração ao *locus amoenus*, por meio da arte, Cláudio Manuel da Costa obedece a dois preceitos do designado “receituário da poesia neoclássica” do qual envolve a imitação dos antigos e a imitação da natureza. (LOPES, 1997, p. 119).

Por imitação dos antigos podemos entender que se trata do mesmo processo de arcadização da terra da qual os clássicos já haviam transformado desde a Grécia até Portugal, entre outros, em espaços literários. E por imitação da natureza compreendemos ser a conformidade com a Arte poética, de Cândido Lusitano, cuja obra é designada como breviário

neoclássico e do qual o crítico afirma ter certeza de que Cláudio teria conhecimento da edição de 1748. (LOPES, 1997, p. 119).

Quando trata da lírica brasileira, especialmente quando se refere à poesia pastoril, como derivada da lírica clássica, o crítico a designa como um prolongamento de antigos gêneros musicais.

Posteriormente esses gêneros se subespecificam dentro da literatura como elegia, ode, cantata, lira, sonetos e que exprime uma sublimação dos sentimentos e emoções humanas valorizando-os de modo imaterial, tornando-se tendência saliente da lírica do classicismo de todos os tempos, desde a poesia greco-latina até o bucolismo de Sannazzaro e Camões. (LOPES, 1997, p. 120-121).

É com essa ideia de mimese, no sentido da presença camoniana, em Cláudio Manuel da Costa, que chegamos à constatação de que a sublimação do encantamento da natureza acontece num processo de reciprocidade em que ela inspira o poeta que lhe retribui com cantos da alma, momento em que o bucolismo aflora.

E nisso, percebemos certa semelhança do encantamento camoniano, no poeta mineiro, mas com a distinção de que, na poesia claudiana, o nascimento deste encanto está atrelado a elementos nativistas ou aos valores da terra natal e do “desejo de civilizar a colônia, através do refinamento literário cortesão e petrarquista” (NEPOMUCENO, 2002, p. 202).

Ao considerar a correlação da ideia de desdobramentos de antigos gêneros musicais atrelados ao aspecto de mimese, inferimos que a corrente mimética em Cláudio não pode ser analisada sob o prisma de mensuração do uso de paráfrases como apropriação que sugere sentido pejorativo de cópia, como querem alguns críticos, a exemplo de João Ribeiro, em carta que compõe a “Introdução” da *Obras* claudianas, pertinentes ao estudo organizado por Domício Proença Filho.

Na visão do autor da carta, da mesma forma que procediam os poetas da Renascença e os quinhentistas, os árcades também se apropriavam do uso de paráfrases e cópias dos poetas greco-latinos, porém o crítico avalia tal procedimento como um aspecto de inferiorização do fazer poético. (PROENÇA FILHO, 1996, p. 25).

E sobre Cláudio, o crítico afirma que, especialmente se tratando das éclogas, o poeta teria adotado o mesmo mecanismo quando recebe o legado da tradição. Legado este evocado por Maria do Céu Fraga ao ponderar, à luz de Marcial José Bayo, sobre o fato de Camões também ser herdeiro da tradição, quando a estudiosa afirma que ao autor referir-se à *Arcadia* de Sannazzaro, a descreve da seguinte forma:

obra de particular importância na fixação dos valores do universo bucólico, considera-a um consciente ‘*trabajo de marqueteira de um humanista que veia el paisaje, la tranquilidad del campo, el amor, la belleza de la amada a través de palabras ilustres: Boccaccio, Petrarca, Dante, Virgilio, [...] y otros autores griegos y latinos*⁴⁴. Os nomes apontados são fundamentais na constituição de um arquitepo que, [...] reúna as potencialidades da égloga quatrocentista, onde transparece ainda a interpretação medieval da Antiguidade. Se pensarmos no século seguinte, e em particular no Camões bucólico, acrescentar-lhe-emos, além do próprio Sannazzaro, os nomes de Boscán e de Garcilaso, e acentuaremos a importância do magistério de Petrarca, Ovídio e Virgílio. (FRAGA, 1989, p. 40-41, aspas e grifo da autora).

Em um possível diálogo entre as considerações de Fraga (1989, p. 40-41) e Proença Filho (1996, p. 25) percebemos um denominador comum, a mimese, como um aspecto de aproximação entre Camões e Cláudio, já que os autores concordam que o bucolismo clássico greco-latino, destacando a poesia pastoril virgiliana, ressoa nas duas poéticas; camoniana e claudiana.

E sobre a retomada do lirismo bucólico camoniano pelo árcade brasileiro, Cláudio, consideramos pertinente acrescentar as declarações de Gilberto Mendonça Teles quando afirma que “em todos os poetas da chamada Escola Mineira encontramos vestígios de leitura da obra de Camões, ou manifestações explícitas, mas já sem o servilismo do período academicista” (TELES, 1979, p. 187).

Com esta declaração, julgamos que o crítico contradiz a ideia de João Ribeiro no que se refere à ideia de “certa diminuição de brilho e da perfeição da forma”⁴⁵, na poesia de Cláudio, comparada tanto à tradição clássica greco-latina quanto ao (re)soar do fazer poético camoniano.

Acreditamos que não cabe tal juízo de valor neste processo de releitura, retomada e transformação uma vez que, conforme nos esclarece as ponderações de Soares Amora⁴⁶, citado no texto de Teles (1979), ao declarar que “o estudo de todas as manifestações de sua ternura levar-nos-á a compreender o traço mais original de sua personalidade lírica, que não pode confundir-se (...) com a personalidade lírica dos poetas que o influenciaram, como é o caso de Camões”. (TELES, 1979, p. 187).

⁴⁴ Cf. BAYO, Marcial José. *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento* (1480-1550). 2ª.ed. Madrid: Gredos, 1970. p. 81-83.

⁴⁵ A expressão será retomada no excerto da citação, na íntegra, na página 198.

⁴⁶ Cf. AMORA, Antônio Soares. *Introdução a Obras de Cláudio Manoel da Costa*. Lisboa: Bertrand, s.d. ‘Consultou-se também as edições das *Obras poéticas*’. Rio de Janeiro, Garnier, 1903, 2 volumes. [aspas do autor].

Elucidação esta que se dá, apesar de o crítico considerar o fato de que Cláudio se sente devedor a Camões com relação à “influência” poética recebida do poeta lusitano, de acordo com as expressões do autor:

Mas o próprio poeta reconhece a sua dívida para com Camões, pois escreve no ‘Prólogo ao Leitor’ o nome de alguns poetas que o influenciaram, entre os quais ‘Camoens’. Entre os bens sequestrados de Cláudio Manoel da Costa se menciona ‘hum tomo’ das Obras de ‘Camoens’. Muitos dos sonetos de Cláudio revelam um *tom* camoniano, mas não a imitação aberta’. (TELES, 1979, p. 188).

O crítico prossegue suas considerações com relação à mimese bucólica camoniana, na poética claudiana, comparando o Soneto “LXXVIII”, especialmente os versos que compõem os tercetos, de Cláudio, com os versos, mais especificamente da primeira estrofe, do soneto “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, de Camões:

Campos, que ao respirar meu triste peito
Murcha, e seca tornais vossa verdura,
Não vos assuste a pálida figura,
Com que o meu rosto vedes tão desfeito.

Vós me vistes um dia o doce efeito
Cantar do Deus de Amor, e da ventura;
Isso já se acabou, nada já dura,
Que tudo à vil desgraça está sujeito.

Tudo se **muda** enfim: nada há, que seja
De tão nobre, tão firme segurança,
Que não encontre o fado, o tempo, a inveja.

Esta ordem natural a tudo alcança,
E se alguém um prodígio ver deseja,
Veja meu mal, que só não tem **mudança**.
(COSTA, 1996, p. 86, grifo nosso).

Mudam-se os tempos, **mudam-se** as vontades,
muda-se o ser, **muda-se** a confiança;
todo o mundo é composto de **mudança**,
tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
diferentes em tudo da esperança;
do mal ficam as mágoas na lembrança,
e do bem (se algum houve), as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
que já coberto foi de neve fria,
e enfim converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,
 outra mudança faz de mór espanto:
 que não se muda já como soía.
 (CAMÕES, 1994, p. 289, grifo nosso).

A comparação de Gilberto Mendonça Teles, no que se refere à mimese camoniana em Cláudio Manuel da Costa, se dá quanto à constatação imagética da mudança, conforme os versos “**Mudam**-se os tempos, **mudam**-se as vontades, “**muda**-se o ser, **muda**-se a confiança;” de Camões que (re)soam em Cláudio “Tudo se **muda** enfim: nada há, que seja”. (TELES, 1979, p. 188).

Consideramos que há, neste aspecto mimético, um processo de ressignificação da voz camoniana, uma vez que a voz lírica de Cláudio Manuel da Costa é explícita quando dá vazão ao lirismo fazendo uso da primeira pessoa do singular enquanto o eu-lírico camoniano é mais contido expressando-se na primeira pessoa do plural.

Cláudio parece estar falando de si mesmo demonstrando um negativismo na voz “Veja meu mal, que só não tem mudança.” (v. 3, 3ª estrofe) ao passo que Camões, de maneira mais aberta, fala do próprio ato de mudar expressando uma voz que parece mais positiva e confiante no último verso da primeira estrofe “tomando sempre novas qualidades.” (v. 4. 1ª estrofe), mas que oscila entre a esperança e o desalento diante da perspectiva da mudança conforme nos aponta os últimos versos dos dois tercetos “e enfim converte em choro o doce canto” e “que não se muda já como soía” (v. 14).

As considerações de Teles (1979, p. 188), no que se refere à mudança na perspectiva de Cláudio Manuel da Costa, podem ser endossadas com as declarações das notas de Melânia Silva Aguiar quando afirma que “a perplexidade diante da mudança do mundo exterior, fruto de uma transformação interior, é uma das constantes na poesia de Cláudio e, mais do que um lugar comum da época, está profundamente entranhada no *ethos* de sua poesia”. (AGUIAR *in* COSTA, 1996, p. 1053).

Ao que nos parece, os críticos estão de comum acordo quando tratam sobre a temática da mudança da qual Melânia Silva Aguiar já constatou como uma marca persistente, no poeta, ao passo que Sérgio Alcides é mais enfático quando afirma que, aliada às memórias das mudanças da própria vida, envolvendo as incertezas da mobilidade dentro da família, a “inexorabilidade da mudança” torna-se uma obstinação na obra claudiana:

A perda do pai, a perda de um irmão, novos planos, mudança de continente,
 mudança de política, mudança de estações: uma viagem do inverno direto ao

verão, atalhando a primavera pelo Atlântico. Muitos motivos, portanto, tinha Cláudio Manuel para confirmar na própria pele o velho e trágico **sentimento de total submissão do homem e de seu mundo aos caprichos da fortuna, à inexorabilidade da mudança, - sentimento que seria uma das obsessões de sua obra, e um dos principais elementos de sua visão de mundo.** (ALCIDES, 2003, p. 80 e 81).

Por ser o tema da mudança tido como um dos principais elementos da visão de mundo claudiana, consideramos que quando o eu lírico declara “Tudo se muda enfim: nada há, que seja”, “De tão nobre, tão firme segurança” (v. 9-10), a ideia generalizada, com o uso da indefinição e abrangência do pronome “tudo”, manifestada pela certeza da mudança, se desdobra em outras temáticas, em outros poemas que dialogam com o Soneto LXXVIII.

Um exemplo dessa relação dialógica, entre os textos poéticos claudianos, é o Soneto XLIV, de cuja expressão nos faz refletir que, para além da mudança contida na natureza das coisas, esta visão está intrinsecamente arraigada às emoções quando o poeta evoca o amor como um sentimento que também implica em certeza de mobilidade:

**Há quem confie, Amor, na segurança
De um falsíssimo bem,** com que dourando
O veneno mortal vás enganando
Os tristes corações numa esperança!

Há quem ponha inda cego a confiança
Em teu fingido obséquio, que **tomando
Lições do desengano, não vá dando
Pelo mundo certeza da mudança!**
[...]
(COSTA, 1996, p. 70, grifo nosso).

A alegria e a tranquilidade advindas com a prosperidade também se caracterizam como instável porque, de um momento para o outro, a bonança se torna em horror, conforme lamenta o pastor Sílvio ao seu amigo Algano, na “Écloga XIII”:

[...]
**Como não pode haver bem tão seguro
Que o não estrague a bárbara mudança,
No mar incerto do destino escuro,
Tornou-se horror a plácida bonança.**
Interpôs-se uma ausência, com que abrindo
O caminho à saudade, consumindo
Esta constância foi, que me animava,
Que tu me louvas tanto: já de todo
Eu, que do fado nada receava,
A arrastar o seu carro me acomodo,
Prostrado já, desfeito e destruído

O templo, que à vaidade tinha erguido.
 [...]
 (COSTA, 1996, p. 218, grifo nosso).

Tendo em vista tamanha instabilidade, o que se tem por certo é a incerteza da mobilidade e, aliada à terrível transformação da bonança em horror, está a metamorfose da harmonia idílica tornada em desengano, da qual o pastor Salício expressa a desolação, na “Écloga XII”:

**A fúnebre harmonia,
 Dissonante lamento**
 Dos estragos de Amor, escuta um dia,
 E em mísera figura,
Verás do teu Pastor a desventura.
 [...]
 **Tudo já me roubou a sorte avara:
 Nenhum bem eu espero já, perdida
 A melhor glória, que meu peito amara.**

Aqui quero acabar, Frondélio, a vida,
**Dando novas memórias, que este monte
 Respeitará na idade mais crescida.**
 [...]
 (COSTA, 1996, p. 196-214, grifo nosso).

Diante do pranto inconsolável do amigo, o pastor Frondélio intenta encontrar alguma forma positiva de aprendizado que a mudança pudesse trazer e que servisse de consolo a Salício:

[...]
 FRON. **Sossega, meu Salício; eu ainda espero
 Que daquela que vês, ingrata, e dura,
 Possa ver o semblante menos fero.**

Do tempo a direção branda e madura
**Tudo sabe mudar; a natureza
 É vária, e em variar sempre é segura.**
 [...]
 (COSTA, 1996, p. 213, grifo nosso).

O empenho do pastor, na tentativa de conforto, no entanto, parece ser não apenas sem efeito, mas caminha contrariamente à intenção da tentativa, uma vez que aparenta confirmar que é certa a sujeição humana à dura sorte da mudança, conforme expressam os versos do Soneto “XLV”:

[...]
 Faz-se parcial da dita a desventura,
 Porque **nem sempre permanece o dano certo,**
Nem a glória tampouco está segura.
 (COSTA, 1996, p. 71, grifo nosso).

Ao refletir sobre a recorrência da variação, no diálogo estabelecido entre as éclogas e os sonetos claudianos, Sérgio Alcides confirma a ideia de sujeição do homem à cruel instabilidade:

A mesma incerteza, a mesma variação. Com uma diferença: no primeiro caso [“Écloga XII”], acha-se aí consolo; no segundo [Soneto “XLV”], só aflição. Esta, portanto, adquire o turvo contorno de uma condição de vida. Nada é firme, garantido. A sorte abarca tudo, vária, e ‘em variar sempre é segura’. (ALCIDES, 2003, p. 82, aspas do autor).

O crítico acrescenta ainda que a tentativa de consolação do pastor Frondélio, na “Écloga XII”, revela ecos ovidianos porque afirma, com segurança, que foi com base no texto da *Tristia* que Cláudio escreveu os versos que manifestam a tentativa de conforto de Frondélio a Salício. Eis o trecho do texto de Ovídio ao qual Sérgio Alcides faz referência:

*Passibus ambiguis fortuna volubilis errat,
 Et manet in nullo certa tenaxque loco;
 Sed modo laeta venit, vultus modo sumit acerbos,
 Et tantum constans in levitate sua est.*

Vaga com passo incerto a vária sorte,
 E em parte alguma se mantém segura;
 Ora contente está, ora infeliz;
 Sempre constante só na aleivosia.⁴⁷
 (OVÍDIO, *Tristia*, v. 8, vv. 15-20 *apud* ALCIDES, 2003, p. 82).

Além do eco ovidiano na perspectiva da mudança claudiana, consideramos que há também reminiscência da instabilidade de Camões em Cláudio, uma vez que a perspectiva de Camões parece estar relacionada ao sentimento nostálgico de lembrança e saudade, expressas no terceiro e quarto versos da segunda estrofe. O sentimento saudosista desconcertante também evoca as palavras das notas de João de Almeida Lucas quando comenta os *Sonetos de Luis de Camões* (1955) e afirma que “à exteriorização sentida da saudade não se furtou

⁴⁷ Tradução apresentada por Sérgio Alcides. (ALCIDES, 2003, p. 82).

Camões nas suas líricas, antes lhes permitiu, em sentida veracidade e em força interior, uma vibração lírica que as torna únicas na nossa literatura.” (CAMÕES, 1955, p. 11).

Pensando no tom filosófico do poema camoniano e nas afirmações de Fraga (1989, p. 51-52) quanto ao pastor camoniano pertencer à categoria dos pastores filósofos, e também, no que diz respeito à tensão, cujo aspecto remete ao desconcerto da ordem natural e sobrenatural, julgamos pertinente evocar as considerações de Maria Aparecida Santilli quando analisa o poema camoniano “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” e afirma ser possível distinguir, na leitura, “dois eixos semânticos alternantes, frontalmente dispostos segundo convergências de diferentes percepções, do ‘ser’ e do ‘cosmos’”. (SANTILLI, p. 231; aspas da autora).

A visão analítica que a estudiosa traz do poema de Camões faz ressaltar elementos reflexivos que ressoam na poética claudiana, no que se refere às implicações intrínsecas à temática da mudança, porém com distinções na expressão do lirismo.

Consideremos, primeiramente, os aspectos relacionados à expressão do lirismo camoniano de acordo com o olhar analítico de Maria Aparecida Santilli, que introduz a análise elucidando a divisão que propõe dois aspectos referentes ao primeiro [eixo] que “desenvolve-se através de ‘vontades’, ‘ser’, ‘confiança’, dirigem gradação para ‘novidades’, ‘esperança’, ‘mágoas’, ‘saudades’”. (SANTILLI, p. 231, aspas da autora).

Já o “fechamento, ao fim do segundo quarteto, em recolha ou síntese, vai incidir sobre ‘bem’ e ‘mal’, índices das resultantes de explícitas ou implícitas relações temporais causais que impulsionam a rotação dos signos em ambos os eixos semânticos”. (SANTILLI, p. 231, aspas da autora).

Quanto ao primeiro “eixo semântico”, temos as seguintes considerações:

A predicação instituiu um modelo apassivador de “mudam-se” até “e composto” – (no 1º quarteto), interrompido, depois no (2º quarteto), por “vemos” (comutação não-pessoa/pessoa do sujeito enunciante). Tal desvio, de efeito retórico, concorre para indicar o aparecimento do eu lírico, discretamente expresso com o atenuante do plural da 1ª pessoa. Os desdobramentos do enunciado marcam, assim, instaurar-se a deslocação de interesse do polo-objeto (o “ser”) para o polo-sujeito (o eu lírico que o observa e ilustra, próprio da composição lírica).

Nesse contexto (dos quartetos), como resultante, gera-se a ambiguidade na função do sujeito enunciante, a meio caminho da atitude assertiva do “filósofo” (que não desejaria exteriorizar-se) e a do poeta (antitética). Posto isso, cumpre-se na convenção organizatória clássica do soneto aquilo que é entendido como desenvolvimento do assunto: a abertura de enunciados em leque, deflagrada pela enunciação nuclear “mudam-se os tempos” (do remanescente tópico), aí agrupa, portanto, os componentes semânticos como termos fúntivos de uma redundância enfática, graças aos repetidos

procedimentos sinedóquicos (“vontades”, “ser”, etc., por “todo o mundo”) acumuladores, incidentes sobre o “ser” como suporte motivador. (SANTILLI, 1976, p. 232, aspas da autora).

Para o que a estudiosa denomina como sendo “segundo eixo semântico”, a análise se dá considerando que:

na estrofe de transição ao desfecho, convergem, nos dois primeiros versos, “verde manto” e “neve fria”, encostados a “chão” (procedimento sinedóquico – por cosmos”), posicionalmente aproximados ao máximo (por exigência já de contensão do terceto), no terceiro verso, de “choro” e “doce” canto” (procedimento ainda sinedóquico, do eu lírico, por “ser”) e semanticamente ligados por tênues efeitos de semelhança. Tangenciam-se, então, “ser” e “cosmos”, com as constelações antiéticas de que ambos são suporte, para a completude do círculo de abrangências da enunciação-chave que sintetiza o lastro afirmacional do poema, de derivação tópica – “todo o mundo é composto de mudança” (SANTILLI, 1976, p. 232, aspas da autora).

Na comparação dos poemas de Camões e de Cláudio deliberamos ser possível que a aproximação, apesar da diferença na vazão do lirismo da voz dos poetas, se dá diante de perspectivas paradoxais quanto à visão do tema comum (mudança).

Na poética camoniana a temática que envolve um eu-lírico implícito “Continuamente vemos novidades”, se volta para a reflexão abrangendo uma cosmovisão “todo o mundo é composto de mudança”, enquanto que na poética claudiana a mesma temática está intrínseca apenas ao eu-lírico explícito “Veja meu mal, que só não tem mudança”.

Entretanto, a mimese bucólica pode ser percebida nas duas poéticas considerando que é a natureza que reflete os efeitos desoladores da mudança como pode ser perceptível no segundo verso da primeira estrofe do Soneto “LXXVIII”, de Cláudio, “Murcha, e seca tornais vossa verdura,” que remete ao primeiro verso do primeiro terceto do soneto “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, de Camões, “O tempo cobre o chão de verde manto,” considerando que o “verde manto” que “cobre o chão” se tornará em “murcha” e “seca” “verdura”, no segundo verso do primeiro quarteto do soneto claudiano.

Com base na observação dos aspectos miméticos de instabilidade que implicam na temática da mudança, na poesia de Cláudio, consideramos a premissa de que os poemas do árcade mineiro parecem apresentar nuances de uma certa desarmonia da qual julgamos peculiar à lírica camoniana.

3.3 O (des)concerto no lirismo Claudiano

Tenho já o meu mal tão descoberto,
Que eu mesmo busco a minha desventura,
Pois não pode ser mais seu desconcerto.
(COSTA, 1996, p. 67).

A reflexão sobre a tópica da mudança em Camões e Cláudio, apesar das distinções na vazão do lirismo nos dois poetas, nos leva a pressupor que há um fator em comum nas duas poéticas; a tensão oriunda do desarranjo da ordem natural das coisas.

Consideramos que tal fator aproxima o poeta quinhentista do setecentista uma vez que, neste, as experiências relacionadas ao desajustamento, que envolve a formação social, acadêmica e literária, possuem traços de semelhanças com aquele, conforme nos declaram os críticos Antonio José Saraiva e Óscar Lopes quando tratam sobre as “**tensões fundamentais na lírica de Camões**”:

Seria inexacto afirmar que a obra de Camões não passa de uma ‘congeminção’, um monólogo filosófico. Se assim fosse teríamos um doutrinário e não um poeta. No entanto, é evidente que o poeta articulou a sua longa e variada experiência em termos filosóficos e religiosos correntes na época, e que sentiu a fundo o desajustamento entre os ideais da sua formação social, escolar, literária e essa mesma experiência. **Tal desajuste fundamental é frequentemente, e por vezes com veemência dramática, expresso em numerosas composições líricas, e serve de ponto de partida a uma luta íntima em que o Poeta tenta reconstituir numa totalidade harmoniosa, coerente e significativa a confusão fragmentada e contraditória das situações que viveu.** (SARAIVA; LOPES, 1973, p. 339, aspas dos autores e grifo nosso).

Após fazer menção às contradições na vida de Camões e que constituem traços marcantes em sua poética, os críticos dão prosseguimento às considerações referentes aos temas camonianos, com destaque para a tópica do desconcerto do mundo:

Um tema frequente na lírica camoniana e separável do tema amoroso é o da incomensurabilidade ou desajuste entre as experiências íntimas da vida pessoal e os meios que lhe são dados para as satisfazer [...] ou entre o mérito individual e a sorte do indivíduo [...]. **O mundo aparece assim, sobretudo ao homem meditativo, como um desconcerto, produto de um destino confuso e irracional.** Mais vale, considera o Poeta nas oitavas *Ao desconcerto do mundo*, ser louco, como certa personagem ateniense que vivia feliz, até que um irmão, fazendo-o curar, lhe restituiu, com a saúde mental, a infelicidade. (SARAIVA; LOPES, 1973, p. 343, grifo nosso).

As oitavas referidas pelos críticos e designadas como “Ao desconcerto do mundo” tem como título, na edição organizada por Maria de Lurdes Saraiva, “Os bons vi sempre passar”, seguido da subscrição “Esparsa sua ao desconcerto do mundo.”:

Os bons vi sempre passar
no mundo graves tormentos;
e, para mais m' espantar,
os maus vi sempre nadar
em mar de contentamentos.
Cuidando alcançar assim
o bem tão mal ordenado,
fui mau; mas fui castigado.
Assim que só para mim
anda o mundo **concertado**.
(CAMÕES, 1980, p. 260, grifo nosso).

Quando a crítica faz menção à expressão “concertado” associa-a com o adjetivo “certo” ao considerar que a ordem do mundo estava errada porque enquanto os maus tem prêmios, os bons tem castigo, entretanto o poeta foi mau, mas teve o castigo como consequência, então chegou à conclusão de que apenas para ele (poeta) o mundo andava certo ou concertado e finaliza as ponderações esclarecendo que “uma das expressões favoritas de Camões é o desconcerto do mundo, isto é, o erro e a contradição.” (SARAIVA *in* CAMÕES, 1980, p. 260).

As ideias relacionadas à expressão “mundo concertado”, por sua vez, remetem às concepções da Máquina do Mundo, abordadas na épica, quando aludem às aspirações de um universo harmonioso em oposição à atormentadora imagem do desconcerto do mundo em sua desordem e desarmonia que constituem símbolo da lírica camoniana.

É Carlos Felipe Moisés, em *O Desconcerto do Mundo: do Renascimento ao Surrealismo*, quem aprofunda a discussão que envolve o contraste envolvendo as ideias de (des)harmonia universal e (des)concerto do mundo quando também evoca o poema “Os bons vi sempre passar”, ao qual Antonio J. Saraiva e Óscar Lopes fazem menção e Maria de Lurdes Saraiva alude ao texto poético como aquele que representa o concerto para o poeta e o desconcerto para o mundo.

No entanto o crítico qualifica os versos camonianos como uma expressão de tentativa, do poeta, para resolver o impasse do desconcerto ao se valer de cortante ironia e manifestar a insistência com que se socorre da razão e ressalta que “ter consciência é sentir o desconcerto do mundo”. (MOISÉS, 2001, p. 50).

Para melhor compreensão das referidas ideias, recorreremos às explicações do crítico sobre a fundamentação do contraste, entre os pensamentos. Seguidamente vem os conceitos de máquina do mundo, a **proposta de concerto**, em relação à máquina ideal representativa do mundo, aludida nos *Lusíadas*, compondo a imagem de perfeição vinda do modelo dos versos bem acabados. Tal imagem se coloca em **contraposição com as ideias do desconcerto**, na lírica, da qual o crítico assegura que não se pauta em um modelo único, mas sobre ampla variedade de formas, fôrmas e parâmetros dando a entender que retratam a pluralidade de inquietantes experiências pessoais do poeta:

Com isso, a aspiração à ordem e à harmonia não teria como ganhar representação na lírica, não ao menos do modo como isso ocorre na épica, já que aí, a visão de mundo, dominante, não se subordina a um padrão definido e universal, mas se multiplica em muitas direções. Umás clássicas, outras nem tanto; umas de fundas raízes ibéricas, outras de ares mediterrâneos e eruditos, tais direções convergem todas para a composição de um espelho côncavo onde se reflete uma experiência de vida muito particular, retrato sem retoque das desconstruídas vivências imediatas. A lírica não se assenta, enfim, sobre *um* modelo nem sobre *um* pensamento modelizador, e aí o poeta oferece o que na epopeia mal desponta: a perturbadora imagem do desconcerto do mundo, a imagem de um mundo pleno de realismo, em sua desordem e desarmonia, por oposição ao idealismo daquele Universo harmonioso de que a “máquina do Mundo” e a estrutura formal do poema constituem símbolos acabados e perfeitos. (MOISÉS, 2001, p. 42, grifo do autor).

Sobre a estrutura do “modelo” de ordem, perfeição, harmonia e concerto, o crítico aprofunda as concepções do movimento funcional do mundo analogamente como máquina ou, como a “Máquina do Mundo”:

A expressão ‘máquina do Mundo’ já revela a base em que se assenta a concepção: a crença de que o mundo é semelhante a uma máquina; de que o universo, desde os seres mais elementares até os espaços e corpos celestes é regido por leis certas e lógicas, portanto previsíveis. Ao homem caberá aprender, por meio do adequado desenvolvimento do seu conhecimento racional, as leis de funcionamento do Mundo como máquina. Assim, a harmonia das esferas, contemplada pelo Gama, do topo mais alto da ilha de Vênus, aparece como modelo geral do mecanismo que rege toda a Natureza, modelo a ser seguido pelo homem, no que diz respeito à sua existência terrena – ‘pera que vejas / Por onde vás e irás e o que desejas’⁴⁸. O conhecimento superior não apenas permite ver a verdade das coisas, mas

⁴⁸ Os versos, dos quais Carlos Felipe Moisés faz referência, compõem o excerto d’*Os Lusíadas*, ed. org. por Emmanuel Paula Ramos, Porto, Porto Editora, s.d. – Canto X, estrofes 76,79-80, p. 318-319. In (MOISÉS, 2001, p. 29-30).

antever a realidade dos fatos e da História, permitindo que esta seja conduzida no rumo certo. (MOISÉS, 2001, p. 30, aspas do autor).

Consideramos, no entanto, que há problema com essa visão do poeta, referente ao funcionamento do mundo como máquina, visão da qual o crítico julga como ingênua por duas razões; a primeira, que implica na descrição do mecanismo engenhoso de funcionamento do universo representando o cosmo geocêntrico, é a concepção ptolomaica que já havia sido superada na época de Camões. (MOISÉS, 2001, p. 30).

E o segundo motivo, que aponta ingenuidade na concepção, se deve ao fato de que a comparação que propõe um mecanismo universal (do mundo como máquina) sugere a existência deste engenho fora da consciência humana sendo que, desta forma, o homem não pode ser autor desta concepção, mas apenas um intérprete. No entanto, a declaração do crítico não deixa dúvidas sobre o aspecto de que “é só na consciência que a máquina do mundo existe, e existe para traduzir o seu ideal mais elevado, aquele da aspiração à ordem e à harmonia.” (MOISÉS, 2001, p. 31).

Ressaltamos outro porém quando consideramos o ideal de aspiração à ordem e harmonia que traduz e traz à tona outro aspecto de anseio que rompe a linha divisória apenas da consciência e transcende outras fronteiras; a aspiração ao domínio, cujo ideal lembra o crítico dos aspectos sócio-político-econômicos que envolvem as conquistas da pátria camoniana porque enquanto Vasco da Gama aprecia a “Máquina do Mundo”, o sistema mercantilista amplia sua atuação e multiplica seus fundos de economia de mercado, dos quais as bases sustentam o sistema capitalista desde Camões até a atualidade. (MOISÉS, 2001, p. 32).

Eis a intrínseca ligação entre o ideal de aspiração de harmonia e a aspiração ao domínio, para o homem renascentista:

O desvendamento do ‘rotundo globo’, pelo Gama, mais do que representar a conquista dos mares e do Oriente, pelos portugueses, simboliza o amplo domínio do homem renascentista sobre o Universo, afinal submetido ao poder da Razão e da ciência. (Ptolomeu estava errado, mas enquanto o erro perdurou a mentira foi tomada como verdade.) Para isso foi preciso que profunda cisão se operasse entre as estruturas da consciência e as estruturas do mundo. Só apartado deste, isolado em sua consciência autofundante, é que o homem ganha condições de impor ordem e harmonia ao Universo, para assim dominá-lo ou para alimentar a ilusão de que o faz. Ordem e harmonia afinal, representam um ideal que a jactância épica do homem renascentista transfere para o Universo, numa espécie de confissão involuntária de sua incapacidade de o impor a si mesmo, seja enquanto indivíduo, seja enquanto ser social. (MOISÉS, 2001, p. 32, aspas do autor).

Ainda discorrendo sobre os ideais renascentistas referentes ao anseio de universo harmonioso ou “mundo concertado”, o crítico ressalta elementos como razão, ciência, verdade e domínio como componentes elementares de uma concepção que estabelece uma distância estratégica entre o homem e o mundo. Tal tática é considerada como única forma de reduzir o universo à condição de “coisa” harmoniosa que pode ser bem ordenada e dominada pelo homem e por forças sobrenaturais como a crença dos mitos pagãos greco-latinos:

Guiado pela mão de Tétis, o Gama sela o triunfo da lógica aristotélica sobre o realismo platônico dos Mitos e das Ideias. Ao binômio natural *versus* sobrenatural, ou sensível *versus* inteligível, sobrepõe-se a cisão homem *versus* mundo; em lugar de homem dividido, temos agora a idealização de um homem unificado, só que divorciado do homem que o cerca. (MOISÉS, 2001, p. 33).

A afirmação sobre os aspectos apontados nesta reflexão, designada como um quadro descritivo, por Carlos Felipe Moisés, equivale à “dimensão latente do projeto renascentista” (MOISÉS, 2001, p. 33).

De acordo com o crítico, no poema épico camoniano há um momento auspicioso que registra a cisão, de unificação do homem, que está disfarçada por um aparente equilíbrio e pela presença de determinada circunstância na qual deuses e homens convivem em condição igualitária:

Até as divindades inimigas, Baco e Netuno, acabam por se render, quer ao poder de persuasão de Vênus e Marte, divindades favoráveis, quer ao merecimento dos navegantes, Vasco da Gama, ‘cos mais’, levado por Tétis ao topo mais alto da Ilha dos Amores, representa o ser humano elevado à condição divina. (MOISÉS, 2001, p. 34, aspas do autor).

Além da referência à presença de elementos dos mitos greco-latinos, compondo a concepção renascentista de harmonia, que por sua vez coaduna com as ideias camonianas de mundo concertado, consideramos ser fundamental salientar que esse quadro também é composto por filosofias religiosas como o cristianismo, por exemplo, cujo projeto que objetiva difundir a fé, apregoa o anseio de ordem, harmonia e o ideal de unificação do homem, conforme reflete o crítico:

A Religião, também, já agora o Cristianismo, não o Paganismo fornece um elemento essencial à ilusão de projeto unificado e coeso. É em seu nome que se empreende a aventura marítima, para ir ‘dilatando a Fé’ (e o ‘Império’,

claro está); é em prol dessa Fé (ou desse Império?) que, em cada uma das ‘terras viciosas de África e de Ásia’, devidamente ‘devastadas’, finca-se a cruz de Cristo e manda-se rezar a primeira missa, pelo sacerdote trazido na nau capitânia. Lê-se aí o esforço coletivo de harmonizar, na proeza marítima, o objetivo mercantilista e o espírito das Cruzadas, com a Guerra Santa. Ordem e harmonia. (MOISÉS, 2001, p. 34).

Ressaltamos, porém, que é recorrente, na reflexão do crítico, a expressão “ilusão” referente ao projeto harmonioso renascentista de que fundamenta a concepção camoniana de mundo concertado porque ficam ocultas as fragmentações relacionadas à estabilidade deste mundo harmonioso maquinado, conforme nos sugere: “Assim, disfarçam-se as fraturas do estável e harmonioso mundo forjado pela ilusão racionalista do Renascimento e a cisão homem *versus* mundo, ou consciência *versus* realidade é adiada.” (MOISÉS, 2001, p. 34).

Desta forma, podemos observar traços de (des)concerto na épica contrastando com as implicações que deixam clara a presença da tópica do “Desconcerto do Mundo”, na lírica camoniana, cujo gênero é o foco do nosso estudo.

Contudo, ao trazer breves considerações sobre as ideias de concerto julgamos que a contraposição ampliaria a compreensão sobre as ideias do desconcerto, sobre o qual pressupomos marcar presença, também, na poética claudiana com base nas considerações de Carlos Felipe Moisés quando afirma que “o desconcerto flagrado por Camões conduz a um modo de ver as coisas, que ainda hoje nos diz respeito. As ‘coisas’ já não serão as mesmas; o modo de encará-las, porém, parece perdurar.” (MOISÉS, 2001, p. 28, aspas do autor).

Em se tratando desse modo camoniano de encarar as coisas, unido ao qualificativo de permanência, é que presumimos os aspectos de aproximação entre Camões e Cláudio, no que tange a presença dicotômica de concerto e desconcerto, quando a poética do quinhentista traz a expressão destes temas conflitantes em meio à profunda crise de valores, a exemplo da crise que experimenta o Renascimento, que se manifesta nos versos da épica camoniana:

O favor com que mais se acende o engenho
 Não no dá a **pátria**, não, que está metida
 No gosto da **cobiça** e na **rudeza**
 De tua austera, apagada e vil tristeza.
 (CAMÕES⁴⁹ *apud* MOISÉS, 2001, p. 39, grifo nosso).

Pressupomos ser possível que, em meio à crise, diante da rusticidade do berço mineiro, ecoava a voz camoniana nos versos de Cláudio quando, à exemplo do poeta quinhentista, o

⁴⁹ (c. X, est. 145, p. 335).

setecentista também lamenta os valores desconcertados de **cobiça** e **rudeza** da pátria brasileira, expressos no Soneto “II”, de cujo poema já discorreremos em outros momentos deste texto. Os referidos versos claudianos vieram novamente à tona quando consideramos a reflexão de Carlos Felipe Moisés ao evocar a reminiscência atual da voz camoniana diante das crises de desconcerto que toda civilização enfrenta, em diferentes épocas, inclusive na era atual do século XXI, que também remete ao século XVIII, a despeito das diferenças inerentes aos conflitos próprios de cada contexto:

Por isso, hoje: um cosmonauta a girar em volta da Terra, outro a pisar na Lua, uma nave em direção ao Sol, outra no rumo de Júpiter, enquanto que Hiroshima e Vietnã, Biafra e Afeganistão, Sarajevo e o Oriente Médio e o Timor Leste ensombrecem de miséria e morte o ‘rotundo globo’; e sobretudo agora, na aurora do século XXI, quando a declarada guerra planetária ao terrorismo já não permitirá que nem mais cândida ilusão mantenha quem quer que seja a salvo do desconcerto; neste nosso tempo de horror, enfim, não será de todo despropositado ouvir de novo a voz do poeta, ainda severa e atual, como em 1572. (MOISÉS, 2001, p. 39).

A reflexão do crítico sobre a permanente atualidade do desconcerto camoniano se dá após o traçado de uma linha histórica que marca os sombrios fatores resultantes da aspiração humana de domínio da Máquina do Mundo, com funcionamento supostamente ordenado e harmonioso, em contraste com o desgoverno do mundo engendrado pelo próprio homem, seja no espaço individual da consciência apartada do mundo, seja no espaço de amplitude coletiva.

Se puxarmos esse fio da linha histórica, no sentido oposto da menção do crítico, começando pelo desconcerto manifestado no horror decorrente das guerras do mundo atual, voltando dois séculos antes, nos depararemos com o lamento do poeta mineiro, “Tudo cheio de horror se manifesta” (Soneto VIII, v.5) diante da desconcertante e exploradora aurífera realidade de ambição, **cobiça** e **rudeza** da **pátria** mineira que, por sua vez, evoca a pátria ambiciosa do poema camoniano. Há que se considerar, no entanto, que esta última representa todas as povoações do universo:

‘Pátria’, no caso, até para fazer justiça à ambição universalista do poema, não se restringe a Portugal, devendo estender-se a toda a desconcertada e desconcertante civilização a que todos nós, ainda hoje, pertencemos. [...] Com efeito, concerto *versus* desconcerto, só em meio à profunda crise de valores experimentada pelo Renascimento é que poderia ter brotado, insistente, obsessiva, a busca de ordem e harmonia, a ponto de obscurecer em muitos, mas não em Camões, a clara visão das coisas. Aparente paradoxo, tantas vezes repetido no decorrer da história da cultura. [...] O que temos, no momento em que se consubstancia o projeto renascentista, é a entronização do dualismo, não enquanto conflito dinâmico, destinado a se

resolver numa síntese ulterior, por sua vez geradora de novo dualismo, mas tão somente enquanto ingênuo ideal da coexistência dos contrários, em (suposta) equilibrada harmonia. (MOISÉS, 2001, p. 40).

Parece que essa ideia de dualismo, concerto *versus* desconcerto, ressoa naquele traço qualificativo claudiano apontado pela crítica, a ambivalência, que, por sua vez, também alude a esse aspecto paradoxal que envolve simultaneamente o aparente jogo de opostos coexistindo com um equilíbrio harmonioso, cujos aspectos supomos marcar presença no Soneto claudiano “XXXVII”:

Continuamente estou imaginando
Se esta vida, que logro, tão pesada
Há de ser sempre aflita, e magoada,
Se com o **tempo** enfim se há de ir **mudando**:

Em golfos de **esperança** flutuando
Mil vezes busco a praia desejada;
E a tormenta outra vez não esperada
Ao pélagos infeliz me vai levando.

Tenho já o meu mal tão descoberto,
Que eu mesmo busco a minha desventura,
Pois não pode ser mais seu **desconcerto**.

Que me pode fazer a sorte dura,
Se para não sentir seu golpe incerto,
Tudo o que foi paixão, é já loucura.
(COSTA, 1996, p. 67, grifo nosso).

Apesar da evidente expressão do termo “desconcerto” (v. 11), parece coadunar, com as implicações pertinentes a essa expressão, uma equilibrada e conflituosa ideia de oposição culminando em “concerto *versus* desconcerto”, uma vez que os versos iniciais dos dois primeiros quartetos aparentam concerto quando o poeta expressa, “estou imaginando” v.1, ao refletir sobre a vida que é “pesada”, “aflita” e “magoada”, porém o último verso sugere o desconcerto da espera de que, “com o tempo”, essa condição “há de ir mudando”.

Na segunda estrofe, parece que ocorre uma inversão da ordem dos anseios uma vez que o primeiro verso inicia com a “esperança flutuando”, na busca da “praia desejada”, porém a “tormenta outra vez não esperada” leva o eu-lírico “ao pélagos infeliz” e quando, na penúltima estrofe, já o seu “mal tão descoberto”, decorrente da sua própria busca conflituosa, resulta em “desventura”, o poeta reconhece, com a expressão ambivalente negativa, a paradoxal situação de (des)concerto, que se confirma, no último terceto com as manifestações

de antítese “sorte dura”, “golpe incerto” finalizando com a tentativa de síntese, no último verso, o lamento dos seus males “Tudo o que foi paixão, é já loucura”.

Essa dualidade percebida na poética claudiana, o desconcerto oriundo do mundo e o desconcerto oriundo do próprio eu, remete àquela expressão de “entronização do dualismo”, qualificativo do projeto renascentista, do qual já discorreu Carlos Felipe Moisés quando tratou sobre a questão do (des)concerto camoniano relacionado à crise de valores dos ideais do Renascimento. (MOISÉS, 2001, p. 40).

No entanto, indo mais além e tratando do desconcerto do mundo como temática, ou como prefere a expressão do crítico quando reduz a tópica a “simples motivo”, sugere que este, muitas vezes, está subordinado a outro tema, ao exercer uma função de reforço, numa relação hiperbólica. (MOISÉS, 2001, p. 45).

É o que parece exprimir, por exemplo, o soneto “O dia em que eu nasci moura e pereça” quando, hiperbolicamente, o poeta trata do tema do nascimento como maldição associada à condição dramática de sofrimento humano e sugere estabelecer um diálogo com o tema religioso do texto bíblico que retrata a angústia oriunda da situação do personagem Jó⁵⁰:

O dia em que eu nasci moura e pereça,
 Não o queira jamais o tempo dar;
 Não torne mais ao Mundo e, se tornar,
 Eclipse nesse passo o Sol padeça.
 (CAMÕES, 1980, p. 156).

Depois disto, abriu Jó a boca e amaldiçoou o seu dia.

² E Jó, falando, disse:

³ Pereça o dia em que nasci, e a noite em que se disse: Foi concebido um homem!

⁴ Converta-se aquele dia em trevas; e Deus, lá de cima, não tenha cuidado dele, nem resplandeça sobre ele a luz!

(Bíblia, 1966, livro de Jó, cap. 3).

Outro tema de fundo religioso que trata da miséria humana, associado à culpabilidade e à antropomorfização da Natureza, está presente na elegia “Se quando contemplamos as secretas”, cuja inscrição sugestiva de subtítulo dedica-se à “Paixão de Cristo Nosso Senhor”.

[...]

⁵⁰ Maria de Lurdes Saraiva confirma nossa pressuposição de que o soneto camoniano evoca o texto bíblico: “O soneto baseia-se no Cap. III do *Livro de Job*. A primeira quadra é decalcada do texto bíblico; mas depois a poesia assume vida própria, e atinge um acento profundamente dramático.” (SARAIVA in CAMÕES, 1980, p. 156; grifos da autora).

Olha animal humano, quanto vales,
que por ti este grande Deus padece
novo modo de morte, novos males.

Olha que o Sol no Olimpo se escurece,
não por oposição doutro planeta,
mas só porque virtude lhe falece.

Não vês que a grande máquina inquieta
do mundo se desfaz toda em tristeza,
e não por natural causa secreta?

Não vês como se perde a natureza;
o ar se turba; o mar, batendo, geme,
desfazendo das pedras a dureza?

[...]

(CAMÕES, 1981, p. 182).

Ao comentar sobre o excerto da elegia, Carlos Felipe Moisés chama-nos a atenção para o fato de que a expressão “Máquina do Mundo” ressurge, na passagem do sétimo para o oitavo verso, porém agora vem acompanhada do que o crítico denomina como “sintomático adjetivo” tratando-se do termo qualificativo “inquieta”, cuja expressão sugere apontar que se refere ao um mundo particular do poeta, ou melhor:

[...] ‘inquieta’, intromete-se entre os dois elementos do sintagma, para assinalar que se trata de um mundo proferido pela voz pessoal do poeta (a inquietação é do sujeito e não do mundo), voz calcada em vivências intransferíveis, ao contrário da abstrata e impessoalizada idealização que recobre a imagem, quando esta aparece no episódio da Ilha dos Amores. Observe-se ainda, ainda, o valor metonímico do *enjambement*, que isola os membros da equação em segmentos distintos, para com isso representar aquela cisão homem versus mundo, consciência *versus* realidade [...] Antes, a ‘máquina’, coisa do espírito ou da inteligência; na linha seguinte, um hausto depois, agora sim, o ‘Mundo’, realidade palpável, que nem espírito nem inteligência são capazes de domar. E entre os dois intercala-se o adjetivo preciso, que não é ponte mediadora, mas reconhecimento de uma impossibilidade. (MOISÉS, 2001, p. 47, aspas do autor).

As considerações do crítico, especialmente quando infere sobre a função do adjetivo que, como expressão da inquietação do sujeito, propõe mais uma constatação da condição improvável da Máquina “inquieta” do Mundo, do que qualificativo, tornando assim a Máquina “impossível” do Mundo. Tal constatação nos remete às ponderações de Antonio J. Saraiva e Óscar Lopes sobre os temas subordinados ao Desconcerto do Mundo, sobretudo o tema da mudança associado a outros tópicos, como uma tentativa de solução para o problema da intranquilidade camoniana diante da impossibilidade de concerto:

Para além do imediato *desconcerto do mundo*, exemplificado por anedotas históricas e míticas ou por alusões autobiográficas, deste mundo onde conhecemos ânsias sem satisfação nem mesmo objeto definido, e onde só, e às vezes, os maus e medíocres ‘andam em mar de contentamentos’, o poeta apenas concebe vagas entidades que, temerosamente, maiúscula (a **Mudança**, sempre para pior, o Tempo, a Fortuna, o Caso, ou Acaso, arbitrário), e sob cujo signo os homens se arrastam de esperança em esperança, de jogo em jogo. Que grande alma gozou alguma vez uma felicidade *presente*? (SARAIVA; LOPES, 1973, p. 344, aspas e grifo do autor).

Ao tratar das mudanças temerosas e negativas associadas ao *desconcerto*, os críticos refletem que a lírica camonianiana remete à ideia de saudade e lembrança de um outro estado ou condição terrena menos nociva e, com isso em mente, continuam as ponderações com divagadoras indagações “Onde uma felicidade que se não reduza a mera lembrança de outro e anterior estado menos mau, nesse logro que é a saudade terrena?” (SARAIVA; LOPES, 1973, p.345).

A resposta encontrada pelos críticos acompanha uma proposta de resolução da qual ambos, Camões e Cláudio, demonstram buscar refúgio; o lirismo bucólico!

[...]Solução: o cepticismo e o **retiro para a vida bucólica** epicuristicamente **saboreada entre a paisagem idílica e leituras predilectas**, sob os auspícios de um mecenas (a *aurea mediocritas* da sabedoria horaciana); ou então (se não mesmo cumulativamente), o postulado platônico de uma ‘reminiscência’ pré-natal, anterior à simples ‘memória’ terrena, uma Saudade, sim, mas de outra vida ‘donde esta alma descendeu’, **resolvendo-se a tensão viva do *desconcerto***[...]. (SARAIVA; LOPES, 1973, p. 345, aspas do autor e grifo nosso).

Lembremos, porém, que a tensão não é uma questão de todo resolvida no lirismo bucólico inquieto do poeta quinhentista e cujo lirismo Antonio J. Saraiva e Óscar Lopes ponderam que está mais perto da inquietação maneirista, denominada, pelos críticos, como incompatível com qualquer concepção estática do mundo, do que da suposta segurança renascentista. (SARAIVA; LÓPES, 1973, p. 346).

Essa incompatibilidade que qualifica o lirismo camoniano evoca as concepções do bucolismo intranquilo de Camões, conforme já consideramos, no primeiro capítulo deste estudo, com base nas considerações de Maria do Céu Fraga, cujas ponderações apontam que a intranquilidade bucólica do poeta quinhentista está associada ao fato da não submissão (do poeta) às convenções arcádicas da Antiguidade.

Com traços de semelhança (e com distinções), parece que a tensão ressoa no bucolismo de Cláudio Manuel da Costa, qualificado por dualidade e dilaceramento resultante do sentimento de exílio na própria terra em oposição ao desejo de viver na Arcádia.

Se bem que mesmo considerando a vida utópica e idealizada da Arcádia, na qual o poeta do século XVIII vive uma vida de fingimento pastoril, não podemos negar o fato de que a tensão também marcou presença no Arcadismo, conforme pondera Carlos Felipe Moisés:

Sob o domínio do formalismo arcádico, ganha vulto a relação dicotômica, de incompatibilidade declarada entre Arte e Vida, que os séculos seguintes farão por acentuar, ao mesmo tempo em que serão palco da revolução antiabsolutista, paradoxalmente deflagrada em si mesmo, no nosso contraditório século XVIII. O fato é que o Arcadismo não foi apenas inocente e idealista encenação pastoril; foi também a máscara da boa moral e da boa ilusão maliciosa, afivelada pela burguesia ascendente; jogo melancólico e potencialmente hipócrita, que seus cultores diretos estiveram longe de poder avaliar. (MOISÉS, 2001, p. 74).

A tensão dual em Cláudio também pode estar associada à realidade da presente época do poeta, marcada por transformações, contradições, temerosas incertezas e inconstâncias sobre as quais retomamos a ideia (apresentada em outros momentos deste texto), com base nas explicações do crítico literário:

É evidente a inadequação desse modelo [dos preceitos básicos do Arcadismo associado ao lema do Concerto do Mundo] às reais condições históricas do século XVIII, mergulhado em fundas transformações, pleno de contradições e instabilidade, a apontar para futuro incerto. Já se vê onde queremos chegar; melhor, já se vê o que pretendiam os próceres do Arcadismo: substituir a inquietante realidade pelo *locus amoenus* do pastoreio primitivo, fora do espaço e do tempo. Com que intuito? Em Roma, em Lisboa ou em Vila Rica, manter os novos poetas-pastores ocupados com suas delicadas flautas e sanfoninhas, a cantar [Nises], Anardas e Marílias inexistentes, no seu cenário bucólico de papel e fumo, enquanto aqui fora, por exemplo, Pombal transformava Lisboa na mais moderna e avançada urbe da Europa [...] (MOISÉS, 2001, p. 71).

Com base nessa tentativa de substituir a dura realidade, o *locus terribilis*, em que se encontra o pastor peregrino, pelo *locus amoenus*, é que pressupomos encontrar em Cláudio o esforço camoniano do (des)concerto, ou seja, a dualidade entre o concerto e o desconcerto, tentativa esta que serviu de parâmetro para a maioria dos poetas da língua, sendo que a ressonância podia se dar por paráfrase, pela imitação das frases de efeito associados aos ritmos, pela dicção, pelo andamento solene do discurso, ou ainda, pela tentativa de reformular

a trajetória inquieta na busca de um lugar para o refúgio dos males da realidade. (MOISÉS, 2001, p. 67)

Parece ser essa a busca de refúgio que almeja Cláudio Manuel da Costa, da mesma forma que todo “o árcade típico tende a pôr de lado a realidade efetiva, quer a individual, quer a social, para se refugiar no seu *locus amoenus* de sonho e utopia” (MOISÉS, 2001, p. 75).

É, no entanto, uma procura bastante conflituosa já que realidade da qual Cláudio tenta transfigurar aparenta ser a mesma que ressoa o (des)concerto análogo à sua metamorfose perceptível nos versos do Soneto VIII:

Este é o rio, a montanha é esta,
Este os troncos, estes os rochedos;
São estes inda os mesmos arvoredos,
Esta é a mesma rústica floresta.

Tudo cheio de horror se manifesta,
Rio, montanha, troncos e penedos,
Que de amor nos suavíssimos enredos
Foi **cena alegre, e urna é já funesta.**
(COSTA, 1996, p. 54, grifo nosso).

No início de sua análise Sergio Buarque de Holanda qualifica o poema como sendo a expressão da busca de uma manifestação fortemente emotiva de cujas imagens que iniciam o primeiro quarteto aparentam ser perfeitamente fluentes, diáfnas e dóceis, já que o único adjetivo, “rústica” (v.4), que parece perturbador, neste momento inicial, tem sentido genérico, uma vez que toda floresta é, de fato, rústica. (HOLANDA, 2000, p. 293).

O segundo quarteto, porém, apresenta uma modificação gradativa trazendo a tensão da expressão “cheio de horror” que em “tudo” “se manifesta” (v.5) e revela total desajuste na ordem da anterior “cena alegre” (v. 6) que agora se converte em urna funesta e da qual Sérgio Buarque de Holanda nos confirma a metamorfose quando declara: “Foram-se aqueles momentos ditosos de que tinham sido o espelho e eco o rio, a montanha, os troncos, os rochedos.” (HOLANDA, 2000, p. 294).

Vão-se os momentos venturosos e ficam-se os momentos dolorosos resultantes do desconcerto aliado à mudança que se torna certeza, inerente a esse processo. Porém, de alguma forma, o eco permanente das imagens do rio ainda tenta resistir e trazer, às margens, reminiscências daqueles “momentos ditosos”, de ilusória harmonia anunciada nos primeiros versos do Soneto “VIII”, que será retomado no subtítulo a seguir, quando considerarmos outras figuras imagéticas aliadas ao elemento rio.

3.4 Dialogismo imagético; o vale o monte e o rio em Camões e Cláudio

Uma fonte aqui houve; eu não me esqueço
De estar a ela um dia reclinado;
Ali em vale um monte está mudado:
[...]
(COSTA, 1996, p. 54).

No decorrer da leitura comparativa dos poemas, cujos excertos nos propomos considerar com base na representação simbólica dos elementos da natureza, observamos que as poéticas, camoniana e claudiana, fazem (res)saltar imagens de elementos bucólicos pastoris e, ao tratar da questão imagética, consideramos muito pertinentes trazer as reflexões de Alfredo Bosi quando indaga “O que é uma imagem no poema?” (BOSI, 2010, p. 20).

Ao que o crítico pressupõe algumas respostas considerando que como sensação visual “a imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós” (BOSI, 2010, p. 20).

Entretanto, no que se refere ao texto, ou à semiotização, a imagem “já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio; é uma palavra articulada” (BOSI, 2010, p. 29).

E quanto ao processo de articulação entre a palavra e a imagem o crítico denomina como pergunta fundamental a seguinte questão: “como a série temporal do discurso persegue o imediato, o simultâneo, o ‘finito’ da imagem?” (BOSI, 2010, p. 32, aspas do autor).

Prosseguindo com as reflexões, o crítico indaga sobre como se dá o comportamento do tempo à procura da matriz atemporal e a resposta hipotética levantada é que “o discurso tende a superar a figura mediante um jogo alternado de idas e voltas; séries de re(o)corrências”. (BOSI, 2010, p. 32). Sendo assim, temos a seguinte concepção da figura resultante da articulação entre palavra e imagem:

A imagem final, a *imagem produzida*, que se tem do poema, a sua forma formada, foi uma conquista do discurso sobre a sua linearidade; essa imagem é figura, mas não partilha das qualidades formais do ícone ou do simulacro: procede de operações mediadoras e temporais. (BOSI, 2010, p. 37, grifo do autor).

Considerando as “(re)ocorrências” de imagem dos elementos bucólicos nas poéticas de Cláudio e de Camões, neste ato comparativo analítico de ler, as palavras de Maria do Céu Fraga fazem elucidativo sentido quando a estudiosa associa imagem bucólica à compreensão intertextual e declara: “o prazer da leitura proporcionado por um texto bucólico encontra-se

muito condicionado pela identificação dos intertextos subjacentes e pela avaliação crítica das transformações operadas”. (FRAGA, 1989, p. 20).

Nos poemas de Cláudio observamos a presença recorrente da imagem do vale, do monte e do rio que também é imagem presente no poema camoniano “Correm turvas as águas deste rio”:

Correm turvas as águas deste **rio**,
que as do céu e as do **monte** enturbaram;
os campos florescidos se secaram,
intratável se fez o **vale**, frio.

Passou o verão, passou o ardente estio,
umas cousas por outras se trocaram;
os fementidos Fados já deixaram
do mundo o regimento, ou desvario.

Tem o tempo sua ordem já sabida.
O mundo, não; mas anda tão confuso
que parece que dele Deus se esquece.

Casos, opiniões, natura e uso
Fazem que nos pareça desta vida
que não há nela mais que o que parece.
(CAMÕES, 1994, p. 304, grifo nosso).

Logo no primeiro verso é perceptível o sentimento de insegurança, que remete à poética greco-latina e parece (res)soar na voz de Camões, na imagem das águas turvas que correm o rio, que por sua vez, alude à figura imagética e metafórica do rio de lágrimas turvas dando vazão à dor causada também pela imagem elíptica “que as [águas] do céu e as [águas] do **monte** as [águas do **rio**] enturbaram” (v.2) e por isso “os campos florescidos secaram” (v.3) e “intratável se fez o **vale**, e frio” (v.4).

Imagens estas destacadas (nos referidos versos) das quais as notas de Maria de Lurdes Saraiva nos trazem a seguinte elucidação; “as águas da chuva e as das enxurradas; ambas as expressões estão tomadas em duplo sentido, e aludem a injustiças ou desconcertos permitidos pelo Céu e pela Terra”. (CAMÕES, 1986, p. 304).

A estudiosa continua suas considerações afirmando que o poema, no seu todo, sublinha a precariedade não apenas da ordem humana, mas também da ordem divina e é no **vale**, como imagem pastoril, o lugar dos pastores. A crítica esclarece ainda que “é possível que signifique também metaforicamente o lugar onde se encontra [o eu lírico], que se tornou hostil”. (CAMÕES, 1986, p. 304).

Consideramos possível, ainda, perceber uma relação de contraste no poema já que ao mesmo tempo em que há a tensão, que alude àqueles aspectos de contrariedade e desconcerto entre mundo natural e sobrenatural (Céu e Terra), é nos elementos da natureza como o vale, o lugar em que o eu lírico se refugia para dar vazão aos sentimentos dolorosos de insegurança, que aos olhos do poeta fica tudo tão confuso que parece até que Deus se esqueceu dele.

Diante de tal desajustamento julgamos pertinente evocar os esclarecimentos de Maria do Céu Fraga no que se refere ao contraste relacionado ao sentimento conflituoso de desintegração entre homem e universo e o anseio de harmoniosa aproximação humana com a natureza:

não é de desprezar o sentimento de integração do homem num ciclo natural; apesar de se basear numa ilusão, esse sentimento, ao proporcionar uma momentânea comunhão do homem e da natureza, constitui um dos processos afectivamente mais eficazes de que dispõe o mundo pastoril para o alívio da dor. (FRAGA, 1989, p. 52).

Assim como se manifesta em Camões o sentimento contrastante entre a confusão do desconcerto e o anseio de assimilação da ordem das coisas, do qual ressoa o eco em que a natureza inspira o poeta e este retribui extravasando o lirismo, parece haver reminiscência, em Cláudio, dessa relação (des)ordenada.

Contudo, o sentimento claudiano de caos denota maior intensidade quando o poeta mineiro dá vazão ao seu lirismo retomando e ressignificando os elementos bucólicos pastoris camonianos; o vale, o monte e o rio. Elementos que retratam os valores naturais da sua terra de origem, no Soneto “VIII”:

Este é o **rio**, a montanha é esta,
Estes os troncos, estes os rochedos;
São estes inda os mesmos arvoredos,
Esta é a mesma rústica floresta.

Tudo cheio de horror se manifesta,
Rio, montanha, troncos e penedos,
Que de amor nos suavíssimos enredos
Foi cena alegre, e urna é já funesta.

Oh, quão lembrado estou de haver subido
Aquele **monte**, e as vezes que baixando
Deixei do pranto o **vale** umedecido!

Tudo me está a memória retratando,
Que da mesma saudade o infame ruído
Vem as mortas espécies despertando.
(COSTA, 1996, p. 54, grifo nosso).

Ao que parece o poeta começa a primeira estrofe descrevendo seu berço de origem, Minas Gerais, com seus bens naturais e elementos bucólicos marcantes na poética de Cláudio como **rio**, montanha, rochedos, arvoredos.

Até o terceiro verso, o leitor pode desfrutar de uma aparente harmonia e tranquilidade que traz a contemplação da natureza, porém no quarto verso a rusticidade da floresta traz uma tensão que se transforma em horror.

O eu lírico refere-se àquele sentimento horripilante ligado à inconformidade de voltar à colônia inculta da qual o poeta esteve distante e “Que de amor nos suavíssimos enredos”(v.7) a memória das belezas naturais era inspiração para dar vazão ao lirismo poético “Foi cena alegre, e urna já funesta”(v.8) a lembrança de subir o **monte** era motivo de alegria, talvez pela contemplação das belezas naturais de sua terra natal.

No entanto, assim como para Camões o vale se torna lugar “frio”, hostil, para Cláudio é o lugar de “pranto”, “Deixei do pranto o **vale** umedecido” (v.11), em que o poeta árcade mineiro, impregnado, como vê a si mesmo, na situação em que se encontra diante da aspereza e os problemas da terra do ouro, derrama suas lágrimas umedecendo o vale e deixando aflorar o eu lírico em versos. (CANDIDO, 2009, p. 113).

Sérgio Alcides comenta sobre a tensão manifestada no poema claudiano e pondera que o soneto demonstra a tese defendida por Sérgio Buarque de Holanda quando afirma que o dilaceramento em Cláudio Manuel da Costa é resultante daquele aspecto de dualidade do lugar em que o poeta ainda pertencia ao mundo espiritual do Barroco, porém servia-se do Arcadismo como disfarce. (ALCIDES, 2003, p. 147).

O crítico vai além na compreensão ambivalente entre traços barrocos e disfarce arcádico, em Cláudio, e declara que, associada aos aspectos contrastantes entre formação e criação, a tensão claudiana ressoa aquela frase de Medeia, da qual já abordamos, presente no texto do Prólogo das *Obras*:

Uma ‘tensão entre o emotivo e o intelectual’ é, para Sérgio Buarque, o melhor argumento para denunciar, em Cláudio Manuel, ‘uma sensibilidade ainda eminentemente barroca’ [*ibidem*, p. 285]⁵¹. Essa mesma tensão – que a frase de Medeia bem exprime, no contexto geral do Prólogo da *Obras* – é o que viabiliza o fenômeno observado acima, com a contaminação da paisagem por efeito de uma perspectiva ‘com que tudo degenera’ [...] conclui-se que a memória ativa, nele, não se refere exclusivamente à

⁵¹ Sergio Alcides refere-se ao texto da obra *Capítulos de Literatura Colonial*, de Sérgio Buarque de Holanda.

paisagem do Mondego, mas também à de Minas. (ALCIDES, 2003, p. 147, aspas do autor).

É justamente no aspecto que se refere à memória que a comparação dos dois poemas nos coloca diante de um jogo de contrastes entre prováveis semelhanças e diferenças envolvendo a imagem do vale para Camões e Cláudio.

Na poética camoniana, o vale parece ser o lugar de refúgio para dar vazão ao lirismo, que em Camões demonstra ser contido, expresso na primeira pessoa do plural. O vale camoniano denota também ser abrigo, mesmo que “frio”, no momento de confusão, desconcerto e caos da natureza.

Já em Cláudio o vale é retiro para prantear a saudade que a memória desperta e retrata, embora a memória seja explícita apenas no lirismo claudiano “Tudo me está a memória retratando,” (COSTA, 1996, p. 54; v. 12).

A memória claudiana parece divergir da expressão que manifesta o implícito eu-lírico camoniano quando reflete sobre o presente não apenas como lembrança “Fazem que nos pareça desta vida”, “que não há nela mais que o que parece”. (CAMÕES, 1994, p. 304; v. 13-14).

E a diferença, em Cláudio, novamente nos remete àquele fator dual; a formação e a criação claudianas. Sobre essa perspectiva, Sérgio Alcides declara que o ruído da saudade expresso no verso “Que da mesma saudade o infame ruído” (v 13), é o mesmo ruído que “desperta emoções passadas, vividas na terra da chegada, antes da partida. O processo é doloroso, porque entre passado e presente interpôs-se a mudança” (ALCIDES, 2003, p. 148).

Embora o tema da mudança apresenta traços de semelhança com Camões, conforme já discutiremos em outro momento, o brusco movimento do verso “Foi cena alegre, e urna é já funesta” (v. 8) parece reforçar a metamorfose que se qualifica como traço particular da mudança claudiana intrinsecamente relacionada com a ambivalência decorrente do sentimento de desterro, no *locus terribilis*, da “urna funesta”, em que se encontra (terra da sua criação), enquanto pranteia a saudade da “cena alegre”, do *locus amoenus*, em que anseia estar/voltar (lugar de sua formação).

A imagem do monte claudiano nos remete à ambivalência inerente ao traço qualificativo da imaginação do poeta uma vez que, ao mesmo tempo que remete ao elemento bucólico greco-latino por aludir à harmoniosa contemplação que os pastores possuíam quando subiam ao monte, também evoca a rusticidade das montanhas características do seu berço

mineiro. Desta forma a metamorfose, que envolve o monte e as montanhas, representam, simultaneamente terror e fascínio, conforme reflete Sérgio Alcides:

Em princípios do século XVIII, Shaftesbury já manifestava com relação às montanhas, além do habitual terror, um grande fascínio; e por quê? Porque o viver nas montanhas – assim como os influxos de Saturno e da melancolia – favorecia a reflexão e propiciava o distanciamento necessário para assistir às revoluções da ‘bárbara mudança’: ‘Lá, sob o transporte de objetos tão novos, os homens insensatos adquirem o dom da reflexão; alcançam a consideração das mudanças contínuas que se produzem na superfície da terra. Vivem, como num só instante, as revoluções das eras antigas, as formas moventes das coisas e a própria decrepitude do nosso globo. Enquanto contemplan a juventude e a formação primitiva, apercebem-se, através das destruições visíveis e das irreparáveis fendas da montanha assolada, de que o próprio mundo é uma nobre ruína cujo fim está próximo’ [apud Starobinski, 1964, p. 160]. Como observa Jean Starobinski, Shaftesbury escreve sob o entusiasmo da melancolia, que sempre chama a atenção do homem para a brevidade da vida. Não por outro motivo os pastores melancólicos de Cláudio Manuel buscavam as alturas de um penhasco para cantar suas lamentações. (ALCIDES, 2003, p. 176, aspas do autor).

A despeito das ideias divergentes, transfiguradas e paradoxais, somando-se à imagem do rio, à do monte e à do vale, tanto em Camões quanto em Cláudio, Alfredo Bosi assim confirma a pertinência da semelhança relacionada à figura bucólica imagética em ambos os poetas:

os rios, os montes e os vales servem não só de pano de fundo às inquietações amorosas de Glaucete como também de seus confidentes [...] O processo remonta a Petrarca, que soube inventar uma rede de torneios frásicos e rítmicos, assumidos depois como verdadeiras fórmulas por quase todos os líricos europeus. (BOSI, 1997, p. 69).

Complementando a ideia que temos do vale como representação de pano de fundo para o lamento do poeta, Sérgio Alcides afirma que no Soneto “VIII”, Cláudio não refreia as emoções de sua contraface pastoril, ao contrário, diante de sua afetividade tão exposta e no delírio, o pastor enxerga um vale no lugar do monte, não vê mais a fonte e ignora as árvores ao redor como se delas não restassem mais nem os troncos. (ALCIDES, 2003, p. 149).

Lirismo ambivalente dilacerante em Cláudio e desconcertante em Camões que, apesar das distinções entre a vazão emotiva em um e a reflexiva em outro, leva ambos ao abrigo dos pastores desde a Antiguidade; o vale, o monte e o rio. Porém, além do lugar comum onde parece que os pastores se encontram, há também um aparente ponto de encontro na suposta reminiscência que envolve a musa camoniana e claudiana; Nise!

3.4.1 A pastora Nise em Montano, Camões, e em Glauceste, Cláudio

[...]
Nise, a melhor pastora destes montes.
(COSTA, 1996, p. 55).

Ao retomar o pressuposto da mimese virgiliana, aquela da qual julgamos ecoar na poesia bucólica de Camões, com reminiscência na poética pastoril de Cláudio, consideramos as ponderações qualificativas de Antonio Candido quando trata da relação do lirismo entre poeta e pastor sendo que, na visão do crítico, “a poesia bucólica se caracteriza por uma delegação poética, a saber, a transferência da iniciativa lírica a um pastor fictício”. (CANDIDO, 2009, p. 63).

O crítico trata desta relação de delegação poética e transferência lírica do poeta para pastor quando reflete sobre a questão que o arcadismo neoclássico adotava um estado pastoril no qual sistematizava e disciplinava a sua manifestação individual, forma de abstração que, a nosso ver, evoca as manifestações líricas dos pastores de tradição greco-latina e nos remete, também, às considerações sobre as quais Maria do Céu Fraga, quando trata da aproximação entre Camões e Virgílio, declara que o bucolista do século XVI não tinha a pretensão de esconder seus modelos e que tal intento não implicava em problema de originalidade, ao contrário, esta se firmava no quadro de um gênero já estabelecido. (FRAGA, 1989, p. 20).

A estudiosa chama a atenção para o aspecto que envolve a leitura destes gêneros, previamente estabelecidos como modelo, considerando que a interpretação deve ter presente as normas que se impõem ao referido gênero, referente ao imaginário bucólico, tendo em mente que tanto a nível de conteúdo, quanto a nível de expressão, é a arte que impera e o tempo perde o seu poder absoluto diante da arte, de forma que a distância que separa os pastores, pode ser abolida. (FRAGA, 1989, p. 20).

Com base nesta compreensão de abolição da distância temporal é que propomos estabelecer aproximação entre os pastores Montano e Glauceste considerando que ambos dialogam com os pastores virgilianos.

Ao citar Sêrvio⁵², Maria do Céu Fraga confirma a correspondência que se estabelece entre o pastor Montano, persona poética de Camões, e os elementos típicos virgilianos classificados em três estilos por Sêrvio: *gravis*, *mediocris*, *humilis* sendo que é este último a

⁵² Autor de um livro de comentários sobre Virgílio, *In tria Virgilii Opera Expositio*, o primeiro manuscrito impresso em Florença, por Bernardo Cennini, em 1471.

ser considerado como modelo para o pastor renascentista lusitano e para o pastor árcade brasileiro, os quais supomos que bebem na fonte das *Bucólicas* e sobre a obra temos o seguinte esclarecimento da estudiosa:

[...] na esquemática rota *Vergilii*, o *genus humilis* é paradigmaticamente ilustrado pelas *Bucólicas* e apresenta como personagem típica o pastor ocioso, de nome Tíro ou Melibeu, caracterizado pelo seu bordão; o animal típico é a ovelha; as cenas desenrolar-se-ão nas pastagens, tendo por testemunha a faia. (FRAGA, 1989, p. 23).

A exemplo dos poetas-pastores da Arcádia, que por sua vez remetem aos pastores de tradição greco-latina, Camões também apresenta o seu nome pastoril, Montano, do qual pouco se sabe sobre as implicações da escolha. Ao tratar sobre a origem da preferência Jean Pierre Chauvin, no artigo “Camões, retratista”, nos traz o seguinte questionamento: a adoção do pseudônimo camoniano seria uma forma de alusão ao ambiente que o pastor habitava entre montanhas? (CHAUVIN, 2019, p. 22).

A compreensão fica difusa na frase inicial da resposta, cuja explicação o estudioso vai buscar fundamentação no próprio texto do poeta, o soneto “Apartava-se Nise de Montano”, do qual, posteriormente, faremos a leitura comparativa ao poema de Cláudio. Eis o trecho que Jean Pierre Chauvin menciona a segunda estrofe do referido poema, seguido de sua tentativa de elucidação:

Há indicações em sentido diverso. A persona lírica parece referir-se a um profeta da Ásia Menor, que viveu entre os séculos II e III depois de Cristo. Essa resposta localiza-se no quarteto seguinte, em que o eu lírico situa o pastor nas “praias” do Oceano Índico. (CHAUVIN, 2019, p. 22).

Com a referência ao segundo quarteto do poema, o estudioso esclarece mais sobre as figuras imagéticas que remetem ao simbolismo pastoril e à expressão do lirismo, contidos no excerto poético, do que propriamente aclara as implicações, sobre o nome de Montano, que vem seguidas das ponderações de Jean Pierre Chauvin:

Pelas praias do Índico Oceano
sobre o curvo cajado se encostava,
e os olhos pelas águas alongava,
que pouco se doíam de seu dano.
(CAMÕES, 1994, p. 166).

A imagem de Nise torna-se pretexto para que o poeta discorra sobre o homem de quem ela se ‘apartou’. A referência ao ‘cajado’, à ‘praia’ e às ‘águas’ reforça o ofício do pastor e o cenário onde vive. A menção aos seus

‘olhos’, alongados sobre o Oceano, realça a atitude contemplativa de quem foi deixado pela amada. (CHAUVIN, 2019, p. 22, aspas do autor).

Se por um lado, a aparente dificuldade de estabelecer discussões sobre a incorporação do pseudônimo Montano tornam as elucidações um tanto quanto nebulosas, por outro, felizmente, temos aprofundadas ponderações sobre a persona de Cláudio, de quem obtemos a confirmação de seu nome pastoril, Glauceste Satúrnio, com um pronunciamento, confirmando a existência da Arcádia Ultramarina em Minas, na data de 1768⁵³, em *O Parnaso Obsequioso e Obras Poéticas*, na qual o poeta assim se autodenomina enquanto descreve a Arcádia e a atividade de outros pastores:

Parece que já reclinados sobre a relva se deixam ver os nossos músicos Pastores! As faias mais copadas, os álamos, os pinhos frondosos tecem vegetantes dosséis com que da calma se defendem; vagam sem temor pelos campos os esparzidos rebanhos; as feras não os perseguem, divertidos, entretanto toma *Orisênio* a fruta para cantar o seu Daliso; ***Glauceste uma inscrição lhe prepara ao nome***; mimosas e sinceras Ninfas tecem coroas de flores para a formosa Lucinda; tudo respira delícia, tudo prazer. (COSTA, 1996, p. 341, grifo em itálico do autor e negrito nosso).

A escolha do nome e sobrenome pastoris não foi aleatória, de acordo com Sérgio Alcides. Ao contrário, o crítico afirma que o poeta foi preciso em sua preferência, referente à delegação poética, e essa precisão tem duplo sentido; primeiramente por necessitar do *status* ao se identificar com nome pastoril considerando a possibilidade do estabelecimento de uma “colônia” da Arcádia Romana em Vila Rica, e o segundo motivo estava associado àquele qualificativo do qual já mencionamos em alguns momentos deste estudo, a ambivalência, que, ao que tudo indica, está associada a uma aspecto melancólico da personalidade de Cláudio:

Cláudio Manuel manifesta sua **afinidade estético-afetiva com a melancolia** dos letrados no próprio recurso da ‘delegação poética’⁵⁴. Em fins da década de 1970, ele precisou tomar nome e sobrenome pastoris diante da

⁵³ Nota de Melânia Silva Aguiar: “a existência de uma Academia em Minas em 1768 está clara neste pronunciamento; sua conformação arcádica é visível nas linhas que se seguem. [...] Recentemente Antonio Candido divulgou um documento assinado pelo Custódio da Arcádia Romana, *Mireo Rofeático*, que dá notícia de uma *Colônia Ultramarina*. Trata-se de um diploma conferido ao poeta brasileiro Joaquim Inácio de Seixas Brandão, de nome pastoril *Driásio Erimanteu*, em 1764. Esta Arcádia Ultramarina, ou Colônia Ultramarina, estaria ligada à Arcádia Romana e teria sido criada por empenho de Basílio da Gama, ou *Termino Sipílio*, membro comprovado, como se sabe, da Arcádia Romana”. (AGUIAR in COSTA, 1996, p. 1077)

⁵⁴ O crítico faz alusão à expressão usada por Antonio Candido, também já citado, por nós, no início da discussão pertinente a este subtítulo: “Cf. A. Candido, 1957, I, p. 63; ‘A poesia bucólica se caracteriza por uma *delegação poética*, a saber, a transferência da iniciativa lírica a um pastor fictício.’” (ALCIDES, 2003, p. 154; aspas e grifos do autor).

possibilidade do estabelecimento de uma ‘colônia’ da Arcádia Romana em Vila Rica. *Glauceste Satúrnio* foi o nome escolhido. Duplamente, e com **dupla ambiguidade, o poeta reafirmava sua filiação à linhagem da melancolia humanista.** (ALCIDES, 2003, p.154, aspas e itálico do autor e grifo nosso).

Ao discorrer sobre as implicações da identificação pastoril de Cláudio, Sérgio Alcides começa as ponderações pelo sobrenome, Satúrnio, porém seguiremos a ordem contrária e consideraremos primeiramente o nome Glauceste sobre o qual, de acordo com o crítico, há quatro premissas nas quais se baseiam os esclarecimentos quanto à acurada escolha. A que parece mais simples e evidente é a associação do prefixo **Glau** com a sonoridade da primeira sílaba do nome **Cláu**, explanação esta que, apesar de fazer algum sentido, não dá conta de explicar inteiramente a escolha.

Na busca por suprir a insuficiência da primeira explicação, o crítico associa o nome Glauceste a um dos vários personagens shakespearianos de nome Gloucester, apesar de considerar o fator referente à diferença da pronúncia inglesa (*glaushter*, mais aproximadamente). A justificativa se fundamenta no fato de que, na obra de Shakespeare, mais de um Gloucester tem tendência à melancolia tanto para o bem, como é o caso do conde de Gloucester, do Rei Lear, quanto para o mal, a exemplo do cruel duque de Gloucester que protagoniza Ricardo III. (ALCIDES, 2003, p.166).

Apesar de comparar esta suposição a um território movediço, o crítico julga que é uma hipótese a ser considerada, porém ressalta que é preciso evitar qualquer conclusão que se dê por acabada.

Em coerência a esta ressalva, o crítico levanta a terceira hipótese considerando a origem do prefixo que supõe vir do grego *glaukós*, termo relacionado à coloração que varia entre verde, azul e tom acinzentado como o verde oliva. Variações de cores que crítico associa à possibilidade de revelação da cor dos olhos do poeta, além de correlacionar tal aspecto aos traços característicos dos amantes melancólicos, fundamentando-se nas ideias do médico seiscentista, Jacques Ferrand⁵⁵, o qual afirmava que a cor dos amantes melancólicos tinha tonalidade pálida, mesclada de verde, baça ou verde-escuro. (ALCIDES, 2003, p. 166).

A última conjectura levantada por Sérgio Alcides, quanto ao nome Glauceste, é a aproximação deste ao conflituoso Alceste, da comédia de Molière, *O Misanthropo*⁵⁶, lembrando que o personagem era bastante conhecido no século XVIII:

⁵⁵ [*apud* Fumaroli, 1944, p. 423] *in* (ALCIDES, 2003, p. 154).

⁵⁶ [*cf.* T.J.B. de Oliveira, 1980, p. 14; e Lopes, 1985, p. 167] *in* (ALCIDES, 2003, p. 162).

Se isso for verdadeiro [...], então o poeta mineiro deliberadamente optou por absorver toda a ambiguidade que Molière depositou no caráter de Alceste. O personagem, com seu temperamento irascível e alheio, servia ao teatrólogo para a crítica dos costumes na sociedade de corte. Era um homem virtuoso e, acima de tudo, inimigo mortal da hipocrisia. Por outro lado, no entanto, seu apego à virtude e à franqueza, para a sensibilidade da época, beirava o ridículo e chegava às raias da insanidade. (ALCIDES, 2003, p. 162).

O crítico prossegue suas pressuposições aproximando a dualidade característica de Cláudio, evocando aquele conflito entre sua criação e sua formação. Parece que Cláudio adotou, além das virtudes, as fraquezas do caráter de Alceste e, por isso, Sérgio Alcides associa os traços ambivalentes do poeta aos aspectos de ambiguidade também pertinentes ao do personagem de Molière:

Caso tenha mesmo extraído seu nome pastoril do misantropo Alceste, o poeta mineiro terá incorporado à sua ‘delegação poética’ as ambiguidades do personagem de Molière – suas virtudes sempre louváveis, mas também seu jeito um tanto ridículo. Cláudio Manuel assim optava por uma designação auto-irônica, coerente com o tom parodístico do primeiro bloco do Prólogo ao Leitor. Isso, a meu ver, aprofunda ainda mais a imagem dilemática desse letrado que se via confundido entre uma *criação* e uma *formação* que apontavam para direções opostas. Contudo, não dispomos de suficientes elementos para garantir com toda certeza que Cláudio Manuel tinha o *Misanthropo* em mente, ao compor seu nome pastoril. (ALCIDES, 2003, p. 165, aspas e grifo do autor).

Ao que parece, a “imagem dilemática”, além da associação com o nome, também estaria relacionada ao sobrenome que acompanha o nome de Glauceste, conforme pondera Sérgio Alcides ao inferir que a escolha do qualificativo, Satúrnio, equivaleria ao adjetivo ‘saturnino’ que, segundo o crítico, pode evocar dois aspectos reminiscetes:

Em primeiro lugar, remete ao mito de Saturno, o deus das messes e dos pastores, decaído pela traição do filho, Júpiter. Saturno presidia a luminosa Idade de Ouro, tantas vezes suspirada por Cláudio Manuel. Naquele tempo – que o Cristianismo prontamente associaria ao Éden bíblico – a primavera era eterna e a terra frutificava sem ser arada; os rios corriam de leite e néctar e os carvalhos davam mel; o homem estava ali na fruição da vida, simplesmente, sem fadiga nem cuidados. Júpiter, no entanto, apossou-se do mundo e atirou Saturno em meio às trevas do Tártaro, estabelecendo a Idade de Prata, que logo decairia [...] (ALCIDES, 2003 p. 154).

O segundo aspecto reminiscete do sobrenome pastoril de Cláudio, apontado pelo crítico, após discorrer sobre o mito de Saturno, é a evocação referente ao planeta Saturno,

cujo astro acreditava-se ser o mais distante da Terra, foi associado a Cronos pelos astrônomos babilônios, além do fato de que, na desventura de Saturno-deus, os astrólogos antigos passaram a ver o planeta Saturno como um astro sombrio e frio, patrono da melancolia, desfavorável a seus filhos, a despeito de ser propício à agricultura:

Vettius Valens, por exemplo, admitia que Saturno influísse positivamente sobre o cultivo da terra e os afazeres do campo; sobre os homens, no entanto, sua influência não poderia ser mais funesta: ‘Saturno torna as pessoas rabugentas e caluniosas, sempre cheias de cuidados, sempre a desprezarem-se a si próprias, solitárias, delirantes, sempre a correr atrás do próprio dolo, muito austeras, (...) ressequidas e sempre vestidas de preto, importunas, profundamente tristes e infelizes (...)’ [apud Klibanky et al., *ibidem*, p. 220, n.50]. Na Idade Média, Saturno-astro seria afinal associado à bile negra, que passaria a ser o influxo característico que imputaria a seus filhos. Nessa época, empreendia-se uma fusão entre a astrologia e a doutrina médico-hipocrática dos Quatro Temperamentos. Esta estabelecia que a personalidade individual era determinada pelo temperamento de quatro substâncias humorais que fluíam no corpo humano: o sangue, a bile amarela, a bile negra e a fleuma. (ALCIDES, 2003, p. 155).

A discussão sobre o aspecto melancólico, que envolve a personalidade de Glauceste Sатурnio, associada à concepção dos temperamentos e à influência da bile negra, não se esgota com esta última explanação de Sérgio Alcides. Entretanto, por ora, nos desviaremos um pouco da direção que seguia este caminho e o retomaremos no próximo capítulo quando tratarmos mais analiticamente sobre o aspecto da melancolia na poética de Cláudio Manuel da Costa ao contrastar com os aspectos de tensão do lirismo camoniano que julgamos ressoar no lirismo bucólico-melancólico claudiano.

Consideraremos agora a premissa de que, atrelada aos aspectos relacionados à delegação poética e às implicações que envolvem a escolha do nome pastoril, coaduna a relação com a pastora para ambos os poetas.

Constatamos que, entre os vários nomes das musas evidentes em seus poemas, **Nise** é a musa inspiradora para Montano, que se autodenomina com nome pastoril no próprio texto poético, como é visto no primeiro verso (que também é título) do soneto “Apartava-se Nise de Montano”, assim como para Glauceste, do qual as *Obras* que contabilizam um total de cem sonetos, registram dezesseis poemas com o nome da pastora, sendo que doze são escritos em português e quatro em italiano. (LOPES, 1975, p. 20).

Ao iniciar as considerações que tece, sobre “A musa e o poeta”, na obra *Cláudio, o lírico de Nise*, Hélio Lopes declara que Cláudio é conhecido como o cantor de Nise da mesma

forma como Dante é de Beatriz, Petrarca é de Laura e Gonzaga é de Marília. (LOPES, 1975, p. 13).

No entanto, apesar de, na mesma linha comparativa, se referir a Camões como o cantor de Natércia, constatamos a recorrência à pastora Nise, da mesma forma que há a semelhança na recorrência da musa claudiana. Esta similaridade parece evocar a musa virgiliana, já que Nisa também é o nome de uma pastora da *Écloga VII*, de Virgílio, de acordo com Maria de Lourdes Saraiva quando comenta sobre o soneto “O raio cristalino se estendia”, no qual a persona lírica camoniana descreve Nise como “pastora delicada” (CAMÕES, 1986, p. 165).

A expressão virtuosa da pastora camoniana também ressoa na musa claudiana quando, desfrutando do cenário alegre e prazeroso dos prados e fontes, no último verso do canto que compõe o Soneto “X”, o poeta-pastor assim a qualifica: “Nise, a melhor pastora destes montes”. (COSTA, 1996, p. 55).

Todavia, percebemos designativos conflitantes para a pastora quando obtemos a confirmação de Hélio Lopes de que é realmente virgiliana, da *Bucólica VIII*, a origem da pastora Nise, cuja figura que ressoa na *Écloga “VII”*, de Cláudio, é denominada como estereotipada daquela Nise infiel que se apresenta na referida *écloga virgiliana*. (LOPES, 1975, p. 14).

*cum ros in tenera pecori gratissimus herba,
incumbens tereti Damon sic coepit oliuae:
‘Nascere, praeque diem ueniens age, Lucifer, almun
coniugis indigno Nysae deceptus amore
dum queror, et diuos (quamquam nil testibus illis
profeci) extrema moriens tamen adloquor hora.*

quando o orvalho na relva agrada bem ao gado;
com seu bastão de oliva, assim Dámon cantou:
‘Nasce, renunciando um belo dia, ó Lúcifer!
Logrado pelo vil amor da noiva **Nisa**,
queixo-me aos deuses (vãs testemunhas embora),
nesta hora suprema em que eu estou morrendo.⁵⁷
(VIRGÍLIO, 2005, p. 73; v. 15-20, grifo nosso).

⁵⁷ Tradução de Raimundo Carvalho e Odorico Mendes na edição bilíngue das *Bucólicas* (2005).

Deduzimos que o estereótipo da figura infiel de Nise, na écloga claudiana, da qual Hélio Lopes faz referência, talvez seja a transfiguração da pérfida, cruel e ingrata Almena do canto do pastor Fido:

FIDO. Formosíssima Almena (e não duvido
Que o ser cruel somente hoje te agrade),
Este cansado e último gemido
Ouve, e modera um pouco a **crudeldade**;
Daqui donde divisa o triste Fido
O templo dessa **ingrata** Divindade,
Te vem a consagrar, pérfida Almena,
Puras vítimas não, sim mortal pena.
(COSTA, 1996, p. 174, grifo nosso).

Há que se considerar, entretanto, que nos sonetos, semelhantemente ao caráter pérfido do estereótipo, a crueldade/dureza e ingratidão de Nise também é motivo de lamento do pastor, conforme mostram os versos do segundo quarteto e do primeiro terceto do Soneto “XLVII”:

Não vi, nem hei de ver mais semelhante
Retrato dessa **ingrata**, a que o gemido
Jamais pode fazer que, enternecido,
Seu peito atenda às queixas de um amante.

Tal és, **ingrata Nise**; a rebeldia
Que vês nesse penhasco, essa **dureza**,
Há de ceder aos golpes algum dia:
(COSTA, 1996, p. 78, grifo nosso).

Presumimos que os designativos conflitantes que envolvem a personalidade da pastora, ora caracterizada como “delicada” e “a melhor pastora”, ora é “ingrata” e cruel, estão relacionados com as concepções de origem da musa. Hélio Lopes acautela para o fato de que não devemos confundir a Nise campesina de Virgílio com Nesea ou Nisea porque esta é uma das muitas nereidas da qual Hesíodo descreve o nascimento em sua *Teogonia* e esclarece:

Nesea (Nisea) perde-se, portanto, no meio das muitas pequenas deidades marinhas e quando a ela se refere Vergílio, mantém clara distinção, como se pode ver naquele verso da *Eneida* (C.V, 826) repetido das *Geórgicas* (C. IV, 338), fielmente obedecida pelo nosso Odorico Mendes: ‘Tétis à esquerda, Pâmope e Nisea’. (LOPES, 1975, p. 14-15, aspas do autor).

O crítico afirma que enquanto Camões elimina a diferença e faz confusão com o mesmo nome, entre a nereida e a pastora, quando, nos *Lusíadas*, se refere à nereida como

Nise, Cláudio se mantém fiel ao poeta latino e obedece à distinção ao não confundir Nise com Nisea, sendo que esta é outra personagem de sua obra, no Canto VIII, do *Vila Rica*. (LOPES, 1975, p. 15).

Ao tratar sobre a distinção relacionada ao nome de Nise, o crítico menciona a observância de duas linhas que esclarecem a sua origem. A primeira delas considera o nome Nise como uma combinação do anagrama de Inês, o qual teria se originado do *Agnes* latino, que, por sua vez, seria oriundo do grego, sendo que Inês teria como significado, a “inocente”, a “pura”, a “casta”. (LOPES, 1975, p. 16).

Essa concepção se popularizou relacionada à filosofia cristã devido ao nome de uma menina romana que, aos treze anos, teria negado sacrificar aos deuses do paganismo e teria morrido como mártir de Cristo, no século IV. Supõe-se que foi a partir daí que o culto de Inês teria se espalhado pela cristandade:

Quando a proliferação dos anagramas se estendeu dos séculos XVI e XVII ao século XVIII, muita Inês se terá transformado em Nise e muita Nise não terá correspondência com nenhuma Inês. Veja-se o caso de Inês de Castro transformando-se em Nise lacrimosa e em Nise laureada na dramaturgia de Frei Jerônimo Bermúdez e veja-se também o caso lembrado da amante de Gonzaga, a Maria Joaquina Anselma. Nise vai ser, portanto, anagrama de Inês e, outras vezes pseudônimo. De qualquer forma, esta Nise-Inês pertence à era cristã. (LOPES, 1975, p. 17).

Talvez essa primeira linha de compreensão sobre as implicações relacionadas à origem do nome de Nise sirva para explicar o qualificativo da pastora “delicada”, de Montano, e a designação da “melhor pastora”, para Glauceste. Porém, ainda permanece o conflito com os traços negativos da personalidade da musa ingrata e infiel, cujo esclarecimento julgamos obter com a segunda concepção sobre a origem de Nise.

Em contraposição com as ideias da Nise-Inês pertinente ao anagrama da era cristã, o crítico pondera que a Nise greco-romana representa a mais evidente oposição à imaculada Inês do cristianismo.

A Nise greco-latina significa a cruel, a tirana, a insensível e estes traços psicológicos já teriam sido estabelecidos por Virgílio e mantidos por muitos séculos seguintes sendo que, de forma semelhante, a pastora de Montano e a de Glauceste teriam herdado os atributos da personalidade. (LOPES, 1975, p. 17).

Propomos agora uma leitura dos sonetos dos pastores, Montano e Glauceste (personas de Camões e Cláudio, respectivamente), partindo do pressuposto de que a comparação das poéticas desperta o olhar do leitor para a percepção de uma identificação entre poeta e pastor,

ao considerar que, aparentemente, não ocorre a despersonalização da voz lírica nos dois pastores-poetas.

Outro fator a ser considerado, nesta leitura, é a questão cuja reflexão pressupõe a semelhança quanto às imagens pastoris referentes a manifestação da natureza como fonte de inspiração poética, em Camões e em Cláudio, já que ambos, mais uma vez, parecem recorrer aos elementos naturais para vazarem o lirismo amoroso como expressão de amor à musa pastora, ecoando a voz dos pastores poetas da tradição greco-latina.

A ressonância é percebida no soneto camoniano “Apartava-se Nise de Montano” analogamente ao Soneto “XIII” claudiano.

Apartava-se **Nise** de Montano,
em cuja alma partindo-se ficava;
que o pastor na memória a debuxava,
por poder sustentar-se deste engano.

Pelas praias do Índico Oceano
sobre o curvo cajado se encostava,
e os olhos pelas águas alongava,
que pouco se doíam de seu dano.

‘Pois com tamanha mágoa e saudade
- dizia – quis deixar-me a que eu adoro,
por testemunhas tomo Céu e estrelas.

Mas se em vós, ondas, mora piedade,
levai também as lágrimas que choro,
pois assi me levais a causa delas!’
(CAMÕES, 1994, p. 166, aspas do autor e grifo nosso).

Nise? Nise? Onde estás? Aonde espera
Achar-te uma alma que por ti suspira,
Se quanto a vista se dilata, gira,
Tanto mais de encontrar-te desespera!

Ah, se ao menos teu nome ouvir pudera
Entre esta aura suave, que respira!
Nise, cuidado que diz; mas é mentira.
Nise, cuidei que ouvia; e tal não era.

Grutas, troncos, penhascos da espessura,
Se o meu bem, se a minha alma em vós esconde,
Mostrai, mostrai-me a sua formosura.

Nem ao menos o **eco** me responde!
Ah, como é certa a minha desventura!
Nise? Nise? Onde estás? Aonde? Aonde?
(COSTA, 1996, p. 56, grifo nosso).

Ao que nos parece, mesmo com a ressonância virgiliana referente à musa inspiradora, os dois pastores, Montano e Glauceste, extravasam o lirismo ressignificando a poética bucólica clássica já que ambos se valem de diferentes aspectos naturais para dar vazão ao lirismo amoroso cantado à pastora. Montano se vale da imensidão das águas do oceano para expressar a infinitude da dor que traz “tamanha mágoa e saudade” (v.9) causada pela separação da amada, conforme atestam as notas de Maria de Lourdes Saraiva:

No momento da despedida, o amante gravou para sempre na alma o retrato da amada, para viver acompanhado por essa imagem. Agora, nas praias do Índico, olha o mar e recorda o momento da partida, e pede às ondas que lhe levem as lágrimas como lhe levaram a amada. É possível que o último verso seja uma alusão à morte de Dinamene. (CAMÕES, 1994, p. 166).

No último verso do primeiro terceto “por testemunhas tomo o Céu e estrelas” observamos o eu lírico que, até então, parecia contido no poema por referir-se ao pastor Montano na terceira pessoa, agora dá vazão ao lirismo, nos tercetos, usando o discurso direto quando explicita “por testemunhas tomo Céu e estrelas”. Pressupomos que é recorrendo aos astros que o poeta busca amenizar a sombria e funesta noite que lhe vai na alma.

Já Glauceste, em quem o eu-lírico se distingue de Montano por ser notadamente explícito, também se vale de elementos da natureza para quem suspira, desespera, clama para “Grutas, troncos, penhascos da espessura,” (v.9) que lhe mostre a formosura escondida “Se o meu bem, se a minha alma em vós se esconde”, “mostrai-me a sua formosura” (v.10-11).

No entanto, diferentemente de Montano, a musa de Glauceste não é apenas inacessível, o que já é motivo de desventura do pastor diante da ausência, mas aliado ao fator de inacessibilidade está o fato que a pastora não tem voz e por isso o silêncio permanece, uma vez que o eu-lírico lamenta a ausência de resposta até do eco “Nem o eco me responde” (v.12), eco, este, de expressão de lamento à falta da Nise amada de Glauceste ressoando da ausência da pastora de Montano, apesar das distinções na vazão do lirismo.

Considerações estas que, mais uma vez, evocam as palavras de Soares Amora, citado por Gilberto M. Teles, quando afirma que não podemos confundir a personalidade lírica de Cláudio com a dos poetas que o influenciaram, como é o caso de Camões. (TELES, 1979, p. 187).

A declaração do crítico complementa aquela ideia que por vezes reiteramos, quando nos referimos ao processo de ressignificação comparando as poéticas, sobre a premissa que o lirismo claudiano se distingue de Camões, apesar da presença de traços pastoris miméticos percebidos nos sonetos de ambos os poetas, cujas impressões acreditamos que ressoam em

Cláudio. A divergência que mais se destaca, aos nossos olhos, refere-se à voz explícita da pastora camoniana, ecoada na voz do eu lírico, nos tercetos do soneto “Apartava-se Nise de Montano”. Já a Nise, do Soneto “XIII” de Cláudio, não tem voz, o que aparenta agravar ainda mais o dilaceramento do pastor quando, no último terceto, exprime o desespero trazido pela ausência até do “eco” que anseia ouvir da voz distante da amada (v. 12).

É sobre a ressonância de tais aspectos pastoris, com semelhanças e distinções, em Camões e Cláudio, que propomos a discussão apresentada no próximo e último subtítulo que compõe este penúltimo capítulo.

3.4.2 O (re)soar do lirismo camoniano na poesia claudiana

Memórias do presente, e do passado,
Fazem guerra cruel dentro em meu peito,
[...]
(COSTA, 1996, p. 73).

Com base nos traços de semelhança que envolvem aspectos biográficos ligados à temática do desterro (que, por sua vez, evoca a tópica da mudança aliada ao tema do desconcerto do mundo, cujos aspectos pressupomos que oriunda o sentimento de intranquilidade bucólica camoniana) é que consideramos a reminiscência lírica do poeta quinhentista na poética ambivalente do setecentista mineiro, especialmente quando ambos se voltam para a tradição e evocam o cantar da musa virgiliana.

Ao tratar destes ecos, conduzidos pelo estabelecimento da relação intertextual, consideramos trazer as ponderações que fazem os críticos sobre o lugar que ocupa os poetas, na literatura, bem como a representação do lirismo que expressam.

De Camões temos o seguinte qualificativo feito no prefácio das *Líricas*, por Rodrigues Lapa:

Camões é o artista mais completo que produziu o Renascimento. Efectivamente, nenhum é mais representativo dessa grande época, que muitos julgam ainda o oposto da Idade Média. Camões precisamente demonstrou, pela sua obra, que as duas épocas não são inconciliáveis, antes se completam uma à outra. Há nela [obra], tanto na épica como na lírica, e até na dramática a fusão de três elementos fundamentais: a herança do passado greco-latino, a tradição nacional da Idade Média, e o sentido da atualidade e do exótico. (CAMÕES, 1962, p. XI).

Cláudio Manuel da Costa é apreciado por Antonio Candido já sendo comparado com Camões, no que se refere à sua formação poética, conforme a afirmação a seguir:

A formação que levou da pátria e reforçou inicialmente em Portugal foi portanto barroca; de todos os poetas novos é o que conserva maior vínculo com a tradição. No entanto, a sua sensibilidade deve ter-lhe apontado desde logo [...] a inviabilidade do estilo culto, já esgotado em Portugal pelos desmandos do mau gosto, para exprimir o espírito do século e as novas concepções. Daí um esforço pessoal de superação, paralelo ao do grupo da Arcádia lusitana, que o levou à sólida base da literatura portuguesa moderna: o século XVI. Quis todavia ir adiante e ser plenamente homem do tempo, procurando a simplicidade didática e o interesse pela verdade humana contemporânea, no que talvez tenham influído os desenvolvimentos da Arcádia [...] No soneto, pôde exprimir o jogo intelectual que prezava, e cabia

perfeitamente na linha desta forma poética, forjada nos moldes da dialética medieval e a seguir com a exuberância formal do Renascimento. Nele, pôde ainda vazar o amor pela imagem peregrina, a rima sonora e a metáfora, herdadas do Barroco: pois, assim como o equilíbrio quinhentista de Camões [...] deslizou insensivelmente para o Cultismo, quase como para um complemento natural, ele pôde remontar deste àquele, sem perder as opulências de conceito e imagem aprendidas [...] (CANDIDO, 2009, p. 93).

Além da apresentação que pressupõe a aproximação de Cláudio e Camões tendo em vista alguns aspectos herdados da formação renascentista, a análise comparatista entre os dois poetas também é proposta com base em estudos dos quais mencionamos, entre alguns, o de Gilberto Mendonça Teles, em seu artigo “O Mito Camoniano” que compõe os *Estudos Camonianos*, organizado por Lélia Parreira Duarte (1983, p. 63).

Na introdução do artigo que trata sobre a “influência de Camões na cultura brasileira”, Gilberto M. Teles declara que a afirmação “há superabundantemente Camões em nossa poesia” de autoria de Tasso da Silveira, qualificada como “impressionista” pelo autor do artigo, serviu de guia, por um período de quase dez anos, para a pesquisa na poesia brasileira e ainda contribui neste momento em que é considerada a aproximação entre o poeta quinhentista e o poeta setecentista, Cláudio Manuel da Costa. (DUARTE, 1983, p. 63).

No referido estudo o autor afirma que após a leitura, de poetas novos e de antigos, dentre os esquecidos ou os mais louvados pela crítica, é o poeta lusitano que se destaca “cujo ponto mais elevado na cultura brasileira tem sido mesmo o nome de Camões [...] podemos tranquilamente afirmar que todo poeta brasileiro, do maior ao menor, pagou algum tributo de admiração a Camões”. (DUARTE, 1983, p. 63).

Mesmo quando faz menção aos autores brasileiros que pretenderam romper com a tradição e quebrar a corrente mimética camoniana, o crítico adverte para o aspecto negativo da afirmação quanto ao pressuposto rompimento dos autores modernistas com o legado clássico:

Não existe sequer uma exceção nos poetas mencionados nas nossas histórias literárias. Quando se ouve dizer, por exemplo, que os modernistas romperam totalmente com o passado e com os clássicos, o ruim é que muita gente costuma acreditar [no rompimento], sem se dar conta de que os grandes poetas são sempre considerados gênios e, como no caso de Camões, escapam até às tiradas demagógicas dos que se proclamam reformadores” (DUARTE, 1983, p. 63).

O intuito da proposta de aproximação do neoclássico, Cláudio Manuel da Costa, com o poeta clássico quinhentista, Luís Vaz de Camões, se estende além de uma perspectiva de pagamento de tributo, como afirmou Gilberto Mendonça Teles (TELES, 1983, p. 63).

Foi pensando no aspecto transformacional que estabelecemos uma corrente dialógica considerando os aspectos bucólicos camonianos reminiscentes na poesia de Cláudio Manuel da Costa, da mesma forma que consideramos o pressuposto da presença pastoril greco-latina na poesia de Camões, conforme reflete Hennio Morgan Birchall, em seu artigo “Camões e o conceito de ‘clássico’” de T. S. Eliot, quando faz a seguinte indagação: “não é o lirismo camoniano da ‘medida nova’ a um tempo ovidiano, horaciano e virgiliano?” (DUARTE, 1983, p. 170, aspas do autor).

O estudioso afirma que, no que se refere à “medida nova” camoniana, ou o Maneirismo camoniano, mesmo considerando toda a Europa dos períodos clássicos, é bastante difícil pensar em outro poeta que se compare a Camões e à forma como o poeta, no que tange à poesia bucólica, “pinta novos quadros pastoris”, de Virgílio, conforme cita os exemplos:

delegações pastoris de Almenos, Belisas, Frondosos e Durianos [...] [dos elementos pastoris da canção] “*Junto de um seco, duro, estéril monte; na écloga Ao longo do sereno/ ‘Tejo, suave e brando’, a enganosa nota alegre, logo transformada: ‘O Tejo, com som grave, / Corria mais medonho que suave’*” (BIRCHALL, 1983, p. 170, aspas e grifo do autor).

Da mesma forma que em Camões o Tejo é um elemento recorrente, notamos a reminiscência também na poética de Cláudio Manuel da Costa, em comparação ao elemento rio das terras mineiras, a exemplo da expressão dos versos de “Fábula do Ribeirão do Carmo”:

[...]
 Competir não pertendo,
 Contigo, ó cristalino
Tejo, que mansamente vais correndo
 [...]

 Enfim sou, qual te digo,
 O **Ribeirão** prezado;
 (COSTA, 1996, p. 126-127, grifo nosso).

O Tejo, dentre outros elementos da natureza que também estão presentes nas poéticas camoniana e claudiana, parece caracterizar-se como aquele aspecto representativo que reflete

os anseios e sentimentos dos poetas, seja para derramar o lamento das tensões ou buscar algum alento nas águas serenas.

Em Camões, é perceptível que a natureza é o elemento no qual pode refletir suas alegrias e, também, suas tristezas, saudades e decepções. No tocante à natureza, Antonio Candido afirma que esta “aparece como convite à sinceridade, isto é, à expressão direta do que o poeta sente”. (CANDIDO, 1997, p. 55).

Já em Cláudio, o lirismo bucólico nasce do encanto pelos valores da terra natal e do “desejo de civilizar a colônia, através do refinamento literário cortesão e petrarquista” de acordo com afirmações na obra *A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo na arcádia brasileira* de Luís André Nepomuceno (2002, p. 202).

Entretanto, ao tratar sobre a busca desse refinamento literário em que o poeta mineiro estabelece uma corrente reminiscente aos clássicos, a crítica aponta traços que desqualificam a poesia claudiana, conforme já introduzimos parte da ideia e agora trazemos o excerto, na íntegra, da declaração em que João Ribeiro contrasta as églogas de Cláudio e Virgílio, em carta que inicia o texto introdutório sobre Cláudio Manuel da Costa, nas *Obras*, e ressalta que:

Nas églogas que são em geral de grande beleza, o discípulo de Petrarca passa a ser o de Virgílio, mas com certa diminuição de brilho e da perfeição da forma. Em quase todas há paráfrases, que não cópias das églogas do poeta latino, e como Cláudio, assim o faziam todos os árcades, os quinhentistas e todos os escritores da Renascença. (PROENÇA FILHO, 1996, p. 25).

Contudo, ao tratarmos da corrente mimética desde os clássicos greco-latinos até os poetas renascentistas, dos quais destacamos Camões, dentre aqueles que o poeta mineiro recebe grande legado poético, julgamos que a declaração de João Ribeiro talvez esteja um tanto quanto obsoleta considerando que a premissa das “paráfrases” e “cópias”, no que se refere ao dialogismo textual, nem sempre implicam em “diminuição” da releitura e reescrita de um texto comparado a outro, mas trata-se da transformação por meio de novos olhares que propõem novas significâncias, ou seja, trata-se da questão da tópica que é sempre revisitada com vistas a uma nova elaboração.

A leitura comparativa entre a égloga camoniana “Cantando por um vale docemente” e a “Écloga I”, de Cláudio Manuel da Costa, torna visível a transferência e recepção do legado poético clássico ao considerar a presença de lugares-comuns, como a invocação aos entes da divindade pertencentes à mitologia greco-latina, no texto poético quinhentista e na poesia setecentista árcade mineira.

Cantando por um vale docemente,
 deciam dous pastores, quando Febo
 no reino de Neptuno se escondia.
 De idade, cada um era mancebo,
 mas velho no cuidado, e descontente
 do que lhe ele causava parecia.
 O que cada um dizia,
 lamentando seu mal, seu duro Fado,
 não sou eu tão ousado
 que ouse a cantar sem vossa ajuda;
 porque, se a minha ruda
 fruta, deste amor vosso for dina,
 posso escusar a fonte cabalina.

Em vós tenho Helicon, tenho Pegaso;
 em vós tenho Calíope, em vós Talia,
 e as outras sete irmãs do fero Marte;
 em vós perde Minerva sua valia;
 em vós estão os sonos do Parnaso;
 das Piérides em vós se encerra a arte.
 Coa mais pequena parte,
 Senhora, que me deis da ajuda vossa,
 podeis fazer que eu possa
 escrever ao sol resplandecente;
 podeis fazer que a gente
 em mim do grão poder vosso se espante
 e que vossos louvores sempre cante

Podeis fazer com que cresça de hora em hora
 o nome lusitano, e faça enveja
 a Esmirna, que de Homero se engrandece.
 Podeis fazer também que o mundo veja
 soar na rude fruta o que a sonora
 cítara mantuana só merece.
 Já agora me parece
 que podem começar os meus pastores
 tratar de seus amores;
 porque, ainda que presentes não estejam
 as que eles ver desejam,
 mudança do lugar, menos de estado,
 não muda um coração de seu cuidado.
 [...]
 (CAMÕES, 1981, p. 243-244).

Eu canto os dous Pastores
 Que o Tejo cristalino
 Na bela margem viu: canto o divino
 Assunto dos amores,
 Que de inveja, e de agrado
 O céu, a terra, o mar tem namorado.

Também das Ninfas belas,
 Que Amor viu abrasadas,
 Os números entoo: se entre aquelas

Cadências delicadas,
Rude o som de meu canto
Se faz digno, Senhor, de obséquio tanto.

Tu do semblante augusto,
Tu da frente serena,
Infante generoso, invicto, e justo,
Enquanto soa a avena,
Teu magnânimo alento
Comunica a meu débil, rouco acento.

E tu, que os teus altares,
Princesa soberana,
Dilatas na extensão de ambos os mares;
Que Tétis, mais que humana,
Em melhor hemisfério,
Te adotas o Brasil o grande Império;
[...]
(COSTA, 1996, p. 128).

No poema de Camões os “dous pastores”, Frondoso e Duriano, cantam o amor “A uma Dama”, conforme dedicatória seguida do título do texto poético, invocando os deuses, as musas, a honra de Homero que engrandece Esmirna, a “cítara mantuana” entre outros elementos e temas, oriundos da poesia greco-latina, dos quais Maria de Lourdes Saraiva, denomina como lugares-comuns que “abundam” na égloga camoniana e que teve como base a “Écloga I” de Garcilaso. (CAMÕES, 1981, p. 254).

Segundo a autora, o tema da musa, a qual inspirou o “queixume” dos poetas por estar “casada com quem não a merece”, é o mesmo tema da referida égloga, a “Écloga I”, de Garcilaso, escrita contando ainda com a inexperiência de Camões, uma vez que a estudiosa pressupõe que a égloga seja a estreia do poeta neste gênero que é muito “prezado no seu tempo - pressagia já os seus ilimitados recursos verbais, visto conseguir que a mesma situação descrita vinte vezes, assumia sempre inflexões e tonalidades diferentes.” (CAMÕES, 1981, p. 254).

Já na égloga claudiana, o eu-lírico inicia o primeiro verso cantando sobre “dous Pastores” tendo, posteriormente, o canto intercalado pelas vozes pastoris de Montano, Corebo Lise e Laura, sendo que o nome do primeiro pastor citado (e que também é o primeiro denominado, entre os quatro que acompanham o título do poema, caracterizados como “Os maiores do Tejo”), alude ao nome pastoril de Camões, conforme já discorreremos sobre a identificação das personas poéticas dos pastores, Montano e Glauceste juntamente com a pastora de nome comum para ambos, Nise, que evoca a pastora virgiliana.

Além desta, há outras alusões aos lugares-comuns trazidos na poética camoniana, tais como o louvor às musas e ao “nome lusitano”, louvor este que o poeta brasileiro almeja e clama à “Princesa soberana”, à semelhança de “que Tétis, mais que humana” atenda aos rogos do poeta quando em seus versos assim pleiteia “Te adotes do Brasil o grande Império”, uma vez que os “dous Pastores” homenageados, por ocasião das suas núpcias, com a écloga claudiana são D. Maria e o infante D. Pedro, de Portugal, de quem Melânia Silva Aguiar confirma o fato e esclarece que os príncipes são “enquadrados na condição de pastores, dentro dos preceitos do Arcadismo.” (COSTA, 1996, p. 1059).

CAPÍTULO 4
UM OLHAR ANALÍTICO PARA A POÉTICA BUCÓLICA CLAUDIANA:
PRESENÇA DO ECO CAMONIANO

Como entre as garras de um tigre hircana
Me encontro de repente sufocado?
(COSTA, 1996, p. 70).

Mas entre as duras feras és criada,
mamando o leite alguma tigre hircana.
(CAMÕES, 1994, p. 70).

A proposta de uma análise da poética de Cláudio Manuel da Costa, se dá com base naqueles aspectos que vimos discorrendo, ao longo deste estudo, considerando a premissa da aproximação entre o brasileiro e o lusitano, por julgar que ecos deste ressoam no poeta mineiro, dada a inferência de que ambos se pautam na tradição e possuem alguns traços de semelhança notados pela expressão bucólica não convencional, de acordo com o modelo arcádico, por ser marcada por aqueles aspectos qualificativos já ponderados; a inquietação camoniana e a ambivalência claudiana.

Nos capítulos anteriores, quando levantamos a premissa dos ecos reminiscentes, consideramos as variações de gênero dentro da lírica quando fizemos menção das éclogas, oitavas e sonetos de Camões e Cláudio, porém para a proposta de leitura analítica, selecionaremos apenas alguns sonetos da *Obras* claudianas, cujos poemas já listamos na Introdução deste estudo, e em alguns momentos estabelecemos diálogo com trechos das éclogas, mas é nos sonetos que nos concentraremos, dos quais julgamos encontrar reminiscência dos, também, sonetos de *Luís de Camões; Lírica Completa II*.

4.1 Quadro bucólico; amenidade pastoril

Que alegre, que suave, que sonora
 Aquela fontezinha aqui murmura!
 E nestes campos cheios de verdura
 Que avultado o prazer tanto melhora!
 (COSTA, 1996, p. 83).

Preliminarmente iniciaremos a leitura analítica com uma breve apresentação dos textos que compõem uma série de poemas de Cláudio Manuel da Costa juntamente com o Soneto “X”:

Eu ponho esta sanfona, tu, Palemo,
 Porás a ovelha branca, e o cajado;
 E ambos ao som da flauta magoado
 Podemos competir de extremo a extremo.

Principia, Pastor, que eu te não temo,
 Inda que sejas tão avantejado
 No cântico amabeu: para louvado
 Escolhamos embora o velho Alcemo.

Que esperas? Toma a flauta, principia;
 Eu quero acompanhar-te; os horizontes
 Já se encham de prazer, e de alegria:

Parece que estes prados, e estas fontes
 Já sabem que é o assunto da porfia
Nise, a melhor Pastora destes montes.
 (COSTA, 1996, p. 55, grifo nosso).

Neste primeiro momento, apenas situamos o poema dentre o conjunto que está inserido, devido à impressão que nos leva a denominarmos o décimo soneto como característico de um marco bucólico, já que entre os primeiros onze poemas das *Obras*, é o que traz, pela primeira vez, o nome de Nise, aquela pastora de consagrada presença em grande parte da poética claudiana, conforme já discorremos no capítulo anterior e sobre a qual inferimos que traz reminiscência da pastora camoniana de mesmo nome e que também ecoa o nome da pastora virgiliana.

Ressaltamos, no entanto, o aspecto de que apesar de ter sua estreia, no Soneto “X”, Nise não é a primeira pastora de Glauceste, neste conjunto que compõe o referido soneto, uma vez que, a “formosa Daliana” aparece no Soneto “IX” e reaparece numa comparação desfavorável com a “bela Eulina”, no Soneto “XI”.

Os nove poemas iniciais denotam a revelação de ambiente e imagens pastoris, sendo que uns trazem maior expressividade bucólica que outros, porém é possível identificar que

todos retratam algum aspecto que contrasta amenidade e encantadora beleza com tensão e dilaceramento.

Percebemos tal contraste nos versos que compõem os recortes dos poemas pertinentes a essa série que elencamos e destacamos as expressões que manifestam dualidade entre os amenos versos em negrito e a tensão expressa nos versos sublinhados:

Já vós vistes que aos ecos magoados
Do trácio Orfeu parava o mesmo vento;
Da lira de Anfião ao doce acento
Se viram os rochedos abalados.
(COSTA, 1996, p. 51; Son. “I”, grifo nosso).

Não vês nas tuas margens o sombrio,
Fresco assento de um álamo copado;
Não vês Ninfa cantar, pastar o gado,
Na tarde clara do calmoso estio.
(COSTA, 1996, p. 51; Son. “II”, grifo nosso).

Pastores, que levais ao monte o gado,
Vede lá como andais por esta serra,
Que para dar contágio a toda a terra
Basta ver-se o meu rosto magoadado:
(COSTA, 1996, p. 52; Son. “III”, grifo nosso).

Sou pastor, não te nego; os meus montados
São esses que aí vês; vivo contente
Ao trazer entre a relva florescente
A doce companhia dos meus gados:
[...]
Consolai-vos comigo, ó troncos duros,
Que eu alegre algum tempo assim me via,
E hoje os tratos de Amor choro perjuros.
(COSTA, 1996, p. 52; Son. “IV”, grifo nosso).

Se sou pobre Pastor, se não governo
Reino, nações, províncias, mundo e gentes;
Se em frio, calma e chuvas inclementes
Passo o verão, outono, estio, inverno;
(COSTA, 1996, p. 53; Son. “V”, grifo nosso)

Os rebanhos, o gado, o campo, a gente,
Tudo me está **causando novidade:**
Oh! como é certo que a cruel saudade
Faz tudo, do que foi, mui diferente!
(COSTA, 1996, p. 53; Son. “VI”, grifo nosso)

Uma fonte aqui houve; eu não me esqueço
De estar a ela um dia reclinado;

Ali em vale um monte está mudado:
 Quanto pode dos anos o progresso!
 (COSTA, 1996, p. 54; Son. “VII”, grifo nosso).

**Este é o rio, a montanha é esta,
 Estes os troncos, estes os rochedos;
 São estes inda os mesmos arvoredos,**
 Esta é a mesma rústica floresta.
 (COSTA, 1996, p. 54; Son. “VIII”, grifo nosso).

Pouco importa, **formosa Daliana**,
 Que fugindo de ouvir-me o fusos tomes,
Se quanto mais me afliges e consomes,
Tanto te adoro mais, bela Serrana.
 [...]

 Sim, que para **lisonja do cuidado**,
Testemunhas serão de meu gemido
Este monte, este vale, aquele prado.
 (COSTA, 1996, p. 54-55; Son. “IX”, grifo nosso).

O poema subsequente ao Soneto “X” confirma nossa observação de que, a despeito de Nise ser o nome recorrente, o poeta canta sobre outras pastoras, Daliana e Eulina, comparando-as na mesma estrofe, no quarteto inicial:

Formosa é Daliana; o seu cabelo,
 A testa, a sobrancelha é peregrina;
 Mas nada tem que ver co’ a bela Eulina.
 Que é todo o meu amor, o meu desvelo.
 [...]

 (COSTA, 1996, p. 55; Son. “XI”).

Retomamos agora o poema do qual já mencionamos que se sobressai nesta série dos onze sonetos, dos quais consideramos que compõem um conjunto de quadros bucólicos que iniciam as *Obras* e após breve apresentação dos excertos avaliamos o Soneto “X” como um retrato pastoril encantador, que pinta imagens de um *locus amoenus*, no qual a harmoniosa leveza parece que difere dos nove poemas anteriores porque, a nosso ver, expressa minimamente a tensão contrastante manifestada nos poemas que o antecedem:

Eu ponho esta sanfona, tu, Palemo,
 Porás a ovelha branca, e o cajado;
 E ambos ao som da flauta magoado
 Podemos competir de extremo a extremo.

Principia, Pastor, que eu te não temo,
 Inda que sejas tão avantejado
 No cântico amabeu: para louvado

Escolhamos embora o velho Alcemo.

Que esperas? Toma a flauta, principia;
Eu quero acompanhar-te; os horizontes
Já se enchem de prazer, e de alegria:

Parece que estes prados, e estas fontes
Já sabem que é o assunto da porfia
Nise, a melhor Pastora destes montes.
(COSTA, 1996, p. 55).

O primeiro verso do poema já nos remete a um confronto poético entre os pastores “Eu”, que apesar do lugar sintático que ocupa prefere permanecer como um sujeito que se oculta à sombra do pronome em primeira pessoa, e “Tu, Palemo”, cujo nome evoca os pastores de tradição greco-latina, especialmente o personagem da “Écloga III”, de Virgílio, remete, também, ao pastor da “Écloga XIV”, de Cláudio, na qual o pastor Alcino faz referência a Palemo como sendo um pastor pescador e de cuja atividade Hélio Lopes afirma que, embora fosse rara, não era incomum, no ambiente bucólico. (LOPES, 1975, p. 45).

O pastor Palemo da écloga claudiana é aquele que se encontra em um lugar conflituoso que se estabelece entre o *locus amoenus* das “Alegres praias, úmidas ribeiras” / “Do Mondego, que plácido discorre” (v.2-3, 7ª est.) e o lugar distante que traz à lembrança o doce rio, porém a despeito da tensão, Palemo é o pastor do qual já mencionamos no excerto em que destaca seu caráter solidário, qualificativo que nos remete àquele aspecto de incompatibilidade entre a aspereza da realidade dura, a qual reflete a natureza, e a brandura da imaginação e sentimentos:

[...]
Vós, que ouvis de Palemo e de Salício
A flauta brandamente temperada,
Quando um a rede estende, o outro colhe
Em teus currais o gado, que recolhe;
[...]
(COSTA, 1996, p. 223; v. 5-8, 8ª est.).

Lembremos que quando fizemos menção da “Écloga XIV”, de Cláudio, estávamos percorrendo sobre os sentimentos do poeta árcade como peregrino em sua própria terra e estabelecemos comparação, numa relação de contraste, com o paraíso poético junto aos poetas do Tejo e do Mondego, dos quais pressupomos certo paralelismo, no que tange as expressões de inquietude e dilaceramento oriundas do sentimento de desterrado em Camões e Cláudio, no momento em que ambos pranteiam o distanciamento e saudade do Mondego.

Entretanto, ao voltarmos para os versos do Soneto “X”, embora não haja menção explícita do ambiente europeu, representativo da memória arcádica claudiana, parece que encontramos, no poema, aquele universo bucólico harmonioso da Arcádia idealizada, pelo poeta mineiro, imaginado junto às doces águas do Mondego.

O segundo verso do poema confirma a ficção bucólica com as imagens típicas e milenares representativas do ambiente pastoril desde a tradição greco-latina e dos tempos bíblicos da cultura judaico-cristã: “a ovelha branca, e o cajado”.

Consideremos os elementos simbólicos pastoris começando pela ovelha que representa mansa tranquilidade e simplicidade. Acompanhada do qualificativo “branca” pode indicar que era a preferida de Palemo, já que Hélio Lopes, enfaticamente, afirma que “todo pastor possui a sua ovelha querida”. (LOPES, 1975, p. 48). Declaração esta que nos remete à preferência do pastor bíblico Jacó (personagem também aludido por Camões no poema, já referido, “Sete anos de pastor Jacó servia”) que tinha preferência pelas ovelhas malhadas. (BÍBLIA, 1966 – livro de Gênesis, cap. 30).

Sabemos que os dois símbolos estão intrinsecamente ligados, pois para conduzir suas ovelhas é imprescindível que o pastor não se aparte do seu cajado, porém este, no poema, não vem acompanhado de nenhuma expressão qualificativa, fato que leva Hélio Lopes a inferir que se trata de um cajado qualquer e esse dado poderia apontar características da situação socioeconômica do pastor, com base no questionamento do crítico que assim pressupõe “estaria indicando a sua simplicidade a condição econômica de Palemo?” (LOPES, 1975, p. 48).

O crítico não responde claramente sua indagação, mas justifica a motivação do pressuposto alegando que era possível identificar a riqueza dos pastores do século XVIII pelos qualificativos que acompanhavam o cajado, a exemplo do pastor Montano, da “Écloga I”, que faz questão de descrever o seu belo cajado:

[...]
 Agora folgarei de acompanhar-te,
 E para que de ti mais o mereça,
 Este **cajado toma, aonde em parte**
Reconhecer teu mérito pareça.
 [...]
 (COSTA, 1996, p. 135, grifo nosso).

A pressuposição do crítico também traz contraposição à ideia inicial que motivou o questionamento, pois, ao dar prosseguimento às ponderações, afirma que nem todos os cajados enfeitados denotavam riqueza ou simplicidade, de maneira que nos leva a inferir que

mais importante do que a representatividade ligada às aquisições materiais dos pastores, era a expressão simbólica da riqueza do canto poético juntamente com o reconhecimento do ofício pastoril que compunham os aspectos essenciais a serem considerados.

Parece que Camões traz essa compreensão quando associa o qualificativo “curvo” do cajado de Montano como imagem simbólica do curvar do pastor, na representatividade do eu lírico, diante da dor, no soneto “Apartava-se Nise de Montano:

[...]
 Pelas praias do Índico Oceano
 sobre **o curvo cajado** se encostava,
 e os olhos pelas águas alongava,
 que pouco se doíam de seu dano.
 [...]
 (CAMÕES, 1994, p. 166, grifo nosso).

Mas voltando ao soneto claudiano, constatamos que há ainda outro elemento acrescentado, à ovelha e ao cajado, que se constitui como símbolo de bastante relevância no quadro pastoril retratado no poema; a sanfona:

Um pastor o tem apenas enfeitado com uma ‘ramazinha’, outro o tem rústico. De maneira que não é necessário entender o cajado de Palemo como rico e trabalhado. Ao contrário. Requerendo em troca da sanfona a ovelha e o cajado, dá a seu instrumento músico a maior importância. A quantidade e a importância dos presentes valoriza o adversário. Palemo tem de colocar a ovelha que mais ama e o cajado, símbolo do seu ofício, sinal com que se faz reconhecido de seus companheiros e do rebanho. (LOPES, 1975, p. 49).

A sanfona que, aparentemente, representa o motivo central do confronto entre os pastores, a disputa que objetiva revelar quem apresenta o melhor canto poético, evoca o instrumento dos pastores greco-latinos, a flauta. Porém, ao contrário da melodia encantadora que fazia soar a flauta do deus Pã, o terceiro verso denota tensão com o “som da flauta magoado”, o que remete àquela ambivalência marcante do eu lírico claudiano.

No entanto, apesar da dualidade e da confirmação da competição que evidencia posição antagônica entre os pastores, a ambivalência dos sentimentos parece se dissipar na continuidade dos versos das próximas estrofes em que o ambiente parece ficar repleto de harmonioso contentamento, conforme detonam os versos “...os horizontes” / “Já se enchem de prazer, e de alegria” (v. 10-11).

O primeiro verso da segunda estrofe oficializa a disputa, dada a destemida ordem “Principia, pastor; que eu te não temo” (v. 5) do Eu para o Tu, Palemo, em que, a despeito de

considerar o adversário avantajado “Inda que sejas tão avantajado” (v.6), o eu lírico expressa ter domínio sobre o canto da peleja poética.

Trata-se do cântico amabeu “No cântico amabeu: para louvado” (v. 7) do qual Hélio Lopes afirma que o poeta não esconde seu entusiasmo motivado pela leitura que fizera de Virgílio e pelo desejo de perpetuar, no soneto, um momento ápice da poesia bucólica:

Cláudio não esconde o entusiasmo pelo cântico amabeu e não sem motivo, pois lera em Virgílio: *Amant alterna Camanae*⁵⁸, e neste soneto perpetua um instante da poesia bucólica: aquele em que os pastores se provocam ao canto, jactando-se do valor pessoal, elevando o risco, a dificuldade da empresa, e colocam a prenda do jogo. Elimina-se a parte inicial do encontro, a escolha do lugar, o canto propriamente dito.

Ph. – E. Legrand desfaz a impressão de que esta forma poética revele uma ‘imaginação de letrado’, recorrendo ao exemplo das *sfide* sicilianas que, a seu juízo, conservam ‘uma tradição milenar’. Nós poderíamos lembrar os nossos cantadores sertanejos que, sob diversas formas, realizam a mesma competição e comprovam-lhe o caráter popular e primitivo. (LOPES, 1975, p. 45).

Ao definir o cântico amabeu ou amebeu, Melânia da Silva Aguiar esclarece que o canto, que também era poesia, era dialogado e tinha-se como costume chamar “para louvado” um juiz que, geralmente, era um pastor mais velho, respeitado e experiente. (COSTA, 1996, p. 1054).

A declaração da estudiosa pode ser confirmada por Hélio Lopes quando afirma que esse juiz ou árbitro tinha como função julgar qual dos competidores foi o melhor na peleja poética. (LOPES, 1975, p. 47)

No final da segunda estrofe do Soneto “X” os pastores de Cláudio fazem sua escolha pelo árbitro “Escolhamos embora o velho Alcemo” (v. 8).

Quando discorre sobre “o velho Alcemo”, Hélio Lopes evoca a recorrência do nome do pastor em outros poemas claudianos, a exemplo da “Écloga VI” que trata da infelicidade do pastor Alcemo no amor a Tirce, a ninfa ingrata, porém é no exemplo do “Romance I” que nos determos nas considerações do crítico quando este lembra que no referido poema, que traz o nome de Lise, o nome do pastor Alcemo retorna, mas como pescador.

Mais uma vez o poeta remete às praias do Mondego, porém o crítico ressalta que o romance revela um Cláudio diferente dos sonetos e das éclogas, pois, a exemplo dos aspectos

⁵⁸ O crítico faz referência à “Écloga III”, das *Bucólicas*, da edição que cita da seguinte forma: “SAINT-DENIS, E. de – *Virgile*, Bucólica III, v. 58-59, p. 51”. (LOPES, 1975, p. 45).

formais que Camões cultivou na sua lírica, o poeta mineiro também se apresenta como o poeta das redondilhas maiores e das rimas toantes (LOPES, 1975, p. 47):

Pescadores do Mondego,
 Que girais por essa praia,
 Se vós enganais o peixe,
 Também Lise vos engana.
 [...]
 Guardai-vos pois, Pescadores,
 Dos olhos dessa tirana;
 Que para troféus de Lise,
 Despojos de **Alcemo** bastam.
 [...]
 (COSTA, 1996, p. 263; v. 1-4, 21-24, grifo nosso).

Ao que nos parece, a recorrência ao pastor Alcemo claudiano une o anseio da amenidade idílica expressa no soneto com o estilo arcádico do romance e a imaginação do Mondego.

Essa união de estilística e imaginação remete ao cenário ameno virgiliano do qual o poeta tenta perpetuar o encanto do momento bucólico quando propõe o cântico amabeu, cuja poesia que revela estrutura dramática composta por pastores, cenário, ação e tempo determinado, expressos no Soneto X, é retratada no suave idílio claudiano em que dois pastores se apresentam para cantar à amada pastora.

Apesar da apresentação dos dois pastores e da escolha do “velho Alcemo” como juiz, inferimos que há um paradoxo na expressão do canto, pois a voz do pastor Palemo aparentemente é oculta, enquanto que a voz explícita parece ser apenas a do pastor recôndito no Eu.

Hélio Lopes confirma o contraditório monólogo na disputa poética que deveria ser dialogada, já que se trata do cântico amabeu: “Apenas um dos interlocutores fala. Inicia-se com galharda tomada de posição do primeiro pastor que, decididamente, coloca sem preâmbulos a prenda de sua aposta: ‘Eu ponho esta sanfona’.” (LOPES, 1975, p. 48, aspas do autor).

O Eu que oculta a identidade do pastor adversário de Palemo, é, ao mesmo tempo, o que lhe oculta a voz. Por outro lado, é o pronome que marca todos os demais versos com contraditória autoconfiança, orgulho e paradoxal certeza de vitória, já que não é possível ao “velho Alcemo” avaliar o melhor canto, dada a ausência do diálogo.

A ênfase do pronome se associa com as marcas discursivas do ufanoso monólogo, pois seguido do verbo “por”, no presente do indicativo e do pronome adjetivo “esta” aumenta a

importância da sanfona que coloca como imposição, ao adversário, na exigência da troca desta pela determinada ovelha branca, aquela de maior estima do pastor, juntamente com o cajado, numa aparente intimidação e demonstração de superioridade do Eu que tira, porém a “oportunidade de uma contra oferta de Palemo”. (LOPES, 1975, p. 49).

A ausência de uma contraproposta de Palemo evidencia o orgulho do Eu antagônico ao Tu porque enquanto este tem que dispor sua amada ovelha e o cajado que, além de ser símbolo do seu ofício, é o representativo do reconhecimento dos companheiros e do rebanho, o Eu, em injusto contraste, não oferece nada em troca.

No entanto, a despeito da tensão resultante dos aparentes traços conflituosos que envolvem “o som da flauta magoado”, o orgulho do Eu e o silenciamento do Tu, numa relação de contraste, a alegria da alma preenche todo o espaço do canto e a melodia pulula, em todas as estrofes, na aliteração do /p/ [“ponho”, “Palemo”, “porás”, “podemos”, “principia”, “pastor”, “para”, “parece”, “prado”, “porfia”, “Pastora”].

A musicalidade parece se completar com o som fanhoso do instrumento e o eco da sanfona repercutidos pelo jogo de sons nasais dos elementos que envolvem os sintagmas “ovelha” e “branca”, acompanhados de surdas [“esta”, “tu”, “branca”, “cajado”, “sanfona”] e das sonoras [“ovelha”, “cajado”].

A acentuação do ritmo parece confirmar a alegria saltitante com as tônicas alternadas nos decassílabos “Eu/po/nhoes/ta/san/fo/na/tu/Pa/lemo”, “Po/rás/ao/ve/lha/bran/cae/o/ca/jado” sendo que a musicalidade continua, nos versos seguintes, com os mesmos aspectos sonoros.

O terceiro verso marca o encontro dos dois pastores em “ambos” ao passo que os une pelo “som da flauta magoado” antecedido da conjunção “E”, que dá início ao verso, porém enquanto são unidos pelo canto, no terceiro verso, são separados pela competição anunciada, no quarto verso, que os torna adversários “podemos competir de extremo a extremo” (v. 4).

Consideramos esse jogo entre união e separação dos pastores como mais um aspecto representativo da dualidade claudiana, que se apresenta em diferentes nuances porque embora a ambiguidade, no Soneto “X”, não seja tão marcada pela tensão entre natureza e persona poética, percebidas em outros poemas, a ambivalência marca presença na competição que se estabelece pela proposta do canto entre os pastores, o “cântico amabeu” que, por ser confirmado nos versos centrais do poema, ilusoriamente, na leitura inicial, parece ser o centro da “porfia” quando, ao encerrar os quartetos, o poeta nos revela a escolha do árbitro, o “velho Alcemo” que tem aparecimento inesperado após a proposta “Escolhamos embora o velho Alcemo” (v. 8).

Ao refletir sobre a sugestão, que parece mais uma imposição do Eu para a escolha do árbitro, Hélio Lopes pondera que apesar do pastor atribuir a Alcemo a sabedoria e serenidade do julgamento, como reconhecimento da experiência do juiz evidenciado pela conotação positiva do adjetivo “velho” que acompanha o nome surgido repentinamente, a proposta unilateral reacentua ainda mais o orgulho do pastor. O crítico acrescenta ainda que a sugestão inesperada pelo juiz Alcemo se confirma com o advérbio “embora” que pode ser entendido com a expressão que, neste caso, corresponderia à compreensão equivalente “em boa hora”. (LOPES, 1975, p. 52).

A expressão subentendida nos leva à indagação; “em boa hora” para quem? Já que Palemo não se manifesta e seu silêncio permanece mesmo após a induzida escolha do juiz. Semelhantemente ao silêncio de Palemo, a suposta aceitação de Alcemo parece se confirmar com a omissão do pronunciamento deste, no início dos tercetos, no verso em que o Eu, mais uma vez de forma impositiva indaga “Que esperas? Toma a flauta, principia;” (v. 9).

No verso seguinte, no entanto, a tensão do tom inquisitivo é amenizada com a branda expressão “Eu quero acompanhar-te” (v.10), ao que Hélio Lopes sugere que, neste momento, o poeta “cria no leitor a ilusão de ver os pastores prontos para o canto”. (LOPES, 1975, p. 52). Coaduna nesta ilusão a perpetuação do instante bucólico que desde “os horizontes” (v. 10), em eras mais remotas, “Já se enchem de prazer, e de alegria;” (v.11).

A harmonia idílica que ecoa do modelo virgiliano se evidencia com a alusão do Eu que, com a conotação de aproximação no uso duplicado da variação do pronome “estes, estas” acompanhando os elementos bucólicos milenares “prados” e “fontes”, denotam que o poeta intensifica o anseio de eternizar aquele momento presente de encantamento expressos no verso inicial do terceto de encerramento do poema “Parece que estes prados, e estas fontes” (v. 12).

O encantamento do instante bucólico também parece se refletir na interligação da sonoridade dos versos que expressam rápida fluência unindo todos os timbres de vogais tônicas, além de aproximar o “horizonte” das “fontes”, o “prazer” aos “prados”, estes à “Pastora”, que é o verdadeiro “assunto da porfia” e a pastora é Nise, musa soberana “destes montes” claudianos.

Ao final da disputa entre os pastores, quem vence, com louvor, é a musa exaltada, no último verso, “Nise, a melhor pastora destes montes” para Cláudio que canta à pastora o equivalente quase à quarta parte da quantidade de poemas, e em Camões o lamento à pastora também está presente numa quantidade significativa da totalidade dos poemas publicados na *Lírica*.

No entanto, constatamos que Nise é a musa não apenas da expressão de alegres louvores perpetuados no Soneto “X”.

No próximo subtítulo, consideraremos também as expressões de lamento dos pastores quando se deparam com sentimentos que perturbam o instante harmonioso.

4.2 Presença da melancolia

Só minha alma em fatal melancolia,
 Por te não poder ver, Nise adorada,
 Não sabe inda que coisa é alegria:
 (COSTA, 1996, p. 318).

A série de sonetos claudianos cantados em homenagem à Nise, dos quais já fizemos menção, parece aludir àquele conjunto de sonetos camonianos, que versam sobre a ausência da pastora de mesmo nome, e dos quais Maria de Lurdes Saraiva denomina como um “ciclo de despedida”. (CAMÕES, 1994, p.165).

A despedida, como expressão qualificativa do “ciclo” mencionado pela autora, remete à temática da separação que faz alusão à morte de Dinamene, cuja amada camoniana é também sua musa, Nise, no conjunto de poemas sobre os quais já fizemos referência quando apresentamos o poeta quinhentista, no capítulo inicial deste estudo.

Da série camoniana, destacaremos o último soneto mencionado, “O raio cristalino se estendia”, cujo poema pressupomos que ressoa, no Soneto “LXIV” de Cláudio, o tom melancólico manifestado no soneto de Camões:

O raio cristalino se estendia
 pelo mundo da Aurora marchetada,
 quando **Nise**, pastora delicada,
 donde a vida deixava, se partia.

Dos olhos, com que o Sol escurecia,
 levando a vista em lágrimas banhada,
 de si, do Fado e Tempo magoada,
 pondo os olhos no Céu, assim dizia:

‘Nasce, sereno Sol, puro e luzente;
 resplandece, fermosa e roxa Aurora,
 qualquer alma alegrando descontente;

que a minha, sabe tu que, desde agora,
 jamais na vida a podes ver contente,
 nem tão triste nenhuma outra pastora’
 (CAMÕES, 1994, p. 165; aspas do autor e grifo nosso).

O canto do pastor camoniano parece ser marcado por um jogo de luz, sombras e contrastantes nuances de policromia quando tem início com a luminosidade do “raio cristalino” (v. 1) que se estende pelo seu universo multicolor aludido pela “Aurora marchetada” (v. 2), cujos aspectos sugerem que é a hora do **nascer** do sol que se despede de sua musa

“Nise, pastora delicada” (v.3) da qual a confirmação da dolorosa separação, causada pela morte da pastora, se dá no final do primeiro quarteto “donde a vida deixava, se partia.” (v. 4).

O segundo quarteto sugere uma incompatibilidade entre a luminosidade do dia, juntamente com os aspectos coloridos da natureza, e a escuridão que vai na alma do eu lírico, manifestada no pranto expresso dos versos “Dos olhos, com que o Sol escurecia” / “levando a vista em lágrimas banhada” (v. 5-6).

Nos tercetos, o eu lírico que, até então, parecia contido no poema, ocultando-se nas formas verbais em terceira pessoa, projeta na voz da pastora os sentimentos de mágoa, causada pela dor seguida do distanciamento e começa a dar vazão ao lirismo usando o discurso direto, mas na voz de Nise, marcada pelo pronome possessivo feminino “minha” (v. 12), porém o pranto não se particulariza já que, no verso anterior, o lamento se estende a “qualquer alma” que, em conflito, manifesta a antítese, marcadamente camoniana, “alegrando descontente” (v. 11) diante de um amanhecer luminoso, porém de cores funestas representado pela expressão “roxa Aurora” (v.10).

A antítese camoniana parece ressoar, transfigurando-se, nas expressões ambivalentes dos sonetos que compõem aquela série bucólica claudiana, da qual já apresentamos anteriormente, cuja dual expressividade vai além e se manifesta em outro poema, o Soneto “LXIV”, do qual julgamos que ecos de luminosidade do Sol e do raio camoniano ressoam, melancolicamente, na poesia de Cláudio Manuel da Costa:

Que tarde nasce o Sol, que vagaroso!
Parece que se cansa de que a um triste
Haja de aparecer: quando resiste
A seu raio este sítio tenebroso!

Não pode ser que o giro luminoso
Tanto tempo detenha, se persiste
Acaso o meu delírio! se me assiste
Anda aquele humor tão venenoso!

Aquela porta ali se está cerrando;
Dela sai um Pastor, outro assobia,
E o gado para o monte vai chamando.

Ora, não há mais louca fantasia!
Mas quem anda, como eu assim penando,
Não sabe quando é noite, ou quando é dia.
(COSTA, 1996, p. 79-80).

A localização do espaço temporal em que se situa o eu lírico claudiano demonstra semelhança com o pastor camoniano, visto que os indicativos apontam para a hora do amanhecer como o momento no qual ambos se põem a versejar.

Quando discorre sobre o poema de Cláudio, Sérgio Alcides confirma o instante do canto ao romper do dia e o associa à dualidade quando, declaradamente, usa as expressões “a hora é o lusco-fusco, a boca do amanhecer, marcada por si só de ambiguidade” (ALCIDES, 2003, p. 152).

A observação do crítico fundamenta nossa impressão de que não se trata de um amanhecer rotineiro, pois parece que, para o eu-lírico, o dia já começa com aspectos de incerta marcação temporal no momento que denota ambivalência logo no despontar do verso inicial que expressa tardança e lentidão do alvorecer “Que tarde nasce o Sol, que vagaroso!” (v. 1)

Essa impressão de letargia da natureza parece refletir o estado cansado e triste, típico do sujeito melancólico que assim como a natureza resiste aos seus raios, o eu-lírico resiste à normalidade devido à condição aparente que se encontra e expressa nos versos seguintes “Parece que se cansa de que a um triste” / “Haja de aparecer: quanto resiste” / “a seu raio este sítio tenebroso!” (v. 2-4).

Todos esses aspectos denotados no poema de Cláudio como a tristeza, a lentidão, a fadiga e a resistência em seguir o curso rotineiro do tempo, os quais inferimos como característicos da condição do melancólico encontram embasamento no estudo *O tempo e o cão*, de Maria Rita Kehl, quando trata sobre os aspectos de melancolia presentes na literatura.

Especialmente sobre a percepção temporal para o melancólico, a psicanalista pondera que o “tempo que não passa nas depressões é a temporalidade em suspenso, que não se ancora em nenhuma representação esperançosa do *devir*”. (KEHL, 2010, p. 20).

A concepção do tempo suspenso unida com a ausência de esperança futura coaduna com a visão melancólica do lirismo claudiano abordada por Sérgio Alcides quando sugere que, de modo geral, a visão do paraíso pastoril é remetida ao passado, para a era da Idade do Ouro, porque se trata de um bem perdido do pastor claudiano em que a memória é incessantemente lembrada dentro de uma percepção tormentosa; a do “sítio tenebroso”

Tal perspectiva acentua a dor da perda, uma vez que, na visão do Glauceste Satúrnio lírico, o futuro não está em seus planos e o presente se mostra enganoso a todo o instante, para o pastor que anda penando confuso entre o dia e a noite. (ALCIDES, 2003, p. 167).

A visão claudiana transfigurada de mundo pastoril decaído, explanada por Sérgio Alcides, reforça a tese, apresentada pela psicanalista, de que esse aspecto de temporalidade também é próprio do sujeito melancólico. (KEHL, 2010, p. 21).

Sobre o aspecto de resistência, associado à marcação temporal natural, a psicanalista esclarece que a melancolia ou depressão⁵⁹, como sintoma social, é aquilo que resiste ao imperativo do gozo (KEHL, 2010, p. 103).

Ao que parece, essa resistência ao gozo é confirmada, na segunda estrofe do soneto claudiano, no momento que o eu lírico melancólico se mostra incomodado com a luminosidade do sol, da qual outras visões associaria os raios de luminosidade com o irradiar de alegria e prazer, no entanto, não é esta a percepção da persona poética claudiana que se queixa “Não pode ser que o giro luminoso” / “Tanto tempo detenha, se persiste” (v. 5-6). E persistindo a luminosidade o eu lírico delira “Acaso o meu delírio! se me assiste”. (v. 7).

O delírio do eu lírico claudiano também demonstra estar diretamente ligado com o seu estado de humor, conforme expressa o verso seguinte, o qual encerra o segundo quarteto, “Ainda aquele humor tão venenoso” (v. 8).

Ao tratar sobre a expressão “humor venenoso”, Sérgio Alcides afirma que o sujeito melancólico já é experiente e quando admite seu delírio, indaga se não está se deixando enganar pelo veneno do seu humor. (ALCIDES, 2003, p. 53).

O crítico declara que as suspeitas delirantes do melancólico se confirmam no primeiro terceto pelo fato de que as cenas desta estrofe que apresentam elementos de um *locus amoenus* “Dela sai um **Pastor**, outro assobia” / “E o **gado** para o **monte** vai chamando” (v. 10-11), juntamente com a chegada da luz do dia em que recomeça a faina do pastoreio, expressam forte contraste com a paisagem representada no primeiro quarteto que pinta um *locus terribilis* com o “**sítio tenebroso**”. (ALCIDES, 2003, p. 53).

Na última estrofe parece que o sujeito sai do estado de devaneio “Ora, não há mais louca fantasia!” / “Mas quem anda, como eu, assim penando,” (v.12-13) e constata que, devido ao seu mal “Não sabe quando é noite, ou quando é dia.” (v. 14).

⁵⁹ A psicanalista esclarece sobre implicações do uso dos termos como sinônimos, na atualidade: “[...] é possível que a melancolia tenha sido substituída pela depressão como o nome mais adequado à expressão contemporânea do mal-estar, herdeira do que teria sido a melancolia pré-freudiana. Não existe substituição que nos poupe da perda. Ao trocar a denominação do ‘melancólico’ pela do ‘depressivo’ para manter a linha analítica que articulava a antiga melancolia ao sintoma social, parte do brilho e do valor atribuído pela tradição ocidental a essa forma de mal-estar teve de ser deixada para trás. Os queixosos, os autotorturados característicos da melancolia freudiana, também não fazem por merecer essa herança. É preciso admitir que a aura romântica, tanto reflexiva quanto criativa, (mal-)equilibrada na tensa fronteira entre o gênio e a loucura – a aura dos antigos melancólicos –, perdeu-se.” (KEHL, 2010, p. 87, aspas da autora).

Nessa condição que se encontra o eu lírico melancólico, Sérgio Alcides pondera que as visões do sujeito se interpõem entre a realidade e o pastor em delírio, o que caracteriza uma perspectiva inerente às miragens tramadas pela melancolia na imaginação desconcertada. (ALCIDES, 2003, p. 153).

Todas essas nuances, expressas no soneto, que culminam no devaneio do pastor melancólico tem implicação naquele traço qualificativo claudiano de dualidade e que sobre esse aspecto o crítico pondera:

A ambivalência que o soneto acima põe em cena é a própria condição do melancólico, tal como a melancolia era entendida desde a Antiguidade. Ao representar-se sob o influxo da bile negra, Cláudio Manuel da Costa optava por vincular-se a essa longa tradição, que a partir do humanismo italiano passou a associar o temperamento melancólico especificamente ao homem de letras, o *homo litteratus* ou letrado. (ALCIDES, 2003, p. 153).

No que tange ao aspecto melancólico, parece que em Cláudio ou se intensifica bem mais que em Camões, ou talvez seja um traço distintivo entre os poetas, explicado pelos aspectos que remetem ao nome de Glauceste Satúrnio, especialmente quando alude ao aspecto sombrio de Saturno-astro que, na Idade Média, teria sido associado à bile negra sendo que o planeta imputaria o influxo característico a seus filhos. (ALCIDES, 2003, p. 155).

Ao que parece, a proposital escolha da delegação poética, Glauceste Satúrnio, relacionada aos aspectos de ambivalência e melancolia, no que tange, especialmente, ao sobrenome pastoril, estaria diretamente associada à representação das ações de Saturno ligadas à influência da bile negra:

[...] tal como Saturno deus/planeta, a melancolia também se constituía desde os tempos antigos sob o signo da ambiguidade: o céu e a terra, o riso e o choro, o baixo e o sublime, a clarividência e a loucura nela davam-se as mãos. A tradição de Saturno e a da melancolia seriam finalmente aproximadas com a lenta penetração da astrologia árabe nos círculos escolásticos do século XII. [...] Assim como Saturno e a bile negra poderiam engendrar um engenho superior que por seu temperamento ou sina tendesse a destacar-se como letrado, também o aplicado cultivado das letras poderia infundir no homem os sintomas nefastos da melancolia, através de um forçoso destemperamento que lhe incrementasse a circulação da bile negra (ALCIDES, 2003, p. 157).

Retomando a expressão do “humor tão venenoso”, do qual Sérgio Alcides remete à bile negra associada à melancolia que contamina o pastor e, conseqüentemente, todo o poema, inferimos que já não é possível distinguir se a expressividade melancólica é apenas ficção

pastoril ou se o poeta projeta no pastor seus sintomas e vice-versa, uma vez que Sérgio Alcides declara que Cláudio Manuel da Costa muito se identificava com o pastor Glauceste Satúrnio. (ALCIDES, 2003, p. 166).

Quando o crítico reflete sobre o poeta como pessoa, declara que a natureza e a sociedade melancolizaram Cláudio Manuel da Costa, ao passo que o pastor Glauceste Satúrnio as melancolizava ao convertê-las em “paisagem”. (ALCIDES, 2003, p. 173).

No soneto “LXIV”, apesar de observarmos que a paisagem do pastor remete ao lugar de exílio do poeta, o “sítio tenebroso”, notamos que é possível estabelecer um paralelismo entre as imagens da paisagem do pastor camoniano e do pastor claudiano, que se aproximam pelo aspecto melancólico que exprimem em seus versos.

Enquanto o astro camoniano tem o nascer qualificado como “sereno” contrastando com a tristeza da alma, em Cláudio o nascer do Sol é vagaroso, aspecto este que parece ser incômodo, além de denotar ser a tentativa do poeta em projetar, na natureza, as características próprias do sujeito melancólico e sua relação com aquele aspecto de temporalidade, conforme já tivemos elucidação de Maria Rita Kehl que acrescenta à ponderação, o esclarecimento de que “o tempo é instituído, para cada sujeito, no intervalo entre a tensão de necessidade (pulsional) e a satisfação” (KEHL, 2010, p. 112).

No que se refere a essa relação entre tensão e necessidade associadas à demanda do tempo, observamos que para o pastor de Camões, a temporalidade parece não sofrer alteração com os lamentos melancólicos do pastor que, assim como em Cláudio, evoca a imagem do raio que, para o pastor camoniano, vem acompanhado de luminosidade transparente aludida pelo adjetivo “cristalino”.

No entanto, em Cláudio, o tempo denota ser oscilante já que o sol nasce “vagaroso”, enquanto que o raio não apresenta nenhum lampejo qualificativo, o que culmina na luz que se dissipa na alma do eu lírico claudiano, o qual se encontra num lugar sombrio, o “sítio tenebroso”, expressão que vem seguida do “raio”, no mesmo verso “A seu raio este sítio tenebroso!” (v. 4).

A musicalidade que envolve as imagens e alude à aliteração em /t/ camoniana [“cristalino”, “estndia”, “marchetada”, “pastora”, “partia”, “Tempo”, “descontente”, “tu”, “contente”, “outra”, que culmina em “tão triste”], parece ressoar em Cláudio, porém com um tom de agravamento porque enquanto o pastor camoniano conclui o canto com expressão de nostálgica tristeza, o pastor claudiano já anuncia, nos primeiros versos, o lugar “sítio” do seu triste lamento que de tão melancólico passa a ser “tenebroso” (v. 4) e o eco continua ao longo

do soneto [“tarde”, “triste”, “sítio”, “tanto”, “tempo”, “detenha”, “persiste”, “assiste”, “porta”, “Pastor”, “monte”, “fantasia”].

E a alusão ao tom nefasto camoniano denota aparentar reminiscência em todo o poema claudiano, porém o eco denota ser mais intensificado, mais pesado, de modo que, o som aberto da assonância camoniana percebida na junção das vogais /ia/ das terminações verbais, que marcam a rima interpolada dos versos decassílabos, nos quartetos [“estendia”, “partia”, “escurecia”, “dizia”], em Cláudio se fecha na vogal /o/ [“vagaroso”, “tenebroso”, “luminoso”, “venenoso”] nas rimas de mesma disposição dos versos de Camões, porém a assonância camoniana ressoa em rimas interpoladas apenas no último terceto claudiano [“fantasia”, “dia”] e que parece ecoar o canto do pastor que “assobia” (v. 10), na estrofe anterior.

Em Camões, a sonoridade da assonância sugere ecoar o lamento da vida que se ia, “partia”, e na ambígua tentativa do consolo do alegrar-se descontente, permanecem os tristes ais, confirmados com a terminação do advérbio “jamais” designado a perpetuar a infelicidade expressa no verso do qual inicia com a negação atemporal “jamais na vida a podes ver contente”.

No caso de Cláudio, essa tristeza melancólica que atravessa o tempo parece ser o prenúncio da também separação eterna da sua Nise que tem morte anunciada no Soneto “XCIX”:

Parece, ou eu me engano, que esta fonte
De repente o licor deixou turvado;
O Céu, que estava limpo e azulado,
Se vai escurecendo no horizonte:

Porque não haja horror, que não aponte
O agouro funestíssimo, e pesado,
Até de susto já não pasta o gado,
Nem uma voz se escuta em todo o monte.

Um raio de improviso na celeste
Região rebentou: um branco lírio
Da cor das violetas se reveste;

Será delírio! Não, não é delírio.
Que é isto, Pastor meu? que anúncio é este?
Morreu Nise (ai de mim), tudo é martírio.
(COSTA, 1996, p. 95-96)

O primeiro verso do Soneto “XCIX”, inicialmente, parece evocar àquela percepção de engano /“Parece, ou me engano...”/ do pastor melancólico, do Soneto “LXIV”, que delira e, por um momento, não consegue fazer distinção entre a fantasia e a realidade até se dar conta

que fora enganado pelo seu humor venenoso, do qual associamos à influência da bile negra inerente ao planeta Saturno, supostamente associado ao nome do pastor Glauceste Satúrnio.

No entanto, ao contrário do que ocorre na percepção do pastor do Soneto “LXIV”, o pastor do Soneto “XCIX” deixa claro que, desta vez, não está delirando quando, enfaticamente, nega e reitera a negação com o duplo uso do advérbio “não” ao iniciar a última estrofe do poema com o verso “Será delírio! Não, não é delírio” (v. 12).

Este último soneto foi qualificado por Hélio Lopes como um poema de claro aspecto pastoril e constituído com base em antíteses que vão progredindo de dúvida em dúvida até chegar na certeza final. (LOPES, 1975, p. 181).

Com a progressão da dúvida o lamento melancólico parece sofrer um agravamento que vai evidenciando, gradativamente, a catastrófica previsão anunciada desde o segundo verso quando “De repente o licor deixou turvado”, seguido dos sinais que vem do alto quando antes “O céu, que estava limpo e azulado” (v. 3), agora se transforma “Se vai escurecendo no horizonte” (v. 4) apontando o “horror” (v.5) do mortal presságio “O agouro funestíssimo, e pesado” (v. 6).

Os qualificativos “funestíssimo” e “pesado” que, na segunda quadra, deixam explícito o “agouro” que se manifesta já, na primeira estrofe, com o turvar da água e o escurecimento do céu, são abordados por Hélio Lopes ao refletir sobre o sentimento sombrio manifestado mesmo quando o anúncio da morte ainda é velado e incerto, no início do poema:

O poeta dá o agouro da primeira quadra dois qualificativos: funesto e pesado. O primeiro parece referir-se à fonte e o segundo ao céu. O ‘pesado’ pode conotar o volume das nuvens e também a cor negra de que se carregou o firmamento. Nele está contido o significado de lançar tristeza, deixar sinais de tristeza, como se usa na expressão de ‘luto pesado’, ou no vocábulo ‘pêsame’, mais usado no plural. O funesto remete-nos, pela sua etimologia, ao sentido mortal, fatal mortífero, de onde se deriva o fúnebre, o funerário (*funestus*, adj.: *funus*, - *eris* = funeral, enterro, mais usado no plural *funera*, - *um*, como o português *funerais*). De ambos os adjuntos flui a cor do luto, ambos prenunciam a morte, tanto um como o outro enegrecem o espaço, sufocam de escuridão todos os seres vivos, porque cheios de ‘susto’, como petrificados pelo anúncio de morte. (LOPES, 1975, p. 183, aspas e grifo do autor).

A partir do funesto prognóstico, toda a natureza reage desconcertada, como que à espera da catástrofe, porém em total contradição, pois o pastor que antes estava tranquilo, agora está aterrorizado com o susto que espanta até o gado que fica estático “Até de susto já não pasta o gado” (v. 7).

O canto se encerra no monte e rompe total silêncio “Nem uma voz se escuta em todo o monte.” (v. 8).

O céu também se mostra abalado, uma vez que a anterior serenidade é rompida pelo estrondo de um raio “Um raio de improviso na celeste” / “Região rebentou:[...] (v. 9-10). E o raio parece ser o irrompimento do terrível choque mortal denotado na explosão que alude o encontro consonantal /pr/ da expressão adjunta “de improviso”, que, por sua vez, remete à aliteração do /r/ [“Parece”, “repente”, “horizonte”, “horror”, “agouro”, “raixo”, “Região”, “rebentou”, “reveste”, “morreu”].

O aspecto repentino e de celeridade do raio parece ser projetado no desdobramento do nono para o décimo verso que não oferece pausa à leitura. Hélio Lopes reflete sobre a sonoridade das vogais das expressões que acompanham o raio e a fluidez do movimento dos versos iniciais do primeiro terceto: “A tônica aberta de ‘celeste’ abre ainda mais em crescendo a explosão do raio que se prolonga num ribombo surdo de nasais e tons fechados de ‘região’ e ‘rebentou’”. (LOPES, 1975, p. 184)

Após a explosão nefasta do raio, até a cor do lírio é transfigurada em símbolo funesto “[...] um branco lírio” / Da cor das violetas se reveste; (v. 10-11).

O contraste já manifestado nas expressões descritivas dos dois quartetos se estende, também, para os tempos verbais dos últimos versos do primeiro terceto, pois o décimo verso traz a certeza que o raio veio e passou, com o verbo, “rebentou”, no pretérito perfeito, porém o tom de tristeza funesta continua refletido no lírio que, cobrindo-se de dor, agora é arroxeadado, uma vez que na transfiguração das cores o verbo, “reveste”, está no presente.

O último terceto já não apresenta mais nem o aspecto de anúncio gradativo expresso nos versos das estrofes anteriores, nem a linha descritiva da reação do pastor e dos elementos da natureza. Agora já não existe mais dúvida da trágica previsão, pois em lugar do “agouro”, tem-se a certeza, mesmo quando, diante do choque, o pastor ainda queira duvidar com a exclamação “Será delírio”, porém logo recobra a consciência e confirma a evidência com a dupla negativa afirmativa do fato “não, não é delírio.”

No entanto, mesmo diante da confirmação da dura realidade, o penúltimo verso apresenta indagações do pastor que instantes antes afirma duplamente que não tinha mais incertezas sobre o fato, mas novamente parece demonstrar perplexidade.

Titubeio este que, a nosso ver, não está mais relacionado às dúvidas sobre o terrível anúncio porque inferimos que quando o pastor se indaga, como se questionasse a um outro, “Que é isto, Pastor meu? que anúncio é este?” (v. 13), manifesta mais daquele traço

ambivalente de sua personalidade, do que incredulidade diante da cruel e inelutável sentença “Morreu Nise (ai de mim), tudo é martírio.” (v. 14).

Há uma observação que Hélio Lopes faz, em sua análise, sobre este último verso do soneto e que nos chama a atenção para a estrutura frásica que se divide em três sessões, porém permanecem ligadas pelo sentido fúnebre; / Morreu Nise / ai de mim / tudo é martírio/. Há uma sequência de elementos atando efeito e causa ao tema de origem que é a morte da pastora. (LOPES, 1975, p. 187).

Acompanhando a breve e seca notícia da morte vem a locução interjetiva fechada, entre parêntesis. O ai, explícito, ao mesmo tempo que contraditoriamente também é recluso, do pastor claudiano, remete aos ais camonianos quando também pranteia a morte de sua Nise.

Porém reservado dentro do último verso, no último momento do seu penúltimo canto das *Obras*, parece denotar que o pastor não consegue mais fazer extravasar a dor que põe fim ao lirismo numa última exclamação contida, sufocada pela mágoa e que consuma o sofrimento com a expressão “tudo é martírio”.

O antepenúltimo e o último versos se unem pela rima dolorida das tônicas /i/ que se alongam e se duplicam nas expressões “lír̄io” e “delír̄io” e refletem em Nise, a causa da dor, em m̄im, o pastor enlutado e em martír̄io, a exteriorização do pranto do poeta.

O martírio claudiano pela morte de sua Nise parece ressoar o canto funesto camoniano por Dinamene, a Nise camoniana, no entanto observamos diferença relacionada à morte das duas pastoras já que a musa camoniana é histórica, real, enquanto que sobre a pastora claudiana Hélio Lopes questiona se é pura ficção ou realidade transcendente a si mesma, na experiência do poeta, além de conquistadora de alta idealização perene.

O crítico declara que tende a afirmar positivamente sobre a idealização da musa claudiana, apesar que diante da pressuposição apresenta apenas a constante que inferimos dos poemas; “Nise é a desejada inacessível.” (LOPES, 1975, p. 22).

Com a leitura analítica do Soneto “XCIX”, do qual estabelecemos diálogo com outros poemas claudianos, além de pressupor que apresenta reminiscência camoniana, damos por encerrado este capítulo com o texto poético que também denota marcar o encerramento das *Obras*, fazendo alusão ao aspecto hipotético baseado na dedução lógica que nos deixa uma interrogação; se Nise é a pastora que ocupa o centro das preocupações e dos sentimentos mais intensos do poeta, com sua morte, quem agora irá preencher o vazio que deixa a ausência e saudade da musa, na alma do poeta?

Na falta de continuidade dos poemas, inferimos que só restou a dor para ocupar o lugar da pastora e, por isso, é anunciado o findar dos versos, já que na ordem da numeração,

este é o penúltimo poema que compõe a obra claudiana, relativamente aos cem sonetos, o que reforça o nosso pressuposto de que seja o encerramento do canto do pastor à Nise, uma vez que, aparentemente, após a morte da musa o poeta não encontra mais inspiração e escreve o último soneto com uma dedicatória a todas as musas que inspiraram os versos do árcade mineiro, Cláudio Manuel da Costa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu não chamo a isto já felicidade:
Ao campo me recolho, e reconheço
Que não há maior bem que a soledade.
(COSTA, 1996, p. 79).

Anunciada a conclusão do último capítulo, da nossa escrita, deixaremos algumas impressões como palavras finais de encerramento deste momento sabendo, no entanto, que a pesquisa não se esgota aqui, pois acreditamos que a poesia de Cláudio Manuel da Costa suscita inúmeras possibilidades de reflexão.

Dentre os infinitos caminhos apontados pela poética claudiana, destacaremos dois fatores que tendem impulsionar a continuidade (em outro momento) das nossas investigações; a relevância dos estudos sobre o Arcadismo e a convicção que o canto bucólico ambivalente claudiano, com ressonância camoniana, permanece ecoando, transfigurando, quiçá, em outros versos e eternizando a saudade dilacerante da harmonia de uma aura idílica.

Em relação ao primeiro aspecto, deliberamos pertinente evocar as reflexões trazidas no “Prefácio” do estudo *Arcádia, Tradição e Mudança*, de Jorge Ruedas de la Serna (1995), cujo texto Antonio Candido pondera sobre o essencial valor dos estudos que envolvem o Arcadismo, sobretudo em tempos que este é um assunto relegado há cerca de três décadas, na Academia. O crítico ressalta ainda que enquanto outros estudos, como os relacionados à literatura contemporânea, por exemplo, estão sempre presentes no interesse geral, o Arcadismo é esquecido. (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. XI).

Levando em consideração as ponderações de Antonio Candido, temos consciência que nossa pesquisa caminha na contramão dos temas da contemporaneidade. Entretanto concordamos com o crítico sobre ser de fundamental importância destacar que o Arcadismo ocupa posição chave no processo de formação da cultura brasileira. É por isso que julgamos imprescindível perseguir o seguinte propósito:

...chamar a atenção para os **vínculos que fazem do Arcadismo em nossa língua um conjunto orgânico**, sem esquecer que por sua vez ele é **parte de um amplo fenômeno de civilização** que abrange a Itália, a Espanha, a França, Portugal, o Brasil e outros países.
(RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. XIII, grifo nosso).

Tal intuito não diz respeito apenas no que se refere à literatura, mas também ao aspecto referente à própria definição de identidade nacional atrelada aos significados do

movimento literário e o legado arcádico que uniu (quem sabe ainda une) literatura e ideologias durante muito tempo.

O ideal harmonioso percebido no gênero bucólico, característico do Arcadismo, serve de alento por meio da poesia que, por sua vez, traduz a expressão de angústias e anseios milenares, revisitados em diferentes culturas e resgatados por Cláudio.

São esses anseios que chegam até nós, em nosso tempo conturbado e talvez seja por este motivo que Laura de Mello e Souza assim reflete:

Para nós, o tormento de Cláudio Manuel da Costa permanece mais do que familiar: é constitutivo do nosso modo de ser [...]. Por isso, **o poeta parece às vezes uma espécie de patrono do dilaceramento cultural e identitário dos homens de letras luso-brasileiros e, logo depois, brasileiros: todos carregam um pouco de Cláudio em si.** (SOUZA, 2011, p. 163, negrito e sublinhado nossos).

Após todas as leituras apresentadas e ponderadas, constatamos a presença de uma metamorfose no lirismo bucólico claudiano que evidencia um contraste entre as amenidades da memória arcádica, representadas pelas plácidas imagens do Mondego nas quais ressoam elementos da paisagem pertinentes ao *locus amoenus* virgiliano, em conflito com o sentimento do desterro ovidiano evidenciado pelas expressões de dilaceramento, quando em incessante pranto, o poeta pastor lamenta a condição em que se encontra “na própria terra peregrino”, o *locus terribilis*.

Com Edward Lopes lembramos que a metamorfose em Cláudio Manuel da Costa consiste em transformar o espaço geográfico de Minas Gerais em espaço literário, em celebração poética, manifestada nas *Obras*, com seus versos arcádicos. O crítico afirma que essa é uma significação global do livro dos sonetos. (LOPES, 1997, p. 106).

Em conformidade com as ideias de Edward Lopes, Sérgio Alcides reflete que as transformações claudianas estão profundamente ancoradas na natureza em conjunto com o ser humano e que estas são capazes de surpreendentes metamorfoses de uma geração para outra. (ALCIDES, 2003, p. 130).

A metamorfose claudiana também ressoa o sentimento antitético camoniano que expressa um “bucolismo intranquilo”, já que a inquietação, em Cláudio Manuel da Costa está associada àquele aspecto de ambiguidade.

É com base nesse aspecto dual que consideramos que o qualificativo de ambivalência, em Cláudio Manuel da Costa, expressa sua inovadora singularidade e o torna um “arcade por excelência”, conforme Alfredo Bosi (1997, p. 68) já havia declarado quando ponderou sobre a

retomada dos moldes da Antiguidade, pelo poeta, ao mesmo tempo em que transforma a visão bucólica greco-latina transportando o ambiente pastoril clássico para os montes e penhascos de sua terra mineira.

Nesse processo de transfiguração, o poeta mineiro ressignifica, por meio da intertextualidade, a concepção arcádica virgiliana, no lirismo, em contraste com a visão ovidiana, nas expressões da natureza, em que esta é representada com aspectos de rudeza da pátria inculta e se torna incompatível com a brandura da sensibilidade do pastor poeta que expressa aquele sentimento de desterro ovidiano do qual é recorrente a expressão de exilado, nas personas poéticas claudianas.

O sentimento de peregrino, por sua vez, evoca o tema do desconcerto do mundo camoniano, uma vez que a tensão e angústia, no poema mineiro, constituem o lamento resultante da incongruência entre o lugar que ocupa, o *locus terribilis*, em contraposição com o lugar que anseia estar, o *locus amoenus*, já que o lugar do poeta árcade é a Arcádia da qual o pastor Glauceste se sente distante e projeta a tensão melancólica no eu lírico que lamenta a ausência de sua musa inspiradora, Nise, que por sua vez ecoa a musa camoniana e ressoa a pastora virgiliana.

O contraste percebido no sentimento melancólico claudiano é o motivo, também, que proporcionou a percepção para o despertar de um olhar analítico que tem como foco a constatação da existência de duas tópicas, mencionadas no parágrafo anterior, que são contrapostas, mas que se complementam.

A questão do estudo das tópicas relacionadas ao tema pastoril, em Cláudio Manuel da Costa, está também relacionada aos valores da terra natal, no contexto em que situou o movimento do Arcadismo brasileiro, o que nos leva a ponderar sobre a conceituação tanto dos termos que envolvem a temática, quanto do movimento literário que o poeta representa.

É como um inovador do movimento árcade, ao considerar as tópicas, em Cláudio Manuel da Costa, que reafirmamos a autenticidade claudiana com base na ratificação de Francisco Achcar quando declara que “é sobretudo na utilização dos *tópoi* que se revela a originalidade do poeta: a seleção, a expressão e a combinação deles oferecem possibilidades inesgotáveis de soluções imprevistas dentro do uso tradicional [...]” (ACHCAR, 1994, 29).

Concordamos que a ponderação de Francisco Achcar contraria o que pode pressupor a ideia inicial de diluição ou inautenticidade apontada por outros críticos, quando afirmam que os poetas árcades eram meros diluidores, pois na poética de Cláudio, as transformações apresentadas com base na retomada da tradição greco-latina e na expressão dos ecos camonianos são a confirmação da revisitação, do poeta árcade mineiro, às tópicas.

E é por meio do uso dos *tópoi* que são proporcionadas novas elaborações com incontáveis possibilidades de ressignificação.

Portanto, neste processo de inovação das concepções árcades, ressaltamos que é a dubiedade espiritual, aliada às contradições estilísticas (por ser qualificado como um poeta de transição), a grande riqueza da poética claudiana, cujo aspecto marcante é a incompatibilidade do ideal humano, que não se desfaz do desejo de grandeza humana ao mesmo tempo que anseia sempre em voltar à simplicidade da vida, em meio à natureza. Anseio ambivalente, este, que aproxima o homem público e poeta, Dr. Cláudio Manuel da Costa, ao pastor, Glauceste Satúrnio.

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, F. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em Português. São Paulo: Edusp, 1994.
- AGUIAR, M. S. **O jogo de oposições na poesia de Cláudio Manuel da Costa**. 1973. [147 f. versão PDF] – Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1973.
- ALCIDES, S. **Estes Penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a Paisagem de Minas 1753-1773**. São Paulo: Hucitec, 2003.
- ALTER, R.; KERMODE, F. (org.). **Guia Literário da Bíblia**. Tradução de Raul Fiker; Revisão de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1997.
- ALVES, R.; MORAIS, R. et al. **As razões do mito**. Campinas: Papirus, 1988.
- BELL, F. G. **Luiz de Camões**. Tradução de António Álvaro Dória. Porto: Educação Nacional, 1936.
- BERNSTEIN, N.W. *Locus Amoenus and Locus Horridus in Ovid's Metamorphoses*. **Wenshan Review of Literature and Culture**, Taiwan, v. 5.1, p. 67-98. Dez. 2011.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.
- BIRCHAL, H. M. Camões e o conceito de “clássico” de T. S. Eliot. *In*: DUARTE, L. P. (Org.). **Estudos camonianos**. Belo Horizonte: CEP/FALE/UFMG, 1983. p. 161-178.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 35ª ed., revista e aumentada. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOSI, A. Imagem e discurso. *In*: **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 19 – 47.
- CAMÕES, L. **Lírica completa I /Luis de Camões**; prefácio, seleção e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1980.
- CAMÕES, L. **Lírica completa II /Luis de Camões**. 2ª ed. revista; prefácio, seleção e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1994.
- CAMÕES, L. **Lírica completa III /Luis de Camões**; prefácio, seleção e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1981.
- CAMÕES, L. **Sonetos de Luis de Camões**; prefácio, seleção, notas e bibliografia de João de Almeida Lucas. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1955.
- CAMÕES, L. **Lírica**; prefácio, seleção e notas de Massaud Moisés. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 1991.
- CAMÕES, L. **Líricas**; seleção, prefácio e notas de Rodrigues Lapa. Lisboa: [s.n.], 1962.
- CANDIDO. A. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos 1750 - 1880**. 12ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: FAPESP/Ouro sobre azul, 2009.
- CANDIDO. A. Literatura comparada. *In*: **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 211 – 215.
- CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

- CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada e literaturas estrangeiras no Brasil**. Revista Brasileira de Literatura Comparada – Abralic, Rio de Janeiro, n. 3, p. 55 – 66, 1996. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/36/37> - acesso em 03/06/2020.
- CHAUVIN, J. P. **Camões, retratista**. São Paulo: USP/ECA, 2019. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002956286.pdf> acesso em 03/04/2021.
- COSTA, C. M. Poesia completa. In: Proença Filho, D. (Org.). **A poesia dos inconfidentes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p.3-530.
- CURTIUS, E. R. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. 3ª ed. Tradução Teodoro Cabral com colaboração de Paulo Rónai. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- DUARTE, L. P. (Org.). **Estudos camonianos**. Belo Horizonte: CEP/FALE/UFMG, 1983.
- ELIADE, M. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia** – Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <https://edtl.fcsb.unl.pt/> Acesso em: 14 de set. de 2020.
- FAUSTINIO, M. **De Anchieta aos concretos: Poesia brasileira no jornal**. Pesquisa e organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FRAGA, M. C. **Camões: um bucolismo intranquilo**. Coimbra: Livraria Almedina, 1989.
- GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Editora Viva Voz, 2010.
- HASEGAWA, A. P. **Os limites do gênero bucólico em Vergílio: Um estudo das églogas dramáticas**. São Paulo: Humanitas, 2011.
- HIGHET, G. **La Tradición Clásica: Influencias griegas y romanas en la literatura occidental**. Trad. Antonio Altorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1996 (Volume I).
- HOLANDA, S. B. **Capítulos de literatura colonial**. Organização e introdução de Antonio Candido. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- KEAZOR, Henry. **Poussin**. Trad. João Bernardo Boléo. Germany: TASCHEN, 2008.
- KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. São Paulo: Boitempo, 2010.
- LOPES, E. **Metamorfoses: a poesia de Cláudio Manuel da Costa**. São Paulo: UNESP, 1997.
- LOPES, H. **Cláudio, o lírico de Nise**. São Paulo: Livraria Editora Fernando Pessoa, 1975.
- MACHADO, J. P. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 5ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1989 (Volume I).
- MENDES, M. **Virgílio e os Cantadores**. Salvador-BA: O Arquivo de Renato Suttana, 2005. Disponível em: http://www.arquivors.com/mmendes_virgilio.pdf Acesso em 04 de março de 2017.
- MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MOISÉS, C. F. **O Desconcerto do Mundo: do Renascimento ao Surrealismo**. São Paulo: Escrituras, 2001.

NEPOMUCENO, L. **A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo na arcádia brasileira** – São Paulo: Annablume, 2002.

OVÍDIO. **Amores & Arte de amar**. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André; Prefácio e apêndices de Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

OVÍDIO. **Fastos**. Tradução Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; Apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

Oxford Latin Dictionary. 1ª ed. Oxford: Clarendon Press, 1968.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. 3ª ed. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PERRONE-MOISÉS, L. Metalinguagem e intertextualidade. *In: Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978, p. 58-72

PIRES, A. D. **A literatura comparada em perspectiva**. Araraquara, SP: FCL – UNESP, Digitado, 2018.

PIRES, A. D. **Lugares-comuns da lírica, ontem e hoje**. Linguagem – Estudos e Pesquisas. Catalão, GO: UFG - Campus Catalão, vols. 10-11, 2007.

POLÍBIO. **Historias**. Trad. e notas de M. BalaschRecort. Introdução de A. Díaz Tejera. Rev. J. M. Guzmán Hermida. Madrid: Gredos, 1981.

PROENÇA FILHO, D. (Org.). **A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto**. Artigos, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

RAMOS, P. E. S. (Org.) **Poesia do ouro: os mais belos versos da Escola Mineira**. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

RIBEIRO, M. L. M. **A Poesia Pastoral: As Bucólicas de Virgílio**, 2005. 123 f – Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Latinas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

RIFFATERRE, M. **A produção do texto**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

RUEDAS DE LA SERNA, J. A. **Arcádia: tradição e mudança**. São Paulo: EDUSP, 1995.

RUTHVEN, K.K. **O Mito**. Trad. Esther E. H. de BeerMann. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

SAMOYAL, T. Tradução Sandra Nitrini. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTILLI, M. A. **Em Camões e nos poetas inconfidentes: uma questão de tópica e/ou de influência literária**. Língua e Literatura, 1976. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/linguaeliteratura/article/download/113804/111675> acesso em 08/10/19.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Ó. **História da Literatura Portuguesa**. 7ª ed. Porto: Porto Editora; Santos: Martins Fontes, 1973.

SOUZA, L. M. **Cláudio Manuel da Costa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TELES, G. M. O mito camoniano – a influência de Camões na cultura brasileira. In: DUARTE, L. P. (Org.). **Estudos camonianos**. Belo Horizonte: CEP/FALE/UFMG, 1983. p.63-94.

TELES, G. M. **Camões e a poesia brasileira**. 3.ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

VASCONCELLOS, P. S. Introdução. In: VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução e notas de Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo grupo de trabalho Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2008, p. 9-24.

VIRGILIO, P. V. M. **Bucólicas** (edição bilíngue). Tradução e comentário de Raimundo Carvalho (em apêndice: tradução de Odorico Mendes). Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

VIVALDO, L.V. **A máquina do mundo requebrada: poética metapoesia e intertextualidade em Geraldo Carneiro**, 2019. 407 f – Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2019.

WELLEK, R. A crise da literatura comparada. O nome e a natureza da literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). **Literatura comparada: Textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 108 – 148.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AZEVEDO FILHO, L. A. **Lírica de Camões: História, metodologia e corpus; apresentação de António Houaiss; revisão editorial e colaboração na adaptação ortográfica de Sebastião Tavares Pinho**. [Lisboa]: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1985. (Volume 1)

BOSI, A. (org.). **Leitura de Poesia**. São Paulo: Ática, 2010.

CANDIDO, A. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1984.

CAMÕES, L. **Lírica**; prefácio, seleção e notas de Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix. 11ª ed. 1991.

COUTINHO, A. & E. F. **A literatura no Brasil**. 4ª ed. ver. e atual., São Paulo: Global, 1997.

FAUSTINO, M. **Evolução da poesia brasileira**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

LOPES, Hélio. **Letras de Minas e outros ensaios**. São Paulo: EDUSP, 1997.

MARTINS, J. P. O. **Os Lusíadas e a Renascença em Portugal**. [Braga]: Edições Vercial, 1891.

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. 25ª ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa através dos textos**. 18ª ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

MOISÉS, M. **A literatura brasileira através dos textos**. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

MOISÉS, M. **História da literatura brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

PEIXOTO, S. A. A poética neoclássica. In: **A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo**. São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/UFMG, 1999. p.43-68.

RAMOS, M. L. **Fenomenologia da Obra Literária**. Rio de Janeiro – São Paulo: Forense, 1969.