

TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA: DUPLO PERSONAGEM

Renato Nésio Suttana
Departamento de Letras
UNICENTRO - Guarapuava/PR

Resumo. A convenção pastoril é um dos traços marcantes da poesia árcade brasileira. O poeta, travestido em pastor, concede voz a uma ficção na qual se apaga sua identidade e sua biografia pessoal. Em *Marília de Dirceu*, o processo de criação da máscara pastoril se complica no momento em que, junto com os elementos da ficção, se imiscuem na obra traços autobiográficos do poeta. Não se trata mais, apenas, de encontrar a convenção ou de detectar o que nela existe de “sinceridade” ou confiança. Busca-se, antes, uma imbricação na qual se podem descobrir as relações de mútua dependência. Nesta leitura, as instâncias são interpretadas como polarizações de um único movimento gerador de sentido, de uma ficção maior que funda, de modo abrangente e complexo, o universo poético das líras.

Palavras-chave: Arcadismo, convenção pastoril, autobiografia, *Marília de Dirceu*

Abstract. The pastoral convention is a remarkable trait of the Brazilian Arcadian poetry. The poet, disguised as a shepherd, lends his voice to a fiction in which his identity and his personal biography become obliterated. In *Marília de Dirceu*, the process of creating the pastoral mask is complicated since the intrusion of some of the poet's autobiographical traits in his literary work is done. Then it's no more the case of only disclosing the convention or of detecting the amount of 'sincerity' or confidence that it brings. One must

find an imbrication in which a mutual dependence is present. In this reading of the book, the instances are interpreted as the two poles of a unique sense generating movement, of a major fiction that founds, in a large and complex way, the poetical universe of his poems.

Key-words: Arcadian poetry, pastoral convention, autobiography, *Marília de Dirceu*.

O pastor Dirceu

Doces invenções da Arcádia!
(Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*)

Um dos traços mais interessantes da poesia produzida no Brasil da segunda metade do século XVIII, em suas manifestações relevantes, é, sem dúvida, a convenção pastoril. O poeta, travestido de pastor de uma inefável Arcádia ideal, abdica de sua voz própria e de sua biografia, a fim de abrir caminho, no poema, à imitação dos bucólicos antigos, tais como Teócrito e Virgílio. Muito já se disse a respeito, na tentativa de compreender e, até certo ponto, de justificar essa atitude neoclássica. Em plena época das luzes, em meio a um tumultuado debate de idéias que tem em Voltaire e nos assim chamados filósofos enciclopedistas os seus corifeus, a ressurreição do idílio pastoril tem alguma coisa de uma crítica à vida cidadina, à urbanização crescente da existência social, que se dá a partir do advento do capitalismo moderno (cf. BOSI, 1993, p. 64). No entanto, soa também como uma forma de abdicação ou mesmo de alienação. O poeta, uma vez conclamado a participar da existência coletiva, a testemunhar contra um irreversível processo de modernização da cultura que não estaciona para esperar a adaptação dos fracos ou desavisados, prefere isolar-se em sua fantasia. Constrói para si a imagem de um mundo ideal que, se oferece a um tempo modelos e normas de conduta, não pode esconder sua vulnerabilidade diante do processo histórico, que avança inexoravelmente, numa direção que ninguém, nem os mais sagazes, seria capaz de prever.

Nessa contextura, a poesia de *Marília de Dirceu*, com ser essa uma das coletâneas de poemas mais lidas e conhecidas da língua portuguesa, não deixa de ser um dos produtos típicos dos novos cânones estéticos. A linguagem clara e acessível, a contenção e a discrição no uso dos artificios retóricos (em contraposição aos malabarismos da poesia barroca do século anterior), a poesia amena – a servir de veículo para uma filosofia de vida pautada no bem-estar e no equilíbrio racional –, na qual o pastor e o magistrado unem suas vozes em defesa de um modo de pensar característico, tudo isso se reúne para exaltar um certo padrão de vida que, se de certo modo contradiz a expectativa revolucionária “inconfidente”, de base enciclopedista, deverá apresentar-se no fim como realização acabada de um modelo. Quanto a isso, podemos dizer que Tomás Antônio Gonzaga não só levou para o ambiente da fantasia pastoril certas orientações que perfazem um ideal de vida mediano e, talvez, anti-romântico, como também fez baixar ao mundo das realidades imediatas a silhueta ideal do pastor, fundindo-os num todo peculiar. Nesse todo, a mútua dependência torna difícil separar o que pertence à fabulação daquilo que é, na verdade, imanência e projeção de uma expectativa histórica, que revela o homem “concreto” por detrás de uma contida alegoria. A fantasia pastoril se faz, assim, duplamente desnorteadora: se, por um lado, permanece como fantasia, como fidelidade à convenção estilística, por outro parece querer unir o real e o imaginado, numa forma única e de dupla direção. Essa forma remete, por fim, a um superior entrelaçamento: as coisas que parecem distanciadas voltam a se reunir em unidade – o poeta sendo pastor, mas o pastor, também, desde o início, se realizando como poeta.

Entretanto, falar em “realidade” ou em expectativa histórica seria um tanto apressado, no que concerne a esse universo de fantasias imbricadas. Não bastaria postular, para efeitos de interpretação, a existência e a presença do elemento literário, fantasioso e convencional, como primeiro plano da “cena” que o poeta “pinta”, e contrapô-lo a um possível substrato autobiográfico, codificado e latente no horizonte de fuga das líras, para termos uma adequada compreensão do fenômeno. Por mais que nossa mente se recuse a reuni-los numa única figura (uma vez que não há como superpor a imagem do pastor Dirceu à do magistrado-

poeta que foi Gonzaga no plano da existência histórica), não podemos, porém, mantê-los por muito tempo separados, sem que nossa própria imagem do poema se desarticule, convertendo-se num jogo em que o pastor Dirceu é mero porta-voz de uma mensagem que o poeta não enuncia diretamente. Para isso, o poeta teria de “delegar”, por assim dizer, sua voz a uma personalidade fictícia, que a filtra e a mantém em projeção, tornando-se diáfana ao ponto de não a comprometer. Teríamos de postular, também, a possibilidade de haver uma distância ideal entre o poeta-criador e o pastor-criação, distância que em *Marília de Dirceu* se nos afigura difícil de calcular, devido à constante imbricação e à superposição das instâncias.¹ As “vozes” só se encontrariam num plano de idealidade histórica alto, em que a consciência, no pleno domínio de si mesma e de seus conteúdos, concedesse a palavra a um “outro” fictício, que não se confundisse com ela, que não a contaminasse de impurezas ou, pelo menos, contaminando-a, não se antepusesse a ela nos momentos impróprios, dando-lhe um caráter híbrido e duvidoso.² Em *Marília de Dirceu* essas instâncias não se separam tão facilmente, e a imbricação exige que aceitemos a idéia de uma contaminação:

Estimem pois os mais a liberdade;
Eu prezo o cativo, sim nem chamo
 À mão de Amor impia;
Honro a virtude, e teus dotes amo:
Também o grande Aquiles veste a saia,
 Também Alcides fia.

(GONZAGA, 1996, p. 587).

¹ A hipótese de uma “delegação” poética foi formulada por Antonio Candido, que lhe atribuiu o poder de manter coesas tanto a consciência histórica do escritor quanto a fidelidade a uma convenção. Nessa bipolaridade, manifesta-se o papel histórico daquele: “No caso do Brasil, a poesia pastoral tem significado próprio e importante, visto como a valorização da rusticidade serviu admiravelmente à situação do intelectual de cultura européia num país semibárbaro, permitindo-lhe justificar de certo modo seu papel” (CANDIDO, 1981, p. 65).

² Ou seja, o pastor não poderia ser uma realização plena do modelo bucólico, desde que nele se imiscuiriam elementos alienígenas, tirados de outro lugar que não a literatura.

Se tentássemos debuxar, a partir dos dados presentes nas líras, a imagem do pastor Dirceu, na forma de uma “biografia” (fictícia que fosse), esbarraríamos em evidentes dificuldades. Em vão tentaríamos procurar ali o traço de sua “personalidade”, que nos sugerisse a do pastor final e minimamente consistente. Já se observou, quanto a esse aspecto, que, para o poeta, o ato de escrever e a idéia mesma de “poema” vêm freqüentemente concebidos na base de uma consentida artificialidade. Assim a poesia é, antes de tudo, “pintura”, e o ato da escrita se representa na obra por uma imagem pictórica, sendo o poeta “pintor de situações” (cf. HELENA, 1996, p. 558), o que justifica de algum modo o artificialismo do processo. A metáfora implica, entretanto, algumas dificuldades. Imaginando o poema como “cenário” ou ilusão pictórica, poderíamos igualmente propugnar pela existência do espaço neutro – a tela branca – onde as imagens se projetassem. É possível situar tal espaço? Provavelmente, a tentativa de situá-lo redundaria em novos impasses. A imagem pictórica, indigitando, apenas, o ato da escrita (e evocando, conforme supomos, necessariamente essa imagem da tela branca, espaço puro da fábula e mínima superfície que separa do jogo a consciência que o promove), contém sugestões que abrem o poema às ambigüidades. Não seria, talvez, nosso objetivo fazer uma análise desse elemento. Queremos, nesta altura, apenas destacá-lo, com o fim de lembrar que, em Gonzaga, tal como em outros poetas do período, a consciência do artifício acompanha mesmo a necessidade de ceder a ele, como pretexto à instauração do ambiente pastoril. Se a ele se opõe alguma coisa, esta seria o fato de que, já não mais remetendo à fantasia, ele nos força a caminhar na direção contrária, obrigando-nos a sair do encantamento. Pensemos, por um momento, antes de prosseguirmos, esse duplo movimento:

Pintam, Marília, os Poetas
A um menino vendado,
Com uma aljava de setas,
Arco empunhado na mão;
Ligeiras asas nos ombros,
O tenro corpo despido,

E de Amor ou de Cupido
São os nomes que lhe dão.

Porém eu, Marília, nego
Que assim seja Amor, pois ele
Nem é moço nem é cego
Nem setas nem asas tem.
Ora, pois, eu vou formar-lhe
Um retrato mais perfeito,
Que ele já feriu meu peito;
Por isso o conheço bem.

(GONZAGA, 1996, p. 575).

Os dados descritivos, a personalidade do pastor Dirceu remetem, pois, a uma ficção incompleta, cujos hiatos só se preenchem com elementos que a fantasia pastoril não forneceu. Quem é o pastor Dirceu e onde ele vive? Que contornos ficcionais mais precisos poderíamos dar à sua pessoa, a fim de situá-la num cenário coerente, auto-subsistente, com que pudéssemos compor a imagem pintada, completando-a com unidades pictóricas menores que lhe dessem uma qualquer coerência? Tais perguntas, implicando uma impossível literalidade, soam ingênuas, porque qualquer leitor acostumado à leitura das poesias de Gonzaga já sabe que esses elementos não existem e que devem ser supridos com outros, que não derivam exatamente da ambientação pastoril. Somente por estes últimos é que se têm explicado, por exemplo, os descompassos entre a imagem que Dirceu faz de si mesmo como sendo um homem culto, dado à leitura dos clássicos e sintonizado com as novidades literárias, e aquela que lhe competiria se, tendo o poeta cedido a uma estrita verossimilhança, fosse ele (Dirceu) de fato um pastor que manejasse um cajado. Se não se pode exigir semelhante coisa de uma ficção literária, em determinados pontos será preciso recorrer a um elemento exterior à ficção, para podermos preencher os supostos “vazios” do significado. É com recurso à biografia de Gonzaga, portanto, que nos capacitamos de que a súbita mudança de tom que se observa na passagem da primeira para a segunda

parte das líras – convertendo-se a tonalidade eufórica e galante da primeira no constante queixume apologético da segunda – assenta sobre uma realidade de caráter histórico, exterior ao fluxo da fantasia:

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
Que viva de guardar alheio gado,
De tosco trato, de expressões grosseiro,
Dos frios gelos e dos sóis queimado.
Tenho próprio casal e nele assisto;
Dá-me vinho, legume, fruta e azeite;
Das brancas ovelhinhas tiro o leite
E mais as finas lãs de que me visto;
Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela.

(GONZAGA, 1996, p. 573).

Eu, Marília, não fui nenhum Vaqueiro,
Fui honrado Pastor da tua Aldeia;
Vestia finas lãs e tinha sempre
A minha choça do preciso cheia.
Tiraram-me o casal e o manso gado,
Não tenho, a que me encoste, um só cajado.

(GONZAGA, 1996, p. 646).

Quanto a este aspecto, a leitura seqüenciada nos mostra, com efeito, malgrado a fidelidade do poeta a alguns sinais recorrentes – o nome de Marília, o código pastoril –, um progressivo dismantelamento da fantasia. Autodenominando-se pastor, no início, orgulhoso de sua própria imagem (ficcional), que se edifica com o sacrifício da veracidade histórica, fazendo uso abundante das referências mitológicas e dos sinais que reiteram a convenção (“São estes os prados, / Aonde brincava, / Enquanto pastava / O manso rebanho / Que Alceu me deixou?”), o poeta vai, a nossos olhos, lentamente despojando-se desses adereços. Não é que os abandone

totalmente: antes, a impressão que se tem é que, atingido pelo golpe da fatalidade (e aqui seria impossível não nos referirmos ao elemento histórico, presente na biografia do poeta), que passa a torturá-lo como um problema absorvente e insolúvel (e o tema da “fortuna” é constante na segunda parte), perdeu pouco a pouco o interesse pelo jogo, permitindo que o real imediato penetre mais e mais através do diáfano véu da codificação. Esse processo, facilmente observável mesmo para as leituras menos atentas, tem o seu ápice na lira III da terceira parte, quando a convenção parece ter sido parcialmente abandonada ou reajustada, e o nível de invasão das liras pelo dado histórico se torna bastante aparente. Referimo-nos, evidentemente, ao substrato de “fábula” contido nas liras. Do ponto de vista estilístico, a tonalidade é a mesma, preservando-se o recorte habitual da frase e as marcas de estilo que caracterizam a escrita do autor:

Tu não verás, Marília, cem cativos
Tirarem o cascalho e a rica terra,
Ou dos cercos dos rios caudalosos,
Ou da minada Serra.

.....
Não verás derrubar os virgens matos,
Queimar as capoeiras inda novas,
Servir de adubo à terra a fértil cinza,
Lançar os grãos nas covas.

.....
Verás em cima da espaçosa mesa
Altos volumes de enredados feitos;
Ver-me-ás folhear os grandes livros,
E decidir os pleitos.

Enquanto revolver os meus Consultos,
Tu me farás gostosa companhia,
Lendo os fastos da sábia, mestra História,
Os cantos da Poesia.

Lerás, em alta voz, a imagem bela;
Eu, vendo que lhe dás o justo apreço,
Gostoso tornarei a ler de novo
O cansado processo.

Se encontrares louvada uma beleza,
Marília, não lhe invejes a ventura,
Que tens quem leve à mais remota idade
A tua formosura.

(GONZAGA, 1996, p. 686-687).

Vemos, aqui, a imagem do pastor ser preenchida quase inteiramente por elementos de uma realidade descritiva não-convencional, hauridos num conhecimento que o poema compartilha com a história. Esse passo revela os reais aspectos do mecanismo. Dirceu não deve ter, de fato, uma “biografia” própria ou, se a tem, essa é vaga o bastante para jamais se corporificar de modo pleno, bloqueando o caminho à irrupção daquele outro elemento. O “estofo” que a sustenta deve ser haurido na própria realidade extraliterária. Mas essa realidade, se tem força bastante para pôr em crise a fantasia, é contida e codificada nas formas da convenção, que são a base da existência fictícia do pastor. No que concerne a essa divisão do livro nas duas primeiras partes, o traço histórico reaparece sempre, como uma reserva de sentido que o enriquece e o complica. A “biografia” de Dirceu sofre, por assim dizer, um processo de ciframento, em cujo fundo se tende a ler o nome real do poeta, segundo o avanço da escrita e o seu entrelaçamento com o fluxo da história o vão conformando. Tal processo de mútuo entrelaçamento entre a poesia e o percurso biográfico do homem dá a tônica da leitura e funda, de certo modo, a arquitetura aparente do livro, sem contudo a elucidar totalmente. Dirceu, que se declara à amada, por meio do código pastoril, jamais é “lido” como pastor, à superfície. Quando nos damos conta do fato, é a hora em que entrou em cena um segundo conhecimento, de base histórica e biográfica, que vem para complementar a cena e preencher as lacunas. É o retrato do poeta que vamos buscar na profundidade, subjacente à imagem

cifrada, a emergir dela como uma sombra dupla, que nos atordoa e nos fascina, repondo os termos da interpretação.

O magistrado

Vem ver este homem tranqüilo
que mandaram degredar.
(Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*)

Não seria, porém, o caso de sugerir que exista, em *Marília de Dirceu*, uma aberta declaração autobiográfica, ou que a ela se deva subordinar nossa tentativa de interpretação das liras. Pelo princípio de projeção do biográfico sobre o fictício, seríamos levados a supor que, mais de uma vez, toma voz o homem maduro, razoavelmente assentado na vida (e desfrutando de um certo prestígio na sociedade), que se dirige à sua amada no sentido de cortejá-la, convencendo-a de ser ele um “bom” ou pelo menos razoável partido para um casamento. Essa atitude, contudo, por óbvia, não nos conduziria longe o bastante em nossa perquirição. Seria justo, antes, submetê-la à prova, pensando que, para cortejar Marília, o poeta disporia de outros meios, menos abstratos e com certeza mais eficientes, caso quisesse atingir semelhantes fins (o que não descarta, também, a possibilidade de que o tivesse feito, como já pensaram alguns interpretadores). Trata-se, pois, de avaliar uma atitude “literária”, que, se aparentemente busca a vida e se insere nela para se justificar perante si mesma e a acusação de gratuidade que paira sobre ela desde o princípio, nem por isso deixa de se afastar do real para submergir no seu próprio jogo, desenvolvendo-se autonomamente como organismo independente, rico de formas e significados, que nem sempre se acopla de modo nítido às injunções do elemento exterior. Não teríamos, num curto espaço, condições de desenvolver todas as sugestões que esse entrelaçamento complexo nos traz, no que se refere a *Marília de Dirceu*. Cumpre-nos, somente, imaginar que elas existem e que podem ser utilizadas como ponto de apoio para compreender determinado aspecto da convenção pastoril, em torno da qual se desenvolvem as liras, enformando-as e imprimindo-lhes o seu caráter singular.

Conforme dissemos, uma vez perquirida a presença de Dirceu, uma vez constatada sua carência de suportes (ficcionais) autônomos, entra em cena um segundo elemento, que vem auxiliar-nos no preenchimento das imagens. Torna-se indispensável o reforço imaginativo: esse elemento teria a função, senão de preencher, pelo menos de sustentar, com certa consistência, o arcabouço da construção fictícia. Sua entrada, sabemos, arrasta consigo algumas instâncias da interpretação. Já não mais construiremos o nosso conhecimento a partir da fábula, mas estaremos, desde então, empenhados em examinar os laços que fazem dela uma “codificação” do segundo elemento, “codificação” essa que inaugura o espaço das hipóteses. Seria o livro de Gonzaga um empreendimento literário pleno, ou apenas o fruto de um “exercício”, “ócio do espírito”, como lhe chamou determinado crítico (cf. DUTRA, 1986, p. 231) ou mais poesia de cortejo amoroso, “escrita com determinado objetivo – visando à mulher não dizemos amada, mas eleita para o matrimônio – do que voltada para a satisfação do leitor em geral” (CASTELO, 1972, p. 162), como sugeriu outro, manifestação singular de um talento que se compraz no imediato, recusando portanto o jogo incerto do ilimitado, do gratuito que muitas vezes impregna a raiz mesma da literatura? Se todas parecem (parcialmente) verdadeiras, vindo ao encontro de nossos devaneios, soam no entanto insatisfatórias, dado o teor da codificação. Dirceu e Gonzaga superpostos levam a pensar nesses jogos, estimulando nossa disposição para sonhar, mas as ficções não bastam para apaziguar nossas expectativas. Mais do que meros fantasmas, queremos sentir as presenças reais, queremos apor à Marília pastora uma Maria Dorotéia real, quase inacessível, mas não menos indispensável ao ajustamento do mecanismo. Avançando mais, queremos *ver* o homem Gonzaga, observá-lo na varanda, nas reuniões do conciliábulo, no silêncio do gabinete a compor essas poesias das quais se desprende um perfume suave, uma fragrância a sedas e interiores, que se corporifica no pormenor de um dedal encontrado no espólio, e na solidão final do poeta, convertida em amargura e ressentimento, e depois num silêncio decepcionante, insatisfatório, de que a discreta tagarelice das liras jamais teria sido o prelúdio adequado. Tudo isso faz parte do “universo” que envolve o conhecimento das liras e gravita ao seu redor, numa constelação de formas

risonhas ou tristes que já se tornou, ao longo de dois séculos, parte de uma apreciável mitologia literária. Podemos subscrevê-la, inocentemente, se quisermos, e nos deleitar, enquanto for possível, com o jogo. Depois, será preciso retornar à “realidade”, onde o que resta é apenas um livro, repleto de palavras claras, límpidas e razoavelmente acessíveis – vitória literária sem precedentes que o transformou numa das obras mais conhecidas da nossa literatura.

Onde buscar o elemento “outro”, que daria consistência ao pastor Dirceu, fixando-lhe os contornos e estabilizando suas feições? Convém, por um instante, que nos detenhamos ainda na lembrança do homem Gonzaga, antes de esboçarmos uma conjectura. Os dados de sua biografia são bem conhecidos: nascido no Porto, filho de pai brasileiro e de mãe portuguesa, perdeu a mãe em tenra idade e, ainda jovem, transferiu-se para o Brasil, onde realizou seus primeiros estudos. Aos dezessete anos, retornou a Portugal, para ingressar na Universidade de Coimbra, onde conviveu com Alvarenga Peixoto. De regresso ao Brasil, vinte anos depois, tornou-se ouvidor em Vila Rica, na Capitania de Minas Gerais. Ali travou amizade com Cláudio Manuel da Costa e escreveu, ao que se supõe, as *Cartas chilenas*, poema no qual procurou satirizar a figura e os atos do governador Luís da Cunha Meneses e que circulou anônimo, constituindo-se, há tempos, num curioso enigma literário que tem desafiado os estudiosos. Foi em Vila Rica que conheceu Maria Dorotéia de Seixas Brandão, jovem de seus 16 a 18 anos, com quem estabeleceu relações e com quem chegou a pedir licença para casar-se. Por essa época, já era homem de mais de quarenta anos de idade, havia sido nomeado como desembargador para a Bahia e aguardava, apenas, na época em que se viu delatado como participante da conjuração mineira, a ocasião propícia para se transferir.³ Sua vida transcorre, até esse momento, segundo as notícias, num fio tão regular que se poderia compará-lo, sem inconvenientes, ao fio que perpassa a existência sonhada de Dirceu. Mesmo a composição e a publicação de poesias parecem episódios incidentais, periféricos, se contrapostos ao

³ Cf. “Cronologia da vida e da obra de Tomás Antônio Gonzaga” (in PROENÇA FILHO, 1996, p. LX-LXIII).

teor de preocupações que (imaginamos) serviria de “estofo” a essa existência sossegada, movimentada apenas por um contido rasgo de paixão temporã, que logo se converte, sem maiores dramas, em poesia bucólica. Seu envolvimento com a Inconfidência, revestido de sombras e imprecisões, tem sido para muitos motivo de controvérsias. Seu depoimento nos *Autos da devassa* (cf. AUTOS DA DEVASSA, 1996, p. 1001-1025), ressalvado o interesse histórico e documental, é uma incessante alegação de inocência que, embora se explicando pelas agruras da situação em que se viu metido, vem ao encontro da tonalidade apologética que marca boa parte das liras. Nestas, a imagem do homem ajustado ao meio e senhor de seu destino, defensor de uma filosofia do *carpe diem* e vagamente desconfiado em relação à constância da fortuna, é a dominante. Esse é, pois, o retrato que Gonzaga fornece de si mesmo e que, ao que tudo indica, parece ter se esforçado por retocar ao longo de toda a sua existência. E é, também, o retrato a partir do qual a sua imagem e os traços de sua personalidade nos foram legados e que utilizamos para complementar uma imagem, percebida em latência no fundo:

Árvore, que na terra
As robustas raízes,
Buscando o centro, aferra,
Não teme o furacão mais violento;
E menos, se se deixa
Vergar do rijo vento.

Sou tronco e rocha, ó bela,
Que açoita o Sul, que brama,
E o Mar, que se encapela.
Não temas que do rosto a cor se mude:
Vence as rochas e os troncos
A sólida virtude.

(GONZAGA, 1996, p. 664).

Interessante imagem desse Gonzaga serôdio, a cumprir com regularidade seu destino e a descobrir-se, em idade madura, apaixonado

por uma quase-adolescente, nos foi dada há um século pelo crítico Araripe Júnior, que, procurando ligar autor e obra, pôs em relevo aqueles atributos de personalidade (cf. ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 207-281). Para Araripe Júnior, Gonzaga teria sido, sobretudo, um espírito “apático”, de temperamento morno e pouco dado às paixões ardentes, que se envolveria com a Inconfidência mais por oportunidade, por uma atração de cunho “poético”, do que por convicção. Nesse mesmo estado de espírito, teria escrito sua poesia amorosa, perpassada por uma filosofia de vida que em nada desmente a alma do criador. Segundo o crítico, haveria mesmo uma ligação profunda entre a personalidade do poeta e sua projeção em Dirceu, personalidade que se esquivaria, por princípio, aos heroísmos de caráter hercúleo – incompatíveis com o sonho da ordem e do conforto doméstico que o absorvem –, mas que, na contingência de se ligar a uma menina de 18 anos, teria dado vazão a um moderado sensualismo, que confluiria com certas determinações de sua lírica (cf. ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 272). Não entraremos nos méritos e nos detalhes da crítica de Araripe Júnior, cujo determinismo nos pareceria hoje antiquado. Interessa-nos, apenas, o retrato que o crítico traça com bastante agudeza e cujas ressonâncias procura rastrear no curso das líras. No retrato, sobressaem indícios que se alinham paralelamente à concepção pastoril de Dirceu, ligando-se assim as duas ordens de coisas:

Ele não passava de um apático; e a sua indolência ainda era agravada por uma enfermidade hepática, que, deprimindo-o periodicamente, exterminando-lhe o fogo político e os elementos de combatividade, predispunha-o, quando em saúde, para essa tolerância, senão relaxamento, a que aludem os biógrafos e lhe granjeou a justa fama do mais hospitaleiro, ameno e bondoso dos habitantes de Minas (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 269).

Algumas ressalvas poderiam ser feitas à interpretação proposta por Araripe Júnior, entre elas o fato de subordinar demais a compreensão das líras ao conhecimento da personalidade histórica de seu autor. Entretanto, como fugir à sugestão? Desconfiados, insatisfeitos com o jogo da ficção, somos impelidos a recorrer a um segundo elemento, em nosso afã de complementar nossa imagem das coisas e “sonhar”, por assim dizer,

as partes ausentes. E não falta muito para que possamos, segundo o retrato que obtivermos do poeta, escrever a sua biografia nos moldes de uma pastoral ou, pelo menos, descrever-lhe o caráter nos termos dessa composição. Podemos imaginá-lo, como o fez Cecília Meireles, a se deslocar lentamente do cenário da antiga Vila Rica em direção a um incerto oriente do exílio, onde mais tarde, realizando o propósito casadouro que lhe descobriu Araripe Júnior nas líras, desposará Juliana de Macarenhas, e de onde não mais retornará:

Vai para o degredo um homem
que breve irás encontrar,
- claros olhos de turquesa,
finos cabelos de luar.
Vai para o degredo um poeta
que não se pôde livrar
de Vice-Reis e Ministros
e Capitão-General.⁴

Fecha-se, então, curiosamente, o círculo que se inicia na ficção pastoril e, passando pelo dado histórico, retorna ao ponto de partida. Não nos surpreendamos com isso. Antes, levemos o raciocínio um pouco mais adiante. Se, no início, descobríamos a máscara pastoril a construir-se com o material da vida e da experiência vivida (ou seja, o pastor que era de fato um magistrado), pelo ângulo oposto vamos deparar-nos com o elemento histórico, complementar, que não se oculta inteiramente atrás do artifício. Mais do que isso: iluminando-o, vem determiná-lo e modelá-lo segundo o seu “modo de ser”, numa confluência que nossa imaginação postula e nossa curiosidade aprecia e que por isso nada tem de espantosa. Que poderíamos concluir desse fato? Primeiramente, recorrendo ao elo biográfico, há que pensar nesse modo de ser quase “pastoril”, que põe a girar à sua volta um universo de imagens aprazíveis, que se deleita nelas como se fossem uma outra parte de si mesmo, num movimento circular que faz do pastor um poeta e converte o poeta em pastor, ou que, capturando o “biográfico” no momento em que este se quer transformar

⁴ “Romance LXXI ou de Juliana de Mascarenhas” (MEIRELES, 1989, p. 232).

em literatura, realiza a fusão do plano fictício com o histórico, na superfície clara do poema. “Eu vi o meu semblante numa fonte” (GONZAGA, 1996, p. 573), escreveu o poeta. Que semblante teria visto ele, nessa imagem que não esconde suas origens? Vamos reencontrá-la mais tarde, na lira II da segunda parte, a sustentar uma expectativa de recomposição do próprio semblante maculado pelo revés histórico, que a sombra de Narciso ajuda a apaziguar: “Este Deus converteu em flor mimosa, / A quem seu nome deram, a Narciso ...” (GONZAGA, 1996, p. 629). Há uma certa justeza, uma segurança de contornos, uma conexão de extremos que haverá sempre de despertar nossa admiração. Por que não nos deleitarmos com o fato (isto é, de que ao procurarmos o pastor descobriremos o poeta e ao procurarmos o poeta seremos remetidos ao pastor), antes de percebermos sua insuficiência, sua incapacidade para nos oferecer um apoio seguro, em nossa tentativa de compreender o que se vela no momento mesmo em que se anuncia?

A prática das projeções autobiográficas na literatura parece ter sido, na época de Tomás Antônio Gonzaga, mais freqüente do que o nosso conhecimento das convenções, dos hábitos e dos maneirismos do estilo neoclássico fazem suspeitar. Falando do espírito de pessimismo que sucedeu essa época, com o advento do Romantismo, e do iluminismo de um contemporâneo de Gonzaga, o genebrino Jean-Jacques Rousseau, Johannes Hirschberger comenta que, “se há nesse pessimismo muito que se deva, antes, interpretar como ressentimento e dilaceração da personalidade de Rousseau do que como compreensão da realidade” ou, em outras palavras, se os rebentos pessimistas de sua filosofia têm raízes numa certa disposição própria de ânimo, “o fato é que ele deu ao seu tempo muito que pensar” (HIRSCHBERGER, 1967, p. 261). Sobre um outro contemporâneo de Gonzaga, desta vez o controvertido Restif de La Bretonne, escreveu o crítico Silvestre Bonnard, com certo azedume, que ninguém, como ele, “se narrou tanto em seus livros”, que teriam o aspecto

⁵ Diz ainda o comentarista, acerca de La Bretonne: “A ‘hipertrofia do eu’, que estraga as mais belas qualidades de Hugo, o enche de orgulho e infla. Seu orgulho é imenso, e, além da parte autobiográfica que seus romances e novelas contêm, ele consagrará dezesseis volumes para contar (1794-1797), sob o título de *Monsieur Nicolas, ou o coração humano desvelado*, as aventuras de sua vida ...” (BONNARD, 1991, p. 226).

de uma longa confissão.⁵ Haveria, com certeza, uma distância grande entre La Bretonne e Gonzaga,⁶ não fosse pela proximidade temporal de suas obras, a sugerir semelhante lembrança. Seja como for, a conclusão a que se chega é que, comparada à de certas produções românticas posteriores, de cunho decantadamente “confessional” ou de exaltação sentimental (pensemos no “Cântico do Calvário”, de Fagundes Varela, ou em “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu), a leitura de *Marília de Dirceu* exige de nós um investimento maior em dados históricos e “biográficos” do autor, para sua apreciação, do que a daqueles cujo estilo, pela sua conformação, nos faria lembrar as efusões pessoais.

A ficção pastoril e a projeção autobiográfica, embora fenômenos de ordem aparentemente diversa, ligam-se na origem por uma fraternidade de raiz. Com efeito, o simples fato de recorrer à convenção deveria recordar, supomos, ao poeta um problema biográfico, que tem sugerido aos críticos as mais diversas lucubrações. Do mesmo modo, poderíamos dizer que a eclosão do elemento não-convencional, um tanto indomável, pondo em crise a limpidez de uma superfície que não pode esconder suas irregularidades, brota como resposta do “eu” que, por princípio, não parece disposto a se contentar com o mero dado impessoal. Esse “eu” mesmo reabsorve o literário e o reprojeta no exterior, marcando-o agora segundo o traçado de suas próprias feições. Ambos os elementos, no entanto, fundidos ou amalgamados nesse movimento, não podem aparecer senão como instâncias integradoras de um mesmo processo, presentes ou não na superfície da palavra. Por outros termos, se o poeta se vale da convenção pastoril como pretexto para dar a partida ao ato de escrita – e no trajeto

⁶ Sem dúvida, *Marília de Dirceu* ressuma uma certa candidez. Sobre esse livro, escreveu José Veríssimo que “é uma obra pessoal, escapa e superior às fórmulas e competências das escolas. Canta de amor numa toada sinceramente sentida e por isso tocante, do amor como a grande e fecunda e honesta paixão humana nas suas relações com a vida, ainda nos seus aspectos prosaicos, a existência e os sentimentos vulgares ou sublimes” (VERÍSSIMO, 1981, p. 108). Compare-se esse ponto de vista com o de Antonio Candido, que também escreveu: “Graças a essa aventura humana e artística, Tomás Antônio pôde traçar e exprimir o nítido contorno com que passou à história. Pôde legar através das gerações, a milhares de homens e mulheres que se dobram sobre o seu canto de ternura, dor e orgulho, uma imagem de grandeza invulgar...” (CANDIDO, 1981, p. 125).

incorpora o elemento impuro da “vida” (ou daquilo que, para ele, constitui esse elemento) – o que já não é convenção não pode mais ser recusado como parte do jogo. A obra o coloca em evidência e nossa experiência de leitura, evocando-o sempre, o confirma.

Pertenceria, enfim, à experiência de leitura de *Marília de Dirceu*, como uma reserva de sentido, tudo aquilo a que há pouco nos referimos como fazendo parte de uma mitologia específica, de uma constelação de imagens sem a qual nossas referências às líras careceriam de sabor ou, do ponto de vista das acomodações históricas, redundariam em meros comentários sobre convenções insubstituíveis. Quanto a isso, não poderíamos senão reconhecer que, seja lá como se misturem, como se imbriquem seus atributos, o pastor e o poeta não se apresentam, apenas, como os pólos opostos de uma realidade conflitante, as duas vertentes inconfundíveis e plenas de um elemento que as separa sem nunca as desfigurar. Noutras palavras, seria de supor que Gonzaga, criando o “pastor”, imprimindo nele sua marca, incorporou a si próprio, ou à sua imagem, como protagonista das líras, sustentado-o com o alimento de sua própria biografia. Seria este, acreditamos, o primeiro (e duplo) personagem do livro, seguindo-se a ele a pastora Marília, que ali comparece como contraparte, cúmplice ou motivadora de uma cena que a exige e pressupõe.

Referências e bibliografia de apoio

ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Casa de Rui Barbosa, 1960, v. 2 (1888-1894).

AUTOS DADEVASSA (excertos). In: PROENÇA FILHO, D. (Org.). *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p.1001-1025.

BANDEIRA, M. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia de poetas brasileiros*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s/d].

BONNARD, S. Posfácio do Marquês de Sade a Restif de La Bretonne. In: LA BRETONNE, R. de. *Anti-Justine*. Porto Alegre: L&PM, 1991.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*; momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v.2.

CASTELO, J. A. *Manifestações literárias do período colonial: 1500-1808/1836*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

DUTRA, W. O Arcadismo na poesia lírica, épica e satírica. In: COUTINHO, A. (Org.) *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, v. 2 (Era barroca / Era neoclássica).

FRIEIRO, E. *O diabo na livraria do cônego*. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Itatiaia / Universidade de São Paulo, 1981.

GONZAGA, T. A. Marília de Dirceu. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.). *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

HELENA, L. Tomás Antônio Gonzaga: um árcade entre a lira e a lei. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.). *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

HIRSCHBERGER, J. *História da filosofia moderna*. 2. ed. São Paulo: Herder, 1967.

MEIRELES, C. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PROENÇA FILHO, D. (Org.). *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

SEMINÁRIO SOBRE A POESIA MINEIRA DO PERÍODO COLONIAL. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1984.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*. 4. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1981.