

REINALDO MARTINIANO MARQUES

POETA E POESIA INCONFIDENTES:
UM ESTUDO DE ARQUEOLOGIA POÉTICA

REINALDO MARTINIANO MARQUES

**POETA E POESIA INCONFIDENTES:
UM ESTUDO DE ARQUEOLOGIA POÉTICA**

Tese de Doutorado apresentada ao
Curso de Pós-Graduação em Letras, da
Faculdade de Letras da Universidade
Federal de Minas Gerais, como parte dos
requisitos para a obtenção do grau de
Doutor em Letras - Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Melânia Silva
de Aguiar.

Belo Horizonte

1993

Tese aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. MELÂNIA SILVA DE AGUIAR - UFMG
Orientadora

Profa. Dra. ENEIDA MARIA DE SOUZA - UFMG

Profa. Dra. RUTH SILVIANO BRANDÃO LOPES - UFMG

Prof. Dr. ANTÔNIO CARLOS SECCHIN - UFRJ

Prof. Dr. RENATO CORDEIRO GOMES - PUC-RJ

Profa. Dra. VERA LÚCIA ANDRADE
Coordenadora do Curso de Pós-Graduação
em Letras - FALE/UFMG

Belo Horizonte, 15 de outubro de 1993

Faculdade de Letras da UFMG

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos especiais

À Profa. Melânia Silva de Aguiar, minha orientadora, pelas palavras de estímulo e a seriedade e competência com que acompanhou a realização deste trabalho;

à Profa. Maria do Carmo Lanna Figueiredo, pelas leituras deste trabalho e suas sugestões;

às Profas. Suely Maria de Paula e Silva Lobo, Regina Celi Corrêa Cardoso, Maria Beatriz Rocha Cardoso, Maria do Socorro Araújo Medeiros e Vera Lúcia Felício Pereira, pela presença amiga e o incentivo;

aos Profs. Celso Fraga da Fonseca e Juliana Assis Moisés, pela cuidadosa revisão do texto; ao Alaôr Messias Marques Júnior e ao Cássio José de Paulo, pela normalização bibliográfica;

à Profa. Ana Maria Coutinho, leitora e interlocutora especial deste trabalho.

Agradeço, também,

Ao CNPq, pela concessão de bolsa de doutorado, que permitiu a dedicação ao curso e à pesquisa;

à PUC-MG, através de sua Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, que me concedeu horas de disponibilidade para a redação da tese;

à Coordenadoria da Pós-Graduação da FALE/UFMG, nas pessoas dos Coordenadores Prof. Dr. Lauro Belchior Mendes, Prof. Dr. Julio Cesar Machado Pinto e Profa. Dra. Vera Lúcia Andrade, pelo apoio constante;

ao Prof. Dr. Caio César Boschi, por sugestões e empréstimos bibliográficos;

aos Salesianos, pelo empréstimo de sala e ambiente favoráveis ao estudo e redação do texto;

à Alda Lopes Durães Ribeiro, pelo trabalho de formatação e impressão;

ao Wanderley Benedito de Souza e à Xerox, pelas reproduções deste trabalho; e

a todos aqueles que colaboraram, direta ou indiretamente, com este trabalho.

Para Ana, companheira de
lutas e sonhos,

e Pedro, fruto do sonhar
comum.

RESUMO

Este texto tem como objeto uma análise das imagens e representações do poeta e da poesia inconfidentes no espaço literário e cultural brasileiro, análise viabilizada pelo estudo comparativo das obras poéticas de Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga.

Por entender as imagens e representações do poeta e da poesia como articulações de um campo discursivo — o poético —, o trabalho procura, em sua proposta de análise, efetuar uma descrição arqueológica do discurso poético produzido na segunda metade do Setecentos mineiro, em Vila Rica. Nesse sentido, empenha-se, de um lado, em situar e contrastar diferentes representações de poeta e poesia na literatura brasileira; de outro, detém-se no exame de sua instância enunciativa, caracterizando-se o agente, a cena e as estratégias de enunciação, e das suas conexões com outros domínios discursivos e não-discursivos.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	
IMAGENS DO POETA E DA POESIA	9
Estampa 1	16
Estampa 4	19
Estampa 3	25
Estampa 2	29
Estampa 5	37
2. FUNDAMENTOS PARA UMA ARQUEOLOGIA POÉTICA	45
2.1. Do método crítico: equipamentos e sítios de uma arqueologia poética	48
2.1.1. Mutações de um sujeito e espaço de enunciação	50
2.1.2. Autor e obra: as descontinuidades do discurso	68
2.2. Do comparativismo literário: um olhar periférico	79
2.3. Do percurso interdisciplinar: o diálogo teórico-crítico	91
3. O LETRADO, O PASTOR E AS ARMAS DO DISCURSO: A TRAMA DA ENUNCIÇÃO	116
3.1. A escrita poética: espaço da representação pública do poeta	128
3.2. O agente da enunciação: o letrado e seus atributos	139
3.3. A cena de enunciação: o poeta e o espaço urbano	154
3.4. Estratégias de enunciação: o poeta e suas máscaras	181
3.5. A teia dos discursos: as relações interdis- cursivas	221
4. CONCLUSÃO (IN)CONFIDÊNCIAS DA MEMÓRIA NA POESIA SETECENTISTA MINEIRA	259
5. BIBLIOGRAFIA	277

1. INTRODUÇÃO

IMAGENS DO POETA E DA POESIA: EMBLEMAS DA CRISE

"O destino de uma arte está ligado, de um lado, a seus meios materiais; de outro lado, aos espíritos que possam se interessar por ela e que encontram aí a satisfação de uma necessidade verdadeira."

Paul Valéry¹

Desde o seu banimento da utópica república de Platão, o poeta e a poesia empreenderam um périplo histórico em que, não raras vezes, se impôs a inquietante interrogação sobre os rumos e destinos de sua arte. Particularmente naquelas situações em que ambos parecem fadados a se consumirem em meio aos turbilhões e ruínas das mutações históricas. Quando profundas e significativas, essas transformações históricas implicam, via de regra, a alteração dos meios materiais de produção das artes e o surgimento de novas necessidades e práticas artísticas. O presente trabalho se instaura e pretende se desenvolver a partir dessa interrogação, hoje não menos inquietante do que ontem, sobre o destino do poeta e da poesia. E se em seu sentido parece uma questão arcaica, entretanto há de ser nova a sua formulação,

¹ VALÉRY, 1991:185.

posta em outros termos, visto que articulada num outro contexto material e simbólico.

A questão relativa ao futuro do poeta e de sua arte coloca-se agora do interior, das bordas e dobras de um tempo-espaco que se quer pós-moderno, retomada por um novo olhar. Um olhar que se lança, e é conformado, por um tempo-espaco marcado pelos impactos do capitalismo tardio, multinacional, na sociedade pós-industrial; que se amplia, superando distâncias, com as revoluções operadas pela informática, pela cibernética e a mídia eletrônica; que se multiplica pela cotidiana onipresença do signo e do simulacro, da hipercomunicação e do vídeo; que se espalha ávido pelos planos, galerias e cavidades desse mega-universo do consumo global que é o *shopping center*. Um olhar micrológico, enfim, plasmado pela lógica do fragmento, afeito ao alegórico, ao estilhaçado e nuançado. E que vislumbra a cultura como uma textualidade infinita e proliferante, feita de apropriações e citações infindas, e cujos produtos artísticos, destituídos de profundidade, não mais oferecem o arrebatamento das emoções hermenêuticas, privilegiando a intensidade da recepção. Se nesse tempo-espaco ainda se inscrevem o poeta e a poesia, é legítimo indagar sobre o destino e papel que aí lhes estão reservados.

Na busca de respostas, os espíritos interessados na sorte da arte poética certamente não de considerar as transformações por que passam os seus meios materiais de produção. Em outros tempos, era a chama bruxoleante de uma vela

que incitava a fantasia do poeta, encerrado na solidão de um quarto e empunhando a pena, a produzir as imagens com que desafiar a pureza ameaçadora da página em branco preenchendo-a. Com o progresso, a vela cedeu lugar ao lampião. E o lampião, à lâmpada. Não obstante fosse maior a luminosidade, definindo os contornos da mesa, do quarto, persistiam a solidão e o terror do poeta frente à brancura da página. Desse passado das velas, da verticalidade de suas chamas, de seu incitamento da imaginação poética, bem como de sua substituição pela lâmpada, propiciou-nos certo filósofo uma de suas reflexões mais calorosas e poéticas (BACHELARD, 1989).

A chama da vela e a pena, a lâmpada e a caneta, a folha de papel em branco e a velha mesa ou escrivaninha, todas parecem hoje instrumentos obsoletos de uma atividade profundamente transformada e transtornada — a do fazer poético. No tempo-espaço da cultura pós-moderna, vê-se o poeta às voltas com novos instrumentos e processos da escrita. Agora não mais a hesitante chama de uma vela, nem a luz bassa de uma lâmpada qualquer, mas a luminosidade homogênea e compacta da lâmpada fluorescente. Agora não mais a ingênua pena, a consumível caneta, mas todo um complexo equipamento: o computador. Agora não mais a pureza da página em branco, mas a produtiva tela do vídeo. Agora não mais uma linguagem a trabalhar, mas várias linguagens e códigos a serem articulados.

Visto do ângulo de seus meios materiais, nos últimos tempos um grande cataclismo parece ter convulsionado o reino do

poeta e da poesia, tornado tão mais próximo de seus frequentadores pelas técnicas de reprodução da arte. Resta saber em que medida, uma vez alterados os meios materiais, também não se alterou a percepção do poeta e da poesia. Urge considerar em que grau teria sido afetado o estatuto do próprio poético. E verificar a emergência de uma nova sensibilidade poética no sujeito lírico e no leitor. Por conta dessas transformações, viu-se a poesia compelida a pensar-se a si mesma, enquanto metapoesia. A produzir imagens que, frente à mutabilidade das coisas e da história, conferissem certa solidez à representação de si mesma e do poeta. Imagens recolhidas e preservadas pela tradição literária.

Uma tradição literária comumente se alimenta e vive das imagens que abriga e põe em circulação. Imagens que são retomadas e relidas, desfeitas e refeitas pelo processo da recepção literária, estimulando-o em sua incessante apropriação dos textos. Assim como a lenha gravetada alimenta o fogo, o ^{cl} crepitar ²¹ das chamas, também as imagens de uma tradição literária, friccionadas pelo processo de produção e recepção textual, garantem a eclosão permanente da experiência estética literária. Vivificam e dinamizam a própria tradição literária, como seiva e energia que ressumam dessa combustão de suas imagens. E não raro espocam como os fogos de artifício, encantando os céus da cultura com o brilho de surpreendentes e

inusitadas constelações de novas imagens.

Penso particularmente na tradição poética. Na tradição poética brasileira, uma tradição periférica inscrita num espaço colonizado, onde é possível surpreender e apanhar várias e eloqüentes imagens do poeta e da poesia. O poeta marginal, do mimeógrafo e do jornal, e sua antipoética. O poeta engenheiro, armado de régua e esquadro, e sua poética do catar feijão, verdadeira poética da atenção. O poeta boxeador e esgrimista, em renhido combate com as palavras, e sua poética não das coisas mas do nome das coisas. O poeta urbano, submetido a experiências de choque, de fragmentação, no território da máquina e da velocidade, e sua poética desvairista. O poeta da clausura, sacerdote em defesa de uma arte pura, e sua poética da forma. O poeta condoreiro e seu ideal de liberdade, o poeta febril ou entendiado, contorcendo-se com as dores do eu e do mundo, o poeta missionário, brandindo a pena em defesa da Pátria, da Religião, a serviço da nacionalidade e dos mais altos valores — todos eles gênios inspirados, seres de exceção tocados pelas asas da imaginação, devotos de uma poética do acaso. O poeta inconfidente e sua desventura amorosa, metido em frio cárcere por conta de ambíguos sentimentos de traição, mas que enredado já está numa poética de convenções.

Tomadas aqui e ali, são essas algumas, entre tantas outras, das imagens do poeta e da poesia em contínuo movimento na nossa tradição cultural e poética. Não passam muitas delas de apropriações e citações de imagens cunhadas na tradição poética

ocidental, mais especificamente européia. Sondadas em seu significado, lidas segundo uma sintaxe temporal, constituem expressivos emblemas de uma prolongada e irresolvível crise. Trata-se de uma crise que diz respeito ao ser e fazer do poeta num espaço periférico, colonizado, que agudiza a problemática do reconhecimento de seu que-fazer pelo outro e da legitimidade de seu lugar e papel numa coletividade. Uma crise articulada à indagação mais ampla e complexa sobre o ser brasileiro e sua identidade. Indagação que o poeta vive, ruma e expressa à sua maneira, por meio do logos poético: "sou trezentos, trezentos-e-cincoenta...".

Impõem-se aqui dois registros em favor de certa precisão vocabular. Tomo o vocábulo "crise" no seu sentido mais positivo e produtivo, como sinal de movimento e transformação, de ruptura e crescimento. Nas situações de crise é que indivíduos e coletividades mais têm a possibilidade de apurar a consciência de si e do outro, do seu ser e fazer no mundo, na cultura. Ao me referir às imagens do poeta e da poesia, carece de ter em conta a natureza delas, vendo-as não apenas enquanto imagens lingüísticas, metáforas verbais, mas também em seu caráter plástico, icônico. Com efeito, também compõem a figura do poeta, além das imagens verbais, pinturas, esculturas, desenhos, caricaturas, fotos, filmes, vídeos, como textos a serem lidos e interpretados. Institui-se uma tradição poética iconográfica. Sob o impacto dos ícones, a tradição poética revela-se cada vez menos estática e cada vez mais cinemática. Imagens em movimento,

oferecidas ao exercício intertextual.

Penetrar na tradição literária brasileira percorrendo o sulco das imagens do poeta e da poesia, a fim de apreender seus dramas e dilemas, os caminhos entrevistados, e sobre eles refletir, talvez possa ser esta a proposta mais geral deste trabalho, que se quer como primeiro de uma pesquisa bem mais extensa e exigente. Como ponto de partida, uma picada ou clareira inaugural de um caminho — o método —, talvez que valha a pena aproveitar a sugestão de Lezama Lima do "contraponto de imagens" (LEZAMA LIMA, 1988:47-77). O que requer tomar algumas dessas imagens do poeta e da poesia, contrapontando-as, a fim de desvelar a forma em devir de uma paisagem cultural e estabelecer o seu sentido, ou seja, uma visão histórica, pela intervenção de um sujeito metafórico. E desse modo, por meio de um jogo contrapontístico de imagens, como uma atividade metafórica capaz de abranger a multiplicidade do real, com suas semelhanças e diferenças, sondar e refletir sobre os destinos do poeta e de sua arte, operando uma arqueologia poética. Pode ser que, ao fim e ao cabo, o que se acabe por fazer seja uma história da representação do poeta e da poesia na nossa tradição literária, da emergência e consolidação de sua consciência produtora e artística. Mas que seja uma história que abra mão do causalismo, das hierarquias e determinismos históricos. Uma história tecida por uma teia de imagens, movida antes por um logos poético que racional.

Recortemos, pois, algumas daquelas imagens do poeta e da poesia apontadas anteriormente. Para, seguindo um olhar retrospectivo, mais analógico do que lógico, estabelecer um contraponto entre elas. E ver o que dizem do processo, das mutações de uma forma poética em devir; ver o que insinuem do seu sentido. Não se trata, por ora, de verticalizar a análise desses emblemas da crise, mas apenas de pontuá-los, lobrigar algumas das questões que levantam. A situação é a de quem se adentra por uma galeria de arte, disposto a interagir com as obras em exposição, realizando uma primeira e titubeante leitura, entremeada de divagações e devaneios.

ESTAMPA 1

O poeta engenheiro e seus instrumentos de uma ação mais clara e precisa: "O lápis, o esquadro, o papel;/ o desenho, o projeto, o número:/ o engenheiro pensa o mundo justo,/ mundo que nenhum véu encobre". O poeta arquiteto e seu aberto projeto: "O arquiteto: o que abre para o homem/ (tudo se sanearia desde casas abertas)/ portas por-onde, jamais portas-contrá;/ por onde, livres: ar luz razão certa". O poeta construtor, em tempos construtivistas.

Mais que isso, o poeta toureiro e seu poema despoetizado. Qual toureiro, capaz de domar a explosão de touros e palavras: "...e como, então, trabalhá-la/ com mão certa, pouca e extrema:/ sem perfumar sua flor,/ sem poetizar seu poema".

Menos que isso, o poeta operário da linguagem: "Saio de meu poema/ como quem lava as mãos"². Como um qualquer operário, também o poeta se purifica após sua faina diária com as palavras. É que ele, assim como outros operários, manipula uma matéria carregada de impurezas: a linguagem em estado mineral — pedra, grafite.

Nesta estampa, talhadas em escorreita geometria, contundentes imagens cabralinas do poeta e da poesia. Feitas de traços incisivos e agrestes, tais aqueles de sua nordêstina figura, composta por fotos, desenhos ou caricatura, como nesta em que toca a lira com segura mão. Nesta estampa apagados estão os vestígios da crise. Crise parece que só a da forma, submetida a apurados experimentos por inquieto mecanismo inventivo. Onde a aura do poeta? Aura ele não mais tem. Onde a marca do gênio? Nem gênio mais é. Operário é que é, feito um qualquer.

Na cidade dos homens, entretanto, o poeta e sua arte encontram um lugar, ressoam. Feito um construtor — engenheiro, arquiteto, operário —, o poeta tem um ofício, como os demais. Por seu ofício, executado com rigor e precisão, é reconhecido. Junto aos outros no espaço das grandes metrópoles, operário das palavras, ele já pertence a um grupo social. Com sua dicção pedregosa, de chão áspero, fala uma língua com que se comunica com seu tempo, com os parceiros de jornada. E pode afirmar uma

² As citações feitas foram tiradas dos seguintes poemas de João Cabral de Melo Neto: "O engenheiro", "Fábula de um arquiteto", "Alguns toureiros" e "Psicologia da composição". In: MELO NETO, 1979:196, 18, 156, 183, respectivamente.

poética da atenção, tal como a de "catar feijão". Poética substantiva, da concretude, que se define como negatividade, ruptura. Nela não cabem os estados inefáveis do eu lírico, com suas emoções e comoções, nem os mistérios da criação, entregue à hora obscura do acaso. Cabe nela o tempo claro das coisas, as coisas com sua dureza cortante de pedra, de faca. Proscreeve o sono e o sonho; acordada e atilada, nela o poema é destilado pelas faculdades intelectuais e cognitivas do sujeito lírico, todo ascese, contenção. Prescreve a invenção, a experimentação formal, sem se esquecer da comunicação — o poeta e seus leitores. E propõe as correlações de materiais, signos e linguagens. A pintura na poesia, a poesia na pintura — João Cabral/Miró.

Não mais na natureza erma e solitária, nem no claustro, nem num castelo é que está o poeta. É na cidade dos homens que ele está, junto com eles. Auscultando seu tempo-espaço, exprimindo seus dramas e impasses, seu projeto poético faz parte de um projeto comum, mais coletivo. Um projeto emancipativo, de seus concidadãos e das formas artísticas. O poeta revela-se um "geômetra engajado". Mas quão longa e árdua não foi a jornada... Quantas perdas e danos não se deram no corpo e na imagem do bardo... Agora já ressoa a voz do poeta. Nela ele não mais ressoa. O que soa nela verdadeiramente é a linguagem, revelando o que resta sob ou antes ou depois das palavras: "a severa forma do vazio". Naquela mão segura que toca a lira, percebo ainda um leve tremor. Será legado dos tempos que se foram ou prenúncio dos novos tempos que virão?

ESTAMPA 4

Aqui uma bela figura do poeta: o bardo romântico. Ambígua figura, misto de criança e ancião, de anjo decaído — Satã — e anjo seráfico. Na sua ampla fronte, indelével, lá gravado está "o sigilo do gênio", conforme arquetípica composição vareliana. No eleito, cintila a marca do gênio. Para sua glória e para sua danação.

Como gênio, o poeta é o vate, portador de uma vocação e destino superiores. "De mágico poder depositário" — dele diz Gonçalves de Magalhães. O vate é profeta e guia do seu povo, cumprindo uma missão de Beleza e de Justiça. "És o Arcanjo da justiça eterna!", proclama Magalhães; "a missão do poeta é pois o apostolado da beleza", pondera Álvares de Azevedo. Profeta, é o poeta um inspirado e suas palavras são lavas de vulcão a revelar o bem e o mal nos humanos peitos. Ser alado, ubíquo e onipotente, segundo a visão de Magalhães: "Qual águia que sublime o céu devassa,/ E do céu sobre a terra os olhos desce/ Teu ígneo, alado gênio, no ar suspenso:/ Não, ó mortais, não vos pertenço, (exclama)/ Eu sou órgão de um Deus; um Deus me inspira;/ Seu intérprete sou; ó terra! ouvi-me". Um intérprete de Deus, um nume, na terra uma extensão da divindade — eis a glória do poeta.

Metamorfoses do vate, O poeta condoreiro. Qual condor, em vôo alto e impassível, contempla os turbilhões da história. Perscruta o futuro e vaticina. Como "O Vidente" de Castro Alves, o poeta sonha uma terra livre. Imbuído de uma séria missão,

menos espiritual que social, o poeta condoreiro é um poeta civilizador. Cabe-lhe dar até mesmo aos fatos políticos a dimensão da história. Para tanto, de acordo com a lição hugoana, "é preciso saber se manter acima do tumulto, inabalável, austero e benevolente, indulgente, por vezes, imparcial sempre". Prudente, guardando uma conveniente distância, o poeta condoreiro quer, mais que outros, unir poesia e história, arte e vida. Como seu condutor e guia, os povos e as multidões esperam que ele os conduza ao território sagrado da Liberdade. A Pátria reclama a sua ação civilizadora, para quebrar os grilhões da escravidão. Cantor dos escravos, comprometido com as causas sociais, o poeta não se ilude: "Eu sei que ao longe na praça,/ Ferve a onda popular,/ Que às vezes é pelourinho,/ Mas poucas vezes — altar". Como o albatroz baudelairiano, o condor sabe que é nas alturas, distante, que se mostra a sua beleza. Em sua liberdade de vôo, segue a exortação: "Vai, Poeta... Rompe os ares/ Cruza a serra, o vale, os mares/ Deus ao chão não te amarrou!". Herói libertador e civilizador, a mover as multidões com sua palavra inflamada — nisto está a glória do poeta.

De seu grão de gênio, revela-se também o poeta: um ser de exceção. Ungido profeta, suas verdades excedem as outras verdades, as dos simples mortais. Inspirado, desata as amarras da fantasia e anseia por liberdade: não se pauta mais por normas e padrões socialmente estabelecidos. Sente-se maior que a sociedade, que o mundo; faz de seu eu a medida de todas as coisas. Absolutizado o eu, vê na sua anormalidade a confirmação

de sua vocação superior. A inaptação social ratifica a sua genialidade. Afinal, já disse Herculano que "a inteligência do poeta precisa de viver num mundo mais amplo do que esse a que a sociedade traçou tão mesquinhos limites". E se a multidão aguarda a sua palavra, ela não a entende; bárbara e rude é a multidão. A grandeza do poeta lhe escapa. Gênio, o poeta é um incompreendido. Opondo-se ao mundo, resta-lhe o refúgio na natureza, condenado a uma vida solitária. Numa natureza misteriosa e cósmica, fonte de sua inspiração, quer-se em comunhão com a divindade. O poeta exila-se da sociedade, da história. Ser de exceção, incompreendido e só — nisto consiste a danação do poeta.

Macário, Lopo, Caliban, Fausto, Caim, Satã — as várias faces da maldição do poeta. O poeta opiado, o poeta vagabundo, o poeta maldito. Aliado das potências primitivas e mágicas da natureza num mundo de afirmação da ciência e da técnica, a sociedade o vê como ameaça, a cultura, como sua negação. Exilado e incomunicável, sem as peias da sociedade e da cultura, entrega-se às mais desabridas fantasias. Mergulha em seu abismo interior e depara com seus fantasmas, ouve ora o balbucio ora os gritos do inconsciente. Descobre-se um ser irremediavelmente cindido, anjo e demônio, águia e verme. O eu não abriga a si mesmo mas um outro. Já não lhe resta nenhum ideal, nenhuma crença a não ser a da sua própria perdição. Incomunicável, descrente, fatalmente cindido — eis a danação do poeta.

Na glória ou na danação, o bardo romântico professa uma poética da inspiração. Confia o seu fazer à hora obscura do acaso. Nessa hora insurge na voz do poeta uma outra voz, para conduzir a obra a seu desfecho, o poema à sua unidade. Nessas vozes cruzadas desdobra-se o eu lírico num outro eu, nem bem um ele nem bem um tu, por cuja boca falam, não mais o poeta, mas os emissários das divindades: demônio, musa, nume, gênio. E o poema — sons, ritmo, imagens em movimento — se institui numa região pré-racional, aquém de toda operação intelectual (PAZ, 1982: 194). Manifesta-se e se completa no ato mesmo da inspiração, como um dom exterior ao poeta. Dom dos poderes divinos, das potências misteriosas da natureza.

Na hora mágica do acaso, o delírio, o transe, o "furor poético". Nesse instante numinoso, porém, a experiência de um grave e frustrante desequilíbrio entre o instrumento da expressão — a palavra — e o conteúdo da expressão — o eu e seus estados inefáveis, a natureza com seus deuses e demônios. A palavra é por demais precária e insuficiente para expressar um eu inspirado. "Não podem pálidas rimas traduzir enlevos d'alma divinizada", constata Álvares de Azevedo. Ante a onipotência do conteúdo, do significado, a crise da forma, do significante. Para dar conta do desequilíbrio, da crise, o estado de transe e o bardo febril. Transe e febre que a droga, a bebida e o ópio propiciam generosos. O bardo não topa o "poetar a seco", sem inspiração, feito apenas de trabalho e cálculo.

Anjo ou demônio, o bardo romântico é o poeta da aura. Habita regiões sagradas e frequenta as divindades. A poesia é para ele sacerdócio, apostolado, vocação e missão, glória e danação. Objeto sagrado ou divindade, em cujo culto cabe a ele presidir o rito, de que participam poucos iniciados. O bardo olha fixamente o futuro. Tem o cenho franzido, carregado o semblante. O que o preocupa e ameaça? Do futuro já sopram os ventos dos novos tempos. Com eles chegam as forças que precipitam o movimento da história e verdadeiramente danam com o bardo. As forças do progresso, da racionalidade tecnológica e industrial, da velocidade e da máquina, das grandes metrópoles e das massas populares.

Visionário, o vate antevê tempos sombrios para o poeta e sua arte. O desencantamento do mundo, promovido pela razão e pelo cálculo, dessacraliza a natureza, esvaindo-a de suas potências criadoras. Seu templo e refúgio, dela ele se vê expulso, como Adão o fora do Paraíso. Prefigura uma penosa transição do mundo rural para o mundo urbano. O poeta está condenado a ingressar no espaço hostil das grandes cidades, onde o aguarda o alarido das massas. Sem o amparo dos mecenas, também o aguardam o editor e o público, as leis do mercado. E uma dúvida cruel já o assalta: há de tornar-se um mercenário, poetando por dinheiro? Vislumbra, entre desconfiante e assustado, a multiplicação de sua imagem, da poesia, pelas técnicas da reprodução, propiciando uma proximidade e familiaridade com as massas tão ameaçadora. Vê arruinada a sua

aura, dissipadas as brumas do mistério que envolve a sua arte.

Uns versos proféticos de Fagundes Varela antecipam o desencantamento do poeta e da poesia, servindo de uma imagem bem moderna: "Máquina de escrever e fazer versos,/ Já não sei mais cantar,/ As florestas deixei, — voei das serras/ E vim cair no mar". Na sua passagem da natureza para a cultura, do mundo arcaico para o mundo moderno, o poeta se sente afogando no mar convulso das metrópoles. Entregue à sanha do público, dessacralizada e copiada, com ele agoniza a poesia: "A poesia morre — deixá-la que cante seu adeus de moribunda. — Não escutes essa turba embrutecida no plagiar e na cópia. Não sabem o que dizem esses homens que para apaixonar-se pelo canto esperam que o hosana da glória tenha saudado o cantor. São estéreis em si como a parasita"³. São palavras de Macário, o cético personagem de Azevedo. Suas palavras traem o temor da cópia, comprometendo a originalidade e autenticidade do bardo. Impossibilitando a esse de, no caso de nossa tradição poética, honrar o seu grande compromisso com a Pátria, o de, como um gênio, um ser iluminado, construir a nacionalidade brasileira.

³ As citações feitas foram tiradas respectivamente de:

"O vate" (MAGALHÃES, 1986:62);

"Prefácio" a *As vozes interiores*, de Victor Hugo (In: LOBO, 1987:133);

"Adeus, meu canto" e "Fábula: o pássaro e a flor" (ALVES, 1986: 304, 273);

"O poeta" (HERCULANO, 1976:17);

"O conde Lopo" e "Macário" (AZEVEDO, 1942: t.1, 516; t.2, 66);

"Arquétipo" e "Canção" (VARELA, 1962:66, 997).

O operário da palavra e o bardo romântico. A atenção e o acaso. Duas antagônicas imagens do poeta e da poesia. Porém, complementares. Talvez contrários em busca de conciliação. Dentro de uma não-lógica ou de uma outra lógica. Uma que habite o cerne mesmo da própria poesia. A lógica do logos poético. Onde o isto pode ser o aquilo; a pedra, pena; a noite, dia. Onde tudo pode ser tão vário e ao mesmo tempo uma só coisa.

ESTAMPA 3

Ali, mirando distâncias, uma impassível figura: o poeta parnasiano e sua poética da forma. E seu desejo de uma arte pura. Metamorfose classicizante do bardo, talvez último *bunker* contra as forças dessacralizantes e desagregadoras do progresso e da modernidade. Derradeira e disciplinada resistência contra o que parece ser o destino inelutável do poeta e da poesia: o exílio nos grandes centros urbanos. Para ludibriar um tão pífio destino, acrópoles, claustros e torres de marfim, quais fortalezas inexpugnáveis, onde o poeta se quer a salvo do turbilhão das ruas, da voracidade das massas, do cálculo editorial e capitalista. Numa entrega solitária e sossegada de si ao labor poético, como o diz Bilac: "Longe do estéril turbilhão da rua,/ Beditino, escreve! No acochego/ Do claustro, na paciência e no sossego,/ Trabalha, e teima, e lima, e sofre e sua!".

O poeta ourives e sua ourivesaria de uma arte fina. Da arte pela arte. Contra a vulgarização da poesia, Grécia, Roma,

toda a erudição e toda uma estatuária. E sobretudo a técnica. A perfeição formal: a estrofe clara, o verso de ouro e a rima rara. A tecnicização da poesia pelo tratado de versificação. A poesia, de arte criadora, convertida em arte prática. E o que vale é a perícia do artífice na fabricação de seu artefato — o poema. Contra a banalização da arte, o poeta artífice e suas estátuas nuas, petrificações da poesia e do desejo. O poeta artífice e seu incomparável ofício, coisa para raros e preclaros espíritos: "Porque o escrever — tanta perícia,/ Tanta requeira,/ Que ofício tal... nem há notícia/ De outro qualquer".

O poeta sacerdote e seu culto da deusa Forma. Contra o "bando dos bárbaros" — pode ser que os falsos poetas — e a "onda vil" — pode ser que as massas urbanas com seus leitores insensíveis, "homens de bronze" —, a auratização do poeta e da poesia. Contra os sacrilégios, as profanações e os insultos, o culto do passado, a pureza da tradição. O poeta beneditino e a ara sagrada, a deusa Forma e seu ofício — imagens de uma "profissão de fé" com que se celebra o sacrifício do poeta oficiante em prol do Estilo. Vítima sacrificial, há de cobrir-se o poeta com o manto do mito, sob o qual se imagina protegido do olhar multiplicador da reprodutividade técnica da arte e do "hálito nocivo" das multidões.

Mitificação também da poesia, propõe a poética parnasiana. Quer o ocultamento da *poiesis*, da fabricação do poema. Nada que lembre o suor do humano esforço. "Mas que na forma se disfarce o emprego/ do esforço...", preceitua Bilac. Há

que se mostrar o produto — o poema — sem que se desvende o trabalho que o constitui, o processo de sua fatura. O poema-fetice, obra de inteligência e sensibilidade superiores. O preceito reiterado num cristalino terceto: "Não se mostre na fábrica o suplício/ Do mestre. E, natural, o efeito agrade,/ sem lembrar os andaimes do edifício". Num mundo regido pelas leis de mercado e pela livre concorrência, trata-se de garantir a propriedade privada de um discurso — o discurso poético. A poética parnasiana: também uma mistificação da poesia?

Na histórica foto de 1905, a nossa Trindade Parnasiana: Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac. Não por acaso triangularmente dispostos, compondo trinitária e perfeita figura, como se a si mesmos bastassem. A pose hierática, a feição impassível, o olhar distante perseguindo um intangível ideal artístico. Ei-los, os "Mestres do Passado", os "deputados da Beleza", como os viu ironicamente Mário de Andrade (apud BRITO, 1978:254-309). As mãos entrecruzadas traem, entretanto, um certo desconforto. O que será que desconforta o poeta parnasiano? Talvez que o desconforto a vertigem do tempo, agora com suas velozes transformações, turvando a placidez do Parnaso. Talvez que o desconforto mais ainda a grita insistente do público, dos leitores, agora aos bandos. Essa "turba indisciplinada", incapaz de alcançar os sentimentos de seu canto, e da qual o poeta quer mesmo é distância. Afinal, com seu culto da forma, ao poeta parnasiano bastam os seus pares: "Porque, nisto de amor e íntimos prantos,/ Dos louvores do público prescindindo".

Feito majestade, para o público oferece o poeta parnasiano uma cusparada de desdém, servida numa "Ode Parnasiana": "Moteje embora o mundo!/ Ria-nos essa turba ímpida e nojosa,/ Sobre a qual cuspo o meu desdém profundo;/ Mísera e vil, curvada aos pés de um rei!/ Vil e mísera, sim, que ela não goza/ Da embriaguez divina que há no fundo/ Da taça que emborquei". Como não ver aqui o *pathos* romântico do gênio incompreendido? Um gênio que cospe, traindo a mais comezinha humanidade.

A impassibilidade e o desdém do poeta parnasiano "há de vencer uma missão superior: a da "definitiva constituição de nossa nacionalidade". Por conta da qual desinstala-se o poeta do Parnaso e põe-se a pregar os símbolos e brasões pátrios. Em defesa da ordem, da disciplina e da coesão, princípios que garantem a "unidade da Pátria". Em defesa da caserna, como meio formador e disciplinador dos indivíduos. Contra o cancro da indiferença e seus sintomas: o desânimo, a falta de patriotismo, o aniquilamento do caráter. Contra a "literatura da ironia". Contra a ameaça das línguas e costumes estrangeiros. Eis o poeta patriota, um poeta positivista. Poeta cioso de um outro ofício, que não o da poesia, de um outro poder, que não o da Beleza: o ofício do mando, o poder das elites. Vejam-se as seguintes palavras de Olavo Bilac num de seus discursos pela Defesa Nacional, destinado precisamente ao Exército Nacional: "Unamo-nos, nós, os das classes cultas, nós, os que temos instrução, pensamento e consciência. (...) Regeneremos o Brasil e voltemos ao culto cívico. Amemos o Brasil, nós que o dirigimos. E,

aperfeiçoados, vamos ao encontro do povo e aperfeiçoemo-lo"⁴. Com a poética parnasiana desvela-se a ideologia da forma.

ESTAMPA 2

Nesta outra estampa, o poeta desvairista e seu desvairismo poético. A cidade é agora o seu campo de guerra, ao mesmo tempo morada e exílio, musa inspiradora e danação. A cidade moderna, cosmopolita. Não uma qualquer, mas "Paúlícea desvairada". Nem a natureza, nem o claustro, nem a torre de marfim, nada pôde dar guarida ao poeta. Mudar-lhe a sina. Colocá-lo a salvo das convulsões da história. Mudam os tempos e as vontades, os lugares e as paisagens. E também os signos e as imagens com que se alimenta a tradição cultural. A historicidade é condição fundamental do ser do poeta e da poesia, também. Irrevogável o destino do poeta na modernidade. O espetáculo das ruas e das multidões o seduz. Na grande cidade moderna, tempo-espaço acelerado, grandes contrastes e velozes mudanças. Onde a história em frenesi. Nela não cabem o poeta e a poesia: "Horrríveis as cidades!/ Vaidades e mais vaidades...? Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!".

⁴ As citações foram tomadas a:
 "A um poeta", "Profissão de fé", "Soneto XXXV" de Via Láctea (BILAC, 1985:203, 24, 63);
 "Ode Parnasiana" (CORREIA, 1961:300);
 "Ao Exército Nacional" (BILAC, 1917:25-6).

Na metrópole hostil e agressiva, sob os olhos cansados das multidões laboriosas e despossuídas, o poeta resiste feito um herói. Um autêntico herói moderno. "O herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma constituição heróica" (BENJAMIN, 1989:73). O poeta resiste mas sem nenhum privilégio: impossíveis os recolhimentos, os reconhecimentos. Como um vagabundo, um *flâneur*, o poeta percorre o espaço urbano, tumultuoso e simultaneísta, recebe estímulos, choques, e procura dar respostas. Mas, qual um herói anônimo, suas pegadas dissolvendo-se por sob os rastros das multidões.

Mais dura, contudo, é a condição desse poeta desvairista, "herói sem nenhum caráter", macunaímico: "Sou trezentos, trezentos-e-cincoenta." Poeta da periferia, que tem de inventar a si mesmo e à sua própria realidade mas, para mal de América, com incontestada unidade: "Me sinto só branco, só branco em minha alma crivada de raças!". Poeta tropical, que canta uma cidade também sem caráter. Ele, um desajeitado trovador: "Sou um tupi tangendo um alaúde!"; ela, a cidade: "São Paulo! Comoção da minha vida.../ Galicismo a berrar nos desertos da América!" Difícil e complexa a tarefa desse poeta: a busca de uma identidade nacional e a indagação sobre o fenômeno poético imbricam-se; a afirmação da identidade pessoal é mediatizada pela perquirição da identidade do grupo, da cidade, da nação, ainda por se fazer. A pesquisa do eu lírico comporta a visão crítica do ser brasileiro. Busca, indagação e pesquisa

empreendidas a partir do universo mental e de valores próprios da metrópole moderna. Poeta e cidade assim tão confundidos; aquele, um signo metonímico desta. Se arlequinal e ambígua, carece São Paulo de identidade, também esta falece ao poeta. Como a cidade, ele tem um "coração arlequinal". Mas a missão, adivinha-a quase impossível: entre o ser — do poeta e da cidade-raça — e sua expressão, insinua-se uma grave inadequação. Impossibilitadora de unidades e identidades; estimuladora da mobilidade, da procura.

Percorrendo o espaço urbano colonizado, o poeta desvairista experimenta tensões, contrastes, dissonâncias. Ora atém-se ao preceito naturalista da observação e fixa as paisagens física — a neblina, o rio, as ruas, os parques — e humana — os homens iguais e desiguais, os políticos, as prostitutas, o burguês, o estrangeiro — da sua cidade. Ora, tomado por impulsões líricas, naufraga nos devaneios em plena "Rua de São Bento": "Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,/ as minhas delícias das asfixias da alma!/ Há leilão. Há feira de carnes brancas. Pobres arrozais!/ Pobres brisas sem pelúcias lisas a alisar!"/ A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas.../ Não tenho navios de vela para mais naufrágios!/ Faltam-me as forças! Falta-me o ar!/ Mas qual! Não há sequer um porto morto!" E capta-lhe o ambiente cultural sincrético, onde se mesclam o Brasil rural e o urbano, o primitivo e o tecnológico. Ambiente desenhado num "Domingo" de missa e futebol, de corso e cinema.

Nesse itinerário oscilante entre observações e devaneios, a resistência heróica do poeta. Já não lhe assistem mais o gênio e aura. No mundo urbano moderno, mostrou-o Walter Benjamin, os novos meios de comunicação, como o cinema, as massas urbanas e sua necessidade de que as coisas lhes estejam próximas, a reprodutibilidade técnica da obra de arte e sua exponibilidade, todos são fatores que contribuem para sacar a obra de arte e o artista do espaço sagrado do culto, da tradição, e alojá-los no espaço profano das galerias e lojas comerciais (BENJAMIN, 1985:165-196). Afetam a autenticidade e originalidade da obra de arte, acarretando a perda da aura. O isolamento e a distância já não são possíveis, e o poeta se torna mais um entre a multidão, comportando-se como qualquer mortal: "Mário paga os duzentos réis./ São cinco no banco: um branco,/ Uma noite, um ouro,/ Um cinzento de tísica e Mário...". No espaço citadino, industrial-tecnológico, outros heróis sobrepujam o poeta: "Aos aplausos do esfusante clown,/ Heróico sucessor da raça heril dos bandeirantes,/ Passa galhardo um filho de imigrante,/ Louramente domando um automóvel!". Mas nesse poeta desvairista, a um só tempo passadista e futurista, insurge não raro certa nostalgia da aura ("Mas... olhai, oh meus olhos saudosos dos ontens/ Esse espetáculo encantado da Avenida!"). A que não deixa também de endereçar suas ironias: "Porque a recebi das mãos dos que viveram as iluminações!".

O desvairismo poético: resposta do sujeito lírico aos estímulos e choques recebidos num espaço urbano dinâmico,

mutante. Privilégio da impulsão lírica, do inconsciente no fazer poético: "Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi". Ênfase no pólo subjetivo e psíquico, da "inspiração", sem que se exclua o pólo intelectual, consciente. Ciente de que o poeta não é só instinto; é antes mescla de esforço consciente com o inconsciente. No desvairismo poético, a primazia da prática poética sobre a teoria. Nele insinuam-se as relações perigosas entre teorias e práticas poéticas. Propondo um problema: o desvairismo tem sua origem num curto-circuito existente nas relações entre teoria e prática poéticas. Aventando uma possível explicação: talvez que teoria e prática se coloquem como momentos estanques, ainda não articuladas dialeticamente.

Ruptura com a arte imitativa e novas práticas de linguagem: a rota do desvairismo poético marioandradino, que supõe uma distinção entre o belo artístico e o belo natural. Enquanto arbitrário, convencional e transitório, o belo artístico é expressão de subjetividades e submete-se à dinâmica histórica, podendo evoluir, transformar-se. Desvinculada do plano natural, a poesia alcança sua autonomia e empreende a desrealização do real, o questionamento da ordem aparente das coisas. Já não têm mais sentido as amarras da versificação e da retórica. Com o desvairismo, instaura-se uma poética agressiva, de choque — uma poética da dissonância (FRIEDRICH, 1978:15-19). O espaço textual poético converte-se num campo de tensões, de

forças contrárias em atrito: apelo à magia e sentido de mistério das palavras, combinatórias insólitas, as palavras em estado de dicionário, sintaxe de alinhavo, nova prática da metáfora, antidiscursividade.

O desvairismo poético, também expressão de um complexo diálogo cultural de diferentes textos: os do poeta, os do poeta-teórico e os de seus leitores e críticos, revelando-se um denso processo comunicativo. Sob o seu ar de blague, talvez que se disfarce um hábil posicionamento tático de combate cultural, com que se fraturar com maior contundência a tradição parnasiana da poesia, apegada a um formalismo estéril. O desvairismo poético, certamente que um passo significativo na trajetória do poeta tropical em direção à consciência da linguagem, conquista maior da experiência poética modernista.

Nesta página o "Retrato de Mário de Andrade"; naquela, "As margaridas de Mário de Andrade". O poeta e suas flores, debuxados pelas cores de Tarsila, signos da brasilidade: "O amarelo vivo o rosa violáceo o azul pureza o verde cantante", aos olhos do poeta de Itabira. O poeta e suas flores, imagens postas em movimento pela tradição cultural, emblemas da poesia e de sua crise.

As flores, mas flores do campo, simples margaridas. Singelas e delicadas, evocando um mundo primitivo, rural. Exalações da natureza na morada urbana do poeta. O poeta ainda bem jovem, sua figura traindo certa postura heróica, como de alguém devotado ao combate cultural na arena tumultuosa da

cidade. O olhar arguto, a testa ampla sem nenhum sigilo, a boca larga e os grossos lábios, de onde adejam sonoros e espontâneos sorrisos de alegria e acolhimento.

O poeta e as flores, assim combinados num sintagma verbal ou icônico, compõem expressiva imagem em que se miram a natureza e a cultura. Uma imagem que evoca antigas reminiscências e outras arcaicas imagens do poeta e da poesia: o poeta árcade e seu desejo da vida rústica no campo, o bardo romântico e sua ânsia de comunhão com uma natureza cósmica. Antigas figurações essas que, com o advento da racionalidade moderna, entraram em colapso, conheceram o seu ^o acaso. Mas que teimosamente insistem em voltar. Como ruínas de um passado que abrasam o chão do presente, em busca de redenção. As flores e o poeta, a natureza e a cultura: talvez realidades que certo logos racional teima em separar, mas que para o logos poético só podem andar juntas. Sonho? Utopia? Pode ser que apenas poesia.

Conquanto a postura heróica de combatente cultural, a expressão icônica do poeta não consegue disfarçar um trejeito de melancolia. O poeta modernista, será que um herói melancólico? Antevendo um combate mais renhido e talvez desigual: o combate com as palavras.

Do desvairismo à consciência da linguagem e à luta com as palavras. E tem-se o poeta, um lutador. Canta Drummond: "Lutar com palavras/ é a luta mais vã./ Entanto lutamos/ mal rompe a manhã./ São muitas, eu pouco". Um poeta esgrimista, ou *boxeur*, e sua poética do nome das coisas. Poética forjada

mediante atenta e demorada "consideração do poema", lograda após laboriosa "procura da poesia": "Penetra surdamente no reino das palavras./ Lá estão os poemas que esperam ser escritos". O poeta desvairista e o poeta esgrimista — duas imagens diversas, porém faces de um mesmo drama: o da poética modernista. Uma poética estirada entre a comunicação e a arte, a atenção e o acaso, a natureza e a cultura.

No poeta lutador também reponta a melancolia. Talvez que desgostoso quanto aos rumos do poeta num mundo de relações mecânicas, mundo caduco, a inviabilizar também um projeto de autêntica comunicação e comunhão da poesia com o seu tempo, com o povo. Uma vez quebradas as cadeias de uma tradição estéril, uma vez superadas as distâncias auratizantes, nenhuma garantia de um canto geral, coletivo. No palco das ruas e praças, em meio ao rumor das massas, o poeta pode continuar cantando só, num "sol danado". Incomunicável.

O poeta esgrimista parece sugerir, no entanto, o oculto movimento que suscita o seu ar melancólico. No poema "Nota social", Drummond proclama o seu sentimento: "O poeta está melancólico". E explicita uma mineira desconfiança frente ao universo da publicidade. O mundo moderno quer o poeta cada vez mais personagem público, a ser exposto, assunto para as colunas sociais. Perseguem-no a política, as máquinas fotográficas, a imprensa, os automóveis. E as ovações e vaias do público. As engrenagens da publicidade podem fazer do poeta um *mega-star*, podem fazer do seu nome marca de produto, podem fazer da poesia

mercadoria. Outros grilhões ameaçam aprisionar o poeta, sob a forma sutil e abstrata das leis de mercado. E o poeta, como a cigarra que o metaforiza no poema, pode continuar no seu canto solitário, indesejado, cantando numa "árvore gorda, prisioneira de anúncios coloridos". Ambígua, pois, a relação do poeta com o público. Marcada por um duplo movimento. O de abertura para o contato, o possível diálogo: "O poeta chega na estação". E o de recuo e enclausuramento: "O poeta fecha-se no quarto"⁵.

Enclausurado num mundo de relações mecânicas, o poeta sente-se condenado a cantar só, à incomunicação. Sujeito de um amor indesejado. E reconhece a sua condição de *gauche*, de *displaced man*. Essa mesma condição que, entretanto, o incita à resistência, à luta com as palavras. Em busca da "rosa do povo". Mas "o poeta está melancólico".

ESTAMPA 5

Das brumas de Vila Rica esgueira-se uma dilacerada e dilacerante figura do poeta: o poeta inconfidente. Como espectro de um passado mal revolvido e mal resolvido, primeiro sintoma da

⁵ Aqui forneceram as citações:

Mário de Andrade, com os poemas "Os cortejos", "Eu sou trezentos...", "Improviso do mal da América", "O trovador", "Inspiração", "Rua São Bento", "O domador", "Religião", e o "Prefácio interessantíssimo" (In: ANDRADE, 1987:84, 211, 267, 83, 85, 92, 100, 59);

Carlos Drummond de Andrade, com os poemas "Tarsila/Brasil", "O lutador", "Procura da poesia", "Nota social" (In: ANDRADE, 1983:483, 147, 160, 83).

crise. Da atenta leitura das líras de Tomás Antônio Gonzaga, recorto essa imagem — a do poeta encarcerado numa úmida masmorra. E fixo-me em alguns detalhes: o olhar sem brilho, a barba crescida, os cabelos em desalinho. A alma, atormentada pela agonia de um processo em crime de lesa-majestade, recobra forças no canto à amada distante. Aparência exterior e mundo interior correspondem-se na expressão de um tumulto que desvela mais o homem que o poeta. A imagem assim debuxada, talvez jogo de cena ou calculado gesto retórico que objetiva atrair para a causa de sua inocência leitores muito específicos, compunge e impressiona. Imagem emblemática, eloqüente, pelas questões que propõe sobre a condição do poeta e da poesia no espaço histórico-social.

A releitura, particularmente a das líras 57, 59 e 82 (GONZAGA, 1957), ressalta outros detalhes. A candeia de azeite e sua chama bruxoleante, exaurindo-se em escura fumaça que tinge a parede de negra tinta. A tinta com que escrever os compungidos poemas à amada. O pedúnculo fornecido por uma laranja, a servir de pluma, e as laudas de papel. Eis aí retratados os instrumentos do escrever, explicitadas as condições materiais de produção do texto poético. As condições de uma poesia e de um poeta inconfidentes.

Sobre essa imagem primeira do poeta — imagem de si de cunho simbólico, atualizada pela mediação do leitor, capaz de efetuar gestos seletivos e recortes, de preencher vazios — superpõe-se agora uma outra imagem, de natureza plástica. Do

signo verbal passa-se ao icônico, num processo de transcodificação indiciador de um complexo jogo de recepções, leituras. Trata-se do quadro a óleo de João Maximiano Mafra, intitulado *Gonzaga na prisão*⁶. Contém retrato do poeta preso e orna a edição de *Marília de Dirceu*, de 1845, feita pelos Irmãos Laemmert no Rio de Janeiro. Trabalho realizado em 1843, o pintor deduziu o retrato do poeta de documentos e estudos do meio e da época, já dentro de um clima próprio do Romantismo, ávido de heróis e nacionalismo. Além daqueles instrumentos do escrever, no quadro estão representados: uma bilha de água, uma escudela, um cobertor, um capote e a laranja que lhe fornece a haste com que servir de pluma. No texto iconográfico, a atenção do espectador é capturada pela figura do poeta, que ocupa o plano central do quadro. Compondo mais uma outra imagem do poeta, assim a descreve Eduardo Frieiro, numa leitura da obra de Mafra a que não faltam elementos de ficcionalização:

"Gonzaga é representado no cárcere, sentado num poial, junto da enxerga de que pende um cobertor e tendo à frente a bilha de água e uma escudela. Está com a camisa de babados aberta no peito, veste calções que se estreitam abaixo dos joelhos e calça botas de cano alto. Um capote abriga-lhe as costas apoiadas ao vão da "masmorra imunda e feia." Está com o pensamento longe. Pensa tristemente em Marília, que espera tornar a ver breve, em Ouro Preto. Porque é impossível que não reconheçam a sua inocência. Tudo aquilo é um horrendo pesadelo, excessivamente prolongado e cruel. Passará como passam todos os pesadelos. Acaba de escrever as suas derradeiras líras na prisão. Pedira à paixão e à

⁶ Cf. cópia fotográfica reproduzida in FRIEIRO, 1981:65.

arte suprissem o que lhe restava da inspiração, destroçada pela desgraça. A sua mão esquerda pousa sobre umas laudas de papel no recosto do poial e a direita prende entre os dedos o pedúnculo arrancado a uma laranja que está a seu lado. Vê-se um pouco acima, metida na parede, a candeia de azeite, cuja fuligem lhe ministrava a tinta em que embebia o pedúnculo da laranja, para utilizá-lo como instrumento do escrever" (FRIEIRO, 1981:71).

Na tela de Mafra, o poeta figura um herói romântico; na descrição de Frieiro desponta o "juiz casquilho e namorador", uma versão antecipada do que se chamou, no século XIX, de *dandy*. Diferentes percepções e novas leituras de um mesmo emblema. Retraçadas por outros códigos e linguagens, a imagem do poeta põe-se em movimento pelo espaço da tradição cultural, pavoneando o imaginário coletivo. E parece fadada a permanecer nas névoas do mistério, sem que se lhe possa definir o que contém de realidade, e o que de fantasia. Sem que se possa discernir o que nela pertence ao mundo mais palpável da história, e o que é pura matéria da ficção. Mas o resultado desse intrincado jogo intertextual e intersemiótico, em que figuram as liras de Gonzaga, a tela de Mafra e a descrição de Frieiro, é bem um retrato ideado do artista, indiciador das complicadas relações entre arte e vida, imaginação e realidade. E o que desse jogo se destaca é a aura do poeta, delineada em imagens potenciadoras de toda uma tradição poética.

Nesta estampa já assinalados os instrumentos do escrever. Representados os meios materiais da produção do texto poético. Meios precários, transitórios, passíveis de

transformação. O poeta flagrado naquele momento mágico da criação da obra de arte, para se ficar dentro de uma ótica romântica da expressão artística. Nesta estampa, primeiros vestígios de uma consciência do destino do poeta e da poesia num espaço periférico, colonizado.

Impossível e irrelevante essa tarefa, a de definir o homem Gonzaga em sua aparência física. O ser empírico do poeta consumiu-se no tempo, sem deixar reprodução veraz de seu porte físico. Restou, no entanto, a sua obra poética. Ficaram essas imagens elaboradas por seus leitores e intérpretes, certamente que sugeridas por suas líras. Simulacros apenas, evidenciadores da desimportância do original — o homem em sua conformação de carne, osso e sangue. Da corrosão do tempo escaparam o poeta e sua poesia, convertidos em matéria para o mito com sua mística. Combustível para o jogo incessante da textualidade.

Entre a história e a ficção, entre o espaço da vida e o espaço do texto, concomitantemente história e ficção, vida e texto — nesse entrelugar, o poeta e a poesia inconfidentes. Imagens em circulação por entre os signos da cultura, sempre disponíveis para novas e imprevistas apropriações e releituras. Retomadas também pela poesia e pela ficção, que muitas vezes se alimentam de sua própria matéria, de seu próprio sangue, autofagicamente. No *Romanceiro da Inconfidência*, a imagem de um poeta e seu "enxoval interrompido", como se também sustada fora a história das Minas Gerais pela mão opressora do poder real. Em *Os sinos da agonia*, Gaspar recita para Malvina poemas de

inspiração pastoril, na sala junto ao cravo. Poemas colhidos dos poetas locais, de Vila Rica, de um Cláudio ou Gonzaga. Num espaço teatral, servindo-se das imagens da poesia, do poeta-pastor, as personagens de Autran Dourado velam e desvelam uma oculta trama, a trama entrecruzada da paixão e da história. Em liberdade, aqui se entrelaçam poesia e romance, confundem-se história e ficção. Graciliano Ramos (ou Silviano Santiago) recompõe a imagem frágil de um poeta inconfidente, promovendo uma desconstrução e subversão da autoria e da história. Não mais o suicídio e o estrondoso fracasso de Cláudio, mas a denúncia, a resistência e o assassinato. As delicadas relações entre o intelectual e o poder, ontem e hoje. Na poesia e na ficção, Cecília Meireles, Autran Dourado e Silviano Santiago retraçam, sob um novo e contemporâneo olhar, essas imagens do poeta e da poesia inconfidentes. Imagens que se colocam como vivas inscrições na nossa memória cultural, como cifras de um passado mal explicado, a que se deseja sempre retornar em busca de sua decifração. Para se reinventar e se ressemantizar a nossa própria história.

Nessa galeria, imagens marcantes do poeta e da poesia na literatura brasileira. Representações do devir de uma paisagem literária, cultural, onde se elabora uma consciência particular da poesia e do fazer poético. Como não perceber entre tais imagens um diálogo ora cúmplice, ora conflituoso? Como não ver

nelas um demorado diálogo com outras tantas imagens do poeta e da poesia, cunhadas na cultura européia, ocidental? Mas um diálogo entre múltiplos textos, ora secundado por gestos de submissão e respeito ao texto alheio, ora tenso e crispado, quando às cópias e traduções se contrapõem as transgressões e traições dos modelos? No nosso bardo romântico, as linhas de Byron e Musset, mas também o traço de um Álvares de Azevedo. No nosso poeta esgrimista, a perspectiva de Mallarmé e Valéry, mas também pinceladas e cores profundamente drummondianas, minéiras.

Nessas imagens e representações, como não surpreender o movimento da continuidade, as marcas da semelhança: a missão de desenhar uma nacionalidade, a apreensão quanto ao destino do poeta e da poesia, a tomada de consciência do poético? Entretanto, como não apreender nelas também as descontinuidades, as diferenças: os distintos projetos poéticos, a perda da aura e a ruptura com a tradição, os diferentes lugares de enunciação do discurso lírico?

Do contraponto de imagens, ficam algumas questões atinentes ao poeta e ao exercício do poético que tomo como eixos articuladores do presente trabalho. Interessado na sorte do poeta e da poesia, cabe-me avançar pela paisagem literária e cultural brasileira em devir, procurando realizar uma tarefa que me parece pertinente e válida, a par de instigante. Trata-se de, atento ao discurso das imagens, apreender o movimento discursivo que articula e institui entre nós certas representações e concepções do poeta e da poesia, bem como configurar o

significado tanto literário quanto cultural e ideológico que se lhes empresta. E como fazê-lo senão explicitando os vínculos que ambos, poeta e poesia, estabelecem com o mundo, mas sobretudo com o mundo da história e seus agentes individuais ou coletivos? Não será a poesia uma forma de se conectar com a história e o para além dela? Daí as tentativas de se vislumbrar no poeta o homem, não na sua aparência física, mas enquanto ser cultural e histórico capaz de formar liames com o seu tempo, de se ligar aos outros homens. Na história, em sua temporalidade e sucessividade, é que se constituem o poeta e a poesia, ainda que para negá-la ou transcendê-la.

2. FUNDAMENTOS PARA UMA ARQUEOLOGIA POÉTICA

"Mas imagino de bom grado — aguardando ainda numerosas experiências que seria preciso empreender e muitas tentativas — arqueologias que se desenvolveriam em direções diferentes."

Michel Foucault¹

As imagens do poeta e da poesia que circulam pela tradição literária brasileira, menos que afirmar a potência de sujeitos ou entidades criadores, representam o percurso e a crise de uma formação discursiva determinada num espaço cultural específico: o discurso poético na literatura brasileira. Percurso e crise relacionados, como foi sugerido, às transformações históricas e às alterações dos meios materiais de produção do discurso, obrigando muitas vezes a uma reordenação do imaginário cultural. Frente às mudanças e precariedade dos meios, tais imagens procuram garantir certa continuidade ao discurso, conferir-lhe uma lógica, uma coerência, alcançando para o sujeito que o enuncia o reconforto da unidade, da identidade, como antídoto à dispersão e fragmentação tão inerentes à vida e aos discursos. Como emblemas da crise, essas imagens evocam a forma em devir de uma paisagem cultural particular. Pertencem ao mundo da representação, evidenciando

¹ FOUCAULT, 1987:218.

determinadas concepções de poeta e de poesia.

Enquanto pertencentes ao mundo da representação, as imagens do poeta e da poesia são engendradas e articuladas por um campo discursivo. E constituem também um discurso: falam, significam. Há, pois, que lê-las, que interpretá-las. Para se compreender a dimensão da crise e os problemas que propõem; para se apreender o significado quer literário, quer ideológico, dessas representações e concepções do poético; para, enfim, se atribuir um sentido, uma visão histórica, àquela paisagem cultural em devir. Mas há de se estar atento sobretudo ao movimento discursivo que as instaura e mobiliza. Importa considerar antes de mais nada um discurso e um saber — o poético. Para tanto, uma arqueologia poética.

Não desejo aqui assumir por inteiro os encargos de uma arqueologia poética, com todas as exigências de rigor, leituras e pesquisas. Há limites de tempo e espaço, a par dos de ordem pessoal. Não vejo inconveniente, porém, em tentar algumas incursões, ainda que sumárias e lacunares, no sentido de uma arqueologia do poeta e da poesia na nossa literatura. Com isso, nesta parte do trabalho, pretendo estabelecer o recorte teórico para uma pesquisa mais ampla, a ser desenvolvida posteriormente em outras etapas. Mas que, em termos práticos e dentro dos limites de uma tese de doutorado, ficará restrita ao discurso poético do século XVIII na literatura brasileira.

Devo ressaltar também que, com sua proposta, este trabalho não se dirige propriamente à esfera da poética,

entendida esta seja no sentido de uma codificação das leis gerais de construção do texto poético, seja no de técnica do verso. Está afeto principalmente a uma teoria da poesia, que busque apreender tanto as concepções quanto a função do fazer poético e do poeta. Valho-me aqui de uma distinção conceptual entre teoria da poesia e poética já formulada por Ernest Robert Curtius em obra fundamental (CURTIUS, 1979:498). Distinção que me parece válida e produtiva, embora reconhecendo que uma e outra, na maioria das vezes, se entrelaçam, se superpõem.

Entendo ainda que a leitura e interpretação das imagens e representações do poeta e da poesia na literatura brasileira não de ser processadas fundamentalmente na perspectiva do comparativismo literário. Sobretudo porque se trata, por um lado, de uma literatura de extração colonial, periférica, que estabelece uma interação multifacetada, de muitas vias de mão dupla, com outras literaturas, principalmente aquelas de centro, das metrópoles colonizadoras. Por outro, pensar as imagens e signos de uma literatura particular não significa isolá-la das demais literaturas, vendo-a de modo estanque, excludente. Implica antes perceber como ela age e reage em relação às outras literaturas, desenvolvendo um intrincado jogo de absorções e transformações de textos, sem que se reduza a uma mera cópia ou a influência única e determinante.

Por isso, o comparativismo literário. Mas um comparativismo que, longe de incidir em antigas práticas comparativistas, de teor causalista e com ressaibos de

neocolonialismo, contemple uma direção interdisciplinar e acolha tanto a perspectiva de uma crítica textual quanto a contribuição de um esforço teórico. Como estratégia metodológica, a literatura comparada. Mas uma literatura comparada pensada a partir de certas orientações de natureza arqueológica.

2.1. DO MÉTODO CRÍTICO: EQUIPAMENTOS E SÍTIOS DE UMA ARQUEOLOGIA POÉTICA

Ao finalizar sua obra dedicada à investigação arqueológica do solo discursivo que possibilitou o engendramento do saber no Ocidente, investigação desenvolvida com rigor e método, Michel Foucault indica a possibilidade de outras arqueologias, a se desenvolverem em outras direções. É o caso de uma análise arqueológica da sexualidade, da qual o próprio Foucault se incumbiria posteriormente. É o caso ainda do saber político enquanto prática discursiva que permeia o comportamento político de uma sociedade, ou até mesmo da pintura, com a reconstituição do discurso latente do pintor (FOUCAULT, 1987: 218-222). Questionador, o texto do filósofo francês comporta inúmeros e delicados problemas, que dizem respeito não só ao analista e crítico do discurso literário, como também ao historiador da literatura e ao comparativista. Instigante, ele insinua a possibilidade de uma arqueologia seja do discurso literário em si mesmo, seja do saber que a partir dele e sobre ele se constitui como disciplina. E, de modo particular, me faz

considerar a tarefa de uma descrição arqueológica da poesia.

Quanto ao objeto do presente trabalho — as imagens e representações do poeta e da poesia —, deve-se procurar vê-lo antes de tudo como construção, ou efeito, de um campo discursivo, que dele se apropria e dele fala, delimitando-o. Essas imagens e representações não remetem a uma essência ideal (do poeta, da poesia), uniforme e homogênea, a se encarnar em diferentes culturas e histórias literárias ao longo do tempo, cuja origem pudesse ser surpreendida alhures, em insuspeitado momento inaugural. Não se restringem também aos contornos de uma imagem arquetípica, manifestando-se sempre idêntica a si mesma em várias latitudes e longitudes do campo literário. E nem se reduzem à categoria dos objetos mítico-mágicos, cuja configuração e funcionamento fossem inabordáveis por um discurso reflexivo-analítico.

O significado das imagens do poeta e da poesia que gravitam na nossa tradição literária há de ser investigado, portanto, no interior de práticas discursivas literárias, mais especificamente aquelas do discurso poético. Dessa forma, o que aqui se apresenta para análise é antes um discurso e um saber — o poético — que uma idéia, uma imagem, uma esgarçada figura restrita ao reino da idealidade. Discurso poético que supõe, como em todo e qualquer discurso, a existência de emissores e receptores — reais ou fictícios —, de conjuntos de enunciados, ou mensagem, e de um circuito comunicacional. Discurso dotado de especificidade e autonomia, que gera suas próprias regras e

engendra seus referentes, sem que isso lhe garanta no entanto uma independência absoluta e o desgarramento do histórico. Discurso, enfim, que pode ser examinado na perspectiva de uma crítica cultural, arqueológica, e que, para fazê-lo, haveremos de ter presente a seguinte consideração de Foucault:

"Em outras palavras, a descrição arqueológica dos discursos se desdobra na dimensão de uma história geral; ela procura descobrir todo o domínio das instituições, dos processos econômicos, das relações sociais nas quais pode articular-se uma formação discursiva; ela tenta mostrar como a autonomia do discurso e sua especificidade não lhe dão, por isso, um status de pura idealidade e de total independência histórica; o que ela quer revelar é o nível singular em que a história pode dar lugar a tipos definidos de discurso que têm, eles próprios, seu tipo de historicidade e que estão relacionados com todo um conjunto de historicidades diversas" (FOUCAULT, 1987:189).

Se se trata, pois, o poético de um discurso, cabe indagar: quem o profere? De onde se enuncia um tal discurso, a partir de que lugares tanto institucionais quanto imaginários, do discurso? E que posições aquele que o enuncia ocupa no seu circuito de transmissão ou numa cadeia de informação? São questões pertinentes, que remetem ao caráter complexo e problemático do discurso poético, como se verá.

2.1.1. Mutações de um Sujeito e Espaço de Enunciação

Por muito tempo viu-se nos enunciados poéticos, e ainda hoje se vê, a expressão de uma subjetividade, de um sujeito

dotado de unidade e identidade, capaz de conferir ao seu discurso coerência e sentido, de pesar e até mesmo resolver suas contradições. A esse sujeito lírico proclama-se poeta, com toda a aura e prestígio que uma tal proclamação implica. A ele se atribui a enunciação do discurso poético. É ele o seu criador, a sua fonte e origem, pertencendo o poeta ao grupo dos seres alados, dos demiurgos, dos gênios criadores.

Num momento mais recente, entretanto, transformações histórico-culturais e novos conhecimentos, como os proporcionados pela psicanálise, pela antropologia por exemplo, colocaram sob suspeita esse discurso amparado por uma subjetividade monolítica e majestosa. Passou-se a compreender os seus enunciados mais propriamente como o lugar da dispersão do sujeito lírico, de seu esvaímento, num movimento revelador de sua descontinuidade em relação a si mesmo. O que se afirma então é a própria historicidade do sujeito lírico, inserido também numa rede de relações econômicas, sociais e políticas. Em decorrência, descobriu-se que a instância de enunciação do discurso poético não coincide necessariamente com uma unidade subjetiva fixa e perfeitamente identificável. Percebeu-se que nela ressoam outras vozes — a da comunidade a que pertence o poeta, a do destinatário de seu discurso, a do saber que sobre ele se institui e é resguardado e retransmitido pela tradição literária, visto tratar-se de discurso codificado. Tudo isso significará, em seus desdobramentos, a despersonalização do lirismo e acarretará a produção de uma metapoesia. É o que se

verificará sobretudo na lírica moderna. Num Mallarmé e num Eliot, por exemplo.

A determinação do lugar de onde se enuncia o discurso poético comporta algumas sérias dificuldades. Seja porque há de se ter em conta a sua articulação não apenas com domínios discursivos como também com os não-discursivos; seja ainda porque o seu enunciador pode, ao falar, ocupar lugares imaginários, para a descrição dos quais se deveria tomar o discurso poético, sobretudo dentro de uma ótica psicanalítica. Dentro do propósito desta análise, ocupar-me-ei mais da primeira situação.

Se se toma o poeta como o articulador do discurso poético, ou um elemento catalisador, uma tarefa seria a de se verificar, por exemplo, os lugares e instituições por onde o poeta transita e se detém. Mas, se essa tarefa é mais objetiva em relação a certos discursos, como o do intelectual e o do médico, cujo espaço de enunciação logo visualizamos em instituições tais como escolas, universidades, institutos de pesquisa, hospitais, laboratórios, clínicas, o mesmo não se dá em relação ao poeta. O enquadramento de sua voz enunciativa já é mais complicado, uma vez que, como ser alado ou gênio criador, um herói mediador entre o humano e o divino, confere-se ao poeta os atributos da extrema mobilidade e da ubiqüidade. Destituído de compacidade, ele estaria em toda parte e em parte alguma.

Noutros tempos, como na sociedade grega arcaica, o poeta era considerado um dos mestres da verdade e estava a serviço da

comunidade dos guerreiros, de sua soberania, possuindo a sua palavra um estatuto mágico-religioso, conforme o demonstra Marcel Detienne em *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* (apud LIMA, 1980:10). Falava ele então dos palácios e templos. Ou das arenas olímpicas, no âmbito dos rituais cívico-religiosos em que se procedia às representações teatrais. Ligado a uma aristocracia guerreira, numa cultura marcada pela oralidade, era o poeta que propiciava, por meio de seu canto e inspirado pelas musas, a fama e a imortalidade aos heróis. Cumprindo função assim tão relevante, desse espaço palaciano e sagrado falava, pois, o poeta. Até que, com a emergência de um discurso — o do filósofo — que atribui a si o estatuto da verdade, a palavra do poeta é posta em dúvida. Situada no mundo das aparências, das imagens e simulacros, vale dizer: no reino do sensível, o discurso do poeta estaria a alguns graus distante do mundo das idéias, das essências, isto é, do reino do inteligível, da razão, tomado como o lugar da verdade no discurso filosófico emergente. Colocada sua palavra sob suspeição, ressaltado o seu caráter dissonante, fantasioso, o poeta acaba banido da comunidade, proscrito da utópica República de Platão. Ao poeta, sem lugar e paradeiro, substitui o filósofo na tarefa de ensinar a verdade.

Com a formação do movimento trovadoresco na Idade Média, era comum o poeta proferir o seu discurso das ruas e praças. Ou das tabernas, entregue à vida boêmia, do vinho e do jogo. É o que sucede aos goliardos, cuja vida e poesia testemunham à época

a vadiagem intelectual, o imoralismo e a crítica da sociedade (LE GOFF, 1989:31-39). Trata-se de uma classe de poetas constituída em sua maioria por clérigos vagantes, dotados de uma cultura clássica, letrística e escolástica. Essa categoria de poetas desenvolve-se a partir do século XI, sobretudo na França e Alemanha, como produto, de um lado, da superpopulação da classe clerical, da crise das prebendas e do rigor da ordem monástica, que atiram para o ambiente secular um bando de frades desempregados e fugitivos, e, de outro, devido ao aparecimento das universidades medievais. Estas criam a figura dos escolares itinerantes, responsável pela formação de um proletariado intelectual composto por clérigos e estudantes. Fazendo da vida errante uma espécie de profissão, esses poetas e intelectuais vagabundos mantinham estreito contato com as camadas mais rústicas do povo, com a natureza, e produzem uma poesia boêmia, impregnada de elementos satíricos e obscenos. Elementos de contato entre a poesia folclórica, popular, e a poesia burguesa e aristocrática, os goliardos serão suplantados posteriormente pelos jograis e trovadores, os dois novos grupos de poetas que disputam entre si a hegemonia na produção da poesia lírica (SPINA, 1991:27-30). Com os jograis e trovadores, o poeta desloca-se das ruas e praças e tavernas para o ambiente mais restrito das moradias burguesas e dos castelos dos nobres. A vida palaciana, cortesã e aristocrática, torna-se então a moldura enunciativa da voz poética.

Sobretudo a partir do Renascimento, profundas alterações na vida econômico-social e político-cultural européia advêm com o desenvolvimento dos centros urbanos e do comércio, com a ascensão da burguesia, a formação das nações e a constituição do Estado moderno. Alterações que, acarretando a derrocada dos contornos, práticas e instituições do mundo medieval, também haverão de modificar o espaço de enunciação do discurso poético. Quero me referir, de modo particular, àquelas alterações relacionadas ao aparecimento de um espaço privado, à construção de uma esfera da intimidade, por meio da qual o indivíduo se subtrai ao controle da comunidade. Trata-se de transformações decorrentes do advento das sociedades modernas que, conforme assinala Habermas (1984:27-41), haverão de separar a esfera pública da esfera privada, caracterizando-se o surgimento de uma esfera pública burguesa.

Importa ressaltar, destarte, o caráter essencialmente comunitário da vida na Idade Média. Ele não comporta propriamente atos individuais ou gestos secretos, dado que o indivíduo se define pelo controle e poder que sobre ele exercem a comunidade, o grupo doméstico; em suma, a sociabilidade. Para esse mundo medieval constitui o homem solitário uma ameaça, que se procura desfazer prescrevendo aos que buscam a solidão voluntária e prolongada, como no caso de eremitas e reclusas, quer um habitat bem delineado, quer a determinação de laços particulares dos solitários com os valores da comunidade. Pode-se dizer que, no universo medieval, o público e o privado são

espaços que se avizinham e se imbricam nas diversas formas da vida social e cultural, mas com a predominância e o controle por parte do público sobre o privado. O que se torna visível principalmente na desconfiança com que se vêem espaços internos, tais como o quarto e o leito — locais de perigo pelo que comportam de subterfúgios e manipulação do real.

Nesse ambiente, as manifestações literárias, conforme assinalou Danielle Régnier-Bohler num interessante estudo sobre as ficções medievais (apud DUBY, 1990:313-335), compõem basicamente uma literatura da comunidade, em que a apreensão do literário não se dá ainda de forma individual. Comprovam-no seja o caráter oral e público da literatura medieval, a exemplo das canções de gesta, dos *fabliaux*, das peças teatrais, seja o aspecto predominantemente coletivo das obras, manifesto tanto pela temática religiosa, com o particular absorvido pelo geral, quanto pela natureza dos laços que unem os heróis, como nas novelas da *Table ronde*. Ademais, registrem-se os vínculos do escritor com a comunidade; é por meio dela e de suas instituições — universidade, convento, confraria, cidade — que ele existe. É nela que encontra a justificativa de sua existência e a razão de ser de suas obras. Daí o caráter anônimo de muitas delas. Penso que a relação do jogral, por exemplo, com seu espaço comunitário ilustra bem aquele caso em que Platão concede a presença do poeta na República, a saber, desde que este se proponha a cantar tão somente os valores e heróis de sua comunidade.

A vida essencialmente comunitária do período medieval, haverão de se contrapor as práticas próprias da esfera da intimidade, construída entre os séculos XVI e XVIII, em decorrência da afirmação da individualidade burguesa e da primazia do espaço privado sobre o espaço público. Espaço privado que, de acordo com um ensaio de Jean Marie Goulemot sobre as práticas literárias e a publicidade do privado na época clássica (apud CHARTIER, 1991:371-405), resulta ao mesmo tempo de necessidades decorrentes das novas formas de intercâmbio social e da busca, por parte dos indivíduos, de formas de se proteger das normas e controles da comunidade. Espaço que ora se recusa, por meio de uma literatura baseada na ostentação do orgânico, do obsceno, do escatológico, ora se impõe com o auxílio de novas formas de narrativa literária, como no caso dos diários íntimos, das memórias e dos romances na primeira pessoa.

Para a construção dessa esfera da intimidade na era clássica em muito contribuem novas modalidades de relação com a escrita, já o demonstrou Roger Chartier ao estudar as práticas da escrita à época (CHARTIER, 1991:113-161). Conquanto que em ritmos e intensidades diferenciados, a difusão da leitura e da escrita por diversas regiões da Europa possibilita novas atitudes e práticas constitutivas da intimidade individual. Em torno do bem escrever surgem ritos, com seus sacerdotes e guardiães — os mestres escritores —, a exigirem gestos, posturas e maneiras adequados. Sinal de prestígio, não é por acaso que os objetos da escrita merecem larga representação na

pintura da época. De outra parte, a relação pessoal com o texto lido solicita recolhimento, subtração aos controles do grupo. O incremento da prática da leitura silenciosa como maneira usual de ler, sem a necessidade de oralizar o texto em voz alta ou baixa, estimula a reflexão solitária. Diante disso, o trabalho intelectual transforma-se num ato característico da intimidade individual, de confronto com os textos. O ler sozinho no segredo do quarto ou do escritório, por sua vez, incita a audácias e transgressões, com o acesso a textos heréticos, a narrativas eróticas ou a livros contendo idéias críticas, revolucionárias.

A biblioteca torna-se um espaço emblemático do novo estatuto conferido ao trabalho intelectual. Resultante do processo de apropriação privada do livro, que solicita do possuidor uma série de sinais e gestos relativos à organização e posse dos livros, a biblioteca constitui-se no local privilegiado do estudo, da meditação solitária. Local do produtivo comércio do homem com seus livros, que lhe propicia acumulação de capital simbólico, de um saber que é também poder. Das horas passadas no refúgio da biblioteca deriva a noção de privatização típica da modernidade, amparada num duplo afastamento: o do público, do civil e o da família, do convívio doméstico. Antes do surgimento das academias oficiais, é em torno do livro e no âmbito da biblioteca pessoal que também se afirma a sociabilidade intelectual da reunião entre amigos seletos.

Ilustrativa dessa relevância assumida pela biblioteca é a relação de Montaigne com sua "livraria". Retiro isolado do mundo, nela o autor dos Ensaaios convive intimamente com seus livros, tão absorto, entregue às suas leituras. Os livros dos quais, para se escrever, há de se esquecer, de pôr de lado. De sua biblioteca, ao mesmo tempo que escapa à multidão, usufruindo de uma liberdade conquistada longe do público, procura Montaigne manter um domínio sobre o espaço à sua volta; de fato, na "livraria" ele ocupa um lugar estratégico, que lhe permite controlar o movimento da casa sem que seja visto. Com Montaigne e sua biblioteca opera-se um significativo deslocamento no campo do conhecimento: o eu, a subjetividade, passa a constituir-se na matriz da atividade cognoscitiva, deixando de ser apenas objeto do conhecimento. Longe de ser exterior ao sujeito que o demanda, o conhecimento é antes por ele constituído. Recusa-se agora um conhecimento já pronto, que não tenha sido endossado pela experiência do eu. Neste eu de Montaigne, que lê e pensa sobre si mesmo, define-se o caráter privado da escrita e o uso privado da literatura.

Estabelecida a prevalência do espaço privado, articulada a esfera da intimidade individual, de onde falará então o poeta? Como expressão da vida íntima, da subjetividade do poeta, a dicção poética produz-se em larga medida nos lugares mais recônditos e sossegados da casa — a biblioteca, o escritório, o quarto. Procura assim esquivar-se de olhares perscrutadores, do burburinho público ou doméstico. Dentro desse novo enquadramento

enunciativo, a produção do poético parece envolver-se em bruma, enovela-se em mistério. Apresenta-se como trabalho árduo e disciplinado da aplicação intelectual, segundo a compreensão neoclássica, ou como fruto da inspiração, experiência inefável por parte do indivíduo genial, de acordo com perspectiva já pré-romântica. Nessa nova cena de enunciação, confinado aos limites da esfera privada, o poeta logrará garantir para si a posse privada do discurso e do saber poéticos, por meio da preservação do trabalho e da assinatura do autor da obra. E dessa formá está ele instrumentalizado para vivenciar o seu grande drama na modernidade, sobretudo a partir do século XIX. Um drama atroz, cuja superação acarreta enormes conseqüências para o destino futuro do poeta e da poesia. Com o advento da racionalidade moderna e das sociedades de mercado, de modo particular com a emergência do mercado editorial, configura-se o dilema do poeta: ingressar ou não nesse mercado, vendendo o seu trabalho e o produto dele — a poesia — como mercadorias. Um dilema baudelairiano, que impregna toda a lírica moderna. Nele o poeta de *As flores do mal* entrevê a prostituição do poeta e da poesia com o seu ingresso no modo capitalista de produção. Daí as imagens da prostituta na poesia de Baudelaire, traindo uma identificação e simpatia por essas mulheres satânicas com as quais o poeta haveria de partilhar uma sorte comum. E as raízes do drama viu-as com muita argúcia Walter Benjamin no fragmento 12 de "Parque Central":

"A rigor, não pode haver análise penetrante de Baudelaire que não se confronte com a imagem de sua vida. Em verdade, essa imagem é determinada por ter sido ele o primeiro a perceber, de modo mais conseqüente, que a burguesia estava prestes a retomar a missão que atribuía ao poeta. Que missão social poderia entrar no seu lugar? A classe nenhuma cabia perguntar; seria melhor deduzi-la do mercado e de suas crises. Interessava a Baudelaire não a demanda manifesta e a curto prazo, mas a latente e a longo prazo. As flores do mal prova que avaliava certo. Porém, o mercado no qual essa demanda se manifestava condicionava um modo de produção e também um modo de vida muito diferente daqueles dos primeiros poetas. Baudelaire era obrigado a reivindicar a dignidade do poeta numa sociedade que já não tinha nenhuma espécie de dignidade a conceder. Daí a bufonaria do seu comportamento" (BENJAMIM, 1989:158-159).

Concluída uma espécie de viagem retrospectiva por um espaço enunciativo em mutação, espero que ela tenha atendido uma dupla finalidade. Por um lado, enfatizar aquele caráter problemático do espaço de enunciação do discurso poético. Caráter cuja formação remonta à tendência dissonante e dissidente própria da poesia, uma vez que ela se banha nas águas do imaginário e do sensível, o que a torna refratária às verdades estabelecidas e objeto de uma atenção e um controle vigilantes por parte das instâncias de poder incumbidas de zelar por essas verdades. Isso ajuda a explicar, a meu ver, tanto a condição marginal e despicienda do poético frente aos discursos da verdade, quanto a mobilidade espacial do poeta, a transitar por tão diferentes lugares, sem se fixar em nenhum deles. Em conseqüência, os contornos imprecisos do enquadramento enunciativo do discurso poético e, mais que isto, sua precária institucionalização no

universo discursivo.

Permitiu-me a viagem retrospectiva, por outro lado, efetuar um breve histórico dos lugares, tanto físicos quanto sociais, por onde andou o poeta poetizando até pelos fins do século XVIII. Além do que, encaminhou-me o raciocínio por uma trilha que vem desembocar nas seguintes questões: De que forma a cena de enunciação afeta as imagens e a compreensão do poeta e da poesia? Às mudanças da moldura enunciativa correspondem sensíveis alterações na percepção do poético e nas representações do poeta? Caberia verificar, por aí, em que medida o deslocamento do poeta da corte, vivendo às expensas do mecenato dos nobres, para a cidade, mantido em certo momento pelo mercenato privado, modifica a percepção que se tem do poeta, de sua imagem e papel desempenhado no mundo da cultura.

A formulação de resposta às indagações acima colocadas parece-me um caminho metodológico além de pertinente bastante produtivo, no sentido de possibilitar descrever e interpretar as representações do poeta e da poesia em qualquer literatura. Em termos de uma sociocrítica literária, permite evidenciar alguns pressupostos teórico-analíticos, como aquele — a orientar a pesquisa deste trabalho — que postula uma relação de interdependência entre o discurso literário e a sociedade que o produz. Pressuposto este que orienta a pesquisa deste trabalho. Entendo mesmo que uma das rupturas mais significativas do enquadramento enunciativo do discurso poético, com profundas implicações para as imagens do poético, ocorre com a transição

do poeta de um espaço rural, mais ao abrigo da natureza, para o espaço urbano e a sua conseqüente inserção nele. Especialmente o espaço das grandes metrópoles, produto de uma racionalidade instrumental e técnica ensejada pelas revoluções industriais, pelas relações capitalistas de produção. Centros de produção e consumo, de mercadorias e mercados; espacialidade marcada pela simultaneidade, pela velocidade e a máquina; palco das fulgurantes exibições das realizações técnicas — compõem as metrópoles modernas um mundo antinatural, de ritmo mecânico e acelerado, em oposição forte ao mundo do campo, com seu ritmo natural. Necessário, portanto, examinar aquela transição e a localização do poeta nesse espaço, bem como os modos de interação que ele desenvolve com sua paisagem física, humana e cultural, a fim de se avaliar as modificações operadas nas imagens do poeta, a refuncionalização da arte poética.

Procurar examinar, por conseguinte, as transformações por que passa o enquadramento enunciativo do discurso poético, em diferentes momentos da história literária brasileira, revela-se um procedimento eficiente, capaz de nos proporcionar a leitura e interpretação do discurso das imagens e representações do poeta e da poesia. Para tanto, a realização de algumas tarefas. Uma consiste em ver de que forma as transformações havidas na cena de enunciação alteram a percepção e o entendimento da natureza e função da poesia e do poeta. Outra, como meio de se alcançar a primeira, requer uma descrição e análise da cena social e cultural por onde circula o poeta, bem como de seu ingresso e

posicionamento no espaço urbano, checando-se de que modo isso afeta a sua aura, a sua relação com a tradição poética.

A par disso, deve-se considerar também as posições ocupadas pelo emissor do discurso poético no circuito da comunicação, na complexa rede de informação cultural. Articulador de um discurso que se avizinha e interage com outros discursos — o filosófico, o pedagógico, o histórico, entre outros —, o poeta partilha experiências, detém informações e ministra conhecimentos. Mais ainda, ele forma os espíritos e educa a sensibilidade. Ao poeta procura se atribuir alguma utilidade, como forma de se minimizar a ameaça que, com sua voz muitas vezes dissonante, representa para a comunidade. Daí que, como formador e educador, reserve-se para ele um lugar apropriado no espaço pedagógico das escolas e universidades, nas páginas e secções culturais dos meios de comunicação, ou ainda nas tribunas política e jornalística. Um lugar que o designa como alguém que documenta experiências pessoais e coletivas, que recolhe sonhos e fantasias, que fabrica e preserva utopias, que profetiza, que persuade, que exerce fascínio e poder. Alguém cujo discurso funciona ainda que à margem, à revelia, por uma via negativa, destoante.

Como participante de um jogo comunicativo, o poeta permuta papéis, posicionando-se ora como emissor ora como receptor de mensagens — textos, discursos. Cabe examinar, por fim, o poeta como leitor/desleitor de discursos e textos. Como tal, reescrevendo a tradição cultural, particularmente a

poética, a partir da leitura/desleitura dos textos que ela lhe oferece ou impõe, o que situa o poeta no reino torturante e arrebatador da intertextualidade, da interdiscursividade.

As considerações anteriores já me permitem sistematizar determinadas premissas e pressupostos teórico-analíticos. Em consonância com o horizonte de uma arqueologia poética, postulo que as representações e imagens de poeta e poesia, com as concepções aí embutidas, resultam antes como articulações e efeitos de um campo discursivo específico — o do discurso poético — que propriamente se constituam em suas causas determinantes, como se tivessem existência *a priori* ao discurso que os circunscreve e delimita. Em suma, o poeta e a poesia são objetos constituídos pelo discurso que deles fala. Devo afirmar então uma relação necessária e de implicação entre o discurso e seu objeto, de modo que a determinação do que vem a ser o poeta e a poesia supõe *a fortiori* a investigação do discurso que os constitui, das condições de existência, permanência e mudança deste mesmo discurso. Vale dizer, há que se pensar o discurso poético e seu objeto à luz da historicidade, em sua relação tanto a outros discursos quanto a domínios não discursivos, em sua mobilidade e funcionamento. Posto assim, devo concluir que, às modificações na cena de enunciação do discurso poético, haverá de corresponder, sim, transformações necessárias, o que não quer dizer que sejam mecânicas e determinísticas, na maneira de se perceber e se representar o poeta e a poesia.

A argumentação assim formulada propõe, por conseguinte, que se tome o discurso poético como elemento de análise. Sugere incursões pela via da **análise do discurso**. Não é finalidade precípua desta pesquisa fazer uma análise do discurso poético, da maneira como a entendem certas correntes da lingüística textual. Trata-se de meio de aproximação daquele discurso de imagens, fornecendo alguns conceitos para a sua leitura. Nesse sentido, julgo oportuno esclarecer a noção de **discurso** aqui empregada, o que se fará correlacionando-o ao termo **texto**. Com base em pesquisas da lingüística textual, particularmente aquelas desenvolvidas pelos partidários da orientação francesa da análise do discurso, o termo **discurso** comporta um sentido mais amplo que o de **texto**. Quando referido à linguagem verbal, por **discurso** designa-se "a atividade comunicativa de um falante, numa situação de comunicação dada, englobando o conjunto de enunciados produzidos pelo locutor (ou por este e seu interlocutor no caso do diálogo) e o evento de sua enunciação" (FAVERO & KOCH, 1983:25). Em termos lingüísticos, o discurso manifesta-se por meio de textos, tomando-se texto num sentido estrito, como qualquer passagem falada ou escrita, constituindo um todo significativo, uma unidade de sentido, independentemente de sua extensão.

Logo, em acordo com a noção de discurso aqui empregada e com a orientação arqueológica, a descrição do discurso poético não se pode limitar ao exame de sua dimensão verbal, lingüística, materializada num texto escrito ou oral, mas, ultrapassando-a, precisa levar em conta também seja a situação

de comunicação que o configura, seja o próprio evento de sua enunciação. Quanto à situação de comunicação, importa evidenciar os elementos nela atuantes: o destinador e o destinatário dos enunciados poéticos, vistos em sua concretude histórico-social; o contexto comunicacional; a referencialidade do discurso; o canal ou a forma de existência material dos enunciados, a exemplo do livro. Trata-se da apreensão do discurso poético a partir de uma dimensão mais horizontal, externa, relativa à sua existência social. Já no que se refere ao evento de sua enunciação, remetendo-se à sua dimensão mais vertical e interna, implica pensar os modos de enunciação e seus paradigmas, ou seja, as formas e possibilidades de articulação do código lingüístico pela instância de enunciação.

Pode-se dizer, então, que o discurso poético se concretiza, lingüisticamente, num poema, num texto, nas obras poéticas enfim, sem contudo se reduzir a elas. Embora o poético se centre na mensagem, numa maneira peculiar de trabalhar a linguagem, de agenciar os elementos do código lingüístico, dentro do eixo das similaridades (JAKOBSON, 1983:23-25), perquerir o fascínio que exerce sobre o leitor, indagar da sedução de suas imagens e figuras emblemáticas, descrever seu funcionamento e até mesmo seu caráter persuasório (veja-se de que modo em certos contextos comunicativos, como na propaganda e na pedagogia, o poético é tão devastadoramente persuasivo) significa considerá-lo enquanto realidade sobretudo discursiva, não só em seu elemento formal, textual, mas para além dele.

2.1.2. Autor e Obra: as Descontinuidades do Discurso

A argumentação precedente pede cautela com o emprego de noções tão recorrentes como obra e autor, e propõe o questionamento de seus significados convencionais. Principalmente quando delas se vale o crítico para estabelecer determinado corpus de textos literários para estudo.

Ao tomar, por exemplo, as Obras poéticas de um Cláudio Manuel da Costa como objeto deste estudo, importa não lhes atribuir um sentido absoluto, como se fossem, por obra de um movimento tão só de enclausuramento em si mesmas, realização perfeitamente acabada do poético. Este as perpassa e determina, mas não se esgota nelas. Em outros termos, quero dizer que as obras, em sua configuração textual — um poema ou conjunto de poemas —, atualizam um discurso — o poético —, cujas regras de formação só podem ser descritas a partir delas. Assim é que a obra poética de determinado autor não se deve impor como figura soberana, caracterizada pela unidade, pela continuidade e homogeneidade. Mesmo porque, lembra-o Foucault (1987:25-27), as margens de uma obra, ou de um livro, não são precisas nem perfeitamente identificáveis. E a unidade da obra não se dá de forma imediata e determinada; é, ao contrário, produto de uma operação interpretativa. Uma obra poética é, por conseguinte, menos espaço de identidades e continuidades que de contradições, multiplicidades e dissensões do sujeito lírico. Um sujeito que se constrói no discurso poético, que se tece e se destece nos textos. Difusas são as bordas de uma obra poética, imprecisos os

seus limites, dado que ela é produto de um movimento dialético ora de fechamento em si mesma, na busca de sua singularidade, ora de abertura para outros textos e discursos. Numa perspectiva intertextual, ela é fruto de um combate permanente e infatigável de apropriação e desapropriação de textos.

Na verdade, em nossa cultura a noção de obra encontra-se estreitamente ligada à idéia de autor, compondo autor e obra uma unidade fundamental para a história das idéias e, em particular, para os estudos de historiografia literária. Nesse sentido, Foucault registra uma significativa inversão nas relações entre escrita e morte, num outro texto bastante esclarecedor (FOUCAULT, 1979:141-160). Se, em outros tempos, as narrativas garantiam a imortalidade do herói, redimindo-o de sua morte ainda jovem, como na antiga tradição épica grega, ou proviam a vida de uma proteção contra a morte, adiando-a por meio do contar estórias, caso das narrativas árabes de *As mil e uma noites*, em tempos mais recentes, a escrita tornou-se o lugar do sacrifício da vida, da morte do autor, conforme testemunham as obras de Flaubert, Proust e Kafka. Apagadas as suas características individuais, reduzido à singularidade de sua ausência, o escritor passou a desempenhar o papel de um homem morto no jogo da escrita.

Não obstante essa metamorfose letal nas relações entre escrita e morte, entende Foucault que a noção de autor continuou desfrutando de uma posição privilegiada, não se assumindo todas as conseqüências do significado do desaparecimento do autor. Nem

mesmo, eu acrescentaria fazendo eco a considerações de Jean Bellemin-Nöel no mesmo sentido, com os questionamentos que a psicanálise endereçou à figura do autor, com sua formulação da existência do Inconsciente como trabalho do Outro no discurso, contestando a integralidade, a identidade e continuidade do sujeito (BELLEMIN-NÖEL, 1983:76-78), nem mesmo assim o autor perdeu o seu prestígio. Continuamos fascinados pela origem humana da obra de arte, queremos sempre relacionar um texto a um homem que esteja nele e exista antes dele. Buscamos reduzir um poema a uma identidade, a uma semelhança, esquecidos de que a escrita literária é alteridade, autonomia.

Ao procurar explicitar as razões da persistência do prestígio do autor, conquanto já tenha sido proclamado morto, Foucault formula uma produtiva distinção entre o escritor real, isto é, o indivíduo empírico, de carne e osso, e o autor. Distinção que aponta para uma descontinuidade entre o discurso e o real, inviabilizando o jogo das identidades e simetrias entre eles. Antes, porém, Foucault examina o fato de que o nome próprio do autor não é um nome próprio qualquer, funcionando de modo diferente. Não se trata de um mero elemento num discurso, visto que cumpre uma função classificatória em relação ao discurso narrativo. Com efeito, o nome próprio do autor permite agrupar sob sua rubrica um conjunto de textos, estabelecendo entre eles relações de homogeneidade, filiação, autenticidade. O fato de um discurso ter o nome do seu autor diferencia-o da fala ordinária, cotidiana, conferindo a ele um modo específico de

ser, um certo *status*, uma determinada forma de recepção. E pondera Foucault:

"It would seem that the author's name, unlike other proper names, does not pass from the interior of a discourse to the real and exterior individual who produced it; instead, the name seems always to be present, marking off the edges of the text, revealing, or at least characterizing, its mode of being. The author's name manifests the appearance of a certain discursive set and indicates the status of this discourse within a society and a culture" (FOUCAULT, 1979:147).

O que se afirma no trecho citado acima, como se vê, é que o nome do autor não designa propriamente um indivíduo exterior ao discurso e que o produz, reduzindo-se a ele. Designa, ao contrário, uma **função autoral**, típica do modo de existência, circulação e funcionamento de certos discursos na sociedade. Uma função que Foucault descreve a partir de algumas características mais visíveis e importantes. Uma primeira refere-se à ligação dessa função autoral ao sistema jurídico-institucional que determina e regula o universo dos discursos. Isto porque os discursos são passíveis de apropriação, o que levou ao desenvolvimento de um sistema de propriedade de textos, capaz de prover regras concernentes aos direitos do autor, às relações deste com o editor, aos direitos de reprodução. Uma outra característica reside no fato de que o modo da função autoral afetar os discursos não é constante nem universal, mas varia conforme a época, o lugar ou a civilização.

A função autoral, assevera-o Foucault, caracteriza-se também por uma série de operações bastante complexas de construção de um ser racional a que se chama "autor", não se definindo pela atribuição espontânea de um discurso a seu produtor. Tais operações, por outro lado, modificam-se de uma época para outra, de modo que a construção de um "poeta" ou novelista hoje não se faz da mesma maneira que no século XVIII, por exemplo. Um quarto traço distintivo, por fim: longe de simplesmente se referir a um indivíduo real, a função autoral comporta simultaneamente uma pluralidade de eus ou de sujeitos. Pode ser ocupada por diferentes classes de indivíduos, conforme se pode depreender na análise do emprego de alguns signos gramaticais referentes ao autor, tais como os pronomes pessoais, os advérbios de tempo e de lugar, os verbos.

As reflexões e questionamentos foucaultianos atinentes às noções de escrita, obra e autor não somente favorecem a articulação de uma tipologia dos discursos, como também permitem lidar de uma forma mais crítica e produtiva com alguns conceitos profundamente arraigados e solidificados na tradição da historiografia e crítica literárias. Possibilitam rever conceitos e privilégios, como no caso da primazia concedida à categoria autor como critério básico na definição de obra literária. Afinal, pensa-se que uma obra é sempre produto de um autor, é aquilo que escreve. Mas será tudo aquilo que escreve? Basta somente escrever, sem que haja a publicação? E o papel do leitor? O fato é que a crítica tem concebido o autor quer como

um conceito de valor constante, quer como fator de coerência conceitual ou teórica da obra. Figura histórica a passar por diferentes situações e experiências ao longo da vida, mas preservando-se idêntico, é o autor quem garante à obra um estilo harmônico, porque ele próprio é uma unidade estilística. É por meio dele, enfim, que se explicam todos os eventos da obra, suas diversas modificações ou possíveis distorções, recorrendo-se à sua biografia, determinando-se seu comportamento individual ou sua posição social.

Entendo que a caracterização da função autoral, proposta por Foucault, não só golpeia de forma contundente a feição ideológica do autor, como ainda concorre em favor de uma análise histórica dos discursos. No primeiro caso, ao evidenciar o papel controlador que o autor exerce em relação ao ficcional. Papel exalçado e velado por uma concepção do autor como gênio criador da obra, nela generosamente depositando um mundo infinito de significações. Para Foucault, o autor não precede a obra nem muito menos é sua fonte inesgotável de significações. Trata-se, na verdade, de um princípio funcional, de caráter limitador e seletivo, encarregado de controlar a livre circulação, o livre desenvolvimento do ficcional.

Outrossim, as posições foucaultianas aqui sumariadas me estimulam a pensar o discurso poético numa perspectiva histórico-social, em função de alguns efeitos de seu campo discursivo a serem delimitados: as imagens e representações do poeta e da poesia, bem como certas concepções do poético nelas

embutidas. Há, portanto, que se tentar considerar o discurso poético em suas articulações sociais, enfocá-lo no seu modo de circulação, sopesá-lo quanto à valorização que se lhe empresta, discerni-lo em suas formas de contato e apropriação de outros discursos, apreendê-lo em suas variações de uma época a outra. Por aí parece-me possível chegar-se a uma descrição e análise mais precisas do funcionamento da figura do poeta em nossa cultura, despindo-a de uma concepção mítico-mágica e ideológica, para tomá-la como uma função, um princípio seletivo, que atende a determinadas necessidades tanto da ordem do discurso quanto da ordem sociocultural.

A título de exemplificação do proposto acima, tome-se o caso do nosso bardo romântico. Concebido o poeta enquanto um gênio criador, profeta imbuído de uma missão especial, é possível vê-lo como uma função que, de um lado, atende a certas exigências da ordem do próprio discurso poético, possibilitando-o libertar-se das amarras da retórica, de convenções estéticas, para melhor expressar anseios individuais e realidades particulares. De outro lado, instrumentaliza-se o discurso poético do romantismo brasileiro para responder a uma demanda da ordem sociocultural e política que se lhe impunha: a tarefa de constituição da nacionalidade num contexto de autonomia política.

Ao se levar em conta aqui algumas postulações de Foucault, cabe, no entanto, explicitar algumas precauções. Em primeiro lugar, não pretendo ratificar e assumir a tese de uma completa aniquilação do sujeito, como desenvolvida por certa

filosofia pós-estruturalista e acolhida por correntes críticas pós-modernas. Trata-se de um danoso reducionismo, incompatível com o propósito desta pesquisa. Não vem ao caso aprofundar uma tal discussão, mas penso que, ao se afirmar a morte do Sujeito, do Homem, ao se postular a existência de estruturas sociais, discursivas e inconscientes a produzirem o Sujeito, o Homem, o que se está a questionar são concepções abstratas e universalizantes oriundas de uma racionalidade unitária e totalitária. Uma racionalidade que reduz as diferenças, as particularidades e as contradições à uniforme planície do conceito. O que se recusa é a falácia de um sujeito sempre idêntico a si mesmo, limitado à dimensão da consciência, onde comodamente se coloca como senhor da própria casa. O de que se abdica é a noção de um sujeito transcendental, conforme delineado de Descartes a Kant.

Acredito que a categoria do sujeito, da subjetividade, ao invés de obnubilada por uma falsa superação dos problemas que propõe, precisa ser recolocada em outros termos, à luz de outras teses e formulações, capazes de darem conta das diferenças, das descontinuidades e assimetrias. Aptas a apreender o sujeito não enquanto unidade fixa, monolítica e homogênea, mas como elemento móvel, em contínua transformação, fazendo-se e desfazendo-se nas complexas e multideterminadas relações dos indivíduos com os sistemas sociais, discursivos e inconscientes, sem que destes seja mero reflexo. Há que se ter em vista, pois, um sujeito que desenvolve um intrincado jogo de negociações no interior das

práticas e conflitos sociais, cuja configuração e cujas manobras podem ser visualizadas no plano da enunciação e descritas no nível do discurso.

Uma vez evidenciadas algumas orientações de natureza arqueológica, atinentes ao propósito deste trabalho, já é hora de estabelecer algumas conseqüências e procedimentos delas decorrentes e que afetam a pesquisa das representações e imagens do poeta e da poesia na literatura brasileira. Vou sintetizá-los nos seguintes pontos:

- a) As categorias autor e obra, longe de assegurar a continuidade e simetria do discurso poético em relação ao plano da realidade histórica, evidenciam a sua descontinuidade. Nem mesmo elas lhe conferem uma homogeneidade, uma unidade. Ao formular uma distinção entre o escritor real e o autor, o conceito de função autoral ressalta as fraturas do discurso poético, impedindo que se veja nele uma simples e refletida extensão do real, amparada por um sujeito sempre idêntico a si mesmo. Entre as instâncias do discurso e a concretude dos indivíduos e da história, atuam as forças dos desejos e das ideologias, fazendo rasuras no tecido do discurso.
- b) Ao se examinarem as imagens do poeta, entendidas essas imagens como articulação de um determinado campo discursivo, há que se levar em conta um duplo postulado. De um lado, importa ter presente, sim, o escritor real, visto aqui como uma individualidade ou uma superestrutura ideológica e semiótica. Diferente do indivíduo natural isolado

precisamente por ser antes um fenômeno socioideológico². De outro, não se reduz o poeta todavia nem àquela individualidade ou superestrutura, nem a esse indivíduo natural. Isto porque, enquanto uma espécie de constructo do discurso poético e de suas convenções, o poeta tem um estatuto diferente, não havendo uma continuidade e simetria entre a figura do poeta e o indivíduo histórico que articula textos em certo contexto comunicativo. Logo, não se deve confundir as imagens do poeta com os escritores reais identificados por sua certidão de nascimento. São instâncias de ordem distintas, mediatizadas pelo discurso e suas convenções, a exemplo do autor.

- c) As imagens e representações do poeta e da poesia que alimentam a tradição literária constituem-se em signos que se articulam e se movem num solo discursivo específico — o do discurso poético. Considerá-las em seu caráter sígnico, de material semiótico, implica ter presente que o signo, conforme demonstrou Bakhtin (1979:17-33), comporta ao mesmo tempo um duplo fenômeno: ele reflete e refrata o ser, ou a realidade, que designa. Essa capacidade de refração do signo caracteriza-o como fenômeno eminentemente ideológico. Mais ainda, em seu aspecto ideológico o signo é marcado por um horizonte social e dotado de uma pluralidade social, já que

² Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin (1979:44-45) distingue a individualidade, ou seja, o indivíduo enquanto ser social e ideológico, do indivíduo natural isolado, tal como estudado pelo biólogo.

se situa e se torna vivo em meio às tensões e lutas sociais próprias de uma época ou de um grupo social. E ressalta o teórico russo:

"Todo signo, como sabemos, resulta de um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo de interação. Razão pela qual as formas do signo são condicionados tanto pela organização social de tais indivíduos como pelas condições em que a interação acontece. Uma modificação dessas formas ocasiona uma modificação do signo" (BAKHTIN, 1979:30).

A passagem acima citada permite identificar com bastante clareza as raízes das modificações dos signos. E aponta um caminho para a compreensão das mutações das imagens-signos do poeta e da poesia. Um caminho que, no entanto, buscará evitar os causalismos e determinismos históricos, as visões totalizadoras.

O caminho apontado indica que, ao se tentar apreender as mutações, o funcionamento e o significado ideológico das imagens do poeta na tradição literária brasileira, carece de se tomar como objeto primeiro de reflexão e análise o próprio discurso que as articula, a palavra poética. Mas atentando-se particularmente às condições de produção desse discurso, às alterações de seu enquadramento enunciativo. Significa tomá-las enquanto signos disseminados por certo discurso dentro de formas concretas da comunicação social e cultural, satisfazendo a determinadas demandas quer da ordem do discurso, quer da ordem sociocultural. Enquanto signos, nessas imagens há de se refletir um sujeito histórico enunciando um discurso dentro de condições

sociais e de interação comunicativa específicas — o escritor real. Mas, refletindo-o, há também de refratá-lo, de alterá-lo, configurando-se, então, o ser do poeta e da poesia como uma refração do discurso que dele fala, da palavra poética.

2.2. DO COMPARATIVISMO LITERÁRIO: UM OLHAR PERIFÉRICO

Imagens do poeta e da poesia, refrações da palavra poética, talvez miragens. Imagens-miragens onde se entrecruzam diversas vozes literárias, onde pulsa um imaginário cultural. Pode ser que miragens apenas, mas onde se miram sujeitos enunciadorees de discurso em busca do ser do poeta e da poesia. Para entendê-las em seu modo de inscrição e circulação pelo espaço literário e cultural, carece também de confrontá-las, de compará-las. É que elas travam entre si um diálogo imemorial, de múltiplas vozes e significados. Daí, o comparativismo literário. Mas um comparativismo que acolha as contribuições da crítica textual e do empenho teórico. Um comparativismo aberto à interdisciplinaridade, atento ao jogo intertextual.

Compartilho da convicção de que a literatura comparada é a perspectiva mais adequada ao estudo das literaturas nacionais latino-americanas. E não apenas destas, como também de todas as literaturas de extração colonial. Se correta é a perspectiva, entretanto há que se precaver com o método. Veja-se, a propósito, uma prudente ponderação:

"A perspectiva é correta: acreditar que possamos ter um pensamento autóctone auto-suficiente, desprovido de qualquer contato "alienígena", é devaneio verde-amarelo; a avaliação é justa: colocar o pensamento brasileiro comparativamente, isto é, dentro das contingências econômico-sociais e político-culturais que o constituíram, é evitar qualquer traço do dispensável ufanismo. Resta saber se os intelectuais brasileiros não têm insistido em defeitos de método, apesar da correção e justeza do pensamento. É preciso, pois, cuidado com o método, com a tática de abordagem dos objetos, em suma: com a estratégia de leitura dos textos afins" (SANTIAGO, 1982:20).

O risco entrevisto é o de se exercitar o método com base em procedimentos e princípios etnocêntricos e eurocêntricos, como é o caso do enciclopedismo e das determinações de fontes e influências. Procedimentos e princípios que concorrem tão somente para magnificar a produção literária dominante, do colonizador, nas áreas periféricas e colonizadas. E postulam seja o atraso da cultura dominada em relação à cultura dominante, dado que seus produtos são de caráter tardio, seja a falta de originalidade destes, visto que não passam de mera cópia e repetição dos produtos da cultura dominante.

Ao se abordarem questões referentes ao campo teórico-discursivo do comparativismo literário, não se pode deixar de ter presentes as ligações entre conhecimento e interesse (HABERMAS, 1980:301-312). Objetivando a produção de um conhecimento acerca das relações e contatos entre as literaturas particulares, nacionais ou regionais, e destas com a literatura universal, a literatura comparada desenvolveu um discurso, desde sua origem enquanto disciplina acadêmica, marcado por um

contexto histórico e cultural preciso, que influenciou no dimensionamento tanto do sujeito quanto do objeto de seu conhecimento. Ela não produz um conhecimento puro, neutro; ao contrário, trata-se de um conhecimento vinculado aos interesses particularmente da subjetividade burguesa européia.

Faz sentido, portanto, indagar sobre os interesses latentes nos estudos comparativistas literários dentro de um contexto de relações econômicas, sociais e políticas mais amplo, internacional. Até que ponto, por força do método empregado, a literatura comparada não consistiu, na prática, em instrumento de apropriação e espoliação da cultura do Outro? Em que medida não serviu ela ao controle das manifestações literárias de povos e nações colonizados, impondo-lhes modelos e procedimentos tidos como superiores e universais? E possibilitou a melhor sujeição da cultura dominada a valores e interesses da cultura dominante, como se pode ver no exercício da determinação de fontes e influências?

Produtor de um conhecimento interessado, o discurso do comparativismo literário apresenta marcas das injunções da empresa de expansão colonialista e capitalista no mundo ocidental, nas formas mais sofisticadas que assumiu hoje esta empresa. Marcas que precisam ser devidamente avaliadas, sem os equívocos ufanistas e maniqueístas, com vista à superação das distorções provocadas, e que remetem à consideração da dimensão pragmática do discurso comparativista literário.

Diante disso, penso que o problema da alteridade não é de modo nenhum alheio ao comparativismo literário. É, muito ao contrário, um de seus problemas centrais. Afinal de contas, o discurso comparativista opera com identidades literárias particulares, as literaturas nacionais. Às vezes beira os limites do campo da identidade, afirmando singularidades atomizadas ou unidades globalizantes. Ora, a questão da identidade é uma questão eminentemente relacional: supõe o problema da alteridade, o jogo das semelhanças e diferenças. Uma literatura particular, nacional, só se afirma como tal confrontando-se com outras literaturas, articulando com elas um movimento complexo de semelhanças e continuidades ou de diferenças e descontinuidades. Em relação a determinada literatura particular, as outras literaturas podem funcionar como uma alteridade exterior, a exemplo das literaturas estrangeiras, ou como uma alteridade interior, caso das literaturas menores ou regionais. Assim, as literaturas dos países hispano-americanos constituem-se num outro exterior para as literaturas européias. E vice-versa, ao se deslocar o ponto de vista. Como outro interior, por exemplo, teríamos as literaturas negra e popular produzidas no Brasil, em face à literatura oficial, valorizada pelo sistema escolar.

A questão do ponto de vista, do olhar, deve ser enfatizada. É sempre o ponto de vista de certa literatura, situando-a num aqui e agora, que institui as outras literaturas como estando lá, prontificadas ao exercício relacional. Por conta da interação entre diversas literaturas singulares, os

estudos comparativos literários devem buscar um olhar descentrado, móvel. Um olhar que assuma de fato o lugar a partir do qual se focaliza, posto que nenhum olhar é inocente. Mas um olhar que, descentrando-se, adquira mobilidade e flexibilidade. Só dessa forma estará apto a focar e pensar não apenas o Mesmo, com acento nas semelhanças e continuidades entre várias literaturas, como também o Outro, pondo em relevo as diferenças e rupturas, instauradoras de singularidades literárias. Não se trata aqui, contudo, de se reivindicar para o comparativista um superolhar, onisciente e imparcial, a visualizar sínteses enciclopédicas, totalizações globalizantes. Mas de se lhe julgar conveniente um olhar capaz de executar recortes, regionalizações, sem ambições totalizantes.

Numa obra bastante lúcida sobre a questão da alteridade, Tzvetan Todorov (1983:183-198) estabelece três eixos básicos para a abordagem das relações com o outro. Julgo que as pesquisas e estudos do comparativismo literário poderiam se desenvolver com base nos três eixos propostos por Todorov: o axiológico, o praxiológico e o epistêmico. No plano axiológico, caberia a análise dos julgamentos de valor que umas literaturas formulam em relação a outras. Importaria sobretudo levantar os parâmetros e critérios utilizados na formulação de tais juízos, que muito comumente afirmam a superioridade ou inferioridade de uma literatura particular em relação a outra, registrando-se créditos e débitos. Especialmente neste âmbito a teoria e a crítica literárias se conectariam às investigações

comparativistas, no sentido de se descrever a natureza do fenômeno literário, de investigar a existência ou não de valores universais na literatura e nas artes.

Já no eixo praxiológico, seriam examinados a natureza e os tipos de contato que as diversas literaturas mantêm entre si, como no caso dos contatos internos e externos, das interdependências tipológicas (DURISIN, 1984). Deveria se perceber aqui como uma literatura se aproxima ou se afasta de outra, como assimila ou é assimilada pelos modelos e valores de outras literaturas. Seriam enfocados, neste ponto, os procedimentos da apropriação e da paródia, da paráfrase e do pastiche. Por fim, o plano epistêmico verificaria o conhecimento, ou desconhecimento, que uma literatura nacional detém de outra. Entrariam neste eixo os problemas metodológicos, pertinentes às relações entre sujeito e objeto do conhecimento comparativista literário. E vale salientar que os planos aqui sugeridos não se excluem. Eles se interpenetram, sem que haja entre eles, no entanto, implicações rigorosas ou que um se reduza ao outro.

De acordo com as possibilidades sugeridas, o comparativista poderá avaliar melhor dois riscos que o ameaçam em sua atividade, para que neles não incorra. De um lado, ao se compararem duas ou mais literaturas, o comparativista poderá ser levado, por adotar o ponto de vista de sua literatura, do Mesmo, a acentuar as semelhanças existentes, concluindo por uma igualdade entre elas. Todavia, ao converter as outras literaturas em cópia da sua, não logrará obter um verdadeiro

conhecimento delas. De outro, o comparativista poderá atentar-se para as diferenças entre as literaturas que se comparam. Mas, ao enfatizar as diferenças, pode vir a concluir pela superioridade de uma quanto às demais, firmando desigualdades. Nos dois casos, o desconhecimento prevalece sobre o conhecimento. E o comparativismo literário pode reduzir-se a um exercício contábil do maior ou menor prestígio de que se investem determinadas literaturas particulares.

Para os fins da arqueologia poética aqui proposta, o olhar comparativista deste trabalho quer assumir o seu lugar de enquadramento: é um olhar que se lança da periferia para o centro, do espaço cultural colonizado para o espaço metropolitano e cosmopolita. Um olhar que assume a dependência cultural, ao invés de negá-la por meio de um fantasioso teatro ufanista e nacionalista. Mas que se quer atento ao jogo (neo)colonizador, promotor da uniformização ocidental do mundo, a suprimir as diferenças e dissensões culturais. Um olhar, enfim, que se exercite num jogo diferencial, por meio de gulas antropofágicas, de traições do texto da memória cultural e de cortes com a tradição. Também e inclusive num nível teórico-crítico.

Nessa direção, não me pautarei pelos fundamentos das propostas clássicas da literatura comparada. Quer seja a que propugna a validade das comparações mediante um efetivo e documentado contato entre autores e obras, entre autores e países, quer seja a que limita os estudos literários comparados a uma perspectiva histórica. Esquivo-me também de uma abordagem

que se restrinja a estabelecer fontes e influências, filiações e empréstimos. Ou circunscrita a um binarismo reducionista, que só admite a comparação entre obras e autores de duas diferentes literaturas nacionais. Exigência esta que não raro submete o discurso literário ao paradigma do documental, a empreender a construção de identidades nacionais. Ou que acomoda os espaços literários às fronteiras geográficas dos países, ignorando-se especificidades da ordem cultural.

* Uma pesquisa das imagens e representações do poeta e da poesia na literatura brasileira requer estudos literários comparados a um só tempo internos e externos. Por estudos comparados internos, ou intraliterários, quero designar aqueles estudos que se desenvolvem dentro das fronteiras de uma única literatura — no presente caso, a brasileira. Para uma aproximação daquelas imagens e representações, entendidas como efeitos de um campo discursivo, procurarei recortar o discurso poético brasileiro, regionalizando-o e demarcando alguns momentos de sua prática. Na realização dos recortes e regionalizações, dispensam-se as explicações totalizantes, as hierarquizações. Cada momento deverá ser visto em sua singularidade, porém sem a caça de uma origem absoluta, e em sua regularidade, tendo em vista as condições da prática discursiva poética no Brasil e o exercício da função enunciativa a ela inerente.

Num primeiro momento, o recorte incidirá sobre um período ainda do contexto colonial brasileiro, o da segunda metade do século XVIII, com os poetas de Vila Rica. Aí pretendo

examinar aquela imagem do poeta inconfidente, fazendo uma escavação arqueológica do solo discursivo que a institui. Um solo que será revolvido basicamente a partir das obras de Cláudio Manuel da Costa e de Tomás Antônio Gonzaga. Trata-se, então, de caracterizar as representações do poeta e da poesia comparando-se o discurso poético dos dois autores, frisando-se semelhanças e diferenças, numa perspectiva basicamente sincrônica. Considero relevante, nesse momento, apreenderem-se as relações entre a prática discursiva poética e o contexto iluminista e libertário da Inconfidência Mineira.

Outras regionalizações poderão ser feitas no nosso discurso poético, a fim de se confrontarem novas imagens do poeta e da poesia. Penso, por exemplo, num recorte no século XIX, abrangendo-se o período histórico da afirmação da independência política do Brasil e de um conseqüente espírito nacional, no qual se afirmam também os compromissos do poeta e da poesia com a construção da nacionalidade. Aqui seria estudada a figura do bardo romântico, tomando-se a prática do discurso poético num Álvares de Azevedo e num Gonçalves de Magalhães, dentro da vertente romântica. E também num Olavo Bilac, já na vertente parnasiana. Em termos de uma sincronia, um primeiro esforço analítico consistiria em realçar as semelhanças e diferenças quanto ao entendimento do poeta e da poesia nesses autores, até mesmo enquanto pertencentes a uma mesma esfera de compreensão do poético — a romântico-realista. Em seguida, dentro de uma linha diacrônica, haveria de se compararem as

representações do poeta e do fazer poético deste momento com as do momento anterior. Caberia, assim, salientar as descontinuidades e rupturas existentes, as transformações ocorridas.

Uma outra regionalização ainda haverá de levar em conta o contexto de modernização da sociedade brasileira já no século XX. Para o exame das imagens do poeta desvairista, do poeta lutador e do poeta operário da linguagem, julgo que seria fundamental tomar-se como objeto de estudo e comparação a tríade autoral composta por Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. As representações e concepções do poeta e da poesia presentes nesses autores também poderiam ser estudadas tanto de um ponto de vista sincrônico, confrontando-as entre si, quanto diacrônico, comparando-as às imagens dos momentos anteriores.

Conquanto pretenda me restringir por ora ao primeiro momento, constituído pelos poetas de Vila Rica, procurei tornar mais concreta a perspectiva dos estudos comparados internos adiantando algumas possibilidades e novas etapas para a pesquisa sobre as imagens e representações do poeta e da poesia na literatura brasileira. Importa, porém, ter em conta aquela relativização das noções de obra e autor, bem como a ênfase no plano discursivo e sua cena de enunciação. Por isso deve-se sublinhar que os autores mencionados, com suas respectivas obras, serão tomados como núcleos dinamizadores das análises e descrições em cada momento. Não se exclui a possibilidade de se recorrer a outros autores e obras. Nem mesmo a possibilidade de

se fizerem outras regionalizações, caso o andamento da pesquisa o exija.

A esse comparativismo intraliterário serão concatenados estudos comparados externos, ou interliterários. Os estudos comparados externos deverão destacar as relações da literatura brasileira com outras literaturas nacionais, segundo a idéia de que, particularmente as literaturas de extração colonial, periféricas, só podem ser adequadamente estudadas se pensadas em sua relação com as literaturas de centro, dos colonizadores. Procura-se aqui evidenciar contatos e interdependências menos integradores, tais como as influências, filiações, empréstimos e imitações, senão que diferenciadores, a exemplo das apropriações parodísticas e satíricas, reveladoras de desvios e transgressões dos modelos importados. Daí a necessidade de se verificarem as formas de apropriação, de leitura ou desleitura, que os nossos poetas fazem dos autores estrangeiros, reescrevendo suas obras mais na perspectiva do suplemento, do jogo diferencial, que do complemento, da integração uniformizadora. É o caso de um Metastásio (des)lido por Cláudio, de um Byron, por Álvares de Azevedo. É o caso também de como os nossos poetas se (des)lêm e se reescrevem, a exemplo de Cláudio lendo Gonzaga, de Gonzaga reescrevendo Cláudio.

O recurso a estudos comparados externos procurará inserir-se na perspectiva de uma poética da relação, conforme proposta por Edouard Glissant, e que considero uma das metáforas

teóricas iluminadoras deste trabalho³. Glissant propõe uma poética da relação fundada no fato inegável de que as culturas e civilizações estão em contato umas com as outras. E a mestiçagem cultural advinda de tais contatos, mais que uma possibilidade, constitui-se num valor. Logo, repudia as ideologias colonialistas ou neocolonialistas, de caráter etnocêntrico e ciosas da pureza e unidade, que pregam a superioridade e o domínio de uma cultura por outra.

Desincumbida de pretensões científicas, caberia à poética da relação conhecer como se processam os contatos entre diferentes culturas e de que modo o caldeamento cultural poderia proporcionar sínteses, sem que se comprometesse a riqueza de cada cultura envolvida no processo. Razão por que a poética formulada por Glissant, sem a ambição de construir uma teoria global da relação, abra mão de princípios fixos, de ideologias, de apriorismos teóricos, de generalizações nacionalistas ou internacionalistas, em benefício da livre incursão e exploração por todos os domínios da cultura. E advogue uma inserção diferencial das culturas dos países periféricos no plano mundial, situadas que estão no mesmo nível das outras culturas. Uma inserção que se oponha às pretensões do Iluminismo europeu, obcecado por tudo devassar e conhecer por meio das luzes de sua racionalidade, sobremodo e plenamente o Outro. Uma inserção que

³ A idéia de uma poética da relação encontra-se parcialmente formulada por Edouard Glissant em entrevista concedida a Wolfgang Bader (1984).

defenda a sua opacidade. Ainda que não se tenha um acesso direto nem um pleno conhecimento do Outro, mesmo que não seja compreendido, ele tem direito à sua existência, à sua verdade.

2.3. DO PERCURSO INTERDISCIPLINAR: O DIÁLOGO TEÓRICO-CRÍTICO

No âmbito da investigação literária, a Literatura Comparada talvez seja a disciplina onde a interdisciplinaridade encontre um dos campos mais férteis e produtivos de atuação. Com a crise dos paradigmas clássicos do saber científico, fundados numa gramática positivista, numa razão analítica responsável pela enorme fragmentação e especialização do conhecimento, a interdisciplinaridade configurou-se, enquanto método de pesquisa e ensino capaz de promover uma efetiva interação entre diversas disciplinas, como atitude lúcida e profícua de enfrentamento e tentativa de superação da crise. Trabalhando-se na fronteira das disciplinas, na transdisciplinaridade, o empenho interdisciplinar viabiliza a complementaridade dos métodos, dos conceitos, das estruturas e procedimentos que amparam práticas científicas. Frente ao desenvolvimento da excessiva especialização das ciências, seu objetivo utópico é o da unidade do saber. Unidade que, conquanto precária e problemática, parece constituir a meta de todo o saber atento às exigências básicas de um progresso verdadeiramente humano.

A fixação do caráter interdisciplinar da Literatura Comparada acompanha, já o notara Tania Franco Carvalhal, uma modificação de definição e de paradigma. Com efeito, se em seus primórdios garantiu-se a especificidade do comparativismo literário restringindo-se seus campos e formas de atuação, em termos mais recentes afirma-se a sua possibilidade de atuar entre várias áreas, valendo-se de métodos próprios aos objetos que relaciona. Vale dizer, amplia-se o seu espaço de atuação. Ampliação que salienta um traço de mobilidade na tarefa comparatista. Traço revelador de sua posição mediadora, intervalar, dentro de um trabalho crítico que aproxima e relaciona dois ou mais elementos.

Observa ainda Tania Carvalhal que os primeiros esforços de ampliação do processo relacional típico da disciplina verifica-se no campo das relações interartísticas, destacando-se os nexos entre literatura, música, pintura, ou seja, entre diversos meios de expressão. E, se de início o comparativismo fixa a exigência de que um desses meios seja o literário, com o avanço das relações intersemióticas o lingüístico deixa de ser a base da comparação. Da diversidade lingüística passa-se à diversidade de linguagens, de formas de expressão. E o procedimento da comparação, longe de ser um fim em si mesmo, é antes um meio, um recurso para se colocar em relação e confrontar elementos nem sempre similares. Fica evidente então que "comparar não é justapor ou sobrepor mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos

em jogo (o literário, o artístico), mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social)" (CARVALHAL, 1991:11).

Estendido o seu campo de investigação para além das fronteiras lingüísticas e nacionais, bem como enfatizada a sua perspectiva generalizadora e teorizadora, a Literatura Comparada há de consistir numa

"prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto central, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, uma maneira específica de interrogar os textos literários, concebendo-os não como sistemas fechados em si mesmos, mas na sua interação com outros textos, literários ou não" (CARVALHAL, 1991:30).

Ora, vistos os textos literários como sistemas abertos em interação com outros textos, inclusive com textos de domínios discursivos não-literários; atribuído ao exercício da comparação a capacidade de indagar e investigar não apenas aquilo que é intrínseco ao literário, como também o que lhe é extrínseco — por tudo ¹⁹⁹⁰ fica patente a via interdisciplinar do comparativismo literário. E mesmo num manual como o de Brunel, Pichois e Rousseau (*Que é Literatura Comparada?*), de tom defensivo e apegado às propostas clássicas do comparativismo francês, percebe-se a relevância dos estudos interdisciplinares. Não deixam de salientar os autores o "espírito de estreita colaboração entre as disciplinas". E frisam a necessidade de estudos que correlacionem Filosofia, Belas-artes e Literatura, ao mesmo tempo em que não vêm prejuízos na aliança da

Literatura Comparada com outras disciplinas.

Certamente que a inflexão generalizadora e internacionalista da Literatura Comparada, opondo-se ao isolamento das literaturas nacionais e estendendo-se ao terreno das artes, concorre para o exercício interdisciplinar em diversos setores. Não só no campo das comparações interartísticas, exigindo do comparatista uma multiplicidade de competências, como também na parte metodológica valendo-se de diferentes teorias críticas da literatura e das artes. É verdade que a estratégia interdisciplinar comporta alguns riscos: a dispersão decorrente da múltipla especialização, o uso inadequado de conceitos oriundos de outras disciplinas, a perda da especificidade da investigação propriamente literária. Se riscos há, maiores são, entretanto, as vantagens que oferece: o enriquecimento metodológico, possibilitando a superação da velha dicotomia métodos intrínsecos/métodos extrínsecos, a força das analogias e contrastes e as leituras mais esclarecedoras dos objetos postos em relação.

A estratégia interdisciplinar revela-se um caminho bastante apropriado a uma pesquisa das imagens e representações do poeta e da poesia, como a que aqui se propõe. O seu caráter interdisciplinar poderá ser localizado quer no fato de relacionar diferentes linguagens artísticas, quer por recorrer, a par daqueles fornecidos pela teoria e crítica literárias, a instrumentos teórico-analíticos emprestados por disciplinas afins, tais como a História, a Sociologia, a Psicanálise, a Filosofia.

No primeiro caso, cabe observar que a produção das representações do poético não se dá apenas por meio de textos verbais, poéticos ou metapoéticos; articulam-nas também, como já se adiantou, textos icônicos. Tem-se em mente aqui, de modo particular, os retratos e auto-retratos dos poetas, produzidos por eles próprios, em alguns casos, ou por pintores, desenhistas, caricaturistas. Importa averiguar de que modo contribuem na construção de uma imagem do poeta, afetando sua aura. Ou então reforçam ou ressemantizam imagens já em circulação. Não se pode deixar de pensar como isso se realiza sobremodo com o advento da fotografia, aproximando o poeta e seu trabalho do público leitor, das massas populares. Muito mais hoje, com a televisão, o filme, o vídeo.

Se compete ao comparatista da literatura discernir, além dos aspectos técnicos e formais de uma obra poética, tanto as circunstâncias de sua enunciação quanto os modos de sua recepção pelo público leitor, relacionando-as a outras composições poéticas e formas de expressão, não pode ele, pois, prescindir de contribuições históricas, sociológicas, antropológicas e semióticas no desempenho de sua tarefa. Sua atitude básica será a de acolhimento e articulação de diferentes teorias e métodos da pesquisa literária, conforme requeridos pelos objetos de análise postos em relação. Desse modo, embora tome a crítica histórico-sociológica da literatura como eixo norteador de muitas de suas indagações e reflexões, a presente pesquisa não se fecha nela; bem ao contrário, tomará em consideração

princípios e procedimentos da estética da recepção, da análise intersemiótica e de abordagens mais formalistas. Vejamos sumariamente em que pontos.

Um primeiro ponto, com sérias implicações de ordem metodológica, concerne ao modo de se apreenderem as relações entre arte e sociedade. Mais especificamente, aqui, entre o poético e a realidade social. Sobrevém-me, a propósito, a expressiva imagem adorniana do poema como "relógio solar histórico-filosófico" (ADORNO, 1980:201). Uma imagem cujo significado traduz o modo como Theodor W. Adorno, um dos expoentes da Escola de Frankfurt, concebe as conexões entre lírica e sociedade, e remete ao seu "método imanente" de abordagem dos objetos estéticos. Ao se exercitar uma crítica sociológica, capaz de indagar o conteúdo social da lírica, creio que Adorno fornece ao crítico meios de superar a tentação do sociologismo com sua falácia biográfica, reduzindo as expressões artísticas a um mero epifenômeno do econômico-social.

O que, de modo mais preciso, subentende a metáfora adorniana? A partir da proposição especulativa hegeliana, segundo a qual o individual é mediado pelo universal e vice-versa, Adorno dialetiza as relações entre lírica e sociedade. Entendidas a lírica e a sociedade não como pólos hirtos e isolados, ambas só podem ser determinadas com base no processo em que se interagem e se modificam mutuamente. Adorno reconhece a expressão lírica como algo radicalmente individual, expressão de um eu que se opõe ao coletivo, que se distancia da

objetividade social, percebida como algo hostil e opressivo. Todavia, não se trata o poema da simples expressão de emoções e experiências individuais, porquanto essas só se tornam artísticas se participam do universal, o que se dá por meio do seu tomar-forma estético. Mas é da individuação mais extremada, da particularização, que se espera alcançar o universal na formação lírica. Paradoxalmente. Assim, quanto mais individualizada a palavra lírica, tanto maior a sua postulação de validade universal.

Como não ter presente aqui a produção poética de um Carlos Drummond de Andrade e de um João Cabral de Melo Neto, para se ficar apenas com dois casos? Precisamente por cantar este, o poeta construtivista, uma vida nordestina, uma "vida severina", a vagar por sertões e canaviais agrestes; precisamente por cantar aquele, o poeta esgrimista, um eu particular e sua terra natal e seu tempo com seus homens; e por fazê-lo ambos dentro de uma dicção lingüística bastante própria, pessoal — precisamente por isso lograram alcançar as obras poéticas de um e de outro uma universalidade incontestável. Do canto individual, particular, fizeram um canto geral, coletivo.

Ocorre que, para Adorno, é profundamente social a universalidade do conteúdo lírico. Por isso mesmo, a reflexão sobre a obra de arte poética não pode deixar de examinar o conteúdo social nela presente, e de modo concreto. A interpretação social da lírica não objetiva, porém, o imediato desvendamento da situação social das obras, ou a inserção social

nelas de determinados interesses, inclusive os de seus autores. Mais que isso, cabe-lhe mostrar como o todo de uma sociedade, unidade em si contraditória, aparece na obra de arte. E como esta lhe corresponde ou, rompendo com ela, a ultrapassa. Adorno postula, dessa forma, procedimentos imanentes para o exame das formações líricas. Em outras palavras, os conceitos sociais devem ser extraídos da rigorosa intuição das obras, ao invés de trazidos de fora. Há que se articular o "saber da obra de arte por dentro" ao saber da sociedade fora dela, tomando-se cuidado com os conceitos oriundos da teoria social.

Eis, em linhas gerais, alguns pressupostos do método imanente de Adorno. Método que permitiu ao esteta de Frankfurt, diversamente de um Lukács, que tem na representatividade sociológica de uma obra o principal critério de avaliação estética, melhor ler e compreender a produção artística da vanguarda. Como a realizada por Kafka, Joyce e Baudelaire na literatura, e por Schoenberg na música. Em virtude da atenção dispensada ao específico das formações líricas, ao papel da linguagem, é que Adorno pôde perceber que o voltar-se sobre si mesma da obra lírica, afastando-se da objetividade e resistindo à pressão social, é socialmente motivado. Motivação viabilizada e engastada na linguagem. Assim é que também pôde registrar um significativo paradoxo:

"O paradoxo específico da formação lírica, a subjetividade que vira objetividade, está ligada àquela preeminência da forma lingüística na lírica, de que provém o primado da linguagem na

criação literária (*Dichtung*) em geral, até à forma da prosa. Pois a própria linguagem é algo duplo. Através de suas configurações ela se molda inteiramente às emoções subjetivas; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela as faz brotar e amadurecer. Mas ela continua a ser, por outro lado, o meio dos conceitos, aquilo que restabelece e referência irrenunciável ao universal e à sociedade. As mais altas formações líricas são, por isso, aquelas em que o sujeito, sem resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se põe ao dispor da linguagem como de algo, objetivo e o que há de imediato e involuntário em sua expressão são o mesmo: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco" (ADORNO, 1980:198).

Se Adorno, como se vê, valoriza a dimensão lingüística e formal do texto poético, opõe-se, no entanto, à absolutização da linguagem, voltada contra o sujeito lírico, e condena excessos formalistas. Para ele, a lírica não se reduz à expressão da subjetividade objetivada pela linguagem. Como "expressão subjetiva de um antagonismo social", em toda a formação lírica ressoa "uma corrente subterrânea coletiva".

Consideradas em relação à proposta deste trabalho, as postulações adornianas advertem o crítico da importância da linguagem, enquanto elemento mediador na comunicação entre o eu lírico e a esfera social, e do papel preeminente a ela conferido nas formações líricas. Fato que se constata largamente na consciência, tão típica da lírica moderna, do poético como trabalho de linguagem. Ademais, o seu método imanente reivindica uma apreensão das imagens do poeta e da poesia a partir do rigoroso exame das próprias obras poéticas, delas inferindo os

conceitos articuladores da interpretação. Desse modo, o pensamento crítico de Adorno fundamenta e justifica o privilégio que se concederá às concretizações textuais do discurso poético, procurando-se averiguar as representações e noções de poesia e poeta na literatura brasileira com base nas próprias obras poéticas. É nestas, na práxis poética, e não em tratados nem manuais e sùmulas poéticas, que se espera levantar e determinar aquelas imagens e representações, bem como o seu engendramento por um solo histórico-social, sem que a ele se reduzam.

Em consequência, o ponto de vista adotado será o do produtor do texto, do autor. O que se estará investigando, em última instância, é como se entendem o poeta e a poesia, como o poeta concebe o seu trabalho e o seu papel ao longo da tradição poética brasileira. E também em que medida essas imagens que elaboram do poeta e da poesia são socialmente motivadas. Daí que, na análise arqueológica do discurso e saber poéticos, uma atenção maior será dada aqueles autores e obras que tematizem a poesia e o poeta. Ou seja, aos textos de teor metalingüísticos ou metapoéticos. Tais textos abrangem, de modo particular, aquelas manifestações textuais típicas da perigrafia do texto, formuladas pelos próprios autores: prólogos, prefácios, notas, epílogos.

Na atenção concedida aos textos metapoéticos não se esconde nenhum juízo de valor, que neles veria uma forma mais madura e acabada do texto poético, traindo-se uma concepção elitista da poesia. Mesmo porque o poético não se reduz à

dimensão da consciência autoral, nele atuando fatores pré-
racionais, inconscientes. Eliot lembra, por sinal, que a poesia
pode comunicar-se mesmo antes de ser compreendida. E o poema,
como se sabe, diz mais e além do que quis dizer o seu autor. A
ênfase nos textos metapoéticos reside no fato de que se trata,
de um modo geral, de textos em que a obra formula a sua própria
crítica, refletindo-se sobre si mesma. E o faz, sobretudo,
levando em consideração outros elementos do circuito
comunicacional: o leitor, o canal, o referente. Assim, embora de
caráter essencialmente subjetivo, com a linguagem centralizada
por uma individualidade, o texto lírico revela-se um texto
eminentemente dialógico também, pela interlocução que estabelece
com o seu destinatário e a objetividade social.

Conquanto perceba-se em Adorno tanto uma compreensão
mais adequada das relações entre lírica e sociedade, quanto uma
maior abertura à experimentação estética, existem na sua
reflexão sobre a arte, não obstante, alguns limites, os quais
acabam por dificultar a análise do problema da tradição poética
e das conseqüências do mundo da técnica sobre o poético.
Decorrem tais limites da perspectiva idealista, e mesmo
elitista, com que Adorno pensa a arte. Razão por que o seu
pensamento incorra numa visão pessimista quanto ao destino da
arte na sociedade industrial-tecnológica.

O idealismo de Adorno é visível em certo apego seu ao
mito idealista romântico da Arte como princípio abstrato,
momento do Espírito, e na idéia do estilo como ruptura. De fato,

para Adorno a arte é agente de crítica social, colocando-se como negativo que denuncia a desumanização e alienação reinantes na objetividade social e tecnológica. E o elemento definidor do poético, responsável pela separação entre voz lírica e coletividade, é a ruptura. No entendimento adorniano, o isolamento lírico é, pois, uma atitude crítica, que problematiza e contesta as relações sociais vigentes, o mundo da reificação e alienação. Mas, conforme argutamente observou José Guilherme Merquior (1969:131), enquanto síntese expressionista-hegeliana e na medida em que privilegia a reflexão sobre a arte em geral, em detrimento da análise das obras, a estética de Adorno transforma a arte em protesto ineficaz, em revolta inútil do indivíduo contra a repressão e uniformização promovidas pela sociedade industrial-tecnológica. Nesta sociedade a arte não tem futuro e Adorno chega a profetizar a falência da própria arte, por não suportar as forças da alienação.

Em clara oposição ao integracionismo de Hegel, para quem o elemento separado deve ser assimilado pelo Todo, mais sábio que o singular, Adorno valoriza o individual, o separado. No que respeita ao lírico, é exatamente nessa valorização do individual, do sujeito lírico que quanto mais se afirma tanto mais exprime o Todo, que desponta o elitismo de Adorno. Para ele, a subjetividade lírica

"deve sua própria existência ao privilégio: somente a pouquíssimos seres humanos foi dado, a despeito da pressão da necessidade vital, captar o universal no mergulho em si mesmos ou, mesmo,

simplesmente desenvolver-se como sujeitos autônomos, mestres da livre expressão de si mesmos" (ADORNO, 1980:200).

Note-se como ecoa nesse privilégio atribuído à subjetividade lírica o *pathos* romântico do gênio.

Diante dos limites da estética da negatividade de Adorno, julgo que uma pesquisa das imagens e representações do poeta e da poesia pode encontrar no pensamento teórico-crítico de Walter Benjamin uma contribuição mais substantiva e efetiva, quer do ponto de vista metodológico, quer do ângulo material e temático. Constantemente preocupado em examinar os objetos da cultura, deles Benjamin procura se aproximar por meio do desvelo e da atenção ao detalhe, ao fragmento, operando desvios por aspectos aparentemente irrelevantes, mas que arremessam o pensamento ao cerne dos problemas enfocados. Daí a opção de Benjamin pela técnica da montagem e pelo ensaio, contrapondo-se ao sistêmico e acadêmico.

De feitio alegórico e antitotalitário, o ensaio benjaminiano acolhe e analisa as manifestações culturais em sua pluralidade e heterogeneidade, recusando interpretações monistas e totalizantes. Ao pensamento sistêmico prefere as montagens constelacionais e a variedade do mosaico. Do sistêmico esquiva-se sua reflexão, já que, aferrado ao idêntico e hostil às diferenças não-previstas e desejáveis, o sistema mostra-se estático. E, por essa trilha, formula Benjamin um novo modo de relação com o Todo. Com efeito, insubmisso à idéia da mediação universal como fundamento da totalidade, a reflexão ensaística

de Benjamin não parte de uma imagem apriorística do Todo. Este coloca-se como um horizonte móvel, segundo Merquior, a que cada objeto é relacionado. A especificidade do objeto cultural é buscada na sua relação com outros objetos, de modo que, em sua particularidade, o elemento considerado, menos que reproduzir, sugere a totalidade.

No campo do pensamento estético, diversamente do que ocorre com Adorno, a contribuição crítica de Benjamin mostra-se mais apta a dar conta dos rumos da obra de arte e da problemática da cultura no mundo moderno. Haja vista, por exemplo, a questão do desenvolvimento tecnológico, da reprodução técnica da obra de arte, terreno de discrepâncias entre os dois críticos. Interessado na autonomia da arte, no desenvolvimento autônomo de suas técnicas, Adorno não vê com bons olhos as conseqüências do progresso tecnológico no mundo artístico. Somente em sua autonomia a obra de arte pode ser, então e só assim, o negativo da sociabilidade vigente, denunciando seu aspecto alienante, de reificação, e com ela rompendo. Por isso, Adorno acentua os aspectos negativos da percepção artística modificada pela reprodução técnica, dentre os quais a adesão da arte a finalidades pragmáticas, como no caso da arte engajada. Nesse aspecto reside uma das razões das críticas de Adorno a Brecht e dos reparos que faz às influências deste nas formulações de Benjamin. No arcabouço teórico-crítico de Adorno, como de resto no de alguns de seus pares no pensamento frankfurtiano, a racionalidade técnica é eminentemente opressora

e alienante. Ela está a serviço do projeto de dominação próprio da sociedade industrial-tecnológica, conforme se depreende da sua *Dialética do Esclarecimento*. Na sua crítica da indústria cultural, ele salienta apenas o uso comercial das técnicas de reprodução da obra de arte, procurando demonstrar como elas contribuem para a dominação social e impedem o autêntico progresso da arte. Razão por que não enxergue as possibilidades que a reprodução técnica abre à própria arte.

Bem outra é a posição de Benjamin. Mais atento ao impacto dos acontecimentos extra-artísticos no domínio da arte, procura pensar as técnicas da obra de arte na sua relação com as técnicas de produção social, ver de que forma estas influem naquelas e as condicionam. Dentro de uma análise mais materialista, observa-o Flávio Kothe (1978:49), Benjamin incluiu o desenvolvimento das técnicas artísticas e literárias no jogo das forças e relações de produção de uma época, ao mesmo tempo que insere nas próprias técnicas artísticas o desenvolvimento das forças de produção. Dessa maneira, como no caso do importante ensaio sobre "a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", pôde deter-se Benjamin na relação entre o desenvolvimento da tecnologia e as técnicas específicas da arte, destacando que novas possibilidades abrem para estas a fotografia, o cinema.

Por não partilhar da visão pessimista de Adorno quanto ao progresso tecnológico, nem da tese de que este é necessariamente fonte de dominação, Benjamin foi capaz de

indicar possibilidades de libertação imbutidas na racionalidade técnica e de apontar para aspectos positivos da percepção modificada pelas técnicas de reprodução. Um desses aspectos, com profundas repercussões para a imagem do poeta e da poesia, refere-se à destruição da aura da obra de arte, e também da do seu produtor, pela reprodutibilidade técnica, à medida que a torna mais próxima das massas e desvaloriza o aqui e o agora do original, o seu caráter único e de autenticidade. O que redundava, ao fim e ao cabo, na dessacralização e desmitificação da arte, destituindo-a de seu traço mítico-mágico e de fetiche, com sérias implicações para a sua recepção. E assim desmitificada, mais acessível, já é possível à arte influir nas consciências e contribuir para modificar as relações sociais. Desmitificado também o social, novos horizontes apresentam-se à arte, requerendo da crítica novas práticas e referenciais.

Contrariamente a Adorno, portanto, Benjamin não decreta a falência da arte. Até porque, aliando a análise histórica a motivos teológicos, de forma que conceitos como "origem" e "diferença", longe de se negarem reciprocamente, se complementam, o pensamento benjaminiano abriga a esperança e a idéia de origem (MERQUIOR, 1969:134-146). Mas a origem pensada não como imutabilidade, conforme a perspectiva iluminista do progresso, e, sim, de uma forma dialética, comportando a irrupção da diferença que quebra o *continuum* da História. Em suas teses a respeito da filosofia da História, desta repudia Benjamin a concepção imanentista e evolucionista, baseada na

noção de um tempo mecânico, "homogêneo e vazio", responsável por uma noção linear e automática de progresso e, conseqüentemente, por conformismo. E o faz em favor de uma historicidade marcada pelo heterogêneo, por cortes e rupturas, onde o presente deixa de ser mera "passagem", para ser, enquanto transformador e revolucionário, um tempo fundante, originário. "A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'", frisa a Tese 14 (BENJAMIN, 1985:229).

Permitindo-lhe abrir caminhos para a compreensão do destino da arte no mundo moderno, a atitude esperançosa de Benjamin está intimamente ligada à consciência da temporalidade como origem e ao sentido aberto do Tempo e da História. Consciência e sentido que designam a dimensão da indeterminação e do inacabamento própria à experiência humana. A par disso, ao não prescindir da esperança, sua concepção do tempo e da história viabiliza a redenção do passado por um presente entendido como momento de ruptura, de decisão. Momento capaz de resgatar e concretizar os sonhos e as utopias de felicidade arruinados e, não obstante, preservados no passado, em seus documentos de cultura, que testemunham, ao mesmo tempo, a barbárie (Tese 7).

Para os propósitos de uma arqueologia do poeta e da poesia na literatura brasileira, não se pode deixar de recorrer particularmente a dois trabalhos de Benjamin, sumamente relevantes pelos subsídios que fornecem à reflexão e

argumentação: o ensaio intitulado "A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica", já mencionado, e os ensaios sobre as *Passagens de Paris* e Charles Baudelaire⁴. Trata-se de trabalhos que evidenciam muito bem o modo deveras pertinente e produtivo como ele articula a relação entre a cultura e a base material da sociedade, sem o prejuízo dos reducionismos. É o caso de sua análise das manifestações artísticas e culturais da Paris do século XIX — as galerias, a pintura de interiores, a literatura panorâmica, a moda —, por ele associadas à alta do comércio têxtil, à construção com emprego do ferro, à ordem política, aos embates entre a burguesia e o proletariado, ao capitalismo industrial, enfim. Nessas análises percebe-se também o equilíbrio dinâmico da estética benjaminiana: emprestam atenção e peso iguais tanto ao nível descritivo, do exame formal das obras de arte, quanto ao conteúdo delas, visto como expressão dos problemas sociais, da problemática da cultura.

Os trabalhos de Benjamin serão retomados e devidamente considerados em outras etapas da pesquisa. Mas devo assinalar que, a fim de se poder pensar as representações e concepções do poeta e da poesia no contexto da cultura brasileira, com seu precário sistema intelectual, interessam-me nas análises benjaminianas principalmente os seguintes motivos: a) a problemática da aura, afetada pela reprodução técnica da obra de

⁴ Como existem várias traduções e edições destes textos de Walter Benjamin, recorrerei à tradução das *Obras escolhidas*, da Brasiliense, volumes I (1985) e II (1989).

arte; b) intimamente ligado ao primeiro, o motivo da tradição cultural e artística, que, para Benjamin, é uma realidade dinâmica e deve ser libertada do conformismo; c) as conexões entre a arte, o artista e o mercado, com suas conseqüências para o poético; e d) o poeta e sua posição no espaço urbano, tomado como signo da modernidade social e cultural.

Numa tentativa de aclarar os nexos entre os motivos sublinhados e aquelas imagens do poeta e da poesia, antecipo alguns problemas. Quanto à perda da aura e a decorrente dessacralização da obra de arte e do artista, por exemplo, é possível detectar-se em nossos poetas um olhar ambíguo frente a esse fenômeno. Notam-se neles atitudes de resistência e de adesão simultaneamente, como num Mário e num Drummond. Resistência mesmo vê-se em Olavo Bilac, ao passo que em João Cabral o fenômeno parece ser bem assimilado, com muitas de suas conseqüências sendo assumidas. Entendo ainda que se pode falar até mesmo de uma persistência da aura do poeta e da poesia como um traço distintivo de nossa tradição literária e cultural. Traço cuja explicação pode ser tentada com base na hipótese da vinculação da poesia à tarefa de construção da nacionalidade. Tarefa imputada, entre nós, à literatura e dela insistentemente cobrada. Missão que parece ser empresa para gênios e heróis, dentro de uma visada notadamente romântica.

Com o advento do mercado, promovido pela ascensão da burguesia e o modo capitalista de produção, o poeta e a poesia defrontam com um processo econômico sem rosto e sem alma,

mercado pela impessoalidade, imparcialidade e inflexibilidade. Enquanto meio de subsistência do artista, desaparece o mecenatismo em sua forma tanto estatal quanto privada, deixando o artista disponível para o mercado. Um mercado que, entretanto, vê a poesia com desconfiança: para a mentalidade moderna forjada por ele, a poesia não passa de um bem inútil, não rentável. Por outro lado, com as transformações do mundo moderno, mundo das grandes metrópoles e do mercado, da civilização tecnológica, o poeta passa a lidar com expectativas e exigências de um público leitor bem mais amplo. Dentro de uma relação mediatizada pelo mercado editorial com suas regras e facilitada pela reprodutibilidade técnica da obra de arte. Nesse sentido, cabe perguntar: como o poeta tropical encara tais transformações, dentro da especificidade do processo econômico-social e político-cultural do Brasil? Que imagens ele desenha do público leitor? Facilita ou resiste à aproximação e comunicação com as massas?

Quando Bilac, na sua "profissão de fé" parnasiana, invectiva o bando de bárbaros que ameaça a pureza e beleza da poesia, da arte, parece tratar-se de evidente sintoma de uma profunda aversão à proximidade das massas, então emergentes, em relação à arte. Quais são os temores do poeta parnasiano? Mesmo no vate romântico, num Álvares de Azevedo por exemplo, nota-se uma imagem bastante negativa dos destinatários da obra e missão do poeta, vistos como gente bárbara e rude. Imagem já presente entre os árcades mineiros. Carece de se examinar, pois, que leis e mecanismos presidem a lógica desses sintomas e temores. Exame

que não poderá prescindir das contribuições da estética da recepção.

Quanto ao apoio da estética da recepção, ela pressupõe o fato de que a natureza histórica da literatura revela-se no próprio processo de sua recepção, isto é, da leitura. E a recepção de um texto literário, embora comportando as reações individuais dos leitores, é um fato social. Outra tese importante da estética da recepção consiste na idéia de que os dados e elementos necessários à avaliação da recepção de um texto são fornecidos pelo próprio sistema literário, situam-se no seu interior (ZILBERMAN, 1989:33-37). Em função disso, o ponto de partida para um tratamento da relação do poeta com o público leitor, examinando-se de que forma se altera a percepção de um pelo outro, há de ser as próprias obras poéticas. O que não impede, antes demanda, o recurso a estudos de natureza extratextual, como os da sociologia da literatura. Por fim, supõe a estética da recepção a reconstituição do horizonte de expectativas dentro do qual uma obra foi produzida e recebida. A obra contém em si indicadores da troca estabelecida entre o texto e o público. E nessa troca emissor e receptor se interagem e se influenciam mutuamente. O que permite concluir que as imagens e representações do poeta e da poesia são também traçadas pelo estoque de expectativas dos leitores, numa determinada época.

A teoria do "declínio da aura" formulada por Benjamin remete ao problema da tradição cultural e estética. Implica a

dissolução da experiência estética tradicional, em que as obras de arte estavam vinculadas ao espaço do sagrado, enquanto reminiscências dos objetos do culto. Nessa tradição, as obras aparecem como únicas e distantes, como objetos autênticos e singulares, dotados de um ar de mistério. A unicidade e a distância com que o objeto artístico aparece ao espectador, e em cuja contemplação ele deve recapitular toda uma herança cultural, caracterizam a aura da obra de arte, responsável por sua sacralização e inefabilidade. Ora, para Benjamin, com o advento da reprodução técnica, das grandes cidades e a emergência das massas, é exatamente essa experiência que entra em declínio, pondo à luz o aspecto dinâmico e histórico da própria tradição estética.

Há que se reformular, pois, o conceito de tradição. Aqui, particularmente o de tradição poética. Nessa direção, num instigante ensaio, T.S.Eliot postula a tese de que, ao invés de pregar uma cópia passiva da geração anterior, a tradição envolve o sentido do histórico e deve ser conquistada (ELIOT, 1989:37-48). Ter consciência do sentido histórico da tradição significa, para ele, ter em conta um novo modo de relação entre o presente e o passado, em que o passado é modificado pelo presente tanto quanto o presente é orientado pelo passado. Significa ter em conta a caducidade do passado e, ao mesmo tempo, a sua presença. Assim, entende Eliot que a significação de um poeta dentro de uma perspectiva crítica é eminentemente relacional. Atribuir-lhe um significado e apreciá-lo não consiste em isolá-lo, a fim de

captar sua individualidade e originalidade; consiste, antes, em situá-lo no espaço da tradição, entre os poetas mortos, para efeito de contraste e comparação. Do escritor, para que seja tradicional, exige-lhe Eliot uma inequívoca consciência do passado, de seu lugar no tempo e de sua própria contemporaneidade.

As formulações eliotianas destacam a dimensão positiva e produtiva da tradição. Em oposição às interpretações personalistas e subjetivistas, sobretudo as do romantismo, advogam uma teoria impessoal da poesia, baseada no auto-sacrifício da personalidade. Por essa via sacrificial, a individualidade de um poeta melhor se afirma precisamente quando ele deixa que por ele falem os seus ancestrais, os poetas mortos. Nisso reside a sua maturidade. E dentro de uma concepção mais intelectualista da arte, Eliot valoriza a "intensidade do processo artístico", ou seja, a dimensão mais formal e racional, em detrimento das emoções. A grande poesia prescinde, segundo ele, do recurso aos sentimentos. Estabelecendo uma interessante analogia entre a mente do poeta e o catalisador, preconiza uma separação entre o homem que sofre e a mente que cria; esta é capaz de digerir e transfigurar as paixões, que são a matéria-prima da poesia. Em defesa de parâmetros e critérios mais universais de produção e avaliação do poético, a teoria eliotiana mostra-se não só atenta aos efeitos da obra de arte sobre o receptor, de modo particular sobre o poeta que lê e assimila os seus ancestrais, formadores da tradição poética,

como também afina-se com a perspectiva dos estudos intra e intertextuais em literatura, conforme formulados pela tradição teórica do formalismo russo.

Empenhado numa pesquisa e reflexão sobre as imagens e representações do poeta e da poesia no sistema literário e cultural brasileiro, o ensaio eliotiano me instiga a pensar a relação do poeta, num espaço periférico e dependente, com a tradição poética tanto nacional quanto universal. Leva-me, ainda, a ver como os nossos poetas lêem e deslêem os poetas vivos e mortos. É o caso dos árcades mineiros, dentro de um contexto histórico e cultural específico, em seu esforço de inserção numa tradição poética universal, exercitando o texto da memória e a memória dos textos. Exercício altamente propício aos gestos de infidelidade, às traições e rebeliões.

Ao delinear o percurso interdisciplinar de um comparativismo literário incumbido de confrontar diversas imagens do poeta e da poesia na literatura brasileira, foram levantados alguns problemas, adiantadas algumas questões. Problemas e questões que indicam possibilidades de um necessário intercâmbio entre o discurso teórico-crítico da literatura e os discursos de disciplinas afins. Especialmente o histórico, o sociológico, o filosófico. Há que se ter presente também uma contribuição do discurso psicanalítico, que proporciona instrumentos analíticos importantes para uma compreensão da instância de enunciação do discurso poético. Todavia, tendo em vista os limites deste trabalho, circunscrito ao discurso

poético setecentista mineiro e às representações nele existentes do poeta e da poesia, importa frisar que muitos dos problemas e questões levantados, das possibilidades indicadas serão desenvolvidas em outras etapas da pesquisa. Mas já ficam aqui estabelecidos os seus referenciais teóricos. Ficam fixados, desde já, alguns fundamentos para uma arqueologia poética.

3. O LETRADO, O PASTOR E AS ARMAS DO DISCURSO: A TRAMA DA ENUNCIAÇÃO

"Ao homem [Jove] deu as armas do discurso, / que valem muito mais que as outras armas."

Tomás Antônio Gonzaga¹

No Setecentos mineiro, do discurso poético emerge uma figura de poeta: o poeta inconfidente, metido em grilhões e apartado da amada. Figura tramada e traçada por um campo discursivo, como um efeito, uma refração do próprio discurso. Talvez que seja até mesmo uma ilusão de ótica, criada por um aparelho discursivo tão engenhoso no projetar simulacros, imagens, aparências das coisas. Mas impressiona e compunge a imagem do poeta inconfidente. Recorto-a, disposto a decifrar o texto que a sustenta, a ouvir as vozes que a atravessam. Destaco o seu caráter sígnico: a imagem fala, significa. E persuade, convence, funciona. Não por acaso cintila no espaço da tradição literária, estelarmente. De onde se presta a ser apropriada, retomada e retraçada. A ser lida ou deslida. Daí, a sua (des)leitura romântica e seu faro do heroísmo, a (des)leitura modernista e sua visão crítica, a (des)leitura contemporânea e a rearticulação ficcional da história e da tradição literária.

¹ GONZAGA, 1957:78.

A imagem do poeta e da poesia inconfidentes: representação do devir de uma paisagem cultural, onde se plasma uma consciência particular do poético. Dessa imagem carece de indagar o significado tanto literário quanto cultural e ideológico. Talvez que, funcionando à maneira dos oráculos, em sua fala cifrada se possa decifrar a sorte e o destino do poeta e da poesia nos trópicos, num espaço periférico e colonizado. Talvez que se possa adivinhar seus dramas e compromissos. E, catarticamente, vivenciar a sua tragédia. Mas, para tanto, há que se apreender o movimento discursivo que a configura e mobiliza. Há que se estar atento às "armas do discurso". Segundo o poeta, as armas de maior valia com que os deuses brindaram os homens.

Aquela altura, seja dito que por discurso compreende o poeta particularmente a razão, o entendimento. Todavia, a razão manifesta-se na faculdade do pensar, enquanto pensamento. E o pensamento, de sua parte, afirma-se enquanto linguagem, palavra. Ou seja, enquanto logos, discurso. Servindo-se das palavras, dos signos tomados em seu caráter arbitrário e dual — relação significante/significado —, o discurso permite representar o pensamento, pôr ordem às coisas estabelecendo-lhes um significado, segundo os princípios da episteme clássica (FOUCAULT, 1990). Possibilita transformar a realidade em signos e submetê-la ao jogo das identidades e diferenças, conferindo-lhe uma coerência que outra não é senão a da própria linguagem, da relação das palavras consigo mesmas e entre elas. Assegura-se

com isso, mostrou-o Foucault, um discurso analítico, da ordem e da medida, capaz de decompor, analisar e classificar. E de levar a juízos certos, seguros. Mas que aparta as palavras das coisas e repudia as semelhanças, as analogias.

Deve-se ter presente, desde já, que o discurso poético do Setecentos insere-se no contexto daquela episteme clássica descrita por Foucault em *As palavras e as coisas*. Episteme marcada pela força da representação, pelo jogo das identidades e diferenças e a desconfiança quanto às semelhanças, ao pensamento analógico. Na sua magistral leitura do *Dom Quixote*, Foucault toma o texto de Cervantes como metáfora de um significativo corte epistemológico, caracterizado pela passagem do pensar próprio do Renascimento, fundado na interpretação e nas similitudes, para o pensamento clássico, típico dos séculos XVII e XVIII. E salienta o fato de que a narrativa de Cervantes reflete sobre si mesma, representando-se. Sua verdade permanece interior às palavras e não mais reside na relação das palavras com as coisas. O Quixote deve sua realidade tão somente à linguagem e as semelhanças que vê entre as palavras, os livros, e as coisas resultam como ilusão, engano; não passam de "semelhanças selvagens". Do mesmo modo pode-se dizer que, no Setecentos mineiro, o texto poético também volta-se sobre si mesmo, refletindo-se. O poeta representa-se a si próprio e à poesia enquanto representação, convenção. Há nele como que a representação da representação, explicitando-se a trama do discurso. E o significado do poeta e da poesia há de ser

investigado principalmente no interior do discurso que os representa.

Na tentativa de descrever o significado e o funcionamento da imagem do poeta e da poesia inconfidentes na nossa tradição literária, faz-se necessário escavar o solo discursivo que a possibilita e dá vida. Precisamente o solo do discurso poético produzido no Setecentos mineiro. A tarefa que se impõe aqui, portanto, é a de uma arqueologia poética. Para a sua realização, um primeiro passo consiste em bem definir as coordenadas de espaço-tempo, uma vez que as imagens do poético e os discursos que as retraçam se produzem no âmbito da história, como sua negação ou superação. E também dentro de relações materiais e simbólicas de uma dada sociedade, como sua justificação ideológica ou dissidência crítica. Diante disso, importa analisar a imagem do poético, bem como a concepção de poeta e de poesia nela embutida, na Vila Rica da segunda metade do século XVIII. Há que se apreender os liames dessa imagem com o processo social em curso. Processo que culmina na ideada Inconfidência Mineira e sua conseqüente repressão, quando relatada.

Uma vez traçadas as coordenadas de espaço-tempo, impõe-se um outro passo, um novo gesto seletivo. Ora, a compreensão do que sejam o poeta e a poesia supõe, obviamente, a presença de um conjunto de produtores e de obras poéticas. E é a partir desse conjunto, de seu estudo e análise, que uma tal compreensão pode ser buscada. Na Vila Rica da segunda metade do Setecentos nota-

se, com efeito, um destacado grupo de poetas não só empenhados em escrever seus poemas líricos, satíricos e encomiásticos, como também engajados nas tarefas políticas e públicas de administração da província ultramarina portuguesa. É o caso de Cláudio Manuel da Costa, de Tomás Antônio Gonzaga, de Inácio José de Alvarenga Peixoto. Afora aqueles maus poetas — os poetastros criticados nas *Cartas chilenas*. Como objeto de análise e descrição, dentro da perspectiva de uma arqueologia poética, tomo fundamentalmente as obras de Cláudio Manuel da Costa e de Tomás Antônio Gonzaga. Em Cláudio, atendo-me às *Obras poéticas* e também a outras composições menores, a exemplo dos *Munúsculo métrico*, *Culto métrico* e *Parnaso obsequioso*²; de Gonzaga, tomo as *Poesias-Cartas chilenas* e o *Tratado de Direito Natural*³.

Cabem aqui algumas considerações quanto aos recortes efetuados, à regionalização estabelecida. Toda escolha implica a recusa de outros caminhos, de certas possibilidades de tratamento do tema. Caminhos e possibilidades que não se elidem de todo, convertidos em horizonte virtual das indagações e reflexões a serem feitas. A opção por se tomar a imagem do poeta

² Para consulta à obra de Cláudio, recorro à edição de 1903 das *Obras poéticas*, organizada por João Ribeiro em 2 tomos. Quanto às composições menores, o *Munúsculo métrico* e o *Culto métrico*, consulto-os em AGUIAR, 1973; já o *Parnaso obsequioso*, em FRANCO, 1931.

³ Para compulsar a obra de Gonzaga, valho-me da edição crítica das *Poesias-Cartas chilenas* de 1957, organizada por M. Rodrigues Lapa. Quanto ao *Tratado de Direito Natural*, consulto-o na edição crítica de 1942, do mesmo Rodrigues Lapa.

inconfidente e o discurso poético do Setecentos mineiro como objetos de uma análise arqueológica justifica-se em razão de alguns aspectos concernentes aos propósitos desta pesquisa. Em primeiro lugar, mencionem-se as preocupações teóricas orientadoras da pesquisa, evidenciadas no capítulo precedente. O que se pretende, sobretudo, é examinar algumas imagens e representações do poeta e da poesia, presentes na tradição literária brasileira, à luz de alguns eixos teóricos e temáticos comuns. Vale reproduzi-los sumariamente: o lugar de enunciação do discurso poético, em particular a emergência do espaço urbano como cena enunciativa, com suas implicações para o poeta e a poesia; a relação do poeta com um público receptor que se amplia, em decorrência da formação e consolidação do mercado editorial com suas técnicas de reprodução das obras de arte; o impacto de tais fatores sobre a aura do poeta, modificando os seus vínculos com uma tradição literária e cultural tanto local quanto cosmopolita; e, por fim, como tais transformações, que são de natureza histórica, alteram as concepções e práticas do poeta e da poesia. Em última instância, trata-se de se pensarem as relações entre teoria e práxis poéticas a partir do centramento do discurso poético sobre si mesmo, de seus textos metapoéticos, e do ângulo do poeta crítico.

Em segundo lugar, deve-se reconhecer que é com os árcades mineiros que desponta uma reflexão mais consistente sobre o discurso poético e seu agente de enunciação. Reflexão capaz de fornecer relevante material textual de caráter

metalingüístico. Quer de cunho lógico discursivo, caso dos prólogos, prefácios, cartas, quer de natureza metalógica, como os metapoemas. Já entre os poetas do Barroco (penso especialmente nos "Prólogos" deixados por um Bento Teixeira e um Manuel Botelho de Oliveira) de tal modo predominam as preocupações de ordem política, social e religiosa, que o que se verifica, conforme anotou Sérgio Peixoto (1987:13 et seq.), é uma ausência de reflexão sobre os problemas próprios à poesia. O que não é bem o caso de Gregório de Matos. Embora não nos tenha legado prólogos e prefácios, em alguns poemas de teor metapoético Gregório considera questões relativas ao fazer poético e critica os falsos poetas, como naquelas décimas dedicadas ao capitão José Pereira.

A exclusão de Gregório de Matos, do poeta satírico e sua cidade de São Salvador, não pretende constituir-se num reforço ao "seqüestro do Barroco". Conquanto se perceba no Boca do Inferno o poeta crítico, capaz de infletir sobre o discurso que enuncia, ele aqui não se acha incluído em função de outros critérios orientadores desta pesquisa. Por um lado, isso se deve ao papel da sátira barroca em sua obra, sátira vazada numa perspectiva moralista e, conforme demonstrou João Adolfo Hansen (1989:28-31), fundada no pressuposto de que a boa ordem política supõe a manutenção de uma hierarquia ideal. Razão por que todos os agentes sociais são passíveis da crítica satírica na medida em que fazem perigar a ordem ideal. Ademais, a sátira barroca é gênero perfeitamente codificado e formulado nos tratados

poéticos da época, não se podendo atribuir ao sátiro baiano atitudes vanguardistas de rebeldia e nacionalismo a não ser por anacronismo romântico. Mais que isso, e em virtude da própria natureza da sátira, a visão crítica do espaço urbano em Gregório é antes de caráter moral que propriamente econômico-social. Vê menos os fundamentos econômicos e sociais que os vícios de toda sorte na sua cidade da Bahia, mesmo quando investe contra os poderes instituídos, o roubo, a usura, a mercancia. Já no grupo de Vila Rica, o espaço urbano é apreendido, como se verá, mais do ângulo de classe e propriedade, em seus vínculos econômico-sociais, dentro de um contexto libertário.

Por outro lado, a par da produção metalingüística e da tematização econômico-social do espaço urbano, fundamenta a opção pelos árcades mineiros o contexto político-social de crise, impregnado de aspirações libertárias e nativistas. Crise que não é tão somente local, circunscrita a uma remota província ultramarina, mas que traduz uma crise mais ampla e profunda: a crise do antigo sistema colonial, o qual forneceu as bases para a expansão da Coroa portuguesa além-mar e os instrumentos jurídico-políticos de legitimação. Alojados nesse sistema, o intelectual e o letrado têm o seu papel, cumprem determinadas funções, como um dos sinais da ascensão burguesa. Papel e funções que, na Vila Rica dos meados do Setecentos, haverão de colidir com outros interesses, ressaltando-se as tensões e ambigüidades desses mesmos letrados. Exatamente aí, nesse contexto de crise e transformações, é possível demarcar não só

as ambivalências do escritor e a precariedade do nosso sistema intelectual, como também evidenciar as alternativas e compromissos que se colocam ao poeta e à poesia.

É ainda nesse contexto de crise, em que mais nitidamente se inscreve e se aprofunda aquela dialética do local e do cosmopolita, do nacional e do universal, anotada por Antonio Candido (1969, v.1:28), que se estabelece uma relação mais tensional e crítica do poeta local com a tradição literária européia, reveladora de um dilacerante esforço de inserção do particular no universal. Condenado o poeta local a uma vida de peregrinações aos centros da produção literária e cultural, sua aura de poeta, vale dizer: sua legitimidade e prestígio enquanto tal, só se consolida mediante a sua conformação aos preceitos da tradição poética ocidental. O que é viabilizado pelo assíduo comércio com os clássicos greco-latinos, e mesmo com os quinhentistas e seiscentistas. Importa averiguar, então, a recepção desses clássicos em ambientes tão diversos como aqueles de remotas províncias ultramarinas, onde os poetas, hesitantes entre a submissão e a subversão dos modelos, deles se apropriam e os reescrevem, procurando esculpir uma personalidade literária própria.

Concorre, por fim, em favor do recorte estabelecido, uma consciência maior do pólo receptor das obras, existente no discurso poético setecentista mineiro. Pólo sem o qual as obras não vivem e dentro do qual se há de incluir também os produtores enquanto leitores. Fator importante para a formação de uma continuidade literária, isto é, de uma tradição, responsável

pela transmissão de padrões e valores literários e pela comunicação entre indivíduos e coletividades. Em outras palavras, o que uma consciência mais aguda da recepção coloca em evidência é, de um lado, a dimensão comunicativa do discurso literário, capaz de pôr em diálogo tanto autores e leitores quanto os textos entre si, de uma mesma época ou de épocas diferentes; e, de outro, a relativização da autonomia das obras, que não podem ser pensadas sem se levar em conta as circunstâncias em que foram produzidas e recebidas, ou seja, as relações entre literatura e sociedade.

A constituição de um pólo receptor das obras literárias, no Setecentos mineiro, já foi constatada e avaliada em obra fundamental de Antonio Candido (1969). Fato significativo e que concorre, segundo ele, para a articulação de um sistema literário brasileiro. Na Vila Rica de então parece já despontarem elementos dinamizadores da circulação das obras literárias, estimuladores do diálogo entre autores e leitores, ainda que diálogo restrito a um público específico e limitado. O que me interessa ressaltar aí, entretanto, é o esboço do que chamaria de uma recepção ativa das obras. Recepção marcada por um vivo e complexo intercâmbio entre o leitor e a obra, o autor e a tradição, em que se modelam mecanismos canalizadores da reação dos leitores e influenciando nos autores. Denunciadores do incremento da vida urbana, do espaço para o trabalho livre, da formação incipiente de um mercado interno e da existência de vestígios tímidos de uma esfera pública literária, tais

mecanismos merecem ser investigados, porquanto afetam seja a relação do poeta com a tradição, seja a compreensão que tem de si e da poesia.

Entendo que em toda escolha, ou recorte, insinuam-se elementos subjetivos, da ordem do desejo e das preferências do crítico. Todavia, creio que a decisão de se fazer uma descrição arqueológica do discurso poético da literatura brasileira, partindo-se da escola mineira da segunda metade do Setecentos, apóia-se em fatores objetivos, consonantes com uma grade teórico-interpretativa. Fatores que podem ser sintetizados nos seguintes pontos: uma consciência mais efetiva do fazer poético e de seus problemas, consubstanciada na produção de textos metalingüísticos; a existência de um contexto social e político de crise, com aspirações libertárias, que põe à mostra os vínculos entre literatura e sociedade, bem como as contradições, compromissos e alternativas do poeta e seu discurso; um relativo incremento da vida urbana, evidenciando-se a cidade como nova moldura enunciativa; e a constituição da literatura como um circuito de comunicação entre autores e leitores, e de ambos com a tradição literária e cultural, por meio de mensagens esteticamente elaboradas, ensejando-se uma recepção mais ativa dos textos e das obras literárias.

Após definir a meta deste capítulo e justificar a regionalização efetuada, passo ao desenvolvimento da análise arqueológica do discurso poético do Setecentos mineiro. E o faço levantando uma hipótese. Conquanto se percebam tensões em

relação à tradição literária cosmopolita, evidenciando fissuras e fraturas na memória textual que nossos autores se põem a ler e reescrever, por força de uma singularidade literária que busca afirmar uma fisionomia própria, a representação do poeta e da poesia explicitada pelo discurso poético do momento conforma-se perfeitamente aos postulados e procedimentos de uma legalidade poético-literária, em que os textos de uma literatura particular e emergente subordinam-se aos ditames do texto tomado como modelo e universal — no caso, o europeu. E isso em razão basicamente de o discurso poético local fundar-se numa operação disjuntiva que, bem ao contrário do que o movimento romântico tentará, procura desvincular a arte da vida. Operação cuja explicação há de ser buscada nas contradições histórico-sociais que subjazem à formação discursiva, sendo deslocadas para o plano do convencional, do retórico, onde se velam e se desvelam. E essas contradições, cujas raízes tocam a posição dos intelectuais e autores no sistema colonial, afetam profundamente a cena de enunciação do discurso poético.

A fim de testar a validade e pertinência da hipótese levantada, o percurso analítico-interpretativo cumprirá algumas etapas, divididas em dois momentos básicos. Num primeiro momento, tratarei de explicitar a trama da enunciação no discurso poético setecentista mineiro: o agente, a cena e as estratégias de enunciação, suas conexões com outros domínios. Aqui o discurso poético se afirma como o lugar em que o poeta se expõe publicamente, construindo-se como personagem ao mesmo

tempo sujeito e objeto do seu discurso. E não se pode deixar de ver, é claro, as ligações desse lugar com o movimento histórico em curso. Num segundo momento, abordarei de modo mais específico a representação do poeta e da poesia. Neste ponto salienta-se a imagem do poeta peregrino, capaz de gestos inconfidentes, em suas peregrinações pelos templos e centros da literatura universal. Configura-se também o seu enredamento nas malhas de uma legalidade poético-literária. O que há de resultar por parte do poético, suponho, em pactos e missões, compromissos e alternativas, acordos e desacordos, que empenham o futuro do poeta e da poesia na nossa literatura.

3.1. A ESCRITA POÉTICA: ESPAÇO DA REPRESENTAÇÃO PÚBLICA DO POETA

Representar-se. Inserir-se na ordem do discurso que enuncia, nomeando-se. Parece ser esse o discreto movimento que suscita na poesia, tanto na de Gonzaga quanto na de Cláudio, um acentuado número de poemas que tematizam o próprio poético. Às vezes de modo direto; outras, indiretamente, pelo viés da metáfora. Em uns poemas insinua-se a figura do poeta, uma figura compósita, meio olímpica e meio humana. Em outros, a faina do poeta, o fazer poético, desvendando-se a urdidura do poema. Nuns e noutros, a disposição da escrita poética de debruçar-se sobre si mesma, de mirar-se. Feito um discurso autocentrado, que se compraz com o espelhamento da própria imagem.

Em Gonzaga, por exemplo, o poeta está o tempo todo falando é de si próprio, representando-se. Mas sob as vestes do pastor Dirceu, pelo artifício da delegação poética. Ao cantar sua Marília, ele canta é a si mesmo. Vida e brilho ela não teria se não a cantasse o seu pastor:

*Em vão se viram
per'las mimosas,
jasmíns e rosas
no rosto teu.
Em vão terias
essas estrelas
e as tranças belas,
que o céu te deu,
se em doce verso
não as cantasse
o bom Dirceu.*

(lira 49, p.85)

Bom é o pastor-poeta e doce o seu verso. Cantando os louvores da amada, a sua beleza, o seu verso a imortalizará. Como recompensa ao amor que ela lhe dedique. O dom da imortalidade, este o prêmio que cabe à amada por seguir o seu pastor, renunciando ao mundo da riqueza e do poder. Exibe-se aqui uma faceta olímpica do poeta, uma vez que ele é quem confere imortalidade à amada e aos heróis, livrando-os do esquecimento. A Marília lembra Dirceu que "só podem conservar um nome eterno/ os versos, ou a história". E mais lhe lembra:

*Tu não habitarás palácios grandes,,,
nem andarás nos coches voadores;
porém terás um vate que te preze,
que cante os teus louvores.*

(lira 41, p.75)

Na estrofe acima, pela comparação e medida, encontra-se toda uma teoria do valor de troca. Sobre o vate e seu discurso. Noutra parte, contudo, quando a trama histórica rompe com o tom convencional e retórico do discurso, a essa imagem olímpica do vate superpõe-se outra imagem do pastor e poeta. Uma imagem bem mais humana e vulnerável, como esta que compõe de si já na prisão:

*Olhos baços, sumidos,
macilento, escarnado,
barba crescida e hirsuta,
cabelo desgrenhado;
ah! que imagem tão digna de piedade!
mas é, minha Marília, como vive
um réu de Majestade.*

(lira 59, p.107)

Nesse estado, réu em crime de lesa-majestade, a imagem do poeta choca, comove. Envolve-a um halo de calculada autocomiseração. Ainda assim, ele não descarta de seu ofício, compondo à amada os seus ternos e doces versos. Apesar de condições físicas, mentais e materiais tão precárias. O que não deixa de insinuar o heroísmo do poeta, a força de sua escrita. Porém, é em meio a tamanha precariedade que, significativamente, se afirma o apelo incontornável da escrita poética e são tematizadas as condições materiais de sua produção. Mostram-no as seguintes estrofes da lira 57:

*Mas neste mesmo estado em que me vejo,
pede, Marília, Amor que vá cantar-te:
cumpro o seu desejo;
e ao que resta supra
a paixão e a arte.*

*A fumaça, Marília, da candeia,
que a molhada parede ou suja ou pinta,
bem que tosca e feia,
agora me pode
ministrar a tinta.*

*Aos mais preparos o discurso apronta:
ele me diz que faça no pé de uma
má laranja ponta,
e dele me sirva
em lugar de pluma.*

A vária condição em que Dirceu escreve seus poemas remete ao caráter também precário e problemático da própria escrita poética, tão sensível às intempéries da história. Duro e árduo é, pois, o labor do poeta. Estenuante o seu ofício, que o faz consumir noites em claro, suportando situações de desconforto e fadiga. Díficeis e escassas são mais ainda as condições de vida do poeta. É o que mostra Critilo, o missivista das Cartas chilenas, nos versos que abrem a Carta 2ª:

*As brilhantes estrelas já caíam
e a vez terceira os galos já cantavam,
quando, prezado amigo, punha o selo
na volumosa carta, em que te conto
do nosso imortal chefe a grande entrada;
e reflectindo, então, ser quase dia,
e despir-me começo, com tal ânsia,
que entendo que inda estava o lacre quente,
quando eu já, sobre os membros fatigados,
cuidadoso, estendia a grossa manta.*

*Não cuides, Doroteu, que brandas penas
me formam o colchão macio e fofo;
não cuides que é de paina a minha fronha
e que tenho lençóis de fina holanda,
com largas rendas sobre os crespos folhos;
custosos pavilhões, dourados leitos
e colchas matizadas, não se encontram
na casa mal provida de um poeta,
aonde há dias que o rapaz que serve
nem da suja cozinha acende o fogo.*

Para compor seus versos, o poeta suporta fadigas, privações e provações. Disposto a satirizar o mau chefe. Mais que tudo, decidido a pintar a sua amada, a pastora Marília. Para retratá-la, Dirceu convoca até mesmo o amigo Glauceste. Bem mais que a amada, no entanto, é a si mesmo que pinta o pastor-poeta, exibindo-se num palco por ele e para ele preparado — o palco da escrita poética. Menos da amada, talvez que mero pretexto, seus poemas traçam um retrato de si mesmo. Um retrato que parece ser a grande obra de seu ofício de poeta.

Já em Cláudio Manuel da Costa, a consideração do poético parece ocorrer de forma mais tensional e angustiada. Em sua poesia está presente também a imagem do poeta como dispensador da glória e da imortalidade. A memória da amada, dos amigos e dos heróis é perpetuada pelo seu canto. Produto do trabalho do poeta, a escrita é sua arma na luta contra o esquecimento, a morte. Desse combate entre a poesia e o esquecimento dão testemunho os epicédios e muitas das composições encomiásticas, como o "Canto heróico" dedicado a Dom Antônio de Noronha. Canto fúnebre em memória de alguém, no Epicédio I, dedicado à morte do governador Gomes Freire de Andrade, o vate vivifica e exalta a memória do herói luso, "por que o mundo jamais de ti se esqueça". E no Epicédio II, compete à escrita poética, sob a forma da "cifra breve" de um epitáfio, tornar vivo e translúcido o amigo Salício que o túmulo esconde.

O recurso a comparações e símiles aproxima o poeta dos heróis clássicos, reforçando o traço olímpico de seu porte, semelhante ao dos deuses. Às vezes o poeta é comparado a Orfeu. Mas um "Orfeu dos vales", a ressuscitar o que anda inerte, como no romance "Anarda". Noutro passo, como no soneto XLIX, em que o sujeito lírico alardeia sua destreza ao vencer os encantos da beleza, feito um vencedor das míticas sereias, o poeta é aproximado a Ulisses, um "herói esclarecido", em que a razão vence os apelos dos sentidos.

Por outro lado, a tematização do poético em Cláudio propõe a equiparação do poeta ao peregrino, provendo-nos de uma imagem rica de significados, como se verá mais adiante. Imagem já fixada no primeiro soneto de suas Obras: "O canto, pois, que a minha voz derrama,/ Porque ao menos o entoa um Peregrino,/ Se faz digno entre vós também de fama". Trata-se de um símile que condensa as grandes ambigüidades, os dilemas da poesia do arcadista mineiro. Símile congruente com a noção do poeta como pastor rústico e simples, mas impregnado do sentimento do local, em oposição às modas cortesanesas, tão adornadas e afetadas.

Essa imagem do poeta peregrino, situado à margem, na periferia dos centros produtores de cultura, é confirmada e ampliada pelo drama do ciclope Polifemo, outra figuração do poeta, de que trata a égloga VIII. Ao pastor rústico haverá de corresponder uma poesia tosca, designada pelo poeta como sua "inculta lira", "a rudeza de minha flauta". Flauta e lira, por sinal, são metáforas da poesia muito recorrentes em Cláudio, que

a toma ao convencionalismo clássico.

Deslocado para o plano amoroso, o poeta também está insistentemente tematizado no motivo do amante infeliz, outra prescrição da convenção clássica. Nesse plano, ao falar de suas desventuras amorosas, é de si próprio que o sujeito lírico está frequentemente tratando. E da poesia, cifra que inscreve em troncos e penhas, para registrar sua infelicidade no amor e denunciar o desdém das pastoras para com os seus pastores. Pastores e pastoras nos quais o eu lírico se desdobra e que são, na verdade, disfarces do poeta. Personagens com os quais encena o seu próprio drama na cena da escrita poética.

Diante da alta incidência de composições que versam sobre o poeta e a poesia, resta levantar as motivações desse movimento da escrita poética sobre si mesma, espelhando-se por meio de um teatro em que o poético se expõe ao olhar do outro, do espectador-leitor. Mas um teatro, é bom que se frise, com jogos de cena e recursos interpretativos severamente convencionados. Para tanto, não se pode deixar de ter presentes, no caso de Cláudio e Gonzaga, quer o lugar a partir do qual enunciam o discurso poético, enquanto magistrados e membros da burocracia jurídico-administrativa portuguesa; quer a emergência de uma consciência da recepção estética, decorrente da ampliação e valorização do público leitor e de seu papel no circuito comunicacional; quer, enfim, o poder e prestígio que a escrita confere àqueles que a detêm — o escriba, o escritor.

Entendo que o voltar-se da escrita poética sobre si mesma é motivada, primeiramente e como movimento mais geral, por aquela crença na representação típica da episteme clássica. Estatuído o caráter arbitrário e dual do signo lingüístico, aposta-se na transparência da linguagem, na sua capacidade de representação como meio de se chegar à verdade das coisas. Dessa forma, "a tarefa fundamental do 'discurso' clássico consiste em atribuir um nome às coisas e com esse nome nomear o seu ser" (FOUCAULT, 1990:137). O discurso transforma-se no lugar da ontologia. Premido por esse contexto, haverá o poeta também de representar-se, e à poesia, inserindo-se na ordem do discurso que enuncia. Busca-se nomear o poeta, nomear a poesia, para se chegar à verdade do seu ser.

Avaliada pelo olhar crítico contemporâneo, retrospectivamente, a tentativa resulta vã. O caráter mutante do poeta desencadeia uma proliferação de nomes no esforço de nomear o seu ser: o vate, o bardo, o profeta, o inspirado, etc. Impossível o nome definitivo e transparente. A natureza da poesia opõe-se à capacidade representativa da linguagem, fazendo-a ruir. No poético, o que se afirma é o jogo da linguagem. O ser bruto e vivo da linguagem. Naquela altura do século XVIII, todavia, pode-se dizer que o discurso poético do grupo de Vila Rica partilha de certa crença na força da representação do discurso.

Uma outra explicação para o aludido espelhamento da escrita poética pode ser formulada tendo-se em vista a noção de representatividade pública e o lugar a partir do qual os árcades

mineiros proferem o seu discurso. Ao examinar a transformação estrutural por que passa a esfera pública, com o advento da sociedade burguesa, marcada pela separação entre esfera pública e esfera privada, entre Sociedade e Estado, Habermas alude a um tipo de representatividade pública que, como marca de *status*, concerne à figura concreta do senhor — o senhor fundiário, o príncipe, o soberano. Provia-se o senhor de espaços para que publicamente se representasse com todos os seus atributos, conferindo-se uma aura à sua autoridade. A evolução dessa representativa pública está ligada aos atributos da pessoa, tais como insígnias, hábitos, gestos e retórica. Diretamente, dependente dos poderes feudais — Igreja, realeza, nobreza —, ela tem o seu auge no refinamento cortesão, a etiqueta na corte de Luís XIV. E conhece seu ocaso quando aqueles poderes são suplantados pelas grandes tendências vitoriosas até o final do século XVIII, resultando na cisão entre o público e o privado (HABERMAS, 1984:17-27).

Enquanto servidores do Estado Absolutista português em Vila Rica, Estado que se torna objetivo na pessoa do soberano e perante ela, os magistrados Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga são pessoas públicas. Ocupam funções e desempenham atividades públicas, isto é, ligadas ao Estado. E opõem-se às pessoas privadas, que cuidam de negócios e casas privadas. Como tal, encarnam os magistrados a autoridade do soberano, que se exhibe por meio dos atributos da pessoa. Inclusive aquele de articular e proferir discursos, máxime o

discurso poético.

Diante do exposto, acredito que uma outra motivação básica do movimento da escrita poética sobre si própria, no caso dos poetas da Vila Rica, consiste no fato de constituir-se ela no espaço privilegiado e exclusivo da representação pública do poeta. Ou seja, o espaço em que o autor exhibe para si e para os outros não tanto a aura do soberano, mas a sua própria aura. Ostenta a sua autoridade de poeta, sinal também de *status* e prestígio. E isso na medida em que se revela capaz de mobilizar e utilizar todo um vasto repertório de motivos e figuras, de ornatos e procedimentos lingüísticos, rigidamente codificados pela tradição literária. Em outras palavras, na justa medida em que se insere e se conforma a essa mesma tradição. Daí que, à maneira dos reis e príncipes, também o poeta se exponha em sua escrita. Palco onde refulgem suas armas e emblemas — pena, tinta, lira e flauta —, seus hábitos — a leitura, a escrita —, e sua retórica — um discurso estilizado.

No exercício de funções públicas, em defesa do Estado e do bem comum (defesa identificada, a bem da verdade, aos interesses e objetivos da Coroa portuguesa), não se reduzem os magistrados de Vila Rica à condição de pessoas públicas. Percebidos como atores de um processo histórico e social determinado, posicionam-se também como pessoas privadas, dotadas de interesses e negócios particulares, privados. Desse modo, na figura dos dois magistrados e poetas as dimensões do público e do privado ora se complementam, ora se opõem, evidenciando a

existência de relações tensionais, até contraditórias, entre as duas esferas. Subjacentes à escrita poética, cena da representação pública do poeta, notam-se, portanto, tensões e contradições significativas, que interferem de forma decisiva e incisiva na articulação do discurso poético. Além disso, atuam na configuração de suas regularidades discursivas, em seus temas e procedimentos, e influem na composição da imagem do poeta e da poesia. Tensões e contradições que tentarei explicitar averiguando, de início, a cena de enunciação da escrita poética do Setecentos mineiro.

Antes, porém, seja lembrado que estamos tomando as imagens e representações do poeta e da poesia como efeitos de um campo discursivo específico — o do discurso poético. Um discurso em que lírica e sociedade se interagem e se modificam mutuamente, como vimos. Por conseguinte, é da análise do discurso poético que se pode chegar a uma compreensão mais adequada daquelas imagens e representações. A fim de caracterizar o jogo da enunciação do discurso poético setecentista mineiro, apreendendo os seus efeitos e encantos, pretendo examinar aqui os seguintes pontos: a) quem profere tal discurso; b) a partir de que lugar o profere; c) quais as estratégias e procedimentos básicos utilizados; e d) que nexos o poético mantém com domínios discursivos e não-discursivos.

3.2. O AGENTE DA ENUNCIÇÃO: O LETRADO E SEUS ATRIBUTOS

Ao se pensar a instância de enunciação do discurso poético, na Vila Rica da segunda metade do século XVIII, importa responder a uma questão primeira e fundamental: Quem profere esse discurso? Que indivíduos, dotados de certos predicados, aí estão capacitados a enunciar discursos? Inserido o discurso poético numa cadeia de comunicação como mensagem esteticamente codificada, num primeiro momento trata-se de caracterizar o seu emissor. Em outros termos, o agente da enunciação. E por agente, entenda-se o termo aqui num sentido mais filosófico: o princípio ou sujeito de uma ação. Remete o agente à sede física, psicológica, social ou moral da ação. No caso do discurso poético do Setecentos mineiro, não está em jogo nenhum princípio mítico ou mágico. O agente de sua enunciação designa o letrado com seus atributos: as práticas da leitura e da escrita.

Carece de ter presente também aquela lição foucaultiana, anteriormente apontada, de que o nome do autor não remete a um indivíduo exterior ao discurso e que o produz, reduzindo-se a ele. Trata-se, antes, de uma função autoral, que cumpre determinado papel no processo de produção, circulação e funcionamento dos discursos na sociedade. Não há, portanto, uma simetria e continuidade entre o nome do autor e o escritor real, indivíduo histórico situado no tempo e no espaço. Ademais, uma vez que a função autoral não se desenvolve espontaneamente mas consiste numa operação complexa de construção do "autor", ela varia de uma época para outra. Assim, a construção do "poeta" no

Setecentos haverá de ser diferente da que ocorre posteriormente, nos séculos XIX e XX.

Por outro lado, não se pode desconhecer a dimensão histórica das formações discursivas, de suas regras de formação, que supõem condições materiais e culturais de existência e coexistência, de permanência e mudança dos discursos. Com isso, ao se tentar definir o agente de enunciação do discurso poético em Vila Rica, faz-se mister considerar o escritor real, ou seja, aquele indivíduo histórico dotado de certos atributos e equipamentos que o habilitam à produção discursiva. Aqui, confunde-se o escritor real com o letrado. Ocorre que o escritor real também se inscreve num discurso e não pode ser achado fora dele. Principalmente no caso dos árcades mineiros. A caracterização, pois, do letrado, do escritor real, implica ter em conta outros discursos, sobretudo o histórico, o sociológico, o memorialístico e o (auto)biográfico. Conquanto não deixem também de ser construídos por uma subjetividade, com base numa grade teórica e à luz de certos documentos, constituem-se em discursos de outra ordem; entretanto propõem-se a primazia do documental, a fidelidade ao real e certa objetividade.

Constitui-se num requisito indispensável ao poetar o acesso às práticas da leitura e da escrita — a formação letrada. Acesso viabilizado e em muito facilitado pela propriedade. Na sociedade mineira setecentista, era privilégio de poucos o acesso à formação letrada. Como um Cláudio Manuel da Costa, por exemplo, magistrado e homem de letras. Nascido em

1729, no distrito de Vargem do Itacolomi, do bispado de Mariana, era filho de pais abastados, que viviam da mineração e da lavoura. Até por volta dos quinze anos viveu em Vila Rica. Muito cedo ingressa no ritual de formação do letrado, pelas mãos de um tio-padre — Dr. Frei Francisco Vieira, que lhe ministra os primeiros estudos de Gramática e Latim. Naquele tempo era comum a formação inicial dos filhos das grandes famílias coloniais por um tio-padre ou padre-mestre, que facilitam o ingresso desses filhos afortunados na Universidade de Coimbra. Após estudar Filosofia no Colégio dos Jesuítas do Rio de Janeiro, Cláudio conquista a láurea de Mestre em Arte, em 1749. Parte para Coimbra e ingressa na Faculdade de Cânones, formando-se bacharel em Leis em 1753. Retorna a Vila Rica nesse mesmo ano, onde estabelece banca de advogado.

Na profissão liberal, alcança respeitabilidade e sucesso, realizando contratos advocatícios que lhe permitem bons rendimentos e vida financeira tranqüila, a exemplo do estabelecido com a Ordem de São Francisco, desde 1771, pelo qual recebia anualmente 60 oitavas de ouro. Mas, tendo cumprido o percurso da formação letrada, estava Cláudio duplamente habilitado: para o ofício de poetar e para o desempenho de funções e cargos públicos. Na primeira habilitação, ele já dá os primeiros passos ainda estudante em Coimbra, quando arrisca suas primeiras composições, como o **Munúsculo métrico**. E enceta uma trajetória poética que culminará na publicação, em 1768, de suas **Obras poéticas**. Quanto à segunda, inicia-a em 1754, exercendo

por dois meses a função de almotacé em Mariana. Depois, ocupa os cargos de procurador substituto da Coroa e Fazenda, de juiz das Demarcações de Sesmarias e de secretário do Governo da Capitania, este último em duas ocasiões, nos governos de Luís Lobo da Silva e de D. José Luís de Meneses, Conde de Valadares. Afinal, é esse o caminho: os filhos dos grandes das Minas Gerais, do patriarcado rural e da mineração, vão para Coimbra, estudam, formam-se bacharéis e voltam para ocupar altos cargos na Administração Régia. E as funções e cargos que Cláudio desempenha não apenas possibilitam ao magistrado um conhecimento mais efetivo de sua província natal, em viagens que empreende aos sertões, mas ainda fazem dele um íntimo do círculo do poder em Vila Rica. Intimidade que se mantém até seu envolvimento na frustrada conjuração de 1789, causando-lhe a morte na prisão em circunstâncias estranhas, em julho desse mesmo ano.

Em Gonzaga, a formação do letrado apresenta percurso e procedimentos bem semelhantes ao caso de Cláudio, não obstante as especificidades biográficas de cada um. Nascido em 1744, na cidade do Porto, era Tomás Antônio Gonzaga filho do Dr. João Bernardo Gonzaga, magistrado natural do Rio de Janeiro, com a portuense D. Tomásia Isabel Clarque Gonzaga. Sua mãe, perde-a Gonzaga antes de completar o primeiro ano de vida, e dele e de sua educação cuidam tios e tias maternos. Mas, em princípio de 1752, o menino já está no Brasil, para onde fora transferido o pai como ouvidor-geral de Pernambuco. Entre 1759 e 1761, estuda no Colégio dos Jesuítas na Bahia, ficando pronto para ingressar

na Universidade. Já em 1762, está matriculado na Faculdade de Leis, em Coimbra, ocasião em que desfruta da amizade de um futuro companheiro de versos e de aventuras políticas, Alvarenga Peixoto.

Após formar-se, em 1768, Gonzaga põe-se a escrever a tese com que se habilitaria ao magistério na Universidade de Coimbra — o **Tratado de Direito Natural**. Dedicado ao Marquês de Pombal, este **Tratado** é dos primeiros frutos do magistrado Gonzaga, a se exercitar num campo discursivo — o jurídico — que legará profundas influências ao seu discurso poético. De sua pretensão ao magistério, no entanto, abdica-se ele, habilitando-se à magistratura. Entre 1779 e 1781, serve como juiz de fora em Beja. E já em 1782, encontra-se instalado em Minas Gerais, nomeado que fora ouvidor de Vila Rica. Logo inicia um convívio amistoso com o governador da Capitania, D. Rodrigo José de Menezes, e com seu secretário de governo, o poeta Cláudio Manuel da Costa. Deste se torna um grande amigo, nos versos e nas aspirações políticas.

No exercício de suas funções públicas em Vila Rica, Gonzaga vive um período de grandes e graves turbulências, a partir de 1783, em virtude dos sérios atritos com o novo governador, Luís da Cunha Menezes. Período e atritos dos quais as **Cartas chilenas** constituem uma consistente documentação. Tanto é que, em 1786, é nomeado desembargador da Relação da Bahia. Porém, em razão sobretudo, ao que parece, de seu namoro e noivado com Maria Dorotéia Joaquina de Seixas Brandão, permanece

à frente da Ouvidoria até setembro de 1788. E, em Vila Rica, até 1789, quando, acusado de envolvimento na conspiração mineira, é preso e transferido para o Rio de Janeiro. Julgado, a pena que recebe é o desterro em Moçambique, para onde parte em 1792.

Intimamente associada ao exercício da magistratura, a poesia de Gonzaga começa com composições de caráter encomiástico. Além do *Tratado*, a Pombal parece ter dedicado também um soneto, em razão da reforma dos estudos universitários em Portugal, promovida pelo Marquês em 1772. Por ocasião da "viradeira", quando sobe ao trono D. Maria I, Gonzaga lhe dedica um poema de "congratulação". A sua obra poética mais significativa, contudo, é a que produzirá em Vila Rica e na prisão, como resultado de sua aventura amorosa e desventura política, concretizada nos poemas de *Marília de Dirceu*. Obra que tem uma vertente satírica nas *Cartas chilenas*, decorrente de suas desavenças com Cunha Meneses, o "Fanfarrão Minésio".

Na breve cronologia depreende-se a mesma rota e o mesmo rito da formação letrada. Para biografias diversas, um só destino e várias semelhanças. Semelhanças comuns, de resto, ao conjunto dos intelectuais, magistrados e poetas da Colônia. Com raríssimas exceções (um Caldas Barbosa, um Silva Alvarenga), são oriundos das famílias abastadas coloniais, fazem os estudos iniciais no Brasil, partem para a Metrópole a fim de realizar estudos superiores. E retornam bacharéis, normalmente com cargos e funções já assegurados na administração colonial. A formação letrada garante, em termos mais práticos, a ascensão ao

estamento burocrático. E, embora comecem aqui, o acesso e o progresso nas práticas da leitura e da escrita só avançam e se consolidam e se legitimam noutra espaço, o espaço europeu. Mas à custa da introjeção de um olhar e de valores, sobremaneira os culturais, próprios dos centros colonizadores, das Metrópoles, e de um conseqüente recalçamento dos costumes e tradições locais, do ambiente de origem. O que redundava freqüentemente em duplicidades afetivas, sentimentos de inferioridade e ambigüidades políticas por parte de nossos letrados. Deparam eles com o dilema de ser o outro, simulacros do colonizador, ou de não ser, caso busquem afirmar uma personalidade intelectual própria, com cores locais. Dilema que vivem e expressam, naquela época, à sua maneira.

Como um seu requisito mínimo e indispensável, a enunciação do discurso supõe um árduo e penoso processo de iniciação e formação no mundo das letras e das ciências. Só aqueles que a ele se submetem adquirem aptidão para as práticas da leitura e da escrita. Ora, no contexto da formação colonial da sociedade brasileira, calcada no modelo agrário-exportador, tais práticas constituem privilégio de muito poucos. No caso da sociedade mineira colonial do século XVIII, então, o domínio da leitura e particularmente da escrita é profundamente restrito e desigual. Trata-se de uma formação social marcada pela atividade extrativista, pela empresa mineradora, em que os interesses do Estado português e do Fisco, em primeiro plano, e os dos oligarcas e potentados locais sobrepujam todos os demais

interesses. A educação, mesmo aquela visando a uma formação técnica, está longe de ser uma prioridade. As escolas régias são poucas e insuficientes; os professores, mal remunerados. Criado em 1772, a cobrança do imposto do "subsídio literário" não viabiliza articular minimamente uma rede escolar, predominando o desvio de recursos em todo o Reino. Com o descenso da produção do ouro, acarretando a diminuição da arrecadação do imposto, reina nas escolas régias a desorganização geral e a improvisação administrativa: há redução de cadeiras e professores mudam de profissão. Desse modo, a grande maioria da população dessa sociedade mineradora está excluída do saber ler e escrever. Saber que embasa a construção do Estado moderno, cuja forma de governar e proferir a justiça se apóia na leitura e na escrita. Constituem boa parte dos excluídos os "desclassificados do ouro" (SOUZA, 1986).

Mas, para os poucos que a elas acedem, significam as práticas da leitura e da escrita um intenso intercâmbio com o legado cultural greco-latino, o conhecimento dos clássicos modernos, quinhentistas e seiscentistas, e a assimilação de um já extenso acervo de autores e obras, incluindo-se poetas e juristas, teólogos e filósofos, pensadores e cientistas. O que exige de nossos intelectuais e letrados uma memória tentacular, o esforço de enciclopedista. Por sinal, memorização e enciclopedismo, mais do que reflexão e tirocínio crítico, são traços característicos da atividade intelectual colonizada.

Se não se pode falar de uma prática generalizada da leitura em Vila Rica, percebe-se no seu restrito grupo de letrados e intelectuais, contudo, uma entrega apaixonada ao exercício da leitura. Apesar da ausência no meio de imprensa e universidades, das dificuldades para aquisição de livros e do controle da circulação de informações e idéias, empenham-se alguns deles em formar bibliotecas pessoais, a exemplo de Cláudio, Gonzaga, Alvarenga Peixoto e o Cel. José de Resende Costa. A biblioteca mais fornida, contendo duzentas e setenta obras com aproximadamente oitocentos volumes, era a do Cônego Luís Vieira da Silva, professor do Seminário de Mariana e considerado por Eduardo Frieiro (1981:22) um ideólogo, um intelectual, "um *clerc* puro".

Nessas livrarias pessoais destacam-se, primeiramente, os léxicos e dicionários; depois, as obras de Teologia, Direito, Filosofia e dos grandes autores da Antigüidade Clássica; e também os clássicos portugueses, franceses, espanhóis e italianos, juntamente com os tratados de oratória e poética. Não faltam ainda obras elementares de ciências e conhecimentos práticos: os tratados de História Natural, Física, Astronomia, Geometria, Geografia, e os manuais de Agricultura, Arte Militar e Medicina. Tais obras circulam entre os letrados, ansiosos de se atualizarem no campo dos vários conhecimentos e da literatura. Prestam-se à fundamentação das sentenças dos magistrados, como o ouvidor Gonzaga; espicaçam a curiosidade científica de um pesquisador e naturalista como o Frei José

Mariano da Conceição Veloso; e alimentam as rumações de um poeta como Cláudio. Mas circulam essas obras dentro de um clima bastante favorável à troca de experiências de leituras. É o que se pode inferir desta incisiva interpelação de Critilo a Doroteu nas *Cartas chilenas*: "Já leste, Doroteu, a *Dom Quixote*?" (Carta 2ª, 113). Do apego à leitura, à época, fornece ainda Critilo consistente notícia na Carta 3ª:

*O velho Alcimidonte, certamente,
tem postas nos narizes as cangalhas
e, revolvendo os grandes, gordos livros,
cos dedos inda sujos de tabaco,
ajunta ao mau processo muitas folhas
de vãs autoridades carregadas.
O nosso bom Dirceu talvez que esteja
com os pés escondidos no capacho,
metido no capote, a ler gostoso,
o seu Vergílio, o seu Camões e Tasso.*

(vv. 13-22)

Na citação acima, faço dois destaques. De um lado, o emprego do adjetivo "gostoso" conota os ganhos secundários da leitura, a sua dimensão prazerosa, indiciando a recepção estética do texto. De outro, o uso reiterado do pronome possessivo em "o seu Vergílio, o seu Camões e Tasso" traduz tanto um convívio íntimo com os clássicos, quanto sugere a presença do livro como propriedade pessoal, guardado em casa, na biblioteca, como objeto de exibição e ostentação social.

Entre os escritores e letrados de Vila Rica notam-se, ainda, variados modos de leitura. Há a prática mais antiga do ler em voz alta, num grupo de amigos diletos ou de companheiros

casuais. Isso pode ser inferido dos depoimentos dos inconfidentes nos **Autos da devassa**. No seu depoimento, Gonzaga confessa ter comparecido a uma reunião em casa de Freire de Andrade, pensando tratar-se tão somente de uma reunião literária, para leitura de "algumas estrofes" de Alvarenga Peixoto. Essas reuniões e encontros em casas de amigos parecem comuns entre os nossos letrados. E é de se supor que, em tais ocasiões, propícias ao enlace da poesia com a política, eles liam não só produções poéticas de própria lavra, caso da aludida recitação do famoso **Canto genetliaco** de Alvarenga Peixoto, referida no depoimento de Gonzaga, como também ouviam a leitura de passagens dos clássicos. Anteriores às academias oficiais, constituem essas reuniões exemplos da sociabilidade intelectual, desenvolvida em torno do livro, lido e discutido, emprestado e folheado (CHARTIER, 1991).

O hábito da leitura silenciosa no quarto ou na biblioteca, como incremento à reflexão pessoal, solitária, e estímulo à composição de sentidos versos, também parece bastante difundido no exíguo meio intelectual mineiro do Setecentos, conforme atesta Critilo no início de sua Carta 10ª. Bem como a leitura antes do deitar-se, ou a leitura na intimidade do casal, marido e mulher entregues ao texto. Na utopia doméstica de Dirceu, a propósito, a presença do livro e da leitura na vida do casal é significativamente registrada em três das oito estrofes da lira 54:

*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,
e 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.*

As estrofes transcritas suscitam algumas observações. Uma delas prende-se à reincidência da adjetivação "gostoso", já notada anteriormente. Nesse outro contexto, a agradável companhia da amada presenciando o ato da leitura permite assinalar uma produtiva aliança entre texto e prazer, Eros e Saber, possibilitada pela privatização da leitura. Outra observação diz respeito à postura exibicionista do letrado, reveladora do prestígio social de seu ofício. Daí que exponha ostensivamente, no espaço textual poético, os instrumentos de seu saber e fazer: o processo e os pleitos, os "altos volumes" e "os grandes livros". O elemento mais expressivo da passagem, porém, reside na emergência da mulher como leitora, engrossando as fileiras do minguido público da poesia e do poeta na Colônia. Na privacidade do quarto, Marília lê o poema em voz alta e com expressiva entonação — "o justo apreço". E o seu pastor Dirceu lê, em contido erotismo, o corpo da voz que lê.

Bem se vê que os intelectuais e escritores de Vila Rica lêem de tudo. Devoram prazerosamente os textos alheios e os

próprios, na tentativa de inserir-se no espaço da tradição literária e cultural do Ocidente. E o fazem entretidos num laborioso empreendimento que, muitas vezes, já ensaia e realiza a reescrita do texto do outro, ensejando a escrita do texto próprio. Dentro de um jogo intertextual caracterizado por apropriações, traduções e, às vezes, singelas traições dos textos alheios.

Não menos apaixonada parece ser a entrega desses magistrados e letrados das Minas Gerais do Setecentos à faina da escrita. Entrega de que resulta uma produção textual em que se cruzam diversas modalidades discursivas: o poético, o jurídico, o histórico, o retórico. Dessa oblação generosa de si à escrita, em rituais noturnos que se prolongam madrugada afora, dão testemunho eloqüente os seguintes versos do autor das *Cartas chilenas*:

*Assim, assim, também, o teu Critilo
 não cansa de escrever-te, enquanto encontra
 do tolo Fanfarrão, do indigno chefe,
 estranhas bandalhices que te conte.
 Ah! sofre, amigo, que te gaste o tempo,
 pois conter-se não pode, bem que o queira,
 que a força da paixão assopra a chama,
 a chama ativa do picante gênio.*

(Carta 12ª, vv. 14-21)

Mas o sacrifício compensa. E não só pelo prestígio social da palavra impressa. Do suor e sangue vertidos, convertidos em texto, nasce a figura de um herói: a do intelectual iluminista, determinado a denunciar os arbítrios e a

tirania do governador. Figura que, em Gonzaga, se contrapõe à imagem do magistrado aristocrata e legalista, relativizando-a.

O apelo e o apreço à prática da escrita manifesta-se, ainda, quer na necessidade de cantar os heróis, imortalizando-os, quer no ímpeto para retratar a amada. No primeiro caso, tem-se a poesia panegírica: os poemas encomiásticos, produtos de ocasião (nascimento, morte, aniversário, elevação a cargos). Abundantes em Cláudio e Gonzaga, representam um discurso bastante convencional, codificado, que tem suas raízes na oração laudatória, forense e oficial. Presente na poesia medieval, a oração laudatória é marcada pelo discurso de gala, cujo alvo principal é o elogio (CURTIUS, 1979, cap.8).

Quanto ao retrato da amada, como o de Marília, nele também predomina o elemento convencional. Revela, entretanto, um apelo à escrita de caráter impositivo e mesmo coletivo, como o demonstram estes versos de Gonzaga na lira 51: "Pega na lira sonora,/ pega, meu caro Glauceste;/ e ferindo as cordas de ouro,/ mostra aos rústicos pastores/ a formosura celete/ de Marília, meus amores". Ante a insistência de Dirceu, também Glauceste, nome árcade de Cláudio Manuel da Costa, se dispõe à prática da escrita, a fim de retratar a bela Marília.

Mas, em Cláudio, é sob a forma de uma compulsão à inscrição fecundada pelo trabalho da memória, que se exprime a entrega à escrita. Com efeito, sob o disfarce de pastores e pastoras, o escritor vê-se compelido a inscrever em troncos e penhas versos e cifras que expressam desventuras amorosas ou

feitos heróicos. No soneto LIX, seja o caso, no rochedo há de se preservar a memória do infortúnio amoroso:

*Com lágrimas meu peito enternecia
A dureza fatal deste rochedo,
E sobre ele uma tarde triste, e quedo
A causa do meu mal eu escrevia.*

Uma vez considerada a enunciação do discurso poético em sua matriz histórica, já se pode concluir enfatizando: na Vila Rica setecentista, num distante espaço periférico, o agente de enunciação do texto poético são os homens de letras, devidamente familiarizados com as práticas da leitura e da escrita. A essas práticas só tem acesso uma minoria privilegiada, dotada de posses e cabedais que lhe asseguram certas vantagens. Normalmente ocupando funções e cargos públicos na administração colonial, esses letrados pertencem, ou se vinculam, a grupos sociais de prestígio: magistrados, militares, padres.

Já se percebe também que, conquanto seja movida pela paixão, por um infatigável ardor intelectual, não se pode afirmar que a poesia dos letrados de Vila Rica seja produto de personalidades eminentemente singulares e contenha traços individualizadores marcantes. É que esses escritores, mais preocupados em se incrustar no universal do que afirmar individualidades artísticas, mostram-se bastante apegados aos cânones literários vigentes. Imbuídos de certa legalidade poética, dão vez e voz não tanto a si mesmos mas à tradição literária européia. Reescrevem-na, repetindo o já dito — pelos

antigos e os clássicos modernos. Para se chegar a algumas das razões desse apego a uma legalidade poética, carece de começar evidenciando o lugar de onde se profere o discurso poético no Setecentos mineiro.

3.3. A CENA DE ENUNCIÇÃO: O POETA E O ESPAÇO URBANO

Enquanto enunciador de discursos, especialmente do discurso poético, o letrado demarca uma instância de enunciação. Entendida esta em termos de "lugares", de modo a realçar a preeminência e preexistência de uma topografia social sobre os falantes. Com a idéia de lugar quer-se pontuar que cada falante obtém a sua identidade tendo em vista a posição que ocupa no interior de um sistema de lugares que o ultrapassa. Compreender-se o fato de que alguém se torna sujeito de uma formação discursiva implica, segundo Foucault (1987), considerar a posição que ocupa para dela ser sujeito. Mas é no ato mesmo da enunciação que alguém se torna sujeito de determinada formação discursiva, instituindo-se como instância de subjetividade enunciativa. Nessa instância de subjetividade enunciativa percebem-se duas faces: "por um lado, ela constitui o sujeito em sujeito de seu discurso, por outro, ela o assujeita. Se ela submete o enunciador a suas regras, ela igualmente o legitima, atribuindo-lhe a autoridade vinculada institucionalmente a este lugar" (MAINGUENEAU, 1989:33).

O letrado em Vila Rica só se torna sujeito do discurso poético por ocupar certos lugares e falar a partir deles. Ao se converter numa instância de subjetividade enunciativa, que o conforma a suas regras mas que igualmente o legitima e lhe confere uma autoridade. Autoridade relacionada à própria enunciação do discurso poético que, reconhecido como tal, transforma-se num discurso autorizado e eficaz. Mas, para que seja reconhecido, carece de ser pronunciado por pessoa legitimada para fazê-lo — o letrado e poeta —, numa situação também legítima: a da comunicação literária. Como participante de um circuito comunicacional, o letrado pode situar-se ou como emissor-codificador ou como receptor-descodificador de uma mensagem. No âmbito da sociedade mineradora colonial, pode falar ora como magistrado e jurista, membro do estamento burocrático, ora como proprietário e integrante de uma plutocracia local, ora como homem das letras e amante das artes. Vale dizer: ele fala a partir de certos lugares sociais, culturais, abarcando-se aí os lugares físicos, visto que são impregnados de valorações socioculturais. Por exemplo, a sala localizada num edifício da administração colonial, onde o magistrado profere suas sentenças, inscreve-se num discurso jurídico-administrativo e sinaliza posições e distinções sociais. Tais lugares sociais e culturais, entretanto, enfeixam-se dentro de um espaço mais amplo, dinâmico e complexo — o espaço urbano da Vila Rica da segunda metade do século XVIII. E, mais que isso, este espaço e aqueles lugares só podem existir inscritos no discurso, por meio

de uma rede de lugares discursivos, apoiados numa economia distinta.

Na verdade, convertido em instância de subjetividade enunciativa e sujeito de discurso, erige-se o letrado num sujeito que se desdobra em sujeito da enunciação e sujeito do enunciado. E fala de um lugar imaginário. Como um pastor ou pastora, por exemplo. No entanto, o que me interessa por ora é tratar do espaço urbano, apreendido enquanto feixe de lugares sociais e discursivos, onde se aloja o letrado para se tornar sujeito de determinadas formações discursivas. E o faço com base na seguinte verificação: na poesia árcade mineira, o espaço urbano emerge como moldura e enquadramento da voz poética. Já aí se insurge a produtiva tensão entre o eu lírico e o espaço urbano, tão marcante na lírica moderna.

No mesmo e discreto gesto que a faz representar-se, a escrita poética setecentista mineira também espelha a cena de sua enunciação. Reduplica, no nível textual poético, o espaço urbano que lhe serve de moldura enunciativa, encenando-o. Por encenação não se quer entender aqui a duplicação ilusória e passiva de realidades, de conflitos econômico-sociais previamente existentes, nem de que se trata de uma cena completamente autônoma, mero efeito de linguagem. Na perspectiva da pragmática dos discursos, a realidade e o discurso não existem como exteriores um ao outro, como se o segundo fosse uma máscara do real. Afinal, o discurso se dá antes de mais nada como experiência social, e o real está investido pelo discurso.

Ao representar a cena de enunciação, inserindo-a também na ordem do discurso que enuncia, a escrita poética apresenta-se como articulação metafórica expressiva e esclarecedora das percepções, mutações e tensões do espaço urbano colonial, assim como dos discursos que o inscrevem. Dessa forma, o espaço urbano da Vila Rica setecentista desdobra-se no espaço indefinidamente desdobrável do discurso, submetendo-se à descrição e análise. Convém ressaltar então, por um lado, o valor cognitivo da metáfora, sua dimensão epistemológica, e, por outro, a compreensão de que as paisagens e fenômenos urbanos constituem-se em textos a serem lidos. Na leitura do texto urbano da sua Vila Rica parecem empenhar-se de fato Cláudio e Gonzaga. Nessa leitura insinua-se ora a idéia da cidade como um produto artístico, conforme se depreende da descrição que fazem de seus edifícios, ora a hipótese de uma cidade ideal, fundada em princípios clássicos como a proporção e o equilíbrio. Segundo Giulio Carlo Argan, em todos os períodos históricos está presente a idéia de uma cidade ideal, que se toma como parâmetro em relação ao qual se avaliam os problemas da cidade real. Surgida na Renascença, a hipótese da cidade ideal contém a noção de que "a cidade é representativa ou visualizadora de conceitos ou de valores, e que a ordem urbanística não apenas reflete a ordem social, mas a razão metafísica ou divina da instituição urbana" (ARGAN, 1992:74).

Na fixação da paisagem visual da sua Vila Rica, é provável que Cláudio e Gonzaga estejam a pintar, no texto

poético, uma cidade interior, imaginada. Talvez que dotada de um ritmo de fundo constante, ditado às vezes pelas convenções do discurso. Mas com um espaço bem variado, mutante, segundo o momento de sua percepção pelo eu lírico. Às vezes, o ribeirão que banha a cidade é o "pátrio rio", alçado ao plano do mito; outras, não passa ele de um "sujo corgo". Aqui avolumam-se os penhascos que circundam a Vila, contam-se os seus sítios amenos; ali já pontua uma cidade guardada na lembrança de um prisioneiro, movido pelo sentimento amoroso, que assim ordena a um "sonoro passarinho":

*Toma de Minas a estrada,
na Igreja Nova, que fica
ao direito lado, e segue
sempre firme a Vila Rica.*

*Entra nesta grande terra,
passa uma formosa ponte,
passa a segunda; a terceira
tem um palácio defronte.*

*Ele tem ao pé da porta
uma rasgada janela:
é da sala, aonde assiste
a minha Marília bela.*

(lira, 63, p.113)

Ora recortam-se as fachadas dos edifícios, demarcam-se as íngremes ladeiras, as pontes e fontes; ora insinuam-se as construções compactas das igrejas emergindo dentre espessa bruma. Todos esses elementos que compõem o espaço visual de uma Vila colonial parecem convertidos em signos, que a memória do sujeito lírico recolhe e expressa. Mas nessa cidade interior,

imaginada, fruto de uma interpretação pessoal, ressoam e se figuram os dramas e conflitos, as mutações e tensões da cidade concreta, histórica.

A presença de letrados e magistrados em Vila Rica, como membros da burocracia administrativa, já denuncia o caráter urbano e cidadão das Minas Gerais setecentistas. A emergência da urbanização na Capitania vincula-se à política mercantilista de exploração das potencialidades econômicas da região. Com a atividade da exploração aurífera e em torno dela, logo se formam os primeiros povoados, proporcionando a expansão de uma rede urbana. Já em fins da primeira década do século XVIII, Antônio de Albuquerque instala oficialmente as três primeiras vilas mineiras: Vila do Carmo, Vila Rica e Vila de Sabará. Todavia, no fenômeno de expansão urbana nas Minas Gerais colonial observou um historiador a existência de traços peculiares. Traços que o distinguem de outras partes da Colônia e que fazem dele uma ameaça às diretrizes do Antigo Sistema Colonial, fundadas no capitalismo mercantil e no escravismo. É que as vilas mineiras "não cumprem função meramente político-administrativa. Para além desses atributos, são locais de intenso comércio, de festas religiosas e profanas, de movimentada vida social e de manifestações artísticas e culturais" (BOSCHI, 1989:53). Este mesmo historiador, ao procurar indicar os fatores que notabilizam o fenômeno urbano mineiro, registra:

"Em primeiro lugar, deve ser salientado que esses aglomerados urbanos foram responsáveis pela introdução e pelo desenvolvimento de intenso mercado interno, tanto nos seus próprios limites, como no interior da Capitania e, desta, com outras partes da Colônia. Se a exploração aurífera foi o início, nem sempre e nem em toda a região ela foi a principal atividade produtiva. Para cuidar do abastecimento, simultaneamente à mineração, vai-se compondo diversificada estrutura produtiva. Intensas relações comerciais e expressivas produções agropastoril e manufatureira, caracterizadas pela não inversão de grandes capitais e por baixos níveis de renda e poder de concentração, acabam configurando nítida economia regional, com ativo mercado interno" (BOSCHI, 1989:54).

Quando o Estado se impõe na região, com sua proposta fiscalista e de rígido controle da atividade mineradora, já encontra nesses núcleos urbanos mineiros um mercado de trabalho caracterizado pela mão-de-obra livre, pela forte presença de atividades em setores secundários e terciários — como as ocupações artesanais — e pelo desenvolvimento de camadas médias urbanas. Depara com um relativo sentimento de autonomia, em flagrante oposição à política intervencionista e fiscalista da Metrópole. Florescem nas urbes mineiras coloniais algumas atividades mais propriamente capitalistas, como se vê, que fraturam o pacto colonial.

Os letrados de Vila Rica inserem-se, pois, num espaço urbano já bastante multifacetado, cambiante e dinâmico, que se descortina como novo ambiente à modulação da voz poética. Um espaço onde as esferas do público e do privado muitas vezes se interpenetram, ora se chocando ora se complementando, tornando-o um espaço carregado de ambigüidades, de tensões e contradições.

O ambiente citadino da Vila mineira fornece uma moldura enunciativa ao discurso poético já amparada em outra racionalidade, mais instrumental e técnica, que acarreta profundas transformações estético-culturais e exige novas práticas discursivas. Ao mesmo tempo que atrai e fascina o letrado, o escritor, esse novo espaço o desconcerta e ameaça, uma vez que questiona o seu papel e valor, submete o produto de seu fazer a outros critérios e exigências.

Em Cláudio e Gonzaga, a preocupação com a cidade parece originar-se nos estudos jurídicos, na formação do magistrado. No seu *Tratado de Direito Natural*, aos capítulos quinto e sexto, Gonzaga discorre escolasticamente sobre o que é a cidade, sua causa eficiente e formas de organização. Dentro do pensamento jusnaturalista da época, é bem verdade que o nosso tratadista entende por cidade a sociedade civil, os reinos e impérios. Confere ao termo uma extensão semântica bem mais abrangente do que a que veio a ter no seu significado moderno, atual. Atribui a causa do surgimento da cidade ao temor da violência de uns homens sobre outros, instalado em razão da passagem do estado de Natureza, em que os homens eram livres e iguais, ao estado de Sociedade, marcado pelo arbítrio, a tirania e a violência. Nessa atribuição já se destaca a função da cidade, muito presente no pensamento dos magistrados de Vila Rica e em consonância com a ideologia do Antigo Sistema Colonial, do qual não deixam de ser servidores. Aí consiste a cidade num instrumento de dominação e controle, numa forma de consolidação das leis e do poder da

Metrópole no sertão das Minas Gerais. Mas paradoxalmente, nas aglomerações urbanas mineiras, cuja criação é estimulada pela própria administração colonial, gestam-se formações sociais e praticam-se atividades econômicas que acabam por corroer as bases do poder metropolitano que tenta se impor.

A época, já se mostra notável a atenção que os intelectuais e letrados de Vila Rica dispensam ao espaço urbano, fixando as mutações ou de sua paisagem física e humana, ou de sua atmosfera cultural. Revelam um acurado senso de observação do meio circundante. Desse senso de observação nos fornece Gonzaga uma clara evidência na já referida lira 54. Aos domínios do trabalho intelectual e artístico desenvolvido na intimidade doméstica, e aos quais Marília tem acesso, contrapõe Dirceu uma intensa atividade industrialista e comercial típica do espaço urbano e voltada para a mineração e a lavoura. Num ardor realista e pragmático, são registrados alguns procedimentos e técnicas utilizadas, tais como as queimadas, a moagem da cana pelas "dentadas rodas" do engenho e as bateias para extração do ouro de aluvião. É o que mostram as quatro primeiras estrofes do poema:

*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 separar ao hábil negro
do pesado esmeril a grossa areia,
e já brilharão os granetes de ouro
no fundo da bateia.*

*Não verás derrubar os virgens matos,
queimar as capoeiras inda novas,
servir de adubo à terra a fértil cinza,
lançar os grãos nas covas.*

*Não verás enrolar negros pacotes
das secas folhas do cheiroso fumo;
nem espremer entre as dentadas rodas
da doce cana o sumo.*

O registro das potencialidades da "rica terra" e dos meios técnicos para sua exploração constitui não somente expressão de certo sentimento americanista em Gonzaga, como também revela a presença de uma racionalidade instrumental que perpassa e conforma o próprio espaço urbano de Vila Rica. Uma racionalidade que se quer bastante produtiva, mais de acordo com padrões capitalistas de produção e mais ajustada à objetividade e labor do espírito masculino. De modo que, na utopia burguesa e familiar de Gonzaga, parece que dos empreendimentos industrialista e comercialista estão excluídas a presença e atuação do feminino. É o que Marília não verá. Excluída de um espaço, não entanto, insere-se ela em outro, mais nobre: o espaço do trabalho intelectual, onde atua como leitora. Assim, por uma operação de exclusão e outra de inserção, a lira de Gonzaga nos dá indícios da constituição de um público disponível para a literatura e as artes. Público formado por moças e senhoras oriundas dos segmentos médios e mais burgueses da sociedade de Vila Rica, em condições de se iniciarem no mundo das letras.

A preocupação com o espaço urbano e suas transformações já está presente em muitos projetos de urbanismo e paisagismo do século XVIII. Reflete a idéia de uma organização racional do

espaço urbano, tão visível no ideal da cidade geométrica. Ideal abraçado por um Ledoux e um Boullée, arquitetos iluministas e "revolucionários", que buscam nas formas puras da geometria uma arquitetura pedagógica (STAROBINSKI, 1988:53-63). Das Cartas chilenas podem-se extrair alguns exemplos indicativos da existência daquela preocupação junto aos letrados e poetas de Vila Rica. Nas Cartas 3ª e 4ª, que tratam da construção do edifício da nova Câmara e Cadeia, iniciada em 1784 por Luís da Cunha Meneses, ressalta-se a atenção com a paisagem arquitetônica. Ao denunciar o caráter faraônico da nova edificação, em aberto contraste com o "humilde povoado, aonde os grandes/ moram em casas de madeira a pique", Critilo mostra-se, no entanto, encantado com a grandiosidade arquitetônica do projeto. Na descrição que faz do frontispício do prédio desponta certa visão da cidade como produto artístico:

*Em cima de espaçosa escadaria
se forma do edifício a nobre entrada,
por dous soberbos arcos dividida;
por fora destes arcos se levantam
três jônicas colunas, que se firmam
sobre quadradas bases e se adornam
de lindos capitéis, aonde assenta
uma formosa, regular varanda;
seus balaústres são de alvas pedras,
que brandos ferros cortam sem trabalho.
Debaixo da cornija, ou projectura,
estão as armas deste reino abertas
no liso centro de vistosa tarja.
Do meio desta frente sobe a torre
e pegam desta frente, para os lados,
vistosas galarias de janelas,
a quem enfeitam as douradas grades.*

(Carta 3ª, vv.91-107)

Em Critilo, máscara que disfarça a voz satírica do ouvidor Gonzaga, a crítica ao novo edifício fundamenta-se numa racionalidade urbanística que preza os princípios da proporção, do equilíbrio e da simetria. De acordo com tal racionalidade, a parte deve ajustar-se ao todo, o que garante ao conjunto o decoro e certa grandeza moral. Na ambição arquitetônica do Fanfarrão, Critilo reprova precisamente o pecado da desproporção, da inadequação da parte ao todo: a grandiosidade e importância da obra são incompatíveis com uma pobre vila. E isso tanto de um ponto de vista urbanístico quanto também social, dado que o prédio serviria para abrigar "... uns negros/ que vivem, quando muito, em vis cabanas". Cioso das distinções sociais, Critilo exara seu juízo quanto às mudanças arquitetônicas da paisagem urbana invocando critérios clássicos de avaliação das obras literárias, extraídos da Arte poética de Horácio:

*Na sábia proporção é que consiste
a boa perfeição das nossas obras.
Não pede, Doroteu, a pobre aldeia
os soberbos palácios, nem a corte
pode também sofrer as toscas choças.*

(Carta 3ª, vv. 121-125)

Na ênfase que Critilo concede à proporção e à regularidade, ao ler a paisagem arquitetônica de Vila Rica, percebe-se a hipótese da cidade ideal, com que se medem as dificuldades da cidade real. Por rejeitar os excessos, a grandiosidade descabida, a cidade ideal de Critilo parece

ajustar-se aos princípios de uma organização racional do espaço urbano. Organização viabilizada por uma arquitetura amparada nas formas geométricas, simples e permanentes, em cuja proporção perfeita encontra-se uma grandeza moral. Na verdade, Critilo já se contrapõe a uma compreensão barroca do universo urbano, com sua arquitetura marcada pelo excesso de ornamentos, de ondulações, em que as transições e interações entre luz e sombras, as fusões de contrários suscitam fugidias impressões. Nascida mais do espanto e da febre do ouro, do desregramento dos sentidos, que do planejamento e da luz da razão, Vila Rica revela-se ainda demasiadamente barroca aos olhos do letrado que já incorpora novos valores e códigos artísticos. Uma cidade que, não obstante a decadência do ouro, não deixa de se regalar com os encantos de uma cenografia e aparatos barrocos.

Pode-se dizer que o edifício mandado erguer pelo Fanfarrão representa bem o "falso fausto" de uma "terra decadente" (SOUZA, 1986:19), mergulhada numa situação de franco declínio da mineração, mas que teima em ostentar uma riqueza e opulência que não existem mais. Situação que impõe sérias medidas de austeridade e contenção nas despesas públicas, as quais o governador Cunha Meneses, o principal alvo das sátiras do ouvidor, parece não tomar. Ao contrário, excede-se em gastos de toda ordem, sobretudo com construções e festas. E na reprovação à administração perdulária do Fanfarrão, não escapa ao magistrado Gonzaga nem mesmo o problema da iluminação pública. Há uma passagem da Carta 6ª em que se condenam gastos

exorbitantes com a iluminação, quando da realização, em Vila Rica, dos festejos em comemoração aos desponsórios do infante D. João, em 1786. Ocasão em que, nas janelas das casas, à noite, "...se acendiam,/ em sinal de prazer, as luminárias", a casa do Senado era iluminada por "quatro mil tigelinhas", ardiam constantemente nas janelas do palácio "duas tochas de pau" e se gastavam arrobas de sebo e muito azeite. O Fanfarrão parece querer reeditar os tempos de apogeu do ouro, em que não faltavam festas grandiosas para se ostentar a riqueza da Capitania. Como aquela do **Triunfo Eucarístico**, ocorrida em 1733 e descrita por crônica de Simão Ferreira Machado. A passagem mostra-se curiosa e significativa: além de demonstrar o interesse por questões urbanísticas, evidenciando técnicas e dificuldades da iluminação pública ao tempo, trai um ideal de contenção, severo e prático, da parte do autor das Cartas.

Nos letrados de Vila Rica, a percepção de um espaço urbano dinâmico e mutante não é pura nem neutra. Sucede a partir de lugares sociais e discursivos, de maneira que se pode identificar o lugar ocupado por quem olha. Na ordem urbanística que apreendem, visualizam-se conceitos e valores, reflete-se uma ordem social típica do espaço colonizado. Como ilustração dessas observações, tomo duas outras passagens da peça satírica do ouvidor de Vila Rica. Na Carta 6ª, Critilo reprova a desleixada construção de uma espécie de passeio público, ordenada pelo Capitão-General. Assim ele a descreve:

*Nas margens, Doroteu, de sujo corgo,
que banha da cidade a longa fralda,
há uma curta praia, toda cheia
de já lavados seixos. Neste sítio
um formoso passeio se prepara:
ordena o sábio chefe que se cortem
de verdes laranjeiras muitos ramos,
e manda que se enterrem nesta praia,
fingindo largas ruas. Cada tronco
tem, debaixo das folhas, uma tábuia,
sem lavor nem pintura, que sustenta
doze tigelas de grosseiro barro.
No meio do passeio estão abertas
duas pequenas covas, pouco fundas,
que lagos se apelidam. (...)*

(vv.219-233)

É surpreendente o realismo do missivista. Contém severa crítica a obras públicas de carácter populista. Feitas na base da improvisação, sem planeamento e maiores cuidados de engenharia e arquitetura, como essa do passeio público. Destituída de apelo artístico, fere o senso estético de um observador mais refinado. Mais que o senso estético, entretanto, choca um olhar aristocrático, cioso das distinções sociais. Trata-se de espaço urbano propício à mistura dos sexos e das classes sociais, à liberdade de costumes e à manifestação de danças populares, como o batuque e o lundum. Um espaço que atenta contra a hierarquia social e os bons costumes, na argumentação moralista e pedagógica de Critilo.

Se ao letrado repugnam as zonas urbanas mais populares e plebéias, também não se sente confortável nas vias freqüentadas pelos íntimos do poder, os burocratas e amigos do Chefe. É o caso da ponte situada entre as casas de dois ricos contratantes de impostos — a Casa dos Contos, de João Rodrigues de Macedo, e

a de Domingos de Abreu Vieira. Aí, à tardinha, postam-se "os principais marotos e, com eles,/ a brejeira família de palácio", a colocar em dia as fofocas da corte. Signo metonímico, extensão do poder arbitrário do Fanfarrão e seus asseclas, é com visível incômodo que Critilo cruza esse espaço:

*Por este sítio, pois, passei há pouco,
cuidando que, por ser mui cedo ainda,
não toparia a corja de marotos.
Mas, apenas a vi, fiquei tremendo,
qual fraco passageiro, quando avista
em deserto lugar, pintadas onças.
Contudo, Doroteu, criei esforço
e fui atravessando pelo meio,
rezando sempre o credo e, por cautela,
fazendo muitas cruces sobre o peito.*

(Carta 11ª, vv. 33-42)

Nas Cartas de Critilo já se nota que, tão significativa e relevante quanto a observação do espaço físico e arquitetônico de Vila Rica, também o é a pesquisa de sua paisagem humana e social. De um lado, revelam a heterogeneidade étnica de sua população: a forte presença de mestiços, os negros, índios e brancos. Na construção da nova cadeia, Critilo denuncia o emprego de mão-de-obra não apenas de negros cativos e livres, como ainda de "outros homens da raça do país e da européia", isto é, de índios e brancos. Indicam as Cartas, de outro lado, a existência de um já complexo painel social, em que os princípios estratificadores da cor, riqueza e honra já se mostram relativizados e afrouxados por certa mobilidade e fluidez social. Pelo espaço urbano transitam novos segmentos sociais,

que resultam da sensível presença do trabalho livre, de um ativo mercado interno.

A sociedade urbana da Vila Rica da segunda metade do Setecentos já não se permite mais descrever pela simples divisão entre senhores e escravos. Entre o topo da pirâmide social, formado pelos estratos dominantes, e a sua base, constituída pela multidão dos escravos, aparecem setores médios urbanos bastante diversificados. Compondo uma oligarquia mineira, natural aliada do poder, estão os grandes senhores de lavras e fazendas, como Alvarenga Peixoto; os "grossos rendeiros", ou seja, os ricos arrematantes dos contratos reais, geralmente reinóis da lavra de um João Rodrigues de Macedo; e os altos burocratas da administração colonial, a exemplo do Ouvidor-Geral. Abaixo dessa oligarquia local vem, em primeiro lugar, uma "classe média" engrossada por comerciantes pequenos e médios, mineradores, lavradores, tropeiros, clérigos, artífices, artesãos, músicos, pintores, escultores. E, mais abaixo, a extensa parcela dos homens livres, normalmente gente pobre que vive de biscates. Esses homens livres, a administração régia os identifica como vadios e ociosos. Mas vadios que, não obstante representarem ameaça à ordem pública, podiam ser úteis, pois constituíam uma força de trabalho de reserva (SOUZA, 1989:33-34).

Na sátira de Gonzaga podem ser identificados vários elementos desse complexo painel social de Vila Rica. Nas obras de construção do prédio da nova Câmara e Cadeia, vê a presença de escravos e vadios, submetidos a toda sorte de maus tratos.

Nas festas, destaca a participação de atores e músicos. Registra o enriquecimento de taberneiros, tendeiros e negras quitandeiras com o ouro e intenso comércio. Contesta nos sapateiros, alfaiates, mercadores e almocreves o anseio da ascensão social pelo ingresso em corporações militares. Denuncia as graves irregularidades existentes na administração colonial, principalmente nas milícias e na concessão de contratos. E critica impiedosamente o estamento burocrático, do qual faz parte. Mas o alvo maior de sua verve satírica é o governador Luís da Cunha Meneses e seus comparsas, a se enriquecerem com o escuso negócio das propinas. Não escapa ao magistrado os interesses sociais e econômicos em conflito, os quais analisa e avalia de um ponto de vista mais jurídico e legal que sociopolítico.

No painel social desenhado por Critilo nas *Cartas chilenas*, inscreve-se também o segmento a que pertence de modo mais específico: o dos homens letrados, instruídos na leitura e na escrita. É formado por elementos oriundos dos estratos dominantes e médios da sociedade local: magistrados e juristas como Cláudio e Gonzaga; fazendeiros e militares do porte de Alvarenga Peixoto e José de Resende Costa; clérigos e professores, a exemplo do Cônego Luís Vieira da Silva; cientistas e naturalistas do feitio de um Dr. José Álvares Maciel e Dr. Joaquim Veloso de Miranda; médico como o Dr. Tomás de Aquino Belo e Freitas, que traduziu a *Henríada* de Voltaire. Constituem uma elite intelectual que goza de consideração e prestígio e a que não falta certo *esprit de corps*. São homens

esclarecidos, mais conscientes da situação de exploração da Capitania e imbuídos de idéias revolucionárias. Associam-se em reuniões e congressos em suas casas, para discussão de artes, ciências e políticas. E gostam de ostentar o seu saber, a sua biblioteca. A propósito, veja-se a ironia com que Critilo se refere à "sempre virgem livraria" do Fanfarrão Minésio.

Na peça satírica do ouvidor há, por fim, inúmeros elementos que permitem recompor o ambiente artístico-cultural da Vila Rica setecentista. Um ambiente efervescente, que aflora especialmente no momento das festas cívicas e religiosas, estas mais espontâneas que aquelas. E cujo traço mais característico parece ser uma forte tendência para o sincretismo, a mistura de diferentes formas e expressões culturais, com elementos mais clássicos sendo absorvidos por formas artísticas mais espontâneas, o erudito assimilado ao popular. O olhar elitista de Critilo registra, com ironia, a circulação e leitura de narrativas populares, tais como as novelas *Infortúnios trágicos da constante Florinda* e *Roda da Fortuna*. Novelas que têm entre os seus leitores o detestável Fanfarrão.

No relato dos festejos desponsoriais, Critilo refere-se ao costume das touradas e cavalhadas, ao uso de carros alegóricos. Dá notícias da música, destacando-se a presença de artistas da terra, como o mulato que toca rabeca. Comenta os tipos de danças, ao mencionar "a ligeira mulata, em trajes de homens, / que dança o quente lundum e o vil batuque". E não deixa de salientar também o teatro, fornecendo dados sobre a

representação de comédias, a platéia e os atores. Neste ponto, ao lamentar o emprego de mulatos como atores, fica patente a atitude preconceituosa e aristocrática do magistrado de Vila Rica, principalmente em relação às artes.

Em Cláudio Manuel da Costa, a atenção ao espaço urbano é esbatida e desviada pela atmosfera a um só tempo lírica e épica de sua obra. O respeito às prescrições e aos elementos convencionais, assim como a forte presença da subjetividade, própria da enunciação lírica, enfraquecem a observação do meio circundante, impondo severa seleção de dados do mundo exterior, concreto. Não se tem, dessa forma, o sabor de atualidade e concretude, nem o senso de realismo, tão visíveis em Gonzaga. Nos sonetos de Cláudio, por exemplo, a paisagem local se manifesta quase que só de forma deslocada, metonímica. É quando, rompendo o peso da tradição, irrompem os penhascos, os rochedos e vales típicos de Vila Rica, provocando abalos cósmicos na paisagem bucólica convencional, com seus prados e campinas. Então, uma que outra referência às alterações da paisagem física, filtradas pela turgidez emocional do sujeito lírico, se cristalizam em versos como estes, do soneto VII:

*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!*

Na "Fábula do Ribeirão do Carmo" e no poema épico Vila Rica, nota-se o empenho de estilizar elementos locais, do Novo Mundo, de acordo com normas e modelos clássicos. Para tanto, ao cenário local e a fatos históricos, procura-se conferir uma dimensão mítica, recorrendo-se a arquétipos da mitologia grega. Ao ler a obra de Cláudio Manuel da Costa dentro de uma perspectiva intertextual, Sérgio Buarque de Holanda (1991) aponta, como intertexto dos dois poemas acima, o canto V da Farsália. Neste canto, Lucano evoca o mito do centauro Nesso, ferido por Hércules quando tentava violar Dejanira, e cujo sangue tinge as águas do Eveno, tornando-as turvas. Noutro relato mitológico consta a disputa de Apolo com o argonauta Idas pela posse de Marpessa, cujo pai, Eveno, ante o rapto da filha, lança-se nas águas do rio que tomou o seu nome. O mesmo rio que, mais tarde, adquire a turva cor do sangue de Nesso. Como no modelo mítico, a turva e feia cor do ribeirão do Carmo resulta do sangue vertido do filho do Itamonte, que ousara disputar com Apolo a posse da ninfa Eulina.

Mesmo num poema em que claramente se tematiza a cidade, caso do Vila Rica, o tom altaneiro e grandiloquente da épica acaba por esmaecer a observação mais atenta e particularizada do espaço urbano. Ocupado em dar conta das origens de seu torrão natal — uma ocupação típica do mito, por sinal —, Cláudio entrelaça história e mitologia, o local e o cosmopolita. Devota-se mais à exaltação dos heróis fundadores de sua Vila do que à fixação das peculiaridades dos seus aspectos físico e social.

Tanto é que, no heróico painel de sua cidade que compõe o poeta mineiro, os traços genéricos prevalecem sobre os individualizadores. Ainda assim avulta, nesse painel, o conjunto arquitetônico de Vila Rica. Ao Canto X do poema, o poeta refere-se ao Pelourinho, à Torre do Relógio, às ricas igrejas e ao "magnífico edifício" da Câmara e da Cadeia em construção, o mesmo que será objeto de tantas críticas por parte do autor das *Cartas chilenas*. Trata-se de obras que, juntamente com as fontes, chafarizes e pontes, "são de avultada grandeza e constituem a formosura e magnificência da Vila", conforme nota do próprio escritor. Percebe-se aqui que os letrados de Vila Rica mostram-se sensíveis e entusiasmados com o progresso de sua cidade, materialmente traduzido em obras de arquitetura e engenharia, não obstante os reparos que se lhes façam.

No mesmo Canto X, ao lado da paisagem arquitetônica, dá-se conta do mundo da produção e do trabalho. Com um forte acento nativista, são fornecidas descrições mais particularizadas da industriiosidade do mineiro e do lavrador. A atenção do poeta concentra-se mais nas diversas técnicas do garimpo e da lavoura, revelando certo fascínio pela máquina, pela engenhosidade tecnológica, como se pode depreender da seguinte estrofe:

*A diferente forma do trabalho,
Com que o sábio mineiro entre o cascalho
Busca o loiro metal; e com que passa
Logo a purificá-lo sobre a escassa
Táboa ou canal do liso bulinete;
Com que entre a negra areia ao depois mete
Todo o extraído pó nos lígneos vasos,
(Que uns mais côncavos são, outros mais rasos)*

*E aos golpes d'água da matéria estranha
O separa e divide; alta façanha
De agudo engenho a máquina aparece,
Que desde a suma altura ao centro desce
Da profunda cata, e as águas chupa.*

O que chama a atenção na estrofe acima, e nas três outras que se lhe seguem, é a existência de certo afã industrialista em Vila Rica. Evidencia a presença de uma racionalidade instrumental que derruba as matas, queima o solo e rasga o ventre da terra, em benefício da produção e da acumulação de riqueza. Dentro de uma mentalidade mais técnica, procede-se ao desencantamento da natureza, despojando-a de mistérios e encantos, de seres mitológicos, para que se transforme em mero objeto de exploração e espoliação. Para possibilitar o enriquecimento das metrópoles colonizadoras, dá-se vazão à avidez humana, resultando no aviltamento da natureza americana. E uma natureza assim aviltada mostra-se incompatível com o ideal da beleza clássica, do belo natural, que tange a lira de Cláudio.

Em desacordo com o afã industrialista e o progresso de sua Vila natal, estão os ideais artísticos do letrado mineiro. A propósito, comentando a "Fábula do Ribeirão do Carmo", Sérgio Buarque de Holanda (1991:272-273) já observara, em Cláudio, uma aversão pela fadiga da mineração, que deforma e descolore a natureza. E a transforma num cenário rústico, inferior ao modelo europeu, lusitano — as amenas praias do Tejo e do Mondego, de onde se afastara por bárbara sorte. Daí o seu sentimento de exílio na própria terra. Detecta-se, nesse ponto, uma

contradição significativa, indiciadora de uma disjunção entre o poeta e o escritor real, o magistrado.

Se, por um lado, a observação do espaço urbano da Vila Rica setecentista não é assim tão vigorosa na poesia de Cláudio, por outro, é com ela que se têm fortes indícios de uma tensão básica desse espaço: a que se instala entre o público e o privado. Uma tensão que se expressa de modo deslocado na marcante oposição entre campo e cidade, tratada nos sonetos XIV, LVII e LXIII, por exemplo. E é acentuada pela relação entre os dados locais, nativistas, e os modelos cosmopolitas. Sobretudo quando se contrastam o turvo ribeirão do Carmo e a inculta Vila Rica com seus concorrentes ilustres — o Tejo, o Mondego e as metrópoles européias.

A oposição campo/cidade, da maneira como está formulada nos referidos sonetos de Cláudio, indicia um movimento de dissociação entre as esferas do público e do privado. Com efeito, enquanto espaço da administração pública colonial, de controle e poder, a cidade não passa, aos olhos do poeta, de uma extensão da Corte, onde reina o "cortesão dissimulado". Com seu "lisojeiro encanto", ela é um mundo de ostentação e vaidade, afetado e enganoso, onde dominam o rico e o poderoso. Mundo burocrático, onde o letrado exerce cotidianamente a "ingrata, civil correspondência".

Em contrapartida, mais compatível com os preceitos da verdade e do belo naturais, o campo é o espaço da intimidade e da espontaneidade, onde o sujeito lírico reconhece o bem da

solidão e se vê protegido da comunidade, dos olhares do poder que cobre toda a esfera pública. O campo e a vida pastoril constituem o espaço do privado, onde reina o indivíduo natural, guiado pela inocência e sinceridade. Mundo do pobre, onde labutam "os míseros vaqueiros atrás de seu cansado destino", mas onde a verdade do sujeito pode se afirmar livre das peias e regras da conduta pública.

A polarização entre o público e o privado está consignada de forma bem mais evidente na obra de Tomás Antônio Gonzaga, que põe às claras a cisão entre o homem público, o cidadão, e o homem privado, da esfera familiar e íntima. Uma fratura que o espaço urbano torna mais perceptível e irreparável, ao possibilitar a convivência e intersecção das duas esferas. Por sinal, um estudo recente registra a passagem do público ao privado na obra de Gonzaga (POLITO, 1990). O seu *Tratado de Direito Natural* e as *Cartas chilenas* evidenciam o predomínio do público sobre o privado. Nas *Cartas*, de modo particular, tem-se a avaliação da conduta do homem público na direção da coisa pública. E o *Fanfarrão*, enquanto representante do Estado, é severamente criticado quando sua conduta privada, seus trajes e hábitos não se conformam aos ditames das normas e do decoro públicos. Já a sua poesia lírica, com as líras do pastor Dirceu, é instância do privado, da esfera íntima e familiar. Propõe-nos o apreço à vida intelectual e doméstica, bem como o elogio da felicidade individual, fundada na conduta virtuosa e honrada, nas regras de fidalguia. Conduta e regras de

que parece se afastar o homem público.

Percebe-se em ambos os magistrados e poetas de Vila Rica uma dificuldade na compreensão das rápidas mutações que assoberbam o mundo urbano. Há neles certa hostilidade ao ritmo comercialista e industrialista que se vai impondo, responsável pela exploração do mundo natural e pela dissolução de antigos valores e comportamentos. Mal compreendendo a dinâmica acelerada e cambiante da cidade setecentista, propícia à justaposição e interação de elementos díspares, contrastantes, nossos letrados desviam-se de uma crítica social mais necessária, contundente, e acabam praticando o que Raymond Williams designa por **retrospecção idealista**. Fenômeno verificável numa literatura inglesa que, no limiar de uma agricultura capitalista, exalta a Idade de Ouro. O que se vê é a idealização do passado, da vida rural, celebrando um edulcorado mundo bucólico, com seus pastores e amenos prados. A perspectiva em que se enquadra essa prática de uma retrospecção idealista é própria de proprietários, cujos interesses e modos de ver não deixam de ser ameaçados pelas mudanças (WILLIAMS, 1989:56-58).

Ligados aos estratos dominantes de Vila Rica, Cláudio e Gonzaga apreendem o espaço urbano com suas transformações da ótica dos proprietários, dos interesses de uma florescente burguesia local. Interesses que se vêm ameaçados seja pela política fiscalista e centralizadora da Coroa, impondo pesados tributos à população mineradora, seja pela forma arbitrária e populista da administração de Cunha Meneses, facilitando a

ascensão de elementos oriundos das camadas mais populares ao estamento burocrático. Daí que incorram os poetas de Vila Rica na prática de uma retrospectiva idealista, de idealização das origens e da vida rural, em que se nota a existência de gestos restauradores e de aliança com o antigo. Na verdade, mostram-se apegados a valores feudais e pós-feudais típicos da ordem aristocrática, da qual são guardiães. Dessa forma, parece pertinente e bastante justificável a associação do missivista das Cartas chilenas, contando com a cumplicidade de seu interlocutor, ao antigo, e do Fanfarrão ao moderno.

No caso de Gonzaga, de modo específico na sua poesia lírica, exerce-se também uma prospecção idealista. Impregnada do amor de Dirceu e Marília, tem-se nessa poesia uma idealização do futuro, da relação amorosa, da vida doméstica e familiar. Trata-se de um exercício prospectivo fomentado por sonhos e utopias de caráter burguês e por um espaço sensível a crises e mudanças. Quando tragicamente altera-se o destino de Dirceu e ele se encontra metido na prisão, incrementa-se o exercício prospectivo, abastecido com o combustível da fantasia compensatória. Então, Dirceu antecipa o seu julgamento, no qual alcança a absolvição (lira 79) e se vê, ressarcido dos prejuízos sofridos, no gozo da companhia da amada (lira 77).

É, pois, do espaço dinâmico e mutante de uma Vila colonial, espaço periférico, crispado por tensões e polarizações, que os letrados mineiros do Setecentos enunciam o discurso poético. E o fazem encarnando na própria pele as ambigüidades

desse espaço urbano. De um lado, enquanto homens públicos, magistrados no exercício de funções relevantes na administração régia, zelosos dos interesses da Coroa lusa; de outro, como pessoas privadas, a cuidar de seus negócios e posses particulares, empenhados em construir sua felicidade pessoal. De tal forma que a dissociação que se opera entre o público e o privado, entre a política e a economia, exprime contradições mais estruturais, que devem ser apreendidas no interior do próprio sistema colonial português e mundial. Tais dissociações e contradições acabam por emergir, de forma deslocada e condensada, nos campos discursivos que as articulam, na poesia e na arte. E estimulam, assim, desdobramentos disjuntivos entre o poeta e o letrado, entre a poesia e a vida, afetando profundamente a complexa relação entre arte e realidade.

Proferido por letrados e magistrados, a partir de um espaço urbano colonizado, cabe examinar agora as estratégias e procedimentos básicos de enunciação do discurso poético presentes na poesia mineira colonial. O que farei tentando deslindar as conexões que possam existir entre o agente e o lugar da enunciação com as próprias estratégias enunciativas adotadas.

3.4. ESTRATÉGIAS DE ENUNCIAÇÃO: O POETA E SUAS MÁSCARAS

Familiarizados com as práticas da leitura e da escrita, apenas os letrados estão autorizados a enunciar o discurso poético na Vila Rica setecentista. E o enunciam a partir do

espaço urbano de uma Vila Colonial, tomado enquanto feixe de lugares sociais e discursivos, que serve de moldura enunciativa à voz poética. Mas, ao enunciar o discurso poético, no ato mesmo da enunciação, converte-se o homem de letras em instâncias de subjetividade enunciativa e sujeito de discurso. E, como tal, eleva-se à condição de poeta. Mais ainda: sujeito de discurso, enunciando ele se desdobra em sujeito da enunciação e sujeito do enunciado. Ao se desdobrar assim no discurso que enuncia, o poeta fala também de um lugar imaginário. Como um outro, utilizando-se de máscaras, de disfarces. É possível discriminar, pois, alguns procedimentos e estratégias de enunciação na poesia mineira colonial.

Antes propriamente de evidenciar estratégias e procedimentos enunciativos, convém fazer algumas considerações mais específicas sobre a instância de enunciação. De um ponto de vista lingüístico (DUBOIS et al., 1978) e semiótico (GREIMAS & COURTÉS, [19--]), o termo enunciação tanto pode referir-se à estrutura não lingüística, que engloba a própria comunicação lingüística, denotando a situação comunicacional, o contexto psicossociológico da produção de enunciados, quanto pode designar uma instância lingüística específica, da qual a própria existência do enunciado dá testemunho, por conter marcas e traços dela. Neste último caso, visto o enunciado como produto da enunciação, esta consiste no ato de utilização da língua por parte do falante. A enunciação vem a ser, pois, uma instância de mediação, que possibilita colocar em enunciado-discurso as

virtualidades da língua. Permite a passagem da competência à *performance* lingüísticas, das estruturas semióticas virtuais às estruturas discursivas.

Como se sabe, Benveniste foi o primeiro a formular a idéia da enunciação como instância de "colocação em discurso" da língua saussuriana, ou seja, como estrutura de mediação que permite ser o sistema social da língua assumido por uma instância individual. Benveniste vê o discurso como o lugar de emergência da subjetividade; para ele, o sujeito se constitui na e pela linguagem. É na linguagem que o locutor pode se propor como sujeito, definindo-se como uma unidade psíquica capaz de transcender a totalidade das experiências vividas e assegurar a permanência da consciência de si mesmo. Mas essa consciência de si mesmo, frisa o lingüista, só se torna possível sob a condição do diálogo, no confronto do eu com o outro, uma vez que só se pode empregar o eu dirigindo-se a alguém que é designado, na alocação, por tu. E o diálogo implica reciprocidade: que o eu se torne tu e vice-versa. Daí a polaridade das pessoas como condição fundamental na linguagem, da qual resulta o processo de comunicação como uma derivação eminentemente pragmática (BENVENISTE, 1976:284-293).

Ao propor a transcendência de ego quanto a tu, bem como a existência de uma relação complementar e de reversibilidade entre eles, Benveniste descobre o fundamento lingüístico da subjetividade numa realidade dialética, que engloba o eu e o outro, o indivíduo e a sociedade, definindo-os por sua mútua relação.

A revelação da subjetividade na linguagem, fundamenta-a Benveniste no exame dos pronomes pessoais e nos indicadores da *deíxis* — pronomes demonstrativos, advérbios, adjetivos. Fatores estes de organização das relações temporais e espaciais em torno do sujeito, e que se definem somente se relacionados à instância de discurso que os produz. É significativo então, para Benveniste, o fato de os pronomes pessoais não remeterem nem a um conceito nem a um indivíduo. Isso indica que o eu refere-se a algo de exclusivamente lingüístico, a saber: ao próprio "ato de discurso no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor" (BENVENISTE, 1976:288). Assim, existem na linguagem formas vazias às quais recorre o locutor, no exercício da discursividade, para referir-se como "pessoa", designando-se a si mesmo como eu e, ao inter-locutor, como tu. Em apoio à sua tese, Benveniste recorre também ao estudo da expressão da temporalidade, das modalidades verbais. Nesse sentido, entende o presente como marca temporal interior ao discurso: o presente é o tempo não em que se está, mas em que se fala. E o momento em que se fala constitui-se num eterno presente.

A enunciação é, por conseguinte, a instância de instauração do sujeito, do sujeito da própria enunciação. Este sujeito é o falante considerado como ego, local de produção de enunciados. E nessa subjetividade por ela instaurada, a enunciação situa o seu próprio fundamento. Daí por que a contribuição inovadora de Benveniste tenha dado margem a interpretações, quer de cunho metafísico quer psicanalítico, que

valorizam as inesperadas manifestações do sujeito, em detrimento de uma concepção da linguagem como sistema coletivo de coerções. Na formulação de Benveniste, de visada idealista, o eu que se constitui na linguagem aproxima-se do cogito cartesiano, do eu transcendental kantiano, reduzindo-se à dimensão da consciência.

Ora, ocorre que o sujeito do enunciado não constitui uma continuidade, um correspondente simétrico do sujeito da enunciação. Entre um e outro não há identidade. Isso porque, como pressuposto lógico do enunciado, a enunciação propriamente dita difere da enunciação enunciada, ou narrada. Esta não passa de um simulacro, a mimetizar no plano discursivo o fazer enunciativo; de forma que o "eu", o "aqui" e o "agora" encontrados no discurso enunciado não coincidem exatamente com o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação (GREIMAS & COURTÉS, [19--]:147-148). No jogo da enunciação, portanto, o falante-autor desdobra-se em sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, em não-eus. E por aí é que se pode relacionar a enunciação ao conceito de simulação, entendendo-se aquela como mascaramento, tentativa de enganar o destinatário sobre o que se é, ou de fazer esquecer o que se é valendo-se do modelo de outrem.

Em termos lingüísticos, portanto, a enunciação designa o ato individual da língua, enquanto que o enunciado, visto como uma seqüência finita de palavras produzidas por um locutor e delimitada por pausas na articulação, caracteriza o resultado de um ato de enunciação. A enunciação não é, entretanto, absolutamente homogênea à articulação do enunciado. Demonstra-o,

por exemplo, a existência das enunciações performativas, com as quais o falante mais propriamente age no mundo, faz uma determinada coisa, do que se dá conta dela (AUSTIN, 1990). No exame da enunciação interessa ter presente, pois, o modo como o sujeito se coloca em cena nos seus enunciados. O que remete à oposição entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. O sujeito da enunciação nomeia o locutor, apreendido como uma entidade subjetiva e lugar da produção de enunciados; o sujeito do enunciado, por sua vez, refere-se ao representante que torna presente o sujeito em seu enunciado. Representante este invocado pelo próprio sujeito no ato mesmo da enunciação.

Já numa perspectiva psicanalítica, mais especificamente lacaniana, a distinção sujeito da enunciação/sujeito do enunciado remete à clivagem interior do sujeito, a *Spaltung*, e à oposição fundamental entre o "dizer" e o "dito". A postulação de Laçan é a de que o sujeito somente se articula na linguagem, no ato da própria enunciação, mas, uma vez instaurado pela linguagem, ele só pode estar aí representado. Representado sob as máscaras do sujeito do enunciado. Em conseqüência, a verdade do ser do sujeito escapa à linguagem, perde-se nela. E o sujeito do inconsciente — o sujeito do desejo — só pode ser apreendido no nível da enunciação, isto é, do "dizer". No nível do "dito", do sujeito do enunciado, verifica-se a alienação do sujeito na linguagem, a sua captação imaginária (DOR, 1989:114-118).

A objetivação imaginária do sujeito, segundo a teoria lacaniana, remete à recaída do próprio sujeito no imaginário.

Com efeito, se pelo acesso ao simbólico o sujeito liberta-se do registro do imaginário, da relação dual e de confusão com a mãe, ao se identificar cada vez mais com os seus diversos representantes na ordem do discurso, é de novo irredutivelmente precipitado na dimensão do imaginário. É que "os múltiplos 'lugar-tenentes' nos quais o sujeito se perde tendem a condensar-se numa representação imaginária que se tornará a única que o sujeito poderá doravante oferecer a si mesmo, a única através da qual lhe será dado apreender-se. Esta objetivação imaginária do sujeito em relação a si mesmo é o *Moi* (Eu, mim)" (DOR, 1989:121-122). Mais ainda, por ser uma construção imaginária, imagem projetada do sujeito por meio de seus vários representantes, o *Eu* (*Moi*) está inapelavelmente submetido ao desejo do outro, uma vez que o seu valor de representação imaginária é dado pelo outro e em relação ao outro.

Das considerações sobre a enunciação, formuladas anteriormente, creio que não se deve deduzir a idéia de um completo aniquilamento do sujeito no discurso, ou de uma total dissipação do eu nas articulações textuais, por contraste à concepção de um eu transcendental, cuja intenção controlaria o discurso. Particularmente em relação ao discurso poético, ficcional, importa pensar não um sujeito fixo, congelado no discurso, ou um eu monolítico e homogêneo, mas sim um sujeito que assume diversas configurações, possíveis a partir do ponto ocupado pelo autor empírico. Trata-se, antes, de um eu móvel, em demanda de uma unidade, mas unidade sempre provisória, nunca

acabada, e capaz de viver e intercambiar diferentes papéis no circuito das trocas simbólicas. Nesse sentido, assim Júlia Kristeva caracteriza a enunciação:

"La matrice d'énonciation tend à être centrée sur un point axial qui se nomme explicitement 'je' ou 'auteur': projection du rôle paternel dans la famille. Bien qu'il soit axial, ce point est mobile — il occupe tous les rôles possibles dans les relations interpersonnelles qui sont intra e inter-familiales. Le mécanisme du masque représente le mieux cette mobilité. Corrélativement, ce point axial suppose en face de lui un destinataire qui est appelé à se reconnaître dans la pluralité des 'je' de l'auteur. On pourra dire que la matrice de l'énonciation structure un espace subjectal dans lequel il n'y a pas de sujet unique et fixé à proprement parler, mais où le procès de la signifiante est agencé, c'est-à-dire pourvu de sens, dès lors qu'il rencontre les deux bouts de la chaîne communicative et, dans l'intervalle, des cristallisations de 'masques', de 'protagonistes', correspondant aux butées du procès de la signifiante contre les structures parentales-sociales" (KRISTEVA, 1974:87).

A matriz enunciativa supõe, portanto, um ponto tendencialmente fixo — o eu do locutor-autor. Mas um ponto dotado de mobilidade, como numa linha de fuga, dado que susceptível ao fluxo das pulsões, ao mecanismo das identificações, ao exercício do imaginário, enfim. O que o habilita a um jogo de desdobramentos, de mascaramentos, em que o eu, desrealizando-se, se inventa outras formas e possibilidades. Cristaliza-se em diferentes personagens na cena discursiva, sem que, contudo, se confunda com nenhuma delas. Essa movência do eu dá-se, por outro lado, num circuito comunicacional, frente a um

destinatário, o interlocutor-leitor, incitado a ingressar no jogo, a viver outros papéis. De modo que, destituída de um sujeito único e fixo, monopolizador da elocução, e instaurando um amplo diálogo, envolvendo diversos sujeitos, atores e personagens, a enunciação agencia e articula o processo de significância, provendo de sentido o mundo.

Pode-se caracterizar a enunciação, por fim, a partir do exame de outros aspectos. Um primeiro concerne à distância que o enunciador adota em relação aos seus enunciados. Se deles se aproxima, inscrevendo-se neles por meio do pronome eu, ou se deles ele se afasta pelo emprego da terceira pessoa. Um segundo aspecto diz respeito à adesão do falante quanto aos seus enunciados. Uma adesão maior ou menor pode ser manifestada mediante o recurso a modalizadores. Um último aspecto refere-se à tensão que marca a dinâmica estabelecida entre o enunciador e o destinatário, se aquele procura agir sobre este, ou se o ignora.

Na análise das estratégias e procedimentos enunciativos encontrados no discurso poético de Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, é preciso ter em conta, de início, os desdobramentos, as simulações que se operam na instância de enunciação. Postados na cena arcádica, dialogando entre si ou com seres mitológicos, os pastores e as pastoras não passam de máscaras e figurações do sujeito da enunciação, por meio das quais ele estabelece certo distanciamento quanto aos seus enunciados. Representam, no plano do enunciado poético, o

sujeito lírico. Este sujeito, ao assumir as figurações de um pastor ou de uma entidade mitológica, passa a falar de um lugar imaginário. Inscrito na ordem do discurso poético, fala enquanto um outro. Há, pois, que não se confundir os letrados de Vila Rica com as vozes que falam nos poemas. Vale, a propósito, o seguinte esclarecimento de um estudioso da expressão poética:

"La persona que habla en el poema, aunque con frecuencia mayor o menor (no entrenemos en el asunto) coincida de algún modo com el yo empírico del poeta, es, pues, substantivamente, un 'personaje', una composición que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia" (BOUSOÑO, 1962:24).

Enquanto um produto composto pela fantasia, uma "personagem", a voz que fala no poema atesta os desdobramentos e as simulações que se verificam na enunciação. Configura a movência do eu na cena discursiva. Não se infira disso, contudo, que a poesia nada tenha a ver com a realidade, visto que a fantasia opera a partir dos dados da experiência. De fato, não se devem ignorar as raízes memorialísticas e autobiográficas da composição poética. Sobretudo da composição lírica, onde o elemento subjetivo é acentuado, dando-nos a impressão de que quem fala é o próprio autor. Na distância que se instaura entre o signo e o referente, entre o representante e o representado, entre o vivido e o seu relato, precisamente por essa fratura ou diferimento, mobilizando seres de ficção, é que a enunciação poético-ficcional projeta a própria realidade, a vida com suas tensões e conflitos. De forma deslocada e deformada, conteúdos

recalcados assomam à cena discursiva, onde se velam e se desvelam. Razão por que, na poesia de Cláudio e Gonzaga, seja possível apreender os dramas e contradições da sociedade mineira setecentista, de seus autores e atores sociais mais prestigiados, no nível mesmo dos procedimentos de enunciação.

Prestam-se ao exame do mecanismo de proliferação das máscaras e disfarces as éclogas compostas por Cláudio Manuel da Costa. Poemas dotados de uma estrutura formal dialogada, o processo de composição das éclogas é quase sempre o mesmo. Em algumas delas, a exemplo das éclogas "Os Maiorais do Tejo" e "Albano", nota-se a existência de uma introdução, onde a voz que fala funciona à maneira de um narrador, incumbido de apresentar o cenário bucólico, os pastores, e de preparar a parte principal: o diálogo pastoril. Voz também responsável por um curto desfecho, às vezes sob o a forma de um soneto. Em outras éclogas, o que se tem propriamente é um monólogo, como nos casos de "Lísia", "Polifemo" e "Laura". Não faltam, ainda, composições constituídas tão-somente pelo diálogo dos pastores, sem a intervenção da voz mediadora, como ocorre nas éclogas "Angélica" e "Dalizo".

Nessas composições altamente convencionalizadas, em que predominam o racionalismo e o intelectualismo, o sujeito lírico desdobra-se numa multiplicidade de rústicos personagens, desprovidos de individualidade e pertencentes antes ao reino do típico e do ideal. São pastores e pastoras árcades, cujos nomes apanha-os Cláudio em Virgílio, Teócrito, Camões, Sá de Miranda,

Guarini, Metastasio, Garcilaso, Góngora, entre outros, o que atesta um profícuo contato do poeta mineiro com os mestres do gênero. Em seus diálogos ocupam-se tais personagens em versar sobre temas caros ao carne pastoril, procurando manifestar verdades universais.

Na écloga "Dalizo", a morte do pastor Salício é lamentada por Algano e Dalizo, que exaltam os laços de amizade, dos quais decorre a dor da perda do amigo. O mesmo motivo freqüenta uma outra — "Arúncio" —, em que Frondozo e Alcino, chorando a morte do amigo Salício, meditam sobre a transitoriedade de todas as coisas, visto que tudo acaba. Em "Fido", por não se sentir correspondido em seu amor por Almena, o pastor Fido arroja-se para a morte de uma alta penha, evidenciando-se o tema da mulher insensível aos sentimentos do amado, tão marcante na poesia de Cláudio. Mas na écloga "Lísia" é uma pastora quem, abandonada por seu amado, sofre da saudade e frustração amorosa. O tema da vida pastoril está manifesto em diversas composições. O ideal de restauração da Idade de Ouro, de resgate da inocência e do paraíso perdidos, tão comum aos pastores árcades, revela-se na écloga "Fileno":

*Já torna ao 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.*

*A nós torna a inocência
Do século primeiro:
Torna a Justiça, as Graças, a Clemência,*

*Que do tempo grosseiro
Desterrara a maldade.
Oh feliz estação! Oh doce idade!*

A Idade de Ouro, a inocência e simplicidade originais, o amante infeliz, o lamento à morte do amigo, não passam todos de temas bastante convencionais, impostos pela tradição do pastoralismo. Pastoralismo que vem a ser, muitas vezes, um simples expediente para a exposição de problemas de casuística amorosa ou para a expressão de estados emocionais mais ou menos complexos. Mas, se bem que convencionais e realizadas dentro da estrita observância das regras do gênero, se bem que marcadas pela idealização pastoralizante e pelo tom artificial da expressão, nalgumas das éclogas de Cláudio despontam situações e tensões mais concretas, focalizadas com certo tom crítico. É o caso de "Vida do campo", em que se louva o mundo rural e suas benesses — o descanso, o sossego, a simplicidade e naturalidade. O valor da vida campestre só é alcançado, porém, contrapondo-a ao mundo dissimulado e aborrecido da vida cortesã. Insinua-se, logo, a tensão entre a pobre aldeia, baluarte da virtude, e a Corte, num claro desdobramento da oposição entre o local e o cosmopolita, presente em outras composições do poeta mineiro. E na voz que toma partido do mundo rústico parece ressoar a voz do próprio Cláudio, em defesa de sua Vila natal.

Um outro elucidativo exemplo da dissimulação do sujeito da enunciação por meio do disfarce pastoril, obtendo-se efeitos críticos, encontra-se na écloga "Albano". Nesta, Salício e Alcino empenham seu canto no louvor a Albano, pastor decalcado

na figura do Marquês de Pombal, o primeiro-ministro português que repudia a invasão francesa durante a Guerra dos Sete Anos. Nesses três pastores desdobra-se o poeta, encenando suas próprias ambigüidades, conforme já foi anotado em percuciente estudo de sua obra (HOLANDA, 1991:368). Salício encarna o lado rústico do letrado de Vila Rica, cioso de seu meio e das virtudes do mundo rural, conquanto se mostre sensível à fama dos costumes cultos e áulicos. Recém chegado da Corte e trazendo de cor os cantos que lá aprendera, Alcino reflete o Cláudio cosmopolita, saudoso dos rios e prados lusitanos. Já em Melibeu figura-se o poeta maduro, mais autêntico e dotado de natural simplicidade, nem fingida nem áulica. E na fala de Melibeu tecem-se críticas ao "ruído de vozes estrangeiras", aos estilos importados, impróprios ao ambiente rústico e simples do mundo pastoril, da pobre aldeia. Trata-se de uma peça de cunho nitidamente metacrítico, prestando-se ao exame de aspectos da recepção literária.

Outras espécies líricas em que militou Cláudio Manuel da Costa, além das éclogas, certamente que fornecem também interessantes subsídios à descrição desse jogo de máscaras executado no discurso poético setecentista. Como no caso das epístolas, que representam os elementos do circuito da comunicação, no nível do enunciado. Mas o que importa salientar é o fato de que, desobrando-se em tantas personagens e assumindo as convenções impostas, o enunciador obtém um distanciamento estratégico em relação aos seus enunciados, de modo que neles

não se o perceba tão diretamente implicado. Distanciamento que possibilita pontuar o dito de entreditos e interditos. E, assim distanciado, torna-se possível dramatizar contradições inerentes ao aqui e agora da enunciação, proferindo-se enunciados críticos endereçados tanto à esfera cultural quanto à social. Tudo isso sem que se coloque em risco o lugar do magistrado inserido no estamento burocrático colonial.

Dito de outra forma, num contexto altamente hierarquizado e com instâncias fortes de controle do pensamento e da ação dos indivíduos, o discurso poético articula um espaço onde, de modo enviesado e muitas vezes ambíguo, se realiza a tematização crítica da sociedade mineradora colonial, denunciando-se sua negatividade e seu caráter reificador pela representação de sonhos arcaicos, como se vê na utopia da Idade de Ouro, da inocência e simplicidade primitivas, presentes no mundo bucólico. E assim se procede, simulando ser um outro bem diverso do que se é, assumindo-se uma figuração imaginária, para se esquivar dos mecanismos de controle e repressão. Nessa direção é que proponho buscarem-se as razões do jogo de máscaras e a frequência tão assídua a gêneros tão fortemente prescritos e convencionados. Atentando-se para as relações entre lírica e sociedade, pode-se dizer que a prática de gêneros convencionais e o apreço às regras de composição que marcam a poesia mineira setecentista são socialmente motivados.

Por conseguinte, à medida que o eu que enuncia o discurso poético desdobra-se em personagens, referindo-se a um

ele, e simula ser um outro, experimentando a alteridade; à proporção que se transfigura o magistrado Cláudio Manuel da Costa em poeta, em cantor das musas, enquanto produtor de um discurso específico; somente assim, transformado em poeta, por meio daquele estratégico distanciamento propiciado pelo discurso, é que o magistrado pode aludir à realidade presente de sua província natal. E denunciar a sua espoliação pela empresa mineradora, a condição infeliz das suas gentes. Alusões e denúncias que, como estilete crítico, se corporificam muitas vezes em poemas de acentuado teor encomiástico, em louvor dos administradores e heróis lusos. O que revela um comportamento demasiado ambíguo, é fato, mas que resguarda o homem público a serviço da administração colonial e, paradoxalmente, imbuído do sentimento localista.

Exemplifica a observação acima uma ode recolhida por Caio de Mello Franco (1931:99-102), em que Cláudio saúda o novo governador das Minas Gerais, o jovem Dom José Luís de Menezes, Conde de Valadares. Num misto de denúncia e esperança, o poema vale-se de uma expressiva imagem para se referir à situação da Capitania: "Na imagem de uma Nau soçobrada se pinta o decadente estado das Minas, e se lhe auspicia felicíssimo reparo". Em meio aos elogios ao governador, estimado um "próvido Piloto" e "Nauta esperto", esperançoso de que com ele suas Minas ingressem em tempos de justiça e arte, exorta-o o poeta de modo enfático: "Porás o duro freio/ à orgulhosa Europa". Europa de empresas e homens ambiciosos, cuja voracidade consome e exaure o pátrio

Ribeirão pelo garimpo. E na "Fábula do Ribeirão do Carmo", o rio natal adquire o estatuto de personagem para, de própria voz, assim protestar contra a sorte cruel que lhe impõem:

*Por mais desgraça minha,
 Dos tesouros preciosos
 Chegou notícia, que eu roubado tinha
 Aos homens ambiciosos;
 E crendo em mim riquezas tão estranhas,
 Me estão rasgando as míseras entranhas.*

*Polido o ferro duro
 Na abrasadora chama
 Sobre os meus ombros bate tão seguro,
 Que nem a dor, que clama,
 Nem o estéril desvelo da porfia
 Desengana a ambiciosa tirania.*

No poema Vila Rica, também transparece toda uma revolta localista, aplicada tanto à defesa do elemento nativo quanto ao ataque ao reinol. Mas uma revolta que se exprime pela voz do outro, na fala de Albuquerque, como no seguinte passo do Canto VII:

*Se ao Paulista de fraco alguém acusa,
 Ele de seus espíritos só usa,
 Quando a honra do empenho ao campo chama.
 Não é valente, não, o que se inflama
 No criminoso ardor de a cada instante
 Dar provas de soberbo e de arrogante.
 Os Europeus são fáceis neste arrojo.*

No âmbito da poesia bucólica, em particular, as simulações do sujeito da enunciação, falando aqui como rústico pastor, ali como figura mitológica, alhures como cantor das musas, configuram o procedimento enunciativo da delegação poética. Tal procedimento consiste numa estratégia de raciona-

lização e disciplina que se impõe o poeta árcade, com o escopo de controlar a manifestação pessoal, subjetiva. É dentro dessa orientação que me parece elucidativo o seguinte comentário:

"A poesia bucólica se caracteriza por uma **delegação poética**, a saber, a transferência da iniciativa lírica a um pastor fictício. Ao contrário do trovador dos Cancioneiros, do sonetista do século XVI, ou do futuro bardo romântico, o árcade não ama, nem mesmo anda com sua própria personalidade; adota um estado pastoril e, portanto, disciplina, sistematizando-a, a sua manifestação individual. Esta abstração do comportamento é que leva a crítica a acentuar o **convencionalismo** arcádico, como se as demais escolas não funcionassem também segundo convenções. Apenas, esta é mais visível, e talvez mais contundente para a nossa sensibilidade post-romântica, pela invariável **delegação**" (CANDIDO, 1969, v.1:63).

O comentário de Antonio Candido suscita algumas observações. De um lado, a delegação poética implica dar-se voz a um outro, um ente fictício, responsabilizado pela enunciação da mensagem lírica. Por isso, já não é o poeta quem fala, senão que seus disfarces pastoris e mitológicos. Operação de mascaramento que, para a sensibilidade pós-romântica, soa como despreço à própria personalidade e resulta em abstrações. Disciplinada e controlada, a manifestação individual é reduzida em proveito de situações genéricas e verdades universais, que cabe a um "discurso reto" tornar inteligíveis. Emprestando ao poeta árcade múltiplas personalidades, delineadas pela própria tradição milenar da poesia pastoril, com raízes na Antigüidade clássica, em Teócrito e Virgílio, o expediente da delegação

parece atuar no sentido oposto àquele almejado, posteriormente, pelo Romantismo, a saber: o de articular arte e vida, poesia e realidade. De tal forma que, sem o recurso às máscaras, a voz que fala no poema seja a própria voz do sujeito lírico, empenhado na expressão sincera e apaixonada de suas experiências, da própria vida. As experiências e vivências do sujeito é que autorizam a expressão, o relato. E legitimam o conhecimento. Mas nessa exigência romântica de sinceridade imposta à voz lírica, fazendo coincidirem poesia e vida, sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, descarta-se do fato de que, se a subjetividade se dá na e pela linguagem, dá-se contudo como alteridade. Na linguagem o locutor torna-se outro, irremediavelmente.

Ressalta-se, de outro lado, o convencionalismo arcádico, que o uso reiterado da delegação poética torna tão contundente, se bem que toda escola literária funcione de acordo com convenções. No caso da poesia árcade-pastoril, a que Cláudio e Gonzaga mostram-se tão afeitos, o que se nota é quase uma estrita observância de normas e prescrições poéticas estatuídas pela tradição literária. Esta provê o escritor não só de um vasto repertório de gêneros e espécies, figuras e símbolos, como também discrimina e lhe impõe, inclusive, certas estratégias de enunciação. Menos que problematizar e discutir, ao escritor cabe acolher e cumprir tais ordenamentos com rigor e precisão, do que decorrerá o seu reconhecimento pelos pares. De forma que, na poesia árcade-pastoril, não é tanto uma voz individual e particular que enuncia, mas a própria tradição literária.

Procedimento comum à tradição do pastoralismo, na obra poética de Cláudio e Gonzaga observa-se, de fato, o emprego reiterado e sem maiores questionamentos da delegação. Nada de estranhável afinal, já que os nossos poetas mostram-se ciosos dos ensinamentos dos antigos, cujos exemplos devem ser respeitados e assimilados. Como o exemplo da imitação que os bons autores fazem uns dos outros. Haja vista, na épica, a imitação de Virgílio a Homero e de Camões a Virgílio. Ou, no caso específico da lírica pastoril, o exemplo do mesmo Virgílio, que compõe suas *Bucólicas* tomando como modelo os *Idílios* de Teócrito. E de tantos outros poetas no Classicismo renascentista, cujas pastorais seguem a trilha de Virgílio, como Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda e Camões, para se ficar na literatura portuguesa. O que prevalece é a conformidade com a concepção clássica da arte como mimese, isto é, como imitação da Natureza e dos Antigos. Concepção ainda tão presente no século XVIII, marcado por um esforço de volta aos Antigos e seus ensinamentos.

No discurso poético do Setecentos mineiro, como se pode ver, o fato de se delegar a outrem, a pastores fictícios, a voz lírica não promove o pleno ingresso no imaginário e sua tematização. Com efeito, a enunciação lírica nos poetas de Vila Rica pauta-se mais pela concepção de mimese traduzida como *imitatio* e mais de acordo com a sociedade estamental e aristocrática. Alinhada com as regras gerais do formalismo clássico, respeita os critérios da verossimilhança, do decoro —

as conveniências — e do maravilhoso. Alheia ao caráter efetivamente contestador, de desrealização do real e manifestação de conteúdos inconscientes, que marca o imaginário, prevalece na poesia árcade-pastoril praticada por Cláudio e Gonzaga uma fantasia regrada.

O uso recorrente da delegação poética, reforçando o convencionalismo da poesia árcade mineira, parece não se explicar satisfatoriamente, todavia, apenas com base no princípio da imitação dos autores antigos, dos clássicos. O emprego de determinados procedimentos enunciativos provém, na verdade, de pressões e motivações perceptíveis na própria cena de enunciação, no lugar ocupado, dentro de um sistema de lugares, por aquele que enuncia o discurso poético e com autoridade para fazê-lo, a saber: o letrado e o magistrado. Em outros termos, fatores provenientes da topografia social atuam na instância de enunciação, que os estrutura e representa, sem que a enunciação seja um mero simulacro de uma realidade anterior e exterior a ela, mas tendo em vista que o próprio discurso é constituído como experiência social. De forma que as estratégias de enunciação não deixam de ser também socialmente motivadas. No caso de Cláudio e Gonzaga, aqueles fatores relacionam-se às contradições históricas vividas pelos letrados e magistrados de Vila Rica, decorrentes da posição ambígua que ocupam na estrutura social e administrativa da Colônia portuguesa.

De modo especial em Tomás Antônio Gonzaga, nas liras de **Marília de Dirceu** e nas **Cartas chilenas**, é possível rastrear as motivações da delegação poética. Nas liras, a iniciativa do discurso é transferida ao pastor Dirceu, a quem cabe a formulação de um projeto antes individual, pessoal, que político. Um projeto ancorado no ideal burguês da vida, aurido por Gonzaga na Ilustração e no Racionalismo enciclopedistas, e cujos requisitos são a propriedade, a segurança, o conforto, o equilíbrio e o reconhecimento dos iguais. O coroamento desse sonho burguês realiza-se no amor conjugal, na felicidade doméstica, de que a ficção arcádica procura dar conta. E o faz projetando um cenário bastante idealizado, onde fulgura a pastora Marília, núcleo dinamizador dos poemas e centro das atenções de Dirceu.

Não passa Dirceu, entretanto, de um *alter-ego* do Dr. Tomás Antônio Gonzaga, de uma projeção do magistrado na cena arcádica. Nesta cena, de uma forma distanciada e sob o signo da discricção, Gonzaga haverá de elaborar e exprimir os seus sentimentos de homem já quarentão por uma jovem mineira, de quem se encontra enamorado. Trata-se de Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, filha do capitão Baltasar João Mairinque. Vive a moça em Vila Rica, na casa de um tio advogado, o Dr. Bernardo da Silva Ferrão, homem de letras e de conversação aprazível, de cuja intimidade priva Gonzaga. De origem abastada e distinta, de início a família da jovem parece resistir ao namoro, seja pela diferença de idade entre ela, que ia pelos dezessete anos, e o

pretendente, seja porque este não era lá homem de muitas posses. Mas as resistências oferecidas pela família está incumbido o pastor Dirceu de desfazê-las por meio de um discurso poético empenhado em pintar o retrato de "Marília bela". Um retrato em que ela aparece adornada por flores, guirlandas e entidades mitológicas. Seguindo uma linha argumentativa, o discurso de Dirceu procurará arredar as objeções familiares com o argumento de sua nobreza de caráter e de homem vivido, experimentado. O que explica o tom pedagógico e paternal de algumas das liras da 1ª parte de Marília de Dirceu, como mostram as seguintes estrofes da lira 39:

*Enquanto pasta, alegre, o manso gado,
minha bela Marília, nos sentemos
à sombra deste cedro levantado.*

*Um pouco meditemos
na regular beleza,
que em tudo quanto vive nos descobre
a sábia Natureza.*

*Atende como aquela vaca preta
o novelhinho seu dos mais separa,
e o lambe, enquanto chupa a lisa teta.*

*Atende mais, ó cara,
como a ruiva cadela
suporta que lhe morda o filho o corpo,
e salte em cima dela.*

Confiada a outrem a enunciação, emoldurada por um cenário que é mera convenção pastoril, a didática do pastor Dirceu comporta a formulação de ideais e aspirações que dizem respeito à vida privada do ouvidor de Vila Rica e colidem com os interesses e propósitos que o homem público representa na ordem político-administrativa. Na lira 45 ("Alexandre, Marília, qual o

rio"), por exemplo, Dirceu exalta o herói civilista, dotado de nobreza de alma e cultor das letras, do amor e da vida justa, em franca oposição ao herói belicoso e militarista, que tem nobreza de sangue. Nessa oposição antibelicista e de estima às letras, percebem-se influências da filosofia das Luzes, particularmente de linhagem voltairiana, que permite compor a figura do herói burguês, hábil no manejar as armas do discurso. À força das armas e das empresas militares, ocupação de reis e nobres que se transmite hereditariamente, Dirceu contrapõe a força do discurso, o império da razão, empresa para a qual a burguesia culta encontra-se melhor aparelhada.

Em sua pedagogia e numa linguagem às vezes bastante realista, Dirceu ora medita sobre a inconstância das coisas e a velhice, ora faz o elogio da maternidade, como que a preparar sua Marília para uma tarefa tão natural quanto sublime, ora se põe em defesa da vida natural e simples. Erige a "sábua Natureza" em modelo e propõe o homem natural como verdadeiro herói dos novos tempos que se anunciam, por oposição ao homem afetado e dissimulado da vida cortesã. Ou seja, por meio das máscaras e disfarces forjados pela convenção árcade-pastoril, apregoam-se valores e atitudes próprios de uma nova ordem social e cultural emergente, antevista no ideal burguês de vida embalado pelo pastor Dirceu e pelo Dr. Tomás Antônio Gonzaga. Ideal que se vê parcialmente comprometido pela prisão de Gonzaga, acusado de envolvimento na conspiração dos inconfidentes.

Nas líras compostas na prisão, para onde Dirceu, solidário, acompanha o seu senhor, desfaz-se o cenário arcádico, substituído pelo espaço exíguo de uma cela, delimitado pelas paredes negras e sombrias do cárcere. A voz do pastor Dirceu torna-se mais natural e convincente sob o impacto dos acontecimentos históricos que abalam e suprimem a paisagem convencional. Impregnada da concretude dos fatos vivenciados, das dores e sentimentos que despertam, sua voz ganha um tom profundamente sincero e pessoal, confundindo-se com a voz sofrida e comovente do próprio Tomás Antônio Gonzaga. Uma sinceridade e pessoalidade que só fazem aumentar a qualidade poética das líras de Dirceu, agora mais produtos da vida que da convenção, como ele próprio parece perceber ao pontuar em uma estrofe da lira 91:

*Firo as cordas; mas que importa?
a dor não sossega em tanto.
Ergo a voz; então reparo
que, quanto mais corre o pranto,
é mais doce e mais sonoro
meu terno e saudoso canto.*

O apelo à emoção, afinando a qualidade do canto, tingem o poema com as cores do pré-romantismo. Mas nessas líras escritas na prisão, em que lamenta a perda daquilo que ainda não chegara a alcançar — a felicidade conjugal —, Gonzaga habilmente coloca em primeiro plano o seu drama amoroso e protesta, contínua e energicamente, a mais completa inocência. Das acusações que lhe são imputadas, defende-se alegando sua

condição de homem honrado, de súdito leal e funcionário zeloso das leis e dos interesses do reino. Fidelidade e honradez que são predicados não apenas dele mas de todo o povo americano, conforme proclama à lira 64:

— Qual é o povo, dize,
que comigo concorre no atentado?
Americano povo?
O povo mais fiel e mais honrado:
tira as praças das mãos do injusto dono,
ele mesmo as submete
de novo à sujeição do luso trono!

Disfarçando a presença de sentimentos americanistas, Gonzaga procura defender e resguardar a justiça e as leis do "luso trono", mesmo quando se abatem sobre ele. É o que se vê nas liras 76 e 85, dedicadas ao Visconde de Barbacena. A este cabia prender e punir os inconfidentes, de alguns dos quais — entre eles Gonzaga — era amigo. Em Barbacena, Dirceu louva o herói que dispensa piedade e compaixão aos vencidos. Razão por que exorta sua pastora Marília a que não condene "a justiceira mão que lança os ferros". Ao resguardar as leis e o exercício da justiça, o magistrado está preservando, no fundo, aquela instância em que atua como integrante do estamento burocrático: o aparelho jurídico do Estado.

Mas se, de uma parte, Gonzaga constrói estrategicamente a sua defesa defendendo a ordem política e social estabelecida, como um seu veraz representante e servidor na Colônia, não deixa de atacar aqui e ali, de outra parte e pela voz do honrado e virtuoso Dirceu, valores, comportamentos e emblemas daquela

classe social que é a principal mantenedora do *status quo* — a nobreza. Critica-lhe a prosápia dos fidalgos de raça, os preconceitos de casta; contesta-lhe a transmissão hereditária das virtudes. Seus ataques atingem até mesmo o prestígio da realeza, quando constata que, cega a Fortuna,

*A quem nem tem virtudes, nem talentos,
ela, Marília, faz de um cetro dono;
cria num pobre berço uma alma digna
de se sentar num trono.*

*A quem gastar não sabe nem se anima
entrega as grossas chaves de um tesouro;
e lança na miséria a quem conhece
para que serve o ouro.*

(lira 88)

Nessas críticas distribuídas com parcimônia ao longo das liras, insinua-se uma outra faceta do Ouvidor-mor de Vila Rica: a do intelectual ilustrado, embebido das idéias do filosofismo enciclopedista. É na peça satírica das *Cartas chilenas*, porém, que mais francamente se revelará tal faceta. Se em *Marília de Dirceu* prevalecem o devaneio lírico e o ideal burguês de vida, afirmando-se a esfera do privado e o pastor-poeta, nas *Cartas chilenas* formula-se, em contrapartida, um ideal político-social fundado nas idéias ilustradas, sobretudo as de justiça e ética. O público e o social sobrepõem-se ao privado, e toma corpo a figura do cidadão-poeta, comprometido com a realidade à sua volta.

A fim de se viabilizar a composição dessa outra faceta do magistrado Tomás Antônio Gonzaga, recorre-se a um mesmo

procedimento: a delegação poética. Com efeito, a enunciação das Cartas é creditada não mais a um pastor, mas a "um mancebo, cavalheiro instruído nas humanas letras", segundo consta do "Prólogo". Trata-se de Critilo, que denuncia a Doroteu, o destinatário das missivas, a tirania e o arbítrio do governador de Chile, o Fanfarrão Minésio. Chile e Fanfarrão encobrem, como se sabe, a Capitania das Minas Gerais e seu governador à época de Gonzaga, Luís da Cunha Meneses. O "Prólogo" e a "Dedicatória" das Cartas, em particular, mostram toda uma tática dissimuladora da instância de enunciação, tendo-se em vista o teor satírico da correspondência. No "Prólogo", o tradutor das Cartas informa ao leitor havê-las recebido do seu autor, Critilo, passageiro a bordo de um galeão das Américas espanholas que atracara em porto do Brasil. Diz também das razões que o levaram a traduzir e tornar pública a correspondência. Expediente comum às composições satíricas produzidas à época, o "Prólogo" com a "Dedicatória aos grandes de Portugal" visam a conferir verossimilhança ao relato feito por Critilo. Mas, mais que isso, ao dissimular o real emissor do texto delegando a outrem a voz narrativa, constituem também expediente que protege o Autor da sátira das retaliações por parte daqueles que eram satirizados e seus desmandos assim denunciados. Afinal, aos autores, já se imputam responsabilidade, devendo responder, principalmente aos poderes constituídos que não raro ameaçam, pelo que pensam e escrevem.

Esculpida principalmente nas Cartas chilenas, a imagem do cidadão-poeta comprometido com uma causa comum, disposto a

denunciar a prepotência e o arbítrio dos governantes, não endossa, todavia, a existência de compromissos cabais com causas populares em Critilo-Gonzaga. Nem mesmo atesta o ardor dos mais genuínos sentimentos igualitários. De fato, no exercício crítico-satírico do autor das Cartas interfere um aguçado sentimento aristocrático, gerador de preconceitos sociais e étnicos. Haja vista o desprezo que Critilo dispensa aos homens de cor, especialmente negros e mulatos, criticando-lhes a ascensão social na esteira populista do Fanfarrão Minésio. A mentalidade de Critilo mostra-se conservadora e tradicionalista em muitos aspectos, apegada a uma prática exteriorista da religião e aos sinais da distinção social. Já se observou que as preocupações do missivista, voltadas sobretudo para as questões jurídico-legais, caracterizam-no como um legalista, a zelar pelo cumprimento das leis e o respeito às competências estabelecidas. Por isso não admite que o Fanfarrão infrinja a ordem jurídica nem se arvore em juiz, tomando decisões que são da alçada do Ouvidor. Com as Cartas chilenas percebe-se com mais clareza o lugar social a partir do qual o magistrado e Ouvidor de Vila Rica enuncia um e outro discursos, o jurídico e o poético. Conforme demonstrou o seu mais respeitado biógrafo, Rodrigues Lapa, Critilo-Gonzaga "era de boa família burguesa, tratada à lei da nobreza, como se dizia então, o que dava aos seus pertencentes o empertigo aristocrático dos fidalgos de raça" (LAPA, 1958:27).

O pastor-poeta e o cidadão-poeta, Dirceu e Critilo. Duas máscaras da voz enunciativa, duas imagens que se complementam, desvelando presumida ambigüidade. Em uma, o ser individual às voltas com o seu sonho privado, com seu drama amoroso; em outra, o ser social comprometido com uma causa coletiva, com a revolta e a denúncia. Duas imagens simétricas que revelam, de corpo inteiro e de forma paradigmática, o drama dos magistrados e letrados de Vila Rica, o drama do Dr. Tomás Antônio Gonzaga. O poeta e suas máscaras, o letrado e seus impasses, no público e no privado. Num e noutro, a teia complexa e contraditória das relações entre sonho e realidade, entre arte e vida. Sonho e realidade, arte e vida como que a se atraírem e a se repelirem, dialeticamente. Nesse sentido, ao considerar os disfarces encenados pelo poeta, o jogo de dissimulações, um crítico já foi direto ao cerne do problema:

"É preciso perguntar a Gonzaga quem é Dirceu, e vice-versa. Não se trata de duas vozes antagônicas e complementares mas de modulações distintas da mesma voz. Pastor e cidadão, um implicado no outro, nenhum subsiste por si. O ideal de participação política está ali mesmo nos suspiros endereçados à doce Marília, e não só nas Cartas Chilenas; o ideal amoroso está imiscuído no libelo contra Cunha Meneses, também, não só nas Liras. O sonho burguês de apaziguamento conjugal, concebido em torno de Marília, é o que em última instância sustenta e enforma, retórica à parte, o ideal de Liberdade-Justiça-Igualdade apregoada nas Cartas; a espécie mais apurada de Igualdade-Liberdade-Justiça, sonhada por Tomás Antônio, consistiu em usufruir das benesses do lar burguês, cercado da admiração dos bons amigos e assistido pela

candura da bem amada Marília. Sonho único, bem dissimulado em ambas as frentes: a cena arcádica e o palanque público" (MOISÉS, 1984:8).

Nessas duas frentes de combate por um único sonho, imagens cunhadas por uma única e mesma voz, prefiguram-se os caminhos possíveis do poeta e de seu discurso numa literatura dependente, periférica. Caminhos que se confluem anunciando o entrelaçamento do poético ao político, do público ao privado. Prenunciando a estética romântica. Em ambas as frentes o recurso à delegação poética, ao mascaramento. Procedimento codificado, por meio do qual o emissor do discurso se vale de modelos de outrem, simulando ser diverso daquilo que se é. E assim pode produzir certos enunciados sem estar diretamente comprometido com eles, instaurando um estratégico distanciamento que não escapa ao destinatário. Mas, relacionada ao estratagema da delegação poética, cabe considerar também o sentimento de emulação, entendido aqui como uma das estratégias de enunciação do discurso poético emoldurado pela cena arcádica.

Desde as suas origens, nota-se na poesia pastoril um nítido sentimento de emulação. Nas composições bucólicas de Teócrito e Virgílio, freqüentemente os rústicos pastores põem-se a competir no canto amebau, empenhados numa contenda normalmente mediada por um pastor mais experiente, incumbido de designar o vencedor. Na "III Bucólica" de Virgílio, por exemplo, Menalcas e Dametas disputam no canto alternado assistidos por Palêmon, constituído em árbitro da disputa. O mesmo sucede na "VII Bucólica": o campônio Melibeus, tendo saído à procura de um bode

que se dispersara de seu rebanho, acaba presenciando um concurso poético entre Córídon e Tírsis, desempenhando o papel de juiz. Também na "IX Bucólica", dois pastores se encontram a caminho de Mântua e o mais jovem, Lícidas, insta o mais velho, Méris, a que cante os seus versos, a fim de que, assim disputando, torne-se menos cansativa a jornada.

Por meio desses certames poéticos, às vezes o poeta se põe a refletir sobre a própria poesia, sobre seus princípios de composição, exercitando-se no tirocínio crítico. Daí a presença neles de inúmeros elementos de teor metapoético. Mas, ao lado disso, cabe observar, por significativo, que os versos recitados pelos pastores de Virgílio remetem também aos afazeres cotidianos da vida campestre. Com o que evidenciam a existência de um quadro de crises e conflitos sociais, como se pode depreender do diálogo entre Títiro e Melibeu na "I Bucólica". Após a vitória de Filipos sobre os republicanos, alguns dos soldados veteranos de César foram aquinhoados pelos Triúmviros com a concessão de glebas na Gália Cisalpina. Com isso Melibeu viu-se expropriado de suas terras, ao passo que Títiro, um escravo recém-liberto, manteve as suas, visto que se dirigiu a Roma, conforme narra, para cuidar de sua alforria e lá obteve de um deus, Otávio, a manutenção de seus benefícios. Melibeu lamenta então as discórdias civis, que resultam na expropriação dos camponeses de suas terras e na conseqüente partida para terras longínquas, modificando-se a paisagem.

Na poesia de Cláudio Manuel da Costa e de Tomás Antônio Gonzaga, a exemplo de seus modelos clássicos, percebe-se também uma acentuada atitude de emulação. Nas éclogas de Cláudio, os pastores disputam no canto aliterno, esforçados ou em lastimar a morte de um amigo, ou em denunciar a crueldade da amada, ou em louvar os seus heróis. Como em Virgílio, não faltam elementos metapoéticos nessas contendas, como se pode ver na écloga "Albano", já comentada anteriormente. Nesta, explicitando tensões entre o dado local e o cosmopolita, Alcino e Salício disputam nos versos, com o primeiro pastor exercitando-se num estilo novo aprendido na Corte; como árbitro da disputa está o pastor Melibeu, visível herança virgiliana. A diferença do mantuano, contudo, há nas éclogas do poeta mineiro uma forte idealização da vida do campo. Delas estão excluídas, por força até das convenções arcádicas, referências mais concretas ao labor cotidiano de camponeses e mineradores, em proveito dos temas mais genéricos e elevados.

De uma forma bem mais evidente, é encontrado o sentimento de emulação nas líras do pastor Dirceu. Extrapola, inclusive, a esfera intelectual para refluir no campo sentimental, amoroso. De fato, não raro Dirceu mete-se a competir no canto lírico com Glauceste, ou Alceste. Ora, Glauceste é o nome árcade de Cláudio Manuel da Costa, ilustre magistrado de Vila Rica e poeta já de nomeada. Unidos por uma amizade comum, Cláudio foi o grande preceptor de Gonzaga na poesia, cujos versos não deixa de corrigir e emendar; a ele

muito deve Gonzaga o aprimoramento de seu estro poético. Dois dos mais expressivos poetas da Vila Rica setecentista, nas líras de Dirceu, Gonzaga simula freqüentes disputas nos versos líricos com Cláudio, o que sugere a existência de um contínuo diálogo entre as suas composições. A concorrência é vista aqui como fator de crescimento sobremaneira intelectual. Assim é que Dirceu está constantemente emulando Glauceste. Desafia-o no canto à amada, conforme se vê nas seguintes estrofes da líra 83, em que Dirceu, já na cadeia, rememora os tempos mais felizes de outrora:

*Que diversas que são, Marília, as horas,
que passo na masmorra imunda e feia,
dessas horas felizes, já passadas
na tua pátria aldeia!*

*Então eu me ajuntava com Glauceste;
e à sombra de alto cedro na campina
eu versos te compunha, e ele os compunha
à sua cara Eulina.*

*Cada qual o seu canto aos astros eleva;
de exceder um ao outro qualquer trata;
o eco agora diz: **Marília terna;**
e logo: **Eulina ingrata.***

Para cantar Marília, a musa inspiradora de seus versos, Dirceu convoca o próprio Glauceste, cantor mais afamado e experiente. Mais que uma convocação, é uma intimação, pois assim dirige-se Dirceu ao amigo: "Pega na líra sonora,/ pega, meu caro Glauceste;/ e ferindo as cordas de ouro,/ mostra aos rústicos pastores/ a formosura celeste/ de Marília, meus amores". E, entusiasmado com o certame, acrescenta: "Que concurso, meu

Glauceste,/ que concurso tão ditoso!/ Tu és digno de cantares/ o seu semblante divino;/ e o teu canto sonoro/ também do seu rosto é dino" (lira 51). Emulando, Dirceu faz com que a ele se associe Glauceste na empresa de divulgar e perpetuar o nome da amada: "Tu tens, Marília,/ cantor celeste;/ o meu Glauceste, a voz ergueu:/ irá teu nome/ aos fins da Terra,/ e ao mesmo Céu" (lira 49).

Devotado à tarefa de cantar sua pastora Marília, Dirceu procura rivalizar-se até mesmo com os grandes cantores épicos, Homero e Virgílio. Só que, ao invés de exaltar a guerra e seus belicosos heróis, engrandece o amor e a amada. E, num arroubo narcísico, prelibando o êxito de sua empresa, chega a exclamar à lira 31: "Quanto podem meus versos! Quanto pode/ só de Marília o nome!". Tangido dessa forma pelo amor-próprio, pelo sentimento de auto-suficiência, não é de se estranhar que, a certa altura, julgue superar o seu preceptor e êmulo, ao confessar candidamente:

*Eu vi o meu semblante numa fonte:
dos anos inda não está cortado;
os pastores que habitam este monte
respeitam o poder de meu cajado.
Com tal destreza toco a sanfoninha,
que inveja até me tem o próprio Alceste:
ao som dela concerto a voz celeste,
nem canto letra que não seja minha.
Graças, Marília bela, graças à minha estrela!*

(lira 53)

Poeta hábil e produtivo, mais jovem e respeitado: eis a imagem vitoriosa de si mesmo que Dirceu desenha e projeta pela

câmara clara de seu discurso poético. Imagem não tanto de si mas de seu senhor, o Dr. Tomás Antônio Gonzaga. Este agora a rivalizar não apenas com os grandes poetas locais, a exemplo do amigo Cláudio Manuel da Costa, mas também com os nomes imortais da poesia ocidental. E como Dirceu, também Critilo alça-se ao rol dos grandes cantores épicos ao relatar os feitos do Fanfarrão Minésio, emparelhando-se com um Homero, um Virgílio.

Entendida como um dos procedimentos enunciativos do discurso poético de Cláudio e Gonzaga, resta agora assinalar o funcionamento da emulação dentro do campo discursivo poético, refletindo-se na articulação das representações do poeta e da poesia.

Nessa direção, Aristóteles oferece-nos alguns subsídios na sua *Arte Retórica*. Na primeira parte do livro II, ao tratar das provas morais e subjetivas, o filósofo grego consagra um capítulo sobre a emulação. Ao defini-la e estabelecer seu caráter e efeito, admite ele ser a emulação "uma espécie de pena provocada pela posse manifesta, naqueles que nos são iguais por natureza, de bens honoríficos e que nós podemos obter; não que estes bens pertençam a outrem, mas porque não os possuímos também" (ARISTÓTELES, [19--]:150). Por oposição à inveja, sentimento desprezível e próprio de pessoas vis, a emulação constitui-se num sentimento decente, encontrado em pessoas decentes, afirma-o o estagirita. Por meio dele nos tornamos dignos de alcançar aqueles bens que vemos e apreciamos em iguais e que ainda não possuímos.

Aristóteles procura caracterizar tanto as pessoas que sentem a emulação quanto aquelas que a suscitam nos outros. Em relação às primeiras, são levadas a emular por se reputarem dignas de bens que não possuem mas que lhes são acessíveis. Experimentam a emulação particularmente os jovens, as pessoas honestas e de espírito nobre. Quanto às segundas, suscitam a emulação nos outros obviamente aquelas pessoas que possuem os bens desejados, tais como: a coragem, o saber, o mando, estando em condições de fazer o bem aos outros. Ou aquelas às quais se deseja assemelhar, a fim de privar de sua convivência e amizade. Ou ainda aquelas pessoas que fornecem aos poetas e logógrafos matéria para elogios ou panegíricos. E conclui o filósofo que a emulação é o avesso do desprezo, indicando antes, da parte daquelas que a sentem, respeito e apreço por quem a desperta.

Diante do exposto, é possível explicar o dispositivo da emulação no discurso poético de Cláudio e Gonzaga considerando-se duas vertentes. Uma de cunho mais imanente e propriamente discursivo, literário; outra, de natureza mais social, extraliterária. Uma e outra vertentes, entretanto, intimamente associadas. Vista da vertente mais propriamente discursiva e literária, a emulação recorta o diálogo tenso e replicante dos textos e discursos, atestando que a enunciação é fato menos individual que coletivo. Alguém enuncia um discurso em resposta a outro já enunciado. A enunciação de um texto suscita outras enunciações replicantes, instaurando um concerto de vozes antes dissonantes que harmônicas.

Praticada nos cenários arcádicos, a emulação traduz de uma forma sublimada, em termos do século XVIII, o conflitante diálogo intertextual, demonstrando que um texto está sempre tomando outro como modelo, rivalizando-se com ele. E a poesia de Gonzaga deriva precisamente de sua capacidade de emular Cláudio, de disputar com ele servindo-se das "armas do discurso", seja como orador e magistrado, seja como poeta. O discurso de um é que incita e institui o discurso do outro, mobilizando-o para a tarefa de produzir sucessivas respostas, de efetuar tantos outros gestos enunciativos. No caso dos poetas de Vila Rica, a emulação consiste num dispositivo que estimula a enunciação e proliferação de discursos e textos, pondo em circulação imagens do poeta e da poesia.

Enfocado de outra vertente, numa perspectiva mais extraliterária, o mecanismo da emulação explicita o perfil aristocrático dos letrados e magistrados de Vila Rica. Mais que isso, indicia quer a presença de conflitos e rivalizações sociais no interior da sociedade mineradora das Minas setecentistas, como os que se verificam entre reinóis e nativos, quer a disputa por prestígio e consideração social. Seja lembrado, a propósito, que a emulação ocorre entre iguais, entre pessoas de consideração e de mesma estirpe social e espiritual. Ora, Cláudio e Gonzaga são ambos magistrados, homens de letras e poetas; desempenham funções semelhantes e freqüentam os espaços do poder. Como tal, estão associados ao saber e ao mando, podendo suscitar em outros o sentimento da emulação. Ou, mais

propriamente, mostra-o o julgamento dos inconfidentes, o seu oposto — a inveja.

Mas existem algumas diferenças significativas. Cláudio é mais velho, experiente, e já havia se afirmado como advogado ilustre e poeta consagrado. O que lhe assegurara a posse de certos bens honoríficos. Gonzaga, ao contrário, é mais jovem e está em busca de afirmação e sucesso. Além do que, quanto às origens, Cláudio é mineiro, um elemento nativo, ao passo que Gonzaga nascera na cidade do Porto; recém-chegado este a Vila Rica, busca assemelhar-se àquele e desfrutar de sua convivência e amizade. Assim, Cláudio emula seus pares na Corte; Gonzaga emula Cláudio, para poder com ele "caminhar emparelhado".

Numa sociedade tão hierarquizada, controladora e zelosa das distinções sociais, a emulação é mais do que mero convencionalismo de escola. Enquanto estratégia enunciativa, ela possibilita deslocar e encenar tensões e rivalidades sociais no campo discursivo da poesia. E o faz até mesmo sublimando tais tensões e rivalidades. Diria que expressando-as de uma forma discreta e polida, como convém aos letrados de Vila Rica. Afinal, eles pertencem a uma burguesia letrada, cuja maior aspiração consiste em obter um cargo público e, por meio dele, ascender ao estamento burocrático. Ascensão que os afidalga e nobilita, fazendo-os ingressar num círculo de privilégios e honras. É desse modo que, no Estado patrimonialista e estamental português (FAORO, 1987), a burguesia incorpora e se adere à consciência social da nobreza. Razão por que Cláudio e Gonzaga

parecem regular sua conduta por valores e pelo código de honra da nobreza. Inseridos numa sociedade aristocrática e estamental, traem em sua poesia uma velada aspiração à condição de fidalgos, de *honnêtes hommes*.

Estratégias de enunciação presentes na poesia setecentista mineira, a delegação poética e a emulação permitem o desdobramento do sujeito lírico no discurso que enuncia. Um desdobramento obediente às convenções da tradição árcade-pastoril, a uma fantasia regrada, capaz de assegurar o conhecimento e a análise desse mesmo sujeito. Mas precisamente por aí, ao falar de um lugar imaginário, rivalizando-se com um outro, formula-se a captação imaginária do sujeito, submetido à relação e ao desejo do outro. No caso dos letrados e poetas de Vila Rica, explicita-se o apego aos valores da tradição literária européia, do pai colonizador; patenteia-se a sua identificação com uma ordem social aristocrática e estamental, capaz de agudizar as contradições em que se debatem. O que se poderá esclarecer melhor se se apreender o discurso poético do Setecentos mineiro no interior de um campo interdiscursivo. No seu relacionamento e convizinhança com outros discursos.

3.5. A TEIA DOS DISCURSOS: AS RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS

Ocupado em efetuar uma descrição arqueológica do discurso poético presente na literatura setecentista das Minas Gerais, já cumpri algumas etapas no que concerne ao exame da instância de enunciação. Breve recapitulação: inicialmente procurei determinar aqueles indivíduos que, no interior da sociedade mineradora colonial, estavam habilitados e instrumentalizados para a produção do discurso poético — os letrados; considerei depois o lugar a partir do qual se proferia esse discurso, postulando a emergência do espaço urbano — Vila Rica — como moldura enunciativa; em seguida, evidenciei algumas estratégias e procedimentos enunciativos, a saber: a voz da tradição, a delegação poética, a emulação. Resta examinar, por fim, as conexões que o discurso poético mantém tanto com outros domínios discursivos como com aqueles não-discursivos. Já se pôde observar que os aspectos aqui analisados se cruzam, se interpenetram, clareando-se mutuamente. E vão assim explicitando, paulatinamente, o campo discursivo da poesia, suas condições de existência e modos de funcionamento.

O que se tem em vista agora é situar o discurso poético no interior de um conjunto interdiscursivo. Surpreendê-lo em suas aproximações, em seus contatos e liames com outras áreas discursivas. Ver como se relacionam, se interagem; como certos procedimentos e figuras migram de uma área para outra. Descobrir-lhes regras de formação análogas e também suas diferenças. Em termos da poesia mineira setecentista, conforme a

vemos realizada por um Cláudio Manuel da Costa, um Tomás Antônio Gonzaga, importa pensar as relações do discurso poético com outros discursos: o jurídico, o retórico, o histórico, o filosófico e, até mesmo, o teológico. São campos discursivos que se convizinham, se enlaçam e se associam, compondo uma configuração interdiscursiva a que parece não faltarem certas regularidades, regras similares de composição, um mesmo solo epistêmico e histórico-social de existência. A análise dessa configuração interdiscursiva, dessa teia de discursos, certamente que há de contribuir para uma descrição mais rigorosa do discurso poético e das representações do poeta e da poesia por ele engendradas.

Para se apreender o discurso poético do Setecentos mineiro no interior de um conjunto interdiscursivo, convém ressaltar, de um lado, que os letrados de Vila Rica, enquanto instâncias de subjetividade enunciativa, prestam-se à articulação de uma gama variada de discursos. Particularmente num contexto em que não há ainda uma rigorosa especialização dos saberes, das disciplinas, dos conhecimentos; em que uma formação humanística e retórica comum instrumentaliza os indivíduos para o exercício de diversas práticas discursivas. Daí que os letrados mineiros falem como magistrados, articulando um discurso jurídico; como pensadores impregnados das idéias ilustradas, proferindo um discurso filosófico; também como historiadores, a exemplo das notas de Cláudio ao Vila Rica, construindo um discurso histórico; e ainda como poetas,

produzindo um discurso poético. São diferentes esferas discursivas, que se interceptam e se entrecruzam. De outro lado, cabe frisar que a enunciação e o discurso são fenômenos essencialmente sociais em todos os seus níveis e momentos (BAKHTIN, 1979; 1988). Especialmente o discurso literário, marcado por um acentuado plurilingüismo. Uma enunciação insere-se num contexto discursivo e comunicacional. Um discurso absorve enunciados de outros discursos, dialoga com eles. A enunciação, o discurso orientam-se para uma situação social concreta, para a palavra do outro, para uma resposta.

Conquanto os tenha assinalado como elementos característicos do discurso romanesco, Bakhtin não deixou de reconhecer a presença do plurilingüismo e do dialogismo também no discurso poético. Ainda que em escala menor e com possibilidades mais limitadas, restritas a gêneros poéticos como a sátira, a comédia etc. Isto porque "a exigência fundamental do estilo poético é a responsabilidade constante e direta do poeta pela linguagem de toda a obra como **sua própria linguagem**, a completa solidariedade com cada elemento, tom e nuance" (BAKHTIN, 1988:94). Assim, o poeta busca uma única linguagem, uma única expressão, procurando ter um domínio completo e pessoal delas.

Ao se aproximar aqui o discurso poético setecentista mineiro de outros discursos, o que se pretende é estabelecer algumas relações interdiscursivas, efetuando uma comparação regional e limitada. Trata-se mais de fixar certas analogias e simetrias, de demarcar pontos de contato, um isomorfismo,

fatores que possibilitam a transferência de procedimentos e técnicas de um discurso a outro. Como a estrutura narrativa e a técnica argumentativa, de que se valem tanto o discurso jurídico quanto o poético num Gonzaga, por exemplo. Longe, porém, de se procurar reduzir a diversidade dos discursos a uma mentalidade geral ou a uma unidade que os englobe, o que se quer delinear é uma configuração discursiva bastante peculiar.

A par de suas ligações com outros discursos, é preciso ter em conta também as conexões do discurso poético com domínios não-discursivos. Apreender seus vínculos com instituições sociais e acontecimentos históricos, com práticas e processos econômicos. Muito embora seja examinado em sua autonomia, não se encontra o poético desvinculado da sociedade, da história. Mas não se trata, com isso, de se postular um isomorfismo entre literatura e sociedade, como se a simples descrição desta assegurasse a explicação daquela. Lingüistas e analistas do discurso têm insistido, por sinal, no caráter heterogêneo da língua, dos discursos, visto que são articulados a partir de materiais diversificados, constituídos de diversos subsistemas. De modo que, para eles, uma língua e um discurso homogêneos não passam de meras abstrações, não existem concretamente. Entendem, ademais, que os atos lingüísticos, discursivos, não podem ser pensados desconectados do ato social em geral, visto que há entre aqueles e este uma influência recíproca (ORLANDI, 1983:88-104). Carece, pois, de se recuperar o processo histórico-social como constitutivo do discurso, para se ter presente o jogo entre

formações discursivas e formação ideológica, evidenciando-se as condições de produção de um discurso.

Convém pontuar também que, ao se explicitarem as conexões do discurso poético dos letrados de Vila Rica com realidades propriamente não-discursivas, não se está em busca, todavia, de grandes continuidades culturais, nem da formulação de dispositivos causais, nem do desdobramento de efeitos. Apenas se indicará a relação do poético com sistemas não-discursivos, procurando-se definir formas específicas de sua articulação.

Consideremos, de início, as conexões do discurso poético produzido na segunda metade do Setecentos, nas Minas Gerais, com domínios não-discursivos.

Vimos anteriormente que o exercício da poesia em Vila Rica é da competência de letrados e magistrados. Matéria de homens familiarizados com as práticas da leitura e da escrita, cuja formação se dá no interior das universidades, das academias, das agremiações culturais e literárias. Ora, a universidade, freqüentaram os seus bancos Cláudio, Gonzaga e Alvarenga Peixoto, assim como tantos outros filhos da abastada burguesia local. Foram os três para a cidade do Mondego a fim de estudar na Faculdade de Leis da Universidade de Coimbra. Cláudio a freqüenta de 1749 a 1753; Gonzaga e Alvarenga entre 1762 e 1768, num momento de grave crise da instituição universitária. Crise que culmina com a Reforma de 1772, empreendida pelo primeiro-ministro de Dom José I, o Marquês de Pombal, e seus auxiliares ilustrados. Testemunha privilegiada dessa Reforma foi

Silva Alvarenga, que ao tempo lá estudava.

No espaço das salas e dos quadros das universidades, desde as suas origens na Idade Média e mais particularmente no Setecentos, se formalizam e se enquadram diversos saberes e discursos, erigidos à condição de disciplinas acadêmicas. Por meio dessas disciplinas procura-se apreender a ordem e medida das coisas e aceder ao conhecimento preciso, verdadeiro. No âmbito da episteme clássica descrita por Foucault, conhecimento e linguagem encontram-se tão intimamente associados, de tal forma que conhecer consiste em falar, analisando-se a simultaneidade da representação, discernindo-lhe os elementos constitutivos e o modo como se combinam. Mas se saber é falar, não é falar de qualquer modo, senão que conforme se deve e se prescreve, de acordo com um modelo, tendo-se em vista a primazia da escrita sobre a fala (FOUCAULT, 1990:102-105). Razão por que as universidades constituam-se num espaço propício à articulação, proliferação e interpenetração de diferentes saberes e discursos. Porém, de discursos "bem feitos".

Ocorre que a instituição universitária está inserida numa ordem social, em que cumpre determinados papéis e responde a certas demandas, necessidades. No caso da Universidade de Coimbra, ela se inscreve nos quadros do Antigo Sistema Colonial Português, parte este de uma totalidade bem mais ampla e calcada na aliança do Estado Absolutista com a burguesia mercantilista. Em decorrência de sua expansão e complexidade, o sistema colonial e mercantil português depende cada vez mais da

centralização e eficiência da ação administrativa do Estado. A par das forças militares de repressão, é principalmente de funcionários e burocratas bem qualificados, leais aos interesses da Metrópole, que se espera o êxito da normalização da vida nas colônias. Normalização que se tenta alcançar por meio da criação de vilas e cidades, da adoção de políticas fiscalistas, como as que são implementadas nas regiões de extração aurífera, caso das Minas Gerais. Da universidade demanda-se, pois, uma mão-de-obra qualificada, mormente de formação jurídica, apta a desempenhar funções burocráticas na administração colonial. Desse modo, a formação em cursos universitários providencia para aqueles que alcançam a obtenção de altos cargos na administração civil e eclesiástica.

Uma breve consideração acerca da reforma da Universidade de Coimbra ajudará a desvendar os liames do discurso poético com aqueles outros domínios. A reforma universitária de 1772 situa-se no contexto mais amplo das reformas pombalinas da instrução pública. Tais reformas são motivadas por um quadro generalizado de crise do sistema colonial português. Para a sua superação adotam-se, entre tantas outras, inúmeras medidas pedagógicas, insufladas pelo espírito iluminista da época. No campo pedagógico, as medidas reformistas adotadas pelo gabinete de Dom José I, tendo à frente o Marquês de Pombal, vão da criação do Colégio dos Nobres em março de 1761, numa tentativa de secularização das instituições educacionais, passam pela drástica expulsão dos jesuítas, vistos como sinônimos de atraso

e responsabilizados pela decadência do ensino, e desembocam na reforma universitária.

De sua parte, a reforma da universidade portuguesa deve ser compreendida à luz do **absolutismo ilustrado**, mecanismo com que alguns monarcas e ministros de diversos Estados absolutistas procuraram se pautar por princípios da Ilustração. Mas sem questionar, obviamente, as bases do próprio absolutismo. É o caso do monarca português, considerado um dos déspotas esclarecidos. Com o absolutismo ilustrado opera-se uma redefinição da natureza do poder do príncipe, que deixa intacto, espertamente, o Estado em si. Trata-se, agora, de fazer do príncipe um aliado da sociedade, de maneira que não é mais o Estado que está a serviço do príncipe e, sim, este é que se coloca como um servidor do Estado, cuja tarefa primordial consiste em promover a "felicidade pública", satisfazendo as necessidades e aspirações dos súditos (FALCON, 1986:14).

Na empresa de tornar os príncipes úteis à sociedade, desempenha a elite intelectual um papel relevante. Como seus conselheiros, muitos dos monarcas esclarecidos têm intelectuais e pensadores de nomeada. Frederico II, da Prússia, aconselhava-se com Voltaire, por exemplo. Na prática, no entanto, o absolutismo ilustrado promove a cooptação do intelectual, colocando-o a serviço do Estado absolutista. Com a presença dos intelectuais, fazendo-se cercar por uma elite pensante, os déspotas esclarecidos visam ao fortalecimento do aparelho burocrático, tendo em vista a ordem e regularidade administra-

tivas, a centralização e eficiência das ações do Estado. Ganha corpo, com isso, a figura do servidor civil, do funcionário enquadrado hierarquicamente, removível e pago. Mais dependente do rei, confiável, deseja-se dele competência e eficiência.

Ao tratar das diretrizes da reforma dos estudos universitários de Coimbra, Laerte Ramos de Carvalho viu na reforma "um esforço de integração da ideologia iluminista na vida intelectual portuguesa no século XVIII" (CARVALHO, 1978: 172). É bom que se diga, entretanto, que o iluminismo português é de cunho católico, mais próximo do iluminismo italiano que do francês. Razão de seu caráter antes reformista, conservador, que propriamente revolucionário. Na reforma, prevalecem os critérios políticos, que procuram resguardar os interesses dos Padres e do Império. Na política reformista de Pombal, o absolutismo alia-se ao pensamento iluminista para enfrentar e reduzir o poder eclesiástico, dos jesuítas e da Cúria Romana. Investe-se contra o clero e seus privilégios; o clero que formava um estado dentro do Estado, sendo alvo de críticas por parte do pensamento ilustrado. Afirma-se o regalismo, mas de forma a não se romper a aliança, consolidada no regime do Padroado, entre o Estado português e a Igreja. Nos campos da Teologia e do Direito, não por acaso são adotados novos autores como Martini e Van Espen, que defendem a supremacia do Estado sobre a Igreja e procuram conciliar a razão e o absolutismo.

Na verdade, o que pretende Pombal é colocar sob o controle do Estado muitas daquelas instâncias de poder que

estavam nas mãos da Igreja, da Inquisição. É o caso da educação e da censura dos livros. Com a criação da Real Mesa Censória, em 1768, Pombal fez da censura dos livros uma atribuição secular, pautada por critérios mais políticos que teológicos. Não é de se surpreender, então, que entre os autores por ele censurados estejam Spinoza e Rousseau, entre outros luminares do pensamento iluminista.

As reformas pombalinas, mormente na instrução pública, não deixam de ter, contudo, um sentido iluminista. Objetivam reforçar os fundamentos da ordem civil, expressão dos anseios burgueses. Em suas orientações, a reforma universitária repudia o escolasticismo, procurando evitar o empirismo e o racionalismo; recusa o casuísmo e o formalismo verbal; rejeita as disputas dialéticas sobre questões teológicas e da jurisprudência civil e canônica, alimentadas pelo espírito escolástico; opõe-se a estudos que não mais correspondem às condições de vida da época, bem como à busca do grau universitário apenas para arranjar um alto cargo na administração. Em contrapartida, a reforma valoriza a nova filosofia e o método experimental, fundado na experiência e na observação dos fatos; prioriza e incentiva os estudos das ciências da natureza e matemáticas, por meio da criação das Faculdades de Matemática, de Filosofia e de anexos como os Gabinetes de História Natural e de Física Experimental, o Laboratório Químico e o Jardim Botânico; propugna pela unidade do trabalho científico e adota o ecletismo como a melhor solução

para os problemas filosóficos.

Tendo em vista a formação jurídica dos letrados e poetas de Vila Rica, interessam-me mais de perto as diretrizes adotadas na organização dos estudos jurídicos. Estes são os mais procurados pelos integrantes da elite intelectual brasileira que vão estudar em Coimbra. Basta ver que, no período de 1720 a 1820, dos cerca de 1887 estudantes de proveniência brasileira, 1000 ingressam em Cânones e Leis (RODRIGUES, 1990:91). Quanto aos novos rumos dos estudos jurídicos adotados pela reforma, veja-se o que diz um especialista na matéria:

"Na organização dos estudos jurídicos, a reforma pombalina se caracterizou, sobretudo, por três diretrizes fundamentais: a restauração, sob novas bases, do direito natural, a introdução dos estudos históricos das leis e das instituições, como ponto de partida para a compreensão do corpo jurídico, e, finalmente, a substituição, no ensino, do método analítico de Bártolo pelo método sintético da escola Cujaciana. Estes três aspectos, na sua finalidade íntima, integravam-se nos propósitos da ideologia absolutista que a força dos acontecimentos políticos reclamavam" (CARVALHO, 1978:176-177).

Restaurar o direito natural sob novas bases significava, à época, repelir o direito natural dos jesuítas e a contribuição dos juristas da Segunda Escolástica, porquanto não contemplavam os ideais políticos do absolutismo do Gabinete de Dom José I. Com efeito, o direito natural jesuítico, de inspiração escolástica, propunha uma concepção jurídica em que as verdades teológicas prevaleciam sobre as canônicas; as leis canônicas,

por sua vez, se sobrepunham às leis civis. Daí que, empenhada em revogar essa concepção jurídica predominante na Universidade de Coimbra, a administração pombalina tenha recomendado, no **Compêndio Histórico do Estado Geral da Universidade (1771)** e nos novos Estatutos, um jusnaturalismo filiado à tradição de Grócio e Puffendorf, naturalmente que expurgado das injunções teológicas. Esses autores do Direito, além de outros cujos livros já penetravam na Universidade, viam na razão e na natureza as fontes primordiais do direito e do saber, endossando princípios iluministas. Objetivando preservar a independência temporal do poder monárquico, os reformadores de Pombal advogam, por conseguinte, uma concepção do direito natural fundada no princípio de que o poder dos reis emana diretamente da ordem natural, da qual Deus é o fiador supremo. Revogadas as mediações, já é possível sustentar que a Majestade real promana, de modo imediato, livre e absoluta, do Deus Todo-Poderoso.

Reformados sob uma nova orientação, os estudos jurídicos convertiam o direito natural, entendido menos como um sistema de verdades estabelecidas, num instrumento a serviço da **boa interpretação das leis**. Procuravam conformá-lo, enquanto critério da **boa razão** a prevalecer na exegese dos textos jurídicos, aos princípios básicos da Lei da Boa Razão, de agosto de 1769, que orientavam o exercício da jurisprudência. Segundo tais princípios, a ordem moral é o pressuposto da vida jurídica e o direito natural é uma das manifestações da ética, cujas leis são instrumentos de coerção aos atos humanos. Estão aqui, a meu

ver, os fundamentos e a matriz ideológica do pensamento jurídico de Tomás Antônio Gonzaga, conforme expresso no seu **Tratado do Direito Natural**. Um pensamento fiel aos objetivos do despotismo esclarecido e ao regalismo.

Sob a inspiração dos ensinamentos modernizantes do **Verdadeiro método de estudar** de Verney, a reforma universitária acolheu os estudos históricos como uma necessária propedêutica à formação não só dos futuros juristas e teólogos, como também dos médicos. Os reformadores viram na história das instituições um corretivo eficaz aos abusos do artificialismo verbal dos escolásticos, que transformavam o direito e a teologia em meros jogos de palavras. Razão pela qual adotaram a história romana e a história da Igreja como complemento indispensável ao direito romano e ao eclesiástico. E, mais que isso, exigiram o estudo do desenvolvimento do direito português à luz das situações históricas que o condicionaram. O que favoreceu quer o estabelecimento de uma hermenêutica fiel aos motivos históricos justificadores das leis e instituições, quer a adoção de uma ordem jurídica que melhor traduzisse os interesses nacionais, tão caros ao pombalismo. Ao tempo de seus estudos em Coimbra, certamente que um Gonzaga e um Alvarenga Peixoto já respiravam esses novos ares, de valorização do conhecimento histórico. Como não reconhecer aí as motivações mais profundas do apego à "sábua História", tão cristalino no pastor Dirceu? E mesmo um poema como o **Vila Rica**, em que Cláudio expõe os seus fundamentos históricos, já não seria um fruto precoce dessa eclosão de

historicidade?

Quanto à substituição do método analítico pelo sintético, visava a oferecer uma clara e inteligível compreensão dos textos, libertando-os de glosas e comentários analíticos mais propícios a dúvidas e sofismas. Afinal, sequiosa de resultados práticos e objetivos, a racionalidade ilustrada que permeia as políticas reformadoras do pombalismo não tolerava os caminhos sinuosos da dúvida, muito menos as indecisões e perplexidades. Com o intuito de superar os impasses do sistema colonial e mercantil lusitano, em busca de uma maior eficácia e competência por parte da administração burocrática, o absolutismo ilustrado de Pombal sonhou com uma ordem jurídica e um sistema ético baseados na evidência de princípios semelhantes aos da geometria.

Vejo agora que, à medida que fui demarcando o papel e o significado da instituição universitária na formação dos magistrados de Vila Rica, acabei inevitavelmente mapeando outros domínios não propriamente discursivos, que repercutem mais além, na escrita poética: o absolutismo ilustrado, na esfera política; o sistema colonial mercantil, no âmbito dos processos econômicos; e o aparelho administrativo-burocrático com seu estamento, na ordem social. Mais ainda, adentrei naturalmente por domínios discursivos, esboçando um solo epistêmico. Na verdade, o espaço histórico social e o espaço epistêmico se imbricam, se interpenetram e se fundem por meio de uma rede complexa e inextricável de trilhas, veios e vasos comunicantes,

de tal forma que se mostram indissociáveis. E forjam um espaço comum, um solo fértil para o tecer e destecer dos discursos. Aí, nesse chão comum onde também se inscreve, carece de se situar o discurso poético, a fim de discernir seus efeitos de sentido, as concepções e práticas do poeta e da poesia.

Antes de passar ao exame das relações do discurso poético com outras práticas discursivas, é preciso assinalar a ascendência das academias e agremiações literárias sobre o poético. Especialmente aquelas colocadas em voga pelo Arcadismo, como a Arcádia Romana, a Arcádia Lusitana e a nossa Arcádia Ultramarina. Não cabe aqui aprofundar sobre o papel de tais academias, discutir sua importância para o progresso das letras em geral e da literatura brasileira, em particular. Mas seja dito que, num espaço cultural periférico e colonizado como o nosso, marcado pela prática do transplante e da cópia, o surto das academias parece indiciar menos o êxito que o insucesso do homem letrado, isolado do seu meio. Mas não deixa de ser também uma forma de resistência do intelectual contra o isolamento que lhe é imposto. Curiosamente, uma das primeiras academias que vingou por aqui, cujo aparecimento se dá em 1724, na Bahia, tinha o significativo nome de **Academia Brasílica dos Esquecidos**. Sublinho o "esquecidos", dado que parece bem traduzir a indiferença do meio em relação às letras e aos letrados.

Quanto à Arcádia Ultramarina, sua criação é anunciada pelo magistrado e poeta Cláudio Manuel da Costa no discurso que faz, em 4-9-1768, por ocasião da posse do governador D. José

Luiz de Meneses. E dela se proclama seu Vice-Custode, sob o nome arcádico de Glauceste Satúrnio. Em sua existência efetiva, todavia, ela parece ter se limitado às reuniões — os conspirativos "congressos" — nas casas de Cláudio e Gonzaga.

Essas academias congregam, como se sabe, não apenas os homens das belas-letas, mas ainda pessoas de estirpe e indivíduos ligados a outros ramos do conhecimento e a atividades mais prosaicas. À Arcádia Romana, por exemplo, associam-se fidalgos, cardeais e militares. O próprio Dom João V, "de olho" nas relações diplomáticas entre Portugal e a Santa Sé, faz-se introduzir no convívio dos pastores romanos, juntamente com outros nobres e cardeais portugueses. Chega até mesmo a doar um terreno em Roma — o bosque Parrásio — para as reuniões acadêmicas e as solenidades lítero-musicais da Arcádia (HOLANDA, 1991:182-183).

Em Vila Rica, nas reuniões em casas de Cláudio e de Gonzaga, além dos bacharéis — os letrados de salão —, dos sacerdotes e militares, é de se supor também a presença de pessoas ligadas a atividades científicas mais utilitárias, como o Dr. Joaquim Veloso de Miranda, um naturalista amigo de Gonzaga, autor de algumas pesquisas de história natural à época da conturbada administração de Cunha Meneses. É o caso também do Dr. José Álvares Maciel e do Dr. Domingos Vidal Barbosa — estudioso o primeiro da química e da atividade manufactureira, no que andou pela Inglaterra, e formado em medicina o segundo, mas envolvidos ambos com a Inconfidência Mineira.

O fato é que, sob a rubrica do literário, consorciavam-se nessas agremiações diferentes saberes e práticas discursivas, de modo que elas cumprem — o que me soa bastante significativo — uma dupla função. De um lado, essas academias e agremiações procedem a uma formalização e ritualização dos discursos, impondo a idéia do discurso bem feito, construído segundo modelos previamente estabelecidos, o que os legitima. Nesse sentido, tanto quanto a instituição universitária, constituem fator de limitação à livre proliferação dos discursos. Funcionam tais academias, de outro lado, como espaços propícios à emulação entre os pares e entre os discursos. Permitem, enquanto instrumentos de distinção social, opor os letrados — um grupo restrito e seletíssimo de gente ciosa de seu saber e prestígio — à grande maioria do povo comum, o vulgo ignaro, ou a *canaille* dos iluministas franceses.

As conexões da literatura setecentista com o pensamento jurídico já foram encarecidas por diversos autores e críticos. Na produção literária da Metrópole, por exemplo, ao considerarem a Arcádia Lusitana e a formação do novo gosto, com a dissolução da literatura barroca, Antônio José Saraiva e Oscar Lopes diagnosticam no novo estilo literário um "excesso de regulamentação racional, que em parte denuncia o domínio da expressão literária por juristas, por filhos da burguesia feitos desembargadores, ou funcionários do 'despotismo esclarecido', a legislar sistematicamente para o Parnaso" (SARAIVA & LOPES, 1969:603). Esse consórcio do literário com o jurídico trata-se

de um fenômeno bem mais amplo, cujas ressonâncias se fazem sentir também no universo cultural das colônias portuguesas. Nessa direção, Afonso Arinos de Melo Franco chega a afirmar uma relação indiscutível do movimento intelectual dos meados do século XVIII, surgido na Europa e nos Estados Unidos, com os ideais jurídicos empenhados na transformação política do Estado. O que explicaria, a seu ver, a vinculação da literatura brasileira, que se afirma nacionalmente por aquela época, com o Direito. Destaca então o papel orientador dos bacharéis de Coimbra tanto no movimento poético quanto no político das Minas Gerais setecentistas, conforme se pode depreender da atuação de Gonzaga, ao mesmo tempo que um dos grandes poetas do grupo, o seu jurista melhor aparelhado nos campos técnico e doutrinário. E conclui o jurista e crítico Melo Franco:

"Pode-se dizer que o primeiro movimento poético marcante da literatura brasileira, o arcadismo mineiro, exprimiu também os ideais jurídicos da burguesia, que já se encontrava em condições de traçar rumos, tanto no Direito Público quanto no Direito Privado" (FRANCO, 1971:176).

Nos autores mencionados nota-se, entretanto, uma preocupação maior com o aspecto genético, causal, relacionado ao avanço da burguesia e suas conseqüências, deixando-se de lado o que sucede propriamente com o campo discursivo, especialmente com o discurso poético. Dentro da linha de análise adotada, interessa-me mais ver de que forma aquele "excesso de regulamentação racional", obviamente que reforçado pela

mentalidade jurídica, afeta as regras de formação dos discursos e altera-lhes a conformação verbal, a enunciação e o agenciamento de seus enunciados. Alguns trabalhos mais recentes, dedicados sobretudo ao exame do pensamento jurídico e da obra poética de Tomás Antônio Gonzaga, parecem avançar nesse sentido, fornecendo alguns subsídios a esta reflexão e argumentação.

Num trabalho em que trata da concepção da poesia como imitação e pintura no **Marília de Dirceu**, Fernando Cristóvão identifica a presença, nas líras de Gonzaga, de uma estrutura narrativa ou argumentativa servindo de suporte à manifestação lírica. Expediente que, aliado à subordinação de todos os poemas a um centro dinamizador — Marília —, demonstra a originalidade do poeta de Vila Rica, distanciando-o dos autores clássicos aos quais imita (CRISTÓVÃO, 1981:29-37). Em diversas líras o crítico registra seja o recurso a uma pequena história, normalmente de cunho mitológico e cujo protagonista é quase sempre Cupido, seja o emprego de uma ordem argumentativa em que se visualizam silogismos escolásticos, entimemas e diversos tipos de argumento.

Quanto ao artifício narrativo, exemplifica-o o crítico com a líra 32 — "Topei um dia". Nessa composição, empenhado em se livrar do amor por Marília, Dirceu relata o combate violento que dá a Cupido e ao fim do qual o subjuga e mata. Acudido por Marília, no entanto, o deus Amor é ressuscitado. E Dirceu se reconhece não como vencedor mas como vencido, dado que é vão lutar contra o amor. Além disso, o mesmo recurso narrativo pode

ser encontrado em vários outros poemas, como nas líras 20 — "O cego Cupido, um dia"—, 42 — "Num sítio ameno" — e 44 — "O destro Cupido um dia".

Se é verdade que o uso recorrente do suporte narrativo livra a manifestação reiterada do sentimento amoroso da monotonia, favorecendo a leveza e graciosidade dos poemas, o que me parece significativo sublinhar é o fato de que essa estrutura narrativa, como se manifesta nas líras gonzaguianas, procede do discurso jurídico e dele extrai a sua significação. Com efeito, no âmbito da jurisprudência e da moral, é muito comum a concretização de um princípio geral, de uma lei ou norma, por meio de um gesto verbal — pequenas narrativas ou casos. A propósito, André Jolles vincula a forma simples do caso à jurisprudência e à moral, áreas discursivas extremamente favoráveis à sua proliferação. E lembra que não só as regras jurídicas, como também as normas da Lógica, geraram inúmeros casos desde a Antigüidade; porém, é particularmente no domínio da Teologia moral, a partir do século XVI, que os casos se manifestam abundantemente, delimitando o terreno movediço e polêmico da Casuística. No gesto verbal do caso objetivam-se, pois, a lei e a norma a que os atos de toda e qualquer espécie são remetidos, pesados e julgados, consubstanciando-se a propriedade e justeza de princípios gerais, universais (JOLLES, 1976:145-166).

A um jurista tão bem equipado técnica e doutrinariamente como Tomás Antônio Gonzaga, com amplo conhecimento da Teologia e

da Moral, certamente que não escapavam o funcionamento e os efeitos retóricos das pequenas histórias, dos casos. Sabe muito bem valer-se deles como instrumentos de argumentação e persuasão. Não apenas no campo jurídico, como também na arena amorosa. Tanto é que, a fim de conquistar sua Marília, o pastor Dirceu põe-se a narrar breves episódios, casos elucidativos dos sentimentos que lhe avassalam o peito. Por essa via é possível apreender-se a função dos recursos narrativos em diversas liras, evidenciando a apropriação de procedimentos do discurso jurídico pelo poético.

A lira 40 — "Em uma frondosa/ roseira se abria", calcada num *topos* clássico, tem-se o breve relato em que Marília, ao torcer o pé de um botão de rosa, é picada por uma abelha, derramando-se em lágrimas. Mas prontamente é socorrida por Cupido que, vendo-a em pranto, adverte-a de sua falta de compaixão ante os sofrimentos que causa ao bom Dirceu. Um tal relato ilustra bem a norma geral de que não se deve fazer a outrem o que não se quer para si próprio. E em várias outras liras, como na 47 — "O tirano Amor risonho", os casos relatados demonstram o princípio da indestrutibilidade do sentimento amoroso e de que a ele todos devem se submeter.

O teor argumentativo de muitos dos poemas de Marília de Dirceu, a que alude Cristóvão, deve ser pensado levando-se em conta as conexões do discurso poético com o jurídico e o retórico, transformando-se o espaço textual lírico em instância persuasória, de demonstração da validade de regras e verdades

gerais, fundadas no direito natural. O crítico português analisa a argumentação contida na lira 25 — "De amor, minha Marília, a formosura", procurando caracterizar o recurso a uma estrutura probatória, comum à poesia de Gonzaga. Reduz os argumentos da referida lira a dois silogismos, cujos corolários expressam as seguintes verdades gerais: "Todos os que são dotados de razão e discurso amam" e "todos os homens devem amar a formosura". Observa ainda que, desenvolvendo o argumento *a pari*, a lira expõe a idéia básica, constantemente repetida, de que Dirceu ama Marília. E o seu amor deve ser aceito porquanto, paralelamente ao que sucede na natureza e na lógica, Dirceu obedece às mesmas leis universais, segundo assevera a primeira estrofe do poema:

*De amar, minha Marília, a formosura
 não se podem livrar humanos peitos:
 adoram os heróis, e os mesmos brutos
 aos grilhões de Cupido estão sujeitos.
 Quem, Marília, despreza
 a luz da razão precisa,
 e, se tem discurso, pisa
 a lei, que lhe ditou a Natureza.*

A luz da razão e os ditames do entendimento, garantia do respeito às leis da Natureza inscritas nas próprias criaturas, são uma preocupação do intelectual ilustrado e devem prevalecer em todos os homens. Mas à lei do amor nem só os homens estão submetidos, senão que também os animais e os próprios deuses, testemunhando-se a força universal de Eros, porque natural. Para demonstrar que até os deuses se rendem aos grilhões do amor, o poeta lança mão de "argumentos de conveniência" — as

confirmationes típicas da argumentação tradicional. Haja vista as aventuras amorosas de Jove após Cupido entrar no céu. O que se afirma, então, é o caráter necessário e universal da lei, válida para todos os seres.

Preso Gonzaga e incriminado por sua participação no movimento dos inconfidentes, é nas líras compostas na prisão que se torna mais evidente a estrutura argumentativa dos poemas de **Marília de Dirceu**. O poeta e pastor Dirceu abandona o cajado do pastoreio para, dando vez e voz ao homem Gonzaga crispado pela história, comporta-se como um magistrado, a terçar as armas do discurso na defesa da tese de sua inocência. É numa dupla direção, contudo, que ele mobiliza toda a sua capacidade argumentativa: de um lado, provar sua inocência; de outro, preservar o amor de sua Marília, fortemente abalado pelo impacto dos acontecimentos políticos. O amor que é na verdade, dentro de sua estratégia argumentativa, o grande e imbatível argumento em favor de sua defesa, capaz de angariar a simpatia de juizes e leitores. Na cena privada, que vai contaminando a cena pública, o pastor Dirceu desfia reiteradas vezes o argumento maior em prol da inocência do réu Gonzaga: se crime houve, foi "só de amores", conforme ressalta à última estrofe da lira 60. Tese reforçada, à lira 61, pelo cândido, mas não menos persuasivo, epitáfio que Dirceu sonha ver inscrito em seu sepulcro: "Se teve delito,/ só foi a paixão,/ que a todos faz réus".

O espaço textual poético converte-se, dessa forma, num tribunal, onde o poeta antecipa e simula o seu julgamento,

forjando toda uma cadeia argumentativa capaz de livrá-lo da imputação em crime de lesa-majestade. Veja-se, a propósito, a lira 64, em que Dirceu já comparece perante a deusa da Justiça, Astréia, desfiando solerte toda uma argumentação que o isenta de culpa. Verdadeira peça de jurisprudência, nessa lira Gonzaga procura criar uma opinião, diria que pública, favorável a sua defesa. E argumenta com argúcia no sentido de contestar o ideal separatista da conjuração e de demonstrar a improcedência do processo. Assim, discurso poético e discurso jurídico se superpõem, objetivando alcançar os mesmos efeitos retóricos. E a poesia é salva pelo tom comovente e de profunda sinceridade pessoal dessas composições no cárcere.

Narrar uma pequena história, um caso, concretizando pelo gesto verbal uma lei, uma norma; argumentar, demonstrando a validade de um princípio geral, a propriedade de uma regra. Eis o duplo e concatenado movimento da lírica de Gonzaga, em que o narrar e o argumentar denunciam a contaminação de um discurso pelo outro, do poético pelo jurídico e deste por aquele. Recolhidos ambos pela busca dos mesmos efeitos retóricos. Imbricados, num e noutra discurso depreende-se o gesto meticoloso e insistente com que se pretende deter a natural dispersão das coisas, dos acontecimentos, da vida, enfim, regulando o movimento volátil e voluptuoso dos sentimentos e das paixões, balizando o curso inestancável e imprevisível dos desejos. Assim conjuminados o poético e o jurídico, já é possível fazer-se da poesia o espaço da representação de um eu

ou de uma coletividade amparados por leis e normas, por critérios gerais. E como tal, desdobrando-se no discurso também regrado e convencional que os representa, podem ser medidos e pesados, avaliados pelo jogo das identidades e diferenças, tornando-se objeto de um conhecimento mais preciso, verdadeiro.

É tendo em conta esse racionalismo cunhado na jurisprudência e na moral que se podem explicar quer as ambigüidades dos magistrados e poetas de Vila Rica, quer o apreço que demonstram às normas e regras estabelecidas, denunciando a existência de um esquema mental legalista. Não é por acaso que Gonzaga, nas líras em que se defende da acusação de inconfidente, procura preservar a ordem jurídica estabelecida, resguardando os seus juizes, sem questionar-lhe os fundamentos. Ordem, afinal, da qual ele próprio faz parte, como um de seus juizes. Não é por acaso também que, nas *Cartas chilenas*, as denúncias das arbitrariedades do Fanfarrão Minésio contenham um fundo mais jurídico e moral do que político, traíndo uma visão de mundo legalista e aristocrática, aferrada na defesa das leis e instituições, e receosa de mudanças nos hábitos e costumes. Não é por acaso, enfim, que, numa lira como a 28 — "Marília, de que te queixas" —, seja tão enfático e repetitivo o uso da expressão "lei da Natureza" e que, no soneto que compôs pelos meados de 1787, como a se despedir de Vila Rica, confesse o poeta e magistrado que, "julgando os crimes, nunca voto dava/ mais duro ou pio do que a lei pedia". Percebe-se aí a sujeição do lirismo gonzaguiano aos parâmetros do legal.

Razão pela qual, salientando a formação rígida do ouvidor de Vila Rica, Fernando Cristóvão tenha assinalado também, e com bastante propriedade, "a sua deformação profissional de, mesmo nas coisas do amor, tudo entender pelo crivo jurídico da norma e da lei" (CRISTÓVÃO, 1981:49).

Enquanto formações discursivas que se convizinham e se interpenetram, os discursos poético e jurídico, conforme podemos vê-los praticados pelos poetas e magistrados de Vila Rica, encontram no retórico um espaço comum, mediador, a estimular o intercâmbio entre eles. Daí que, para se avaliarem de modo mais rigoroso as configurações, os procedimentos verbais e de argumentação desses discursos, e até mesmo o forte apelo ao normativo e ao legal, que ambos os discursos sustentam, não se pode prescindir de uma referência ao papel e à influência da retórica na poesia e na jurisprudência, no contexto do século XVIII.

Num estudo bem mais recente, ao tratar da "persistência das idéias e das formas" na obra de Tomás Antônio Gonzaga, Ronald Polito (1990) destaca a sensível importância da retórica tanto para o poético quanto para o jurídico, a facilitar a aproximação entre esses dois domínios discursivos. A partir das considerações de Verney no *Verdadeiro Método*, relativas ao ensino da retórica, à poesia portuguesa e ao estudo da jurisprudência, Polito constata o fato de ser a retórica uma matéria de ensino presente em todos os campos de estudo, particularmente nos estudos jurídicos e poéticos. E verifica ter havido, no século XVIII português, uma enorme revalorização dos

estudos de retórica. Mas ainda, com base nos *Elementos de retórica literária* de Heinrich Lausberg, ressalta também o efeito regulamentador da retórica escolar em relação à produção dos discursos, ao prescrever-lhe inúmeros preceitos técnicos. Com Lausberg, tendo presente as analogias entre o discurso poético e os gêneros judicial e deliberativo, apreende uma transferência imediata à poesia do conhecimento e dos processos empregados na retórica (POLITO, 1990:17-18).

Anteriormente, é bem verdade, já se havia registrado o acentuado domínio da tradição retórica no período que vai do Renascimento ao Arcadismo, referindo-se a uma confusão entre a retórica, a lógica e a poética, muito comum nessa época (COUTINHO, 1968, v.I:129). Mas o liame entre o sistema educacional vigente e a força dessa tradição retórica, cuja meta consistia em "ensinar a falar e escrever com persuasão", mereceu da parte do organizador de *A literatura no Brasil* apenas uma breve alusão, já que a perspectiva crítica da obra, de orientação mais formalista, impedia-lhe avançar por direções mais extratextuais.

A contaminação do discurso poético pelo retórico, bem como os efeitos deste sobre aquele, me parece terem sido colocados de forma contundente numa assertiva bastante categórica contida na lira 87, quando Dirceu declara: "O meu discurso, Marília, é reto". Mas em que consiste, para o nosso poeta, um discurso reto? Tentemos compreender o significado dessa declaração, aclarando um pouco mais as ligações entre

poesia e retórica.

Parece que as conexões da retórica com a poesia são bem remotas. Podem ser entrevistadas já em Aristóteles, o grande teórico e articulador do império do retórico, cuja *Arte Retórica* se ocupa em estabelecer distinções entre o estilo dos oradores e o estilo dos poetas. É precisamente o que executa na terceira parte do seu tratado sobre a *techné rhetoriké*, dedicada ao estudo da forma, ao tratamento dispensado à linguagem pelos retores. Ou seja, após ter percorrido a via dos argumentos e das provas, no livro I, e ter tratado da disposição das partes do discurso no livro II, o filósofo examina, no livro III, a tradução dos argumentos em palavras, o uso do ornamento das figuras, conferindo animação e colorido ao discurso, tornando as palavras saborosas, desejáveis. Põe-se a considerar, então, as qualidades do estilo do orador, sua conveniência e adequação a cada gênero de discurso; perscruta a frase e suas diferentes formas, como a frase justaposta e a antitética; debruça-se, metuculoso, sobre o vocabulário oratório, a um tempo confundido com o vocabulário poético; e sonda-lhe os recursos aos epítetos, às hipérboles, às imagens, às metáforas e às antíteses, discernindo a gama variada de impactos sobre os ouvintes.

Nos primeiros retores, como no caso de Górgias de Leontium, que chegou a Atenas em 427 a.C., Aristóteles recrimina o emprego de um estilo poético. Se os primeiros oradores imitam os poetas no estilo, é porque — justifica-o o discípulo de Platão —, embora fossem frívolos os assuntos tratados pela

poesia, o estilo dos poetas alcançava-lhes boa fama, reputação. Mas havia que discernir, discriminar os discurso, formulando limites, fronteiras. Tocado pelo ímpeto das distinções e classificações, o teórico da retórica repudia o perigo das confusões e hibridismos. Daí que censure no sofista Górgias — o interlocutor de Sócrates no diálogo de Platão intitulado Górgias — a utilização dos préstimos das musas. Entretanto, o que há precisamente de tão censurável em Górgias e, por extensão, nos sofistas, que ameaça o edifício retórico de Aristóteles?

Aristóteles e Górgias oferecem dois modos distintos de compreensão dos fatos do discurso. Um e outro atribuem pesos e valores diferentes às operações da retórica: a *inventio*, a *dispositio*, a *elocutio*, a *actio* e a *memoria*. O filósofo sacrifica as duas últimas partes, a *actio* e a *memoria*, por meio das quais se trata o discurso como um ator, recorrendo-se a gestos e dicção, à memória; dizem respeito à execução e não à produção do discurso, não constituindo, portanto, uma *techne*, uma arte. Mais atento à produção das provas, ao raciocínio e à ordenação das partes do discurso, empresta um grande valor à *inventio* e à *dispositio*. E considera a *elocutio* — o concurso do ornamento das palavras, das figuras — como uma parte menor. Pode-se dizer que Aristóteles tem uma perspectiva mais sintagmática da retórica. E mais sistêmica, porquanto procura isolar, caracterizar e identificar campos discursivos autônomos, operando sua análise segundo uma lógica disjuntiva, porém totalizante. Tanto é que escreveu dois tratados sobre os fatos

do discurso — a Arte Retórica e a Arte Poética —, configurando-se dois sistemas distintos, cuja oposição sustenta o campo da retórica. Foi o que Barthes observou, com muita propriedade, ao confrontar os dois tratados:

"Aristóteles escreveu dois tratados sobre os fatos do discurso, mas ambos são distintos: a *Techne rhetorike* trata de uma arte da comunicação cotidiana, do discurso em público; a *Techne poietike* trata de uma arte da evocação imaginária. No primeiro caso, trata-se de regular a progressão do discurso de idéia em idéia; no segundo, a progressão da obra de imagem em imagem: ambas são, para Aristóteles, dois encaminhamentos específicos, duas "technai" autônomas; e é a oposição desses dois sistemas, um retórico e outro poético, que, de fato, define a retórica aristotélica" (BARTHES, 1976:155).

Na oposição entre o retórico e o poético fundamenta-se o sólido império da retórica aristotélica. Compreende-se, pois, que o seu teórico e articulador tanto insistia em distinguir, isolar e classificar os campos discursivos; tanto se empenhe em caracterizar sistemas autônomos e opostos; e tanto se acautele com as vizinhanças perturbadoras, as misturas e interpenetrações comprometedoras. A confusão que o estagirita procura dirimir parece localizar-se no fato de que tanto o retor quanto o poeta lidam com a palavra, com a linguagem, instrumento fundamental de suas artes. Um e outro são produtores de textos, de discursos. Mas, julga-o Aristóteles, diferentes têm de ser os estilos, visto que cada um trabalha de modo peculiar a palavra, e diversos são os raciocínios e as finalidades de cada discurso. Logo, cabe separá-los bem, como a água do vinho.

Há, no entanto, um perigo que ronda constantemente este compacto território. São as conjunções e fusões, inerentes à dinâmica e fluidez tão próprias dos acontecimentos, da vida. Se se fundem retórica e poesia, neutralizando-se a oposição entre elas — já o notara Barthes —, esboroa-se o império da retórica aristotélica. Eis a ameaça que Górgias representa.

Diversamente do filósofo, a operação da retórica que o sofista mais realça, ao insistir no trabalho das figuras, dos ornamentos da palavra, é a *elocutio* — o território mais partilhado por poetas e retores. É que Górgias procura aplicar à prosa critérios estéticos, tomados à poesia. Se, como no caso dos elogios fúnebres, a passagem do verso à prosa acarretou a perda do metro e da música, pretende Górgias elevar a prosa — mais adequada à comunicação cotidiana e pública — à condição de discurso erudito, de objeto estético, submetendo-a a um código retórico, imanente à própria prosa e cunhado a partir da poesia. O que explica a sua preferência pela simetria das frases e palavras do mesmo timbre, o seu apreço pelas antíteses, reforçadas por meio de assonâncias, aliteraões e metáforas. Metáforas que Aristóteles julga demasiado poéticas. A sensibilidade de Górgias em relação à forma, ao significante, parece mais afinada que a de Aristóteles, mais cioso este do significado, da *res* que da *verbum*. Ao dar um peso maior à *elocutio*, ele privilegia o mecanismo da escolha e reunião das palavras, da substituição de um termo por outro, com o que se obtém um sentido segundo, conotativo. E parece adivinhar nas

palavras, na ordem significante mesma, também um poder persuasório, visto como que exclusivo do raciocínio entimemático.

Pode-se afirmar, então, com Barthes, que Górgias nos dá a perspectiva paradigmática da retórica. Operando dentro de uma lógica conjuntiva, neutraliza diferenças e resiste aos binarismos, aproximando o que se quer distinto e distante. Com ele, as artes retóricas e as artes poéticas habitam um mesmo território, onde prevalece a soberania da linguagem. E o grande retor é também um poeta. Assim, o que um, o Sofista, se empenha em reunir, aglutinar, o outro — o Filósofo — teima em separar, opor.

A roda do tempo incumbiu-se, entretanto, de arruinar o império retórico de Aristóteles, propiciando a fusão da retórica com a poética. Em sua passagem pelo mundo latino, com Cícero e Quintiliano, Ovídio e Horácio, a retórica aristotélica deixa de ser concebida enquanto *techne*, produção, e vê-se reduzida ao aspecto formal. A operação retórica da *elocutio*, relativa à forma, sobrepõe-se às demais, atinentes às questões de fundo; a teoria da argumentação, a invenção das provas. O resultado mais evidente dessa transformação foi o caráter eminentemente classificatório e normativo com que se revestiu a retórica a partir de então. Caráter acentuado pela composição de inúmeros tratados: *De oratore* (Cícero), *De institutione oratoria* (Quintiliano), *Arte Poética* (Horácio), *De compositione verborum* (Dionísio de Halicarnasso), entre tantos outros.

Já na Idade Média encontra-se sacramentada a união da retórica com a poética. As artes retóricas são vistas como artes

poéticas, e os retóricos, como poetas. Unida à poética, a retórica passa a cuidar dos problemas de composição e estilo. Insinua-se, assim, a idéia da literatura como um conceito transcendente, que penetrará pelo mundo moderno. Mas a idéia de literatura como arte do bem escrever, arte devidamente codificada e convencionalizada pelos tratados e manuais de retórica poética, como mostram as artes poéticas de um Ronsard, de um Boileau, por exemplo.

Urge retomar aquela declaração de Dirceu — "O meu discurso, Marília, é reto." —, para propor-lhe algumas interpretações. Sugerida por um estudioso do barroco mineiro, uma interpretação possível e pertinente consiste em tomá-la como expressiva metáfora da poética árcade-neoclássica, em contraste com o discurso barroco (ÁVILA, 1973). Se a linguagem barroca é marcada pelo jogo do claro-escuro e o excesso verbal, pela voluptuosidade da frase e o raciocínio sutil e afetado, o "discurso reto" pretende valorizar o pensamento claro, a frase simples e inteligível. Aspira à visibilidade da escrita. Uma escrita transparente, capaz de representar o pensamento, a ordem das coisas e do mundo. Uma ordem cunhada filosoficamente, pelo Iluminismo e, sociologicamente, pela burguesia. E isso conquanto persistam, muito mais em Cláudio do que em Gonzaga, procedimentos e recursos da linguagem barroca, num claro indício de um distanciamento entre a teoria e a prática poéticas.

Compreendida, porém, à luz dos vínculos do discurso poético com outros domínios discursivos, a referida assertiva do pastor Dirceu comporta outras possibilidades de interpretação. Ela contém uma significativa analogia entre o poeta e o retor, o orador. De uma parte, com efeito, os poetas de Vila Rica assemelham-se aos retores, enquanto especialistas na produção de discursos de variado feitio — jurídico, poético, filosófico, histórico. Em Gonzaga, principalmente, dada a força argumentativa de suas composições poéticas, o poeta é um retor. Ele arma o seu discurso atento tanto ao plano da argumentação quanto ao da construção das provas. De outra parte, o poeta é também um orador consciente da dimensão formal do poema. Como magistrado e poeta, revela-se um orador eloquente, com domínio daquelas várias operações da retórica. Sabe recorrer com habilidade e engenho aos preceitos, às estratégias e aos procedimentos das retóricas poéticas. Na esteira de Verney, por exemplo, recusa os desvios e as sutilezas do barroco, obediente às normas de uma lógica natural, a fim de que verdadeiramente reto seja o discurso.

Dentro de outra possibilidade interpretativa, o "discurso reto" de Gonzaga remete ao poder de representação da linguagem, em consonância com a episteme clássica. E, mais ainda, assinala a existência de princípios gerais, de regras de construção comuns a todo um conjunto interdiscursivo, em que se enquadram os discursos poético, jurídico, histórico, filosófico e teológico. Trata-se de discursos contaminados por um forte

teor argumentativo-analítico e pela lógica das identidades e das diferenças. Deles não se pode dizer que formulem enunciados rigorosos, verdadeiros; pertencem antes ao mundo das opiniões que das ciências. No entanto, são discursos que procuram controlar o fluxo da imaginação e conter as semelhanças imediatas, submetendo-as à prova da comparação. Também buscam se pautar pelo discernimento, pelos juízos seguros e as evidências. São discursos, enfim, que pretendem representar a percepção das coisas, dos sujeitos, do mundo, sem que com eles se confundam.

No discurso poético árcade-neoclássico, particularmente na poesia de Gonzaga, percebe-se certo desprestígio da metáfora, da analogia, da semelhança. E não por acaso. Trata-se de uma conseqüência lógica do caráter reto de seu discurso. Um discurso que confia na sua capacidade de representação, partilhando de uma compreensão clássica da linguagem, em que análise da representação e teoria dos signos se interpenetram. E que aposta na transparência da linguagem, procurando desfazer toda opacidade entre o signo e seu conteúdo. Além do que, reforça o desprestígio da metáfora, da conotação, o aspecto argumentativo-analítico da poesia de Gonzaga. Este, ao que parece, uma ressonância no universo poético da gramática geral da idade clássica, que concebe a linguagem como análise do pensamento, como conhecimento.

O apelo à transparência e visibilidade da escrita poética, em Gonzaga, pode ser rastreado no entrecruzamento do discurso poético com outros domínios discursivos. Ao capítulo

segundo da Parte III do seu **Tratado de Direito Natural**, em que trata das leis, Gonzaga elenca, como um dos requisitos da lei, o fato de que deve ser promulgada. Mas, e é outro requisito, "promulgada com palavras claras e próprias, que não causem dúvidas" (GONZAGA, 1942:531). Registre-se a preocupação do jurista em relação à linguagem, à forma. Propõe um discurso claro, inteligível, denotativo, que represente com objetividade o preceito legal e a exata intenção do legislador. Examinada na sua confluência com o discurso jurídico, e mesmo com o teológico, pode-se afirmar que a poesia de Gonzaga constitui-se num espaço textual de promulgação da lei. Da lei natural, que é a lei divina comunicada às criaturas por meio da razão. Daí a recorrência do significante "lei" em algumas de suas composições, sobretudo a satírica. Daí a discursividade de sua poesia.

Concluindo o exame dessa teia dos discursos, centrado mais na obra de Tomás Antônio Gonzaga, retomo sumariamente o outro termo da comparação: a poesia de Cláudio Manuel da Costa. Na sua escrita poética também se fazem presentes o teor argumentativo-analítico, o intento da visibilidade, a discursividade. Só que, é bem verdade, de forma mais branda. Brandura decorrente da atmosfera lírica mais espessa de muitas de suas composições. E também da persistência de recursos e procedimentos da poética barroca em sua obra, fato já notado e analisado por vários críticos, e do qual o poeta mineiro se mostra bastante consciente, conforme o demonstrou no seu "Prólogo ao leitor".

No **Vila Rica**, por exemplo, discurso histórico e discurso

poético se convizinham. Ao seu poema épico apôs o poeta, antes, um "Fundamento histórico" e, depois, "Notas do autor" explicativas de fatos, datas e personagens históricos mencionados na composição épica. Marcados por uma relação complementar, tanto o "Fundamento" quanto as "Notas" denunciam a existência de uma consciência histórica já bastante desenvolvida entre os letrados e poetas de Vila Rica. Consciência revigorada até mesmo pela pesquisa histórica de fontes primárias e documentos. Assim contíguos, contigüidade propícia aos deslocamentos, o caráter eminentemente discursivo e analítico-argumentativo do discurso histórico traslada-se para o discurso poético, impregnando-o. Daí que o poeta converta-se em historiador e o discurso poético almeje certa objetividade, um relativo poder argumentativo e persuasório. É o que se depreende do parágrafo de abertura do "Fundamento histórico", quando o autor assevera que se dispôs a escrevê-lo protestando

"não pretender alterar a verdade a benefício de alguma paixão, e só se regular pelo mais crítico e incontestável exame, que por si, e por pessoas de conhecida inteligência e probidade pôde conseguir sobre fatos, que ou a tradição conserva de memória, ou escreveu raramente algum gênio curioso, que o testemunhou de vista" (COSTA, 1903, v.2:151).

Contaminado o discurso poético por um pendor analítico e objetivo, não é de se estranhar que a linguagem do Vila Rica, em sua construção frasal, na rede vocabular, aspire à transparência, à clareza e inteligibilidade. Mesmo com os adornos da

fantasia e os trejeitos de ficção. Em razão disso, o seu tom discursivo e o fato de muitas de suas passagens não passarem de prosa rimada, como testemunha a seguinte passagem do Canto IX:

*Do teu antecessor seguindo a estrada
 Passas a ver com glória edificada
 A vila que escondida o fado tinha
 Com o precioso nome da Rainha;
 E no distante Serro se levanta
 A outra, que do Príncipe se canta;
 Ditosas povoações, que hão de algum dia
 Encher de lustre a lusa monarquia.*

(COSTA, 1903, v.2:245).

Ao justificar a redação do "Fundamento histórico" para os cantos do Vila Rica, Cláudio alega a insuficiência das "Notas" ante o seu propósito de "instruir o leitor da notícia mais perfeita do descobrimento das Minas Gerais". Na sua complementaridade, circunscrevendo o texto poético, o "Fundamento" e as "Notas" evidenciam seja a busca de um conhecimento perfeito, seja a noção de que, conforme a mentalidade clássica, conhecer é falar, discursar. Mas um falar e um discursar bem feitos, segundo certas prescrições. Ao se pensar o discurso poético do Setecentos mineiro em suas conexões com outros domínios, tanto discursivos quanto não-discursivos, pode-se ver que ele pertence a um mesmo solo discursivo e epistêmico. Submetido a uma análise arqueológica, o discurso poético dos letrados e magistrados de Vila Rica revelou-se seduzido pela representação e discursividade que marcam a episteme clássica. Também ele sonhou, um dia, ser conhecimento.

4. CONCLUSÃO

(IN)CONFIDÊNCIAS DA MEMÓRIA NA POESIA MINEIRA DO SÉCULO XVIII

Uma vez providenciada uma análise arqueológica do discurso poético do Setecentos mineiro, atenta ao jogo da instância de enunciação, às interrupções discursivas, era meu intuito considerar mais demoradamente, como um segundo momento da pesquisa sobre a poesia árcade mineira, a imagem do poeta inconfidente com sua concepção de poesia. Para tanto, previa alguns pontos para estudo e análise, os quais adianto em linhas gerais:

a) As razões da "sábia História". Imagem tão recorrente na poesia de Gonzaga, a "sábia História" remete às contradições históricas experimentadas pelos letrados e poetas de Vila Rica. De um lado, enquanto funcionários da Coroa portuguesa, e de outro, como proprietários locais, neles convivem interesses contraditórios. Interesses que constituem desdobramentos do sistema colonial que, para vingar, necessitava estimular a posse e propriedade das terras descobertas. Mas, ao alimentar o sentimento de propriedade, gera, como seu correlato, sentimentos nacionalistas. O que resulta em conjurações, rebeliões e revoltas, minando as bases do pacto colonial. Desse sentimento de propriedade dão

testemunho estes contundentes versos do pastor Dirceu: "É bom, minha Marília, é bom ser dono,/ de um rebanho, que cubra monte e prado" (lira 53).

- b) A articulação, em Vila Rica, de uma esfera pública literária, possibilitadora da formação de certa opinião pública. Articulação viabilizada pelos encontros — os "congressos" — nas casas dos inconfidentes, ocasião em que a discussão da situação decadente das Minas Gerais certamente se misturava à recitação de poemas e ao debate das idéias filosóficas e políticas, incrementando-se a sociabilidade intelectual e literária. Guardadas as devidas proporções, trata-se de um equivalente dos salões e cafés da Europa, à época, onde a burguesia discutia notícias dos jornais, literatura e política, formando-se a opinião pública.
- c) A imagem do poeta peregrino. Imagem emblemática das questões culturais e políticas em que se debatiam os intelectuais e letrados de Vila Rica. Imagem que explicita a dialética do local e do cosmopolita, evidenciando a busca dilacerante da inserção do particular — um espaço cultural periférico e dependente — no universal, a cultura européia, ocidental. Bastante presente na poesia de Cláudio Manuel da Costa, o poeta peregrino atualiza tanto gestos de fidelidade e respeito à tradição cultural européia, ao pai colonizador, de quem espera o reconhecimento, quanto práticas de inconfidências e traições, políticas e da memória cultural. Momento este em que o poeta peregrino transforma-se no poeta

inconfidente.

- d) A concepção da poesia como imitação ou pintura. Concepção que reforça os vínculos e a submissão dos poetas de Vila Rica às normas e convenções da tradição poética européia. O que acaba por enredá-los nas malhas de uma legalidade poética.
- e) A recepção poética em Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, vendo-os como leitores de si mesmos e da tradição literária. Importa aqui levar-se em conta as releituras romântica, modernista e contemporânea da obra dos poetas árcades mineiros. Releituras que retomam e fazem circular no espaço literário brasileiro a imagem do poeta e da poesia inconfidentes.

O desenvolvimento dos aspectos acima acabaria, no entanto, por estender este trabalho para além dos limites desejáveis. Optei, então, por apresentá-lo assim como está, deixando sua continuidade para outro momento. Mas faço-o entendendo que a pesquisa e o texto elaborado mostram-se consistentes, dotados de coerência metodológica e analítica, a par de conter relativo grau de originalidade na abordagem da poesia mineira setecentista. E ciente também de que se trata do primeiro resultado de uma pesquisa mais demorada, em cuja execução pretendo me empenhar nos próximos anos.

À guisa de conclusão, como uma amostragem prospectiva do desenvolvimento dos pontos acima mencionados, passo a considerar o modo peculiar como Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga procuraram se inserir e tratar o texto da memória cultural de seu tempo.

No rito da confidência, a busca da confiança e fidelidade do outro, tornado cúmplice e implicado num jogo de secretas revelações. Contraface ruinosa e sinistra do primeiro é o gesto da inconfidência, com seu significado de corte e ruptura, pelo que contém de abuso de confiança e de deslealdade. Tão mais grave sobretudo se se constitui numa falta de fidelidade para com o soberano ou o Estado. Causa, então, de terríveis desgraças para si e para o outro, aqui também implicado numa lealdade transgressora.

Produzida num contexto histórico de crises e conjurações, a poesia de Cláudio e Gonzaga pode ser analisada a partir de um raciocínio analógico. Trata-se de uma analogia entre a ordem política e a ordem cultural, já que ambas estão sujeitas a movimentos sediciosos, a pactos de fidelidade e gestos inconfidentes. Particularmente naquele caso de culturas de países advindos da empresa colonialista, a exemplo da nossa. Nesse sentido, há um aspecto relevante a ser examinado: o do funcionamento da memória no discurso da poesia mineira setecentista. Ora, poesia e memória se entrelaçam, com a memória

se fazendo presente em toda a experiência lírica. Emil Staiger vê na recordação, por sinal, um atributo básico do lírico, indicador da falta de distância entre sujeito e objeto, bem como da fusão de passado, presente e futuro (STAIGER, 1975:59-60). Na poesia de Cláudio e Gonzaga, é possível apreender-se a memória como espaço ambivalente, propício à tradução/traição dos modelos poéticos europeus colocados como paradigmas, a exemplo das convenções arcádicas, da poesia imitativa. Desse modo, a memória empresta tensões, continuidades e descontinuidades específicas à dialética do universal e do particular presente na nossa literatura setecentista.

I. MEMÓRIA LÍRICA: O APELO À INSCRIÇÃO

Se é verdade que em toda experiência lírica há o exercício rememorante de uma subjetividade, de um eu que se aventura pelo "espaçoso campo da lembrança" (valho-me aqui da bela metáfora de Cláudio contida no soneto LV), é preciso ressaltar, no entanto, o caráter ambivalente da escrita da memória, visto que o "espaçoso campo" é formado tanto por terreno sólido, rochoso, onde o sujeito, individual ou coletivo, se reconhece, quanto por bancos de areia movediça, onde ele se desconhece. Com efeito, enquanto instância de preservação do passado, das experiências de um ser que se arruína no tempo, a memória parece operar a partir de lógicas diversas e até

contrastantes. Pode-se falar, pois, de uma memória operadora do mesmo, uma memória-arquivo, à qual recorre o sujeito lírico para confirmar a história já oficializada e consabida de seu tempo e de si mesmo. Trata-se de uma memória que endossa a tradição, vista como passado petrificado, imóvel, e explicitada em monumentos e mitologias pessoais. Procura garantir identidades, afirmar semelhanças e continuidades. Por outro lado, há a memória operadora da diferença, em que o passado é tomado como objeto de reflexão e apreendido como algo dinâmico, marcado pela mobilidade do presente. Aqui lembrar significa desconstruir imagens e monumentos já estabelecidos, desterritorializar objetos e figuras da tradição. Ao invés de confirmar identidades, problematiza-as, propondo dessemelhanças, descontinuidades. Na poesia mineira do setecentos, parecem coexistir esses dois tipos de memória.

Na lírica de Cláudio, tempo e memória são constantemente tematizados e desdobram-se nas oposições mudança/permanência, presente/passado. O fluir renitente do tempo torna tudo fugaz, transitório, destinando o ser inevitavelmente à ruína, à morte. O presente é precário, instável; arruinado pela mudança, nele de nenhum bem se pode ter a posse segura, conforme o demonstram os seguintes versos da écloga XIII — "Sílvio": "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". A mudança é percebida principalmente como problema, e disso dão testemunho os sonetos VII e VIII, em que o poeta

lamenta a paisagem física alterada pelo tempo, tão diversa daquela preservada na memória.

Na poesia, sobretudo enquanto recordação, experiência rememorante, o poeta vislumbra a possibilidade de resistir à morte — o "destino escuro" — e até de superá-la. Através da poesia, tenta transcender o tempo e se eternizar na memória do passado, que se instala no presente da falta. Se o presente é mudança, o passado é o que resta de permanente, conservado na memória. É visto pelo poeta como tempo de plenitude, de posse do bem perdido com a mudança. E a memória é memória da gratificação, do gozo resultante da fusão entre sujeito e objeto do seu desejo. Por aí se entende o freqüente apelo ao exercício da rememoração, presente em várias composições, como nestes passos da écloga XV — "Beliza e Amarílis":

*Repítamos um pouco a trabalhosa
Fadiga do passado; e neste assento
Gozemos desta sombra deleitosa.*

*Principia, Palemo; que eu contigo
À memória trarei, quanto deixamos
No sossego feliz do estado antigo.*

O poeta debate-se, sem tréguas, entre o presente, tempo da carência, e o passado, que se torna quimera, o que se ressalta dos seguintes versos do soneto L: "Memórias do presente, e do passado/ Fazem guerra cruel dentro em meu peito. (...) Todo o passado bem tenho por sonho;/ Só é certa a presente desventura".

Dessa concepção da memória como conservação do passado venturoso e forma de enfrentar o presente instável decorre uma atitude quase compulsiva do eu lírico e seus disfarces — pastores e pastoras. Todos eles procuram inscrever em elementos sólidos, constantes, tais como rochedos, troncos de árvores, mármore, a sua história amorosa, normalmente infeliz, o nome ou figura da amada ou do amado. Assim, num corpo sólido se inscreve o corpo fragmentado da escrita/cifra da memória, mediante a qual o eu lírico busca se eternizar nos domínios do passado, imunes à mudança. É o que se vê, por exemplo, no soneto LIX, em que o poeta constata preservada no rochedo, onde um dia a registrara, a memória de seu infortúnio amoroso, tornando imortal a sua história. No soneto LXXXIV, o caso do pastor Fido está escrito no tronco de uma faia em cifra breve. Já os nomes dos heróis se esculpem no mármore.

Imagens da constância, os rochedos e suas variantes — pedras, penedos e penhas —, os troncos da faia e do cedro, o mármore constituem-se em contundentes metáforas da memória e, conseqüentemente, da poesia. Na luta contra a mutabilidade do ser e o esquecimento, o eu lírico se vale da escrita poética da memória, experimentando um forte apelo ao exercício da inscrição memorialística. Na poesia de Cláudio, todavia, a recordação do passado é causa de sofrimento, visto que gera a saudade do tempo antigo, do bem perdido. Em seu tormento, o poeta apreende que memória e esquecimento se auto-implicam, não havendo meio de

escapar ao sofrimento. Vejam-se, a propósito, duas estrofes da écloga XV:

*Loucura é despertar no pensamento
O fogo extinto já de uma memória:
Não sabes, quanto é bárbaro o tormento.*

*Buscar no esquecimento o desafogo
É não saber, que neste infausto empenho
Se atéa da memória mais o fogo.*

Pode-se perceber nos versos acima a idéia do esquecimento como forma da memória. Olvidar é condição imprescindível para lembrar. Parecem apontar ainda para a impossibilidade de o poeta da colônia esquecer-se da tradição cultural européia que o formou e conformou. Ou melhor, sugerem que buscar esquecê-la, ignorá-la, talvez seja esforço vão, ou modo equivocado de se colocar o problema da dependência cultural.

Cabe ressaltar, a esta altura, que o discurso da memória na poesia de Cláudio sofre evidentes efeitos do convencionalismo arcádico, da arte imitativa. Particularmente no segundo momento de sua produção poética, onde se incluem os poemas das *Obras*, de 1768. Os modelos, temas e imagens são basicamente cosmopolitas. O esforço dominante à época, por parte de nossa elite intelectual, é o da inserção da cultura local na cultura universal. Podem-se destacar, entretanto, alguns gestos inconfidentes em relação à tradição cultural européia. Gestos próprios, é bem verdade, da oligarquia dominante e culta das Minas Gerais, a que pertencia o poeta, e que vai desenvolvendo progressivamente certo senso nacionalista e crítico face à

Metrópole. O que conduzirá Cláudio àquela duplicidade afetiva de que fala Antonio Candido, oscilando o poeta entre a fidelidade à Corte, aos modelos culturais cosmopolitas, e o apreço aos valores locais, de sua terra natal (CANDIDO, 1969, v.1:90). A escrita da memória é espaço propício à explicitação dessa ambivalência. É interessante observar por aí que, naquelas metáforas da memória acima apontadas, a faia é árvore tipicamente européia e designaria, metafórica e metonimicamente, a presença da tradição cultural cosmopolita nos nossos poetas, formados nas universidades e academias de além-mar. As referências a rochedos, penhas e penedos, de sua parte, sinalizam a presença de uma topografia particular, típica de Vila Rica, metaforizando a emergência de uma memória local, nativista.

Um outro exemplo de atuação sediciosa pode ser discriminado na oposição Ribeirão do Carmo/Mondego, Tejo. Ela evidencia de que modo, na obra de Cláudio, vai-se paulatinamente crescendo a necessidade de afirmar os valores locais, de construir uma memória do particular. No soneto LXXVI, o poeta afirma a sua fidelidade às memórias do Mondego, cantando-as em sua lira. Refletindo seu apego ao cosmopolita, ressalta as ninfas do Mondego, sua corrente clara, suas margens úmidas. Em contraposição, no soneto II, o poeta se propõe celebrar o "pátrio rio", eternizando a sua memória. E o faz como que se desculpando pela inferioridade do seu assunto — o pátrio rio carece de ninfas, álamo copado e tem corrente turva — em relação ao modelo

português. Mas o gesto rebelde se torna mais contundente nos seguintes versos:

*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 a do Tejo;*

*Convosco um eco ao mundo dar desejo
Maior que o bom Camões;*

(Apud FRANCO, 1931:45).

O poeta assume aqui, mais decididamente, sua iniciativa de cantar a paisagem natal, constituindo-se a memória do local, em oposição à memória do universal — o convencionalismo arcádico. E consagra ao rio natal a "Fábula do Ribeirão do Carmo", dando voz e vez a elementos recalcados pela tradição cosmopolita.

Ainda que marcada pelo convencionalismo bucólico e pautada por uma visão idealizada do meio rural, a oposição campo/cidade-Corte trai também certo tom crítico à vida e costumes metropolitanos, como desdobramento da oposição local/cosmopolita. Tomemos o soneto LXII, do qual cito o primeiro quarteto: "Torno a ver-vos, ó montes; o destino/ Aqui me torna a pôr nestes oiteiros;/ Onde um tempo os gabões deixei grosseiros/ Pelo traje da Corte rico, e fino". Ora, sabe-se que um dia o poeta deixou sua terra natal para fazer estudos na Metrópole. Seu tempo de estada e aprendizado por lá, conservado em sua memória, possibilita-lhe a crítica de um mundo afetado, enganoso — o da Corte — e a exaltação da vida simples e

rústica do campo, identificado este, com seus montes e penhas, seus "miseros vaqueiros", à paisagem e vida da terra de origem. Os sonetos V e LXIII revelam a mesma perspectiva. As imagens dos gabões grosseiros e do traje rico e fino metaforizam bem a ambigüidade da formação cultural de Cláudio.

II. MEMÓRIA DE TEXTOS E MEMÓRIA DO TEXTO DA CULTURA

Já se disse que a literatura é atividade tradutora e intertextual permanente. Que um texto se constitui na transformação e absorção de inúmeros outros textos. Neste ponto, cabe ressaltar a condição de leitores dos nossos poetas setecentistas, dotados de uma memória de textos e da memória do texto da própria Cultura. Considere-se, brevemente, de que modo assimilam os textos paradigmáticos da tradição clássica e os traduzem em suas obras.

No seu conjunto, a nossa produção poética setecentista procura conformar-se aos cânones da poética clássica, revitalizada no século XVIII. Homero, Horácio, Ovídio, Virgílio, Camões, dentre outros, são modelos consagrados e imitados. Na composição do poema *Vila Rica*, em vários momentos Cláudio apropria-se de Camões, conforme ele mesmo registra nas suas notas ao poema. Nas *Cartas chilenas*, à 10ª Carta, Critilo/Gonzaga busca em Ovídio inspiração para retratar ao amigo Doroteu os desatinos do Fanfarrão Minésio:

*Quis, amigo, compor sentidos versos
a uma longa ausência, e, para encher-me
de ternas expressões, de imagens tristes,
à banca fui sentar-me, com projeto
de ler, primeiramente, algumas obras
no meu já roto, destroncado Ovídio.
Abri-o nas saudosas Elegias;
e, quando me embebia na leitura
dos casos lastimosos que ele pinta,
na passagem que fez ao Ponto Euxínio,
encontro aqueles versos que descrevem
as ondas decumanas. De repente
me sobe ao pensamento que estas eram
do nosso Fanfarrão imagem viva.*

Na 3ª Carta, há evidente apropriação da Arte poética de Horácio, revelando os princípios básicos da composição neoclássica, com base nos quais o "poeta picante" satiriza o Capitão-General: "Na sábia proporção é que consiste/ a boa perfeição das nossas obras". Valendo-se, como leitor, de sua memória dos textos clássicos, Critilo alça-se, desinibidamente e sem pejo, à condição de Homero e de Virgílio, inserindo-se no mesmo rol dos grandes poetas da tradição clássica ocidental, conforme documentam os seguintes versos da 9ª Carta:

*Nasceu o sábio Homero entre os antigos,
para o nome cantar do grego Aquiles;
para cantar também ao pio Enéias,
teve o povo romano o seu Vergílio:
assim, para escrever os grandes feitos
que o nosso Fanfarrão obrou em Chile,
entendo, Doroteu, que a Providência
lançou na culta Espanha o teu Critilo*

No caso das Cartas chilenas, a apropriação dos textos clássicos, recorrendo-se a uma memória-arquivo, vai enquadrar-se num contexto eminentemente satírico, estimulador de inversões e deslocamentos. Um tal enquadramento contém certa traição dos

modelos, visto que abole o caráter sublime e heróico próprio da narrativa épica. Com efeito, o herói que Critilo canta, embora oriundo de nobre estirpe do Reino, é um tirano, cujas ações serão condenadas e satirizadas.

Nota-se, ainda, certo tratamento lúdico na forma de se inscreverem os clássicos no texto das *Cartas*, que compõem, em seu conjunto, uma memória do arbítrio. Seria o caso de se examinar, na composição das *Cartas*, a interação entre a memória-arquivo da tradição clássica e a memória de uma situação histórica mais recente, que apresenta elementos da diferença e da divergência. É o que demonstra a justificativa que Critilo/Gonzaga expõe para o flagelo das arbitrariedades que se abate sobre sua Chile/Vila Rica, revelando o domínio de leituras críticas do processo da colonização, sobretudo de cronistas da conquista da América hispânica. Justificativa sugerida nos versos abaixo, em que se faz presente a memória da culpa, do genocídio dos indígenas:

*Talvez, prezado amigo, que nós, hoje,
sintamos os castigos de insultos
que nossos pais fizeram; estes campos
estão cobertos de insepultos ossos
de inumeráveis homens que mataram.
Aqui os europeus se divertiam
em andarem à caça dos gentios
como à caça das feras, pelos matos.*

A missão de cantar os heróis, atribuída ao poeta e à poesia, incita a rápida reflexão sobre a poesia encomiástica, de tom laudatório, muito praticada pelos nossos poetas

setecentistas. Explicita as conexões do poeta e da poesia com o poder e sua memória conservadora. Como se sabe, Platão só admite a presença do poeta em sua utópica República desde que este se submeta aos valores e tradições da comunidade, do Estado, cumprindo uma missão pedagógica, que minimizaria os efeitos ilusórios e dissonantes da poesia. No mundo da tradição oral, como se vê entre os gregos, o herói teria a sua memória garantida para a posteridade e o seu nome preservado do esquecimento se os seus feitos fossem cantados pelo poeta, exaltando a sua comunidade, o seu povo. Eis aí a tarefa pedagógica da poesia. Tarefa que persiste mesmo após a consolidação de uma tradição da escrita. Ora, com sua poesia encomiástica Cláudio e Gonzaga inserem-se nessa tradição clássica, assumindo um papel pedagógico na construção de uma memória oficial. Disso dão testemunho, em Cláudio, o epicédio em memória de Gomes Freire de Andrade, em que a pena do poeta se põe a serviço da "imortal lembrança" do herói, e o "Canto Heróico", dedicado a D. Antônio de Noronha. E em Gonzaga, destaco o poema de "Congratulação com o Povo Português na feliz aclamação da muito alta e muito poderosa soberana D. Maria 1^a, Nossa Senhora".

Se o empenho dominante é o de construção de uma memória oficial, que estabelece um pacto de fidelidade com o poder metropolitano, não se pode deixar de assinalar, por outro lado, a existência de uma memória inconfidente, visível em alguns gestos textuais ainda que menores. Ressalto o contido no poema

"Vila Rica", de Cláudio Manuel da Costa, em que a ênfase é toda colocada no elemento local, com o poeta cantando as memórias de sua pátria. No Canto VI, em que trata das divergências entre paulistas, primeiros desbravadores das Minas, e reinóis, interessados em ter todo o controle das novas terras, o poeta toma partido: "Embora vós, ninfas do Tejo, embora/ Cante do Lusitano a voz sonora/ Os claros feitos do seu grande Gama;/ Dos meus paulistas honrarei a fama". Trata-se de ousado gesto nativista, conquanto, no canto seguinte, o poeta incorra no discurso da unidade, por conta de sua ambivalência, ao alegar que tanto paulistas quanto europeus deviam obediência a um mesmo rei. Gesto nativista, indicador de uma memória que opera a diferença, é também aquele do Canto II, em que o poeta dá voz às duas índias — mãe e filha —, para que narrem as memórias de seu povo, destruído pela ação colonizadora.

Na poesia de Gonzaga, nos poemas em que exalta o herói civilista e pacifista, pode-se ver uma rebeldia em relação aos textos da tradição clássica, na medida em que os reescreve de um ponto de vista antibélico e antimilitarista. É o caso da Lira 45, onde se insinua uma inversão da perspectiva histórica, a sugerir uma memória dos vencidos. De fato, vendo os ensinamentos da "sábua História", o poeta considera Alexandre e César heróis apenas por terem sido vencedores. O heroísmo, desse modo, seria atributo possível tanto ao pobre quanto ao poderoso. Questão de ponto de vista. Com seu espírito cívico e pacífico, percorrendo os caminhos da virtude, o pastor Dirceu apresenta-se como modelo

de herói, destituído da espada, mas dotado das luzes da cultura.

Creio que os aspectos ressaltados até aqui já evidenciaram, ainda que de modo sumário, o funcionamento da memória no discurso da poesia setecentista mineira. Permitiram caracterizar a memória como espaço ambivalente, operando quer no sentido da confirmação do passado cultural, quer no de sua desconstrução crítica, pela maneira de assimilar os modelos textuais da tradição clássica européia. Dessa forma, em sua mobilidade e ambigüidade, a escrita da memória possibilita não só a fidelidade aos modelos textuais, oferecidos pelos centros da cultura ocidental aos autores da periferia, das nações colonizadas, como também estimula transgressões e traições dos mesmos modelos, configuradoras das inconfidências da memória.

Um tal funcionamento da memória decorre, a meu ver, daquela condição de "peregrino" dos poetas das Colônias. Os receptores ideais de sua poesia e os interlocutores mais válidos situam-se além-mar, nas Metrópoles. É nesse público, detentor dos paradigmas oferecidos às culturas colonizadas, que se encontra a instância de reconhecimento e legitimação do trabalho do poeta. E é a ele que Cláudio Manuel da Costa se dirige nos seguintes versos do soneto I: "O canto, pois, que a minha voz derrama,/ Porque ao menos o entoa um peregrino,/ Se faz digno entre vós também de fama". Tendo em vista essa instância legitimadora e o contexto do Arcadismo presente na literatura de então, o que se espera do poeta é a sua conformidade aos valores da tradição clássica, greco-romana e

quinhentista. Razão por que o poeta se vê obrigado à condição de "peregrino", a percorrer águas oceânicas oscilando entre o local e o cosmopolita, entre o ser o outro e o não ser. Como peregrino, o poeta vai ocupar um entre-lugar, um vazio, que o incitará ora a rebeliões e transgressões dos modelos do colonizador, ora à sua repetição e cópia. Para tanto há de contribuir a sua memória de textos, a sua memória do texto da Cultura.

Os poetas setecentistas mineiros, ao lado de um Gregório de Matos Guerra, já abrem sulcos críticos no vasto campo da memória cultural. Sulcos que serão aprofundados e onde um Oswald de Andrade, em tempos modernistas, poderá então lançar a semente mais fecunda e produtiva para uma poética da relação: a tese da antropofagia, em que o colonizador e sua cultura não serão negados, ou excluídos, mas devorados e assimilados criticamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et alii. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores). p.193-208.

_____, HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

AGUIAR, Melânia Silva de. **O jogo das oposições na poesia de Cláudio Manuel da Costa**. Belo Horizonte: UFMG, 1973. Tese (Doutorado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1973.

ALVES, Antônio de Castro. **Obra completa**. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: M. Fontes, 1992.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

AUSTIN, J.L. **How to do things with the words**. 2.ed. Oxford, Oxford University Press, 1984.

ÁVILA, Affonso. Da linguagem barroca ao "discurso reto": dois sermões na Vila Real do Sabará. In: **Revista Barroco**. Belo Horizonte, n.5, p.65-83, 1973.

AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. **Obras completas**. 8.ed. Org. Homero Pires. São Paulo: Nacional, 1942. 2v.

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BADER, Wolfgang. "Poétique antillaise, poétique de la relation - interview avec Edouard Glissant". In: **KOMPARATISCHE HEFT 9/10 (1984) EUROPÄISCH-KARIBISCH LITERATURKEZIEHUNGEN**. Univesität Bayreuth, W. Germany.

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1979.
- _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP : Hucitec, 1988. p.85-106. O discurso na poesia e o discurso no romance.
- BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: DUBOIS, Jean et al. **Pesquisas de retórica**. Petrópolis: Vozes, 1975. p.147-225.
- BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres complètes**. Paris: R. Laffont, 1980. (Bouquins).
- BELLEMIN-NOËL, Jean. **Psicanálise e literatura**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1980. v.3: Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo. p.9-101: Paris do Segundo Império; p.151-181: Parque Central.
- _____. _____. São Paulo: Brasiliense, 1985. v.1: **Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura**. p.165-196: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica; p.222-232: Sobre o conceito de história.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral**. São Paulo: EDUSP : Nacional, 1976. p.284-293: Da subjetividade na linguagem.
- BILAC, Olavo. **A Defesa Nacional: discursos**. Rio de Janeiro: Liga de Defesa Nacional, 1917.
- _____. **Poesias**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. (Poetas de sempre, 5).
- BOSCHI, Caio César. Apontamentos para o estudo da economia, da sociedade e do trabalho na Minas colonial. **Análise e Conjuntura**, Belo Horizonte, v.4, n.2/3, p.50-59, maio/dez. 1989.
- BOUSOÑO, Carlos. **Teoría de la expresión poética**. Madrid: Gredos, 1962.
- BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Vera Cruz, 63). v.1: Antecedentes da Semana de Arte Moderna.
- BRUNEL, P., PICHOS, C., ROSSEAU, A. M. **Que é literatura comparada**. São Paulo: Perspectiva : EDUSP; Curitiba: UFPR, 1990.

- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 3.ed. São Paulo: Martins, 1969. v.1.
- CARRATO, José Ferreira. **Igreja, iluminismo e escolas mineiras coloniais: notas sobre a cultura da decadência mineira setecentista**. São Paulo: Nacional : EDUSP, 1968. (Brasiliana, 334)
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986. (Princípios, 58).
- _____. **Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar**. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, n.1, p.9-21, mar. 1991.
- CARVALHO, Laerte Ramos de. **As reformas pombalinas da instrução pública**. São Paulo: Saraiva : EDUSP, 1978.
- CHARTIER, Roger. **As práticas da escrita**. In: ARIÈS, Philippe, CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v.3: Da Renascença ao Século das Luzes. p.113-161.
- CORREIA, Raimundo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1961.
- COSTA, Cláudio Manuel da. "Munúsculo métrico" e "Culto métrico". In: AGUIAR, Melânia Silva de. **O jogo das oposições na poesia de Cláudio Manuel da Costa**. Belo Horizonte: UFMG, 1973. Tese (Doutorado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1973.
- _____. "O parnaso obsequioso". In: FRANCO, Caio de Mello. **O inconfidente Cláudio Manuel da Costa**. Rio de Janeiro: Schmidt, 1931.
- _____. **Obras poéticas**. Org. João Ribeiro. Rio de Janeiro: Garnier, 1903. 2v.
- COUTINHO, Afrânio (Org.). **A literatura no Brasil**. 2.ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968. v.1.
- CRISTÓVÃO, Fernando. **Marília de Dirceu de Tomás Antônio Gonzaga, ou a poesia como imitação e pintura**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1981.
- CURTIUS, Robert Ernest. **Literatura européia e Idade Média latina**. 2.ed. Brasília: MEC : INL, 1979.
- DOR, Joel. **Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

- DOURADO, Autran. **Os sinos da agonia**. 2.ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1975.
- DUBOIS, Jean et al. **Dicionário de lingüística**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- DURISIN, Dionyz. **Theory of literary comparatistics**. Zeda: Slovak Academy of Science. Institute of Literary Science, 1984.
- ELIOT, T.S. **Ensaio**. São Paulo: Art, 1989. p.37-48: Tradição e talento individual.
- FALCON, Francisco José Calazans. **A época pombalina: política econômica e monarquia ilustrada**. São Paulo: Ática, 1982. (Ensaio, 83).
- _____. **Despotismo esclarecido**. São Paulo: Ática, 1986. (Princípios, 54).
- FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. 7.ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987. v.1.
- FÁVERO, Leonor Lopes, KOCH, Ingedore G. Villaça. **Lingüística textual: introdução**. São Paulo: Cortez, 1983. (Gramática portuguesa na pesquisa e no ensino, 9).
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- _____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 5.ed. São Paulo: M. Fontes, 1990.
- _____. "What is an author?" In: HARARI, Josue V. (Ed.). **Textual strategies: perspectives in post-structuralist criticism**. Ithaca: Cornell University Press, 1979. p.141-160.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **Literatura e pensamento jurídico**. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **A literatura no Brasil**. 2.ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971. v.6, p.175-182.
- FRANCO, Caio de Mello. **O inconfidente Cláudio Manuel da Costa**. Rio de Janeiro: Schmidt, 1931.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas atuais e suas fontes, 3).
- FRIEIRO, Eduardo. **O diabo na livraria do cônego: como era Gonzaga? e outros temas mineiros**. 2.ed. rev. e aum. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981.
- GLISSANT, Edouard. **Le discours antillais**. Paris: Seuil, 1981.

GONZAGA, Tomás Antônio. **Marília de Dirceu**. Org. Melânia Silva de Aguiar. Belo Horizonte: Villa Rica, 1992.

_____. **Obras completas**. Ed. crítica de M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: MEC : INL, 1957. v.1: Poesias, cartas chilenas.

_____. **Obras completas de Tomás Antônio Gonzaga**. Ed. crítica de M. Rodrigues Lapa. São Paulo: Nacional, 1942. (Livros do Brasil, 5).

GOULEMOT, Jean Marie. As práticas literárias ou a publicidade do privado. In: ARIÈS, Philippe, CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v.3: Da Renascença ao Século das Luzes. p.371-405.

GRANDES artistas brasileiros: Tarsila. São Paulo: Art : Círculo do Livro, 1987.

GREIMÁS, A.J., COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, [19--].

HABERMAS, Jurgen. Conhecimento e interesse. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores). p.301-312.

_____. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. (Biblioteca Tempo Universitário, 76).

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. São Paulo: Companhia das Letras : Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

HERCULANO, Alexandre. **Eurico, o presbítero**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1976. (Bom Livro).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos de literatura colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. 8.ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

KOTHE, Flávio René. **Benjamin & Adorno: confrontos**. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 46).

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. Paris: Seuil, 1974.

LAPA, M. Rodrigues. **As "Cartas chilenas": um problema histórico e filológico**. Rio de Janeiro: MEC : INL, 1958.

- LE GOFF, Jacques. **Os intelectuais na Idade Média**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- LIMA, José Lezama. **A expressão americana**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.47-77: Mitos e cançasso clássico.
- LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- _____. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. (Novas Perspectivas, 20).
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Suspiros poéticos e saudades**. 5.ed. Brasília: UnB : INL, 1986.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas: Pontes : UNICAMP, 1989.
- MEIRELES, Cecília. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira : INL, 1974. v.4. Romanceiro da Inconfidência.
- MELO NETO. João Cabral de. **Antologia poética**. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. (Biblioteca Tempo Universitário, 15).
- MOISÉS, Carlos Felipe. **O poeta é um sonhador: Marília e Dirceu revisitados**. Folha de São Paulo, São Paulo, 30 set. 1984. Folhetim, p.6-8.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Logos).
- PEIXOTO, Sérgio. **A consciência criadora na poesia brasileira: do Barroco ao Simbolismo**. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 1987.
- PLATÃO. **Diálogos III - A República**. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].
- _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Garnier Frères, [19--]. v.12. Górgias.

- POLITO, Ronald. **A persistência das idéias e das formas: um estudo sobre a obra de Tomás Antônio Gonzaga.** Niterói: UFF, 1990. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 1990.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle. **Ficções: exploração de uma literatura.** In: DUBY (Org.). **História da vida privada.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990. v.2: Da Europa feudal à Renascença. p.313-335.
- RODRIGUES, Manuel Augusto. **A Universidade de Coimbra e a elite intelectual brasileira na última fase do período colonial.** *Revista de História das Idéias.* Coimbra, v.12, p.89-109, 1990.
- SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago.** 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Literatura e Teoria Literária, 44). p.13-24: Apesar de dependente, universal.
- SARAIVA, Antônio José, LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa.** Rio de Janeiro: CBP, 1969.
- _____. _____. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- SOUZA, Laura de Mello. **Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII.** Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- _____. **Os ricos, os pobres e a revolta nas Minas do século XVIII (1707-1789).** In: **Análise e Conjuntura,** Belo Horizonte, v.4, n.2/3, p.31-36, maio/dez. 1989.
- SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca.** 3.ed. ref. e atual. São Paulo: Edusp, 1991.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- STAROBINSKI, Jean. **1789: os emblemas da razão.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do Outro.** São Paulo: M. Fontes, 1983.
- VALÉRY, Paul. **Variedades.** Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VARELA, Luís Nicolau Fagundes. **Poesias completas.** 2.ed. São Paulo: Saraiva, 1962.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: UnB, 1982.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989. (Fundamentos, 41).

RÉSUMÉ

Ce texte a pour objet une analyse des images et des représentations du poète et de la poésie liés au mouvement révolutionnaire du XVIII^e siècle, à Minas Gerais, dans l'espace littéraire et culturel brésilien. Cette analyse trouve ses conditions de réalisation dans l'étude comparative des oeuvres poétiques de Cláudio Manuel da Costa et de Tomás Antônio Gonzaga.

En entendant les images et les représentations du poète et de la poésie par des articulations d'un champ discursif — le poétique —, le travail cherche, suivant sa proposition, à effectuer une description archéologique du discours poétique produit dans la seconde moitié du XVIII^e siècle à Vila Rica, Minas Gerais. D'une part, on essaie de situer et de confronter les différentes représentations de poète et de poésie dans la littérature brésilienne; d'autre part, on examine leur instance énonciative, en caractérisant l'agent, la scène et les stratégies d'énonciation, tout en décelant leurs connexions avec d'autres domaines discursifs et non-discursifs.