

SENTIDO E FORMA EM TOMÁS ANTÓNIO GONZAGA A PROPÓSITO DO SEU HORACIANISMO

por Jorge Alves Osório

Tomás António Gonzaga nasceu no Porto em Agosto de 1744, descendente de famílias ligadas à burguesia britânica, que, desde o século anterior, se vinha fixando nesta cidade, interessada no comércio com o Brasil¹. Parece certo que passou a infância em Miragaia²; aos 18 anos, vindo do Brasil, foi cursar Direito em Coimbra, tendo-se interessado então, em tempos de Pombal, pelas doutrinas que acentuavam o fundamento natural do poder absoluto, interpretado como uma «tirania ilustrada»³. Como jurisconsulto, foi nomeado ouvidor e procurador dos defuntos e ausentes da comarca de Vila Rica em 1782. E do Brasil saíria deportado por 10 anos para Moçambique, em consequência de alegadas ligações com o movimento da Inconfidência Mineira, então duramente reprimido. Em Moçambique viria a terminar a sua vida, em condições materiais bem diversas daquelas que a lenda, influenciada pela imagem do sofrimento passional oferecida pelas suas poesias, fez correr durante largo tempo⁴. Tudo isto são aspectos bem conhecidos para justificarem mais demora sobre eles.

¹ E contribuindo também para o desenvolvimento urbanístico que a cidade conhece no século XVIII: Cândido dos Santos, «A população do Porto de 1700 a 1820. Contribuição para o estudo da demografia urbana», *Revista de História*, I (1978), p. 307. Um progresso que teve o seu cantor em António Ribeiro dos Santos: Maria Helena da Rocha Pereira, «Um elogio setecentista da cidade do Porto», *Temas clássicos na Poesia Portuguesa*, (Lisboa, 1972), pp. 203 ss.

² António Cruz, *Tomás António Gonzaga. Algumas notas biográficas inéditas e outras páginas*, Porto, 1944, pp. 31 ss.

³ M. Rodrigues Lapa, prefácio a *Obras completas de Tomás António Gonzaga. I—Poesias. Cartas Chilenas*, Rio de Janeiro, 1957, pp. XIII-XIV, a propósito do tratado de *Direito Natural* escrito pelo poeta.

⁴ Teófilo Braga, *Recapitulação da História da Literatura Portuguesa. Os Arcades*. Porto, 1918, pp. 397 ss.

A passagem por Coimbra, na época do predomínio da estética e doutrinas neo-clássicas, bem como a convivência, já no Brasil, com homens de formação semelhante à sua, marcaram a produção poética gonzaguiana⁵. O público, por sua parte, certamente orientado por razões que não coincidiriam rigorosamente com os critérios normativos das academias arcádicas, mostrou-se extremamente receptivo a essa poesia. Porquê? De que modo a obra de Gonzaga, de um neoclassicismo tão marcado, pôde satisfazer os interesses poéticos—e de fantasia—de um público relativamente abundante para justificar uma sequência de edições que chega a ser anual? Trata-se de perguntas a que não intentaremos dar respostas definitivas nos limites e circunstâncias deste trabalho. Ensaaiaremos, porém, enunciar certos aspectos da poética gonzaguiana que terão tido a sua gênese na matriz neoclássica em que se formou o poeta, registando também que outros aspectos menos formais das *Liras*, que encontraram eco na sensibilidade do público leitor, podem ter resultado de uma espécie de interpretação romântica da história passional que envolveu a *Marília de Dirceu*. E num meio cultural onde o modelo da desgraça de Inês de Castro não estava esquecido, isso tinha certamente importância⁶. Sublinhemos entretanto, que não temos em mente fixar uma separação simplista da forma e do conteúdo da obra, mas que pensamos, com Erwin Panofsky, que, por um mecanismo de disjunção, é possível encontrar numa produção artística de um dado momento elementos que virão a ser recuperados posteriormente no âmbito de outras estéticas. De facto o sentido e a forma podem não pesar de igual modo na sensibilidade do leitor.

A primeira edição de poesias de Gonzaga apareceu em Lisboa em 1792, no momento em que o poeta aí estava detido, à espera de barco para a costa oriental de África. Foi impressa na Tipografia Nunesiana e tinha 118 páginas, publicando apenas 23 poesias, sem indicar se se tratava ou não de uma primeira parte⁷. Nessa mesma tipografia surge em 1799 outra edição,

⁵ É preciso ainda notar que Gonzaga frequentou a Universidade de Coimbra no período das reformas pombalinas, quando muitos estudantes portugueses—e brasileiros—aí seguiam os cursos e se familiarizavam com as teorias iluministas; Luís A. de Oliveira Ramos, «Raízes do liberalismo português (Dados e observações)», *Revista de História*, I (1978), p. 362.

⁶ O paralelismo, de resto, seria fácil de fazer: «Foi a frescura, a doçura d'essa moça mineira que despertou no coração de Gonzaga o amor que a História brasileira guarda e faz reviver como uma das suas maiores tragédias passionaes», escrevia A. C. d'Araujo Guimarães, *A triste aventura do navio Dirceu*, Rio de Janeiro, 1938, p. 50. Mas uma outra história de amor triste e infeliz da tradição literária portuguesa se poderia evocar: a de Bernardim Ribeiro; A. J. Saraiva e O. Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, (1978), p. 711.

⁷ Augusto de Lima Júnior, *O amor infeliz de Marília e Dirceu*, s. l., 1936, pp. 177 ss., onde publica uma «Gonzagueana»; mas idênticas informações se encontram nos estudos de T. Braga e, mais recentemente, de Rodrigues Lapa.

acrescida de uma segunda parte; por sua vez, uma terceira parte sairá na edição de 1800. Nos anos seguintes as edições sucedem-se quase sem interrupção. Uma observação mesmo sumária dessa sequência mostra, de imediato, que a atenção do público se manteve sensibilizada para a desgraça de Marília e de Dirceu desde 1799 até cerca de 1833, com poucos e pequenos interregnos. Todas essas publicações se fazem em Lisboa, enquanto a série de edições brasileiras se inicia cerca de dez anos após a primeira lisboeta, tendendo a incrementar-se mais ou menos no momento em que o público português parece começar a desinteressar-se pelas *Liras*. A explicação residirá, certamente, no facto de o Brasil proceder à recuperação de Gonzaga como mártir da Independência, ao passo que entre nós a sensibilidade do público evoluiu entretanto para outras obras, mais nitidamente românticas⁸.

Mas terá residido unicamente em certa disponibilidade romântica da sensibilidade do público, nesses anos iniciais do século XIX, quando entre nós as traduções iam difundindo largamente as novelas de gosto já romântico, a responsabilidade por esta rápida aceitação da obra gonzaguiana? Talvez não.

Notemos que as composições de Gonzaga vêm sempre designadas por *liras*, independentemente da sua estrutura rítmica e métrica; é assim que os sonetos incluídos na III parte são também designados por *liras*. Qual o significado do termo em Gonzaga? A designação de lira, aplicada a uma forma estrófica de cinco ou seis versos de dez sílabas, remonta com certeza a Bernardo Tasso⁹. É certo que nunca se formou um consenso muito rigoroso sobre o que era uma *lira*, muitas vezes usada na acepção de «canção», como já sucedera no primeiro utilizador peninsular dessa forma estrófica, Garcilaso de la Vega, responsável, de resto, pela sua larga utilização na poesia de alto lirismo. Mais tarde, e entre nós, teorizadores da arte poética de seiscentos e de setecentos falaram da *lira* como uma composição destinada a acompanhamento de instrumento musical, inclusivamente a viola, embora não se referissem directamente a Tasso. Pode ter acontecido que Gonzaga tivesse usado o termo neste sentido, hipótese que é fortalecida pela notícia que se colhe em Teófilo

⁸ O interesse no Brasil pela obra de Gonzaga deve ter sido menos romanesco do que político, como o revela a linguagem de alguns autores do século XX; por ex., Augusto de Lima Júnior, ao descrever a cela da Ilha das Cobras onde Gonzaga esteve detido, chama-lhe «verdadeiro santuário cívico»; *ob. cit.*, p. 81, n. 2.

⁹ Maria de Lourdes Belchior, *Os homens e os livros. Séculos XVI e XVII*, (Lisboa, 1971), «Nótula sobre a lira, usada por poetas Portugueses dos séculos XVI e XVII», pp. 73 ss.; José da Costa Miranda, «Alguns apontamentos para um futuro estudo sobre Bernardo Tasso em Portugal», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIII (1978), pp. 75 ss.; António Coimbra Martins, v. «Lira», *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira e Galega* dirigido por J. Prado Coelho.

Braga, de que as *liras* gonzaguianas foram postas «em música pelo grande compositor Marcos de Portugal»¹⁰.

Deverá, portanto, ter-se em conta o elemento musical como um dos factores que terão intervindo na rápida aceitação da poesia gonzaguiana, sobretudo no que toca às edições lisboetas¹¹. De facto, muitas das peças das *liras* ofereciam, do ponto de vista formal, a possibilidade de serem entoadas em ritmo de música popular brasileira, em particular as *modinhas*, então muito em voga na capital portuguesa, como o testemunha Nicolau Tolentino na «Função»¹². Com maiores probabilidades, tais poesias seriam as que estavam escritas em redondilhas menores e maiores e ainda em versos quebrados de quatro sílabas das odes anacreônicas. A temática abordada normalmente em tais composições não oferecia grande complexidade, pois tratava-se muitas vezes da figura emblemática do deus Cupido e de diálogos travados entre ele e o poeta em sonhos, muito ao gosto da moda das imitações da Antologia palatina, em voga então¹³.

Não será este grupo de *liras* que nos vai prender a atenção neste trabalho. No entanto, nota-se nele aquilo que constitui um traço formal da poética gonzaguiana: dentro de uma diversidade temática relativamente restrita, Gonzaga ensaia certa variedade de formas estróficas, métricas e rimáticas, à custa, é certo, de uma grande economia de elementos. Efectivamente, se exceptuarmos os sonetos, que de resto pouco importam para a história de Dirceu e Marília, dificilmente se encontrarão duas composições absolutamente iguais, pois que, utilizando a ode pindárica, sáfica e anacreônica, podia jogar com o número de estrofes, com o número de versos por estrofe e de sílabas por versos, e obter assim uma larga diversidade de composições com uma grande economia de meios formais.

Aí reside uma das facetas do seu arcadismo e do seu horacianismo, linhas centrais, em especial o último, da sua estética poética. Na verdade, Gonzaga, sem ser um estrito imitador de Horácio, soube tirar da doutrina e do poética do Venusino uma lição muito próxima da que, em fins do século XVIII, outros também extraíram¹⁴. O horacianismo em Gonzaga decorre mais

¹⁰ T. Braga, *ob. cit.*, p. 428.

¹¹ Anote-se, porém, que, para lá deste aspecto musical mais ligeiro, Gonzaga, bem dentro da tradição lírica que remontava aos quinhentistas, interessados eles também no rejuvenescimento das formas métricas e rítmicas dos grandes poetas da Antiguidade, encontrava nas suas *Liras* aquela música ou sonoridade que misteriosamente elevava a poesia a um plano espiritual superior; cf. *Lira* II, 1.

¹² *Obras poéticas de Nicolau Tolentino de Almeida*, nova edição, tomo I, Lisboa, 1828, na Typographia Rollandiana, p. 172.

¹³ Gonzaga inclui-se, de facto, entre os imitadores do pseudo-Anacreonte; Maria Helena da Rocha Pereira, *ob. cit.*, p. 56.

¹⁴ Ofélia M. Caldas Paiva Monteiro, *D. Frei Alexandre da Sagrada Família. A sua espiritualidade e a sua poética*, Coimbra, 1974, pp. 213-216.

de sugestões do que de uma estrita fidelidade ao pensamento do autor das *Odes pastoris*¹⁵. O último plano de significação da poesia gonzaguiana, aquilo a que Panofsky chama o «intrinsic meaning or content» situado no mundo dos valores simbólicos, reside numa ideia de felicidade e não propriamente na estrita convergência com a doutrina horaciana da *arte de viver*. Mas é indiscutível que Horácio lhe forneceu muitos ingredientes. Ensaie-mos, portanto, uma tentativa de abordagem das *Liras* por este prisma. Para tal não nos iremos preocupar com as composições em metro tradicional, aquelas que mais facilmente se adaptariam ao ritmo da modinha brasileira, e atentaremos sobretudo nas poesias de metro clássico, onde são visíveis também, além da marca horaciana, alguns traços de cariz virgiliano e mirandino¹⁶.

Talvez mais do que qualquer outro poeta do seu tempo, ou até mais do que qualquer outro em língua portuguesa, Gonzaga cantou uma ideia e um desejo de felicidade de aparência pouco complexa. Em vez de se situar no terreno da análise da problemática do sentimento amoroso, tradicionalmente oscilante entre pólos opostos, abordou uma outra faceta que, por ser talvez mais comezinha e prosaica, não é matéria frequente em poesia: a de um noivado que está em vias de terminar no casamento. Aparentemente não haveria aspecto mais natural nesta matéria e daí ter sido já focado o ideal «burguês» de amor em Gonzaga¹⁷. No entanto, só por si o assunto não poderia criar o dramatismo suficiente para accionar uma adesão sentimental da parte do público como a que se terá verificado. Efectivamente, e dado que, nas suas poesias, o poeta não se aventura a largos voos de análise introspectiva ou de meditação filosófica, as composições que, antes da sua prisão, vai dedicando a Marília quase mais não tendem a ser que uma espécie de madrigais de um enamorado à donzela pretendida. O que veio acabar por dar à poesia gonzaguiana a celebridade de que passou a gozar foram as consequências «dramáticas» que a prisão do seu autor provocou naquele noivado. A sua interrupção brusca por um processo político em que sempre protestou a inocência favoreceu largamente a aceitação das *Liras* entre um público e numa tradição literária em que o drama inesiano tanta influência tinha.

O corpo poético publicado pela primeira vez em 1792 é constituído pelas poesias que logo a seguir virão a ser designadas pela I parte, correspondentes à primeira fase do romance amoroso: aquela em que a felicidade parecia iminente e em que não se previam escolhos à sua realização. Após alguns anos sai uma II parte, incluindo as poesias que se reportavam agora à

¹⁵ Como em certa medida sucedeu também em França no século XVII; Jean Marmier, *Horace en France, au dix-septième siècle*, Paris, 1962, pp. 341 ss.

¹⁶ A sugestão mirandina é flagrante na *Lira* II, 3.

¹⁷ Jacinto do Prado Coelho, *Ao contrário de Penélope*, Lisboa, 1976, pp. 100 ss.

segunda fase da mesma história passional, isto é à prisão do autor. Trata-se das *Liras* que evocam uma situação totalmente distinta da que o leitor encontrava na I parte e que, relativamente a esta, acentuavam a injusta infelicidade do poeta e, deste modo, transformavam em tragédia o que antes era esperança de felicidade. É óbvio que este mecanismo, que se orienta no sentido do leitor mais do que no da génese dos poemas, foi montado para provocar uma boa recepção da poesia gonzaguiana¹⁸. Por outras palavras, as poesias da *Marília de Dirceu*, tais quais o público as conheceu tradicionalmente, estão agrupadas num *corpus* instituído por critérios de natureza exterior e não na perspectiva de oferecer a linha ondulante e incerta da criação poética. Mas porque, apesar de tudo, tal orientação nos parece portadora de um sentido, não iremos alterá-la neste nosso trabalho, pelo que não seguimos a distribuição cronológica estabelecida pelo Prof. Rodrigues Lapa na sua edição crítica, se bem que a ela tenhamos de recorrer¹⁹.

Tal qual se apresentavam, as *Liras* abriam com uma composição que constitui um autêntico prólogo ou programa poético: «Eu, Marília, não sou algum vaqueiro». Trata-se de uma composição que, em boa verdade, representa uma segunda versão de outra anterior, dedicada a diferente figura feminina. O que nos interessa aqui é sublinhar não o facto de Gonzaga haver dirigido a duas damas um idêntico programa²⁰, digamos assim, mas o facto de esta composição vir a encabeçar tradicionalmente as *Liras*. Isto traduz evidentemente, uma intencionalidade que, admitamos, pode não ter sido da responsabilidade directa do autor, o que, para o nosso ponto de vista, pouca importância assume.

Nesta primeira *lira* o poeta define-se como um «vaqueiro», indicando à partida o código literário em que vai funcionar: o do pastoralismo. O poeta define-se como vaqueiro não, é óbvio, no sentido real, do homem que labuta ao frio para guardar gado alheio, mas no sentido do fingimento bucólico, claramente enunciado na evocação contrastiva com a situação brasileira. O pastor do bucolismo nada tem a ver com a situação material de tal modo de vida — caso em que o pastor, sem os requintes sentimentais bucólicos, se tornaria numa amostra do bruto e do *rudis* — mas com o convencionalismo poético que, por recorrer ao cenário natural e até silvestre, provocava uma atitude de

¹⁸ Por exemplo, na «Advertencia» da «Nova edição» da *Marília de Dirceu* feita em Lisboa na Imprensa Régia em 1817, copiada aliás da lacerdina de 1811, afirma-se claramente que «depois de hum maduro exame as (poesias) colligimos desta maneira».

¹⁹ Embora tenhamos à disposição tanto a referida edição de 1817 como a Rollandiana de 1827, por comodidade utilizaremos o texto da *Marília de Dirceu e mais poesias* editado por Rodrigues Lapa na «Colecção de Classicos Sá da Costa», Lisboa, (31961).

²⁰ R. Lapa, *Marília*, ed. cit., p. 171, nota.

diferenciação relativamente ao mundo quotidiano, vulgar e prosaico. O mecanismo dessa convenção nada tinha de inovador e não é dele que nos ocupamos; o que está em causa é a ideia que lhe está subjacente.

E essa ideia é a da felicidade, identificada aqui com uma mediania definida em termos quase horácianos, em versos que bem recordam o princípio da *Epist.* I, 16 de Horácio²¹. Mas não é exclusivamente a mediania da riqueza que define o perfil do homem tal como ele se apresenta nesta espécie de prólogo; é também a imagem do homem de virtude que se vê respeitado pelos seus concidadãos. É este um traço que, para além de corresponder a uma situação usufruída de facto por Gonzaga em Vila Rica, permite classificar de «burguês» o seu ideal de vida feliz²². O homem, o cidadão, é feliz quando possui os bens suficientes para viver, mas não em tal monta que, pelo exagero, accionem, por exemplo na *Lira* I, 22, a paixão pelo dinheiro ou o gosto pelo luxo; é feliz quando endereça o sentimento amoroso a uma dama como Marília numa linguagem a que não faltam alusões eróticas mal disfarçadas; é feliz quando a sua virtude é respeitada pelos restantes²³. Gonzaga transporta para o ideal a própria imagem pessoal em Vila Rica, onde dispunha de uma situação que lhe permitia gozar de um respeito social de que o desfecho previsível para o romance amoroso também fazia parte. Por isso mesmo a desgraça ou a infelicidade de que o poeta se sente vítima nas composições que constituem a II parte tem origem não só na impossibilidade de ver a amada, mas também — e talvez sobretudo — no desrespeito de que se viu ferido em relação à imagem de que usufruía em Vila Rica²⁴. Este aspecto é muito importante em Gonzaga, que, a não ser pelo tópico do *odi profanum uulgum*, não podia colher em Horácio a matriz exacta do tema, se bem que os seus conselhos de moderação fossem um exemplo, como sucedia no princípio da *Ode* II, 10. Afigura-se-nos que os tópicos enunciados reforçam a importância do significado da colocação desta poesia em primeiro lugar. Mas convém atentar ainda em algo mais.

²¹ Sobre a ideia de felicidade, Robert Mauzi, *L'idée du Bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e. Siècle*, Paris, 1969, obra de que nos serviremos ao longo do trabalho.

²² R. Mauzi, *ob. cit.*, «Le bonheur bourgeois», pp. 269 ss.

²³ Trata-se, evidentemente, de uma representação ideal; nem a «burguesia» se caracterizava por uma forma homogênea de pensamento, nem a sua crescente participação na vida intelectual ia sem provocar a crítica e a sátira; Jean V. Alter, *Les origines de la satire antibourgeoise en France. II — L'Esprit antibourgeois sous l'Ancien Régime. Littérature et tensions sociales aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, 1970, pp. 137 ss.

²⁴ Sentimento tanto mais agudo quanto é certo que, nas *Cartas Chilenas*, verberara o atrevimento das «fardas» em se oporem às leis do Estado; M. Rodrigues Lapa, *As «Cartas Chilenas». Um problema histórico e filológico*, Rio de Janeiro, 1958, pp. 177 ss.

A composição de Gonzaga a que nos estamos a referir não foi das primeiras a ser escritas pelo poeta. Na edição crítica de Rodrigues Lapa ela ocupa o 53.º lugar e vem depois de um soneto que é colocado após 1787²⁵. Por outro lado, a poesia é uma segunda versão de outra anterior, escrita, segundo o mesmo erudito editor admite, depois de 27 de Fevereiro de 1783²⁶. Há diferenças formais entre ambas as versões, que não importa analisar aqui, a não ser para indicar que a segunda versão possui estrofes com um número maior de versos, todos decassílabos heróicos, o que lhe concede uma maior dignidade. Mas há também diferenças de conteúdo. De facto, na primeiro versão, que só viria a ser publicada em 1812, integrada na III parte das *Liras*, a ode oferece um aspecto mais cívico do que na segunda versão; é clara a referência à condenação horaciana da avareza e à ambição da nobilitação pelos feitos de armas, como que a anunciar o que, mais tarde, Gonzaga dirá sobre o conceito de herói²⁷. Mas não há aquela alusão tão clara e demorada à beleza da donzela, elaborada em termos petrarquistas tradicionais. Por esse motivo, essa primeira versão não poderia servir para intróito de uma colectânea de poemas onde se pretendia sobretudo sugerir a imagem de um Gonzaga infeliz no amor por virtude de razões políticas.

Mas a segunda versão incluía ainda algo mais, que, de certo modo, completava a temática, de si mesma tão pouco diversificada, da poesia gonzaguiana: as promessas e planos de vida futura. Esta projecção da felicidade para o futuro, ainda que um futuro próximo e quase imediato, não a colhia Gonzaga no poeta de Venusa, que antes aconselhava a pensar no dia presente como modo, é certo, de garantir o seguinte. Mas já colhia nele as imagens ou a representação ideal da vida feliz, sobretudo o facto de proceder à montagem desse ideal através de elementos de natureza concreta, relacionados com o pitoresco do ambiente, os quais, economicamente utilizados, permitiam fortalecer a verosimilhança da sugestão. Podia também recolher nele, e nos muitos imitadores arcádicos, o incentivo para a meditação sobre a morte, como termo natural da vida e, por conseguinte, como conselho ou exortação a um *carpe diem* que, em Gonzaga, se transplanta para o plano amoroso e se colora de certo erotismo. Quer dizer, esta primeira poesia das *Liras* comportava um programa-resumo da temática gonzaguiana expressa nas poesias líricas. Se foi ou não escrita para ocupar tal lugar, ou se aí foi colocada pelo próprio poeta, não o sabemos e, para o nosso ponto de vista, não interessa muito. Importa, isso sim, acentuar que tal disposição é fundamente intencional e que as *Liras*, tal como o

²⁵ R. Lapa, *Poesias*, ed. cit., p. 93, nota.

²⁶ *Ibidem*, p. 15, nota.

²⁷ Cf. *Lira* I, 27 e II, 14; cf. R. Lapa, *Poesias*, cit., p. 80, nota.

público as leu tradicionalmente, se ofereciam com essa peça a servir de abertura.

A concepção de felicidade que se pode extrair da leitura das *Liras*, sobretudo daquelas que, pela forma e em especial pelo conteúdo, se situam mais nitidamente no campo da imitação arcádia de Horácio, aponta claramente para uma doutrina segundo a qual a felicidade reside no repouso dos sentidos e das paixões, e não na sua exaltação²⁸. Por aqui se vê que Gonzaga ficava longe das correntes de cariz mais ou menos epicurista e sensualista do século XVIII, capazes de tirar também do *carpe diem* horaciano elementos condicentes com a exaltação dos prazeres. Graças talvez à adopção do fingimento pastoril, Gonzaga pôde sublinhar, por meio de uma linguagem bem arreigada na tradição literária, a afectividade que imaginava para uma vida ideal, «definida (pela) felicidade, (pelo) repouso, (pela) recusa das paixões, (pela) abolição da inquietação e (por) uma ociosidade sem moleza»²⁹.

É nas estrofes em que, reiteradamente, reafirma a Marília o projecto de vida matrimonial iminente, que encontramos mais claramente expressos estes pontos de vista³⁰. E isso sucede logo na primeira composição, ao anunciar a Marília o passeio pela floresta, como modo de evitar o calor da sesta, numa visão de repouso imaginário que nada, na paisagem, parece querer perturbar. Mas — e não fosse Gonzaga uma razão esclarecida em tempo de Iluminismo — esta felicidade é vista em termos humanos e naturais: o tempo passará inalterável, até chegar ao fim da vida, que o poeta apresenta em imagem naturalista e racionalista da última estrofe. Várias vezes Gonzaga voltará à mesma ideia ao longo das restantes *Liras*, tomando subrepticamente a lição horaciana da serenidade perante a morte e da necessidade

²⁸ R. Mauzi, *ob. cit.*, pp. 125 ss. e pp. 331 ss., em particular pp. 374 ss.

²⁹ *Ibidem*, pp. 374-375.

³⁰ A ideia de que a felicidade individual decorre em larga medida da fortaleza moral interior aparece tratada, no século XVIII, em romances por cartas, que melhor sugeriam a «realidade» dos sentimentos. É o caso de *Le Comte de Valmont ou les Égaréments de la Raison*, editado pela 1.ª vez em 1774 e que conheceu uma série de reedições. O autor sublinha sobretudo a ideia da necessidade da fortaleza de ânimo para fazer frente às adversidades e às injustiças, tema que vem abordado por exemplo no celeberrimo romance *Pamela ou a virtude recompensada* de Samuel Richardson, ou, entre nós, nas *Aventuras de Diófanes imitando o sapientíssimo senhor Fenelon...*, Lisboa, na Regia Officina Typografica, 1790, onde, no meio de espantosas aventuras mediterrânicas, se trata de evidenciar a virtude moral; Gonzaga podia ter tomado conhecimento deste romance, cujo primeiro título era *Máximas de Virtudes e Formosura*, quer pelo facto de a autora ser paulista, como ainda por ter sido colaboradora do Marquês; cf. Ernesto Ennes, *Uma colaboradora inédita de Pombal na propaganda iníqua contra os padres da Companhia de Jesus. (D. Teresa Margarida da Silva e Orta)*, sep. de *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, Lisboa, 1943, pp. 27 ss. Cf. Jacinto do Prado Coelho, «As Aventuras de Diófanes»: Autoria e Sentido da Obra», *Problemática da História Literária*, Lisboa (1961), pp. 125 ss.

de aproveitamento económico do tempo que passa, porque a velhice e a morte virão, infalivelmente, pôr um termo à felicidade³¹. E não há solução de tipo espiritualista para tal. Há sim uma urgência mal disfarçada com que pressiona Marília ao casamento, urgência essa talvez resultante da idade em que o poeta iniciara a história amorosa.

Assim é que, recorrendo a tópicos e ingredientes horacianos, regressa ao mesmo tema noutros locais, para sugerir sempre essa necessidade e premência em realizar o matrimónio, como condição para que tal ideal de felicidade repousada se pudesse concretizar. Isto verifica-se na *Lira* I, 18, onde a perspectiva da própria velhice é oferecida em termos que afastam as imagens dos aspectos mais feios ou dolorosos da vida; e verifica-se também na *lira* seguinte, mas aqui com a introdução de um elemento que nos transportará para um outro terreno anexo, o da felicidade entendida como repouso com a esposa e os filhos, ou ainda mais nitidamente na *Lira* II, 15. Em ambos os passos encontramos a referência aos filhos e, no último, a um ambiente caseiro. Não se trata do interior rústico da cabana do lavrador que, no inverno, se acolhe ao calor do lume e de família, numa linguagem que traduz, no fim de contas, a tenção que a poética do Venusino nos sugere, entre o meio termo e os extremos que se lhe opõem. No caso de Gonzaga o interior é burguês, neste sentido de caseiro³² e de um ideal de vida diverso do aristocrático e do religioso, mas de igual modo virtuoso.

Talvez valha a pena demorar um pouco a nossa atenção nesta problemática da felicidade que as *Liras*, e dentro delas as de cariz mais evidentemente horaciano, nos oferecem, para avirmos aqueles elementos que se situam no terreno da ideia burguesa de felicidade e, de seguida, passarmos ao conceito de homem de virtude, onde a marca horaciana é também visível.

O verso inicial da primeira poesia das *Liras*, que vimos ser uma segunda versão de outra composição anterior em data, foi retomado no primeiro verso desta *Lira* II, 15 de que falamos:

«Eu, Marília, não fui nenhum vaqueiro,
fui honrado pastor da tua aldeia».

Rodrigues Lapa coloca-a a seguir a uma outra³³, decerto dirigida ao Visconde de Barbacena, com quem Gonzaga estabeleceu relações de amizade talvez fundadas em razões de certa

³¹ Pierre Grimal, *Horace*, Paris 1958, p. 43.

³² R. Mauzi, *ob. cit.*, pp. 350 ss.; o autor sublinha que a mediocridade (a *aurea mediocritas*) não é mais que a transposição social da ideia de repouso; p. 175.

³³ R. Lapa, *Poesias*, cit., p. 137.

similitude de pensamento³⁴. Na poesia em causa, o poeta olha para o passado a partir da situação de desrespeito cívico a que fora votado³⁵. É o homem virtuoso que se mostra ferido pela injustiça e que intenta inculcar a inocência dos seus actos, cuja pureza iria de par com a do sentimento amoroso. Mas repare-se que o ideal de vida aí esboçado, com as alusões à maneira como passar o tempo diário num repouso afastado da agitação da alma e da perturbação dos sentidos e das paixões com eles relacionados, é de base horaciana³⁶. E nisto se integra o projecto de vida futura que reitera a Marília, fundado, ele ainda, na mediania de posses, sem a preocupação ou a angústia provocadas pela falta de bens ou pela abundância do tesouro. Aliás a idealização é flagrante nas duas últimas estrofes desta ode, na representação verosímil da vida caseira, apesar do disfarce pastoril, onde até as inverosimilhanças narrativas se aceitam para encanto das crianças, e na imagem do passeio pela rua, perante os cidadãos, tudo elementos integradores da ideia burguesa de felicidade no século XVIII³⁷. Uma ideia de felicidade que vinha trabalhando certos valores que não pertenciam tradicionalmente ao domínio dos ideais aristocráticos e religiosos, num movimento secular que acompanha a progressiva valorização da vida urbana como local onde o homem cristão podia também tornar-se virtuoso³⁸. A vida doméstica e o passeio público, o interior e o exterior, onde aquele se reflectia como manifestação da virtude do cidadão, pautavam o ideal burguês que pressupunha não uma estóica anulação dos prazeres, mas um comedimento contrário à aceitação do prazer como movimento imprevisto e desordenado, centrado no gozo do imediato e do passageiro e, portanto, das emoções fortes.

Contudo, esta condenação das paixões, pelo que de intranquilidade interior elas podiam provocar, não nos aparece exclusivamente dependente da doutrinação religiosa que as identificava com a intervenção do Demónio na vida terrena. A este respeito é importante notar um traço do pensamento expresso por Gonzaga nas *Liras* relativo à matéria religiosa. São frequentes as referências do poeta à Natureza apelidada de «sábia», neste

³⁴ O espírito pouco militar do Visconde de Barbacena, que bem devia agradar ao pacifista Gonzaga, era já notado antes de ele partir para o Brasil como governador; assim o testemunha o Marquês de Bombelles na correspondência agora publicada: *Journal d'un Ambassadeur de France au Portugal 1786-1788*, edição de Roger Kann, Paris, 1979, p. 119.

³⁵ João de Castro Osório utilizou vários passos das *Liras* em conexão com o agravo de que Gonzaga se sentiu vítima: *Gonzaga e a Justiça*, sep. de *Ocidente*, Lisboa (1950).

³⁶ Não vem para o caso analisar os aspectos peculiares da doutrina horaciana no contexto das ideias em Roma no tempo de Augusto, porque não era isso que preocuparia os imitadores do Venusino na época de Gonzaga.

³⁷ R. Mauzi, *ob. cit.*, p. 274.

³⁸ *Ibidem*, p. 283.

sentido de «previdente», aspecto que revela a ligação de Gonzaga a correntes filosóficas racionalistas e naturalistas dos finais do século XVIII e que talvez explique a ausência de afectividade religiosa na sua poesia³⁹. Há certo deísmo, disfarçado até sob a onomástica da mitologia antiga, mas nada se encontra relacionado com a afectividade do sentido religioso. A sensibilidade e a afectividade são aqui reservadas — no seu tratamento poético — aos sentimentos ou sentires pessoais, o que se traduz, por exemplo, na frequência com que Gonzaga usa do termo *coração*. Tanto a Natureza como a História são «sábias» e «prudentes», pela capacidade de dotar os seres do que lhes é apropriado e necessário para viver e de distinguir os homens por aquilo que de naturalmente desigual neles existe. Todavia «as santas leis da Humanidade»⁴⁰ não justificavam as desigualdades que a «Fortuna» impunha aos homens, como teoriza na *Lira II*, 26. Ainda estamos no terreno do pensamento burguês, virado agora para a ideia de uma felicidade social, fundada nos valores morais e na virtude pessoal⁴¹, entendidos num contexto em que não intervêm outros factores, por exemplo de natureza religiosa. O que não quer dizer que estes últimos extravasassem necessariamente do quadro cristão⁴².

A este respeito um confronto bem significativo se poderá estabelecer entre as concepções de felicidade gonzaguianas e as que são expostas numa obra que também conheceu uma boa acitação entre o público dos finais do século XVIII: *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna*, do oratoriano Pe. Teodoro de Almeida⁴³. Neste longo diálogo edificante pretende-se oferecer aos leitores um conjunto de ensinamentos «prudentes sobre a verdadeira alegria»⁴⁴ que é aquela que se revela ao cristão na esperança da graça divina⁴⁵. Trata-se, pois, de uma visão muito distinta da de Gonzaga, de natureza mais abertamente cívica. Não que em ambos os autores, e à moda do tempo, a felicidade se identificasse com o movimento inconstante dos prazeres, pois ambos pressu-

³⁹ Basta notar que não se encontram traços de qualquer devoção à figura de Cristo e muito menos de santos.

⁴⁰ *Lira II*, 14; cf. I, 24.

⁴¹ É elucidativo o passo desta mesma ode, onde proclama a superioridade da virtude frente ao oportunismo e à injustiça: «eu honro as leis do Império, ela (a Fortuna) me oprime».

⁴² R. Mauzi, *ob. cit.*, pp. 180 ss.

⁴³ *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna ou Arte de viver contente em quaesquer trabalhos da vida, dedicado a Jesus Crucificado pelo P. Theodoro de Almeida* (...) Lisboa, Regia Officina Typographica, Anno M.DCC.LXXIX. Sobre a sua difusão, Robert Ricard, «Sur la diffusion des oeuvres du P. Teodoro de Almeida», *Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*, IV (1963), pp. 626-630.

⁴⁴ *Ibidem*, p. XIV.

⁴⁵ Partindo da parábola do bom Samaritano, diz que só «esta pintura da Felicidade, que só se podia conseguir por meio da Virtude, convinha»; cf. *ed. cit.*, p. XVII.

põem a doutrina de que a felicidade reside num estado de repouso da alma. Mas divergem, e profundamente, no modo de o encarar. Em Gonzaga esse repouso da alma entende-se em termos psicológicos e sociais; em Almeida entende-se em termos religiosos e espirituais. De facto este mostrava-se herdeiro da tradição cristã condenatória da valorização da vida cívica ou terrena como lugar apropriado à virtude aperfeiçoadora do homem, enquanto em Gonzaga o prestígio social traduzia as virtudes interiores do mesmo homem.

É neste sentido que vão as concepções gonzaguianas acerca do homem virtuoso que, nele, era também o homem justo⁴⁶. E de novo voltamos a Horácio, que através das *Odes* fornecia alguns modelos de tratamento literário do assunto. Na perspectiva do Venusino, a dignidade do homem virtuoso manifestava-se no equilíbrio que sabia manter perante as adversidades e as felicidades: «*Aequam memento rebus in arduis/seruare mentem*»⁴⁷. Essa *aequa mens* parece subjacer na recusa da ansiedade que Gonzaga intenta manifestar nas poesias correspondentes à fase da prisão. É, na verdade, na II parte que mais repetidas vezes regressa ao tema da justiça e da necessidade de esperança, com que ele afirma a sua inocência. No meio da tormenta, aconselha a Marília a constância, virtude humana que encontra correspondência na organização do próprio universo, chegando a elaborar sobre o tema uma das suas mais bem conseguidas imagens:

«Cachopo levantado,
que pôs a Natureza
dentro do mar salgado,
não se abala no meio da tormenta,
bem que uma onda e outra onda
sobre ele em flor rebenta»⁴⁸.

A sugestão horaciana está aqui presente, talvez mesmo através das apropriações quinhentistas e mirandinas da fortaleza moral do homem recto. Horácio não elaborou tal imagem marítima, mas ela, além de estar construída de acordo com os pre-

⁴⁶ É ainda o homem activo. A conhecida *Lira* III, 3, «Tu não verás Marília, cem cativos», esboça a imagem do homem activo, que busca o repouso do fim do dia interior caseiro. É todo um simbolismo que aí se detecta, variadamente tratado na literatura moral do século XVIII, inclusivamente através da estampa, opondo a dignidade e a felicidade do indivíduo trabalhador à desgraça do preguiçoso; Ronald Paulson, *Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, Cambridge—Massachusetts, 1975, pp. 58 ss. Muitas dessas ideias foram divulgadas pelos periódicos, como por exemplo *O Anónimo, Journal Portugais du XVIII^e siècle (1752-1754)*, editado por Marie-Hélène Piwnik, Paris, 1979, pp. 197 ss.

⁴⁷ *Od.*, II, 3.

⁴⁸ *Lira*, II, 28.

ceitos de verosimilhança, decoro e atenção ao concreto, evocava esse alto princípio do começo da *Ode* III, 3. A virtude aqui focada é a tenacidade; e bem se poderia afirmar que a tenacidade amorosa, que tanto sobressai nas *Liras* da II parte, deve ter constituído um dos factores que mais facilitou tanto a recepção da obra como a instituição da imagem de um amor tão injustamente impedido. Aliemos a isto a condenação gonzaguiana do heroísmo guerreiro, que, para além das ressonâncias horacianas que provocava, se sintonizava com as concepções de cariz democrático que se iam afirmando, e teremos enunciado os vectores centrais da «solida mens» e do alto conceito de juiz e de servidor do Estado que Gonzaga se atribuía, com base na imagem do homem íntegro, segundo a *Lira* II, 36, numa atitude que, se se quisesse, podia evocar o horaciano «Dulce et decorum est pro patria mori» da *Ode* III, 2.

Consequentemente, já não é só no terreno da concepção da felicidade pessoal, fundada numa economia de meios — que em Horácio se traduz na apologia da vida rural e da agricultura —, mas também no plano social e político, neste sentido de orgânica da sociedade, que Gonzaga se deixa penetrar do modelo horaciano, sem chegar todavia à imitação próxima da glosa, da tradução ou até da mera adaptação. A eloquência dos exemplos da história clássica, onde brilhava a vitória da justiça sobre a tirania, aproximava-o ainda de certa função elegíaca da poesia e da afirmação da confiança na justiça dos tempos que nasceriam após o fim da injustiça e da tirania do tempo presente.

Ora, na perspectiva burguesa e racionalista em que se coloca Gonzaga, há também um estado de felicidade dos povos, uma felicidade social em que se integra a individual e que, como esta, se caracteriza pelo repouso e pelo sossego fundado na justiça e no mandato do príncipe esclarecido. Trata-se de um ideal de paz que se situava no meio termo entre a tirania absoluta, ao revés das leis, e a ausência de príncipe que governe o povo de acordo com essas mesmas «santas leis». Um ideal, enfim, definido em linhas gerais, condensado em imagens que se inscrevem no espírito do leitor pela sua simplicidade.

Esta simplicidade aliás estava bem sintonizada com a orientação da Retórica em tempos de Pombal, definida em termos pedagógicos radicais pela oposição à prática jesuíta⁴⁹. Não há que esquecer que, a par de Quintiliano, Horácio reassumiu então o lugar de principal modelo de uma retórica que se inspirava muito nos teorizadores franceses. Gonzaga, como arcádico, não esteve alheio a este panorama. Mas esta faceta da sua poética não tem sido geralmente enunciada em ligação com os preceitos horacianos, sobretudo entre os autores brasileiros, que tendem

⁴⁹ Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*. Coimbra, 1973, pp. 587 ss.

a sobrevalorizar certa especificidade brasílica de Gonzaga para captar alguns traços do quotidiano mineiro, que eles correlacionam com o sentido da sua alegada intervenção na Inconfidência. É assim que se lê frequentemente que Gonzaga foi um captador da paisagem nativa, em particular na lira «Tu não verás Marília cem cativos»⁵⁰, se bem que também tenha havido quem, mais lucidamente, haja notado que Gonzaga «nunca interpretou a natureza local»⁵¹. Aliás como Horácio; a paisagem natural, que tanta importância assumia já na estética romântica em voga na Europa de além-Pirinéus, não atrai a descrição precisa e circunstanciada do campo e os traços realistas que existem em Gonzaga reportam-se ao ambiente quotidiano que mais imediatamente lhe dizia respeito, como se fosse visto do interior. O que é, registre-se ainda, uma lição horaciana⁵².

É particularmente nas *Liras* da II parte que esta característica se observa, ou seja naquelas em que a afirmação do sentimento amoroso vem acompanhada do orgulho ferido do ouvidor e da radicalização do desejo de uma felicidade alheia aos aspectos menos agradáveis da vida. A tendência aparece logo enunciada na *Lira* II, 1, a primeira composição de Gonzaga prisioneiro. Bem podemos considerá-la como a introdução dessa II parte, tão diferente daquela que a precedera na arrumação a que as *Liras* foram sujeitas para fins editoriais. O «estado» em que o poeta se vê é desenhado através de imagens de objectos do ambiente que constitui o cenário em que o seu tempo diário decorre: a candeia e a sua fumaça, a parede tosca e feia, cenário bem distinto do que, em linguagem pastoril, evocara antes à amada. A intenção que anima Gonzaga ao contrastar o mundo sórdido da prisão com o que fora a vida anterior, da qual fazia parte o projecto matrimonial, fica bem evidente numa das últimas odes da II parte. É uma ode sáfica, estrutura que Gonzaga utiliza predominantemente nesta parte para expressar as meditações tristes que a prisão lhe provoca. Trata-se da *Lira* II, 36, que se oferece portadora de um programa de vida futura onde a dignidade do ouvidor haveria de ficar lavada da injustiça de que se dizia vítima. O contraste surge-nos claro no plano lexical, quando opõe «vis algemas» a «mimosos braços», numa das várias ocorrências do adjetivo *mimoso*. Nele é evidente a sugestão erótica, mas o que nos importa assinalar de momento é o facto de se tratar de um exemplo de mecanismo de criação poética largamente documentado em Gonzaga. O processo consiste na criação de sintagmas cuja unidade de sentido comporta um grau de colisão ou de impertinência interna maior ou menor, mas

⁵⁰ Alfredo Bosi, *História concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, 1970, p. 81.

⁵¹ Agripino Grieco, *apud* Nelson Werneck Sodré, *História da Literatura Brasileira. Seus fundamentos económicos*, Rio de Janeiro, 1964, p. 115.

⁵² P. Grimal, *ob. cit.*, pp. 60-61.

cujo impacto só poderá ser mais rigorosamente avaliado quando for conferido com os mecanismos da estética arcádia e da anterior.

Para já basta notar que Gonzaga, como neoclássico, evitava a metáfora — pelo menos no arrojado da doutrina conceptista — e a alegoria. A figura que mais utiliza é a adjectivação, mas em termos de comedimento, pois que os sintagmas criados não comportam mais que dois epítetos em função reiterativa. Ao lado de sintagmas como *sã prudência, justiceira mão e sólida razão*, vulgares na linguagem doutrinária, e ao lado de outros como *vista honesta, regato sereno, negra morte, entranhas palpitantes*, tão divulgados na linguagem poética, Gonzaga, buscando a sugestão de verosimilhança da imagem que Horácio tanto recomendava, usa de outros de efeito mais forte e palpável, como *robusta venta*, ao lado de expressões onde a colisão por aparente impertinência é clara: «as abelhas... *ambrósias chupam*»⁵³, paralela de «enquanto [o novelhinho] *chupa a lisa teta*»⁵⁴. Mais do que simples pendor realista ou naturalista, não estaremos perante uma arte da criação poética que exigia as cores da verosimilhança, segundo os velhos ensinamentos horacianos?

Gonzaga, como muitos outros na época, recorre com uma enorme frequência à anteposição do adjectivo, figura do discurso que lhe permite avivar por vezes o perfil sensível — ou até sensorial — da imagem: *torto anzol, torcido beijo* (compare-se com *beijos graciosos*), *grosso escudo, grossas chaves* (mas *pano grosso, mares grossos*). Não que Gonzaga esteja imune a imagens de nítido recorte conceptista, mas nota-se nele a preocupação em caminhar na via neoclássica da simplicidade da construção da imagem, concentrada numa grande economia vocabular. Doutrina arcádica não só pelo conteúdo, mas também por pressupor um núcleo restrito de pessoas a quem se dirige, fundado na amizade, entendida em termos bem ciceronianos de alta virtude, e fundado na superioridade do homem culto sobre a rudeza do homem vulgar, tema que Horácio celebrizou poeticamente no *odi profanum uulgum* e que, em Gonzaga, desponta por exemplo na *Lira* II, 10, quando esboça o pitoresco dos festejos populares do S. João, ao aludir ao «crédulo mortal» confiante no culto ao santo. O *odi profanum uulgum* projecta-se, desta feita, no pano de fundo da ideia de felicidade, em que a dignidade do homem de virtude e de cultura se integra. Com esta imagem se identificava o poeta, permeável à doutrina poética do Venusino, tão aceite e aconselhada no arcadismo. Esta lição, porém, observa-se ainda no plano da estruturação formal dos poemas.

De acordo com Horácio, o poeta não era um mero ajuntador de versos ou metros, nem podia ser um inepto na arte da construção formal do poema. Gonzaga exemplifica bem este ponto

⁵³ *Lira*, I, 9.

⁵⁴ *Lira*, I, 19.

de vista, o que não significa que a sua poesia atinja sempre — ou, segundo alguns, na maioria dos casos — uma profundidade muito grande. Mas a verdade é que ele revela um cuidado rigoroso na estruturação das *liras*, que se caracterizam todas por uma perfeita regularidade rítmica e rimática, acentuada, no plano melódico, pela inclusão de estribilhos, mais frequentes na I parte, e pelo recurso à rima aguda, também mais abundante nessa I parte. No entanto Gonzaga, apesar de se revelar tão atento à estrutura e à forma dos poemas, não chega ao eruditismo de Correia Garção, que constrói odes sáficas em que o verso correspondente ao adónico é, de facto, um quebrado de quatro sílabas⁵⁵. Por seu turno, o esquema rimático das estrofes mais longas, isto é aquelas que, por terem mais de cinco versos, se prestavam a uma maior variedade das consonâncias, revela-nos a tendência para estabelecer no corpo da estrofe duas grandes áreas: uma primeira em que é dominante o esquema *ABCb* e uma segunda que oferece outras distintas consonâncias. Esta separação das áreas rimáticas é sempre cumprida e é de tal modo nítida e intencional que, por exemplo, a terminação do segundo verso (B) rarissimamente vem retomada para além do quinto verso⁵⁶.

Mas um outro traço convém acentuar nesta matéria, este com repercussão directa no plano significativo. São muito raros os casos em que o primeiro verso da estrofe é consonante com outro qualquer seguinte. Isto é, em regra o primeiro verso é livre. Esta técnica oferecia a Gonzaga a possibilidade de colocar o nome de Marília em final de verso. Ora Marília, que é nome próprio constante praticamente de todas as *liras*, como vocativo, não favorecia a consonância, pois exigia rima estrúxula, que Gonzaga quase não usa. Por esse motivo, podia ocupar o lugar privilegiado da pausa rítmica que é o final do verso, escapando assim às implicações que a figura da rima acarreta como sejam a ambiguidade ou o equívoco provocados pela consonância. Deste modo Gonzaga sublinhava, agora no plano métrico, o carácter exclusivo da paixão amorosa, que tão obsessivamente repete ao leitor.

Tomás António Gonzaga fica-nos, deste modo, claramente situado na área arcádica. É certo que tem sido incluído entre a dissidência arcádica, para nele se acentuarem certos aspectos precursores do romantismo devido ao carácter confessional das *Liras*. Mas o problema — em parte por causa do atraso português na aceitação da estética romântica — não é de fácil resolução. Não há dúvida de que a obsessão passional que as *Liras* trans-

⁵⁵ *Obras Poéticas de Pedro António Correa Garção*, (...), Lisboa, na regia Officina Typographica, 1778, p. 75.

⁵⁶ António Soares Amora, «A Literatura do Setecentos», *apud A Literatura no Brasil*, direcção de Afrânio Coutinho, vol. I, Rio de Janeiro, 1968, p. 331, deixou algumas justas observações acerca da técnica versificatória de Gonzaga.

mitem ao leitor muito ficou a dever à influência da desgraça que caiu sobre a vida do poeta. A lenda condicionou uma recepção dos poemas que pode ter sido accionada por alguns factores que não fazem parte das *Liras*. De facto, se excluirmos esse aspecto trágico da paixão amorosa, afirmada sempre na primeira pessoa, que é que em Gonzaga anuncia as linhas fundamentais do movimento romântico? Não existe nele o recurso ao patético e ao sublime. O sonho que nele encontramos nada tem a ver com a arrebatção fantasista romântica, antes resulta de um *cliché* da poesia amorosa de filiação no pseudo-Anacreonte. Marília nada tem da mulher fatal e demoníaca que arrasta o destino do enamorado⁵⁷ e nem sequer aparece na visão, tão repetida no romantismo, do vulto vestido de branco: o seu retrato é feito em termos do mais convencional artifício de tradição petrarquista. Além disso, os próprios poemas não se alongam para permitirem o espraçamento da alma do poeta.

Tudo isto acentua o arcadismo de Gonzaga e, por isso mesmo, a lição horaciana. É claro, como já ficou dito atrás, o horacianismo autorizava e estimulava mesmo certa atenção ao pitoresco quotidiano, que existe também em certo romantismo; entre nós a Marquesa de Alorna e o próprio Almeida Garrett o testemunham. Mas para que tal, em Gonzaga, constituísse de facto nítida marca romântica seria necessário que houvesse nele, ao menos, a alusão a essa capacidade, tão referida na estética romântica, de as almas sensíveis reagirem à beleza da paisagem. E isso falta no poeta de Marília. Mas tal afirmação não anula a suposição que enunciámos neste trabalho, segundo a qual as *Liras* conheceram uma grande aceitação entre o público português em consequência daquilo que esse público, progressivamente moldado no gosto romântico — mesmo que se tratasse, como sucedia de facto frequentemente, de um gosto de má qualidade⁵⁸ —, terá encontrado de «romântico» e até de pitoresco nessas poesias⁵⁹; e sobretudo por aquilo que a infelicidade passional era capaz de sugerir à sua sensibilidade. O que, assinala-se a finalizar, não permitiu que, em mais de um momento, a poesia gonzaguiana tivesse ultrapassado certa mediania estética e doutrinária.

⁵⁷ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, (Firenze, 1966), pp. 171 ss.

⁵⁸ Bastará reparar nos títulos das novelas traduzidas em finais do século entre nós; A. Gonçalves Rodrigues, «A novelística estrangeira em versão portuguesa no período pré-romântico», *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, XX (1951), pp. 213 ss.

⁵⁹ Sobre as relações semânticas entre «romântico» e «pitoresco», François Jost, *Essais de littérature comparée: Europæana*. 3^a série, Fribourg, 1968.