

Uma aldeia falsa

1

1 Eu, Marília, não fui nenhum vaqueiro,
2 fui honrado pastor da tua aldeia;
3 vestia finas lãs e tinha sempre
4 a minha choça do preciso cheia.
5 Tiraram-me o casal e o manso gado,
6 nem tenho a que me encoste um só cajado.

7 Para ter que te dar, é que eu queria
8 de mor rebanho ainda ser o dono;
9 prezava o teu semblante, os teus cabelos
10 ainda muito mais que um grande trono.
11 Agora que te oferte já não vejo,
12 além de um puro amor, de um são desejo.

13 Se o rio levantado me causava,
14 levando a sementeira, prejuízo,
15 eu alegre ficava, apenas via
16 na tua breve boca um ar de riso.
17 Tudo agora perdi; nem tenho o gosto
18 de ver-te ao menos compassivo o rosto.

19 Propunha-me dormir *no teu regaço*
20 as quentes horas da comprida sesta,
21 escrever teus louvores nos olmeiros,

22 tocar-te de papoilas na floresta.
 23 Julgou o justo céu que não convinha
 24 que a tanto grau subisse a glória minha.

25 Ah! minha bela, se a fortuna volta,
 26 se o bom, que já perdi, alcanço e provo,
 27 por essas brancas mãos, por essas faces
 28 te juro renascer um homem novo,
 29 romper a nuvem que os meus olhos cerra,
 30 amar no céu a Jove e a ti na terra!

31 Fiadas comprarei as ovelhinhas,
 32 que pagarei dos poucos do meu ganho;
 33 e dentro em pouco tempo nos veremos
 34 senhores outra vez de um bom rebanho.
 35 Para o contágio lhe não dar, sobeja
 36 que as afague Marília, ou só que as veja.

37 *Se não* tivermos lãs e peles finas,
 38 podem mui bem cobrir as carnes nossas
 39 as peles dos cordeiros mal curtidas,
 40 e os panos feitos com as lãs mais grossas.
 41 Mas ao menos será o teu vestido
 42 por mãos de amor, por minhas mãos cosido.

43 Nós iremos pescar na quente sesta
 44 com canas e com cestos os peixinhos;
 45 nós iremos caçar nas manhãs frias
 46 com a vara enviscada os passarinhos.
 47 *Para* nos divertir faremos quanto
 48 reputa o varão sábio, honesto e santo.

49 Nas noites de serão nos sentiremos
 50 cos filhos, se os tivermos, à fogueira:
 51 entre as falsas histórias, que contares,
 52 lhes contaras a minha, verdadeira.
 53 Pasmados te ouvirão; eu, entretanto,
 54 ainda o rosto banharei de pranto.

55 Quando passarmos juntos pela rua,
 56 nos mostrarão co dedo os mais pastores,
 57 dizendo uns para os outros: — Olha os nossos
 58 exemplos da desgraça e são amores.
 59 Contentes viveremos desta sorte,
 60 até que chegue a um dos dois a morte.

22. NA SALA DE AULA

Este é o texto de uma Lira da segunda parte de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, que na edição preparada por M. Rodrigues Lapa para o Instituto Nacional do Livro recebeu o número 77.

O seu significado ostensivo e o mais óbvio possível, pois corresponde exatamente ao enunciado, que por sua vez não apresenta qualquer dificuldade de compreensão. Não é preciso dicionário, salvo para uma ou outra palavra, como "casal" (verso 5), termo hoje inusitado no Brasil com o sentido que tem no poema, isto é, propriedade rural pequena, mais ou menos equivalente ao nosso atual "sítio".

Nesta Lira, um pastor se dirige a Marília e, para começar, narra como a sua prosperidade e a sua vida cercada de respeito foram interrompidas por um acidente catastrófico, cuja natureza *não esclarece, e compara a situação anterior* de abastança e felicidade com a atual, de privação e angústia.

Em seguida, imagina como há de ser a existência de ambos, se a sorte virar e ele readquirir a posição perdida. Diz que recomeçará do nada e se contentará com a pobreza, contanto que Marília esteja ao seu lado. Diz ainda que o contraste entre a desgraça anterior e a felicidade recuperada servirá de exemplo aos filhos e a todos os pastores da aldeia. E assim viverão felizes até a morte.

A tonalidade geral do discurso corresponde a essa simplicidade do assunto. Há nela uma limpidez reforçada pela ordem expositiva clara e direta, com raras e moderadas inversões sintáticas, como "do preciso cheia" (verso 4), "de mor rebanho ainda ser o dono" (verso 8) e outras do mesmo tipo. Habitado às neblinas da poesia contemporânea, o leitor fica meio perplexo com este discurso despojado e sem mistério, que parece entregar tudo à primeira vista; mas nota que ele é fruto de uma contensão elaborada, não de uma tranqüilidade real. Nota que o poeta deliberou "não fazer tragédia", atenuando com urbanidade clássica a situação de infelicidade e privação, que é o tempo presente do enunciado; mas que a limpidez serena contrasta com um sombrio elemento dramático. Daí a impressão de dor contida, que não grita e se traduz no aludido efeito de simplicidade.

Este é devido também à ausência impressionante de linguagem figurada: não há uma só imagem, os 60 versos são feitos

com palavras usadas no sentido mais despojadamente próprio, com dois únicos torneios de remoto fundo metonímico ou metafórico, praticamente apagado pela incorporação ao uso: "as carnes nossas" (em lugar de "corpo", verso 38) e "o rosto banharei de pranto" (verso 54).

Entretanto *no seu todo* o poema é figurado, graças à própria natureza da poesia pastoral, ou de inspiração pastoral, que pressupõe uma visão que se pode chamar alegórica da vida. De fato, nela existe, sob a expressão direta, um sistema completo de significados indiretos, ou "oblíquos" (diria Tillyard), pois ela reduz homens cultos, de bom nível social, a uma condição de modesta rusticidade, que é simulada. O leitor entra no jogo e finge acreditar, sabendo que a simplicidade é não apenas relativa, mas altamente convencional, pois há uma contradição básica, deformadora, entre o plano explícito e o plano implícito.

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

significa alegoricamente: "Eu, Marília, não fui uma pessoa de condição social inferior, mas alguém que exercia alto cargo público, e como tal era respeitado na tua vila" (no caso, "honrado" não quer dizer "honesto", e sim que merece tratamento honroso; o mesmo que "considerado").

Esse desejo de simplicidade (convencional) leva o poeta a não recuar ante expressões e conceitos aparentemente banais. Embora faça versos cheios de magia poética, a exemplo do de número 22 —

Toucar-te de papoilas na floresta, —
(T T P P T)

a maior parte do poema parece raspar pelo prosaísmo dos assuntos mais corriqueiros:

Fiadas comprarei as ovelhinhas,
que pagarei dos poucos do meu ganho;
e dentro em pouco tempo nos veremos
senhores outra vez de um bom rebanho

24. NA SALA DE AULA

Essa conversa de negócios é um toque inesperado, que hoje nos parece moderno no meio dos artifícios pastorais, e se enquadra na atitude mental que Hernani Cidade assinala:

Naturalidade, perfeita simplicidade, nos temas da vida mediana e na expressão, sem engomada rigidez arcádica (...) É a concepção burguesa da vida, que se substitui a concepção aristocrática, é o século XIX que se aproxima, o século herdeiro da Grande Revolução que trouxe o triunfo do terceiro estado...²

Na Lira 77 a simplicidade quase banal se "poetiza", não apenas pelo tratamento estético, mas pela figuração geral já aludida: essas finanças e usos de aldeia são um modo disfarçado de representar a vida da gente bem-posta. O fundo alegórico transfigura o prosaísmo.

Nisto Gonzaga difere dos poetas de hoje, que incorporaram a simplicidade quotidiana, e até a vulgaridade, de maneira direta, sem metrificá-la nem tratá-la como fachada de um sentido oculto. Veja-se, a este propósito, como a singeleza da Lira 77 é diversa da que aparece num poema de Manuel Bandeira:

Poema só para Jaime Ovalle

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro
(Embora a manhã já estivesse avançada).
Chovia.
Chovia uma chuva triste de resignação
Como contraste e consolo ao calor tempestuoso da noite.
Então me levantei,
Bebi o café que eu mesmo preparei,
Depois deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando ...
— Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.

Para concluir: a simplicidade da expressão corresponde à simplicidade da alegada condição social, mas com um elemento implícito de distorção, que é a alegoria, funcionando como disfarce da condição verdadeira. E assim temos duas contradições: a

² *Lições de cultura e literatura portuguesa*, v. 2: *Da reação contra o jornalismo seiscentista ao advento do Romantismo*. 2. ed. Coimbra, Coimbra EDITORA, 1940. p. 290.

primeira é o conflito entre a serenidade simples do tom e a tragédia da situação real; a segunda é o conflito entre a rusticidade do assunto e o refinamento efetivo do emissor do discurso. O que temos pela frente é uma simplicidade artificialmente construída, um curioso disfarce poético.

Isso ficara mais claro na etapa da análise em que vamos entrar, procurando descobrir qual é a organização geral do discurso, ou seja, o arranjo responsável pela estrutura aparente, a ordenação estética das palavras e expressões.

2

A Lira 77 se divide em duas partes, com uma estrofe intermediária de ligação. A primeira parte é formada pelas quatro estrofes iniciais, do verso 1 ao verso 24; a intermediária é a estrofe 5, do verso 25 ao verso 30; a segunda parte é formada pelas cinco estrofes seguintes, do verso 31 ao verso 60. Em número de estrofes, temos: 4+1+5. Em número de versos, 24 + 6 + 30.

A primeira parte se refere ao passado, e por isso é constituída sobre os pretéritos, perfeito e imperfeito, que predominam, mas apoiados em ocorrências do presente funcionando como contraste. É esse contraste que suscita a situação dramática. Na 1ª estrofe temos: "não fui", "fui", "vestia", "tinha", "tiraram-me" X "nem tenho". Na 2.ª: "queria ser", "prezava" X "não vejo". Na 3ª: "causava", "ficava", "via", "perdi" X "tenho de ver." A 4ª estrofe termina a primeira parte, que recapitula o passado. Talvez por isso só tenha verbos no pretérito; e no dístico final o Eu lírico é substituído pela providência divina, que já decidiu todo o processo: (eu) "propunha-me" (dormir, escrever, tocar). julgou" ("o justo céu").

Na estrofe de transição (versos 25-30), é interessante observar a força de um futuro ainda embutido no presente, porque é apenas desejo, e por isso tem, na verdade, uma natureza de condicional. Concretamente, vemos três falsos presentes, que mais parecem futuros do subjuntivo ("se volta" = "se voltar"; "se alcanço" = "se alcançar"; "se provo" = "se provar"), e mais três presentes de verbos compostos, que funcionam como futuros, porque equivalem a uma projeção sobre o que a imaginação e o

26. NA SALA DE AULA

desejo constroem de modo imaginário: "juro renascer" = "renascerei"; "juro romper" = "rompereí"; "juro amar" = "amarei".

Esses futuros indecisos, disfarçados, abrem caminho para os futuros francos, definidos, que predominam na segunda parte da Lira, com um único momento (versos 35-36) em que o presente do subjuntivo entra como se se tratasse, não de antevisão, mas da realidade atual, que o poeta apresenta como hipótese: "sobejaria que as afagasse Marília, ou só que as visse". Outro momento parecido está no verso 38, onde há um presente com função de futuro.

Vemos então que as duas partes do poema correspondem (1) à nostalgia do passado, contrastando com (2) a ilusão do futuro; e que há um movimento de passagem de um para o outro na decisiva estrofe intermediária (eixo da composição), onde temos dois momentos; nos versos 25-26, o condicional, latente nos futuros do subjuntivo disfarçados de presente de indicativo, freia o devaneio, que explode nos versos seguintes, já mergulhados no futuro franco.

Esses movimentos do poema penetram no subconsciente do leitor devido a uma espécie de sedimentação dos modos e tempos verbais, que primeiro nos puxam para o passado, depois nos atiram sobre o futuro. O argumento se torna assim experiência incrustada em nossa sensibilidade, por causa da insistência dos verbos e da maneira de os distribuir. Eles marcam o cunho patético de um bem perdido, que existiu apenas no passado, isto é, na recordação, em conflito com a tenacidade da esperança, que aparece como devaneio, sonho acordado procurando tornar realidade um futuro desconhecido. Trata-se, pois, da extrema fragilidade do destino; de um fracasso real compensado apenas pela esperança, que tem por única força o aleatório do devaneio.

Nesta altura, percebemos que na Lira 77 o espaço poético está ligado intimamente à representação do tempo, uma vez que este compõe os dados do seu encadeamento, definindo através da modulação dos verbos o espaço perdido e o espaço recuperado pelo devaneio. Os dois espaços pastorais (o perdido e o sonhado; o que acabou e o que ainda não existe) se dissolvem na dimensão temporal e se definem não apenas estaticamente pela descrição de seu aspecto (choça, rio, olmeiros etc), mas pela dinâmica dos modos e tempos verbais.

3

A leitura que acaba de ser feita teve por fim verificar qual é a organização geral do "discurso; mas deve ser completada por outra, visando não à estrutura do conjunto, e sim à de cada estrofe.

Veremos então que, salvo a intermediária, de transição, as estrofes da primeira e da segunda parte são formadas por duas unidades, ou dois enunciados distintos, correspondentes a dois períodos gramaticais: o primeiro, formado pelos quatro versos iniciais; o segundo, pelos dois finais. Marcando a sua função intermédia, a estrofe de ligação é constituída por um só período; isto é, a sua função é espelhada pela sua estrutura, como se fosse uma ponte.

Lendo com atenção, notaremos algo mais a este respeito: os enunciados, na primeira parte do poema, têm entre si uma relação contraditória, porque o primeiro período é uma evocação, e o segundo, a negação desta. Ou, por outra: o primeiro período evoca um estado de felicidade, enquanto o segundo registra a sua destruição por uma fatalidade não determinada. Por exemplo (versos 13-18):

1.º Período

Se o rio levantado me causava,
levando a sementeira, prejuízo,
eu alegre ficava, apenas via
na tua breve boca um ar de riso.

2.º Período

Tudo agora perdi; nem tenho o gosto
de ver-te ao menos compassivo o rosto.

Já na segunda parte do poema, a partir do verso 31, a relação entre os enunciados é diferente: o primeiro período gramatical descreve um traço da vida modesta, mas feliz, que o devaneio constrói sobre o futuro; o segundo período reforça em sentido positivo essa felicidade. Por exemplo (versos 43-48).

1.º Período

Nós iremos pescar na quente sesta
com canas e com cestos os peixinhos;
nós iremos caçar nas manhãs frias
com a vara enviscada os passarinhos.

2.º Período

Para nos divertir faremos quanto
reputa o varão sábio, honesto e santo.

Isso mostra como são grandes as diferenças de enunciado entre as duas partes, o que se pode ver também na construção propriamente dita. Na primeira a regularidade é absoluta, e a composição das estrofes é mais complexa, porque o primeiro período de cada estrofe é sempre formado por dois segmentos bem nítidos, cada um contendo um subenunciado, relativamente autônomo, por ser algo diverso do outro. Por exemplo: na estrofe 2.^a, o primeiro segmento (versos 7-8) fala de bens materiais que o pastor queria ter, para poder dar ainda mais coisas a Marília; o segundo segmento (versos 9-10) diz que a beleza dela valia para ele mais do que o poder. São, portanto, duas coisas diferentes, convergindo para o mesmo efeito, e dando à divisão binária principal um certo ritmo ternário. Exemplo com a 4.^a estrofe (versos 19-24):

1.º Período

(1.º segmento)

Propunha-me dormir no teu regaço
as quentes horas da comprida sesta,

(2.º segmento)

escrever teus louvores nos olmeiros,
tocar-te de papoilas na floresta.

2.º Período

Julgou o justo céu que não convinha
que a tanto grau subisse a glória minha.

Aí, como nas outras estrofes da primeira parte, observa-se, primeiro, a evocação do passado, dividida em dois segmentos; depois, o registro da desgraça. Uma estrutura bem amarrada, portanto; solidamente arquitetada.

A estrofe de ligação (versos 25-30) é composta num só jato, embora em ritmo termino, com três pares de dois versos. O primeiro par alude a volta eventual da felicidade; o segundo faz um juramento; o terceiro explicita o conteúdo do juramento. Mas como os três segmentos são, na verdade, unificados pelo fluir do ritmo, podemos dizer que a estrofe de ligação "desamarra" o travamento forte das anteriores.

Isso parece liberar a composição da segunda parte, que é feita de estrofes cuja segmentação é menos marcada, embora sejam compostas conforme o mesmo modelo binário de períodos separados. Só que nelas o ritmo ternário subjacente é pouco acentuado, embora ocorra em todas as estrofes, inclusive a 7.^a, onde é quase apenas um vestígio (1 verso + 3 versos + 2 versos). Além disso, vimos que na primeira parte do poema o primeiro período de cada estrofe se desdobra em subenunciados, que diferenciam internamente o enunciado principal. Na segunda parte, o primeiro período é formado por enunciados mais simples, ou mais íntegros, embora haja uma pequena tendência à diferenciação. Mas ainda: nas suas estrofes, o segundo período, em vez de se opor, completa o precedente e faz corpo com ele, de maneira que nesta segunda parte cada estrofe constitui um enunciado geral bastante indicado. A 6.^a estrofe, por exemplo, fala só de ovelhas, embora sob mais de um aspecto; a 7.^a fala de vestuário; a 8.^a de divertimentos, embora também diversificando-os; a 9.^a fala da desgraça passada, evocada na intimidade do lar; a 10.^a é a única com dois períodos relativamente autônomos, porque o primeiro (verso 55-58) fala do casal de pastores servindo de exemplo na velhice; e o segundo (versos 59-60) faz um resumo que vale para as cinco estrofes anteriores. Assim, as estrofes finais da primeira e da segunda parte são algo diversas das precedentes, marcando a função de encerramento.

Se fizermos mais uma leitura, pensando ao mesmo tempo na organização do conjunto e na de cada parte, podemos verificar que, embora o conjunto forme uma seqüência perfeitamente coesa, essa coesão é devida a uma certa justaposição de estrofes relativamente autônomas. Cada estrofe tem individualidade própria, que a separa das outras faz de cada uma um pequeno sistema bas-

30. NA SALA DE AULA

tante a si: seja uma espécie de quadro, seja uma reflexão ligada ao quadro natural. Portanto estamos em face de uma estrutura una, mas segmentada, como composição sobre mosaico. No entanto o poema flui admiravelmente e possui unidade perfeita. A razão disso deve ser pedida a um outro nível, o da estrutura profunda, cujos elementos já foram fornecidos pela análise que acaba de ser feita da estrutura aparente.

4

No nível profundo, a análise de um poema é freqüentemente a pesquisa das suas tensões, isto é, dos elementos ou significados contraditórios que se opõem, e poderiam até desorganizar o discurso; mas na verdade criam as condições para organizá-lo, por meio de uma unificação dialética.

Especificando o seu conceito de *plurisignation*, diz Philip Wheelwright que ele consiste no

fato de que um símbolo expressivo tende, em qualquer ocasião em que se realize, a conter mais de uma referência legítima, de tal maneira que o seu significado próprio é uma tensão entre duas ou mais direções de força semântica².

Embora se refira ao aspecto especificamente semântico de cada palavra, essa formulação serve para abranger, em sentido amplo, os aspectos estruturais.

No caso desta Lira, seria possível dizer que os elementos de tensão constituem princípios estruturantes, núcleos dinâmicos, acima dos quais predomina o princípio organizador.

Na Lira 77 as tensões se dispõem nos seguintes pares antitéticos:

Rusticidade	X	refinamento
Enunciado direto	X	alegoria
tranqüilidade	X	desgraça
espaço destruído	X	espaço redimido
passado	X	futuro
realidade	X	sonho (devaneio)

² The burning fountain: a study in the language of symbolism. Bloomington: Indiana University Press, 1954. p. 61.

Todas estas tensões se misturam e se combinam. Algumas são explícitas, no nível do discurso ostensivo; outras são implícitas, no nível oculto — e já foram vislumbradas quase todas. Vistas agora num conjunto sistematizado, elas parecem mostrar que o poema repousa sobre um movimento dialético, que as integra e supera, construindo a unidade da expressão.

O primeiro par (rusticidade X refinamento) é próprio do gênero literário a que esse poema se liga: o pastoral. O espaço rústico apresentado aqui é constituído por cabanas, lãs tecidas artesanalmente, pastoreio de ovelhas, agricultura, contacto direto com a natureza, divertimentos campestres. Estes elementos formam o quadro de uma atividade rústica, implicando situação social modesta, apesar da abundância relativa que é declarada.

No entanto a expressão é culta e contraria a realidade descrita. Com efeito, por baixo há uma outra (a verdade biográfica do poeta), que ela transfigura por meio da alegoria e nós não conseguimos apreender se não entrarmos no jogo da convenção literária. A realidade disfarçada contradiz, na sua obscuridade alegórica, a clareza meridiana do discurso, e entra em concorrência com ele, opondo-se a ele de certo modo.

Além disso, o discurso desse poema não se caracteriza apenas pela clareza e simplicidade, mas por uma serenidade contida, um estoicismo em face do destino adverso, contrastando com o assunto — um desastre incrível, que tirou tudo o que o pastor possuía e o afastou da pastora amada; uma tragédia que destruiu o seu espaço de vida e o leva, como compensação, a buscar pela imaginação um espaço novo, depurado na esfera do devaneio. Esse movimento se processa numa tensão violenta entre, de um lado, a realidade cruel do presente e a nostalgia do passado; de outro, a projeção irreal sobre o futuro. No cruzamento de ambos, isto é, do passado e do futuro, fica situado o drama atual.

Sobre esses princípios estruturantes, expressos por pares de sentidos contraditórios, que puxam o significado para extremos opostos, atuam os princípios organizadores da sua unidade, responsáveis pelo impacto final em nossa sensibilidade. Na Lira 77, o grande elemento unificador é a simetria, princípio clássico por excelência, que assegura a naturalidade do discurso, apresentando o como algo regular, contido, que supera as tensões. Por meio da

32. NA SALA DE AULA

simetria, o material da emoção e da experiência se transforma em objeto estético; e este move a sensibilidade do leitor.

A simetria, definida agora, já tinha aparecido no nível da estrutura aparente, tendo sido mesmo aquilo que surgiu de mais óbvio na sua análise. Com efeito, se recapitularmos, teremos o seguinte quanto ao "aspecto físico":

1. o poema se divide em duas partes sensivelmente iguais, dialeticamente opostas, com um segmento conector: 4 estrofes + 1 estrofe + 5 estrofes = 2 blocos simétricos e sua ligação;

2. todas as estrofes são construídas de modo absolutamente igual (salvo a de ligação): 4 versos formando 1 período + 2 versos formando 1 período = 4 + 2;

3. na primeira parte, os 4 versos iniciais de cada estrofe têm uma construção também regular, com 2 subenunciados, resultando, quanto ao ritmo, um esquema ternário: 2 + 2 + 2;

4. as estrofes da segunda parte têm enunciados mais unos, mas o mesmo ritmo ternário;

5. cada uma das duas partes é internamente simétrica em suas estrofes; comparadas, apresentam igualdades e diferenças (correspondentes a duas dimensões diferentes do tempo);

6. a estrofe final de cada parte apresenta diferenças em relação às precedentes, o que acentua a sua função idêntica na composição do todo.

Poderíamos então dizer que as tensões, algumas das quais formadas por dilaceramentos afetivos e morais, são sobrepujadas pelo triunfo do espírito, da inteligência ordenadora, por meio da simetria, que caracteriza a obra como vitória da ordem sobre o tumulto das paixões. E isso é bem característico da convenção clássica.

No entanto, trata-se de simetria imperfeita, com elementos de irregularidade, como uma igreja com duas torres diferentes, ou um quadro onde os volumes de um lado são maiores em relação aos do outro. Isso talvez seja o bicho na fruta, o aviso de que a ordem da arte não compensa inteiramente o drama, a arrumação da singularidade psicológica violentada até certo ponto pela força generalizadora da organização estética.

5

Até aqui o texto foi descrito, sucessivamente, em seus dois níveis; e nessas etapas foi considerado mais ou menos como um "objeto" que o analista manipula. A partir de agora, será concebido não como todo autônomo, mas parcela de um todo maior. Assim como as partes do poema são elementos de um conjunto próprio, o poema por sua vez é parte de um conjunto formado pelas circunstâncias da sua composição, o momento histórico, a vida do autor, o gênero literário, as tendências estéticas do seu tempo etc. Só encarando-o assim teremos elementos para avaliar o significado da maneira mais completa possível (que é sempre incompleta, apesar de tudo).

Começando por um paradoxo aparente: se não fosse de quem é, a Lira 77 seria diferente, embora sendo a mesma. Por outras palavras: a estrutura e a organização seriam as mesmas, mas o significado seria diferente em boa parte, Ela seria a mesma obra de arte, o mesmo objeto que se pode analisar, mas produziria efeito diverso e no fundo significaria outra coisa. Só sabendo que é de Gonzaga, e conhecendo as circunstâncias biográficas em que foi composta, ela adquire significado pleno, e, portanto, exerce pleno efeito. O conhecimento da estrutura não basta.

Esta Lira foi escrita na prisão da Ilha das Cobras, ou na da Ordem Terceira de Santo Antônio, ambas no Rio de Janeiro, entre 1789 e 1793, pelo desembargador já nomeado da Relação da Bahia Tomás Antônio Gonzaga, acusado de participar duma conspiração contra o Estado português, e, portanto, implicado eventualmente em crime de lesa-majestade. A pena era o confisco dos bens, a infâmia social e a morte. A Marília referida é nome pastoral que deu a sua noiva Joaquina Dorotéia de Seixas, de uma família rica e importante da Capitania de Minas (o nome pastoral assumido por Gonzaga, segundo a convenção dos árcades, era Dirceu).

Ele está longe da amada, sente a sua falta, pensa na perda da posição social e procura consolo imaginando que, se sair absolvido ou perdoado, recomeçará a vida sem outras preocupações a não ser as da felicidade familiar; assim é que promete casar com ela e viver obscuramente, mas em paz, numa modéstia cheia de encantos. É uma variante do tema da mediocridade dourada, que aparece em Horácio e era lugar-comum da poesia ocidental.

34. NA SALA DE AULA

Ao contrário do que acontece noutros poemas, o conhecimento da biografia é importante para a análise deste; antes de mais nada, porque permite avaliar de maneira mais completa a função da alegoria pastoral. Se ignorarmos a vida de Gonzaga, é certo que a leitura basta para fruirmos o enunciado no nível ostensivo, em todo o seu encanto rústico. Mas tudo fica mais claro e significativo se conhecermos a natureza das vantagens cuja perda o falso pastor lamenta: coisas como o cargo judiciário, a influencia política e social, a casa confortável que ainda hoje podemos visitar em Ouro Preto, o requintado guarda-roupa que consta do arrolamento dos bens, nos *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*.

Num poema anterior, de número 53 na edição Rodrigues Lapa, ele alegava tudo isso na fase feliz, sob a mesma forma alegórica, para captar a namorada. Segundo Alberto Faria, esta Lira 53 é baseada na Écloga II de Virgílio, onde o pastor Coridon procura seduzir o belo Alexis, alegando a própria aparência e oferecendo bens e presentes.³ O tema era obsessivo em Gonzaga, pois já havia feito sobre ele uma primeira lira (número 11), e o retoma pelo avesso na primeira parte da 77, sublimando-o na segunda parte por meio do tema da áurea mediocridade.

Os três poemas devem ser lidos em seqüência, inclusive para se avaliar como os lugares-comuns clássicos (e a alegoria pastoral, verdadeiro sistema de lugares-comuns), apesar da sua generalidade e fixidez, podem funcionar em vários contextos, adquirindo matizes diferentes ao serem personalizados, isto é, ajustados à peculiaridade de um dado autor, exprimindo os momentos, os sentimentos, os intuítos da sua vida.⁴ Como elemento expressivo, o lugar-comum clássico (e a alegoria pastoral) fornece o padrão que objetiva e dá categoria estética à experiência individual, sem descaracterizá-la pela banalidade, se o poeta tiver capacidade criadora. O conhecimento das circunstâncias em que foram compostas as três liras ajuda o leitor a perceber a singularidade de cada uma e entendê-las melhor. Enquanto a 11 parece exercício, a 53 exprime a situação de corte amorosa do ouvidor Gonzaga em relação a Joaquina Dorotéia de Seixas; e a 77 manifesta o drama do prisioneiro acusado de lesa-majestade. Nela, o lugar-comum de

³ FARIA, Alberto. *Marília de Dirceu*; seleção das liras autênticas. Rio de Janeiro. Anuário do Brasil, 1922. p. 119.

⁴ As Liras 11 e 53 se encontram no encarte que acompanha este livro.

inspiração clássica eleva o contingente elemento biográfico a um alto nível de expressividade, tornando-o inteligível dentro das convenções de um determinado contexto histórico e cultural.

Graças a isso o significado fica mais rico, a alegoria adquire dimensão real, a convenção pastoral se justifica e se anima pela vibração humana de uma dolorosa experiência. O significado resulta de uma versão admiravelmente bem estruturada e organizada do tema da "mediocridade áurea"; mas também de uma tragédia existencial que se disciplina para ganhar o nível estético.

6

Essas considerações levam a pensar no período literário em que a Lira 77 foi composta, já quase no fim do século XVIII e da reforma arcádica, que se opunha à degradação a que o Barroco tinha sido submetido pelo desgaste da moda prolongada. Gonzaga foi um dos recuperadores da simplicidade; ele a obteve em parte da sua obra graças aos traços já indicados, que o levaram nos bons momentos à simplicidade encantadora de uma poesia que parece dissolver-se a cada momento na prosa coloquial, mas conserva a sua força de originalidade. Por esse lado, parece às vezes singularmente moderna.

A "lira" é um tipo de poema onde a convenção pastoral já está despida de suas características mais específicas, que aparecem na égloga, cujo mestre no Brasil foi Cláudio Manoel da Costa. A "lira" de Gonzaga tem uma inovação: ela suprime não só o diálogo entre pastores, mas os lugares-comuns mais freqüentes, como a referência a sacrifício de animais, à oferta de produtos da terra e a entidades protetoras. Nela, estamos mais perto do que será o poema lírico dos românticos, embora conserve o que se pode chamar de "delegação poética", isto é, o recurso que consistem transferir a manifestação do Eu a um personagem alternativo, o pastor, despojado aqui dos outros elementos da égloga. Ele é um rústico sob cuja pele se esconde poeticamente o civilizado, para obter o afastamento necessário à ilusão poética.

No século XVIII houve uma redefinição da poesia pastoral, na medida em que ela foi concebida como forma de recuperar a

36. NA SALA DE AULA

naturalidade. Grande aspiração daquele momento histórico, esta compreendia o entusiasmo pelo "homem natural", definido sobretudo a partir da obra de Rousseau, catalisador das novas modas ao dar à sensibilidade uma importância igual à da vontade e da razão.

Num poema como este, confluem a tradição clássica pastoral e o gosto pela espontaneidade, próprio de século XVIII. Isso favoreceu a individualização do gênero, dando realce ao elemento biográfico como componente.

Segundo Kenneth Burke, o teor do discurso é determinado pelas equações "cena-ato" e "cena-agente", isto é, o cenário deve ser adequado não apenas ao que se passa nele, mas aos personagens; e vice-versa.⁵ Na Lira 77 a paisagem bucólica de choças, ovelhas, papoulas, regatos, pescarias, campos lavrados é um elemento que define o Eu lírico como homem do campo; inversamente, os sentimentos, as ações e os propósitos deste são ajustados à paisagem; portanto confirmam a sua natureza.

Nessa equivalência atua um elemento modificador, o tempo (estruturalmente manifesto na modulação dos verbos), de tal modo que a transformação do pastor por causa da desgraça altera a relação com a cena, quebrando o equilíbrio anterior. O espaço é, pois, modificado essencialmente pelo tempo e se torna algo dinâmico, na medida em que foi *vivido* pelo pastor; na medida em que o determinou e foi por ele determinado. Se o destino do agente mudar de novo, a cena mudará em sintonia, como descreve toda a segunda parte da Lira.

Essa ligação entre cena e agente mostra que a paisagem aqui é qualificada, tem um sentido humano que acompanha as etapas da vida, sendo sucessivamente plenitude (evocada), catástrofe (real) e redenção (sonhada). Neste ponto percebe-se a função da alegoria, que transforma um agente simples num Eu lírico extremamente complexo, pois o pastor Dirceu recobre o poeta Gonzaga, o desembargador destituído, o prisioneiro político. A alegoria conserva por baixo da convenção pastoral uma outra equação cena-agente: cidade civilizada-homem culto; e a convenção pastoral permite sublimar no espaço campestre a realidade pessoal, social e política, dando-lhe universalidade.

⁵ *A grammar of motives*. New York, Prentice-Hall, 1945. p. 3-9, passim.

A análise da estrutura mostrou que a Lira 77 repousa num jogo de simetrias, modulações verbais e tensões, configurando uma pungente dialética temporal, onde passado, presente e futuro, bem como espaço e tempo, interagem para definir o teor do discurso. E vimos que foi preciso completá-la pela situação do texto no contexto, inclusive os dados biográficos, para se perceber a natureza da alegoria e, com ela, a complexidade do significado.