



University of
Texas Libraries



e-revist@s



Centro Unversitário Santo Agostinho

revistafsa

www4.fsanet.com.br/revista

Rev. FSA, Teresina, v. 17, n. 11, art. 15, p. 278-304, nov. 2020

ISSN Impresso: 1806-6356 ISSN Eletrônico: 2317-2983

<http://dx.doi.org/10.12819/2020.17.11.15>

DOAJ DIRECTORY OF
OPEN ACCESS
JOURNALS

WZB
Wissenschaftszentrum Berlin
für Sozialforschung



Zeitschriftendatenbank



MIAR



Os Primeiros Moços de Minas: A Poesia Arcade Brasileira como Conjuração

The First Boys of Minas: The Brazilian Arcadian Poetry as Conjunction

Gabriela Kvacek Betella

Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo
Pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP)
Professora Assistente Doutora na UNESP-Assis, Departamento de Letras Modernas
Coordenadora da área de Língua e literatura italiana
E-mail: kvacek.betella@unesp.br

Endereço: Gabriela Kvacek Betella

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras (FCL)
Av. Dom Antônio, 2100 - Parque Universitário -
Assis/SP - CEP 19806-900. Brasil.

Editor-Chefe: Dr. Tonny Kerley de Alencar Rodrigues

Artigo recebido em 31/05/2020. Última versão
recebida em 17/06/2020. Aprovado em 18/06/2020.

Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review
pelo Editor-Chefe; e b) Double Blind Review
(avaliação cega por dois avaliadores da área).

Revisão: Gramatical, Normativa e de Formatação



RESUMO

O artigo lança um olhar sobre o século XVIII no Brasil, sob o ponto de vista da produção literária como resultado do agrupamento intelectual e como manifestação paralela ao posicionamento revolucionário de certos expoentes do pensamento na Capitania de Minas Gerais. Assim, com enfoque detido sobre a particularidade literária do período e dos autores envolvidos, propomos um itinerário capaz de identificar as inovações ideológicas e formais no texto poético de representantes de várias fases do arcadismo, bem como algumas de suas principais influências e o papel de sua atuação no contexto literário nacional, com apoio das ideias de Antonio Candido e dos trabalhos mais recentes de Kenneth Maxwell.

Palavras-chave: Arcadismo. Poesia Brasileira. Conjuração. Identidade Nacional.

ABSTRACT

The article takes a look at the 18th century in Brazil, from the point of view of literary production as a result of intellectual grouping and as a manifestation parallel to the revolutionary position of certain exponents of thought in the Captaincy of Minas Gerais. Thus, with a focus on literary particularities of the period and the authors involved, the article proposes an itinerary which is able to identify the ideological and formal innovations in the poetic text of representative poets from various stages of Arcadianism, as well as some of their main influences and the role of their activities in the national literary context, with the support of Antonio Candido's ideas and the recent work of Kenneth Maxwell.

Keywords: Arcadianism. Brazilian Poetry Conjunction. Nacional Identity.

*Eu sou da América do Sul
Eu sei, vocês não vão saber
Mas agora eu sou cowboy,
Sou do ouro, eu sou vocês,
Sou do mundo, eu sou Minas Gerais.
“Para Lennon e McCartney”
(Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant)*

Para meus ex-alunos de Literatura Brasileira I

1 INTRODUÇÃO

No final do século XVII, há um deslocamento do eixo econômico no Brasil, graças à descoberta de ouro e pedras preciosas em Minas Gerais. Se a Bahia, sede da capital da Colônia, havia sido até então o centro e modelo da vida social urbanizada, a região também sediava o principal núcleo cultural. Até o século XVIII, salvo José de Anchieta, que viveu no Sul, quase todos os escritores e fatos literários importantes tiveram como sede a Bahia. O fenômeno geográfico que se segue não só transfere os interesses econômicos e políticos – com o ponto alto das transformações na mudança da capital para o Rio de Janeiro, em 1763, e na definição das fronteiras meridionais com os domínios espanhóis do rio da Prata – como modifica o sudeste do país e oferece ao Brasil contornos geográficos bem próximos aos de hoje em dia. O escoamento dos minerais preciosos provoca grande desenvolvimento urbano na região, que floresce culturalmente. A cidade do Rio de Janeiro se transforma e São Paulo começa a se modificar.

Enquanto isso, a Capitania das Minas Gerais assiste a manifestações importantes na arquitetura, na escultura, na música e na literatura. Embora fosse uma região nova em relação ao litoral, e suas elites locais só se consolidariam ao longo do século XVIII, Minas ajudava a atestar que a densidade cultural da colônia não se concentrava apenas num lugar, mas começava a se espalhar. Prova disso é o movimento das Academias, que congregavam intelectuais de vários pontos do Brasil e esboçavam pela primeira vez a ideia de uma atividade literária comum, graças à consciência de grupo adquirida pelos literatos, bem como devido ao reconhecimento de um passado literário e à receptividade por parte de um público que, embora pouco expressivo, é decisivo na articulação dos fatos literários.

Em 1759, fundava-se a Academia Brasílica dos Renascidos, na Bahia. Em seus registros de sócios figuravam homens do Sul, entre eles Cláudio Manuel da Costa. Homens cultos articulavam-se, portanto, a partir de regiões diferentes. A Academia Científica é de

1771; foi fundada no Rio de Janeiro pelo cirurgião Ildefonso José da Costa Abreu, pelo professor e poeta Manuel Inácio da Silva Alvarenga, pelo professor de grego João Marques Pinto e outros, até ser transformada, em 1786, na Sociedade Literária – fechada em 1795 sob alegação de estar divulgando doutrinas subversivas baseadas em Jean-Jacques Rousseau, Gabriel Bonnot de Mably e nos enciclopedistas franceses. Na verdade, as denúncias incluíam conspiração contra as autoridades portuguesas. Sob alegação de que os membros da Sociedade Literária continuavam se reunindo clandestinamente, vários deles foram presos, incluindo o poeta árcade Silva Alvarenga. O episódio ficou conhecido como Conjuração do Rio de Janeiro, mas as autoridades não conseguiram provar que a intenção das reuniões era iniciar uma conspiração. Houve ainda a Academia dos Seletos, a partir de 1752, também no Rio, de caráter bem menos ambicioso (CANDIDO, 1981, p. 80-84; COUTINHO, 2001, p. 170-186).

Os intelectuais da colônia procuraram acertar o passo com o pensamento dominante durante o século XVIII. No decorrer desse período, as ideias do Iluminismo sobre Deus, razão, natureza e homem mantinham-se unidas e produziram grandes avanços na arte, na filosofia e na política. O Iluminismo, herdeiro do humanismo renascentista e gerado no racionalismo e no empirismo do século XVII, foi o movimento intelectual que atraiu nossos homens de cultura. Em Minas Gerais, no século XVIII, uma “sociedade do pensamento” se agrupou com a finalidade de dividir ideias e discutir concepções estéticas e políticas nos salões e nas Academias, o que acabou resultando nos planos da Conjuração, sediados em Vila Rica, porém com origens em todas as regiões da capitania (FURTADO; STARLING, 2013, p. 108) e com diferentes formações, embora se possa constatar que o papel da Universidade de Coimbra foi muito importante (FURTADO; STARLING, 2013, p. 115-120). Recentemente, Kenneth Maxwell (2013) também apontou o papel fundamental que o *Recueil des Loix Constitutives des États-Unis de l’Amérique*, que era uma coletânea de documentos constitucionais fundadores dos Estados Unidos, teve na formação intelectual dos líderes da Conjuração Mineira. Conhecido como “O Livro de Tiradentes”, foi talvez o primeiro episódio importante de “americanização” de ideias iluministas em solo brasileiro.

No âmbito de movimento estético, as transformações respondem ao desgaste e à decadência das formas barrocas, bem como ao fortalecimento da burguesia e ao aparecimento de novas doutrinas científicas e filosóficas. O século XVIII representa um momento importante também na história da cultura, pois sintetiza ideias desenvolvidas desde o século XII e tendências que anunciam o século XIX e a modernidade. Nessa época, a Europa assiste a transformações do ponto de vista artístico, repensa as tendências estéticas clássicas para

cultuá-las e, em seguida, negá-las. A preeminência cultural da França por, no mínimo, dois séculos, é indiscutível, ditando modelos que vão da língua ao vestuário (MONGELLI, 1989, p. 11-26). Além disso, combate-se a mentalidade religiosa da Contra-Reforma. O novo quadro sociológico, político e cultural pede novas formas de expressão, e a inspiração foi recuperada dos ideais renascentistas. Na Itália, as transformações do século XVIII tiveram uma feição particular, conhecida como Arcadismo, nome inspirado na lendária região da Grécia antiga. Segundo a lenda, a Arcádia era dominada pelo deus Pari e habitada por pastores que, vivendo de modo simples e espontâneo, se divertiam cantando, fazendo disputas poéticas e celebrando o amor e o prazer.

Os italianos criaram uma academia literária chamada Arcadia Romana, em 1690, para difundir ideais “neoclássicos” e, para serem coerentes com os propósitos poéticos, como simplicidade e igualdade, os literatos usavam nomes (pseudônimos) de pastores gregos. Mais que simples nomes, trata-se de um recurso comum da poesia clássica, que Antonio Candido chamou de “delegação poética”:

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 árcaide não ama, nem mesmo anda com a 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, 1981, p. 63).

Na poesia árcaide, as situações são artificiais, não é o próprio poeta quem fala de si e de seus reais sentimentos. No plano amoroso, por exemplo, quase sempre é um pastor que confessa o seu amor por uma pastora, convidada para aproveitar a vida junto à natureza. Porém, ao lermos poemas de autores diferentes, temos a impressão de que se trata sempre de um mesmo homem, de uma mesma mulher e de um mesmo tipo de amor. Não há variações emocionais. Isso ocorre devido ao convencionalismo amoroso, que impede a livre expressão dos sentimentos, levando o poeta a racionalizá-los. Ou seja, o que mais importava ao poeta árcaide era seguir a convenção, fazer poemas de amor como faziam os poetas clássicos, e não expressar os sentimentos. Além disso, mantém-se o distanciamento amoroso entre os amantes, que já se verificava na poesia clássica. A mulher é vista como um ser superior, inalcançável e imaterial.

De um modo geral, a linguagem da poesia árcaide expressa ideias e sentimentos que só poderiam existir a partir do século XVIII, especialmente pelo fato de os temas e construções

formais adequarem-se à nova realidade social, à nova classe que produzia e consumia essa literatura, a burguesia. Algumas expressões latinas definem as características das formas literárias da época, como *fugere urbem* (algo como fuga da cidade); *aurea mediocritas* (vida medíocre materialmente, mas rica em realizações espirituais), como o anterior, traço presente na poesia horaciana, sugerido pela idealização de uma vida pobre e feliz no campo, em oposição à vida luxuosa e triste na cidade, e *carpe diem* (quase um mandamento a evocar o aproveitamento do dia, do momento). Nada mais sintético para definir a formação dos hábitos burgueses.

Em Portugal e no Brasil, a experiência neoclássica da literatura se deu de acordo com os modelos italianos. Em Portugal, os reflexos da transformação estética começaram a aparecer em Lisboa, na Arcádia Lusitana, academia fundada em 1756 com o objetivo de reunir literatos dispostos a combater o artificialismo, a falsa argúcia e o palavreado ocioso das tendências barrocas. O propósito dos árcades era encontrar uma dicção mais natural na expressão poética, além de estimular o interesse pela modernização da sociedade, do ensino, do governo. Na prática, havia muito do espírito barroco, embora algumas de suas características fossem terminantemente negadas. No Brasil, o Arcadismo coincide com a transferência do eixo econômico para o Sul, com a crise do estatuto colonial e com as aspirações de independência em relação à Metrópole. Vários poetas se envolvem na conspiração conhecida como Inconfidência ou, melhor dizendo, Conjuração Mineira, motivo pelo qual são processados, presos e desterrados devido à sua posição crítica em relação ao governo português.

Dentre os 24 réus sentenciados nos autos e culpados do crime de inconfidência, estavam o ouvidor de Vila Rica, Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), o advogado e ex-secretário de governo Cláudio Manoel da Costa (1729-1789) e o ex-ouvidor da comarca do Rio das Mortes Inácio José de Alvarenga Peixoto (1744-1792), principais expoentes da poesia arcade brasileira. O grupo de réus e suspeitos, no entanto, era muito grande e reunia também religiosos (como o padre José de Oliveira Rolim), militares (como o alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes), engenheiros, contratadores de impostos, naturalistas, fiscais, fazendeiros. O grupo não era monolítico, as divergências próprias de uma elite intelectual iluminista apareciam, e a natureza eclética dos membros, evidentemente, excluía parte deles dessa sociedade de pensamento (FURTADO; STARLING, 2013, p. 110).

Kenneth Maxwell considera que “a palavra inconfidência vem dos donos do poder e não da oposição. Vem da contrarrevolução e não da revolução; e, enfim, o objeto das nossas comemorações é uma revolução frustrada, não uma repressão bem-sucedida.” (MAXWELL,

1992, p. 4). Portanto, o caráter revolucionário do movimento e da conduta estética dos participantes escritores pode ser definido pelo conteúdo semântico e pelo sentido aqui expresso. E, se a conjuração reprimida resultou na prisão dos idealizadores, as mudanças ideológicas pelas quais os mesmos conjurados foram responsáveis determinaram uma mudança de percepção no fazer estético da colônia. Noutras palavras, a Conjuração Mineira foi contida, mas o primeiro momento da literatura brasileira como sistema ajustado em seus componentes foi renovador.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Dos épicos desgarrados aos conjurados: esboço de trajetória

Poetas que nasceram ou viveram em Minas Gerais e no Rio de Janeiro setecentistas foram marcados pelo espírito renovador da Arcádia Lusitana, alguns mais, outros menos modernos pela escrita e pela atitude mental. É preciso pensar não somente nos mais famosos poetas árcades (Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto), mas em outros nomes importantes daquele contexto literário, cujas posições intelectuais e relações entre si ajudam a configurar uma base para atitudes de inconformismo político, como é o caso também de José Basílio da Gama, Frei José de Santa Rita Durão e Manuel Inácio da Silva Alvarenga. É importante pensar nos escritores da segunda metade do século XVIII no Brasil como um grupo que representa uma vida literária pela primeira vez articulada, capaz de elaborar a continuidade da literatura brasileira através de uma espécie de rede a envolver escritores empenhados em seu papel de produtores literários, além de um público capaz de receber essa literatura, todos habilitados a perceber as relações de tradição entre as obras. Esse complexo de relações não é um conjunto simbólico, formado *a posteriori* por estudiosos de literatura – os escritores do XVIII no Brasil tinham consciência de que formavam um grupo, uma geração que assimilou seus predecessores e que escrevia literatura brasileira para brasileiros.

Essa ideia é o centro do pensamento de Antônio Cândido ao se preocupar em distinguir as manifestações literárias do sistema literário, que só pôde ser denominado assim a partir da produção literária dos árcades mineiros. Vale a pena lembrar o fragmento em que o crítico principia pela explicação do título de sua obra, a *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*:

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de *decisivos* os momentos estudados, convém principiar distinguindo *manifestações literárias*, de *literatura* propriamente dita, considerada aqui um *sistema* de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade.

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens. (CANDIDO, 1981, p. 23-24).

Segundo Candido, o *Caramuru* de Santa Rita Durão tratava as imagens indígenas como o *Uraguai* de Basílio da Gama já havia feito anos antes, com a integração do novo mundo americano à expressão culta das fontes civilizadoras, sublimando o esmagamento das culturas locais (CANDIDO, 1989, p. 18). O papel eminente dos poemas na definição do caráter nacional de nossa literatura foi bastante explorado pelos escritores do século XIX – durante o Romantismo, as referências a Durão e Basílio são abundantes. Na cartilha de Antonio Candido, isso pode provar que a função histórica ou social de uma obra depende de sua estrutura literária, e esta depende da organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade da época em que a obra foi escrita, o que nos leva a considerar um nível de realidade e um nível de elaboração da realidade, bem como a diferença entre a perspectiva dos contemporâneos da obra literária, inclusive o próprio autor, e a visão da posteridade que ela suscita, enquanto permanece esteticamente invariável, apesar de determinar variações históricas de função (CANDIDO, 1975, p. 169-192)

O *Uraguai* apresenta como característica de destaque o laicismo, ou seja, um contexto livre de qualquer visão religiosa. Aliás, a catequese dos jesuítas é apresentada por Basílio da Gama como acervo de iniquidades, dentro da linha de propaganda ao despotismo ilustrado do Marquês de Pombal, à qual o poema obedecia, posição que Santa Rita Durão contesta, ao mostrar que a civilização se identificava ao catolicismo e era devida ao catequizador.

Embora a vida de Basílio da Gama seja pouco conhecida, sabe-se que ele estudou em colégio jesuíta no Rio de Janeiro e que, depois da cassação da ordem, passou a estudar num seminário, de onde teria sido expulso. Até 1767, Basílio esteve em Roma, na Itália, tendo sido admitido em 1763 à Arcádia Romana com o nome pastoral de Termino Sipílio. Antonio Candido questiona como “um moço sem nome e sem obra” teria conseguido ingressar na Arcádia, e baseado nos dados fornecidos pelo padre Lourenço Kaulen, pondera que os jesuítas teriam recomendado e eventualmente auxiliado Basílio. Por outro lado, ainda juntando dados sobre a residência de Basílio na Itália, Candido levanta a suposta composição de versos que parecem ataque aos jesuítas e a possível idealização de um poema sobre a questão das Missões, um protótipo do *Uraguai*. (CANDIDO, 1995, p. 184)

Essa concepção antecipada explicaria a rapidez da redação e publicação, muito embora o poema mantivesse uma composição defeituosa depois de pronto. Existe a hipótese de que o estímulo mais importante para a finalização do projeto tenha surgido por motivos urgentes de oportunidade, em 1768, ano em que Basílio é preso, com base numa lei que estabelecia penalidades a todas as pessoas de algum modo ligadas a jesuítas. O poeta livra-se da condenação graças a um poema que escreve em homenagem à filha do Ministro Conde de Oeiras, futuro Marquês de Pombal, que é publicado em 1769, junto com o *Uraguai*, provavelmente finalizado por encomenda de Pombal, com dados fornecidos por este e, especialmente, aproveitando um opúsculo antijesuítico de 1757, reimpresso várias vezes por ordens ministeriais. Embora Basílio da Gama seja acusado de ingrato e mau-caráter, por ter abraçado a propaganda antijesuíta mesmo depois de ter sido quase jesuíta, há outros aspectos que podem ajudar a discutir a qualidade da obra e aspectos de vanguarda que asseguraram a duração do poema, superior ao *Caramuru* justamente por perverter o fôlego épico (CANDIDO, 1995, p. 185-186).

Existem índices de certa modernidade no *Uraguai*, como algumas soluções formais que o poeta oferece para a descrição do choque de culturas, fatal para a indígena. Entre essas soluções figura a adesão melancólica do índio ao colonizador, que prenuncia o indianismo romântico. Há também uma valorização do lirismo em detrimento da tonalidade fortemente épica – o tema é heróico, a batalha está presente, porém predomina o lírico, a começar pela forma, no verso fluente e melodioso, que também tocará os poetas românticos quase um século depois. Tanto Basílio como Durão foram considerados pelo Romantismo como fontes da poesia “nacional”, na verdade como as primeiras fontes literárias que elegem o índio como uma espécie de símbolo da pátria.

O relacionamento entre os escritores mais notáveis do século XVIII pode ser examinado de maneira a observar dois núcleos básicos que se consideravam e são denominados poetas árcades pela crítica que os sucedeu: primeiro, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto conviveram em Minas Gerais e partilharam experiência literária; em segundo lugar, Basílio da Gama e Silva Alvarenga conviveram em Portugal. Santa Rita Durão, que saiu do Brasil muito cedo, parece não ter estabelecido contato com os grupos, embora, como se sabe, tenha tomado conhecimento do poema de Basílio da Gama e tenha escrito o *Caramuru* como resposta. Além desses núcleos, vários homens de cultura conviveram em Minas, tomando posição no movimento subversivo ou não. Alguns nomes são Luís Vieira da Silva, Diogo de Vasconcelos, Domingos Vidal Barbosa, José Álvares Maciel. Todavia, por mais que se queira, não é possível falar em “Escola Mineira” como grupo integral e fechado. Talvez o melhor termo seja “escritores de Minas”, embora nem todos sejam mineiros.

Cláudio Manuel da Costa, advogado ilustre, ex-secretário de governadores de Minas, nasceu no distrito da Vargem, em 5 de junho de 1729, e faleceu em Ouro Preto, em 4 de julho de 1789, logo após sua prisão e interrogatório no processo da Conjuração Mineira. As circunstâncias de sua morte nunca foram esclarecidas com exatidão, tendo sido oficializada a versão de suicídio, na verdade, “extraordinariamente conveniente”, em virtude das respostas do poeta aos inquiridores – a confissão e a morte do réu aconteceram antes dos juízes do vice-rei chegarem a Minas e, como os nomes ditos por Cláudio comprometiam homens de poder e riqueza naquela região, uma possível reação do comando do visconde de Barbacena foi promover uma “queima de arquivo”, para que o depoimento de Cláudio não fosse considerado (MAXWELL, 2009, p. 249-251).

Cláudio fez os primeiros estudos em Vila Rica; passou depois ao Rio de Janeiro, onde cursou Filosofia no Colégio dos Jesuítas. Em 1749, aos vinte anos de idade, seguiu para Lisboa e daí para Coimbra, em cuja Universidade se formou em Cânones, em 1753. Ali publicou, em opúsculos, pelo menos três poemas. Nesses livros, a marca poética do Barroco seiscentista é evidente, nos cultismos, conceitismos e formalismos característicos daquele estilo. Em 1754, voltou a Vila Rica, onde viveu o resto da vida como advogado e minerador. De 1762 a 1765, foi secretário do Governo da Província e, de 1769 a 1773, juiz medidor de terras da Câmara de Vila Rica, que era então a capital da Província, importante setor de mineração do século XVIII e centro de intensa vida intelectual. Na década de 1780, fez parte da Câmara de Vila Rica como juiz ordinário. Era homem de destaque, com bens de fortuna, senhor de três fazendas. Era solteiro e deixou filhos naturais.

Cláudio Manuel da Costa é considerado um poeta de transição entre Barroco e Arcadismo, assumindo o modelo camoniano em alguns de seus poemas. Porém seus modelos poéticos também incluem Francesco Petrarca, fato notório através de alguns sonetos do poeta árcade, que cultivou a língua italiana com destreza. Escrevendo na língua do mestre italiano, um dos principais modelos da poesia no século XVIII, Cláudio mostrava a capacidade de superar a condição de poeta colonial, reafirmando-se na tradição lírica do ocidente. Eis o final de um soneto de sua *Lírica italiana*:

(...)
M' accordo allor, che al fianco in ogni via
La seguitai: oh quanto, amor, la morte
Quanto fa, quanto muta, quanto oblia!

(Antes eu lhe buscava a companhia
E agora, Amor, tanto é o poder da Morte
Que tudo muda, extingue e silencia!) (COSTA, 1998, p. 51)

Em vários sonetos de Cláudio Manuel vemos a natureza rochosa e as minas de ouro de sua região natal infiltradas no modelo virgiliano, compondo uma espécie de diálogo implícito entre a colônia e a metrópole, entre a barbárie e a civilização. O poeta mineiro foi buscar nos cânones do Arcadismo vigente muitos elementos típicos, tais como o bucolismo, os pastores e as ninfas:

XLIX

(...)
Se pois, ninfas gentis, rompe a Cupido
O arco, a flecha, o dardo, a chama acesa
De um peito entre os heróis esclarecido;

Que vem buscar comigo a néscia empresa,
Se inda mais, do que Ulisses atrevido,
Sei vencer os encantos da beleza!

C

Musas, canoras musas, este canto
Vós me inspirastes, vós meu tenro alento
Erguestes brandamente àquele assento
Que tanto, ó musas, prezo, adoro tanto.

(...)
Se em campos não pisados algum dia
Entra a ninfa, o pastor, a ovelha, o touro,
Efeitos são da vossa melodia;

Que muito, ó musas, pois, que em fausto agouro
Cresçam do pátrio rio à margem fria
A imarcescível hera, o verde louro!

Ainda em Portugal, Cláudio sentira de perto o aspecto renovador do Arcadismo, implantado com a fundação da Arcádia Lusitana, em 1756. É possível que ele tenha fundado em Vila Rica uma Arcádia chamada Colônia Ultramarina, cuja instalação teria sido em 4 de setembro de 1768, com outra sessão em 5 de dezembro, na qual fez representar o drama musicado *O parnaso obsequioso* (CANDIDO, 1995, p. 116). Como era praxe entre membros de uma Arcádia, adotou um nome arcádico, Glauceste Satúrnio.

O poema épico *Vila Rica*, pronto antes de 1773 e cuja publicação somente se deu em 1839, décadas após a morte de seu autor, traz um "fundamento histórico" que havia sido dado a lume pelo jornal *O Patriota*, do Rio de Janeiro, em 1813, sob o título de "Memória histórica e geográfica da descoberta das Minas". É a descrição da epopeia dos bandeirantes paulistas no desbravamento dos sertões e suas lutas com os emboabas indígenas, até a fundação da cidade de Vila Rica. O poema é importante porque, apesar de fiel aos cânones europeus, destaca-se pela temática brasileira e, composto entre *Uraguai* (1769) e *Caramuru* (1781), ajuda a formar uma espécie de trilogia disposta a contar episódios dos choques entre as culturas portuguesa e indígena. O *Vila Rica* compõe-se de dez cantos em versos decassílabos e estrofes irregulares. Há recursos mitológicos na obra, além de alegorias, sonhos, previsões, vaticínios, com influências de Camões e de Basílio da Gama. A história é contada cronologicamente, baseando-se nos sucessos e aventuras da penetração bandeirante sertão adentro até a descoberta do ouro, a fundação de Vila Rica e a pacificação das revoltas naquela região. Paralelamente, há infortúnios sentimentais ou amorosos de índios, de tal forma que podemos também falar aqui em valorização do lirismo, como é possível para o *Uraguai*, de Basílio da Gama. Vejamos um fragmento do último canto do poema:

Canto X

(...)

Vê-se outro mineiro, que se ocupa
Em penetrar por mina o duro monte
Ao rumo oblíquo, ou reto; tem defronte
Da gruta que abre, a terra que extraíra;
Os lagrimais das águas, que retira
Ao tanque artificioso logo solta;
Trazida a terra entre a corrente envolta
Baixa as grades de ferro; ali parados
Os grossos esmeris são depurados,

Deixando ao dono em prêmio da fadiga
Os bons tesouros da fortuna amiga.

Entre serras est' outro vai buscando
As betas de ouro; aquele vai trepando
Pelo escabroso monte, e as águas guia
Pelos canais, que lhe abre a pedra fria.
Não menos mostra o gênio a agricultura
Tão cara do país, aonde a dura
Força dos bois não geme ao grave arado;
Só do bom lavrador o braço armado
Derriba os matos, e se ateia logo
Sobre a seca matéria o ardente fogo.

Da mole produção da cana loira
Verdeja algum terreno, outro se doira;
O lavrador a corta, e lhe prepara
As ligeiras moendas; ali pára
O espremido licor nos fundos cobres:
Tu, ardente fornalha, me descobres,
Como em brancos torrões é já tornado
A estímulos do fogo o mel coalhado.

O arbusto está, que o vício tem subido
A inestimável preço, reduzido
A pó sutil o talo e a folha inteira.
Não menos brota a oriental figueira
Com as crescidas folhas, e co' fruto,
Que inda nos lembra o mísero tributo,
Que pagam nossos pais, que já tiveram
A morada do Éden, e não puderam
Guardar por muito tempo a lei imposta
(Ó natureza ao Criador oposta!)

Os pássaros se vêm de espécie rara,
Que o Céu de lindas cores emplumara,
As feras e animais mais esquisitos
Todos no alegre mapa estão descritos;
Os olhos deleitando, e entreendo
O herói, que facilmente está crendo,
Ao ver, que destra mão dar-lhes procura
A vida, que lhes falta na pintura.

Na primeira estrofe do fragmento, os versos mostram a formalidade com que os mineiros trabalhavam, servindo-se do artifício da roda em suas catas (lavras), vulgarmente chamadas de talho aberto, nos rios e em suas margens. Na segunda estrofe, a descrição dos serviços continua para, na terceira e na quarta, prosseguir com os detalhes do processo agrícola, do plantio da cana-de-açúcar e do fumo, além dos engenhos que produzem açúcar.

Na quinta estrofe acima apresentada, aparece a referência bíblica – o “miserio tributo” que pagaram “os nossos pais” remete à história de Adão e Eva. Também como referência importante está, na sexta estrofe, “o alegre mapa”, numa evocação de John Milton e seu *Paraíso Perdido*.

A publicação em 1768 das *Obras* de Cláudio Manuel da Costa constitui o marco inicial do lirismo arcádico no Brasil. Além de ostentar passagens reveladoras de destreza intelectual, o prefácio das *Obras* manifesta um par dinâmico de sua inspiração: primeiro, ele é um poeta formado sob a influência dos padrões cultistas, mas que deseja, ao mesmo tempo, acertar o passo com a reforma arcádica; em segundo lugar, Cláudio é um intelectual formado na Europa, mas que deseja exprimir a realidade tosca de seu país – são forças que se opõem e levam o poeta a criar uma posição sintética, mais rica do que a de qualquer outro seu contemporâneo (CANDIDO e CASTELLO, 1979, p. 113). O âmbito e as dificuldades dessa empreitada se refletem nas imagens poéticas abrangentes em formas, sentidos e referências, conforme observamos acima, no Canto X.

Nas *Obras*, os poemas manifestam influência barroca e, curiosamente graças a ela, não há perigos de que foram vítimas alguns árcades europeus, como prosaísmos e banalidades. Cláudio também foi o poeta mais preso às emoções e aos valores da terra, embora seus poemas reflitam a disciplina estética europeia – segundo Antonio Candido, ele procurou disfarçar as marcas de origem acentuando os traços aprendidos na cidade, expressando as duas realidades que influem sobre seu senso poético (CANDIDO, 1981, p. 88). Algumas imagens recorrentes denunciam esse jogo de forças e propiciam interpretações muito proveitosas: a presença da rocha aponta para o anseio de encontrar alicerces, apoio de referência da paisagem natal, ao mesmo tempo em que serve para contrastar a dureza com a ternura do sentimento, conforme se pode ler no Soneto XCVIII:

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

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

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

Vós, que ostentais a condição mais dura,
Temei, penhas, temei; por amor tirano,
Onde há mais resistência mais se apura.

Antônio Candido também nos lembra que, nos poemas pastoris, desde a Antiguidade, predominam como cenário os prados e ribeiras, enquanto Cláudio faz aparecer outra geografia, marcada por montes e vales, mais característicos das Minas Gerais (CANDIDO, 1981, p. 89). Nesse sentido, seu procedimento temático relaciona-se à metamorfose, pois a natureza, os acidentes geográficos transformam-se em personagens mitológicas. Novamente, temos a realidade do país traduzida em termos da tradição clássica.

É possível dizer que os paralelismos estão na maior parte dos poemas de Cláudio, para expor os sentimentos do pastor que constitui o eu-lírico. Isso quer dizer que as comparações entre os estados de alma e os elementos do cenário do poema são frequentes. Geralmente, os sentimentos expressos são relativos à dor de amor. O pastor é sempre vítima, com a resistência vencida pelas artimanhas do sentimento, ainda que a pastora não ceda aos apelos do pastor, e permaneça dura. Ora a natureza serve para expor a “tempestade interna” dos sentimentos do eu-lírico, ora demonstra a “dureza” da resistência da amada, conforme podemos observar, respectivamente, no poema abaixo:

Soneto XLVII

Que inflexível se mostra, que constante
Se vê este penhasco! já ferido
Do proceloso vento, e já batido
Do mar, que nele quebra a cada instante!

Não vi; nem hei de ver mais semelhante
Retrato dessa ingrata, a que o gemido
Jamais pode fazer, que enternecido
Seu peito atenda às queixas de um amante.

Tal és, ingrata Nise: a rebeldia,
Que vês nesse penhasco, essa dureza
Há de ceder aos golpes algum dia:

Mas que diversa é tua natureza!
Dos contínuos excessos da porfia,
Recobras novo estímulo à fereza.

O pastor é vítima e a pastora é tirana. Esses papéis são suavizados em raras ocasiões, em que o amor do pastor é correspondido:

Soneto XVII

Deixa, que por um pouco aquele monte
Escute a glória, que a meu peito assiste:
Porque nem sempre lastimoso, e triste
Hei de chorar à margem desta fonte.

Agora, que nem sombra há no horizonte,
Nem o álamo ao zéfiro resiste,
Aquela hora ditosa, em que me viste
Na posse de meu bem, deixa, que conte.

Mas que modo, que acento, que harmonia
Bastante pode ser, gentil pastora,
Para explicar afetos de alegria!

Que hei de dizer, se esta alma, que te adora,
Só costumada às vozes da agonia,
A frase do prazer ainda ignora!

Com seu conhecimento amplo da poesia clássica latina, da poesia medieval e renascentista portuguesa e italiana, da poesia barroca espanhola e da nova poesia arcádica, o poeta reuniu modelos estilísticos e motivos temáticos variados, cujo resultado é um modo poético complexo, ainda mais se consideramos o meio rústico do mundo colonial brasileiro, em que sua arte se desenvolve. São, portanto, dois espaços distintos que se inserem na obra de Cláudio: o espaço da convenção para a representação poética (segundo os modelos clássicos, é o ambiente bucólico dos pastores) e o espaço de vivência dos sentimentos (segundo a realidade do poeta, é a sua terra natal)¹.

¹ Segundo Sérgio Buarque de Holanda, “ parece que o seu [de Cláudio Manuel da Costa] não é, não poderia ser de modo algum, o localismo da cor local, mas o do sentimento ou, como se queira, do ressentimento. A exigência de um integral nacionalismo literário, que desterrasse as faias, os salgueiros, os carvalhos (...), os loureiros, os ciprestes, toda essa vegetação própria do *locus amoenus* clássico, e que, em outras palavras, nos apresentasse, não a verdadeira natureza americana, mas sua versão idealizada pelos poetas (...) é uma exigência moderna. No tempo de Cláudio Manuel da Costa e nas condições em que se formou sua mentalidade, esse empenho realista seria nada menos do que um milagre de anacronismo. Não existe nenhuma contradição entre a preferência dada, em sua poesia, à natureza ideal e literariamente canônica, com a nostalgia constante das paisagens européias que serviram ao cabo de base para aquela idealização e, do outro lado, o amor intenso que ele votava à terra natal, confessado na mesma página em que deplora a bruteza contagiosa dos sítios onde viera ao mundo e onde se via desterrado. Tratava-se de dois domínios, um estético, o outro afetivo, domínios esses que somente hoje e, em verdade, a partir de fins do século XVIII, se acham entrelaçados e confundidos.” (HOLANDA, 1991, p. 369)

Não deixa de ser arriscado contaminar o espaço da ação poética, cheio de elementos convencionais e abstratos, comuns a vários poetas do período, com acidentes físicos e geográficos concretos e particulares, próximos a uma determinada vivência (RONCARI 1992, p. 240). De certo modo, todos os poetas árcades brasileiros correram esse risco, em parte graças à influência exercida por Cláudio Manuel da Costa sobre eles.

Tomás Antonio Gonzaga, nascido no Porto, em 1744, filho de pai brasileiro, era formado em Direito na Universidade de Coimbra, foi juiz em Beja, ouvidor em Vila Rica e desembargador na Bahia. Acusado de participar da Conjuração Mineira, foi desterrado em 1792 para Moçambique, onde faleceu, em 1810. Como poeta, apresenta a realidade da região mineira com uma feição mais realista, constituindo um modo poético moderno, capaz de atingir ideais arcádicos de naturalidade com uma espécie de “naturalidade relativa”. Ele produziu uma obra lírica que, pela primeira vez na produção árcade brasileira, teve grande voga no Brasil e em Portugal – com vários poemas musicados e transformados em canções difundidas no povo (CANDIDO, 2004, p. 39). Parte de sua lírica foi escrita de modo a demonstrar mais frivolidade, outra parte possui acento de análise pessoal e de debate sobre o destino, esta composta no cárcere. Vejamos um exemplo de cada “fase”, primeiro acentuando o ritmo leve e a pastora ainda “incharacterística”:

[Parte I] Lira X

Se existe um peito,
Que isento viva
Da chama ativa,
Que acende Amor;
 Ah! Não habite
Neste montado,
Fuja apressado
Do vil traidor.

Corra, que o ímpio
Aqui se esconde,
Não sei aonde;
Mas sei que o vi.
 Traz novas setas,
Arco robusto;
Tremi de susto,
Em vão fugi.
(...)

Não obstante concentrar um certo “dialogismo” com seu contemporâneo, eis uma lira com forte conteúdo de realidade:

[Parte I] Lira XXI

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 leva;
De exceder um ao outro qualquer trata;
O eco agora diz: “Marília terna”;
E logo: “Eulina ingrata”.
(...)

Toda a lírica de Gonzaga encena, de acordo com a convenção arcáde, o idílio de amor de um pastor, Dirceu, por uma pastora, Marília. No entanto, os sentimentos desse amor e as dificuldades que ele enfrenta não são apenas invenções ou fingimentos do poeta – eles transmitem e expressam também a sua experiência particular, a vivência do seu amor por Maria Dorotéia Joaquina de Seixas (RONCARI, 1992, p. 243). Segundo Antonio Candido, trata-se de uma personalidade ao mesmo tempo construída no plano literário e revelada acima da tradição impessoal da delegação arcádica, considerando-se como objeto de arte, estilizando-se em si mesma (CANDIDO, 1981, p. 123).

O exame de algumas liras de Gonzaga nos dá a impressão de que qualquer conteúdo amaneirado, artificioso, convencional e impessoal parece ter sido evitado, em busca de um estilo mais natural e equilibrado, graças às expressões diretas, à sintaxe sem contorções, ao vocabulário acessível. O sentido dos versos não se perde em metáforas – pelo contrário, sempre encontra valor e sinceridade do amor declarado à pastora. O leitor é inserido no mundo de Dirceu, e é levado a acompanhar os sentimentos dele e os obstáculos que se interpõem entre ele e Marília. Nesse sentido, Gonzaga estabelece relações mais firmes entre as instâncias de forma poética e conteúdo temático, mesmo porque os elementos mais cotidianos, as necessidades e as características do mundo local do poeta estão misturados às convenções arcades bucólicas, de modo equilibrado, conforme sintetizou Luiz Roncari:

As diferenças de idade, de condição e de fortuna entre Tomás e Dorotéia se transferem para o pastor e a pastora, Dirceu e Marília; assim como o cenário físico e social da região das minas invade o locus amoenus da poesia arcádica. Essa mistura de elementos da vida do poeta com elementos da convenção poética, de forma bastante equilibrada e contida, acentua muito o senso de realidade dos poemas, levando-nos a confundir Dirceu com Tomás Antônio Gonzaga e Marília com Maria Dorotéia Joaquina de Seixas. E essa confusão pode ser proposital pois, à medida que um fundo de verdade subjaz e alimenta a composição poética, dá ao autor elementos para concretizar e detalhar mais a sua invenção, tornando-a menos abstrata e convencional e, para o leitor, une à apreciação estética do poema a impressão de sinceridade, como se o poeta também falasse de si mesmo. Assim, junto com a lira de Dirceu, ouvimos a história de Tomás Antônio, sem que uma prejudique a outra; ao contrário, enriquece e valoriza os poemas. (RONCARI, 1992, p. 280).

Um dos mais famosos fragmentos do *Marília de Dirceu* é a lira III da terceira parte (“Eu, Marília, não fui nenhum vaqueiro / fui honrado pastor da tua aldeia”), alvo de análise basilar de um método de investigação da linguagem poética por Antonio Candido (1989, p. 20-37). O texto poético pode nos levar a conclusões bem elucidativas quando comparamos a lírica de Tomás Antônio Gonzaga com a de Cláudio Manuel da Costa. Ao contrário do amor tirano e vingativo pintado por este, aquele constrói um amor benfazejo. O poeta-pastor doa tudo o que tem à sua musa, e ele tem poucos bens materiais, porque a simplicidade lhe basta. Em compensação, o amor por Marília é a razão de sua poesia, e essa força capaz de unir amor, beleza e poesia pode superar as dificuldades e até mesmo o tempo. Em razão disso, o poeta projeta planos de futuro e se salva dos infortúnios presentes. Nesse futuro, o casal deverá ter uma vida retirada das atribulações e dos conflitos do mundo. O pastor e sua amada se bastam.

O poeta representa o mundo hostil e conflituoso que deve ser abandonado, para viver o idílio de um amor plácido. O seu mundo é a Colônia, e não notamos a presença de elementos da natureza que se revoltam contra o poeta, mas sim as atividades características da vida econômica brasileira: a mineração, o processo de derrubada das matas que preparava a terra para o plantio, a cultura do tabaco. O texto traz um verdadeiro quadro da vida colonial para representar o mundo, ou seja, o poeta particulariza o seu universo através da apresentação das feições de sua região.

Assim, sob forma de retrato nada convencional, apresenta-se um estado de alma que a linguagem poética árcade buscava representar. De modo análogo, a vida que o poeta idealiza mantém distância da convenção. Não são projetos ligados à vida campestre entre pastores, como em outras liras. Nesta Lira III, o poeta imagina-se num mundo muito próximo do real, ele se vê numa vida muito parecida com a que levava, em casa, rodeado de livros, “decidindo os pleitos”, na atividade jurídica. Enquanto isso, Marília lhe faz companhia, como

parceira. Na projeção do poeta, essa mulher lê poesia e história, atividade reanimadora para a volta ao trabalho com os processos. Trata-se de um ideal doméstico, familiar e burguês, num lar aconchegante, exatamente como sonharia um inglês do século XVIII.

Hoje se atribui a Tomás Antônio Gonzaga, com certeza quase absoluta, a autoria do poema satírico inacabado e anônimo *Cartas Chilenas*. Conforme menciona Joaci Pereira Furtado, o problema da autoria não foi resolvido de maneira simples, pois “ ‘autoria’, naquela época, não tinha esse significado de ‘expressão de uma subjetividade’, tal como ela é compreendida hoje. A poesia era então um produto impessoal, fruto da aplicação de regras retóricas amplamente difundidas e acatadas com rigor.” (FURTADO 11-12) De qualquer modo, atribuir a autoria das *Cartas* a Gonzaga é oferecer ao poeta uma versatilidade criativa no mínimo admirável, pouco visualizada nos perfis poéticos da época.

O poema é composto de 4.268 versos decassílabos brancos, agrupados em 13 grupos denominados “cartas”, escritas pelo remetente Critilo, da cidade de Santiago do Chile, cujo destinatário é Doroteu, na Espanha, tendo como objeto central a crítica ao governo de Fanfarrão Minésio. O poema teve detalhes estilísticos explorados por vários estudiosos, que não somente decifraram a autoria, como também identificaram os nomes e seus correspondentes históricos². O texto está repleto de referências à administração de Luís da Cunha Pacheco e Meneses, governador da Capitania de Minas Gerais de 1783 a 1788, “Fanfarrão Minésio” no poema, de quem não se poupa absolutamente a configuração vil, por vezes descendo a extremos.

Critilo denuncia em suas cartas as iniquidades de um sistema caduco, porém seu ponto de vista aparece marcado pela posição que ocupa naquela sociedade. Dizendo de outro modo, só temos acesso às denúncias graças a um incômodo causado em alguém do alto escalão, dotado de conhecimentos suficientes para exprimi-las. Ou, por outro: somente um olhar que se privilegiou durante uma existência com uma ordem estabelecida pode nos mostrar que as mudanças nessa ordem acontecem das piores maneiras. Antonio Candido assim define o propósito das *Cartas*:

Para Critilo, o arbitrário Governador constituía de certo modo um atentado ao equilíbrio natural da sociedade, e assim feria algo mais que ele; de maneira que ao reagir fazia-o primeiro como juiz ofendido, em seguida como teórico da ordem natural; jamais como nativista.

Com efeito, o horror manifestado à violação da lei se completa pelo que lhe desperta a violação do uso e do costume; de tal forma que Critilo não se sente mais seguro, nem mesmo situado, numa sociedade em que os homens de prol são

² O estudo pioneiro é o de LAPA, Manuel Rodrigues. *As Cartas chilenas: um problema histórico e filológico*. Rio de Janeiro: INL, 1958.

menosprezados, as autoridades tratadas sem cortesia, as conveniências lestamente puladas. Reinado da canalha, é o subtítulo que se poderia dar à obra, tal a obsessão com que se refere à ascensão de mulatos, tendeiros, gente miúda em geral. O Fanfarrão alterou as relações naturais numa sociedade hierarquizada, e isto é crime solidário da concussão e da prepotência.

O fato, porém, é que a sátira do bem-pensante e honrado Critilo desnudava, através da atuação de um régulo, as iniquidades potenciais do sistema: daí seu significado político e o valor de índice numa época. Se, enquanto homem humilhado, queria que a verrina significasse desforço, enquanto homem público notava as desarmonias entre a autoridade e a sociedade. (CANDIDO, 1981, p. 168).

Para resumir, parodiando mal o tom do poema, temos, através do procedimento de Critilo, bons exemplos de como se estapeia o leitor com um agrado. Porém esses efeitos são notados na medida em que a formação desse leitor seja compatível com esse conhecimento – o leitor de Critilo é um par ideológico, ou está modestamente preparado para sê-lo.

Inácio José de Alvarenga Peixoto (1744-1793), nascido no Rio de Janeiro, possui uma obra de qualidade inferior à dos outros poetas mineiros. Talvez seja impossível compará-lo aos seus pares devido à escassez de seu espólio, provavelmente dispersado após a prisão do poeta. O que nos restou dá a impressão de um conjunto de celebrações de poderosos e amigos, numa demonstração do caráter de sociabilidade da literatura setecentista (CANDIDO, *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* 110). No entanto, é através do louvor a reis e governantes que esses poetas chegaram a expor os problemas da Colônia e a refletir sobre eles. Nesse sentido, de Alvarenga Peixoto é preciso citar a ode escrita para o Marquês de Pombal, ao menos através de um fragmento:

Ensanguentados rios, quantas vezes
Vistes os férteis vales
Semeados de lanças e de arneses?
Quantas, ó Ceres loura,
Crescendo uns males sobre outros males,
Em vez do trigo, que as espigas doura,
Viste espigas de ferro,
Frutos plantados pela mão do erro,
E colhidos em monte sobre eiras,
Rotos pedaços de servis bandeiras!

Embora sua obra seja bastante irregular e convencional, Alvarenga Peixoto mantém coerência entre a atividade política e a produção poética, nessa fase. Demonstra apreço pelo governo ilustrado, forte e progressista, bem como uma posição crítica diante da política colonialista, para não mencionar os picos de nativismo e de culto da paz. No “Canto

Genetlácio”, o poeta retrata as forças envolvidas no nascimento da nação para colocar em primeiro plano os problemas desta:

Bárbaros filhos destas brenhas duras,
nunca mais recordeis os males vossos;
revolvam-se no horror das sepulturas
dos primeiros avós os frios ossos:
que os heróis das mais altas cataduras
principiam a ser patrícios nossos;
e o vosso sangue, que esta terra ensopa,
já produz frutos do melhor da Europa.

Bem que venha a semente à terra estranha,
quando produz, com igual força gera;
nem do forte leão, fora de Espanha,
a fereza nos filhos degenera;
o que o estio numas terras ganha,
em outras vence a fresca primavera;
e a raça dos heróis da mesma sorte
produz no sul o que produz no norte.

Alvarenga Peixoto aproveita as imagens de rusticidade de seu mundo para compor o poema, que é misto de elogio e reivindicação. Desse procedimento se imbui, de maneira geral, a poesia arcade brasileira, ao dignificar as convenções arcades (como o universo pastoril) e, conseqüentemente, o meio rústico mineiro.

Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814) foi amigo de Basílio da Gama. Como todos os demais poetas arcades brasileiros, graduou-se em Coimbra. Dos tempos de estudante é o poema *O desertor* (1774), em que o autor apoia a modernização dos estudos universitários idealizada pelo Marquês de Pombal. Viveu no Rio de Janeiro e teve papel formador sobre muitos que participaram da Independência, efetivada em 1822. Foi professor de Retórica e Poética. O que permaneceu de mais forte da sua obra foi a lírica, formada pelos rondós e madrigais³ do livro *Glaura*, de 1799. Entre os poemas, vejamos um exemplo de cada:

MADRIGAL

I

Suave fonte pura,
Que desces murmurando sobre a areia,

³ A rigor, o madrigal tinha forma fixa até o século XV, depois passou a ter forma livre. Vingou a tendência de reunir cerca de dez versos (deca ou hexassílabos) por estrofe. Era forma adequada à música, por se parecer com pastorelas e idílios. Já o rondó é uma forma antiga (século XIII) que vingou bem no Arcadismo e sobreviveu até o parnasianismo. O rondó português, em versos septissílabos, possui uma quadra que se repete ao fim de cada duas quadras ou de uma oitava; o rondó francês possui estrofes distribuídas em quinteto-terceto-quinteto, com versos octo ou decassílabos.

Eu sei que a linda Glaura se recreia
 Vendo em ti dos seus olhos a ternura;
 Ela já te procura;
 Ah! como vem formosa e sem desgosto!
 Não lhe pintes o rosto:
 Pinta-lhe, ó clara fonte, por piedade,
 Meu terno amor, minha infeliz saudade.

O Beija-Flor - Rondó VII

Deixo, ó Glaura, a triste lida
 Submergida em doce calma;
 E a minha alma ao bem se entrega,
 Que lhe nega o teu rigor.

Neste bosque alegre e rindo
 Sou amante afortunado;
 E desejo ser mudado
 No mais lindo Beija-flor.

Todo o corpo num instante
 Se atenua, exala e perde:
 É já de oiro, prata e verde
 A brilhante e nova cor.

Deixo, ó Glaura, a triste lida
 Submergida em doce calma;
 E a minha alma ao bem se entrega,
 Que lhe nega o teu rigor.

Vejo as penas e a figura,
 Provo as asas, dando giros;
 Acompanham-me os suspiros,
 E a ternura do Pastor.

E num vôo feliz ave
 Chego intrépido até onde
 Riso e pérolas esconde
 O suave e puro Amor.
 (...)

O rondó, na forma que Silva Alvarenga utilizou, é invenção dele, baseada numa estrofe de esquema rítmico e rímico invariável, muito usada pelos árcades italianos; os madrigais se inspiram na poesia epigramática dos alexandrinos. Quando lidos em série, os rondós parecem monótonos, ao contrário dos madrigais. A poesia lírica de Silva Alvarenga é elegante, graciosa e sobretudo musical (CANDID; CASTELLO, 1979, p. 175).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda a produção literária do período arcade no Brasil é marcada pelas elites. Historicamente, o significado disso pode confirmar a preeminência social dos grupos cultos da Colônia que já se impacientavam com Portugal e procuravam se interessar em movimentos revolucionários, tanto da Europa quanto dos Estados Unidos. Se a posição intelectual e as relações entre os homens de cultura os levaram às atitudes inconformistas, também é verdade que a sociabilidade dos escritores e dos intelectuais em geral, tanto no que diz respeito à produção poética quanto às posições ideológicas, constitui um dos fatores mais importantes da formação literária brasileira, ou seja, a sociabilidade possui um significado estético, para além do social, instaurando o hábito de difundir ideias (naquele tempo, iluministas) e formar pessoas capazes de incorporar as preocupações políticas no fazer literário.

Os “escritores de Minas” têm como caráter de movimento o fato incontestável de terem representado uma vida literária articulada, com força suficiente para dar nascimento a uma tradição que influenciou nas gerações posteriores, construindo uma continuidade à literatura brasileira. Mas eles também têm de ser lembrados pelo desejo de se ver reconhecidos dentro da cultura Ocidental, ao lado das manifestações culturais do colonizador. O Brasil se equiparava à Europa, praticando o mesmo tipo de literatura e aplicando as mesmas convenções, pelas quais poderia ser identificado. Isso representa um “certificado de civilização”, segundo Antonio Candido, que ainda acrescenta:

Ser membro da comunidade arcádica era ter status cultural e social equivalente, em princípio, ao do colonizador e, por extensão, ao de toda a Europa culta.

Ora, isto gerava com certeza uma “consciência de equivalência”, de “paridade” (digamos assim), que podia encaminhar o intelectual para a aplicação social da literatura, de um modo especial que teria conseqüências políticas e seria relevante para o processo de autoconsciência do Brasil. Por quê? Porque ela podia gerar um modo de ser e de pensar que podemos imaginar expresso mais ou menos do seguinte modo: se sou equivalente no plano cultural, por que não posso ser também no plano político? (CANDIDO, 1985, p. 223).

Os arcades mineiros baseavam-se numa estética arcade europeia e, assim, aproveitavam os temas e a linguagem que os tornariam próximos dos homens cultos de uma época. No entanto, seu grau de criatividade lhes permitiu uma expressão que variava de acordo com a realidade de suas condições. Assim, ao invés de simplesmente copiarem arquétipos literários europeus, esses autores “nacionalizam” a temática arcade. Dizendo de outro modo, eles desviam a convenção para criar uma tradição na expressão literária brasileira, num movimento de particularização. No entanto, graças às qualificações da

temática universal, presentes nos poemas, a obra dos árcades mineiros possui, ao lado do localismo, uma marca forte de cosmopolitismo – embora a poesia árcade brasileira não tenha se universalizado, e a discussão sobre seu caráter cosmopolita ainda esteja em aberto. Mesmo assim, a esse movimento de mão dupla, essencial para a superação de um estado de dependência cultural e para a afirmação de uma literatura nacional que aproveita seus modelos e influências com originalidade, associa-se o fato de terem os árcades simplificado a linguagem, no sentido de aumentar a capacidade de comunicação, ao menos dentro do contexto letrado que recebia essa literatura e que, ao mesmo tempo, manifestava reações contra a condição colonial.

O Livro de Tiradentes pode ser visto, no plano puramente ideológico, de forma análoga às inovações estéticas realizadas pelos poetas árcades. Ao invés de simplesmente copiarem ideias iluministas europeias, a leitura e uso dos escritos fundadores dos Estados Unidos coloca em relevo a necessidade sentida pelos autores mineiros do século XVIII de adaptação de ideais libertários europeus para a sua realidade colonial. Como na literatura, ao buscarem uma expressão local para suas aspirações revolucionárias nacionais, não abriram mão de seus aspectos e conceitos universais, o que lhes permitiu, ao mesmo tempo em que faziam demandas particulares de autonomia política e administrativa, identificarem-se também com um movimento mais amplo de caráter transatlântico.

Assim, é possível dizer que os escritores árcades brasileiros possuíam não apenas uma consciência da literatura que praticavam, mas também dos problemas do país que representavam em seus versos, em um movimento dialético que se manifestava tanto no plano de realizações estéticas quanto ideológicas.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. A dois séculos d' O Uruguai. In: _____. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas cidades, 1985, pp. 184-186.

CANDIDO, A. Estrutura literária e função histórica. In: _____. **Literatura e sociedade**. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1975.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CANDIDO, A. **Iniciação à Literatura Brasileira**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

CANDIDO, A. Movimento e parada. In: _____. **Na sala de aula:** caderno de análise literária. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989, pp. 7-19.

CANDIDO, Antônio. Os Ultramarinos. In: **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas cidades, 1995, pp. 215-231.

CANDIDO, A; CASTELLO, J. A. **Presença da literatura brasileira:** das origens ao romantismo. 9. ed. São Paulo: Difel, 1979.

COSTA, C. M. **Lírica italiana.** Introdução, tradução e notas de Pedro Garcez Ghirardi. São Paulo: Giordano, 1998.

COUTINHO, A. O movimento academicista. In: **A literatura no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Global, 2001, p. 170-186 (v. 2).

FURTADO, J. P. Introdução. In: GONZAGA, Tomás Antônio. Cartas chilenas. Org. Joaci Pereira Furtado. São Paulo: **Companhia das Letras**, 1995, pp. 11-12.

FURTADO, J. F; STARLING, H. M. **República e sedição na Inconfidência Mineira:** leituras do Recueil por uma sociedade de pensamento. In:

MAXWELL, K. (coord.) **O livro de Tiradentes:** transmissão atlântica de ideias políticas no século XVIII. São Paulo: Penguin Classics, 2013.

HOLANDA, S. B. **Capítulos de Literatura Colonial.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

MAXWELL, K. **A Devassa da devassa:** a Inconfidência Mineira, Brasil – Portugal, 1750-1808. Trad. João Maia. Ed. ampliada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

MAXWELL, K. Conjuração mineira: novos aspectos. **Estudos Avançados** 6 (3), 1989, pp. 4-24.

MAXWELL, K. (coord.) **O livro de Tiradentes:** transmissão atlântica de ideias políticas no século XVIII. São Paulo: Penguin Classics, 2013.

MONGELLI, L. M. M. Introdução. In: **A Estética da Ilustração.** São Paulo: Atlas, 1992, pp. 11-26.

RONCARI, L. **Literatura Brasileira:** dos Primeiros Cronistas aos Últimos Românticos. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1992.

SOUZA, L. M. **Cláudio Manuel da Costa:** o letrado dividido. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Como Referenciar este Artigo, conforme ABNT:

BETELLA, G. K. Os Primeiros Moços de Minas: A Poesia Arcade Brasileira como Conjuraçãol. **Rev. FSA**, Teresina, v.17, n. 11, art. 15, p. 278-304, nov. 2020.

Contribuição dos Autores	G. K. Betella
1) concepção e planejamento.	X
2) análise e interpretação dos dados.	X
3) elaboração do rascunho ou na revisão crítica do conteúdo.	X
4) participação na aprovação da versão final do manuscrito.	X