

## **MARÍLIA DE DIRCEU, DIRCEU DE MARÍLIA:**

### **uma proposta de leitura das liras de Tomás António Gonzaga**

PEDRO LOPES DE ALMEIDA\*

lp11c06029@letras.up.pt

“Assim viveram chefes e cativos,  
um dia, neste campo, entrelaçados  
na mesma dor, quiméricos e altivos.

E assim me acenam por todos os lados.  
Porque a voz que tiveram ficou presa  
na sentença dos homens e dos fados.”

Cecília Meireles, Cenário,  
*Romanceiro da Inconfidência*

#### **I**

“A nossa melhor collecção de poesias eroticas é a do magistrado Thomás Antonio Gonzaga: as suas liras a Marília de jus lhe alcançam o titulo de *Luso Anacreonte*. Nada temos que mais suave seja e gracioso. Por ellas achâmos continuamente

---

\* Aluno do curso de Estudos Portugueses e Lusófonos.

unidas a erudição, o ingenho e a amenidade; são escriptas em uma phrase pura, elegante, e muitas vezes vigorosa: e se de quando em quando lhe notâmos alguma laxidão d'estylo, é isso desculpavel n'aquelle genero de composições, e o mais devemos desculpar ao inventor de uma nova e bellissima especie de poesia, como bem é que se digam as lyras de Dirceu, que seguem uma carreira media entre Anacreonte e Theocrito, isto é, entre as odes eroticas e os idyllios pastoris, sendo aliás rigorosamente algumas d'ellas excellentissimas odes ao modo de Anacreonte, e outras participando da horaciana elevação.”

Nuno Alvares Pereira Pato Moniz<sup>1</sup>

O juízo de Pato Moniz serve, antes de mais, para ilustrar a visão que críticos e filólogos lançaram, até há não muito tempo, sobre a obra daquele que o próprio Machado de Assis apodava de “mavioso Petrarcha da Villa Rica”<sup>2</sup>. É, de facto, incontestável a predominância dos estudos sobre influências que terá sofrido Tomás António Gonzaga, os problemas de autoria das liras e o cotejo de edições, numa lavra contínua de leituras e re-leituras, umas vezes esqueteando a produção poética do autor para a fazer sobrepor à biografia do Ouvidor de defuntos e ausentes, outras em minuciosas dissecações de versos que se propõem restituir a César o que é de César e a Anacreonte o que

---

<sup>1</sup> *Apud* Innocencio Francisco da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo septimo, Lisboa, Imprensa Nacional (reed. fac-similada da IN-CM, de 1987), 1862, s.v. *Thomás Antonio Gonzaga*, pp. 324-325.

<sup>2</sup> *Apud* Innocencio Francisco da Silva e Brito Aranha, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo decimo nono (decimo primeiro do supplemento), Lisboa, Imprensa Nacional (reed. fac-similada da IN-CM, de 1987), 1908, s.v. *Thomás Antonio Gonzaga*, p. 260.

lhe é devido, mas sempre com um cuidado para com a obra literária em si mesma menor do que o consagrado ao que, estando na obra, não lhe pertence, ou pertencia. Não nos parece ser esta a via mais fascinante, tampouco a mais profícua, para abordar esse maravilhoso testemunho que é a *Marília de Dirceu*. Parece-nos acertada e justa a hipótese avançada por Fernando Cristóvão para a desatenção de que Gonzaga tem sido vítima: “Tanto os problemas da autenticidade de muitas delas [referindo-se às líras de Gonzaga] como o das edições (a somar ao das hipóteses sobre a autoria da *Cartas Chilenas*) ocuparam os críticos, que quase não sobrou tempo para a fruição estética”<sup>3</sup>. Sugerimos ainda a inclusão, nesta curta lista dos pecados capitais da crítica, das polémicas em torno da aferição de uma biografia oficial do poeta – parece-nos claro que enquanto os “críticos” esgrimiam, numa contenda privada, argumentos para fazer impor esta ou aquela versão dos acidentes que marcaram o percurso de Gonzaga, a generalidade dos leitores, qual Dirceu descendo ao Reino de Plutão (II, XVII, pp. 649-650<sup>4</sup>), vai tomando “o gosto às turvas águas” deletérias do Letes: mas se a paixão do noivo não lhe permitiu olvidar da memória o nome amado de Marília, já o leitor moderno, mais receptivo a um modernismo pessoano – quantas vezes sacrificado no seu sentido original e descontextualizado para soar melhor aos ouvidos de uma época acostumada à volatilidade e pressa do *browser* da *internet* –, quiçá bocejando perante a longa polemização que se fez da vida do

---

<sup>3</sup> Fernando Cristóvão, *‘Marília de Dirceu’ de Tomás António Gonzaga ou a poesia como imitação e pintura*, Lisboa, IN-CM, 1981, p. 11.

<sup>4</sup> Domício Proença Filho (org.), *A Poesia dos Inconfidentes – Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002. Salvo indicação contrária, todas as citações da obra serão feitas a partir desta edição, pelo que o número das páginas será directamente indicado no texto, bem como a parte em que se insere a lira – segundo a tripartição fixada por Rodrigues Lapa (1937) e seguida nesta edição –, e a numeração ou título que lhe corresponde na mesma edição.

autor, vai passando à outra margem do rio, deixando para trás o tesouro empoeirado de um amor do século XVIII, petrificado no monumento que lhe ergueu, em versos, o portuense de nascimento Gonzaga. Só assim se compreende que esta mesma obra, hoje ignorada por quase todos, seja a mesma da qual nos dá nota Inocêncio, escrevendo no pretérito século XIX, nestes termos: “excepção feita de Camões, nenhum outro portuguez alcançou no presente seculo as honras de tamanha popularidade!”<sup>5</sup>.

Por outro lado, é também forçoso reconhecer a quase impossibilidade de se trabalhar uma verdadeira crítica e uma interpretação literária da obra sobre o vazio. Esse é o óbice apontado pelo estudioso e investigador José Pereira Tavares, que regista, com grande sinceridade, na introdução que urde para a edição colectiva de 1928: “Ainda não se fez uma edição definitiva, indispensável para bem nos podermos pronunciar àcerca da matéria poética do infeliz poeta e das circunstâncias em que as diferentes liras foram produzidas”<sup>6</sup>. Estabelecer um corpo estável de poemas que se possam ter como seguros quanto à autenticidade, bem como fixar elementos de referência adquiridos quanto aos factos da vida do poeta, suficientes para impedir uma interpretação aberrante do texto, são condições que nos parecem essenciais para a lavra de uma crítica como a que reclama Vitorino Nemésio, ao queixar-se, a propósito da obra do poeta de que nos ocupamos, de que “a nossa historiografia literária tem pecado por um excesso de arqueologia sobre uma crítica escassa. Os clássicos morrem às mãos dos autores de selectas e dos investigadores

---

<sup>5</sup> Innocencio Francisco da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo septimo, Lisboa, Imprensa Nacional (reed. fac-similada da IN-CM, de 1987), 1862, s.v. *Thomás Antonio Gonzaga*, p. 322.

<sup>6</sup> José Pereira Tavares (org.), *Poetas do Amor, Cristóvão Falcão – Crisfal, Tomás António Gonzaga – Marília de Dirceu, e Almeida Garret – Folhas Cabidas*, Porto, Livraria Chardron, de Léo & Irmão, introdução datada de 1928, pp. 65-66.

provincianos [sic]; salvam-se-lhes os papéis de identidade em prejuízo daquilo que os identifica a sério – o génio ou o talento”<sup>7</sup>. Hoje, cremos estarem já reunidas todas as condições que possibilitam uma abordagem mais literária (e, portanto, menos *arqueológica*) de *Marília de Dirceu*, pelo que não vemos mais razões para que se insista no trabalho sisífico de engendrações biográficas e editoriais. Feita esta introdução, que nos pareceu necessária, julgamos poder agora avançar para a abordagem que nos propomos realizar.

Não, porém, sem antes apresentarmos uma curta explicação da designação escolhida para o presente estudo. *Marília de Dirceu, Dirceu de Marília*. Não se trata de uma evocação da colecção de líras atribuídas a Maria Doroteia, a jovem amada por Gonzaga, que, na saudade do degredado, teria escrito *Dirceu de Marília*, obra que só conhecemos através da referência do *Dicionário Bibliográfico Português*. O nosso objectivo neste trabalho será tomar o pulso das arestas e vértices com que Gonzaga/Dirceu constrói o monumento à sua paixão. Para tal, elegemos dois lugares discursivos frequentemente visitados ao longo de *Marília de Dirceu*, e que justificam os dois momentos distintos na segunda parte do nosso estudo. Talvez o método de abordagem desses topos não seja o mais acertado, mas move-nos o desejo de resgatar Gonzaga do compartimento estático onde os anos e a crítica o encastraram (ou castraram?), para o que, como Barthes, não nos parece ser “necessário reduzir o apaixonado a um simples sujeito sintomático, mas sim fazer ouvir o que na sua voz existe de não actual, isto é, de não tratável.”<sup>8</sup>. Confessamos insuficiente ousadia

---

<sup>7</sup> Vitorino Nemésio, *Obras Completas*, Vol. XVII: *Conhecimento de Poesia*, 3.<sup>a</sup> edição, Lisboa, IN-CM, 1997, p. 215.

<sup>8</sup> Roland Barthes, *Frangmentos de um discurso amoroso*, Lisboa, Edições 70, 2006, p. 9.

para excusar o tratamento meta-textual dos fragmentos escolhidos, mas assumimos o desejo de esboçar um retrato psicológico, literário e, sobretudo, estrutural, mais do que qualquer exegese formal. Como Barthes, também, é nosso propósito “conhecer uma situação da palavra: a situação de alguém que fala por si, apaixonadamente, diante do outro (o objecto amado), que não fala.”<sup>9</sup> Esta identificação de premissas afigura-se-nos indispensável, e talvez aquelas palavras de Roland Barthes venham a estar implícitas ao longo de todo o nosso discurso: “É pois um apaixonado que fala e diz: ...”<sup>10</sup>

Assim sendo, passamos já a um breve levantamento das características mais recorrentemente destacadas na obra de Gonzaga.

Tomás António Gonzaga foi um autor do seu tempo. O espírito literário do neoclassicismo casa-se com um ideal iluminista colhido na leitura dos filósofos franceses do século das Luzes. Estamos, certamente, perante um poeta cujas particularidades tornam – felizmente! – difícil de encaixar em qualquer casa do favo nessa colmeia que é a periodização literária. Afrânio Coutinho<sup>11</sup> atribui ao nosso poeta um lugar de relevo no quadro da literatura rococó, não deixando de o conotar também com o arcadismo (empregando a expressão de Alberto Faria para designar a plêiade mineira: os “arcades sem arcádia”), referindo, de passagem, a vertente bucólica, as alusões mitológicas, o arrebatamento amoroso e, particularmente significativas, as descrições de factos e paisagens locais. Com efeito, foi o uso de imagens que, não se podendo ainda dizer nativistas, nos dão conta de uma certa assimilação da

---

<sup>9</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*, p. 17.

<sup>11</sup> In *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. IX, Lisboa, Ed. Verbo, 1979, pp. 777-779, s.v. *Gonzaga (Tomás António)*.

paisagem tropical brasílica<sup>12</sup>, que levou a história a honrar Gonzaga com um lugar na constelação da literatura brasileira (tendo mesmo sido eleito patrono da cadeira n.º 37 da Academia Brasileira de Letras, em 1897).

Um dos factos mais frequentemente aduzidos para destacar a importância de Gonzaga na literatura do século XVIII é o seu estatuto pré-romântico. Teófilo Braga já o apoda, com pouco rigor, de “proto-romântico”. Jacinto do Prado Coelho, em curto ensaio consagrado a Gonzaga, afirma (lançando um repto de investigação que viria a ser aceite por Fernando Cristóvão em obra já referida): “O que situa esta poesia na transição para o Romantismo é a pintura, por vezes com admirável precisão de traço, de situações humanas concretas ou de espectáculos da natureza. Aqui ou ali, o amor do real fende a crosta das convenções poéticas. Por exemplo: várias vezes o poeta descreve Marília com «fino cabelo louro», mantendo-se fiel ao ideal feminino do Renascimento. Mas eram realmente negros os cabelos da mocinha de Vila Rica: por isso outras vezes Gonzaga, renegando a ficção, nos fala dos «negros e finos cabelos» da noiva, que ainda está contemplando, em espírito, na sua «cruel masmorra tenebrosa». Há até um passo em que se liberta da imagem consagrada (a seara ondulando ao vento) para valorizar os cabelos negros de Marília, usando embora a adversativa: «Tem a cor negra/ Mas quanto val!»<sup>13</sup>. De facto, os quadros que nos chegam da prisão configuram, na relação que estabelecem

---

<sup>12</sup> Em nosso juízo, essas imagens de uma paisagem brasílica, não obstante o facto de se cingirem a uma descrição externa, captada do ponto de vista do observador, traduzem uma rejeição explícita do modelo tropical que define a América latina, como está patente na lira III da III parte (pp. 686-687), “Tu não verás, Marília, cem cativos...”. A este propósito, cf. com as considerações que tecemos mais à frente.

<sup>13</sup> Jacinto do Prado Coelho, *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1976, p. 103. O trecho alude a uma dicotomia expressiva que não será de todo alheia às conclusões que expomos na parte II do presente trabalho.

com o sentimento expresso, um cenário bem ao gosto dos poetas do romantismo. Talvez Nemésio seja excessivamente benevolente para com o cantor de Marília quando declara “Ora, dentro desses limites [fala dos princípios estéticos que prevaleceriam no século XIX], eu não vejo que a nossa poesia «escolarmente» romântica traga, a não ser a de Herculano, grandes novidades sobre a de Gonzaga”, mas é, em nosso entender, inteiramente justo quando, mais à frente assevera: “No ponto de vista histórico é pois Marília um elo considerável na cadeia que traz a poesia portuguesa à sua expressão moderna (...)”<sup>14</sup>.

Quanto à pintura como imitação da natureza, a poesia de Gonzaga colhe influências na pena de autores clássicos tais como Anacreonte, Teócrito, Mosco, Horácio (o do “ut pictura poesis” da *Epistola ad Pisones*), Catulo, Propércio, e ainda de Petrarca (dos *Trionfi*, que terá admirado e de onde terá retirado o tópico do *cativo de amor*) e de Camões<sup>15</sup>. Permitimo-nos, contudo, realçar que a imitação dos clássicos se opera, em Tomás António Gonzaga, de uma forma subtil, muito de acordo com o que postulava o eminente teorizador da poética árcade, Correia Garção: “Devemos imitar e seguir os Antigos: assim no-lo ensina Horácio, no-lo dita a razão, e o confessa todo o mundo

---

<sup>14</sup> Vitorino Nemésio, op. cit., p. 216.

<sup>15</sup> Sobre os modos como se processa a imitação, Cristóvão é elucidativo, quando conclui: “a imitação dos bons autores é feita por ele [Gonzaga] mais sobre os enunciados que sobre os processos de enunciação, e decorre segundo três modalidades principais, em crescendo de originalidade: numa primeira, o poeta adopta o assunto, e até a estrutura do modelo, limitando-se a estabelecer paralelismos e a fazer um mínimo de substituições acidentais. É de todas a menos válida por não ultrapassar muito a paráfrase.”. As outras duas modalidades que o autor refere são, respectivamente, o uso de versos ou pensamentos isolados de autores consagrados que venham assim prestigiar os seus poemas (é o caso da apropriação gonzaguiana do *carpe diem* de Horácio), e, finalmente, a forma mais livre, que se cinge ao uso de parte de um enunciado pré-existente, que o poeta mineiro desenvolve e transforma. Cf. Fernando Cristóvão, op. cit., p. 24 e ss.



literário. Mas esta doutrina, este bom conselho, devem abraçá-lo e segui-lo de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo. Os poetas devem ser imitados nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo; mas quem imita deve fazer seu o que imita.”<sup>16</sup>. Se é certo que a imitação dos nomes maiores é um aspecto recorrente em *Marília de Dirceu*, é também justo reconhecer que Gonzaga soube, com grande mestria, tornar seu aquilo que adoptava de outrem: só assim se compreende que tendo usado formas clássicas, o poeta se inscreva na fileira dos pré-românticos. Mas quanto à sua originalidade, reservemo-nos para adiante considerações mais documentadas. Acrescentemos por ora apenas uma certeza: fazendo jus às palavras de Garção, Gonzaga, poeta, é, em pleno, “senhor das matérias que trata”<sup>17</sup>.

Refira-se também um certo gosto a erotismo que percorre o conjunto das poesias, como já tem sido evidenciado por vários críticos. O amante Dirceu introduz no discurso uma pitada de sensualidade, por via do apelo ao desfrute do momento presente. Isto mesmo nos atesta Jorge Alves Osório com clareza inexcusável: “Podia também recolher nele [em Horácio], e nos muitos imitadores arcádicos, o incentivo para a meditação sobre a morte, como termo natural da vida e, por conseguinte, como conselho ou exortação a um *carpe diem* que, em Gonzaga, se transplanta para o plano amoroso e se colora de certo erotismo.”<sup>18</sup>. Este erotismo surge-nos sob a forma de um apelo ao deleite com os prazeres da carne, tentativa de persuasão da

---

<sup>16</sup> Correia Garção, «Dissertação terceira», in *Obras Completas*, texto fixado, prefácio e notas por A. José Saraiva; vol. II, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1958, pp. 134-135.

<sup>17</sup> Idem, *ibidem*, p. 138.

<sup>18</sup> Jorge Alves Osório, «Sentido e forma em Tomás António Gonzaga – a propósito do seu horacianismo», separata da *Revista de História*, volume II, Porto, Centro de História da Universidade do Porto, 1979, p. 12.

parte desse Dirceu já de meia-idade, a quem encanta a beleza tenra e pueril de Marília: “Ornemos nossas testas com as flores/ E façamos de feno um brando leito;/ Prendamo-nos, Marília, em laço estreito,/ Gozemos do prazer de sãos Amores./ Sobre as nossas cabeças,/ Sem que o possam deter, o tempo corre;/ E para nós o tempo, que passa,/ Também, Marília, morre.” (II, XIV, p. 597). É curioso reflectir sobre a variabilidade do significado deste *carpe diem*: Gonzaga, com mais de metade da vida já decorrida, exorta a jovem menina de dezassete anos para o gozo dos prazeres sãos. Mas que pressa teria a adolescente Maria Doroteia em colher, correndo contra o tempo, Cronos devorador, os frutos doces desse amor? Talvez não seja de todo desprovido de sentido pensar numa manifestação precoce como ânsia de ultrapassar a sua inexperiência no campo das lides do amor, isto é, talvez Dirceu soubesse do desejo inconfessável de Marília por se aventurar no *prazer de sãos Amores*, ciente, o mais velho, de que a sua idade avançada não lhe permitiria dispor por muito mais tempo das condições que possibilitavam o pleno gozo do amor (é esta a “mão da negra morte” aproximando-se, de que nos fala noutra lira, a tradução do horaciano *memento mori*), donde este apelo ao *carpe diem*. Não é nosso objectivo proceder a considerações mais alongadas e aprofundadas acerca deste tópico em Gonzaga, mas parece-nos que o assunto é merecedor da atenção da crítica<sup>19</sup>.

No pólo oposto àquele onde surpreendemos Gonzaga incitando ao deleite amoroso, iremos encontrar o que Antonio Candido classifica como a “celebração do lar, nos sonhos de vida conjugal”<sup>20</sup>. A faceta

<sup>19</sup> Infelizmente, o artigo do Prof. Jorge Alves Osório não desenvolve este tópico. Segundo o estado dos nossos conhecimentos, e olhando aos trabalhos a que tivemos acesso, não foi ainda levado a cabo qualquer estudo sobre o erotismo ou sensualidade como transfiguração do *carpe diem* em Gonzaga.

<sup>20</sup> Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*, 1.º vol. (1750-1836), 8.ª ed., Belo Horizonte, Itatiaia, 1997, p. 113.

de cantor de um idílio doméstico liga-se às concepções burguesas de felicidade, de que Gonzaga é arauto, em conformidade com os ditames estéticos e literários do seu tempo, parecendo, todavia, antever já a construção espacial do domicílio humilde que caracterizaria o cenário predilecto da literatura do romantismo: “Com a concentração do mundo do romance para a modesta e frequentemente idílica vida privada da burguesia, com a limitação dos motivos aos elevados e simples fundamentos da vida familiar e a predilecção por destinos e personagens desprezenciosos e discretos, numa palavra, com a redução do romance à cena doméstica, este também se torna mais ético em seu propósito.”<sup>21</sup>. Na esteira desta inteligente verificação de Hauser, veremos Dirceu louvando a virtude de um recolhimento caseiro, elegendo o cenário bucólico como palco para uma vivência discreta em família: ecoa na sua poesia o apelo à áurea mediania como ideal de serenidade, para o que se impõe o êxodo urbano – *fugere urbem* – como premissa necessária para a vivência sã: “Tu não habitarás Palácios grandes,/ Nem andarás nos coches voadores;” (I, XXII, p. 609).

Confere ao seu quadro poético uma nota de harmonia e originalidade a consciência melódica e musical que se sente em todas as composições de Marília: no dizer de Óscar Lopes e António José Saraiva, “a sua variedade estrófica, o ritmo nitidamente marcado por versos curtos, rimas e estribilhos, com a grande simplificação do aparato mitológico, tornaram-no, em vésperas do Romantismo, o mais popular e reeditado dos nossos poetas de amor”<sup>22</sup>. Teófilo Braga, na sua *Recapitulação da História da Literatura Portuguesa*, chegara mesmo a focar os aspectos literários da obra exclusivamente sob o ponto

---

<sup>21</sup> Arnold Hauser, *História Social da Arte e da Literatura*, tradução de Álvaro Cabral; São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2000, pp. 563-564.

<sup>22</sup> Óscar Lopes e António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, 9.<sup>a</sup> ed., Porto, Porto Editora, 1976, p. 697.

de vista mais pragmático: enquanto colectânea de “belas Modinhas, inspirada letra poética, [ainda] sem música que as realçasse”<sup>23</sup>. Sendo certo que a música, através do ritmo, é uma componente indispensável (?) da poesia, como já notava Aristóteles ao registar que “na verdade, todas elas [formas de poesia] imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia”<sup>24</sup>, parece-nos prudente colocar reservas à possibilidade de transposição de um *corpus* poético como o de Gonzaga para o universo musical, mercê da técnica imitativa do sistema musical: tal raciocínio pode conduzir ao desvirtuar do potencial poético, em favor das qualidades melódicas da obra – consideramos avisada a posição de Luís Adriano Carlos, quando define a relação entre as duas artes como *dialéctica*<sup>25</sup>, daí a necessidade de zelar pela autonomia e contraste entre ambas.

## II

“Assim, os homens cantam as mulheres quando procuram harmonizar-se sexualmente com elas. Do mesmo modo, pessoas de posição social elevada, ou que tenham algo que o outro pretende são **cantadas** para que possam ceder. O mundo diário relaciona as pessoas em termos de **cantadas**, isto

---

<sup>23</sup> O ilustre estudioso apresenta *Marília de Dirceu* nos termos seguintes: “Neste fervor do gosto, em que a música dominava a letra das canções, apareceu em 1792 em Lisboa um pequeno folheto em 8.º pequeno, de 118 páginas, impresso na Tipografia Nunesiana, com o título *Marília de Dirceu*, por T. A. G.”, in Teófilo Braga, *História da Literatura Portuguesa, Os Arcades*, 4.º vol., Lisboa, IN-CM e Secretaria Regional de Educação e Cultura, Região Autónoma dos Açores, 1984, pp. 309-311.

<sup>24</sup> Aristóteles, *Poética*, trad., prefácio, introdução, comentário e apêndices por Eudoro de Sousa; 7.ª ed., Lisboa, IN-CM, 2003, p. 103.

<sup>25</sup> “(...) essa relação [música-linguagem] é menos uma relação de assimilação ou homologia do que uma relação dialéctica.”, in Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 214.

é, de uma sedução planificada, aceite com prazer e, por isso mesmo, reveladora e indicadora de harmonias, a despeito de diferenças de descontinuidades entre as posições e os atores.”

Roberto da Matta<sup>26</sup>

**1.**

A primeira paragem deste nosso breve itinerário pela poesia gonzaguiana de *Marília de Dirceu* debruçar-se-á sobre um aspecto mais ou menos evidente no edifício de palavras do poeta Gonzaga: falamos do tom superior que emprega no discurso, veículo de formulações em registos como o paternal, o didáctico ou doutoral, numa gama de variedades que nem sempre são de fácil destrição, mercê de nuances subtis, mas onde podemos, de uma forma geral, surpreender um modo de se dirigir ao destinatário, quase invariavelmente a amada *Marília bela*, que indicia da sua parte um estatuto supino.

Com efeito, o facto poderá ter na sua origem causas diversas, às quais não serão alheias circunstâncias como a idade mais avançada de Gonzaga, o seu cargo, conferente de um estatuto social cimeiro no seu meio, a sua condição de colono e, portanto, portador de uma bagagem de conhecimento recheada com a larga experiência acumulada em ambas as costas do oceano, ou simplesmente o facto de ser um homem dirigindo-se a um ser do sexo feminino – coisa que, mesmo podendo soar ofensiva aos ouvidos da mulher hodierna, terá decerto ocupado lugar de não menor importância na forma como Dirceu se dirigia a Marília, atendendo às concepções vigentes à época, profusamente

---

<sup>26</sup> Roberto da Matta, *Carnavais, malandros e heróis*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p. 113, *apud* Eliane Robert Moraes, «A Musa Popular Brasileira», in Cármen Barroso e Albertina Oliveira Costa (org.), *Mulher; Mulheres*, São Paulo, Ed. Cortez e Fundação Carlos Chagas, 1983, p. 56 (sublinhados de Eliane Moraes).

imbuídas ainda do espírito medievalesco, aquele que lançava à mulher o anátema de Eva, pecadora e causa da concupiscência e pecado do mundo<sup>27</sup>.

Supomos que esta opção por um discurso expositivo e superior (de tal forma que, por vezes, parece mesmo falar *ex cathedra*) terá sido consequência da leitura dos clássicos. É, com efeito, uma enunciação menos espontânea do que livresca, e, sobretudo, visivelmente premeditada. É quase certo que Gonzaga contactara com a obra de Ovídio, pelo menos enquanto estudante, em Coimbra. É natural que as palavras que o poeta de Sulmo inscreveu na sua *Artis Amatoriae* tivessem ficado gravadas também na memória de Gonzaga, que as terá tomado como ideal de escrita viril: “Vsus opus mouet hoc; uati parete perito./ Vera canam; coeptis, mater Amoris, ades.”<sup>28</sup>. Assim poderíamos

---

<sup>27</sup> Tudo indica que tenha sido, porém, deste mesmo século XVII em diante que se começa a esboçar uma nova abordagem do sexo feminino: disso nos dá provas, no contexto português, a re-edição, em 1785, da obra de Rui Gonçalves “Dos Privilégios e Prerrogativas que o Género Feminino tem por Direito Comum e Ordenações do Reino mais que o Género Masculino”, impresso pela primeira vez em 1557, e em cujo prólogo do editor setecentista (identificado como “J. A.” e capelão da Rainha D. Maria), autêntico panegírio do sexo feminino, se pode ler, entre as razões com que o editor afirma tê-lo convencido à re-edição da obra o próprio P.<sup>o</sup> Mestre Feijó, o seguinte: “As mulheres são aptas para todo o género de ciências e conhecimentos sublimes, e não têm tantos e tão grandes defeitos como lhe querem impor, contra a verdade”, e ainda: “O que os Autores mais acometem é o pouco entendimento das mulheres, mas que diriam estas se também escrevessem contra o número infinito de homens loucos? Eles discorrem assim contra o sexo feminino superficialmente, e sem alguma reflexão (...) sendo notório que muitas souberam, e sabem ainda hoje, governar e fundar comunidades religiosas, restabelecer grandes casas e reger monarquias.” (Rui Gonçalves, *Dos privilegios & praerogativas q ho genero feminino te por direito comũ & ordenações do Reyno mais que ho genero masculino*, apresentação de Elisa Maria Lopes da Costa; ed. fac-similada; Lisboa, Biblioteca Nacional, 1992, pp. 22-26.)

<sup>28</sup> Ovide, *L'Art d'Aimer*, texte établi et traduit par Henri Bornecque; Paris, Les Belles Lettres, 1983, Lv. I, vv. 29-30. Tradução francesa: “C'est l'expérience qui me

definir o posicionamento de Dirceu face a Marília: vate que canta o que lhe dita a sua experiência, para que a verdade que possui possa ser útil à ainda jovem mulher que ama. Observemos, pois, as várias modalizações de que se reveste este princípio orientador.

Parece-nos significativo que a abertura da obra coloque diante do leitor, sem mais, a figura do cantor, em toda a sua estatura e volume ficcional (retrato *mais moral que físico*, como bem nota Fernando Cristóvão<sup>29</sup>). No entanto, chamamos a atenção para o facto de a ordenação dos poemas não haver sido da responsabilidade do autor, o que não nos autoriza juízos assentes sobre uma eventual sequência ou gradação, na apresentação das liras. Jorge Alves Osório adverte-nos aliás nesse sentido: “(...) as poesias da Marília de Dirceu, tais quais o público as conheceu tradicionalmente, estão agrupadas num corpus instituído por critérios de natureza exterior e não na perspectiva de oferecer a linha ondulante e incerta da criação poética”<sup>30</sup>. Ainda assim, julgamos que não se esvazia o potencial desta abertura, que o mesmo Osório qualifica como “autêntico prólogo ou programa poético”<sup>31</sup>:

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,  
Que viva de guardar alheio gado,  
De tosco trato, de expressões grosseiro,  
Dos frios gelos e dos sóis queimado.

(I, I, p. 573)

Parece-nos, para o âmbito deste nosso estudo, digna de destaque a assunção de uma condição superior e mais requintada do que seria de esperar de um pastor, superioridade que não permite a transmissão

---

dicte cet ouvrage: écoutez un poète instruit par la pratique. La vérité, voilà ce que je chanterai: favorise mon dessein, mère de l'Amour”, *ibidem*, p. 3.

<sup>29</sup> Fernando Cristóvão, op. cit., p. 63.

<sup>30</sup> Jorge Alves Osório, op. cit., p. 10. A este título, veja-se ainda a interessante nota 18, no mesmo artigo.

<sup>31</sup> Jorge Alves Osório, op. cit., p. 10.

de qualquer característica paisagista brasileira, mas antes se serve de uma concepção espacial facilmente identificável como sendo europeia. A abertura da obra com a definição do sujeito segundo ele próprio, através da exibição e rejeição de modelos bucólicos, assume contornos de didactismo, indiciando desde já um diferencial de colocação do emissor e do destinatário, onde o primeiro reclama um elevado estatuto, como um púlpito, de onde se dirige à mulher.

Com as devidas reservas, talvez seja proveitoso fazer menção de uma ponte literária que mais do que um crítico têm vindo a sugerir<sup>32</sup>, sem que haja, até ao momento, o merecido aprofundamento comparatista. Falamos da relação paradigmática entre a concepção pastoril de Gonzaga, na figura de Dirceu, e a obra quinhentista *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro. Também nesse *livrinho* do nosso renascimento é forjada a personagem do pastor que o não é realmente: Binmarder, cavaleiro cujo coração é arrebatado pela beleza de Aónia, faz-se pastor para poder ficar mais próximo da mulher amada. Contudo, o seu verdadeiro estatuto não é esquecido, e manifesta-se aqui e ali através de marcas inconfundíveis, índices da sua nobreza – a Menina classifica os seus ditos como *cousa triste e mais que de pastor*, e Jorge Alves Osório é explícito ao asserir “a figura de Binmarder (também [designado] Narbindel na sequência de Évora), apesar de «pastor de vacas», não perde totalmente a capacidade «cavaleiresca» do duelo, pois em três ocasiões utilizará o cajado como espada (...)”<sup>33</sup>. Também

---

<sup>32</sup> É o caso, por exemplo, de Óscar Lopes e António José Saraiva, na sua *História da Literatura Portuguesa* (p. 697 da ed. cit., ainda que ali a remissão para a obra de Bernardim surja numa lógica diversa daquela que aqui apontamos: os autores frisam o uso que o romantismo fez de ambas as obras), e Jorge Alves Osório, em nota ao já referido artigo «Sentido e forma em Tomás António Gonzaga – a propósito do seu horacianismo», nota 6, p. 6.

<sup>33</sup> Jorge Alves Osório, «Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente. Anotação sobre um preceito de Menina e Moça», separata da *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XVIII, Porto, 2001, pp. 114-115, em nota (25).



assim Dirceu, cujo *poder do cajado* é pelos “pastores, que habitam este monte” respeitado (I, I, pp. 573-574). Em síntese, podemos concluir, com Hauser, que “a vida pastoril na poesia foi sempre um ideal em que as características negativas, o radical isolamento do indivíduo com relação ao grande mundo e a renúncia completa a seus costumes foram os elementos decisivos. Era uma espécie de divertimento o indivíduo imaginar-se numa situação que acenava com a promessa de libertação dos grilhões da civilização, ao mesmo tempo que retinha todas as suas vantagens”<sup>34</sup>.

Contudo, apraz-nos registrar mais um outro ponto de contacto das obras: também *Menina e Moça* se reveste de uma notória tendência didáctica, o que é bastante evidente no célebre diálogo inicial entre a Menina e uma *dona de tempo antigo* que a surpreende no vale onde se encontrava. Este forte pendor didáctico levou, como é sabido, a que muitos investigadores autorizados tivessem classificado como obra tratadística o livro de Bernardim Ribeiro. Tem ainda em comum com *Marília* o diferendo de idades entre as duas personagens em diálogo, onde a detentora de idade prolecta transmite uma verdade universalmente válida à jovem menina, em forma de lição alegórica: “A idade, característica mais distintiva entre as duas personagens, resolve-se em «saber» – pois se uma sabe a história, a outra ignora-a, se uma conhece os homens e a vida, a outra apenas julga conhecê-los – e é, assim, o que vai transformar a Dona progressivamente em falante dominadora no diálogo e, finalmente, narradora monologante”<sup>35</sup>. A observação de Teresa Amado, de grande acuidade crítica, assenta, *mutatis mutandis*, em *Marília de Dirceu* “como uma luva”. Arriscamos afirmar que Gonzaga toma as palavras onde Bernardim termina o

---

<sup>34</sup> Arnold Hauser, op. cit., p. 512.

<sup>35</sup> Teresa Amado, *apud* Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, Edição de Teresa Amado; Lisboa, Edições Duarte Reis, 2002, p. 35.

seu projecto: se em *Menina e Moça* o monólogo didáctico é o último estado do discurso (mercê da eventual inconclusão da obra?), *Marília de Dirceu* é construída *ab ovo* num registo monologado e de vocação educativa.

Também aqui a idade do sujeito de enunciação lhe justifica um discurso que visa fornecer modelos de comportamento, servindo-se, para tal, de um nível de *auctoritas* bastante superior ao que seria de esperar entre amantes:

Alexandre, Marília, qual o rio,  
Que engrossando no Inverno tudo arrasa,  
Na frente das coortes  
Cerca, vence, abrasa  
As cidades mais fortes.  
Foi na glória das armas o primeiro;  
Morreu na flor dos anos, e já tinha  
Vencido o mundo inteiro.

Mas este bom Soldado, cujo nome  
Não há poder algum que não abata,  
Foi, Marília, somente  
Um ditoso pirata,  
Um salteador valente.

I, XXVII, p. 616

O poema donde se extrai a citação – veiculando um ideal republicano e iluminista, faz a apologia da paz e do primado da razão, revelando leituras dos filósofos franceses do século XVII – serve-se de uma estrutura retórica argumentativa, com o claro fito de persuadir a amada da superioridade ética e moral de um estilo de vida ameno, como o que se orgulha de praticar o sujeito poemático, oferecendo mesmo um impressivo epicurismo, que não é senão a forma de Gonzaga expressar os seus ideais burgueses. É um bom exemplo do timbre doutoral de Gonzaga: fazendo uso da argumentação segundo

moldes retóricos fixos, a expressão emotiva está quase ausente. Parece-nos haver aqui alguma marca do intelectualismo neoclássico, expresso na recusa de espíritos impetuosos e na defesa da razão como virtude acima de todas as demais. Assim, esta lição que Dirceu formula parece ter subjacentes as palavras de Correia Garção, quando, ao refutar a exuberância da poesia barroca, interroga:

Que julgas tu? Que a Arte o seu princípio  
Teve em subtis caprichos? A Razão  
É sobre que se firma este edifício.

Oh, se não fosse assim, um charlatão  
Dentro em dois meses, sem temor, ousara  
Talvez dar Epopeias à impressão.<sup>36</sup>

Numa mesma linha ideológica, Garção critica os caprichos dos poetas barrocos e Gonzaga ensina Marília a rejeitar modelos que não sejam fundados na razão, bastião da paz e tranquilidade. Em ambos a mesma defesa da sobriedade e da sabedoria, em duas palavras, do *bom senso*: aquele no campo da poética, este no da vida.

Fenómeno semelhante é o que encontraremos na lira “Vês, Marília, um cordeiro”. Poema escrito no cárcere, nele parece o autor persuadir Marília da insondabilidade dos desígnios do Destino, para concluir da possível precaridade do estado em que se encontra, e ainda, numa manifestação a que não será alheio algum maquiavelismo (mesmo que claramente inconsequente e ingênuo), sugerir que a sua prisão poderá servir para, por obra das forças ocultas da sorte, evitar algum mal maior:

---

<sup>36</sup> Correia Garção, op. cit., volume I, Poesia Lírica e Satírica, p. 237.

Vês, Marília, um cordeiro  
De flores enramado,  
Como alegre caminha  
A ser sacrificado?  
O Povo para o Templo já concorre;  
A Pira sacrossanta já se acende;  
O Ministro o fere: ele bala e morre.  
(...)  
Ignora o bruto como  
Lhe dispomos a sorte;  
Um vai forçado à vida,  
Vai outro alegre à morte.  
Nós temos, minha bela, igual demência:  
Não sabemos os fins, com que nos move  
A sábia, oculta Mão da Providência  
(...)  
Quem sabe se o Destino  
Hoje, ó bela, me prende,  
Só porque nisto de outros  
Mais danos me defende?  
Pode ainda raiar um claro dia,  
Mas quer raie, quer não, ao Céu adoro  
E beijo a santa mão, que assim me guia.  
II, XIII, p. 644

Observemos como aqui se dilui um pouco a rigidez do tom *auctoritário* do exemplo precedente, ainda que se mantenha a função didáctica, ao serviço da veiculação de uma verdade filosófica, que é transmitida por meio de uma imagem alegórica. A lira constrói-se de forma sistemática, o que indicia uma certa premeditação: temos duas variações (alegorias) sobre o tema, a síntese, seguida de verificação universal e formulação da regra – “Não sabemos os fins, com que nos move/ A sábia, oculta Mão da Providência” – e, por fim, a aplicação da regra ao caso particular, por dedução. Não obstante, é possível sentir neste poema uma flexibilidade ausente dos anteriores: existe uma maior

permeabilidade ao fluir sentimental, como atesta a dupla ocorrência de um vocativo com valor expressivo: “ó bela / minha bela”. Este novo espírito do poema advém do seu objectivo ilocutório profundo: accionar os mecanismos de *captatio benevolentiae* do destinatário, Marília, que o sujeito lírico tenciona influenciar. Mas vejamos: que razão levaria Gonzaga a formular assim o apelo à perseverança da amada, através da sugestão de uma hipótese (aqui com o valor de *promessa*) de felicidade futura? É lícito pensar numa eventual rejeição por parte de Marília, que, vendo o noivo em reclusão, perde o ânimo e sente esmorecer os laços que unem os amantes. Assim se torna compreensível o apelo à fidelidade implícito no discurso compromissivo/directivo de Dirceu: fidelidade aos sentimentos, que o mais velho se dispõe a *ensinar* a Marília. Já despido da toga com que evocava os vultos da história para deles dar testemunho a Marília, Dirceu revela-se aqui mais familiar, quase paternal, lançando mão apenas de alguns nomes da história sagrada – Jacó, José, e, se tal assim se pode considerar, a própria *Providência*.

Devemos assinalar também a elaboração da imagem própria de Dirceu: mais do que uma vez somos confrontados com auto-retratos líricos do homem que segura a pena, mas verificamos uma constante curiosa: a hipertrofia do ego, numa deliberada construção da primeira pessoa que obedece a um plano de enobrecimento das características:

Sou tronco e rocha, ó bela,  
Que açoita o Sul, que brama,  
E o Mar, que se encapela.  
(...)  
Com que males não pode  
Uma alma como a minha?

II, XXVIII, pp. 664-665

Este tratamento do eu, cujo auge é provavelmente o célebre fragmento “Eu tenho um coração maior que o mundo” (II, II, p. 628), conduz à criação de um vincado estereótipo do autor das liras, caracterizado por uma ponta de narcisismo, que, de resto, Manuel Rodrigues Lapa anotou devidamente: “É interessante que, para demonstrar o poder de Júpiter, o poeta escolheu a linda fábula de Narciso, enamorado de si próprio, quando se viu na fonte. Há na verdade, na graça langorosa e efeminada de Gonzaga o quer que seja do narcisismo, que contrasta aliás com certas reacções de estoicismo, à moda antiga”<sup>37</sup>. Em boa hora terá Rodrigues Lapa registado o facto: o pretenso narcisismo é, em nosso entender, como que o *trampolim* para a superioridade relativa do ser masculino que as suas liras evidenciam à superfície. É a amplificação do eu lírico – amplificação de facto e que se repercute no acto criador de liras – que permite ao poeta a verbalização de um estatuto de autenticidade do sentimento, tão grande como a escrita:

O meu discurso,  
Marília, é recto;  
A pena iguala  
Ao meu afecto;

II, XXV, p. 661

Manifestação de um alinhamento entre sentimento e palavra, se a confissão nos legitima a sobreposição do autor com o sujeito, ela deve também suscitar alguma prudência da parte do leitor mais atento: deveremos tomar à letra a poesia, transpondo automaticamente os lugares da poesia para lugares biográficos, e vice-versa? Parece-nos que

---

<sup>37</sup> Tomás António Gonzaga, *Marília de Dirceu e Mais Poesias*, com prefácio e notas do Prof. M. Rodrigues Lapa; Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1937, p. 82, em nota (5-6).

várias obras críticas sobre *Marília de Dirceu* têm tomado com pouco espírito crítico essa sinceridade do autor, tomando-a mesmo, por vezes, por ingenuidade ou incapacidade artística. Nada mais errado. A porta de entrada para esse falso juízo é, quase invariavelmente, uma alegada simplicidade e naturalidade de Gonzaga, consequência do uso que o poeta faz dos preceitos do Rococó, cuja doutrinação poética sugeria temas simples e de pouca densidade ou profundidade, sem dilemas. Não cremos que assim seja, e é nossa intenção colocar em evidência a consciência gonzaguiana do acto de escrita e das suas implicações. Por ora, detenhamo-nos numa outra passagem de Marília, essencial para a compreensão do estatuto que Gonzaga-Dirceu reclama para si mesmo:

Mas se aos vindouros  
Teu nome passa,  
É só por graça  
Do Deus de amor,  
Que, terno, inflama  
A mente, o peito  
Do teu Pastor.

I, XXXI, p. 620

Dirceu sabe-se o vate de Marília: é sua tarefa immortalizar as graças e virtudes de Marília e o amor que os aproxima. Parecem ressoar nas suas palavras as de Ovídio, quando o latino profere, na elegia 10 do primeiro livro de *Amores*: “Est quoque carminibus meritas celebrare puellas;/ Dos mea! Quam uolui, nota fit arte mea./ Scindentur uestes, gemmae frangentur et aurum;/ Carmina quam tribuent, fama perennis erit.”<sup>38</sup>. Ambos encaram o canto como dádiva divina, que ofertam a

---

<sup>38</sup> Ovide, *Les Amours*, texte établi et traduit par Henri Bornecque; Paris, Les Belles Lettres, 1968, Lv. I, 10, vv. 59-62. Tradução francesa: “C’est quelque chose

quem lhes mandar a vontade. Esta concepção favorece a superiorização de Dirceu, como facilmente se depreende.

Vejamos agora como Dirceu dirige a Marília o apelo para que esta o acompanhe no exílio, constatando-se, uma vez mais, o uso da idade e experiência como estatuto autorizador de Gonzaga, ainda que esse mecanismo funcione sub-repticiamente no discurso:

202

Tu, formosa Marília, já fizeste  
Com teus olhos ditosas as campinas  
Do turvo Ribeirão em que nasceste:  
Deixa, Marília, agora  
As já lavradas serras;  
Anda, afoita, romper os grossos mares,  
Anda encher de alegria estranhas terras.  
Ah! que por ti suspiram  
Os meus saudosos lares!"

III, VII, p. 691

O poema escreve-se num desenrolar de realidades exóticas e distantes ante os olhos pueris e virgens de Marília. Há um convite a seguir Dirceu: é, na verdade, o pedido da companhia da Marília no desterro, mas que reveste a forma de um repto para uma viagem como que iniciática, onde Dirceu nos é dado como guia ou mestre, ao expor conhecimentos que parece deter sobre as realidades longínquas que, de facto, também ele desconhece.

Noutro momento, deparamo-nos com um episódio caricato, tradutor de uma certa oposição inerente a Gonzaga/Dirceu:

---

aussi que de chanter en vers les beautés qui méritent. Voilà mon présent! Lorsque je le veux, mon art les rend célèbres. Les étoffes se déchireront, les pierres précieuses et l'or se briseront; la renommée que donneront mes poésies sera éternelle.", *ibidem*, p. 31.



Eu já te disse que Marília é tua;  
Tu fazes do meu dito tanta conta,  
Que vais acreditar o que te ensina  
Velha mulher já tonta?

II, X, p. 640

Com efeito, os paradigmas relacionais da obra não são estanques, mas flutuantes, numa combinação original que, por vezes, nos brinda com pérolas como o trecho que acabámos de citar. A afirmação de possessividade (“Marília é tua”), tradutora do paternalismo gonzaguiano, aqui colocada na boca de Cupido, dá imediatamente lugar a uma revelação pouco vulgar: Gonzaga recorrera à prática de mezinhas tradicionais para confirmar a posse de Marília. Podemos ver daqui um indício da falta de confiança do sujeito amante, que o terá levado a consultar meios tão pouco expectáveis da parte de um ilustrado académico, admirador dos ideais da razão iluminada. A contradição flagrante comporta ainda a nota do ineditismo da confissão: há um *je ne sais quois* no acto de revelação da sua fraqueza, como que um assumir voluntário que solicita a indulgência da parte de Marília.

Terminámos aqui a constatação referencial do fluxo sapiencial, de expressão doutoral ou paternal, onde Dirceu/Gonzaga protagoniza uma experiência contínua de transmissão de um padrão moral, comportamental e amoroso, servindo-se, para tal, de um modelo discursivo marcadamente didáctico. Talvez este movimento que procurámos ilustrar fosse a forma que Gonzaga escolheu para *seduzir* Marília/Doroteia. Recorda-nos Barthes que “a língua (o vocabulário) estabeleceu desde há muito a equivalência entre o amor e a guerra: trata-se, nos dois casos, de conquistar, seduzir, capturar”<sup>39</sup>. Neste caso, a estratégia de Gonzaga era, por certo, desdobrar perante a amada o rol de saber que acumulara.

---

<sup>39</sup> Roland Barthes, op. cit., p. 231.

Considerando que o teor desse padrão é de cariz ocidentalizante, colhido nas fontes europeias da época, conferindo ao quadro cores de “veiculação cultural” da metrópole para a colônia, parece-nos necessário proceder, nos meios críticos, à revisão da certidão de “vulto da literatura brasileira” de Gonzaga: independentemente do facto, não atestado, do envolvimento na Inconfidência, a sua obra-prima, *Marília de Dirceu*, releva mais da poesia europeia do seu tempo do que revela de um espírito de proto-brasilianidade literária: “Mas, se observarmos de perto as cenas descritas, havemos de notar que essa realidade é sempre recusada: o convívio nos sobradões e os passeios de carruagem são preteridos em favor de irreais choças de pastor, onde possíveis diálogos verdadeiros são substituídos por devaneios e jogos mitológicos na companhia de Cupido; o campo e a serra são trocados por jardins e casas de tipo europeu burguês e doméstico; a mineração e a vida agrícola são olhados como trabalhos servis e substituídos por actividades nobres e ócios mais dignos. Em síntese, o que o poeta não quer continuar a ver e que Marília não verá quando casar com ele é a realidade tipicamente brasileira – a realidade recusada.”<sup>40</sup>. A recusa do que quer que seja de nativo, preterido em favor da evasão e da transcendência (cujo meio predilecto é, como acabámos de ver, o da transferência do sujeito e do destinatário para uma esfera

---

<sup>40</sup> Fernando Cristóvão, op. cit., pp. 110-111. Não será despiendo perguntar, incorrendo no risco de elaborar alguma variante literária da chamada *história alternativa*, que destino esperava, então Marília? Talvez a resposta se encontre numa curiosa nota de Rodrigues Lapa à já de si castiça lira 24 da III parte (edição Clássicos Sá da Costa), “Quando o torcido buço derramava...”, diz o autorizado intelectual: “Um quadro, extremamente pitoresco, do Portugal antigo. Há que acentuar nele a concepção que Gonzaga fazia da mulher «tremendo à sombra do marido». Que sorte esperava a pobre Marília!”, in Tomás António Gonzaga, *Marília de Dirceu e Mais Poesias*, com prefácio e notas do Prof. M. Rodrigues Lapa; Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1937, p. 200.

racionalizada), leva-nos a interpretar a relação de Gonzaga com o meio como sendo de natureza *colonial*<sup>41</sup>.

## 2.

O fascínio que nos inspira *Marília de Dirceu* advém da essência profunda da obra, distanciada dos olhos do leitor mais apressado por várias camadas de feições diversas: Marília é como uma cebola – o encanto de descascar e penetrar nas camadas que a compõem, não sem nos deixar tocar pela fragilidade que esconde esse Dirceu exposto: envelhecido, solteiro, sem outra defesa que não a experiência de anos feita e o estatuto que conseguiu atingir na sociedade (e até mesmo estes atributos vêm reforçar a compaixão que se apodera de nós, ao fazerem a revelação do homem público, em tão flagrante contraste com o que se oculta na intimidade das líras), brota dele uma meninice terna, espécie de instinto filial a entredizer um pedido de afecto que talvez lhe seja negado.

Não será tarefa demasiado árdua encontrar naqueles clássicos que os críticos mais frequentemente têm colocado na estante de Gonzaga modelos de amor onde o amante se submete, de forma servil e abnegada, à mulher amada, que adquire deste modo um lugar de grande destaque. Assim em Ovídio, na célebre elegia 17 do livro II de *Amores*, que começa com a lapidar sentença “Siquis erit qui turpe putet seruire puellae,/ Illo conuincar iudice turpis ego;”<sup>42</sup>, onde temos nada menos do que a formulação do tipo amoroso na origem da tradição

---

<sup>41</sup> Sobre a adoção de uma postura paternalista como forma de imposição cultural no contexto colonial português (embora reportando-se ao caso africano), veja-se Ana Mafalda Leite, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Colibri, 2003, pp. 22, 23 e ss.

<sup>42</sup> Ovide, *Les Amours*, op. cit., Lv. II, 17, vv. 1-2. Tradução francesa: “S’il est quelqu’un pour regarder comme une honte d’être l’esclave d’une belle, son jugement me convaincra de cette honte”, *ibidem*, p. 64.

poética trovadoresca da Idade Média, que se serviria do arquétipo das estruturas sociais, resultando daqui uma relação onde o trovador se dirige à *Senhor* amada tal qual o vassalo ao suserano. Será útil ter em mente este modelo ao ler *Marília de Dirceu*: em certos momentos de maior tensão dramática ou descontração<sup>43</sup>, onde Dirceu se esquece de colocar a máscara da amenidade neoclássica, brota das suas liras um indício desse seu posto de trovador servil de uma jovem donzela, que escuta o seu canto do alto da torre, enquanto ele, qual passarinho, trina a lira com que lhe tece a corte:

Da mesma sorte  
Que à sua amada,  
Que está no ninho,  
Fronteiro canta  
O passarinho.

Na quente sesta,  
Dela defronte,  
Eu me entretinha  
Movendo o ferro  
Da sanfoninha.

II, IX, pp. 638-639

Vejamos como a construção espacial da comparação permite inferir do posicionamento relativo dos amantes: a imagem do pássaro-cantor

---

<sup>43</sup> De facto, embora os contextos sejam antagónicos, o estatuto de situação limite (num caso pela leveza, noutra pela densidade sentimental) que os define possibilita a redução das distâncias entre a poesia e o sentimento: ocasiões opostas produzem, portanto, terreno igualmente fértil para o desabrochar de um lirismo menos convencional e com maior carga de sinceridade, entendida aqui como a expressão desvelada (ou, no mínimo, menos artificiosa) de uma concepção amorosa idêntica à que identificamos como sendo a mais genuinamente gonzaguiana, se tal nos é permitido.

sob o ninho da fêmea, contendo algo de proporcionalmente disfórico quando transposto para o plano humano, dá bem conta do espaço psicológico que ocupa cada uma das personagens.

Se por vezes esse canto brota com a naturalidade de um *entretenimento*, sugerindo mesmo uma certa forma de infantilidade do tocador, sem que possamos evitar assemelhá-lo ao quadro de uma criança que brinca junto da mãe com *o ferro da sanfoninha*, outras ocasiões há onde o poeta solicita a atenção da amada (assalta-nos de novo a imagem da criança que puxa a ponta da saia materna...), numa atitude marcada por algum servilismo vitimador da personagem masculina, que se chega a aproximar da ignobilidade:

Se tu por tão pouco  
O pranto desatas,  
**Ah! dá-me atenção:**  
E como daquele  
Que feres e matas  
Não tens **compaixão?**  
I, XX, p. 607<sup>44</sup>

A um nível profundo, o que vemos é um sujeito lírico que encontra em Marília a orientação necessária para o regresso à identidade, dilacerada pelo sofrimento provocado pelo encarceramento:

Os sítios formosos,  
Que já me agradaram,  
Ah! não se mudaram;  
Mudaram-se os olhos,  
De triste que estou.

São estes os sítios?  
São estes; mas eu

---

<sup>44</sup> Sublinhados nossos.

O mesmo não sou.  
Marília, tu chamas?  
Espera, que eu vou.  
I, V, p. 582

Parece-nos ser este o verdadeiro rosto romanticizante de Gonzaga: perante a cisão do tempo, onde o passado não se revê no presente, que surge assim irreconhecível, e a desagregação do espaço, factores que, conjugados, nos dão a conhecer a fragmentação interior do sujeito, Marília afigura-se o último e único garante da unidade identitária original: qual Ariadne, só ela pode fornecer a Gonzaga o fio para encontrar o caminho de regresso a si. Ela é a guardiã da ordem instalada antes da grande mudança que afastou os amantes. Mas não só: vemos, em profundidade, como Marília adquire aqui um estatuto diverso do que víamos antes – encarnando um paradigma feminino muito próximo daquele forjado pela pena dos românticos mais conformes aos cânones, ela é quem orienta o poeta, musa e objecto do amor, a quem aquele se submete, incondicionalmente, qual criança levada pela mão de um adulto. Não é ocioso retomar aqui o reenvio que nos parece haver para um modelo de amante posto ao serviço da amada qual trovador vassalo de sua Senhor, e é interessante conferir como palavras acerca da nossa poesia de amor medieval se podem, sem perda alguma de valor, ajustar a este Dirceu alienado (na acepção de posto todo ele em *outrem*): “(...) um desejo de amor irrealizado e concebendo a mulher como uma imagem a um tempo grandiosa, desfocada e altiva (...) «vassalagem amorosa», onde não apenas o homem se posiciona num plano de inferioridade funcional perante a mulher, mas ainda que dessa inferioridade decorre a impossibilidade de a alcançar.”<sup>45</sup>. Dificilmente conseguiríamos definir

---

<sup>45</sup> José Carlos Ribeiro Miranda, *Os Trovadores e a Região do Porto, em torno do rapto de Elvira Anes da Maia*, Porto, ed. do autor, 1996, pp. 6-7.

com tanta acuidade o posicionamento relativo de Dirceu como o faz, sem querer, o juízo analítico de José Carlos Miranda no contexto da poesia dos “cantares de amor”.

Por vezes, essa aura que orna Marília toca também Dirceu, desenhando-se então um sistema onde a jovem menina de dezassete anos confere maior dignidade e valor ao poeta de *cabelos branquejando*:

Posto ao lado de Marília,  
Mais que mortal me contemplo;  
Deixo os bens, que aos homens cegam,  
Sigo dos Deuses o exemplo:  
Amo virtudes e dotes;  
Amo, enfim, prezado Alceu,  
Bens que valem sobre a terra,  
E que têm valor no Céu.

I, XV, p. 599

Embora o paralelo não seja sugerido por qualquer crítico, parece-nos assaz pertinente identificar nesta lira uma grande semelhança com o trecho bíblico constante do Evangelho segundo Mateus, onde Jesus Cristo alude à primazia dos *tesouros no Céu*<sup>46</sup>. É provável que Gonzaga tivesse em mente o fragmento do texto sagrado ao escrever a sua lira, e, num plano talvez inconsciente, a funcionalidade da imagem justifica-se cabalmente: se um primeiro olhar pode sugerir a correspondência entre a figura de Cristo, lançando o repto para que o sigam, almejando o tesouro no Céu, e a de Dirceu dirigindo-se à jovem Marília, logo se desvanece essa hipótese, pois que na lira que agora citámos, a posse dos “Bens que valem sobre a terra,/ E que têm valor

---

<sup>46</sup> “(...) «Se queres ser perfeito, vai, vende tudo o que tens, dá o dinheiro aos pobres e terás um tesouro no Céu. Depois vem e segue-Me». Ao ouvir isto, o jovem retirou-se cheio de tristeza, porque era muito rico.” Mt. 19, 21-23.

no Céu” é dada à própria Marília, pelo que é ela que desempenha, neste paralelo, a funcionalidade crística – Dirceu é, portanto, o jovem que no testemunho bíblico se dirige a Jesus Cristo, com uma variação: se ali o aspirante à perfeição, colocado perante o imperativo de vender todos os seus bens para alcançar esse tesouro perene é vencido pela fraqueza e desiste, Dirceu regozija-se na contemplação das *virtudes e dotes* que valem sobre a terra e também no Céu. Repete-se, portanto, o motivo da submissão do cantor à sua amada, que aqui assume proporções salvíficas de “Redentora”, qual Cristo, para Dirceu.

Conotar o ente amado com figuras elevadas é, em boa verdade, uma estratégia retórica muito frequente em *Marília*. Contudo, em alguns momentos, o paralelismo produz efeitos de grande sensibilidade estética:

Se podem lindos rostos, mal suspiram,  
O braço desarmar do mesmo Aquiles;  
Se estes rostos irados  
Podem soprar o fogo da discórdia  
Em povos aliados,  
És árbitra da terra:  
Tu podes dar, Marília, a todo o mundo  
A paz, e a dura guerra.

I, XXIV, p. 612

Chamamos, antes de mais, a atenção para o cruzamento de diferentes registos nesta lira “Encheu, minha Marília, o grande Jove”: sendo toda ela construída na base da articulação de imagens exemplares com função didáctica, por via de uma retórica silogística, como noutras que já tivemos ocasião de evocar, termina com essa declaração, em tom de prece e adulação, que atribui poderes divinos à mulher querida, deixando cair a grandiloquência edificada ao longo do discurso expositivo que precede esse apelo final. A propósito desta mesma lira e da sua inspiração anacreôntica, afirma Fernando Cristóvão: “Quanto



à mulher, longe de ironizar a seu respeito e mais explicitamente que o poeta grego, dá o seu poder como insuperável pelo simples motivo de ela conseguir vencer o rei da criação, dominador, por sua vez, de todos os seres da Natureza. E como se não bastasse a afirmação *de jure*, comum a ambos os poemas [o outro é a ode II de Anacreonte], acrescenta razões de facto extraídas da história universal (Coriolano, Helena, Lucrecia, Aquiles – nomes de prestígio) e já transformados em exempla da literatura edificante<sup>47</sup>.

Como dissemos, a evolução do discurso desta lira comporta um elemento dinâmico, uma mutação na própria essência da fala, que, de um tom expositivo, se transforma gradativamente num apelo, terminando numa aclamação exortiva dos poderes de Marília sobre o destino dos povos, numa atitude de reverência, qual a prestada a uma divindade de altar: oração vibrante e apaixonada. Mas não só: o modo como nos é oferecido ver Marília, detentora de um poder colossal – poder de decretar a paz ou a guerra – numa atitude de potestade projectada numa escala supra humana, configura um modelo de concepção do ser amado como ente *sublime*: detectamos, com efeito, nesta Marília “árbitra da terra” os ingredientes que Garção prescreve, na célebre *Dissertação Segunda*, para a elaboração do tema do sublime na literatura. Embora exceda largamente o âmbito deste estudo, não deixaria de ser interessante investigar a forma como Gonzaga se apropria desse lugar da literatura que germina no século XVIII, embora com raízes mergulhadas no século I, no tratado do Pseudo-Longino, *Peri Hupsous*. Limitar-nos-emos a dar uma nota breve e impressiva sobre o tema em apreço.

Força e tragédia conjugam-se nesses versos de tremenda capacidade evocadora, onde nos é quase possível visualizar a imagem da mulher que decide dos destinos da Terra, sobre o *trono*, que tantas

---

<sup>47</sup> Fernando Cristóvão, op. cit., p. 28.

vezes Gonzaga convoca. O poder destrutivo, representado pela *guerra*, introduzida no seguimento de uma descrição de quadros de grandeza heróica e bélica (nesta lira desfilam Coriolano, Aquiles, a virtude e a tragédia de Lucrecia), produz no leitor uma sensação de pequenez relativa, em face daquela estátua imensa que é Marília, dominando o Orbe. Um olhar mais demorado sobre esta lira não deixará indiferente o leitor, ao assistir à devoção com que Dirceu/Gonzaga se dirige à amada: há como que um convite a uma percepção extraliterária do fenómeno, que nos força a desenvolver sentimentos de compaixão e piedade pelo autor, velho, numa atitude de prostração perante a onipotência da mulher amada/sublimada, que não deixa de inspirar certa desconfiança e, no limite, aquele *terror* e *medo* de que fala Correia Garção<sup>48</sup>. A paixão a que nos move a visão de Gonzaga, tão débil e exposto ao poder infinito de Marília, remete para um aspecto já notado no tratado durante séculos atribuído a Longino – é como que a deslocação do leitor para o exterior da obra, permitindo uma aproximação afectiva da mesma, conducente ao inefável estado de êxtase, num percurso onde se encontra presente a figura do criador da obra<sup>49</sup>, aquele Dirceu tão diverso da imagem que noutras ocasiões forja, aqui deixando a nu a fatídica condição humana, num quadro acentuadamente catártico. Já aludimos à utilização frequente da imagem do trono, associado ao corpo da mulher. Parece-nos que,

---

<sup>48</sup> Correia Garção, «Dissertação Segunda», in *Obras Completas*, p. 118 e ss.

<sup>49</sup> “Pela primeira vez, a grandeza da literatura é atribuída às qualidades inatas do escritor e não às da sua arte. Esta contribuição é inovadora, sendo uma teoria afectiva da literatura. O mérito da obra de arte está no poder de transportar o leitor ao êxtase e tal só acontece se a obra atingir o sublime. Dessa forma, a identificação da personalidade do autor, qualidades da obra e seus efeitos no leitor são determinantes da sua grandeza literária”, Andrea Peixoto, in Carlos Ceia (coord.), *E-Dicionário de Termos Literários*, s.v. “Sublime”, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/S/sublime.htm>, 2008.

quadrando perfeitamente com a circunstância descrita na última lira citada, essa imagem também serve o propósito do esboço de uma mulher amada sublimada:

É certo, minha amada, sim, é certo  
Que eu aspirava a ser de um Reino o dono;  
Mas este grande império, que eu firmava,  
Tinha em teu peito o trono.  
II, XXXVI, p. 674

A particularidade desta lira, fazendo dela caso quase singular, reside no facto de colocar em contacto duas modalizações da construção do *eu*: o enunciador confessa e desconstrói uma *ficta persona* lavrada poeticamente através da hipertrofia de si mesmo, que presentemente, e à força da vicissitude das circunstâncias, é assumida e, por conseguinte, deposta, em favor da assunção de uma nova ordem de posicionamento relativo, segundo um princípio de continente/conteúdo, onde Marília desempenha a primeira função e Dirceu a segunda: em traços de forte carga anatomista, quase como um bebé em gestação, instalado no corpo materno, Dirceu recolhe-se em Marília. Esta imagem virá a ser novamente colocada ante o leitor, na terceira parte, mas já sob um ponto de vista disfórico:

Caí do trono, Dircéia,  
Do trono dos braços teus.  
III, A Uma Despedida, p. 695

Temos, pois, que o uso do sublime em Gonzaga, não enquanto estilo discursivo, mas como fonte de imagens do objecto amado, é, como recorda Aguiar e Silva, “irreduzível à razão e escapa ao código de regras”<sup>50</sup>, encontrando-se na base de um imaginário onde Dirceu, qual

---

<sup>50</sup> Vítor M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8.ª ed., Coimbra, Almedina, 1999, p. 521.

pigmeu cortejando Golias, se vê no risco constante de ser esmagado ou, quiçá pior, de sofrer queda fatal do alto do ombro desse gigante – neste particular, “do trono dos braços seus”. É ainda relevante notar como esta manifestação imagética do sublime entra em colisão com o apregoadado racionalismo iluminado de Gonzaga, que abordámos atrás: é impossível harmonizar um universo regido pela ordem e pela sobriedade, pau-de-fleira da poética neoclássica, com a ausência de proporção e verosimilhança dos quadros onde Marília surge como “árbitra da Terra”, ou “trono” do império fantasiado de Dirceu: “o sublime constitui um valor que está em contradição com o sistema das teorias do classicismo, tendo indubitavelmente contribuído para a dissolução deste mesmo sistema”<sup>51</sup>. Em Gonzaga, este paradoxo ganha uma dimensão maior pelo facto de opor dois paradigmas relacionais, como vimos verificando. Deste modo, a introdução da figura de uma Marília elevada ao estado sublime, fazendo destacar a estatura relativamente infinitésima de Dirceu, funciona sobre o leitor como um factor de surpresa: quem esperava, depois de assistir ao sapiencial discorrer do magistrado de Vila Rica, vê-lo encarnar uma personagem de tal modo diversa, pela submissão, a pequenez, a necessidade de amparo na mulher que ainda há tão pouco ensinava com tamanha eloquência? O poeta vai assim, de forma consciente ou não, ao encontro do que postula Correia Garção ao nomear os segredos desse método de mover as paixões: “É certo que estas duas paixões [terror e compaixão] nascem da surpresa. E isto é a admiração que nos causa um sucesso inesperado, que quando menos o cuidamos então nos assusta e nos arrebatá. Esta é a qualidade de tudo quanto é sublime e admirável”<sup>52</sup>. Vemos, pois, que essa surpresa que advém da revelação de imagens inusitadas que parecem destoar no todo acaba

---

<sup>51</sup> Vítor M. Aguiar e Silva, op. cit., p. 521.

<sup>52</sup> Correia Garção, op. cit., vol. II, pp. 119-120.

por emprestar à obra uma certa tensão, decorrente da permanente hesitação entre um discurso expositivo ou suplicante: jogo de impulsos contraditórios que configura um universo interior em negação, muitas vezes velada, outras confessada, sob a forma de um suspiro:

Não tenho a necessária força e arte.

II, V, p. 632

Ainda a propósito da dívida de Gonzaga para com a poesia de amor medieval, referíamos há pouco, citando José Carlos Miranda, a *impossibilidade de alcançar a mulher* patente nas composições dos trovadores. É oportuno verificar se essa intangibilidade tem expressão em Gonzaga. Para tal, consideremos alguns fragmentos onde nos parece óbvia a veiculação de uma lógica de procura, por parte do sujeito poético, num movimento em direção à amada com elevado valor simbólico:

Da minha sorte nada mais contemplo.

E, **chamando Marília,**

Suspiro e deixo o Templo

II, VIII, p. 637

A estas horas

**Eu procurava**

**Os meus Amores;**

Tinham-me inveja

Os mais Pastores.

II, IX, p. 637

Mas **quer, Marília, o meu destino ingrato**

**Que lograr-te não possa,** estando vendo

Nesta alma o teu retrato.

(...)

Uns não podem mover do Inferno os passos;  
**Eu pretendo<sup>53</sup> voar, e voar cedo**  
**À glória dos teus braços.**

II, XI, p. 641<sup>54</sup>

216

A abundância do pronome pessoal na primeira pessoa do singular é acompanhada por verbos transitivos que traduzem, na sua globalidade, a noção genérica de demanda, movimento que visa alcançar o *outro* feminino, despoletando uma acção teleológica cujo *fim último* é sempre Marília, que, por efeito de uma estimulação circular e tautológica, acaba sendo também a *causa* da acção. O efeito é, pois, uma imagem de Dirceu em permanente busca, empresa quase sempre malograda, sobretudo depois do encarceramento, o que configura uma certa forma de incapacidade da sua parte, vendo-se assim vencido pelas imposições das circunstâncias, não lhe restando outra alternativa senão depositar em Marília todas as esperanças de libertação desse ciclo de procura frustrada.

Constatamos, pois, que a poesia se gera numa sucessão de opostos: à diminuição ficcional do *outro* – que resulta numa aparente ocultação ou, pelo menos, relegação desse ser que escuta as lições sapienciais do enunciador para a penumbra, como vimos –, segue-se a busca e a reunião, num aparente apaziguamento do sujeito. Todavia, uma visão panorâmica revela-nos que este movimento contínuo redundando na dilatação da distância que aparta o sujeito do objecto visado: uma análise à relação entre Marília e Dirceu confirma um progressivo afastamento, considerando os três grandes blocos em que se pode segmentar a totalidade dos poemas – uma

---

<sup>53</sup> *pretendo*, na lição de Melânia Silva de Aguiar, que seguimos na transcrição das liras. Cremos tratar-se de erro de digitação, até porque encontramos *pretendo* na edição de Rodrigues Lapa.

<sup>54</sup> Todos os sublinhados nossos.

primeira parte correspondente ao idílio dos noivos, uma segunda comumente identificada como “da prisão”, e uma última, que, não se enquadrando em nenhuma das anteriores, vem sendo reunida numa terceira parte, onde se assiste à desagregação da relação e ao afastamento dos amantes, em virtude do degredo de Gonzaga. Paralelamente à amplificação da distância relacional, fazemos notar também a subalternização do sujeito Dirceu, que faz assim destacar a elevação e a intangibilidade da mulher que canta.

Noutro contexto, mas com igual sentido lógico, o que vemos é a confissão despudorada e ingênua, invertendo, como se de um negativo fotográfico se tratasse, a imagem que nos é oferecida na primeira lira da primeira parte:

Eu, Marília, não fui nenhum Vaqueiro,  
Fui honrado Pastor da tua Aldeia;  
II, XV, p. 646

Tomando os versos no sentido dramático que comportam, Dirceu assume-se como hipónimo do campo conceptual onde domina a sua amada: a posição relativa que ocupa é a de conteúdo, definindo a mulher como o seu continente. Retrata-se assim a verdadeira natureza da consciência subjectiva que Dirceu detém de si: o seu cortejo de Marília é uma atitude de adulação a um ser superior, a quem ele serve, qual vassalo. Entende-se assim o valor metafórico da enumeração de bens materiais e honrarias pertences do pastor, levada a cabo na lira “Eu Marília, não sou algum vaqueiro”: Dirceu oferece a abundância dos seus recursos como penhor do seu serviço que almeja prestar: “Para ter que te dar, é que eu queria/ De mor rebanho ainda ser o dono;” (II, XV, p. 646). É na doação de si mesmo a Marília que Gonzaga se realiza, e é a frustração que resulta da impossibilidade de o concretizar que gera o tom angustiado da sua poesia.

Temos, portanto, que: a subserviência de Dirceu constitui-se um acto voluntário, gerado na contemplação de um ser que ele sente superior a si, levando-o a desempenhar o papel de personagem inferior, prostrada, e servilmente apaixonada:

Mas vendo o lindo gesto de Dircéia  
A nova sujeição me vejo exposto;  
III, Soneto I, p. 700

218

---

Por fim, registamos ainda a constatação de que a manutenção das características relacionais do sujeito que aqui expusemos em composições dirigidas a outros amores pretéritos, e utilizando diversos criptónimos – Alceu, Lorino, entre outros – serve para validar a estabilidade dos contributos que esboçámos para a leitura de *Marília*, confirmando também que, não estando perante uma propriedade casuística e externa à esfera poética, este é um lugar central e, portanto, invariável ou transversal, da poesia de Gonzaga: mais do que uma incursão pelo mundo psicológico do autor, a dialéctica sujeito/ente amado é um *leit motiv* da poesia de *Marília de Dirceu*.

Impõe-se perguntar: terá a cisão interior, constituidora de dois posicionamentos diferentes perante o mesmo objecto, analogicamente fundadora de um sujeito duplo/híbrido, terá tal cisão provocado a consciência de fragmentação interna do sujeito Dirceu-Gonzaga? A nossa resposta é sim. A clivagem que se opera, ainda que nunca colocada de forma (demasiado) explícita ante os olhos do leitor, presente-se nas palavras e nos silêncios do sujeito/autor, dando origem a um ser duplo ou múltiplo, numa encruzilhada anímica que, como a balança da deusa, ora o faz pender para este, ora para aquele caminho, configurando deste modo o verdadeiro pré-romantismo (e já não “*proto*”, inteiramente) desde há muito aponte em Gonzaga: interiormente dilacerado, Dirceu é um ser entre duas formas de realização possíveis, dividido entre paradigmas de amor



antagônicos, não conseguindo ocultar totalmente o sentimento de “servo do amor” (da amada) por sobre a espessa camada de verniz, a harmonizar a expressão poética com a atitude amorosa expectável da parte do homem mais velho, erudito, prolongamento paternal ou didático, mas sempre superior face à pueril e inexperta Marília bela. E porque terá esta cisão vitimado Gonzaga? Talvez Hauser tenha a resposta: “O distanciamento do autor em relação a seus personagens, seu enfoque estritamente intelectual do mundo, o comedimento em seu relacionamento com o leitor, numa palavra, a sua circunspeção classicista-aristocrática chega ao fim quando o liberalismo econômico começa a estabelecer-se. Os princípios da livre concorrência e da livre iniciativa têm um paralelo no desejo do autor expressar seus sentimentos subjectivos, de transmitir a influência de sua própria personalidade e de converter o leitor em testemunha directa de um conflito íntimo envolvendo espírito e consciência.”<sup>55</sup>. Gonzaga terá sido, segundo esta perspectiva, um criador “entalado” entre duas tendências literárias, donde resultou a antítese íntima que percorre a sua obra lírica. É provável que esta conclusão tenha ocorrido, periféricamente, a Fernando Cristóvão, que, pese embora não formule, no seu trabalho de grande fôlego dedicado a Gonzaga, a tese da divisão profunda do sujeito amante, não se inibe de declarar: “É assim, pela mão de Eneias, que Virgílio o iniciou [a Gonzaga] nos novos tempos, onde ainda não se sente completamente à vontade. O herói Dirceu-Gonzaga ressent-se de demasiadas contradições, e apenas anuncia o futuro.”<sup>56</sup>. Como as personagens teatrais do seu tempo, desempenhou diferentes papéis que se excluam reciprocamente, legando-nos, não só um maravilhoso livro de poesias, como também um testemunho cantante da problematização da unidade e individualidade humanas.

---

<sup>55</sup> Arnold Hauser, op. cit., pp. 556-557.

<sup>56</sup> Fernando Cristóvão, op. cit., p. 90.

Parece-nos possível, todavia, detectar uma outra causa defensável para a bipolarização do individual. Não será demasiado ousado identificar a fonte desse dilema na oposição entre o que se espera do amante mais velho – *doxa* – e o seu sentimento profundo e factual, submerso muito abaixo da superfície da poesia que escreve, como a enormidade do icebergue freudiano. O conflito resultaria, pois, numa consciência de culpabilidade, complexo do indivíduo que se revê num paradigma que não se afigura apropriado ao seu estatuto (note-se que não nos referimos a inadequação resultante do diferencial etário, aliás, circunstância frequente à época: é a própria condição de inferioridade que intimamente se revela, e que seria de esperar outra). Vê-se, portanto, impelido a buscar um patamar de enunciação à altura da cátedra (que tanto ambicionou em Coimbra) ou da poltrona paterna. Esse patamar forjado (tão real quanto os ornamentos mitológicos que grassam nos seus poemas), fruto da adequação da expressão amorosa a algumas convenções do domínio social e literário, resulta num certo artificialismo que às vezes se “descose”, certo mal-estar que não é dito abertamente, mas que se sente nas líras.

A condição específica do sujeito lírico de Gonzaga, dissimulada por uma *máscara* (cujos gregos, tão bem, chamavam *persona*) de superioridade, é a condição do cativo, do verdadeiro apaixonado. Porque, e concluiremos como (quase) começámos – na presença da tutelar figura de Barthes –, o autêntico apaixonado é o *dependente*, aquele que (re)conhece, na sua intimidade, que “o outro está submetido a um habitat superior, um Olimpo onde tudo se decide e donde tudo desce até mim.”<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Roland Barthes, op. cit., p. 107.