

Wilson Salles Navarro

**A Presença do Arcadismo Italiano na
Primeira Fase de Formação da Literatura
Brasileira**



WILSON SALLES NAVARRO

A PRESENÇA DO ARCADISMO ITALIANO NA PRIMEIRA FASE DE FORMAÇÃO
DA LITERATURA BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Instituto de Bio-
ciências, Letras e Ciências Exatas da Uni-
versidade Estadual Paulista "Júlio de Mes-
quita Filho", Campus de São José do Rio Pre-
to, para a obtenção do título de Mestre em
Letras (Área de Concentração: Teoria da Li-
teratura).



285/84

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

1984

A G R A D E C I M E N T O S

Ao Professor Doutor Valdemar Munhoz Rodrigues, mestre e amigo, pela orientação sempre atenta deste trabalho;

Ao Professor Doutor Antonio Manoel dos Santos Silva, pelo apoio e estímulo constantes;

À Maria da Graça Albuquerque Salles Navarro, esposa e incentivadora, pela valiosa ajuda.

À Paula Andrea,

Marcelo Wilson e

Marcos Vicente,

D E D I C A M O S.



A PRESENÇA DO ARCADISMO ITALIANO NA PRIMEIRA FASE DE FORMAÇÃO
DA LITERATURA BRASILEIRA

ÍNDICE

INTRODUÇÃO:	6
CAPÍTULO I: PANORAMA HISTÓRICO DO SÉCULO XVIII:	
1 - A Europa do século XVIII:	11
2 - A Itália do século XVIII:	20
3 - O Brasil do século XVIII:	24
CAPÍTULO II: A ARCÁDIA:	
1 - A Arcádia Romana	33
1.1 - Histórico:	33
1.2 - Fundamentos poéticos e estéticos do arcadismo: Crescimbeni-Gravina; Vi- co-Muratori; <i>Della perfetta poesia</i> :	42
2 - A Arcádia Lusitana:	57
2.1 - Histórico e fundamentos teóricos do arcadismo português:	57
2.2 - A "Colônia Ultramarina" e o ideário poético dos árcades mineiros:	61
CAPÍTULO III: PIETRO METASTASIO (Artino Corasio - 1698-1782):	
1 - Sua época	67
2 - Os precedentes históricos do melodrama me- tastasiano:	73
3 - Sua obra: poética e poesia	80
CAPÍTULO IV: A PRESENÇA DE METASTASIO NOS PRINCIPAIS ÁRCADES BRASILEIROS:	
1 - Cláudio Manuel da Costa (Glaucete Saturnio - 1729-1789)	121
2 - Tomás Antônio Gonzaga (Dirceu - 1744-1810)	147

3 - Manuel Inácio da Silva Alvarenga (Alcindo Pal

mireno - 1749-1814) 159

CONSIDERAÇÕES FINAIS 166

BIBLIOGRAFIA GERAL 169

INTRODUÇÃO

Antônio Cândido de Mello e Souza, no prefácio do livro de Onédia Célia de Carvalho Barboza, discorrendo sobre a importância dos estudos comparativos para as letras brasileiras, a certa altura afirma: "A Literatura Comparada está passando por uma fase de tensões teóricas, entre os que preconizam a tradição historicista e os que procuram simplesmente homologias temáticas e estruturais. Sem entrar aqui na discussão, uma coisa é certa: no Brasil, o estado dos nossos conhecimentos não permite dispensar uma visão comparatista, à maneira velha ou à maneira nova, porque a nossa literatura é ligada visceralmente à da Europa. Embora seja possível dar conta da razão de uma obra, tomando-a como todo autônomo, não é desejável omitir o outro lado da questão e esquecer as suas vinculações com o mundo e as outras obras, presentes e passadas. A escolha do ângulo é questão de oportunidade e vocação"¹.

Tendo em vista a validade ainda hoje de tais considerações, é que nos propomos a desenvolver esta pesquisa, mais de acordo com a maneira nova do que com a velha, a fim de tentarmos demonstrar que o Arcadismo italiano foi importante como agente influenciador na formação da literatura brasileira. Contudo, considerando a extensão do tema proposto, achamos por bem restringir o desenvolvimento do trabalho aos aspectos históricos e poéticos do Arcadismo, de modo geral, e proceder à comparação, mais do ponto de vista estilístico do que temático, entre o principal árcade italiano, Pietro Metastasio, e os árcades brasileiros Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Manuel Inácio da Silva Alvarenga.

Escolhemos esses autores porque já numa primeira leitura constatamos que há entre eles algumas homologias, principalmente quanto aos aspectos técnico-estilísticos. Por outro lado, como pretendemos dar uma visão geral do ideário poético dos nos

¹ CÂNDIDO, A. (Prefácio do livro de O.C. de C.Barboza). *Byron no Brasil - Traduções*. Editora Ática: S.Paulo, 1975, p. 9.



sos ârcades, sem fugir do fundamento comparativo e estabelecendo como um dos objetivos a comparação de poéticas, analisaremos também os livros *Della perfetta poesia italiana* de Lodovico Antonio Muratori, porque julgamos que foi esta teoria a que mais influenciou os teóricos e os poetas portugueses, bem como os ârcades mineiros referidos.

O texto que usaremos da poética e da poesia de Metastasio consta de sete tomos publicados por Antonio Zatta entre 1782 e 1784. Como esta edição foi publicada logo após a morte do poeta italiano, ela não está completa, faltando algumas poesias e todo o epistolário metastasiano. Por isso, eventualmente, complementaremos nossas citações com os textos escolhidos por Mario Fubini e publicados na coleção *La Letteratura Italiana: Storia e Testi*, volume 41, de Riccardo Ricciardi Editore. Contudo, com o propósito de expor, ainda que resumidamente, a sua poética explícita e "a posteriori", tomaremos em consideração alguns trechos do seu *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima*, para fazermos uma rápida análise que demonstre a intenção de Metastasio de justificar o melodrama, gênero em que ele foi inigualável e ao qual deu dignidade literária. Mas, como o melodrama não foi cultivado integralmente pelos nossos poetas, não faremos um estudo específico sobre ele. Apenas citaremos alguns versos de ârias e recitativos dos melodramas metastasianos, para comprovarmos não só a evolução poética de Metastasio, mas sobretudo para demonstrarmos que ele soube, através do gênero melodramático, retratar todas as aspirações da época arcádica. Por outro lado, citaremos também versos de ârias, cantatas e canções, visando ressaltar algumas semelhanças temáticas e estruturais existentes entre Metastasio e os poetas que escolhemos como objeto deste trabalho.

Os textos que usaremos dos poetas brasileiros são os seguintes: de Cláudio Manuel da Costa selecionaremos alguns versos de églogas, cantatas e canções das *Obras Poéticas*, reunidas por João Ribeiro em dois volumes. Com estes versos pretendemos comprovar a influência de Metastasio na feitura do estilo de Cláudio. Usaremos ainda o texto do *Parnaso Obsequioso*, publicado por Caio de Mello Franco, para demonstrarmos que Cláudio também escreveu dramas musicais à moda das festas teatrais metastasianas. De Tomás Antônio Gonzaga usaremos o texto das *Poesias - Cartas Chilenas*, edição crítica de M. Rodrigues Lapa, da

qual selecionaremos alguns versos de lirás que comprovem não apenas as preocupações artísticas neoclássicas de Gonzaga, mas também algumas semelhanças estilísticas existentes entre o nosso poeta e o poeta italiano. De Manuel Inácio da Silva Alvarenga usaremos o texto das *Obras Poéticas*, coligidas e anotadas por J. Norberto de Souza Silva, das quais selecionaremos uns poucos versos de rondô, pretendendo mostrar que o esquema estrófico e métrico dos rondôs de Silva Alvarenga é de herança metastasiana.

O nosso intuito é, portanto, proceder a um estudo comparativo, mas, tendo em vista, de acordo com Tasso da Silveira, que não é fim da Literatura Comparada demonstrar apenas que todo e qualquer escritor é tributário de criações alheias, mas, sim, que esse tributo inevitável não importa de modo algum em negação de originalidade², não é, então, nossa intenção tirar o mérito da originalidade dos nossos poetas. Muito pelo contrário, pretendemos ressaltar o valor dos autores citados, que, escrevendo numa época em que se preconizava o cânone da imitação, souberam tirar proveito de tal regra para começar a construir uma literatura verdadeiramente brasileira, cujo principal aspecto foi a valorização da nossa própria realidade.

Considerando ainda, de acordo com as indicações de Pichois e Rousseau³, que é importante para um estudo estilístico-comparativo o conhecimento da época, da nação e da educação para uma melhor compreensão do estilo, uma vez que o estilo não é só o homem, e, apesar de que a nossa análise procura estabelecer apenas as semelhanças temáticas e estruturais entre duas literaturas diferentes, sentimos que se torna necessário dar uma visão histórica do século XVIII, com relação à Europa, à Itália, a Portugal e ao Brasil, bem como do Arcadismo de modo geral.

Assim sendo, para atingirmos o objetivo maior a que nos propomos, ou seja, mostrar que o Arcadismo italiano foi importante para a primeira fase de formação da Literatura Brasileira, dividimos o trabalho em quatro partes: na primeira parte, tenta

² SILVEIRA, T. da. *Literatura Comparada*. Edições G.R.D.: Rio, 1964, p. 56.

³ PICHOS, C. e ROUSSEAU, A.M. *La Literatura Comparada*. Gredos: Madrid, 1969, p. 183 e segs.

remos demonstrar que o século XVIII se caracterizou como época de crise política, financeira e social, acarretando a formação de uma nova mentalidade entre os povos.

Na segunda parte, tentaremos caracterizar o Arcadismo, de modo geral, porque o julgamos muito importante para a formação da literatura brasileira, uma vez que, nascido oficialmente na Itália em 1690, foi logo transposto para Portugal e daí para o Brasil, através dos poetas brasileiros que lá estudavam. Julgamo-lo importante porque foi um movimento programático, que procurou formar uma nova mentalidade literária através de regras que objetivavam fundar uma arte mais útil e mais verdadeira, oferecendo uma poesia mais séria no conteúdo e mais próxima do sentimento da simplicidade que o Seiscentos tinha sufocado sob a vontade do seu conceptismo singular e abstrato. Uma codificação nascida da necessidade de uma arte mais "regulada", em consequência do racionalismo do século que procurava uma poesia lógica, sem artifícios nem surpresas.

Mas julgamos também que o Arcadismo não foi importante para a poesia brasileira somente pelos seus aspectos teóricos: foi importante sobretudo pela contribuição da obra poética do maior ârcade italiano, Pietro Metastasio, muito lido, estudado e apreciado pelos poetas brasileiros. Assim sendo, na terceira parte, tentaremos demonstrar que Metastasio, através das suas poesias e do gênero melodramático, que ele julgava mais congenial à índole do seu tempo, conseguiu concretizar poeticamente todas as teorias arcádicas no que elas tinham de melhor.

À vista dessas considerações, procederemos, na quarta parte, à comparação da obra de Metastasio com as obras dos ârcades mineiros naquilo que elas têm de mais comum. Preocupando-nos sobretudo com os aspectos estilísticos de estruturas estróficas e rítmicas, pretendemos não perder de vista, no entanto, algumas projeções temáticas de maior envergadura para o realce de ambas as literaturas, principalmente no que tange aos aspectos formadores da literatura brasileira.

Entendemos que tal estudo se torna significativo, se considerarmos que sobre o assunto, ao que nos consta, existe apenas um estudo específico - Metastasio e i Poeti Arcadi Brasiliiani de Carla Inama -, que nos servirá de base para a elaboração do presente trabalho. Contudo, procuraremos focalizar e desenvolver certos aspectos que a referida autora não focalizou, ou

... como? E Teófilo - Virgílio etc??

a que apenas se referiu de passagem. A outros aspectos, que a autora aprofundou mais, tal como o sucesso do teatro metastasia no no Brasil e em Portugal, informações colhidas através de me morialistas ou históricos da música, faremos referências no de correr do trabalho.

PANORAMA HISTÓRICO DO SÉCULO XVIII:

1 - A Europa do século XVIII

O século XVIII, historicamente conhecido como o "Século das Luzes", foi caracterizado por Michelet como "O Grande Século", devido ao seu grande poder criador; Renan, pelo contrário, o julgava com negligência, considerando-o uma época "em que ha via liberdade para pensar, mas, na verdade, pensava-se tão pouco que não se lucrava muito com essa liberdade"¹. Na realidade, o século XVIII desenvolveu e transmitiu certas aquisições de épocas anteriores. As suas principais idéias já se encontravam completamente formadas no final do século anterior. Entretanto, continuando os trabalhos começados anteriormente e desenvolvendo prodigiosamente as ciências, o século XVIII preparou e anunciou o mundo contemporâneo. O progresso dos conhecimentos desenvolveu a fé na perfectibilidade humana, em direção a um estágio superior. Disto resultou um certo desprezo pelo passado e uma hostilidade em relação ao catolicismo. Daí, a edificação de novas concepções do mundo, racionalistas, deístas ou materialistas. Por um lado, certos espíritos iluminados, inimigos das velhas explicações cosmológicas, pressentindo a dificuldade que tem o homem de compreender o Universo, clamaram a impotência do espírito humano em relação a tudo o que ultrapassasse a experiência e o cálculo; por outro lado, certos inimigos da secura da ciência e da razão deixaram-se arrastar pelos movimentos do coração: eram os Românticos, já nesta época.

Com o século XVIII iniciou-se a idade da técnica com as

¹ MOUSNIER, R. e LABROUSSE, E. *História Geral das Civilizações - O século XVIII*. Vol. 1. Difusão Européia do Livro: S. Paulo, 1968, p. 9.



respectivas conseqüências sociais. As grandes descobertas e o progresso científico realizaram-se na Europa, sobretudo na França, a qual, rivalizando política e economicamente com a Inglaterra, destacava-se mais, principalmente no campo intelectual, a ponto das pessoas cultas da época falarem numa "Europa francesa". A própria língua francesa adquiriu o "status" de língua internacional. Era falada por reis, nobres e intelectuais do mundo todo. Assim, a Europa, dirigida pela França, passou a deter a primazia científica e material do mundo. Esta superioridade adquirida pela Europa não se deveu apenas à força dos conhecimentos racionais, "savoir-faire", ciência e técnica, mas também ao aperfeiçoamento atingido pela organização política dos principais reinos, os quais, geralmente, tendiam para um desenvolvimento incessante de um Estado todo-poderoso, absolutista, que utilizava cada vez mais em proveito próprio, através de uma administração sempre mais centralizada, as forças de cidadãos que cada vez se igualavam mais.

Embora tais Estados tivessem muitos traços semelhantes, como a religião cristã, o crescente racionalismo, um embasamento cultural comum, uma língua francesa internacional, eles não se encontravam unidos: disputavam o mundo entre si. As principais potências européias combatiam-se umas às outras, em todos os oceanos e em todos os continentes. Esta ânsia de poder e de expansão foi uma conseqüência da evolução do século - o desenvolvimento da indústria, da agricultura e do comércio - bem como das idéias propagadas na época, idéias dos "filósofos" franceses, oriundos da burguesia crescente.

Em toda a Europa o aumento da circulação do ouro e da prata, o crescimento demográfico, a intensificação do intercâmbio com os países ultramarinos, provocaram a subida dos preços reais, com a conseqüente abertura de novos mercados e a multiplicação dos lucros. As cidades cresciam por toda a parte, a burguesia aumentava, em número e poderio.

A partir do século XVIII a burguesia adquiriu lúcida consciência das injustiças ligadas à antiga ordem social, que privilegiava os nobres e o clero em detrimento dos burgueses e do povo em geral. Até inícios do século, os nobres, descendentes dos senhores feudais, possuíam a maior parte das terras e mantinham em seu poder os mais rendosos cargos públicos, bem como as principais posições de mando nos exércitos. Levavam, por via de re

gra, vida ociosa e, assim como o clero, esses nobres não paga
vam impostos, os quais recaíam inteiramente sobre os burgueses
- divididos em classes ou categorias perfeitamente distintas,
que eram: os artesãos (carpinteiros, ourives, sapateiros, etc.);
os negociantes, os banqueiros, os grandes industriais, os pro
prietários de estaleiros ou empresas de navegação, os pro
prietários e arrendatários de minas e aqueles de profissões liberais
(os médicos, os advogados, os tabeliões, etc.) - e sobre os cam
poneses, ou trabalhadores da terra.

Destarte, tal consciência de injustiça social começou a
se generalizar, exatamente quando a burguesia foi adquirindo
maior importância. Os burgueses, já a partir de fins do século
XVII, vinham fornecendo aos Estados a maioria dos seus homens
de capacidade, no mundo dos negócios, no terreno da cultura, na
administração. Entre eles houve ministros deveras competentes
no reinado de Luís XIV, depois no de Luís XV e o mesmo se veri
ficou no reinado de quase todos os soberanos europeus. Também
pertenciam à burguesia, na maior parte, os pensadores e os gran
des literatos da época, a quem os reis e príncipes acolhiam nas
cortes e cumulavam de honras. É compreensível, pois, que essa
classe, sentindo-se a mais capaz de todas, aspirasse a governar
ou, pelo menos, a participar ativamente dos governos, não ape
nas através de indivíduos chamados a colaborar com os monarcas,
mas através dos seus legítimos representantes, tal como já acon
tecia na Holanda, na Suíça e na Inglaterra. Daí a luta da clas
se burguesa que, almejando a implantação da democracia, passou
a controlar os camponeses e os operários e os lançava contra a
nobreza e o clero. Estes, por sua vez, defendiam a situação ad
quirida, excluindo os burgueses das funções e das honras.

Ante a aceitação das novas idéias, cada vez mais ameaçado
ras, vários chefes de Estado europeus compreenderam a conveniê
cia de agir de acordo com as circunstâncias, de modificar a sua
orientação governamental no sentido de promover o bem-estar e a
felicidade geral e de afastar, na medida do possível, as velei
dades de movimentos revolucionários. Todos os seus atos passa
ram a ser empreendidos como se visassem a tal finalidade. Al
guns monarcas ou primeiros-ministros chamaram para as suas cor
tes os intelectuais, ou "filósofos", mais destacados, os quais
encabeçavam o esforço de renovação, a fim de mostrar às popula
ções a sua boa vontade em seguir os conselhos das pessoas es

clarecidas cujas teorias tanta aceitação vinham tendo. Contudo, esses esforços de bem-governar, obedecessem ou não a intuições sinceras, fossem ou não bem sucedidos, serviram de excelente pretexto aos soberanos para manter o seu poder absoluto.

Mas, a esta crise política em que vivia a Europa, vieram acrescentar-se uma crise econômica e uma crise financeira, cuja responsabilidade todos lançavam sobre o governo e suas instituições. A burguesia assumiu a direção do movimento revolucionário, apoiando-se nas massas, como tropas de choque. Esta classe destruiu o "feudalismo", libertou o indivíduo burguês e, utilizando a igualdade civil, a propriedade inviolável e sagrada e a soberania da nação, apoderou-se da direção, da gestão e dos benefícios da nova sociedade.

No mundo da civilização européia, a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de inspiração burguesa, converteu-se no novo evangelho. Os povos agitavam-se, estouravam revoluções. Por estas e por outras razões, é que podemos dizer que somos descendentes diretos do século XVIII.

Nas artes, até inícios do século XIX, prevaleceram, de um modo geral, os modelos dos mestres da Renascença. Apareceram, sem dúvida, nos séculos XVII e XVIII obras notáveis de escultura e pintura, mas nelas havia bem pouca originalidade. A arquitetura, desprezando, mesmo nos monumentos religiosos, as tradições góticas medievais, passou dos estilos próprios da Renascença para o *barroco*, pomposo e enfeitado, e, nas vésperas da Revolução Francesa, para o *rococô*, mais simples e gracioso. Tudo isso sem nunca deixar de lado a inspiração greco-romana. A música, por seu turno, floresceu de maneira admirável no século XVIII, quando várias tendências experimentais dos séculos anteriores alcançaram um rico amadurecimento. O primeiro fator de importância fundamental da nova era foi o aparecimento da música instrumental. Houve um considerável progresso nos instrumentos de teclado, principalmente no órgão. Foi inventado o piano que aos poucos passou a suplantiar os seus protótipos - a espineta e o cravo. O violino chegou à perfeição com os produtos das famílias Amati, Stradivarius e Guarneri, do norte da Itália. Graças à tendência de agrupar instrumentos aparentados, foram lançadas as bases da orquestra moderna. Por outro lado, o aparecimento da ópera constituiu a segunda inovação dessa era. Apesar das suas limitações, a ópera mereceu atenção por procurar combi

nar diversas artes, por ter um cunho nitidamente secular e por oferecer um meio de vida a músicos e poetas, até então dependentes quase por completo da proteção dos nobres e da igreja. Nomes famosos no campo da música surgiram no século XVIII: na dianteira do progresso da música instrumental está o nome de J. S. Bach (1685-1750)², uma das maiores figuras de toda a história da música; outro nome famoso é o de G.F.Händel (1685-1759), que, em contraste com Bach, alcançou em vida uma grande popularidade; um incansável compositor de sinfonias foi J.Haydn (1732-1809); um verdadeiro prodígio musical foi W.Mozart (1759-91): compôs aos cinco anos, tocou em público aos seis, e publicou trabalhos quando tinha sete anos. Morreu com apenas 35 anos, mas, a despeito da sua breve existência, conseguiu sobrepujar Haydn no campo da sinfonia. Não menos importante foi a sua contribuição para a ópera, tendo escrito vários libretos de ópera, tanto em língua italiana como em alemão.

A literatura do século XVIII não foi tão opulenta quanto a literatura do século anterior, nem gozou do prestígio alcançado pela filosofia, pela política, pela economia e pelas ciências físicas e biológicas desenvolvidas na época. Enquanto as ciências do espírito e da matéria encontraram um terreno propício para se desenvolverem, tendo em vista, por um lado, o progresso econômico da indústria, da agricultura e do mercantilismo e, por outro lado, os anseios generalizados de transformações políticas e sociais, a poesia passava por um período de relativa mediocridade. Os escritores da época continuavam manifestando o desejo de preservar ou de recapturar o espírito da Grécia e da Roma antigas, num esforço contínuo por imitar os modelos clássicos. Escolhiam títulos e temas clássicos para as suas obras e embelezavam-nas, sempre que possível, com alusões à mitologia antiga. Muitos dos principais autores foram "literatos de corte" que escreveram com a preocupação de agradar aos poderosos, satisfazendo a moda, então imperante, de prestigiar e exibir a erudição. Precisavam eles agir com cuidado para não melindrar os seus protetores e isso explica, em parte, o seu penhor pelos temas da Antigüidade, que não ofereciam perigo de

² Os nomes próprios de pessoas, cidades, regiões, etc., não serão aportuguesados neste trabalho, a não ser os mais conhecidos e comuns entre nós.



ofender os contemporâneos. Um ou outro mais privilegiado colocava na boca das personagens críticas, sabiamente veladas, às coisas do seu tempo, que não teria ousado proferir abertamente. Outros se escondiam atrás de pseudônimos gregos ou no anonimato para tecerem abertamente as suas críticas. Mas, seja como for, os homens da chamada "Revolução Intelectual" pretendiam seguir, mais ou menos, as pegadas dos humanistas. A devoção para com as conquistas da antigüidade clássica era, pelo menos, um dos elementos importantes da cultura renascentista que ainda não morrerá. Não se deve esquecer, contudo, que o classicismo dos séculos XVII e XVIII não era, de modo algum, exatamente o mesmo que o dos humanistas. Por via de regra, foi muito mais sentimental, grandioso e extravagante. Além disso era menos sincero, visto que servia amiúde para glorificar os poderosos.

É opinião corrente que embora o classicismo não se tenha limitado a um país só, o seu principal centro foi a França. Ali viveu no fim do século XVII, durante o reinado de Luís XIV, um brilhante grupo de poetas e dramaturgos - La Fontaine, Corneille, Racine, Molière, para citar apenas os mais famosos - que deram autêntica e verdadeira glória à França. Ali o classicismo floresceu e se projetou, por quase todo o século XVIII, com Montesquieu e Voltaire principalmente, para outras literaturas mas, a rigor, não podemos dizer que houve abertamente uma influência do classicismo francês em toda a literatura ocidental, pois de vemos levar em consideração as diferenças regionais, oriundas das condições políticas, sociais e culturais, do gosto e da índole de cada povo. Deste modo, podemos dizer, em rápidas palavras, apenas para exemplificar, que na Itália houve grande resistência ao classicismo francês, pois não era fácil para os autores italianos reconciliar a herança humanista com as regras francesas. Por outro lado, já desde inícios do século XVII tinha aparecido, na Itália, a poesia classicista de Gabriello Chiabrera (1552-1638), o qual propunha, em primeiro lugar, imitar a poesia clássica grega e latina, tendo sido um dos seus autores preferidos o grego Anacreonte. Depois, em fins do século XVII, a poesia anacreônica de Chiabrera será retomada pelos poetas da Arcádia Romana de cujo seio saiu o maior poeta árcade italiano, Pietro Metastasio (1698-1782), cuja influência, mais do que a francesa, logo foi sentida em vários países, principalmente na Espanha, em Portugal e também no Brasil; na segunda me

tade do século XVIII, o classicismo arcádico italiano começou a sofrer forte reação por parte de alguns poetas, originando-se, então, a poesia neoclássica italiana, na qual se destacou o poeta Vittorio Alfieri (1749-1803), que influenciou os poetas do século seguinte, particularmente Foscolo, depois Leopardi, Manzoni, até Carducci. Poderíamos dizer ainda que a Inglaterra também conheceu uma exuberância de produções literárias em estilo clássico, tendo sido seu mestre o famoso poeta puritano John Milton (1608-74). Depois, durante o século XVIII, o classicismo na literatura inglesa atingiu o zênite com a poesia de Alexander Pope (1688-1744) e com as obras de um grupo de mestres da poesia, dentre os quais destacamos o jornalista e escritor de ficção popular Daniel Defoe, o satirista Jonathan Swift, o filósofo céptico David Hume e os romancistas Samuel Richardson e Henry Fielding. Tais atitudes ocorreram também em outros países da Europa, sendo que em alguns deles, de uma forma mais ou menos acentuada, ocorreu, a princípio, a influência do classicismo francês.

Contudo o classicismo setecentista, de índole racionalista, que se fundamentava na filosofia racionalista e mecanicista do Iluminismo, característica do século e da qual trataremos a seguir, sofreria, a partir da segunda metade do século XVIII uma reação pré-romântica. Manifestou-se na literatura, mais ou menos a partir de 1750, uma reação contra o intelectualismo e o formalismo pomposo próprios da tradição clássica. Foi reclamada então a volta à simplicidade e ao naturalismo, atendendo-se menos ao homem como criatura racional do que aos seus instintos e sentimentos. Já não era considerado desairoso para o poeta mostrar simpatia, piedade ou qualquer das suas emoções mais profundas; o coração devia governar a cabeça, pelo menos todas as vezes que entrassem em jogo problemas vitais para a felicidade humana. A natureza deixou de ser encarada como uma máquina fria e automática e passou a ser adorada como a corporificação da beleza, da sublimidade e do encanto, ou ternamente venerada como fonte de proteção e de consolo. Deus deixou de ser uma mera Causa Primeira e começou a ser identificado com o próprio universo ou misticamente adorado como a alma da natureza. Ainda outro elemento do ideal romântico foi a glorificação do homem comum, muitas vezes acompanhada de uma generosa compaixão pelo fraco e pelo oprimido. Embora parte dessa simpatia pelos humildes esti

vesse implícita no humanitarismo iluminista, a maioria dos líderes desse movimento tinham diminuto respeito pelas massas. Sob a influência do pré-romantismo o vaqueiro e o camponês humilde passaram a ocupar na literatura um lugar de destaque.

Embora os historiadores da literatura prefiram denominar esta nova mentalidade que oscila entre tristeza melancólica e protesto revolucionário de Pré-Romantismo, poderíamos dizer, sem dúvidas, que, pelo menos na Inglaterra e na Alemanha, o Romantismo propriamente dito iniciou-se ainda no século XVIII. Influenciados pelas idéias revolucionárias de Jean-Jacques Rousseau (1712-78), que atacou o progressismo, o materialismo e o racionalismo de uma civilização inteira, surgiram na Inglaterra poetas de transição entre o classicismo e o romantismo como, por exemplo, James Thomson e autores considerados por uns pré-românticos e, por outros, românticos como Thomas Gray, William Cowper, William Blake, Oliver Goldsmith, o escocês Robert Burns e dois outros poetas românticos, que iniciaram a carreira literária nos derradeiros anos do século, William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge; da Alemanha, basta citar apenas dois: Johann Friedrich Schiller e Johann Wolfgang von Goethe.

Enquanto a poesia passava, pois, por um período de instabilidade, os sábios não descansavam em seus estudos e pesquisas. Processava-se a Revolução Intelectual com grandes realizações no campo científico: as Matemáticas progrediam, assim como a Física, a Medicina e as ciências da natureza, e iam tomando corpo os conhecimentos elementares da Química, então em embrião.

O ponto culminante da Revolução Intelectual em filosofia foi um movimento conhecido com o nome de Iluminismo. Iniciado na Inglaterra por volta de 1680, rapidamente se difundiu, atingindo a maior parte dos países do norte da Europa e não deixando de ter influências também na América. A manifestação suprema do Iluminismo verificou-se, contudo, na França, e o período em que ele se revestiu de verdadeira importância foi o século XVIII.

As cabeças pensantes, na Europa desta época, inspiravam-se no espírito de Descartes: o século XVIII foi cartesiano e prosseguiu a grande Revolução Intelectual do mestre, extraindo as conseqüências dos princípios que este apresentou, não sem de formar, por vezes, o pensamento do filósofo. Guardava-se de Descartes, principalmente, o que ele tinha em comum com os mecânicos do seu tempo.



Com o mecanicismo introduzido por Decartes e ainda o método cartesiano de se duvidar de tudo, o século XVIII, pretendendo tornar tudo claro, distinto e mensurável, rompeu com o passado, rompeu com os ensinamentos escolásticos, que explicavam certos fenômenos naturais com a milagrosa intervenção divina. O século XVIII passa a reconhecer apenas dois pensamentos no mundo: o do homem e o de Deus. Como a vontade de Deus se exerce apenas mediante leis invariáveis, a crença nos espíritos, nos anjos, nos milagres, na providência, as crenças populares e o cristianismo, sofriam, ao mesmo tempo, um abalo.

Nas primeiras décadas do século XVIII, o reinado de Decartes foi substituído pelo de Newton e Locke, que são considerados os verdadeiros fundadores do Iluminismo. Ainda que Sir Isaac Newton (1642-1727) não tenha sido um filósofo no sentido comum da palavra, sua obra teve a mais profunda significação para a história do pensamento. Seu grande feito foi submeter toda a natureza a uma interpretação mecânica precisa. Seguindo as pegadas de Galileu e de Kepler, a física de Newton, baseada na experiência e no cálculo, chegou à conclusão de que todos os acontecimentos da natureza são governados por leis universais, capazes de ser formuladas com tanta precisão quanto os princípios matemáticos. Descobrir essas leis é a principal ocupação da ciência, e é dever do homem permitir-lhes a livre ação. Assim, caía por terra a concepção medieval de um universo regido por uma finalidade benévola. Contudo, a filosofia newtoniana não exclui a idéia de Deus, mas despoja-o do poder de guiar as estrelas nas suas órbitas ou de fazer parar o sol.

A influência de John Locke (1632-1704) foi muito diferente da de Newton, mas nem por isso menos importante. Locke foi o pai de uma nova teoria do conhecimento que deu a nota fundamental da filosofia iluminista. Rejeitando a doutrina cartesiana das idéias inatas, afirmou que todo o conhecimento humano deriva da percepção sensorial. Essa teoria, conhecida como sensacionismo, já fora estabelecida por Hobbes, mas foi Locke o primeiro dos filósofos modernos a desenvolvê-la de forma sistemática.

Os maiores difusores desta filosofia foram os filósofos franceses do século XVIII, dentre os quais destacamos Diderot, d'Alembert, Helvetius e Holbach, conhecidos como os Enciclopedistas, devido à sua colaboração na *Grande Enciclopédia*. Mas, o maior propagador das idéias de Newton e de Locke foi Voltaire, que em nome da razão e da experiência concreta, satirizou a teo



ria do "Direito Divino", com que se procurava justificar o poder absoluto dos reis, e, como considerasse a Igreja Católica um dos sustentáculos do regime vigente, atacou-a com audaciosa e desabrida irreverência. Graças ao seu estilo eminentemente vivo e atraente, e à sua ironia, conseguiu criar, em inúmeros espíritos, um sentimento de profundo desprezo pelas instituições e crenças até então dominantes.

2 - A Itália do século XVIII:

A Itália, que ainda no século XVIII não possuía uma autonomia política, foi, durante toda a primeira metade do século, campo de batalha das principais potências européias. Três grandes guerras de sucessão — a guerra pela eleição do trono da Polônia, entre a França, aliada com a Espanha e com o rei da Sardenha, contra a Áustria (1733-38); o conflito entre a Turquia, apoiada pela França, contra a Rússia, aliada da Áustria (1736-40); e a guerra pela sucessão do trono da Áustria, entre a Prússia e a França contra a Áustria e a Inglaterra (1740-48) — determinaram algumas modificações territoriais na península italiana. Todavia, tendo ocorrido em 1756 uma inversão das alianças, pela qual a Inglaterra se aliou com a Prússia e a França com a Áustria, a Itália deixou de ser comprimida entre uma França e uma Áustria rivais, passando a gozar de um longo período de paz. Deste modo, foi possível uma intensa atividade reformadora por parte dos príncipes ilustrados, em conformidade com o que acontecia nos outros estados europeus.

Em 1748 a Itália ficou assim dividida:

a) estados independentes, com governos nacionais:

- o reino da Sardenha sob o cetro de Carlos Emanuel III de Savoia: Compreendia o ducado de Savoia, o Piemonte, Oneglia, o condado de Nizza e o de Tenda e a ilha de Sardenha;
- a república de Gênova;
- a república de Veneza;

- o ducado de Modena e Reggio, sob a velha dinastia italiana dos Estes;
- a república de Lucca;
- o Estado Pontifício;
- uma série de minúsculos estados independentes como o principado de Massa e Carrara, a república de S. Marino e o principado de Piombino;

b) estados independentes, sob dinastias estrangeiras:

- o ducado de Parma, Piacenza e Guastalla, sob o infante espanhol Felipe de Bourbon;
- o granducado da Toscana, sob o ex-duque de Lorena Francisco Estéfano, que se tornou imperador pelo seu matrimônio com Maria Teresa da Áustria;
- os reinos de Nápoles e da Sicília, sob o infante espanhol Carlos de Bourbon, que em 1759 se tornou rei da Espanha;

c) possessões estrangeiras:

- domínios austríacos: Lombardia, Trieste e Fiume;
- domínio suíço na Valtellina;
- domínio germânico no principado episcopal de Trento.

Das duas potências, a Espanha e a Áustria, que disputavam entre si a influência na Itália, a melhor favorecida à primeira vista é a Espanha, a qual não só instalou na península dois dos seus príncipes, mas dispunha também da aliança com todas as outras cortes bourbônicas, unidas por pacto de família. Todavia a Áustria constituiu-se num elemento mais dinâmico, em virtude de uma hábil política matrimonial. Das numerosas filhas da imperatriz Maria Teresa, algumas esposaram príncipes italianos: Maria Amália esposou Fernando de Bourbon, filho e herdeiro de Felipe, duque de Parma; Maria Carolina esposou o filho e herdeiro de Carlos III de Nápoles e Sicília, o futuro Fernando IV, portanto, nestes estados o matrimônio austríaco assinalou o fim da influência política de Madri e instauração de uma política filo-austríaca. O arqueduke Fernando, além disso, casou-se com a única

filha e herdeira do novo duque de Modena e Reggio e obteve, assim, a herança dos Estes, criando na Itália um novo estado vasalo da corte de Viena.

Mas apesar desta divisão política, também a Itália — onde a burguesia era pobre e pouco numerosa e os camponeses encontravam-se, em toda a parte, numa situação de atraso e miséria — sentiu a influência do Iluminismo. Contudo, esta influência foi mais forte no campo das ciências históricas e das questões práticas da economia, do direito e da administração. Uma gama de ilustres escritores e pensadores propôs inovações e melhoramentos baseados na experiência viva e nas efetivas possibilidades materiais de cada região. Podemos destacar alguns deles: para as ciências históricas, Giambattista Vico (1668-1744) e Lodovico Antonio Muratori (1672-1750) baseados no estudo de antigos documentos, puderam reexaminar todo o caminho da civilização italiana, tirando desses estudos consequências e indicações importantíssimas; Pietro Gianoni (1676-1748), Gaetano Filangieri (1721-88), Ferdinando Galiani (1728-87) para a economia; Mario Pagano (1748-99) e Vincenzo Cuoco (1770-1823) escritores de famosas obras de política; os irmãos Pietro (1728-97) e Alessandro Verri, escritores de economia política, principais difusores do Iluminismo e de todas as idéias inovadoras; Cesare Beccaria (1738-94) autor da famosa obra *Dei delitti e delle pene*, na qual ele propugnava a abolição da pena de morte e da tortura, e assim estabeleceu as bases do direito penal moderno.

Através da obra de todos estes escritores e daquela, desenvolvida no campo da poesia, por Giuseppe Parini (1729-99), cuja obra retrata uma luta não contra o privilégio social, mas contra o costume da frívola e corrupta aristocracia, por uma reforma mais íntima e profunda, e por Vittorio Alfieri (1749-1803), cuja obra retrata uma intolerância ansiosa, uma raiva de ação, uma necessidade de liberdade, um ódio violento contra todo tipo de tirania, enfim, o pressentimento de uma necessária ressurreição italiana, os italianos começaram a sentir de modo sempre mais distinto a aspiração à unidade política da Itália, que será a realização fúlgida efetivada no século sucessivo pelo "Risorgimento".

Mas, a bem da verdade, é preciso dizer que, no século XVIII, retornou à Itália — principalmente da França e da Inglaterra — o pensamento filosófico que tinha tido os seus primei



ros germes na filosofia do renascimento italiano, e retornou de envolvido nas conseqüências que se referem ao homem: filosofia política, economia crítica. A tradição galileiana, nunca interrompida, adquiriu novo vigor ligando-se ao newtonismo. A erudição, nunca suspensa durante o século XVII, atingiu maior luz e coragem, e culminou na obra gigantesca de Muratori, que recolheu os documentos da história medieval e os avaliou com crítica livre e honesta. Contudo, mesmo não compreendendo a fundo a idade média, o Setecentos italiano preparou os materiais para uma completa revalorização no século seguinte.

Ao contrário, declinou rapidamente a velha literatura, empobrecida por um estéril formalismo, cuja última expressão foi a Arcádia. A Arcádia, nascida por força da moda, que ditava a norma com que os homens de pensamento, das ciências e das artes se reunissem em torno de associações, academias e sociedades científicas e literárias, afora raríssimas exceções, não conseguiu propagar a verdadeira poesia. Assim, na metade do século começou contra a Arcádia e o seu convencionalismo vazio uma sensível reação, embora muitos dos homens ilustres, segundo o costume, continuassem a ter cidadania na pastoral república.

Tal reação, embora se tenha dado em nome de um utilitarismo que procurava deixar de lado vãs tagarelices e se voltar a estudos mais úteis para o gênero humano, ou, como em Parini, se resolvia em um sã moralismo, teve de concreto uma plena razão histórica, pois se combatia, na realidade, pela moralização do caráter italiano, para levar, pela seriedade e dignidade, a cultura italiana à igualdade com a cultura das outras nações. Desse modo, reagindo ao obsoleto espírito literário, os homens cultos se orientaram para os estudos científicos, econômicos, jurídicos. Assim sendo, também os Estados italianos tiveram as suas sábias reformas, sendo que elas foram mais sensíveis lá onde os governos não estavam ligados a nenhuma tradição por serem novas as dinastias reinantes. Por isso, as regiões mais favorecidas foram a Lombardia, o Toscano e o Napoletano.

Este agitar dos espíritos deu origem também a uma literatura mais rica, representada por Metastasio, Parini, Goldoni, Baretti e, sobretudo, por Alfieri. Metastasio deu dignidade à ópera italiana; Parini, também ele desiludido, quis fazer bons os seus concidadãos; Goldoni tentou criar um novo teatro italiano que fizesse frente ao teatro francês, então em voga, e que concorresse para eliminar aquele teatro de arte que com as suas

trivialidades era uma triste glória da Itália decadente; Baretti criticou a vacuidade do costume italiano, tentando realçar o decoro patriótico; Alfieri, com a sua antipatia anti-francesa, criou as expressões de um novo patriotismo que teve uma incomparável eficácia na juventude italiana.

Destarte, a inspiração estrangeira não foi, por isso, absolutamente um enfraquecimento do espírito nacional, mas sim uma vacinação pela qual os intelectuais italianos se orientaram para uma mais complexa consciência nacional: a consciência de uma Itália dotada de uma personalidade própria como a França ou a Inglaterra. Daí o caráter acentuadamente moral do iluminismo italiano.

Mas este novo patriotismo, que da cultura se encaminhou para a ação política, nasceu numa solidão amedrontadora, pois faltava ainda à Itália aquele substrato de solidariedade entre as classes que constituíam a pátria; faltava aquela contínua troca entre humildes e grandes que era o círculo da vida política inglesa, animada por uma febril atividade econômica e mercantil; faltava em grande parte do território italiano, especialmente nas regiões do Sul, aquilo que era a força da França: o camponês já dono das suas terras. E, sobretudo, faltava uma grande classe burguesa, que na sua atividade febril pudesse promover um contínuo intercâmbio social. Com exceção de algumas regiões dominadas pelas potências estrangeiras, onde uma nova classe média ativa tendia a reconstituir-se; por quase todas as outras partes, a burguesia estava dividida e limitada às profissões civis e aos empregos públicos, com um pequeno prestígio em relação às classes populares que permaneciam plebe. Por isso a nova cultura, mesmo tendo conquistado adeptos entre as classes elevadas, permaneceu obstruída por estas barreiras de classe. A conquista do povo será, então, um dos mais árduos problemas do século seguinte.

3 - O Brasil do século XVIII

No século XVIII o Brasil, ainda sendo uma colônia de Portugal, dependia política e culturalmente da metrópole. Portugal, que havia funcionado durante muito tempo como intermediário en

tre as colônias e a Europa, viu, por esta época, o seu papel quase cessar devido à concorrência das outras potências. As suas exportações, bastante fracas (vinho e pau-brasil), efetuavam-se apenas para a Inglaterra. O país não soube aproveitar o comércio da época das grandes descobertas e da posterior exploração das colônias para criar uma indústria e renovar a agricultura. A sua organização econômica e social continuava medieval. Todavia, as novas idéias dos "filósofos" franceses, a chamada teoria do despotismo esclarecido, chegaram aos dirigentes portugueses. E, entre os estadistas que adotaram essa teoria destaca-se o primeiro ministro português Sebastião José de Carvalho e Melo, conhecido pelo seu título de Marquês de Pombal. Tendo-se imposto à confiança do enérgico soberano D. José I, tomou numerosas medidas visando ao progresso da pátria: subjugou a Inquisição, que não pôde realizar mais autos-de-fé sem autorização do governo; abriu o acesso às funções públicas a todos os portugueses sem exceção; instituiu escolas e introduziu as ciências nas Universidades; criou manufaturas; aumentou o comércio; criou uma esquadra; reorganizou o exército; construiu fortalezas. Não admitia, porém, a mínima resistência à sua autoridade ou a mínima oposição a suas idéias, e por isso mandou executar não poucas pessoas, perseguiu a nobreza em geral e expulsou de Portugal a ordem dos jesuítas, cuja influência reputava prejudicial à ação do governo. Sua política absolutista e enérgica se fez sentir até nas colônias, inclusive no Brasil. Devido à sua importância no mundo português e devido a sua inteligente atividade, na época do célebre terremoto de Lisboa, em 1755, seus feitos foram cantados em prosa e verso por vários escritores portugueses e brasileiros da época. Contudo, quase todas as suas reformas foram anuladas após haver ele deixado o poder, em virtude de ter subido ao trono a Rainha Maria I, contrária à sua orientação. Continuou, assim, a prevalecer em Portugal o antigo estado de coisas.

No princípio do século, o Brasil era a colônia da América onde a oposição à metrópole foi menos viva e onde o desejo de independência se manifestou menos. Por isso, o Brasil evoluiu sem abalos e, no fim do século, encontrava-se pronto para levar uma vida pessoal, sem pretender, no entanto, impor esta solução pela força e sem mesmo, de maneira geral, pensar muito no assunto.

Entretanto, em princípio, o Brasil só existia para a metrópole, pois Portugal reservou a sua exploração, proibindo a entrada de comerciantes estrangeiros, cuja única exceção, no decorrer do século, foi a favor da Inglaterra, na qual Portugal encontrou um protetor.

No início do século, a agricultura era o recurso principal da colônia, porém era-lhe proibida a cultura da vinha, da oliveira, da amoreira e os colonos eram forçados a comprar por alto preço, em Portugal, o vinho, o azeite e a seda. O sal e as madeiras empregadas em tinturaria constituíam um monopólio, cuja exploração era arrendada pelo rei de Portugal. O açúcar devia ser enviado em bruto para Portugal, onde era refinado. Os colonos tinham de deixar aos portugueses os lucros do trabalho de transformação. Todas as culturas deviam pagar o dízimo eclesiástico que, entretanto, o rei recebia, guardando parte para si.

Portugal reservava, pois, por um lado, os lucros da exploração e, por outro lado, reservava-se a administração do país. O rei e seus ministros eram aqueles que nomeavam o vice-rei, os capitães-generais, os simples capitães, os juizes, todos por um período de três anos. Os capitães-generais nomeavam os funcionários inferiores que, de maneira geral, eram portugueses, mas os brancos, nascidos na colônia, podiam desempenhar funções inferiores, sendo que os mais ricos atingiam, mesmo, as mais altas funções. Os capitães-generais e os capitães ordinários designavam também os membros das Câmaras Municipais, às quais os funcionários se recorriam para a solução de uma porção de casos. Na verdade, como estes funcionários encaravam os seus postos, sobretudo, como fonte de rendimentos, pensando apenas em explorá-los para enriquecerem-se, deixavam de bom grado agir as Câmaras. De fato, eram as Câmaras que decidiam, mesmo em questões bastante estranhas aos negócios municipais. Assim, o despotismo do governo português se fazia sentir no Brasil de maneira liberal. Os grupos humanos, aliás, viviam exparsos, as distâncias eram imensas e as comunicações lentas. Os grandes proprietários, tal como os funcionários locais, podiam fazer o que quisessem.

As regiões viviam separadas, cada uma em torno do seu porto e mantinham mais relações com Lisboa do que umas com as outras. A vida econômica era frágil, a produção era limitada, pois faltavam trabalhadores neste país pouco povoado. Os colonos e

os brancos nascidos na colônia, muitos dos quais descendentes de deportados ou de camponeses dos Açores e da Madeira, viviam alheios à prosperidade econômica da colônia; os índios, reduzidos à escravidão, não se adaptavam ao trabalho duro das minas e da lavoura; os negros, que eram trazidos da África como escravos, eram em número insuficiente; os trabalhadores livres de origem portuguesa produziam apenas o necessário para subsistirem, pois não viam perspectiva de acesso à pequena propriedade, muito rara. Os capitães-generais distribuíam as terras vagas, criando grandes propriedades ou latifúndios. Deste modo, os imigrantes e os libertos viviam confinados, na situação de meeiros. O Brasil achava-se, pois, em um completo isolamento econômico, o qual era acompanhado de um isolamento administrativo: Lisboa costumava corresponder-se diretamente com os capitães-generais, sem se preocupar com o vice-rei.

Contudo, pouco a pouco o Brasil enriquecia, povoava-se e unificava-se. Uma das primeiras causas deste progresso foi a atividade dos entrelpos britânicos, o contrabando da Inglaterra com o império espanhol, boa parte do qual passava pelo Brasil. Este comércio pôs à disposição dos empresários de transportes os capitais necessários para novas empresas e multiplicou as relações entre as regiões do Brasil.

Outra causa importante foram as bandeiras, empreendidas por volta de 1700 por paulistas enérgicos e aventureiros, que descobriram minas de ouro nas regiões de Ouro Preto e Belo Horizonte, e, mais tarde, a partir de 1725, diamantes ao longo dos afluentes do Rio São Francisco e na região de Diamantina. A exploração das minas de ouro foi deixada pelo rei aos particulares, mediante o pagamento de um direito calculado segundo o número de escravos empregados no trabalho das minas. As de diamante, submetidas inicialmente ao mesmo regime, foram transformadas em monopólio em 1740, para reduzir a produção e evitar a queda dos preços. Em 1714, o distrito das minas foi transformado numa nova capitania geral, a das Minas Gerais. A exploração das minas provocou o desenvolvimento agrícola e pecuário não só do interior da capitania, bem como das regiões vizinhas, até Mato Grosso e Goiás.

Entre 1750 e 1777 realizaram-se as reformas de Pombal, que pretendeu submeter mais estritamente o Brasil à direção do rei. Suprimiu os últimos capitães-generais por doação, isto é, aque

les que recebiam o seu cargo como dom da coroa: todos passaram a ser funcionários. Todos os funcionários permaneciam indefinidamente nas suas funções, podendo adquirir, pelo conhecimento dos negócios da região, liberdade nas suas decisões. As Câmaras das cidades ficaram limitadas, estritamente, às suas atribuições municipais.

Como mercantilista convicto, o Marquês de Pombal tentou, sem atingir os tratados, substituir os ingleses pelos portugueses no comércio com o Brasil. Com este objetivo desenvolveu a indústria em Portugal, proibindo aos brasileiros a criação de indústrias iguais às portuguesas, e tentou desenvolver o Brasil por meio de poderosas associações de capitalistas portugueses, apoiados pelo Estado. Criou, portanto, companhias de comércio com monopólio, algumas das quais contribuíam enormemente para o desenvolvimento dos capitais, da mão de obra, da produção, das relações entre as regiões, tudo, porém, à custa de uma exclusividade mais rigorosa no comércio com a metrópole.

Após 1777, quando Pombal deixou de ser ministro, as suas companhias de comércio foram suprimidas, mas a maioria das medidas que tomara subsistiu. Contudo, o Brasil, mais rico e mais unido, principiava a sentir inconvenientes do regime de exclusividade e da administração pela metrópole, que Pombal tornara mais severa. Começava a desejar a liberdade de comércio, das plantações e das manufaturas, assim como o governo do Brasil por e para os brasileiros. As idéias "filosóficas" francesas espalhavam-se entre os brasileiros ricos e instruídos e o exemplo dos Estados Unidos despertava idéias de independência. Surgem sintomas de descontentamento e inquietação. De fato, a nação brasileira estava construindo-se e a separação de Portugal era quase apenas uma questão de tempo e ocasião. Em conjunto, porém, por causa do relativo liberalismo da administração portuguesa, não se verificou no Brasil uma crise aguda.

Os brasileiros instruídos desta época colonial eram representados por uma ínfima minoria da população, que dependia estritamente de uma formação cultural portuguesa, feita, quando superior, sempre em Portugal, sobretudo em Coimbra. Na medida, porém, em que esses brasileiros principiaram a tomar conhecimento dos problemas objetivos da própria terra e na medida em que iam crescendo numericamente, principiaram a voltar suas vistas para fora da metrópole. Deste modo, a filosofia francesa do sé

culo XVIII também encontrou no Brasil um terreno fértil para Bm germinar suas sementes e produzir seus frutos.

A maioria dos intelectuais brasileiros concentrava-se na capitania das Minas Gerais, para onde havia convergido o principal da mão-de-obra e da administração, burocracia, governança e letras da colônia, a partir do surto da mineração do ouro e dos diamantes, continuando o Rio de Janeiro a ser o centro subsidiário da metrópole na direção do território. A chamada "Escola Mineira" é, por conseguinte, expressão disso.

Porém, bem antes do aparecimento dos poetas mineiros, houve no Brasil, durante a primeira metade do século XVIII, algumas manifestações literárias, se bem que fracas e por isso esquecidas, mas já de caráter nacional, com um primeiro e leve sintoma do espírito local de independência às letras portuguesas. Os verzejadores e prosistas desta época viviam dispersos pelos poucos centros urbanos coloniais. Não se comunicavam sequer entre si, pois se encontravam ilhados, distantes, relegados à condição de satélites de algum protetor poderoso. Tinham eles a necessidade de se agremiar, para resistir à indiferença do meio. Precisavam do apoucado calor da admiração dos pares, já que lhes não vinha a do público, que não existia. Esse insulamento dos letrados denunciou-se, portanto, na necessidade da criação de academias literárias, cujo modelo, como tudo o mais, foi importado da metrópole. Assim sendo, surgiu na Bahia, em 1724, a *Academia Brasílica dos Esquecidos*, sob os auspícios do Vice-Rei Vasco Fernandes César Meneses, depois Conde de Sabugosa. Durou até o ano seguinte e os resultados de seus trabalhos constituem três volumes do arquivo do Instituto Histórico. Em 1736, no Rio de Janeiro, surgia a *Academia dos Felizes*, com apoio do Brigadeiro José da Silva Pais. Parece que perdurou até 1740, quando se extinguiu. Apareceu depois, em 1751 ou 1753, no Rio de Janeiro, a *Academia dos Seletos*, protegida por Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadela, que de fato se resumiu a uma única sessão literária, consagrada a celebrar o seu protetor que era então Governador e Capitão-general das capitanias do Rio, Minas e São Paulo. Na Bahia, em 1759, apareceu a *Academia Brasílica dos Renascidos*, que realizou algumas sessões durante dois anos, desaparecendo pela ação de Pombal, depois de ter reunido as figuras mais expressivas das letras coloniais. Discute-se a existência da *Arcádia Ultramarina*, mas tenha ela existido ou

não, englobaria os poetas mineiros dos quais falaremos a seguir. O papel de tais academias foi reduzido. A existência delas representa, por si só, um traço da precariedade do trabalho literário na colônia, no terceiro século do nosso descobrimento. Constituíram esforços destinados a superar as deficiências insanáveis do meio. Criadas quando acaso já não correspondiam às condições da sua origem européia, mais por imitação das do Reino, vontade e inspiração oficial do que como uma exigência e produto da incipiente cultura indígena, tiveram tais academias uma existência transitória e inglória. Mas não de todo inútil e sem efeito nessa cultura e na literatura que a devia representar. Apesar da origem oficial, e de serem uma imitação grosseira das academias portuguesas, apontavam todas ao progresso das letras e da cultura espiritual do Brasil. E por esse propósito, trabalharam, ainda que mal, pela nossa emancipação intelectual e, por conseguinte, trabalharam, ainda que não tenham se aperce**bi**do disso, pela nossa emancipação nacional. Isso, entretanto, não as impediu de continuarem a fazer a mesma obra literária dos portugueses, e fazerem-na inferiormente. Entre os autores dessa época podemos citar alguns, aqueles que foram os menos fracos: na poesia, Manoel Botelho de Oliveira com os versos de *A Ilha de Maré*; na prosa, Nuno Marques Pereira foi autor do *Com*pêndio Narrativo do Peregrino da América; Sebastião da Rocha Pita escreveu a gongórica *História da América Portuguesa*; Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão foi autor da crônica *Novo Orbe Se*ráfico; José Mirales escreveu uma *História Militar do Brasil*.

No período 1768-1795, alguns poetas, nascidos ou que residiam em Minas, publicaram suas obras: com eles, seguramente, começou a Literatura Brasileira. Esses poetas formam o grupo que alguns críticos designam de "Escola Mineira"; outros dizem "Plêiade Mineira"; outros encaixam-nos na corrente geral da poesia do século e falam em "época de setecentismo", com a sua poesia neoclássica ou árcade, ou diretamente em "Época Arcádica", cuja primeira fase seria constituída pelos poetas do grupo mineiro, e mostrando-se uma segunda fase já pré-romântica. Aqui não nos interessa a polêmica sobre o rótulo dado a esses poetas: vamos chamá-los, de acordo com a maioria dos críticos, de "árcades mineiros" e considerá-los os primeiros poetas brasileiros que manifestaram a vontade de fazer *literatura* brasileira. Os seus principais representantes foram: Cláudio Manuel da Costa

(1729-89), Frei José de Santa Rita Durão (1718-84), José Basílio da Gama (1741-95), Inácio José de Alvarenga Peixoto (1744-93), Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810) e Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814).

Santa Rita Durão e Basílio da Gama foram autores épicos, mas em ambos manifestaram-se os primeiros sinais do indianismo, levado ao máximo, posteriormente, pelos românticos. Alvarenga Peixoto foi poeta áulico, mas, como não publicou livro, a maior parte do seu trabalho foi perdida. Do que nos restou da sua obra, a parte lírica é a melhor; contudo, como o número das composições é reduzidíssimo (vinte sonetos, duas liras, três odes in completas e um canto em oitava rima) é-nos difícil fazer-lhe me lhor juízo. Cláudio Manuel da Costa pode ser considerado o ini ciador da literatura brasileira. Suas *Obras* foram publicadas em 1768, antes do *Uruguai* (1769) de Basílio da Gama e do *Caramuru* (1781) de Santa Rita Durão. É considerado por muitos críticos como o mais árcade dos árcades brasileiros. Porém, a sua obra, apesar de apresentar alguns defeitos do gongorismo decadente e do arcadismo em voga, já nos revela um dos motivos que meio sé culo depois ia tornar-se predileto: o sentimento pátrio. Tomás Antônio Gonzaga e Silva Alvarenga foram poetas líricos. O pri meiro, português de nascimento, é escritor brasileiro, com a marca do nosso sentimento, do nosso lirismo, da nossa feição de cantar o velho tema do amor. A sua obra lírica, *Marília de Dirceu*, publicada pela primeira vez em Lisboa, em 1792, e reedita da uma infinidade de vezes, é o livro dos árcades brasileiros mais lido por todos nós. Nele o tema de amor, o mais antigo dos temas, adquiriu infinitas variações e conseguiu resistir ao tem po. Silva Alvarenga, mais sentimental, menos profundo, deixou-se levar por certa facilidade que revela obediência passiva ao espontâneo, revelando ao mesmo tempo capacidade menor para orde nar formalmente a emoção. Contudo, o seu poema lírico *Glaura*, publicado em 1799, em Lisboa, evita mais que os outros os recur sos do arsenal clássico e mitológico, para manifestar um verda deiro americanismo poético, não indianista, mas visível na ex ploração de temas e imagens nutridos de natureza brasileira.

Em suma, todos os poetas deste grupo tinham entre si algu mas características em comum: além do estro, tinham a mais com pleta cultura literária do tempo. Todos, exceto Basílio da Gama, tinham o seu curso universitário, eram doutores em leis ou câno nes. Os brasileiros do grupo todos saíram do seu país, estancia



ram largos anos em Portugal e alguns, como Durão e Basílio, estiveram em Espanha e Itália. Conheciam o latim e o grego e liam os enciclopedistas franceses, os escritores antigos, principalmente os poetas, e os principais escritores e poetas modernos, italianos, franceses e espanhóis, e ainda alguns ingleses. Cláudio Manuel da Costa poetava em italiano tão bem como em português: traduziu Voltaire e cantou a Milton. Basílio da Gama tambêm traduziu Voltaire e, de um modo todo pessoal, traduziu a cançoneta *La Libertà* de Metastasio.

Quase todos foram camaradas ou amigos. Ligou-os o sentimento da pátria comum, o mesmo amor às letras, a irmandade do estro, o mesmo espírito liberal. Silva Alvarenga compreendia e admirava a Basílio da Gama e o cantou com entusiasmo. Cláudio Manuel da Costa, com igual entusiasmo, consagrou uma ode aos árcades seus patrícios e endereçou poemas a Alvarenga Peixoto. Serviu também de centro não só a este e a Gonzaga, mas a outros menores que poetavam em Vila Rica. Gonzaga alude carinhosamente em suas liras a Cláudio e Alvarenga Peixoto. E, como os tempos em que viviam eram de transformações políticas e sociais, os que aqui residiam foram envolvidos em conjuras e devassas da época.

Estes poetas, e mais alguns outros menores que deixamos de mencionar, estavam todos animados do desejo de construir uma literatura como prova de que os brasileiros eram tão capazes quanto os europeus, mas, como o Brasil ainda dependia política e culturalmente falando de Portugal, tiveram de importar de lá a sua doutrina, a qual era a defendida pela "Arcádia Lusitana", fundada em 1756, que por sua vez procurava imitar as diretrizes da "Arcádia Romana", que já existia desde 1690. Por isso, a tarefa de consolidar a literatura brasileira ficou para o século seguinte³.

³ Para uma mais completa visão dos acontecimentos históricos do século XVIII, consulte-se a bibliografia que nos serviu de apoio: BURNS, E. Mc N. *História da Civilização Ocidental*. vol. I, 2a. ed. Editora Globo: Rio, 1965; CÂNDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira*. 1ª vol., 2a. ed. Martins: S. Paulo, 1964; CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental III*. Edições O Cruzeiro: Rio, 1961; CARVALHO, R. de. *Pequena História da Literatura Brasileira*. 10a. ed. F. Briguiet e Cia: Rio, 1955; LOBO, R. H. *História Universal*. vol. II, Melhoramentos: S. Paulo, 1968; MOUSNIER, R. e LABROUSSE, E. *História Geral das Civilizações - O século XVIII*. vol. I e II, Difusão Européia do Livro: S. Paulo, 1968; RAMOS, P. E. da S. *Poesia do Ouro*. Melhoramentos: S. Paulo, 1964; SAIITA, A. *Il Cammino Umano*. vol. II. La Nuova Italia: Firenze, 1971; SODRÉ, N. W. *História da Literatura Brasileira*. 4a. ed. Editora Civilização Brasileira. Rio, 1964; TANZIANI, D. *Secoli e Civiltà*. vol. II. F. Mariani: Milano, 1952; VERISSIMO, J. *História da Literatura Brasileira*. 3a. ed. José Olympio: Rio, 1954.

A ARCÁDIA:

1 - A Arcádia Romana:

1.1 Histórico

O nome "Arcádia" é considerado pela crítica atual como um dos termos constantes entre os quais se desenvolveu o curso de toda a cultura literária italiana: cultura, como é entendida, sempre solidamente ancorada em um equilíbrio expressivo e formal, naquela medida obtida pela ininterrupta tradição clássica, que refletiu sempre sobre ela a própria sugestão. Toda vez que, por exigência inovadora, ditada pela vontade de encontrar novas formas, a literatura italiana quis de um modo ou de outro desligar-se daquelas sugestões, a tentativa sempre foi seguida por movimentos de restauração, por programáticos retornos aos "clássicos" e na medida dos seus postulados. O nome "Arcádia" evoca exatamente um movimento espiritual em tal direção. Surgido entre o fim do Seiscentos e a primeira metade do Setecentos, este movimento veio reagir às tão propaladas aberrações do seiscentismo e do marinismo, nas quais se vinha esgotando a grande lição renascentista. Este movimento nasceu, pois, com programática vontade restauradora e não se exauriu no âmbito da famosa Academia romana, que assumiu aquele nome, mas que caracterizou por si só grande parte da cultura e do costume literário durante os séculos XVII e XVIII.

Por Arcádia entende-se hoje aquela crise do gosto, surgida de um difuso descontentamento contra o abastardamento da lírica, evidente no tardo marinismo. Surgiu com a tarefa de subtrair a poesia italiana das involuções barrocas e enquadrá-la novamente na realidade, reconduzindo-a à imediata aderência da concep



ção e da forma clássica. Um movimento espiritual, pois, que não assinalou o ponto extremo de decadência de uma literatura ilustre — como achavam os iluministas e românticos —, mas que foi, ao contrário, momento essencial dela, manifestação de uma época de crise por excelência.

Deve-se, então, à crítica recente o mérito de ter revalorizado a Arcádia neste sentido. Se, de fato, no século XIX, ela foi considerada como "l'indice più vistoso dell'estrema decadenza non solo letteraria della nazione"¹, a crítica recente está substancialmente empenhada em realçar as exigências literárias da experiência arcádica, para recolocar nela os motivos vitais no desenvolvimento histórico da cultura literária italiana. Neste sentido, afirma Mario Fubini, um crociano e um dos maiores críticos do movimento arcádico: "Nell'ambito della 'letteratura' appunto va cercata la giustificazione dell'Arcadia, la quale si propone la sostituzione di una letteratura a un'altra letteratura, di un gusto a un altro gusto, fatta conscia dei limiti e dell'inadeguatezza della letteratura e del gusto barocco. Non fu quel proposito capriccio di alcuni letterati, i quali volessero opporre una maniera a un'altra maniera, ma esigenza universalmente sentita nell'ultimo scorcio del Seicento dagli uomini di cultura i quali ritennero necessario educare in se stessi e nei loro connazionali quello che allora si disse il 'buon gusto', vale a dire un gusto alieno dagli artifici e dalle pompe barocche e conforme a quello degli scrittori riconosciuti classici"². Desse modo, proliferaram por toda a Itália as famosas academias em torno das quais se agrupavam não só literatos, na pura acepção da palavra, mas também cientistas, médicos, juristas, filósofos,

¹ SCHIPPISI, R. "L'Arcadia" in *Letteratura Italiana - Le correnti*. Marzorati: Milano, 1956 - p. 506. No final do seu ensaio, Schippisi cita cronologicamente - desde Baretti, o primeiro verdadeiro crítico da Arcádia, até W.Binni, talvez o maior crítico atual da Arcádia - a principal bibliografia sobre o assunto, ressaltando as principais observações de cada crítico. Pelo seu resumo, podemos perceber a tendência ora negativa, ora positiva de cada corrente crítica sobre o movimento arcádico. Neste sentido são muito interessantes também as páginas sobre a Arcádia de MAZZAMUTO, P. *Rassegna Bibliografica - critica della Letteratura Italiana*. 2a. ed. Le Monnier: Firenze, 1953 - pp. 318.33.

² FUBINI, M. "Arcadia e Iluminismo" in *Questioni e Correnti di Storia Letteraria*. Marzorati: Milano, 1949 - p. 507.

todos procurando ser promotores de uma reforma do gosto e da restauração do estudo dos clássicos. Estes homens de cultura sentiram que aquele programa de reforma literária estava intimamente relacionado com os estudos por eles professados e com as tendências que, no campo daqueles estudos, eles procuravam fazer valer. Todos sentiram, por isso, o antibarroquismo. Vê-se assim, que a Arcádia, nascida, portanto, com intentos declaradamente antibarrocos e classicistas, se nem sempre soube tirar proveito da antiga poesia como um modelo que se devia copiar, pelo menos tentou alcançar aquele sonho de uma expressão equilibrada e consequente; e se foi incapaz de operar um renovamento profundo do espírito, certamente resolveu alguns problemas formais, de métrica e de linguagem, que se constituíram uma experiência literária útil para a poesia sucessiva.

Toda a crítica negativa que tem sofrido a Arcádia até aqui é produto do equívoco fundamental no qual incorreu a crítica iluminística e romântica, que falou com tanta irrisão e desprezo do mundo dos árcades. Nasceu esta crítica devido a certas atitudes assumidas pela Arcádia e pela própria sorte que teve a Academia, como costume literário, na primeira metade do Setecentos. A Arcádia, reagindo à presunção vazia do marinismo, encontrou, no transcurso de poucos anos, um terreno bastante fértil capaz de transformá-la em uma moda, difundindo-se com rapidez assustadora através de toda a península³. E isto contribuiu para acentuar os seus caracteres de artifício acadêmico, a fazê-la degenerar num esquematismo exterior que resultou como tal vazio de sentimento original e espontâneo, sobretudo com relação ao marinismo que se propunha a combater. Todos — homens e mulheres, literatos e não literatos — sentiram-se em condição de tentar a composição de um soneto ou de uma cançoneta. Assim, a Arcádia tornou-se sinônimo de gratuita presunção, de vida afetada e galante. Daí o desprezo dos iluministas e depois dos românticos, que refutaram em bloco, como sendo bobices e necedades, todas as composi

³ NATALI, G. *Storia Letteraria d'Italia - Il Settecento*. Parte 2a. Vallardi: Milano, 1936 - pp. 647-48; falando sobre a história e função da Arcádia, chega a citar os nomes de oito colônias já existentes em oito cidades diferentes, apenas nove anos depois (1699) da fundação da Arcádia e conclui: "in pochi anni non ci fu città di qualche nome che non volesse averne una".

ções dos árcades. Movidos por um sentimento de natureza prevalentemente moralista, que os situava numa posição extra-literária, primeiro, os iluministas, na segunda metade do século XVIII, de pois, os românticos, no século XIX, todos obstruíram a própria capacidade de distinguir aquilo que naquela massa tinha sido sugerido pela vaidade e pela caducidade de uma moda, daquilo que, ao contrário, podia ser valorizado, se não como original manifestação, pelo menos como sintoma e pressentimento de uma nova sensibilidade técnico-estilística, que vinha crescendo naqueles anos, apesar de uma sociedade de homens empoados e de damas dengosas.

Entre aqueles cavalheiros e aquelas damas não houve, é verdade, uma alma pura de poeta que tenha deixado uma mensagem capaz de ascender o firmamento da grande poesia⁴, mas isto não quer dizer que às vezes naquela profusão de composições escritas para as mais variadas ocasiões, não merecesse ser revelada a marca de uma busca verbal e métrica que, nos melhores, atingiu o fim de enriquecer a poesia italiana com novas formas, descobrindo na língua italiana ressonâncias melódicas e ecos fônicos até então ignorados. Por isso, a experiência arcádica merece hoje a atenção dos críticos: o problema métrico e o problema lingüístico-verbal, relacionados entre si como propósito de situar as palavras num aligeirado esquema formal, para propiciar uma nova possibilidade de som, constituem o nó central do interesse suscitado pelas melhores provas dos árcades.

Do ponto de vista histórico, pode-se dizer que houve uma Arcádia antes da Arcádia, como pressentimento de exigências que a Academia tentará codificar em "regras", e de uma Arcádia depois da Arcádia, isto é, de uma nova sensibilidade literária que, acima das próprias regras, permitirá e oferecerá instrumentos para uma renovada experiência poética.

A história da Arcádia iniciou-se quando um grupo de edificantes verzejadores começou a se reunir na casa romana de Cris-

⁴ Metastasio, apesar de ter pertencido à Arcádia, com o nome pastoral de Artino Corasio, é considerado, desde os primeiros críticos, como um poeta para além da Arcádia. G. Natali (op.cit.p. 786) afirma: "Si suol considerare il Metastasio come l'unico grande poeta arcade. In verità, egli fu arcade come furono arcadi il Parini, l'Alfieri, il Goethe. L'Arcadia divenne poi metastasiana, più che il Metastasio non fosse arcade".

tina da Suécia, a qual, tendo abdicado ao trono, chegou, em 1655, na Roma papal⁵. Aos 24 de janeiro de 1656 a ex-rainha fundou, no seu palácio, uma Academia, chamada por alguns críticos de Academia de Câmara, por outros de Academia Real. Não obstante esta Academia se tenha proposto o estudo das ciências morais mais que a instauração de um ideal literário, ela representa o primeiro núcleo da sociedade arcádica. A Arcádia verdadeira nasceu, de fato, como continuação da Academia Real, um ano depois da morte de Maria Cristina que foi imediatamente proclamada Rainha do Bosque Parrásio. Em torno da ex-rainha, logo se formou um grupo de poetas que, em nome da pureza e da simplicidade clássica, se opunha ao metaforismo e ao conceptismo dos poetas seiscentistas. Estes poetas vieram, em pessoa ou em espírito, de todas as partes da Itália, para se colocarem sob a proteção daquela que eles chamavam a "Minerva sueca". Adotaram o cânone estético da imitação e, assim, para atingir a imortalidade, eles tinham três caminhos a seguir: o de Píndaro (através de Chiabrera) para os temas heróicos; de Anacreonte (através de inúmeras traduções) para os assuntos tênues; de Petrarca e de Di Constanzo para os argumentos amorosos. Foram poetas do grupo: Francesco Redi (1626-97), Benedetto Menzini (1646-1704), Vincenzo da Filicaia (1642-1707), Carlo Maria Maggi (1630-99), Francesco De Lemene (1634-1704), Alessandro Guidi (1650-1712), e outros, de menor importância, que se propunham a imitação dos gregos⁶.

Através das poéticas⁷ destes primeiríssimos árcades é que se formou a verdadeira poética arcádica. É certo que as contribuições dos literatos do fim do Seiscentos, permanecendo sobre um terreno empírico, estavam bem longe da complexidade e profun-

⁵ Uma interessante biografia desta culta ex-rainha, relacionada às causas da fundação da Arcádia, pode ser consultada em BARGELLINI, P. *Pian dei Giullari*. vol. VIII - "Il Settecento" - 2a. ed. Vallecchi: Firenze, 1949 - pp. 5-13.

⁶ Sobre o valor e a contribuição de cada um destes poetas para a formação da poética arcádica, consulte-se os capítulos I e II do livro de BINNI, W. *L'Arcadia e il Metastasio*. La Nuova Italia: Firenze, 1968.

⁷ BINNI, W. (op. cit. p. XII), na introdução intitulada "Poetica e poesia nel Settecento italiano", afirma: "Ché in realtà non di una poetica e di una poesia del Settecento si può convenientemente parlare, ma di poetiche e di forme di poesia entro un arco di sviluppo complesso e graduato che dall'Arcadia ci conduce alle soglie del classicismo romantico di primo Ottocento".

didade de interesses estéticos e filosóficos de um Gravina ou de um Maratori, por exemplo. Foi quando os diversos elementos de cultura anti-barroca se unificaram na república literária da Arcádia, que surgiu uma mais precisa consciência do renovamento arcádico, correspondente a mais precisas e fecundas formulações teóricas. Contudo, pensamos que no desinteresse do gosto barroco e na fase de formação da poética arcádica, a atividade dos literatos da primeira Arcádia deva ser considerada de grande importância: especialmente na direção de um novo contato com a tradição italiana e clássica e sobretudo nas condições de uma reação concreta ainda que pouco conclamada e pouco aprofundada esteticamente; no choque entre um sentido não-barroco da cultura e da vida, entre exigências de aderência à realidade e de racional clareza, de fidelidade à verdade científica num assíduo empenho experimental, e exigências literárias e lingüísticas de correção, de compreensibilidade, de razoável e sociável comunicabilidade, de orgânico acordo entre coisas e palavras, de continuidade e perfeição da expressão literária: todas qualidades que serão características no desenvolvimento da poética arcádica.

Na verdade, como já frisamos, é difícil encontrar nos versos destes primeiros árcades traços de alta poesia, porque a eloquência oratória deles não consentia às palavras adequar-se perfeitamente aos sentimentos que as sugeriam: a afetação retórica, os conceitinhos e as perífrases ainda seiscentistas, são testemunhos de uma inspiração que fica externa à intimidade do poeta; porém, pelo menos como experiências técnico-literárias, as suas composições têm valor: a vontade moralizadora do gosto refletia-se na intenção técnica e poética, criando a exigência de uma forma nova que, longe das turgências vácuas do Barroco, conseguisse pôr em evidência o valor fônico, musical da palavra⁸.

⁸ SCHIPPISI, R. (op.cit.p.516), falando sobre os cientistas da época, que desenvolveram uma atividade poética como repousante "otium" ou divertimento marginal, toma Francesco Redi como exemplo e, a certa altura, afirma: "Tutte le varietà dei versi italiani si ritrovano nel componimento rediano, dal quaternario all'endecasillabo, e sono sapientemente combinati tra loro per rendere il ritmo sonoro, ancor prima dell'immagine, della sbornia bacchica; e le rime giocate nei modi più bizzari, le parole ora piane ora sdrucchiole ora tronche, contribuiscono alla riuscita felice della filastrocca: la quale tuttavia, e proprio forse per la impossibilità che offre di farsi giudicare nei suoi sparsi elementi costitutivi, risulta un'esercitazione letteraria più che un abbandonato ed intimo divertimento poetico... Con lui tuttavia la possibilità di offrire il più vasto campionario al rinnovamento metrico della poesia italiana, è pienamente raggiunto".

A Arcádia, que estava, portanto, implícita nas tentativas pindáricas, anacreônticas e petrarquescas e na manifesta vontade de moralizar os argumentos e a forma poética por parte dos últimos poetas seiscentistas, nasceu logo após a morte da ex-rainha da Suécia. Maria Cristina morreu em 1689, e os poetas protegidos por ela ficaram sem aquele centro de reunião que a casa dela tinha constituído. Compuseram uma infinidade de versos chorosos e de discursos soluçantes em sua memória e resolveram continuar reunindo-se, para recitarem as suas composições classicistas. Depois de terem vagado pelos arredores de Roma, um dia, quatorze desses poetas se reuniram nas proximidades do Castelo Sant'Angelo, e um deles — Agostino Taja —, ouvindo recitar versos inspirados na simplicidade e na graça grega, exclamou: "Egli mi sembra che noi abbiamo oggi rinnovata l'Arcadia"⁹. O nome tinha sido encontrado: um nome sugestivo para as alusões clássicas, das quais aqueles poetas estavam imbuídos, e que lhes permitiria sonhar distanciados da afetação arrogante da sua época, transportados para o encanto plácido de uma região pastoral ("locus amoenus"), simples nos sentimentos e nos afetos.

No dia 5 de outubro de 1690, no primeiro aniversário da morte de Maria Cristina, reunidos no jardim dos frades franciscanos de São Pedro em Montorio, os quatorze poetas fundaram a Arcádia, a qual se propôs "exterminar o mau gosto e empenhar-se para que não pudesse ressurgir, perseguindo-o onde se aninhasse ou escondesse, mesmo entre os castelos e vilas mais ignotos e impensados"¹⁰. Na verdade, combatendo o seiscentismo, a Arcádia caiu no excesso oposto¹¹. Os fundadores da Academia, despojados do manto

⁹ NATALI, G. op. cit. p. 645. Ver às pp. 645-50 a história e função da Arcádia: seus fundadores, sua bandeira, seu presidente, seu protetor, seu legislador, os dissidentes, os primeiros críticos, etc.

¹⁰ HOLLANDA, S.B. de. *Gosto Arcádico* in Revista Brasiliense, nº 3: S.Paulo, 1956, p. 99.

¹¹ NATALI, G, op.cit., p.645. E concui as suas considerações sobre a função da Arcádia (p. 650), dizendo: "Quando l'Arcadia nacque, la poesia marinistica boccheggiava, dando di sé qualcosa all'Arcadia: per esempio, la leziosaggine del Lemene. In questo senso si può dire che, come il roccocò fu un rammorbimento, una degenerazione del barocco, così l'Arcadia, più che reazione al secentismo, fu una recrudescenza d'uno de' suoi aspetti: la preziosità".

do seiscentismo, sentiram a necessidade de se abrigarem sob véus pastorais: isto os impediu de serem na realidade o que eram. A nomenclatura acadêmica por eles inventada, a mania de se esconderem por de trás de pseudônimos gregos, toda a burocracia que criaram e obedeceram, tudo resultou tão artificioso quanto tinha sido artificioso o seiscentismo.

O retorno à verdade, à espontaneidade e simplicidade de sentimentos ficou nos primeiros ârcades apenas como uma exigência enunciada: o gosto que eles tomaram pelo seu disfarce, a contínua alusão simbólica à qual se adequaram, não conseguiu traduzir-se numa vontade esclarecedora, mas somente denunciou a necessidade exterior que eles tinham de se evadirem das mesquinharias quotidianas da sua vida. Substituíram as palavras pomposas e ressonantes da eloquência barroca por palavras mais leves, pelas enxutas e graciosas palavras da galantaria; figurações mais lineares, idílicas, mas não menos abstratas; sentimentos sô aparentemente mais sinceros, mas do mesmo modo árduos. Todas as mulheres se tornaram pastorinhas graciosas e bonitinhas que se moviam por paisagens fabulosas. Uma idealização do eterno feminino que, se aparentemente procurava imitar os esquemas tradicionais do enleio petrarquista, conservava mais de um estímulo herdado da exuberante sensualidade barroca. Os soluços e as desesperações dos enamorados barrocos desfizeram-se num calibrado e melancólico suspiro e numa genuflexão enamorada, desenhada exatamente como uma figura de dança. Efetivamente tudo parecia resolver-se na superficialidade da aparência, num código predisposto de boa cortesia, isto é, numa mudança de costume que não chegava a implicar uma profunda crise de consciência.

"Eppure" — afirma Ranieri Schippisi — "le gerarchie ed il mondo fittizio, testimonianza dell'aspirazione degli arcadi ad evadere verso una regione mítica del sentimento, ebbero un significato ed un risultato anche positivo: costituirono un sintomo sociale. L'Arcadia segnò in questo senso l'aspirazione a sovrapporre alla società aristocratica e cortigianesca del Seicento un'altra società, democratica almeno idealmente sul piano letterario: una società nella quale tutti i membri si riconoscesero eguali davanti alla degustazione ed all'esercizio della poesia. Anche quella smania arcadica di sostituire i propri nomi con quelli ideali di una ideale cittadinanza, acquistava non solo il significato di una fuga impossibile ed ingenua dalla pro

pria identitã, uma sorta di rinuncia civile, ma diveniva la polemica premessa per sentirsi cittadini di un mondo ideale, uguali davanti alla possibilitã di un impegno culturale e poetico. L'aver raccolto nelle proprio colonie uomini non solo di diversa provenienza e di disparata formazione culturale, ma di diversissimo stato sociale, significava rompere le divisioni artificiose create dalla vita del Seicento, facendo sì che quegli uomini si riunissero intorno ad'un identico ideale di cultura e di aspirazioni poetiche. Così se la societã seicentesca era costituita a guisa di piramide, onde le precedenze, il cerimoniale, le gerarchie erano elementi costitutivi della sua stessa esistenza; col l'Arcadia inizia un'interna tensione, tendente ad abbassare il vertice della piramide per ottenere un'eguaglianza almeno sul piano ideale della letteratura: il significato sociale dell'Arcadia puõ in tal senso preludere all'azione che, in sede piũ realisticamente raziocinante, opererà la diffusione della cultura e delle idee illuministiche, e che sfocierà infine nel sovvertimento delle istituzioni attuato dalla Rivoluzione Francese"¹².

Não apenas uma fuga da realidade, não apenas uma mania de substituir os próprios nomes por nomes ideais de uma ideal cidadania, mas uma utopia que tinha implícita a inconsciente aspiração de avizinhar democraticamente os chefes da autoridade constituída — Papas, Imperadores, Soberanos e Príncipes — na nova sociedade, na qual a Arcãdia entendia que todos devessem ser, antes de tudo, pastores. Um resultado, portanto, altamente positivo este da Arcãdia: no momento em que a Itália atravessava um árduo período de decadência política, ela procurou criar uma nova dimensão de relações entre autoridades e cidadãos: no Bosque Parrásio todos eram iguais, pelo menos idealmente, apesar das rústicas vestes dos pastores. E, assim, todos, nobres ou plebeus, nascessem ou não numa região de tradição literária, podiam reivindicar, através da Academia da Arcãdia, o seu galardão de poeta.

¹² Op. cit. pp. 520-21. Sobre o aspecto democrático social da Arcãdia, é interessante a observação de P.E.da Silva Ramos (op. cit. p. 14), que, discorrendo sobre o arcadismo português, afirma: "Na Arcãdia Ulissiponense, os sócios, fidalgos ou não (Reis Quita, um barbeiro, nela assentava-se ao lado de nobres) eram todos pastores que se reuniam no 'Monte Mênaló' (a sala de sessões)".

1.2 Os fundamentos poéticos e estéticos do arcadismo:

Contudo, deixando de lado este valor social, incipiente in dício de que alguma coisa devia mudar, no âmbito especificamente literário e poético as secretas instâncias igualitárias e nivela doras foram mais depressivas do que estimulantes. Como a poesia não é coisa que possa ser ensinada nas Academias, nas reuniões, ou conversações, ou saraus literários, a Arcádia se limitou, por tanto, a ensinar uma técnica, a apregoar o propósito de uma poe sia nova, sem conseguir gerar uma autêntica. Numa comunidade que aspirava conscientemente a ser tal, era normal que acabassem por prevalecer os espíritos medíocres mais que os originais. Destarte, logo se deu uma cisão na Arcádia: Giovan Mario Crescimbene de Macerata (1663-1728) — Cario Alfesibeo —, homem de Igreja, mente estreita, que conseguiu ser eleito o primeiro "Custode Generale" da Arcádia, entrou em desentendimentos com Gian Vincenzo Gravina de Roggiano (1664-1718) — Opico Erimanteo —, alto intelecto, filósofo racionalista, que foi encarregado pela Arcádia de compilar as leis de sua constituição. O primeiro, visando não despovoar a Arcádia, procurando no número, mais do que na quali dade dos engenhos, a força da associação, propugnou uma espécie de programa mínimo, segundo o qual o classicismo proposto era a exaltação de Petrarca e do petrarquismo quinhentista. Um classicismo doméstico, de fácil aceitação, e que, por isso, poderia ser adotado por um grande número de homens. Este classicismo cres cimbeniano propunha, como meta da Arcádia, conseguir, através da imitação de Petrarca e dos seus epígonos, a socialização da poe sia, como exercício exterior e meramente estilístico. Gravina, patrocinator convicto dos Gregos e dos Latinos, negava ao petrarqu ismo arcádico, proposto por Crescimbene, a potência de vencer o seiscentismo. Propugnava um classicismo mais integral, vivifi cante, acima de normas retóricas e de expedientes imitativos, se gundo o qual os poetas deviam praticar aquele nobre e gracioso estilo, tanto latino quanto italiano, onde o espírito dos Gregos e Latinos devia comparecer vestido pela solidez dantesca e pela elegância e candor petrarquista. Contudo, venceu Crescimbene e a cisão foi inevitável: Gravina retirou-se da Arcádia e, mais tarde (1714), os seus discípulos — entre os quais figurava Me tastasio — fundaram uma segunda Arcádia, que recebeu o nome de



"Accademia de' Quirini". Mas, terminadas as rivalidades pessoais, o próprio Crescimbene reconsiderou a sua posição com relação às idéias do classicismo integral graviniano e rendeu a Gravina, no dia 16 de março de 1719, a honra póstuma de reinscrevê-lo no livro de ouro da Arcádia Romana, onde o seu nome figura entre os mais significantes e ilustres¹³.

Gravina, sobre quem pesa até hoje o duro juízo do *De Sanctis*¹⁴ — o precursor da moderna crítica literária italiana, crítico ferrenho da Arcádia, mas o primeiro a reconhecer o valor artístico de Metastasio — é ainda hoje julgado pela maioria dos críticos como um crítico às vezes incerto, um tragediógrafo infelicíssimo e um homem ainda não desprovido de uma certa prosopéia seiscentista. Porém, considerando que o gravinismo, tendo meditado sobre a natureza do fato estético, abriu a estrada não só a Muratori e a Vico, mas também a poetas verdadeiramente novos como Metastasio, Parini, Alfieri, Foscolo e outros, alguns críticos modernos ressaltam o valor da teoria graviniana para os estudos estéticos. R. Schippisi, discorrendo não tanto sobre o valor estético e poético de Gravina, mas muito mais sobre o seu valor histórico, afirma: "Per merito della poetica graviniana, attraverso l'*Arcádia* la letteratura italiana riaffermava con orgoglio la propria fedeltà all'antica e gloriosa tradizione letteraria, senza rinunciare ad una ragionevole ricerca di modernità. In questo senso il gravinismo rappresenta una delle più significative affermazioni dell'umanesimo trasformantesi in neoclassicismo; ed ha ragione il Robertson quando riconosce che il filosofo calabrese 'fu il primo pensatore in Europa il quale affer

¹³ Notícia mais esclarecedora sobre o dissídio Crescimbene-Gravina pode ser verificada em Natali (op.cit. pp. 646-47) e Schippisi (op.cit. pp. 522-25).

¹⁴ DE SANCTIS, F. *Storia della Letteratura Italiana*: Vol.II, Casa Editrice Sonzogno: Milano, s/d - p. 261: "Un arcade era pure Gian Vincenzo, tutto Grecia e Roma, tutto papato e impero, fra testi e commenti, con le spalle volte All'Europa. Dommativo e assoluto, sentenzia e poco discute, in istile monotono e plumbeo. È ancora il pedante italiano, sepolto sotto il peso della sua dottrina, senza inspirazione nè originalità e così vuoto di sentimento come d'immaginazione (...) Anche la sua *Ragion Poetica*, se non mostra gusto e sentimento dell'arte, colpa non sua, esce da' limite empirici della pura erudizione, e ti dà riflessione d'un carattere generale".

masse in termini precisi la necessit  di quel ritorno agli scrittori greci che divenne la parola d'ordine di tutte le posteriori estetiche neoclassiche del sec. XVIII"¹⁵.

Na verdade, a nosso ver, os dois maiores eruditos do século XVIII, na Itália, que se preocuparam realmente com o problema est tico foram Lodovico Antonio Muratori (1672-1750) e Giambattista Vico (1668-1744), ambos inscritos na Arcádia, respectivamente com os nomes de Lamindo Pritanio e Laufilo Terio. Ambos aparecem muito mais avançados e determinados em direção ao enciclopedismo iluminista e às nascentes exigências pr -românticas, mas que, exatamente por terem sido  rcades, podem legitimamente ser considerados entre os teóricos da nova sensibilidade, entre os postuladores daquela mudança do gosto que a Academia patrocinava, apesar da sua especulação ter dado in cio a uma revolução mais vasta e complexa do que aquela mera restauração que a Arcádia historicamente representa. Neste sentido, por considerarmos que a est tica de Vico não contribuiu em nada para o desenvolvimento do arcadismo, uma vez que nem os seus discípulos mais próximos a entenderam integralmente, aqui deixaremos de focalizá-la, ressaltando, entretanto, que talvez Vico tenha sido o único "gênio" que o Setecentos italiano tenha produzido: É ele considerado o pai da est tica italiana e o precursor do idealismo romântico. Por esta razão é que dizem que Vico viveu fora de época, ou, de acordo com o conhecido dito de Michelet: "Vico não foi entendido pelo século XVIII porque falava ao XIX"¹⁶. Na verdade, o pensa-

¹⁵ Op. cit. pp. 529-30. Sobre a vida, as obras, o pensamento e o sucesso de Gravina, consulte-se ULIVI, F. "Gian Vincenzo Gravina" in *Letteratura Italiana - I minori*. Marzorati: Milano, 1961 - pp. 1827-44. Uma interessante análise da *Ragion poetica* (1708) de Gravina, encontra-se em CAMELLA, S. "L'Estetica italiana dall'Arcadia all'Illuminismo" in *Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica*. Parte 2a. Marzorati: Milano, 1959 - pp. 879-82.

¹⁶ ALFIERI, V.E. "L'estetica dall'Illuminismo al Romanticismo fuori d'Italia" in *Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica* (j  cit., p. 582). J  BANCHETTI, S. "Giambattista Vico" in *Letteratura Italiana - I Minori* (j  cit., p. 1846), est  contra este ponto de vista: "(Vico) visse anch'egli nel suo tempo, che indubbiamente super  con la sua singolare intuizione, non senza, per , avere di esso partecipato molte vedute e molti errori e non senza rimanere ad esso debitore di molte conquiste anche se ottenute solo per 'contrasto'".

mento de Vico, formado à base do pensamento humanístico, renascentista e da idade barroca, viveu isolado no seu tempo e em todo o seu século, até quando não o descobrissem os românticos, porque somente romantismo e idealismo podiam torná-lo inteligível e abrir com ele um ideal colóquio.

Deste modo, o principal teórico da Arcádia é para nós L.A. Muratori, apesar de ter exercitado a sua grande atividade intelectual sobretudo como historiógrafo. Contudo, interrompendo as suas pesquisas históricas, ele demonstrou também um interesse estético e, como um repouso, ou quase como um "otium", escreveu os livros *Della perfetta poesia italiana* (escritos antes de 1703 e publicados em 1706), que podem ser considerados, do ponto de vista estético, "il sistema dell'estetica muratoriana"¹⁷, ou, simplesmente, "una teoria del buon gusto"¹⁸. Se bem que o crítico italiano Attilio Momigliano afirmasse que "non c'è il libro che rappresenti l'estetica dell'Arcadia: ma tutte le principali poetiche pubblicate tra la fine del '600 e il principio del '700 tradiscono un ideale d'arte che ci riconduce all'Arcadia"¹⁹, aqui consideramos a *Perfetta Poesia* como o verdadeiro tratado estético do arcadismo, não só italiano, como também universal. Se, por um lado, a teoria muratoriana, pretendeu estabelecer através do conceito de imitação do verdadeiro, e da reivindicação da moral como fim último da poesia, o remédio contra a decadência marinística da poesia italiana; por outro lado, foi esta teoria que, estudada e assimilada pelos teóricos portugueses, como Cândido Lusitano, por exemplo²⁰, lançou as bases de uma nova literatura portuguesa e, sobretudo, da florescente literatura brasileira, até então dependente daquela.

¹⁷ CARAMELLA, S. - op.cit., p. 885.

¹⁸ SCHIPPISI, R. - op. cit., p. 531.

¹⁹ *Storia della Letteratura Italiana*. Giuseppe Principato: Messina, 1936, pp. 338-39.

²⁰ CÂNDIDO, A. (op.cit., p. 52 e nota 6), discorrendo sobre a influência de Muratori em Cândido Lusitano, cita deste a seguinte afirmação: "Seguiremos os passos do celebradíssimo Muratori, que magistralmente tratou desta ignorada matéria, escrevendo os livros *Della perfetta Poesia Italiana*; no que faremos aos Poetas Portugueses um particular serviço para o bom gosto das poesias" (*Arte Poética*, cap. IV, "Do fim da Poesia", pp. 26-30)".

Muratori escreveu os quatro livros da *Perfetta Poesia* com a intenção original de combater os críticos franceses, principalmente Boileau e Bouhours, os quais, através do barroco, golpeavam Tasso, Petrarca e toda a literatura italiana. Mas, diversamente de outros críticos italianos, a sua defesa da poesia italiana não se resumiu a justificar as incriminações feitas aos italianos, através do método chamado "autorizzamento", isto é, a justificação da poesia moderna através dos exemplos clássicos²¹, nem se preocupou em valorizar a primogenitura e a continuidade da língua e da literatura italiana em relação ao latim, conforme uma postura humanística. Pelo contrário, ele preferiu reivindicar, de acordo com a lógica, o caráter próprio das imaginações poéticas e contribuir, assim, com novos lumes para o desenvolvimento da arte poética. Por isso, para ele, a renovação da lírica italiana, ou melhor, o superamento do marinismo, não seria conseguido através de um classicismo de imitação, como queriam alguns *ar*cades, mas sim através de uma poesia de formas temperadas e de temas graves como eram feitas por Maggi e por Lemene: "In Lombardia siami lecito il dire che la gloria d'avere sconfitto il pessimo gusto è dovuta a Carlo Maria Maggi e a Francesco de Lemene" (p. 66).

Para Muratori "dovrà la poesia sempre aver per fine, oltre al diletto, ancor l'utile. Sicché il prossimo, immediato ed essenziale fine de' poeti è il dilettere, il secundário è il giovar ai loro ascoltanti e lettori. La poesia dunque, per giungere alla più alta sua cima, avrà non solamente da rappresentare il vero più maraviglioso, nuovo e pellegrino della natura, ma eziandio cercare attentamente il buono profittevole all'umana repubblica" (pp. 149-50). Como se nota por esta afirmação, feita no III livro da *Perfetta Poesia*, hedonística é a essência da poesia para Muratori, sendo que só os seus reflexos sociais acrescentam-lhe também uma finalidade educativa. Portanto, ele estava

²¹ MURATORI, L.A. "Della perfetta Poesia Italiana" in *La Letteratura Italiana - Storia e Testi* (a cura di G. FALCO e F. FORTI). vol. 44, tomo I, Riccardo Ricciardi Editore: Milano-Napoli, 1964, p. 62, refutando o método do "autorizzamento" afirma que "gli antichi maestri, per non aver tutto preveduto, non hanno bastevolmente fondato tutte le leggi necessarie alla repubblica poetica". Daqui para a frente, faremos as citações de Muratori, colocando, logo após, entre parêntesis, o(s) número(s) da(s) página(s), que remete(m) à edição acima.

propenso a considerar a poesia como poesia mais como um puro de leite, mas, considerando-a como arte sujeita à política e como parte ou ministra da filosofia moral, isto é, como atividade que se explica na sociedade e pode ser valorada também sob este aspecto, é que ele lhe atribui também a função de ser útil ao progresso moral. O doce e o útil da poesia, propostos por Horácio, correspondem, então, à distinção e subordinação com relação à moral: o doce corresponde ao deleite da imitação poética do bem e do verdadeiro, o útil ao intento pedagógico e civil, sem o qual não pode existir perfeito poeta.

O problema posto, então, por Muratori está num acordo entre o epicurismo literário e o idealismo ético, se bem que o acento da distinção recaia no primeiro aspecto da poesia, não no segundo. Assim, é que ele chega a afirmar que "non sia sì fattamente necessario alle volte meritare il nome di buon poeta col solo diletto" (p. 150). Talvez seja esta a razão dele ter tratado da subordinação da arte à política e à filosofia moral só no III livro, enquanto que nos primeiros dois livros a poesia é considerada em si mesma.

Por isso, é que podemos afirmar, com as palavras de Fiorenzo Forti, que "il punto davvero notevole del pensiero estetico muratoriano non riguarda la finalit , ma la natura della poesia e sta in ci : il vero poetico   configurato come verissimile di passione, non di ragione. Il Muratori non gioca sulle parole, concede che Boileau e Bouhours, parlando di 'vero' poetico, intendano verissimile, ma mostra che essi prospettano il verissimile senza alcuna considerazione della soggettivit  dello scrittore, sovrapponendo il loro freddo raziocinio a ci  che pot  apparire come vero all'animo commosso del poeta"²².

Do verdadeiro,  nt o, parte, Muratori. Um verdadeiro que   cópia da natureza, mas aperfei oada conforme o que deveria ser: "per giungere a cagionar meraviglia e diletto colla materia, sar  cura de' poeti il rappresentar gli oggetti de' tre mondi, non quali ordinariamente sono, ma quali verissimilmente possono o dovrebbero essere nella lor compiuta forma" (p. 75). Conforme a distinção aristotélica entre história e poesia, para Muratori o verdadeiro poético não é o mesmo verdadeiro da história, porque

²² FORTI, F. "Ludovico Antonio Muratori" in *Letteratura Italiana - I Minori* (já cit., p. 1885).

é ofício desta representar a matéria qual ela é, isto é, as ações e as coisas como foram ou são, enquanto que o verdadeiro da poesia é uma transfiguração que o poeta faz do verdadeiro natural, isto é, das coisas divinas, humanas e materiais, aperfeiçoando-as, conforme a sua fantasia e o seu talento, a fim de causar de leite. E o deleite, que a poesia deve produzir, outra coisa não é senão o belo, o bom gosto que o poeta deve possuir se quiser entusiasmar os seus leitores. O bom gosto não é senão o gosto positivamente entendido: um mau gosto é inconcebível ou errôneo, porque é o deleite do bem na sua imitação artística, pela qual ele se torna belo: "Né Altra cosa è questo buon gusto universale che l'idea del bello, in cui debbono i saggi poeti sempre tener fisse le lor pupille, se bramano gloria de' lor componimenti" (p. 71).

Assegurado, então, contra as aberrações do mau gosto barroco, Muratori afirma que a essência da poesia está no "dipingere" o verdadeiro, tornando-o "nuovo", através da excelência da matéria e da forma: "Ma la poesia, ... per sua essenza ha questo medesimo descrivere, questo dipingere ed imitare il vero" (p. 73). O deleite, o belo preciso da poesia consiste na novidade e no maravilhoso que emana da verdade representada pelo poeta. Verdade esta que não é a verdade objetiva e unívoca da ciência, mas a verossimilhança, através da qual o poeta pode representar os objetos dos três mundos (o celeste, o humano e o material). Sendo, pois, o objeto da mimese poética universal e mais vasto do que os da ciência e das artes particulares, ele pode atingir aquela novidade, aquele maravilhoso, "appreso dall'intelletto nostro e specialmente dalla fantasia" (p. 74), de dois modos: "il primo è quello di rinvenir cose e verità nuove, pellegrine, maravigliose, che per se stesse apportino ammirazione. Il secondo è quello di ben dipingere con vivaci colori e di vestire con abito nuovo e maraviglioso le verità che per se stesse non son mirabili e pellegrine, con dar loro un tal brio, una tal nobiltà, che la mente de' leggitori in ravvisarle ne prenda singular diletto e con esprimere sì vivamente le cose che paia a noi di vederle" (p. 74). Então, o poeta, que queira deleitar com os seus poemas, deve ser dotado de uma ou outra virtude, mas, logicamente, deleitará mais aquele que, ao mesmo tempo, saiba encontrar verdades novas e acrescentar-lhes uma nova roupagem. Contudo, se considerarmos que não existe nada de novo na natureza, será, então, ofício do

poeta recolher o comum das coisas humanas e, trabalhando com a fantasia, engrandecer, aperfeiçoar a natureza, de modo que se apresentem ao nosso ânimo novos aspectos que normalmente não percebemos. Também entra em cena, na teoria muratoriana, um certo intelectualismo, de acordo com o qual a criação da beleza depende do esforço do poeta enquanto artífice. O artifício torna maravilhoso o que é trivial²³. Portanto, com a definição da poesia como veste esplêndida, que é recorrente no tratado, achamos, de acordo com as palavras de Santino Caramella, que "un nuovo realismo d'ordine ideal-veristico si accoppia così nella concezione del Muratori con l'autonomia tecnica della poesia, e respinge il gusto nella sfera delle conseguenze. Mentre alla funzione dell'ideale estetico, come dover essere delle cose nell'ordine della bellezza, viene da lui elevato il verisimile, che tradizionalmente era invece una degradazione del vero nella fantasia. Il meraviglioso e prodigioso, posto come anomalia geniale dall'estetica antica diventa identico con la produttività della fantasia, surreale"²⁴. Deste modo, Muratori consegue unificar através de uma síntese mimético-intelectiva, não o gosto e a poesia, plasticamente divididos, mas a poesia e a arte poética. O "bello poetico" é então dividido em duas espécies: o gosto das coisas ou verdades imitadas e o gosto da maneira de imitar. Mas, o maravilhoso da fantasia, que supera as manifestações sensíveis da verdade imitada, os reúne no seu desenvolvimento técnico. A qualidade mais geral do belo poético é de fato o "vero nuovo" ou por novidade de objeto, ou por novidade de representação.

Deste novo e maravilhoso Muratori fará depender a importância da fantasia, do talento e do juízo. Para exprimir o maravilhoso, a novidade, o poeta pode representar coisas verdadeiramente acontecidas, certas e existentes, ou, fingir, "colla sua fantasia" (p. 77), coisas que podem ou podiam, devem ou deviam ser e acontecer; isto é, coisas críveis, possíveis e prováveis: "Queste tali cose credibili, possibili e probabili, da noi si chiamano verisimili, perché son simili al vero certo, evidente e

²³ "O si trova da' poeti materia nuova, mirabile e pellegrina; o coll'artifizio si veste di novità e si rende maravigliosa, quando essa è triviale" (p. 74)

²⁴ Op. cit., p. 887.

reale" (p. 77). O maravilhoso expresso pelo poeta, ou, como já dissemos, a verdade representada pelo poeta nada mais é que a verossimilhança, produto direto da fantasia. Não existe, portanto, a verdade da poesia, mas sim o verdadeiro poético, ou seja, uma "verdade provável", presa, por um lado, à analogia com as verdades objetivamente constatáveis e, por outro lado, à imaginação criadora. A verossimilhança, que é, pois, "un mezzo efficace per far apprendere più vivamente il maraviglioso" (p. 78), representa a possibilidade e a probabilidade do verdadeiro. Mas, no entender de Muratori não se pode dar aos poetas uma desmoderada liberdade na criação de imagens, ou, deixar a fantasia abandonada a si mesma, pois, a nobre, verdadeira e séria poesia tem as suas próprias leis. "Ora le leggi della poesia seria consistono in vollere che le immagini maravigliose, nuove, sontuose e nobili, che il poeta rappresenta alla prima apprensione, sieno accompagnate da un'altra qualità essenziale, cioè che ci appaiano vere e contengano il vero necessario, avvenuto e reale, o il vero possibile, probabile e credibile. Se un dì questi due veri non si trova nelle immagini e se questo non s'apprende nel medesimo tempo dall'intelletto, noi non possiamo ritrarne soda dilettazione, anzi ne sentirem dispiacere" (p. 79). Como se nota, Muratori põe lado a lado o entendimento e a fantasia ao reconhecer a verdade das imagens poéticas. Com isso, em parte, ele obedece à necessidade de reagir aos excessos seiscentistas e, em parte, sofre a ação dos críticos franceses. Contudo, podemos dizer, com as mesmas palavras que Antônio Cândido usou ao analisar Cândido Lusitano, que "não se poderia realmente esperar que um neoclássico aceitasse a criação como arbítrio, pois já vimos qual foi a característica do seu tempo: um esforço para recuperar o equilíbrio expressivo, que nunca se obtém sem realçar o elemento racional e voluntário do trabalho artístico. É compreensível, assim, que ele acumule limitações teóricas e barreiras práticas a qualquer deslize da fantasia fora do decoro, da inteligibilidade, da racionalidade"²⁵.

Então, para o realismo muratoriano, a poesia deve conter os dois verdadeiros: o real e o possível. O impossível é inverossímil e, por isso, não artístico: é o falso poético. Ao passo

²⁵ Op. cit., p. 53.



que o verossímil das invenções artísticas é o verdadeiro poético, o qual é, de fato, obra do "*fare e in certa quisa creare*" (p.81), próprio da fantasia e do talento, isto é, da invenção poética: "ora questo *fare e creare* azioni, costumi e sentimenti, suol *apelarsi inventare*; ond'è che cotanto si stima necessaria ai poeti l'invenzione e che in essa consiste specialmente la gloria poetica" (p. 81). Daí a diferença entre história e poesia: de acordo com o conceito aristotélico, a poesia, sendo mais filosófica e melhor do que a história, diz mais as coisas universais, enquanto que a história, descrevendo só aquilo que a natureza já produziu, diz mais as coisas particulares. Por isso, o poeta, que é um "facitore", quando pinta a paixão ou a virtude de um determinado personagem, não se detém na notícia particular que daquele personagem lhe fornece a fama ou a história, mas, "alzandosi a contemplar l'universale potenza della natura, quindi trarrà fuori materia pellegrina e mirabile per poter dipingere quella passione, quella virtù in guisa meno dagli altri osservata e con sentimenti che forse non caddero, ma potevano verosimilmente cadere in pensiero a quella persona" (p. 81). Já o historiador não pode fazer o mesmo, porque é seu dever narrar aquilo que verdadeiramente aconteceu, sem dar lugar a paixão alguma. Se os historiadores se valessem de imagens poéticas, "là ove cercano riputazione di sincerità e giudizio, acquisterebbero fama di deliranti e d'appassionati" (p. 103).

A fantasia é, então, para Muratori muito importante, pois, ela é uma faculdade que recebe e conserva as imagens que "*o dirittamente son vere a lei e tali ancor dirittamente appaiono all'intelletto (...)* o *dirittamente* sono sol *verisimili* alla fantasia e all'intelletto (...) o le immagini son *dirittamente vere o verisimili alla fantasia*, ma solo *indirettamente* appaiono tali all'intelletto" (p. 89). É função da fantasia criar imagens naturais, diretamente verdadeiras tanto para ela como para a razão, ou artificiais, verdadeiras para ela, mas indiretamente verdadeiras para a razão; imagens que serão selecionadas pelo entendimento e valorizadas e discutidas pelo juízo. Ela se inspira, portanto, na sua matéria, mas pode continuá-la, se esta lhe falta, qualificá-la esteticamente, se obscura; é ela que dá um hábito e uma alma nova às coisas, conforme o fundamento puro do bom gosto universal. Mas, não importa à fantasia se as imagens são verdadeiras ou falsas, porque, de um lado, ela as submete ao intelec

to, para uma espécie de síntese seletiva, como imagens dos objetos e expressões dos conceitos, e, do outro lado, "agitata dall'affetto", ela as elabora por si mesma, na ordem dos sentidos. Temos assim imagens "intellettuali ed ingegnose", produzidas pela "fantasia collegata coll'intelletto", e imagens que Muratori chama de "fantastiche", isto é, "quelle che dirittamente contengono il vero o il verisimile richiesto dall'intelletto, apparendo in queste, più che nelle altre, il lavoro e la forza della fantasia" (p. 89). As imagens poéticas são da segunda espécie porque nelas concorre o artifício, que é próprio da fantasia. É através do artifício que o poeta pinta, seja na linguagem própria, seja na figurada, seja na poesia como na prosa, as coisas naturais como se elas estivessem sob seus olhos, e faz com que o leitor pareça vê-las. Deste modo, a fantasia, "commossa da qualche affetto", pode unir duas diversas imagens simples e naturais e lhes dar uma figura ou um ser diferente do que as representa o sentido. Isto fazendo, a fantasia imagina como animadas coisas que são sem alma. É o "inganno della fantasia innamorata", através do qual as imagens realísticas, produzidas pelos sentidos, são substituídas por imagens idealizadas, produzidas pelo sentimento. É o que acontece, sobretudo, na poesia de amor, e culmina na entificação do próprio amor: "In un amante la fantasia è tutta piena di quelle immagini che le sono trasmesse dall'oggetto amato. L'affetto violento le fa, per esèmpio, concepire come rara e inviabil fortuna l'essere vicino alla cosa che s'ama e l'essere da lei toccato" (p. 92).

Portanto, ainda que as imagens fantásticas não sejam verdadeiras diretamente ao intelecto, também indiretamente servem para exprimir e representar o próprio verdadeiro intelectual. Todas as metáforas, as hipérboles, as parábolas, os apólogos e outros conceitos da fantasia, são como um manto que serve para vestir a verdade interna do poeta. Por isso, também nestas imagens fantásticas permanecem bem distintos o verdadeiro e o verossímil conforme a razão, definido logicamente em relação à verdade objetiva, e o verdadeiro e o verossímil da fantasia. Nada de falso, portanto, porque expressão dos afetos do poeta, que tornam verossímil também aquilo que o frio raciocínio não reconhece como tal. "All'intelletto appare falsissimo questo ammanto a prima vista; ma penetrando egli nella sua significazione, appresso ne raccoglie una qualche verità a lui cara; non essendo altro in effetto

queste immagini che un vero travestito e (per usar le parole di Dante) 'una veritã ascosa sotto bella menzogna'" (p. 93). A linguagem metafórica nada mais é, então, que a linguagem natural dos afetos, o que, aliás, não entendia o racionalismo estético dos críticos franceses que Muratori combatia.

De tudo o que foi dito até aqui sobre o conceito de fantasia em Muratori, parece-nos que não tenha totalmente razão a Professora Carla Inama, quando afirma: "Da dove si può concludere che il verisimile di Muratori è dettato dai sentimenti e non dalla ragione (...) un verisimile che la ragione difficilmente domina e che censura solamente se non viene rispettata quella lontana base di veritã su cui poggia²⁶. Como já vimos, o verossímil de Muratori é um produto direto da fantasia, a qual, por sua vez, no que diz respeito à elaboração das imagens sensíveis, é uma "apprensiva inferiore", enquanto que o intelecto (e o engenho) é uma "apprensiva superiore". Isto quer dizer que, para Muratori, apesar de haver uma predominância da fantasia no ato de criação de imagens poéticas, esta fantasia, entretanto, deve estar sempre subordinada à razão, a qual lhe serve de freio ou de rédeas. Neste sentido, ele afirma, após reduzir o "furore poetico" a simples "estro", como agitação natural das imagens e espontâneo movimento dos afetos e das paixões: "Resta ora da vedersi, come l'intelletto (o vogliam dire il giudizio e l'apprensiva superiore) assista alle immagini della fantasia, che da lui son direttamente conosciute false, e quando ei le permetta l'uso di questi vaghi deliri. Già di sopra s'è per noi dimostrato che la fantasia è una potenza sì gagliarda, che può signoreggiare nell'anima nostra, e non ubbidire all'intelletto, benché sia ufizio di lui il reggerla e illuminarla per ben concepir le cose, e per formarne un retto ragionamento" (p. 97). Para ele, somente nos loucos, nos frenéticos e nos bêbados, naquele que sonha ou naquele que é atacado por violenta hipocondria ou melancolia, pouco ou nada opera a razão e o juízo. A fantasia governa-lhes a alma e, sem sentir o freio do juízo, vai movendo e revolvendo o reino das suas imagens. A fantasia, então, desordena e confunde as imagens. Já a fantasia dos bons poetas tem que ter o freio do juízo, para

²⁶ *Metastasio e i Poeti Arcadi Brasiliani*. F.F.C.L. - USP.: S. Paulo, 1961. pp. 21-22.



que as suas imagens sejam dotadas de harmonia, de ordem, de beleza. Por isso, conclui: "Adunque convien dire che l'inttelletto in qualche guisa ritenga il suo imperio sopra la fantasia de' buoni poeti, da che non può dirsi che assolutamente e affatto ei la signoreggi, come fa ne' filosofi e negli storici; (...). S'accorda egli perciò colla fantasia de' poeti non come assoluto padrone, ma come amico d'autorità" (p. 98).

Destarte, no segundo livro da *Perfetta Poesia*, Muratori procede ao exame do talento e do juízo. O talento, para ele, "altro non è se non quella virtù e forza attiva con cui l'intelletto raccoglie, unisce e ritrova le simiglianze, le relazioni e le ragioni delle cose" (p. 107). Ele se exercita de duas maneiras: "o col penetrar nell'interno delle cose e comprendere la ragione, qualità e natura loro; o col volar velocemente su mille differenti e lontani oggetti e quindi raccogliere le simiglianze, le corrispondenze e i legami che han fra loro questi diversi oggetti" (p. 107). O talento sendo, pois, uma faculdade que apreende as razões internas e as relações das coisas, preside, por isso, as similitudes, as metáforas e os conceitos. O talento vasto é fonte das comparações e das metáforas: "accoppiare o ritrovare le simiglianze delle cose, credo io che possa riconoscersi quali sieno gl'ingegni vasti" (p. 109); enquanto que fonte de reflexão é a perspicácia ou acuidade, da qual devem ser dotados os poetas para não vestirem as suas composições só com imagens fantásticas: "Egolino (i poeti) perciò ricorrono ad un altro fonte, che è quello delle riflessioni ed osservazioni. Si formano queste dall'intelletto nostro, allorchè misurando e penetrando colla sua acutezza l'interno e la natura delle azioni, de' costumi e, in una parola, di tutte le cose, scopriamo in esse delle verità, le quali o non così agevolmente si scoprirebbero da altri ingegni, o non s'aspettano dagli uditori e lettori" (p. 110). A linguagem "ingegnosa" não deve, então, ser condenada, antes, ela produz a maravilha necessária à poesia, pois de acordo com um preceito aristotélico, "indizio di grande ingegno è il trovar bellissime e nuove similitudini o comparazioni; che è quanto il dire, saper trovare ed accoppiare le simiglianze delle cose" (p. 109). Só as acuidades fundamentadas no falso ou as imagens prolongadas, através de sofisticados sofismas, devem ser evitadas: "Adunque non debbono tali concetti aver luogo ne' componimenti seri, proprio de' quali non è destar il riso" (p. 118). E, concluindo suas con

siderações sobre o talento, Muratori afirma: "Dico adunque, che a formare un poeta eccellente non solamente si richiede una pronta, chiara e feconda fantasia, un acuto e vivace ingegno; ma che è ancor necessario quell'ingegno universale, il quale da me vuol chiamarsi *filosofico*" (p. 129). Para explicar esse tipo de talento, ele retorna a Plotino, especialmente à sua distinção entre o talento "músico", o "amatorio" e o "filosofico", todos concorrentes na produção poética. O primeiro busca o belo nos sons, nos cantos, nos números, em tudo aquilo que possui harmonia e deleita os ouvidos; o segundo busca o belo que satisfaz e deleita os olhos e se encontra na superfície agradável dos corpos; o terceiro também busca o belo, mas aquele belo que é incorpóreo, que não se vê e não se ouve, "ma solo si comprende coll'intelletto, il quale dalle cose udite o vedute intende le bellezze interne e universali delle cose" (p. 129). Movido pelo seu racionalismo, que considerava o talento mais dependente da lógica que da inspiração, Muratori achava necessários esses três tipos de percepção ao bom poeta, mas dava prevalência ao talento "filosofico": "diciamo che tutti i tre questi ingegni, ma specialmente l'ultimo, son necessari per formare un compiuto poeta" (p. 130).

O talento é, então, uma virtude e uma força ativa através da qual o intelecto produz os conceitos metafóricos, as imagens engenhosas por semelhança e aquelas de relação e de reflexão; contudo, ele deve ser controlado pelo juízo (já anteriormente definido, de passagem, como "amico d'autorità" da fantasia). Muratori dá ao juízo grande relevo: é a faculdade que orienta a fantasia e o talento na composição poética. As faculdades inventivas possuem, por isso, uma relativa liberdade, porque o juízo estará sempre presente lá onde uma imagem lhe pareça logicamente inaceitável, ou uma idéia muito diluída no falso. O juízo costuma ser chamado "*prudenza, diritta ragione* e ancor talora *buon gusto*, ed è una parte, virtù o potenza dell'intelletto medesimo" (p. 131). Diferentemente do talento e da fantasia, que admitem regras e se governam com leis universais e gerais, o juízo é que regulamenta e mede as suas sentenças, conforme a disposição dos indivíduos, das circunstâncias e particularidades, usando continuamente novas leis, reflexões, aplicáveis a uma e não a outras ocasiões. Contudo, apesar do juízo ser "una virtù che si fonda sulla considerazione degl'individui e delle cose particolari" (p. 131), e de ter, por isso mesmo, inumeráveis leis e regras, Muratori admi

te: "Benché però non possa darsi legge del giudizio, pure studia moci di aiutare anche in questo i giovani desiderosi di profitto" (p. 132). E aqui passa a traçar uma espécie de programa poético, no qual faz a conexão platônica do juízo estético e crítico com o juízo moral, e do bom gosto artístico com a prudência como gosto prático, sem, no entanto, perder de vista a polêmica com os críticos franceses que, condenando o barroco, condenaram também toda a tradição poética italiana, de Tasso a Petrarca. Assim é que começa dizendo, amparado pelos ensinamentos de Quintiliano: "Per altro è una regola fondatissima, per ben giudicare ancor de' grandi uomini, il non credere perfetto tutto ciò che essi han detto" (p. 132). O juízo ou bom gosto ensina que deve haver cautela mesmo quanto aos autores veneráveis pela antigüidade e famosos pelo constante aplauso de muitos séculos, porque em todos eles se pode encontrar defeitos ou alguma coisa que podia ser melhor pensada. O juízo mostra, então, que o belo não se exaure em nenhum exemplo, por isso é falaz a adoração dos antigos, tão apregoada por Boileau, e, em geral, a idolatria de um só escritor: nem tudo é ouro, nem mesmo nos grandes. Em suma, para se formar um bom juízo, e ser um bom poeta é necessário ler muito, tanto os poetas, antigos ou modernos, como os críticos e os teóricos, porque a perfeita poesia deve evitar os extremos viciosos, ou seja, a engenhosidade ou afetação dos marinistas ou a "sicci^{ta}" ou aridez dos líricos quinhentistas: "Vero è però, che sic^{come} i poeti affettati han bisogno per l'ordinario di freno, così altri possono avere necessit^a di sprone. E ciò avviene quando si cade nell'opposto vizio e nell'altro estremo, cioè nell'*asciutto*, nel *secco* e nel *digiuno*" (p. 146). Em outras palavras, a poesia deve evitar tanto a afetação, que é o vício precípua do estilo "fiorito", como a aridez, que é vício do estilo "maturo". "Saran dunque tenuti i poeti d'avere 'os magna sonaturum'; converrà lo^{ro} dir cose più che ordinarie e mirabili; usar gagliardissime, tenerissime e non comunali espressioni; trovare immagini pellegrine o di fantasia o d'ingegno; intrecciare ed interrompere i lor favellari con esclamazioni, apostrofi, digressioni e altre affetuose, grandi e leggiadre figure, con metafore vive, con riflessioni inaspettate, e far vivacissime dipinture de' costumi, degli affetti, delle azioni, de' ragionamenti umani, avendo però sempre fissi gli occhi nel verisimile e nel decoro. Dee la poe^{sia}, in una parola, tener risvegliato l'uditore, diletтарlo e ra

pirlo. Senza questo pregio non si puõ essere sommo poeta" (p.147).

Enfim, entre maravilha e razão se inclina Muratori: se conscientemente defende e aconselha a segunda, como homem de um século racionalista, naturalmente e de certo modo ignaro propen de pela primeira, como pré-romântico que é. Contudo, o seu propósito continua sempre e fundamentalmente aquele de se opor aos "moderni" em nome de um classicismo autêntico, aristotélico e tipicamente italiano: se, de um lado, propugna o direito da fantasia e o entusiasmo platônico, não ignora, do outro lado, o conceito de imitação e os preceitos aristotélicos. Isto é tipicamente Arcádia.

2 - A Arcádia Lusitana:

2.1 Histórico e fundamentos teóricos do arcadismo português

Afiança-nos Hernâni Cidade, nas suas *Lições*, que as luzes do século, propagadas de França, começaram a chegar em Portugal no final do século XVII, provocando as primeiras restrições das formas de cultura literária (o conceptismo e o cultismo de tipo gongórico) e de cultura filosófica (a Escolástica), que nortearam os espíritos portugueses durante os últimos anos do século XVI, todo o século XVII e quase toda a metade do século XVIII. As novas idéias penetraram em Portugal por três caminhos: através de estudantes, letrados e cientistas portugueses que estagiaram em Universidades européias e que de lá regressaram imbuídos de espírito revolucionário; através de clérigos franceses missionados em Portugal e, através de uma política casamenteira impetrada por Luís XIV, que procurava transformar Lisboa numa espécie de baluarte da sua persistente luta contra a Casa de Áustria. As primeiras reações contra o formalismo seiscentista deram-se nos campos das ciências e da filosofia, alastrando-se, devagar, ao campo da literatura. Como consequência disso, foram criadas inúmeras Academias literárias e científicas. Por volta de 1696, são organizadas em casa do conde da Ericeira as *Conferências Discretas e Eruditas*: nesta casa surgiu a iniciativa da tradução do cé

lebre livro de Boileau. E aqui, afirma, textualmente Hernâni Cidade: "O livrinho — *Arte Poética de Boileau*, traduzida do Francês pelo Excelentíssimo Conde da Ericeira. Acompanhada a sobredita tradução com a carta que Boileau escreveu ao Excelentíssimo Conde, agradecendo-lhe a bela tradução que lhe remetera da sua *Arte Poética* — só foi publicado em 1818, mas o tradutor não deixaria com certeza de tornar conhecido o manuscrito de quantos homens de letras lhe freqüentavam as tertúlias. Assim, podemos datar de 1697, ano da sua elaboração, o magistério, entre nós, da crítica neoclássica francesa, e a reação, por ela suscitada ou animada, contra o gongorismo dominante²⁷.

Pela citação acima, é de se concluir que a tradução do Conde da Ericeira e, conseqüentemente, a poética de Boileau esteve confinada a um número reduzido de adeptos. Por isso mesmo é que, apesar de alguns letrados portugueses terem ensaiado, ainda no início do século XVIII, a crítica neoclássica, só em 1746 apareceu o *Verdadeiro Método de Estudar* de Luís Antônio Verney (1713-92), que se constituiu o libelo e a tentativa de reforma da vida mental portuguesa. Este livro, todo calcado nos teóricos franceses²⁸, "são 16 cartas compactas, de vasta erudição enciclopédica, mas animada de vibração combativa, expressa na fluência dum estilo familiar, como convém a cartas, onde não faltam a energia e a graça, a uma infinita distância da empolada, oratória linguagem da época. Todas as matérias que poderiam interessar os cultos de então ali são tratadas — e cada uma delas às vezes com um saber que dir-se-ia de especialista"²⁹. Contra ele logo reagiram os religiosos, principalmente, os jesuítas que eram os "donos" do ensino em Portugal, os poetas acostumados às afetadas metáforas e os universitários, profanados na majestade de um saber que se lhes denunciava palavroso e estreito, e uma grande polêmica se

²⁷ *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*. 2ª vol., 4a. ed. Coimbra Editora: Coimbra, 1959, p. 64. P.E. da S. Ramos (op. cit., p. 14) afirma que a data da impressão da tradução do Conde da Ericeira foi 1793.

²⁸ Se bem que haja opiniões em contrário, como a de HOLLANDA, S. B. de, op. cit., p. 104: "*Verdadeiro Método de Estudar*, inspirado largamente nas idéias de Muratori e Genovesi".

²⁹ CIDADE, H. (op. cit., p. 96).

estendeu até 1752 (com alguns ecos, repercutindo ainda por volta de 1764), quando venceu, de vez, a Filosofia Moderna nas suas três tendências principais: o Neoclassicismo ou a imitação do classicismo francês, o Iluminismo (ou Ilustração, como prefere Antônio Cândido) com a fusão de racionalismo e empirismo e o Arcadismo de influência italiana, muratoriana e metastasiana.

Porém, há-de se afirmar que parece não tenha sido o *Verdadeiro Método de Estudar*, do Padre Barbadinho (pseudônimo de Verney), que mais influenciou os árcades portugueses, mas sim o livro que Cândido Lusitano (pseudônimo do Padre Francisco José Freire - 1719-73) publicou em 1748, com o seguinte título: *Arte Poética ou Regras de Verdadeira Poesia em geral e de todas as suas espécies principais tratadas em juízo crítico*. Como diz o título, este livro pretendia tratar com mais dignidade a poesia, tentando tirá-la do plano secundário que a submetia a estética neoclássica, com relação à sua finalidade de puro deleite. Seguindo os passos de Muratori³⁰ ao analisar a finalidade da poesia, Cândido Lusitano conclui que ela não visava o puro deleite, mas que, como as demais produções do espírito, era também útil ao progresso moral.

Se bem que o crítico luso considere Cândido Lusitano "mais artista do que o Barbadinho", e diga que "vale a pena atentar mais demoradamente na doutrina de Freire, sobretudo pela projeção (...) em discípulos como Antônio Dinis da Cruz e Silva"³¹, ele, entretanto, dispensa mais tempo e espaço na *tratação* do *Verdadeiro Método*, sobretudo pela influência que ele suscitou na reforma da Universidade, impetrada por Pombal, em 1772, mas cujas bases já haviam sido lançadas em 1759, pela organização dos Estudos Menores (secundários). Seja como for, julgamos que ambos foram os mais importantes reformadores e legisladores do gosto literário luso-brasileiro do século XVIII. Através deles, as luzes do século passaram ao grupo da Arcádia Lusitana, quer na teoria quer na prática poética.

A Arcádia Lusitana ou Ulissiponense foi fundada, no dia 11 de março de 1756, por três bacharéis provenientes de Coimbra: Antônio Dinis da Cruz e Silva (de triste memória para os brasileiros porque foi o magistrado que sentenciou os poetas Tomás Antô

³⁰ Vide nota 19

³¹ CIDADE, H. (op. cit., pp. 170 e 166)

nio Gonzaga e Alvarenga Peixoto, e mais tarde participou do julgamento de Silva Alvarenga, também por motivos políticos), Teotônio Gomes de Carvalho e Manuel Nicolau Esteves Negrão, aos quais se agregou um poeta logo considerado, pela sua superioridade, como porta-voz da instituição, a cujos destinos largo tempo presidiu: Pedro Antônio Correia Garção. É curioso notar que essa Arcádia surgiu mais de sessenta e cinco anos após o modelo romano. Por que? Não houve árcades antes desta data? Sérgio Buarque de Hollanda, no ensaio há pouco referido, arrolando motivos políticos para a insurreição ao gosto barroco, tanto na Itália como em Portugal, recentemente libertados do domínio espanhol, nos dá os nomes e pseudônimos de alguns deles — dentre os quais o nosso José Basílio da Gama — que se filiaram à Arcádia de Roma. Os portugueses, aceitando os ideais estéticos proferidos pelos italianos da Arcádia, resolveram cooperar ativamente para a prosperidade da Academia. Assim, em 1721, "D. João V, representado por seu embaixador, era solenemente recebido pelos pastores romanos, como se fora um dos seus, e tomava, por essa ocasião, o nome de Arete Melleo"³². Quatro anos depois, aproveitando as riquezas vindas do Brasil, o rei doava à Arcádia de Roma uma faixa retangular de terreno sobre o Janículo. Essa área, depois de cuidadosamente adaptada, iria incorporar-se, sob a denominação de Bosque Parrásio, à toda a história ulterior da Arcádia Romana. E, em sinal de gratidão ao régio gesto, os pastores romanos compuseram inúmeros versos de exaltação à figura do seu benfeitor lusitano. Depois, por mais duas vezes, em 1744, por ocasião de uma grave enfermidade do rei e, em 1751, por ocasião da sua morte, outros altissonantes versos foram compostos para enaltecer o "lume dos príncipes". Durante, pois, todo o seu reinado, D. João V demonstrou mais zelos pelos movimentos inovadores surgidos no estrangeiro do que por um sincero empenho reformador dentro das fronteiras lusitanas. Só com D. José I, seu filho e sucessor, é que ocorrerá a verdadeira transformação intelectual do país, provocada, em parte, pela obra do Barbadinho.

³² Op. cit., p. 99.



2.2 A "Colônia Ultramarina" e o ideário poético dos ârcades mineiros

qual?

Dessa transformação participaram direta ou indiretamente nossos ârcades quando universitários em Coimbra. Dos ârcades mineiros — Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Silva Alvarenga — que são objeto do nosso estudo, Cláudio é o mais velho e o primeiro que passou por Coimbra: de acordo com João Ribeiro³³, o período coimbrão de Cláudio deve ter sido de 1749 a 1753. Assim sendo, ele deve ter tomado conhecimento das teorias de Verney e de Cândido Lusitano ainda em Portugal, mas não pode ter sido sócio da Arcádia Lusitana que não existia nessa época. Aliás, ele jamais nos disse que pertencesse a uma das Arcádias, a Romana ou a Lusitana: ele apenas se intitulava "ârcade ultramarino". Por isso, Caio de Mello Franco³⁴, estudando os biógrafos de Cláudio e o manuscrito do *Parnaso Obsequioso*, chega à conclusão que não houve no Brasil uma Arcádia Ultramarina, mas simplesmente uma "Colônia Ultramarina", da qual Cláudio diz ser o Vice-Custode com o nome de Glauceste Saturnio. Diz ainda o pesquisador que Cláudio fundou a Colônia no dia 4 de setembro de 1768 e que se presume ter pertencido a ela, além de outros, Gonzaga, Alvarenga Peixoto, Santa Rita Durão, Silva Alvarenga, Basílio da Gama, Domingos Caldas Barbosa, Manuel de Arruda Câmara, José Ferreira Cardoso, Antônio Cordovil, João Pereira da Silva, Mariano José Pereira da Fonseca e Inácio de Andrade Souto Maior.

Seja como for, "ârcade, romano, ultramarino" (título que aparece em algumas poesias escritas em italiano), ou simplesmente "ârcade ultramarino" (como aparece no frontispício da edição original das *Obras*) são títulos que Cláudio se atribuía não por

³³ COSTA, C.M.da. *Obras Poéticas*. Nova ed. por João Ribeiro (2 tomos). Garnier: Rio, 1903, I, p. 13. (As referências e os versos de Cláudio, com as devidas correções ortográficas, serão citados desta obra, com exceção dos versos do *Parnaso Obsequioso*).

³⁴ *O Inconfidente Cláudio Manuel da Costa - O Parnaso Obsequioso e As Cartas Chilenas*. Schmidt, edit.: Rio, 1931, pp. 13-21.

filiação direta às Arcádias estrangeiras, mas por filiação espiritual, por aceitação do credo estético do movimento arcádico que pregava a reação contra o "seiscentismo", isto é, contra o "mau gosto" da poesia barroca. Se bem que ele tenha se formado culturalmente dentro do cultismo ou gongorismo (como nos revelam suas primeiras composições), pois as teorias arcádicas ainda não tinham vingado em Portugal, e disso ele se desculpa no prólogo das *Obras*³⁵, ele reconhece os seus defeitos e confessa o esforço que fazia para assimilar a nova lição. Mas o importante dessa confissão é notar que Cláudio sentia-se inclinado para a Arcádia, apesar de que não conseguia atingi-la completamente. No entanto, lia as novas teorias portuguesas e os poetas franceses e italianos, que lhe serviram de modelo para um grande número de composições. E entre eles, poeta apreciado e lido por Cláudio deve ter sido Metastasio, de quem traduziu alguns dramas e de quem citou os seguintes versos do *Alessandro nell'Indie* no prefácio ao poema *Vila Rica*:

*Qui par s'intende
Di gloria il nome, e la virtù s'onora:
Ha gli Alessandri suoi l'Idaspe ancora.*

³⁵ "Bem creio, que te não faltarã que censurar nas minhas Obras, principalmente nas Pastorais; onde preocupado da comua opinião te não hã de agradar a elegância de que são ornadas. Sem te apartares deste mesmo volume, encontrarãs alguns lugares que te darão a conhecer; como talvez me não é estranho o estilo simples; e que sei avaliar as melhores passagens de Teócrito, Virgílio, Sannazaro e dos nossos Miranda, Bernardes, Lobo, Camões, etc. Pudera desculpar-me, dizendo que o gênio me fez propender mais para o sublime: mas temendo, que ainda neste me condenes o muito uso das metáforas, bastará para te satisfazer, o lembrar-te, que a maior parte destas Obras foram compostas ou em Coimbra, ou pouco depois, nos meus primeiros anos; tempo em que Portugal apenas principiava a melhorar de gosto nas belas letras. A lição dos Gregos, Franceses e Italianos, sim, me fizeram conhecer a diferença sensível dos nossos estudos, e dos primeiros Mestres da Poesia. É infelicidade de que haja de confessar; que vejo, e aprovo o melhor; mas sigo o contrário na execução" (I, pp. 100-01).

Tomás Antonio Gonzaga passou por Coimbra, segundo Rodrigues Lapa³⁶, no período compreendido entre 1761 a 1768. Portanto, a sua formação universitária se deu na plena efervescência da transformação intelectual do país e quando a Arcádia Lusitana já houvera produzido o melhor de seus frutos. Por isso, ao contrário de Cláudio, é evidente nele a influência dos árcades portugueses³⁷, e, sobretudo, está arraigado nele a teoria da imitação dos greco-romanos. Contudo, ele não externou explicitamente as suas idéias neoclássicas como fizeram, principalmente, Cláudio e, depois, Silva Alvarenga.

Este chegou em Coimbra em 1771³⁸, um ano antes que Pombal decretasse a Reforma da Universidade, e lá ficou até 1777, quando regressou ao Brasil imbuído das idéias filosóficas dos enciclopedistas. A Universidade de Coimbra acabara de sair da decadência por que passara. Pombal contratara novos e capazes professores e a nova ideologia era pregada em todas as suas cátedras. Silva Alvarenga entusiasmou-se com a nova época que despontava para as letras, e seu estro acendeu-se para celebrar-lhes os triunfos. Saudou a mocidade portuguesa, a quem se abriam de novo as portas do templo das ciências, sem que se esquecesse da mocidade brasileira. Esta ode, "À mocidade portuguesa por ocasião da reforma da universidade", foi lida pelo Marquês de Pombal, que logo desejou conhecer pessoalmente o jovem poeta. Animou-se Silva Alvarenga com este acolhimento e, incitado pelas palavras do marquês, compôs o seu poema heroicômico "O Desertor", mais conhecido com o título "O Desertor das Letras", publicado em 1774 às expensas do Primeiro-ministro português. No prefácio, em que ele justifica o poema, externou as suas idéias neoclássicas: "A imitação da natureza, em que consiste toda a força da poesia, é o

³⁶ GONZAGA, T.A. *Poesias - Cartas Chilenas*. Ed. crítica de M. Rodrigues Lapa. I.N.L.: Rio, 1957, p. XIII. (As referências e os versos de Gonzaga serão citados desta obra).

³⁷ RAMOS, P.E.da S. op. cit., pp. 17 e 29: fala-nos da influência de João Xavier de Matos sobre Gonzaga.

³⁸ SILVA ALVARENGA, M.I. da. *Obras Poéticas*, (2 vol.) coligidas e anotadas por J. Norberto de Souza Silva. Garnier: Rio, 1864, I, pp. 38 e 42 (As referências e os versos de Silva Alvarenga, com as devidas correções ortográficas, serão citados desta obra).

meio eficaz para mover e deleitar os homens; porque estes têm um inato amor à imitação, harmonia e ritmo" (29 vol., p. 5). Mais tarde, escrevendo ao amigo mais velho e orientador poético Basílio da Gama, na "Epístola a José Basílio da Gama, Terminando Sipílio", provavelmente inspirada na "Declamação Trágica" de Basílio — a qual, segundo Joaquim Norberto, não passa de mera paráfrase de "La Déclamation Theatrale" do francês Dorat — Silva Alvarenga externa todo o seu ideário poético, já resumido no prefácio acima citado. Começa apregoando o princípio da imitação da natureza, de uma natureza aformoseada pelos sentimentos do poeta, a fim de que a poesia, regulada pelo juízo, atinja o deleite e o ensinamento moral:

*Gênio fecundo e raro, que com polidos versos
A natureza pintas em quadros mil diversos:
Que sabes agradar, ensinar por seu turno
A língua, que convém ao trágico coturno:
Teu Pegaso não voa furioso, e desbocado*

----- mas por um nobre meio
Sente a doirada espora, conhece a mão, e o freio:

Contudo para se alcançar esta finalidade, é necessário banir a imagem rebuscada; é preciso cultuar a simplicidade:

*Tu sabes evitar, se um tronco, os jaspe animas,
Do sombrio espanhol os góticos enigmas,*

Combate, pois, as "alambicadas frases" do cultismo e, ao mesmo tempo os "agudos epigramas" do conceptismo, porque naquela época havia ainda remanescentes da maneira velha:

*Que inda entre nós abortam alentos dissolutos,
Verdes indignações, escândalos corruptos.*

Até aqui Silva Alvarenga medita sobre a essência, limites e alcance da poesia, de acordo com a teoria dos árcades portugue

ses, apregoando a naturalidade, ou seja, a observância das leis da natureza, para que a poesia atinja os seus objetivos. Mas, retomando o preceito horaciano — "si vis mi flere, dolendum est primum ipsi tibi" —, que foi glosado por todos os tratadistas e autores de artes poéticas a partir do Renascimento, ele ressalta os valores da sensibilidade, o culto da emoção, que exprime os impulsos naturais e corresponde a verdades mais fundas que as da razão:

*Da simples natureza guardemos sempre as leis:
Para mover-me ao pranto convém que vós choreis.
Quem estuda o que diz, na pena não se iguala
Ao que de mágoa e dor geme, suspira e cala.*

Sobre os últimos dois versos, que alteram o significado do preceito de Horácio, é interessante transcrever aqui as observações de Antônio Cândido: "Reponta aqui algo menos corriqueiro na estética neoclássica e que se expandirá na romântica: a obra é capaz de exprimir apenas uma parcela da sensibilidade; logo, na ordem das grandezas, o humano transcende a arte, ao contrário da teoria clássica pura, que geralmente não reconhece problema algum além dos que a obra encerra na sua integridade formal. Nestes versos, a disciplina aparece como limite à riqueza afetiva, pois eles exaltam o sofrimento inexpresso, que se perdeu para a arte, mas de que o poeta deve participar no ato da criação. Manuel Inácio destaca assim, da teoria da Arcádia, tendências que avultarão na sua obra e o Romantismo levará ao máximo"³⁹.

Firme, então, na concepção da poesia como obra do sentimento profundo, como expressão de dor, ele repele aquele que:

*... cheio de si mesmo por um capricho vão
Tem por desdouro o ir por onde os outros vão,
É c'o dedo apontado famoso delirante,
Que por buscar o belo, caiu no extravagante:*

³⁹ Op. cit., pp. 62-3.



e odeia os versos vagos e redundantes:

*Eu aborreço a plebe dos magros rimadores,
De insípidos poemas estúpidos autores,
Que frenéticos suam sem gosto, nem proveito,
Amontoando frases a torto e a direito:*

Mas, apesar de traçar um programa poético que recomenda a simplicidade, o sentimento justo das proporções e distâncias e a obediência do poeta à sugestão dos sentimentos humanos, Silva Alvarenga reconhece a dificuldade da arte poética, cujo cume só alguns privilegiados podem atingir:

*Pois tarde, e muito tarde, por um favor divino
Nasce por entre nós quem de coroa é dino*

Pela confissão de Cláudio e pela poética de Silva Alvarenga podemos acompanhar o desenvolvimento do pensamento e do gosto dos árcades mineiros, que mais ou menos trilharam os mesmos caminhos à procura da glória. Educados em Portugal na segunda metade do século, exatamente quando as letras portuguesas começavam a mudar de gosto por sugestão da Arcádia, que na Itália já tinha atingido o pleno desenvolvimento, passaram a experimentar e assimilar a nova lição que os críticos portugueses publicavam. Mas, se liam os teóricos, liam sobretudo os poetas que conseguiam traduzir em belos versos a propalada teoria. E um deles, seja pela fama que gozava, seja porque viam nele alguma coisa de vital que faltava à teoria portuguesa, atrasada quase cinquenta anos com relação à italiana, era Metastasio. Tomaram-no como modelo e procuraram imitá-lo naquilo que a própria teoria recomendava. Nele encontraram a depuração das regras tornadas poeticamente ineficazes e, sobretudo, encontraram nele a maior força do sentimento, reconhecida pelos poetas, negada pelos críticos em nome da razão. Dele, enfim, tiraram aqueles princípios que deviam governar um bom poeta: a expressão natural e nobre, a forma poética perfeita, o verossímil aberto à fantasia criadora, as paixões, o sentimento, a força do coração.

PIETRO METASTASIO (Artino Corasio - 1698-1782):

1 - Sua época:

Pietro Metastasio¹, na verdade, não pode ser considerado um grande poeta, mas sim o melhor poeta que a sua época produziu. Entre todos os poetas do Setecentos italiano - Carlo Innocenzo Frugoni, Lodovico Savioli Fontana Castelli, Giovan Battista Zappi, Faustina Maratti, Paolo Antonio Rolli, Giorgi Berto

¹ Nascido Pietro Trapassi, aos 3 de janeiro de 1698, em Roma. Com 11 anos de idade, quando declamava de improviso, numa praça de Roma, conheceu G.V.Gravina. Este o acolheu em casa como filho, gregizou-lhe o sobrenome em Metastasio, conduziu-o para os estudos clássicos e, mais tarde, confiou-o a Gregorio Caloprese, seu parente e filósofo cartesiano que morava na Calábria. Com 16 ou 17 anos retornou a Roma, tomou o hábito de abade e se dedicou aos estudos da jurisprudência. Em janeiro de 1718 morreu Gravina: três meses depois o Poeta foi admitido na Arcádia com o nome de Artino Corasio. Mas as rivalidades e inimizades literárias, além de uma desilusão amorosa, o brigaram-no a emigrar para Nápoles, onde exerceu a função de advogado e onde fez representar as suas primeiras ações cênicas e depois o melodrama *Didone abbandonata*, representado por Marianna Bulgarelli, conhecida como a "Romanina", a qual ligou-se ao Poeta por um afeto fidelíssimo. A *Didone* obteve um sucesso estrepitoso: e em todo o Setecentos cerca de quarenta maestros a musicaram. Daí para a frente, Metastasio dedicou-se só às Musas. Retornou a Roma, em 1725, onde ficou até 1730, quando partiu definitivamente para Viena, aceitando o convite do Imperador Carlos VI para ser "poeta cesareo", isto é, poeta da Corte, em substituição a Apostolo Zeno, que se aposentara. Em Viena, sob a proteção de Marianna Pignatelli, viúva do conde d'Althann, até 1755, quando morreu a condessa amiga, Metastasio produziu o melhor da sua atividade poética. Daí até à morte o seu estro declinou muito. Aflito por doenças, passou a compor pouco e se fez crítico: escreveu com admirável independência as suas observações sobre a *Poética* de Aristóteles — como que justificando os seus melodramas — e sobre o teatro grego. Os últimos anos do Poeta foram consolados pelo afeto de Giuseppe e Marianna Martinez, filhos de Niccolò, em cuja casa Metastasio morou desde que chegou em Viena. A Marianna — a terceira da sua vida — ele dedicou afeto paterno e cuidou da sua educação, fazendo dela uma excelente musicista.



la, Giovanni Melli, apenas para citar alguns dos principais poetas da primeira metade do século — foi ele que, ainda em vida, recebeu todas as honras e todas as glórias que podem ser dispensadas a um poeta. Os seus melodramas, as suas cançonetas, as cantatas eram entusiasticamente aceitas pelo público que costumava declamar de memória os versos fáceis e melodiosos das suas arietas; poucos foram os poetas que não o tomaram como modelo; poucos foram os críticos que ousaram combatê-lo. Os seus dramas, musicados pelos melhores maestros da época, não eram cantados apenas na corte vienense ou nos famosos teatros da Itália, mas percorriam o mundo, quer no original, quer em inúmeras traduções e adaptações, encantando não apenas as volúveis damas de merinaques e pintinhas no rosto ou afeminados cavalheiros de peruca loura e pó-de-arroz, mas também sisudos intelectuais que não lhe regatearam elogios. Até Basílio da Gama — citado por vários críticos italianos para comprovar o prestígio de Metastasio —, ao mandar-lhe para apreciação o seu *Uruguai*, assim lhe fala: "L'omaggio dell'incolta America è ben degno del grande Metastasio. Questo nome è ascoltato con ammirazione nel fondo delle nostre foreste. I sospiri d'Alceste e di Cleonice sono familiari ad un popolo, che non sa che ci sia Vienna al mondo. Bel vedere le nostre Indiane piangere col vostro libro in mano, e farsi un onore di non andare al teatro ogni volta che il componimento non sarà di Metastasio! S'io vado di così lontano presentarvi un poema, il cui soggetto è tutto americano, non sono in questo che l'interprete di sentimenti del mio paese, e questo onore mi si dovea dopo esser stato più d'una volta interprete de' vostri. Io non aspiro ad altro che a rassicurarvi che sono... Basílio da Gama"².

Morreu na noite do dia 12 de abril de 1782, legando-nos uma obra vastíssima composta de epitalâmios, festas teatrais, cantatas, sonetos, cançonetas, traduções, uma tragédia, vinte e seis melodramas, além dos escritos teóricos acenados. Toda a obra de Metastasio (menos o epistolário) encontra-se em: METASTASIO, P. *Opere* (7 tomi). Antonio Zatta: Venezia, 1782-84 — Excelente biografia de Metastasio é o livro de ASTALDI, M.L. *Metastasio*. Rizzoli Editore: Milano, 1979.

² INAMA, Carla. op. cit., pp. 5-6. Continuando seu estudo (pp. 6 a 16), a Profa. Inama nos fornece ricas referências sobre as representações dos dramas de Metastasio, sobre as suas traduções e sobre as imitações e influências tanto em Portugal como no Brasil.

Metastasio é, pois, a figura central e sintetizadora de uma época: é filho espiritual direto da primeira geração arcádica. E fatos importantes, para que isto acontecesse, estão relacionados à sua própria vida. O primeiro fato importante na vida e na poesia de Metastasio é aquele que, anedoticamente, nos narra do menino Trapassi que improvisava versos e cantos pelas ruas de Roma: importante para a sua vida, porque foi assim que ele chamou a atenção de Gravina; importante para a sua poesia no sentido de que aquela espontaneidade, nata em espíritos melódicos, constituirá o acento fundamental, o tom novo da sua arte e da sua própria inspiração. Gravina acolheu o rapaz e o educou ao culto e à idéia da poesia conforme os seus rígidos princípios teóricos. Os ensinamentos do filósofo deram ao jovem, além do culto dos clássicos e do sentido vivo da necessidade de defender a poesia como expressão de sentimento e de paixões universais, aquele gosto pela forma composta e equilibrada de expressões, o sentido tipicamente setecentista da ordem e da clareza, o qual servirá para conter num plano racional a efusão dos sentimentos que preme na sua poesia. Além disso, aos ensinamentos literários foram acrescentados outros estritamente filosóficos, de cunho cartesiano, administrados pelo primo Caloprese, a quem Gravina confiou o seu discípulo. Das lições do velho filósofo calabrês, Metastasio assimilou, como instrumentos aptos para penetrar nas secretas intrigas da psicologia e do coração dos homens, os meios com os quais ele conseguirá introduzir-se no âmago das próprias personagens, para extrair os termos daqueles conflitos e daquelas paixões nas quais se ocultará o sentimento poético da sua alma. No entanto, os ensinamentos de Gravina e de Caloprese constituíram só a base da experiência de Metastasio. Enquanto Gravina viveu, Metastasio escreveu, seguindo os seus ensinamentos, apenas uma tragédia, *Il Giustino* (1712), graviniana nos cinco atos, no uso do coro ao final de cada ato, no metro (verso livre, exceto nos coros líricos), no caráter virtuoso e gentil do protagonista, mas de argumento amoroso, de final feliz, de cena mutável. Mas, morto o mestre, Metastasio troca Homero por Ovídio, Ariosto por Tasso, e passa a ler poesias pastorais, principalmente as de Sannazzaro e de Marino. Finalmente, já em Nápoles — e aqui está outro fato importante da sua formação poética —, após ter conhecido a atriz Marianna Bulgarelli, a "Romanina", que o encaminhou para o estudo da mû

sica e lhe abriu as portas das academias e dos salões aristocráticos, trocou de vez a tragédia pelo melodrama, apreciadíssimo pela alta sociedade e aborrecidíssimo ao mestre Gravina.

Quanto aos precedentes históricos do "gênero" melodramático e do desenvolvimento poético do melodrama metastasiano trataremos logo em seguida. Agora apenas tentaremos responder à seguinte pergunta: era possível que a sociedade setecentista italiana pudesse exprimir-se na tragédia?

Achamos que não. Não era possível que os homens de peruca e as mulheres de merinaque pudessem reconhecer-se nos heróis trucidentes e nas heroínas trucidadas da tragédia senequiana. Não era possível, não porque a Itália houvera interrompido a sua tradição literária e cultural, mas porque os tempos eram outros. Eram tempos de radicais transformações políticas e sociais, tempos de indolência para uns e de labuta para outros, de fastosidade para uns e de pobreza para outros, de resignação e subserviência para uns e de revolta para outros. Tempos de transformações que já haviam sido iniciadas nos primórdios do século anterior.

Durante quase todo o Seiscentos os italianos estiveram espalhados pelo mundo, exercendo as mais variadas funções: valentes soldados nos exércitos estrangeiros, conselheiros sagazes nas cortes, cantores virtuosos nos teatros, mestres de ciências nas academias, aventureiros nas praças. Na pátria ficaram os camponeses banhando com o suor do rosto a terra desfrutada pelos dominadores espanhóis, os artesãos matando-se no trabalho inglório para pagar os pesados impostos e, enfim, os nobres servindo de moldura dourada aos Vice-reis e aos governadores estrangeiros.

Muda-se o século, mudam-se, em parte, os dominadores, pouco mudam os costumes. A indolência torna-se o mal do século. Indolentes os camponeses explorados; indolentes os artesãos espoliados; indolentes os nobres desprezados. A uma tal sociedade, refinada e aviltada, culta e pobre, sem direitos políticos e por isso sem mais deveres sociais, sem dignidade nacional e por isso sem mais empenho civil, uma só coisa lhe restava: o amor. Mas que espécie de amor? O amor sob aquela especial forma de elegância e indolência a que se pode dar o nome de "galantaria".

Amor galante ou amor estima³, amor ocioso ou amor fútil, seja qual for o nome, trata-se de uma nova concepção do amor, certamente diferente do amor generoso e cortês dos cavaleiros errantes medievais, diferente do amor angelical e gentil dos estilistas novistas trecentistas, diferente do amor positivo e diligente dos mercadores quatrocentistas, diferente do amor platônico e pomposo dos cortesãos quinhentistas e um pouco diferente do amor precioso e fastoso dos barrocos seiscentistas. Um amor que pode ser entendido como jogo de sociedade e complicado como diplomacia sentimental.

Por este tipo de amor, muitas daminhas setecentistas passavam a manhã inteirinha diante do toucador, empoando-se, aspergindo o rosto de pintinhas, arrumando o alto topete. A "toilette", móvel e vocábulo do tempo, torna-se o altar do qual as "belles prezioses" dedicam boa parte do seu precioso tempo ao culto da beleza. O cabeleireiro, ministro do rito, torna-se também o confidente das senhoras. E um outro personagem, o "cavalier servant", chamado ainda, de modo irônico e gracioso, "cicisbeo", ou, como diziam os portugueses, chichisbêu, entra na história do costume.

O homem de posses, que despendia o seu tempo no cuidado dos interesses da casa e nos deveres do ofício, contratava o chichisbêu, isto é, alguém mais desocupado que ele, para fazer companhia, servir e cuidar da mulher. A escolha era feita, portanto, pelo marido e não pela esposa. E a coisa parecia tão natural e plausível que, às vezes, no ato do contrato matrimonial, os próprios pais elegiam o chichisbêu da jovem esposa, entre aqueles que davam maiores mostras de sinceridade e reserva. O cavalheiro, por sua vez, tomava a profissão muito a sério e executava todos os seus deveres com escrupulosa pontualidade. Era tarefa de um chichisbêu assistir à dama à "toilette", acompanhá-la às tertúlias literárias, aos saraus e teatros, servir-lhe à mesa, oferecer-lhe constantemente o braço ao descer de uma car

³ Vem-nos agora à mente o nome "amor estima", dado pelo Prof. Segismundo Spina a este tipo de amor do século XVIII, em palestra proferida, no dia 22/6/83, no auditório do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (UNESP) de São José do Rio Preto, com o título de "Introdução à lírica de Camões: uma gramática histórica do amor". Já Oswald de Andrade, um pouco duro com os cânones da Arcádia, escreveu: "O seu conceito de amor nada tem da castidade auroral trovadoresca. Antes recende a vício e frascaria" (ANDRADE, O. de: *Obras Completas VI - Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias*. 2a. ed. Intr. de Benedito Nunes. Rio: Civilização Brasileira, 1978, p.43).



ruagem, ao sentar-se ou levantar-se de uma poltrona. A mulher setecentista não era conveniente caminhar sô, seja porque não lhe era fácil andar majestosamente sob o alto topete ornado de penas, no embaraço da saia balão, sobre os sapatinhos de saltos altíssimos; seja porque a bela preciosa devia sempre ostentar um ar de langor e de cansaço. E lá ia ela, com o cãozinho no colo, sentada em confortáveis poltronas de ricos coches, a passear pelas praças para receber os olhares e homenagens dos admiradores; lá ia ela aos elegantes salões para saborear o chocolate ou o café, e ouvir as melodiosas notas de um minueto, emitidas por um bem temperado clavicórdio; e lá ia ela sentar-se em confortáveis poltronas dos camarotes de opulentos teatros para assistir às óperas musicais; sempre pois na poltrona, sempre pois à mostra, mas sempre com o cavalheiro ao lado, de peruca e meias brancas, com o tricórnio sob o braço e o espadim ao flanco.

Esta era a alta sociedade setecentista. Não toda a sociedade, porque além da aristocracia neste estado de dissipação, existia providencialmente uma outra, de camponeses e de artesãos, de profissionais liberais e de artistas. No entanto, era a sociedade aristocrática a única para a qual se fazia arte, a única consumidora de poesia. Ora, uma tal sociedade poderia comover-se com a tragédia pretendida por Gravina? Não. Somente o melodrama poderia interpretar aquele lânguido e sutil jogo de sentimentos galantes, aquela vida fictícia e abandonada, aquela diplomacia do coração ansioso e ao mesmo tempo indolente.

E Metastasio, com o intuito seguro do grande artista, compreendeu a alma do seu século e os caracteres da sua sociedade. Dela expressou no mais completo dos modos as amarguras e os contrastes. E, por isso, os seus dramas alcançaram no seu tempo um sucesso maravilhoso; por isso, ele foi admirado e imitado por poetas do mundo inteiro; por isso, os críticos, depois de uma breve repulsa, se inclinaram diante do seu valor, atraídos pela onda popular. E o primeiro grande crítico a reconhecer isto foi Francesco De Sanctis, que escreveu: "Nessun poeta è stato così popolare come il Metastasio, nessuno è penetrato così intimamente nello spirito delle multitudini. Ci è dunque ne' suoi drammi un valore assoluto, superiore alle occasioni, resistente alla stessa critica dissolvente del secolo decimonono.

"Gli è che quella sua oscura coscienza, quel distacco



tra quello che vuol fare e quello che fa, quella poesia che non è ancora musica e non è più poesia, è, non capriccio, pregiudizio e pedanteria individuale, ma la forma stessa del suo genio e del suo tempo. Perciò non è costruzione artificiosa, come la tragedia del Gravina o il poema del Trissino, ma è composizione piena di vita, che nella sua spontaneità produce risultati superiori alle intenzioni del compositore. Ciò ch'egli vi mette con intenzione e con coscienza, non è il pregio, ma il difetto del lavoro. E intorno a questo difetto arzigogolavano lui e i critici.

"Se vogliamo gustarlo, facciamo come il popolo. Non domandiamo cosa ha voluto fare, ma cosa ha fatto, e abbandoniamoci alla schiettezza delle nostre impressioni. Anche il critico, se vuol bem giudicare, dee abbandonarsi alla spontaneità, come l'artista"⁴.

2 - Os precedentes históricos do melodrama metastasiano:

Metastasio escreveu todos os tipos de composições, nos mais variadíssimos metros, que imperavam no seu tempo, mas foi no melodrama que ele se imortalizou. Desde a primeira grande obra, que foi *Didone abbandonata*, na qual a heroína virgiliana tornou-se uma trépida e sensitiva mulher, dividida entre o dever e o prazer, entre a honra e o amor, Metastasio procurou, de acordo com o "bom gosto" propugnado pela Arcádia, enobrecer o melodrama, desfolhando-o da sua faustosa cenografia e coreografia, reduzindo-a ao núcleo mais sensível do amor sentimental e pondo no centro, idolo frágil e precioso, a mulher. Logicamente, sendo um cantor do amor, ele teria que cantar a mulher porque, para a literatura ocidental, a idéia do amor é a idéia que se tem da mulher. Então, o gênero literário mais apto para se cantar as belas preciosas do século XVIII era o melodrama. E por quê? Para responder esta pergunta, façamos, seguindo as orienta

⁴ Op. cit., pp. 300-01.

ções de Silvio d'Amico⁵, um resumo dos precedentes históricos do melodrama italiano e, principalmente, do melodrama metastasiano.

Como em quase todos os países e particularmente, nos países cristãos, também na Itália o teatro nasceu do rito. Deixando de lado as considerações aristotélicas sobre as origens do drama, passemos logo às primeiras representações teatrais surgidas na alta Idade Média, com o intuito de invocar a ressurreição de Cristo Juiz. Os históricos chamam-nas, exageradamente, de "drama litúrgico". Desenvolveram-se do século IX ao XIII e não passavam de brevíssimos diálogos, pronunciados no idioma sacro, o latim, sem intentos de arte mas com fins edificantes.

Depois, com o passar dos tempos, aconteceu que o povo não entendia mais o latim, língua douda e clerical. Então, conforme a ação mímica foi desenvolvendo-se e enriquecendo-se com o acréscimo do acompanhamento musical (que é o verdadeiro elemento artístico do místico diálogo), a sumária peça não era mais entendida e, por isso, foi preciso juntar às frases latinas outras em vulgar, permitindo, assim, uma maior liberdade de palavras e metros. Surgiram, então, o que os históricos denominam os "dramas mistos". Destes se passou, durante o século XIII, aos "dramas sacros" inteiramente em vulgar. Sacros porque de argumento religioso, tomado das Escrituras, da história, da lenda; mas não mais ligados ao rito; já desenvolvidos com livre fantasia; e representados prevalente ou exclusivamente por leigos, não mais dentro dos templos mas fora, nas praças, sob céu aberto. E, fato novo, foi a introdução das mulheres na cena, pois até então as partes femininas eram também representadas pelos homens. Estes dramas constituíram-se num prolongamento dramático de um tipo de composição típica da época, chamada "lauda", que era um canto, freqüentemente de enamorada veemência, em cujas procissões de penitências, os Flagelantes ou Disciplinados efundiam tumultuosamente o ímpeto do seu ascético arrebatamento. Exemplo máximo é o "Pianto della Madonna" de Jacopone da Todi, nunca superado na história do teatro religioso da Itália, cujo

⁵ "Il teatro drammatico" in *Questioni e Correnti di Storia Letteraria*. Marzorati: Milano, 1949, pp. 901 a 920).



valor está na força das palavras e não no brilho do espetáculo, na técnica cênica, então adotada, dos palcos múltiplos para representar mudanças de espaço.

No ocaso do Quatrocentos, surge um evento novo; ressur-reição dos deuses, retorno pagão às alegrias terrenas. Os pintores descobrem as leis da perspectiva e, com elas, é inventada a cenografia que encherá de maravilhas a Europa dos séculos vin-douros. Os olhos da multidão, reabertos para a felicidade das linhas e das cores, pedem espetáculos e os artistas lhos dão a-través das suas representações teatrais de caráter sensualmente pagão, ainda que de argumento cristão. Aquilo que a humanidade, em todos os tempos, pediu e pede ainda ao teatro, ou seja, o sonho, a ilusão, a evasão da dura realidade, o que na linguagem aristotélica se chama "catarse", os humanistas italianos buscaram-na nas histórias e nas fábulas dos antigos manuseados como redescobertos evangelhos. Eles também se põem a estudar as leis do antigo teatro e encontram em Aristóteles as das "unidades": Diante da infantil técnica do teatro medieval, que confunde o Drama com o conto dialogado, e mostra em cena tudo, descobrem que o drama não narra já uma história, mas representa uma crise. Então, eles fixam as unidades aristotélicas: uma só ação, por isso um herói representado não mais em toda a sua vida, mas no seu momento culminante; um lugar só; um só giro de sol. A difu-sa fantasia medieval é repudiada como bárbara: exatamente no ato em que os pintores e cenotécnicos oferecem aos dramaturgos subsídios de perspectivas de paisagens e de novos cenários, capazes de assegurar ao poeta todas as possibilidades e todas as liberdades, o humanista se fecha nas formas da antiguidade clás-sica, e as propõe e as impõe como modelos sem refúgio. Mas, daí a pergunta: é possível que isto baste para o renascimento da antiga tragédia? Não. No entanto, bastará para o nascimento de um gênero novo: a fábula ou drama pastoral, cuja catarse levava os homens do "século carnal", atolados até o pescoço na luxúria, nos delitos, nas lutas facciosas, a sonharem com íntima nostalgia o retorno à boa, à mágica, à inocente natureza. Uma natureza, se entende, como eles a concebiam: domesticada, melhorada, recomposta, muito semelhante aos belos jardins dos grandes palá-cios da época. E assim, todo o teatro do Renascimento se torna teatro de amor: amor entendido como sensualidade habitualmente tornada gentil e percorrida por uma sutil inquietude; é a com

plexa sensualidade de uma época, malgrado tudo, cristã. O conflito amoroso passa a dar-se entre os próprios amantes, entre um cúpido desejo e uma esquivada castidade. Mas, nesta castidade se nota, imperceptivelmente, o mal oculto temor de uma resistência que deverá ceder. E aí está o elemento secreto da obra-prima que encantou o mundo: *Aminta* de Tasso.

O Quinhentos italiano foi também muito pródigo na criação de comédias, graças ao gênio de famosos escritores: basta citar apenas três deles: Aretino, Ariosto e Machiavelli. A chamada "comédia popular" quinhentista surgiu com o fim de opor ao "ideal" do drama trágico, ou mítico, ou pastoral, o "real" da comédia, mas de acordo com os modelos latinos, Plauto e Terêncio. Por isso, nela aparecem os habituais "tipos" da comédia antiga, mas, na verdade, a comédia italiana do Renascimento acrescentou àqueles "tipos" plautianos e terencianos novos e atuais tipos: o hipócrita, a papa-hóstia, o adivinho, a bruxa. Obra-prima monumental e representativa do gênero é a *Mandragola* de Machiavelli, na qual o poeta, com aparência brincalhona, ao descrever a mulher casta que, por obediência aos mais velhos e ao seu próprio confessor, acaba por prostituir-se, denuncia uma moral: denuncia um mundo terreno e a sua superestrutura religiosa.

Não se pode falar do teatro quinhentista italiano sem se fazer uma referência ao aparecimento do melodrama, o que, aliás, não o faz Silvio d'Amico. Por isso, em rápido apêndice, ressaltamos aqui que na literatura do Renascimento italiano a palavra freqüentemente tendia a dissolver-se na música, o ritmo na pura musicalidade; e isto não só no plano da harmonia puramente fônica, mas também na correlação desta leveza com a íntima inspiração, com aquela situação prevalentemente idílico-sensual, que domina tanta literatura do tempo, e com aquele emergir de sentimentos novos, ou sensações. Esta tendência, que terá um longo desenvolvimento através do Seiscentos até o Setecentos, culminando no melodrama metastasiano, irá de encontro com um renascimento e um renovamento da música verdadeira e própria, a qual, desligando-se e libertando-se das rígidas formas polifônicas ainda medievais, orientava-se para a forma da harmonia homofônica, ou melódica, e para a correlação e aderência da música ao texto literário, que, de um lado, foi adquirindo nova importância e, do outro, ficou exposto à preponderância da música, até aquela completa degeneração que terão tantos libretos do Sete



centos e, especialmente, o melodrama oitocentista. Centro do renovamento musical foi Florença com a "Camerata fiorentina" ou "Camerata dei Bardi", do nome do mecenas Giovanni Bardi, em cuja casa se reunia um grupo de poetas e musicistas, que então escreviam os chamados "dramas musicais", que mais tarde passaram a ser denominados melodramas e, depois, óperas líricas, ou óperas musicais, ou simplesmente óperas. Ottavio Rinuccini (1562-1621) pode ser considerado — segundo Luigi Russo⁶ — o primeiro libretista italiano com o melodrama *Daŕne*, representado em 1594, com músicas de Jacopo Peri e, em parte menor, de Jacopo Corsi.

Na metade do século XVI, um outro fenômeno novíssimo surgiu na Itália e transbordou para quase todos os países: foi a chamada "Commedia dell'arte". Assim se chamou porque os seus atores, pela primeira vez depois de mais de um milênio, eram atores profissionais. O drama sacro tivera por atores os cléricos, os membros de corporações artesãs, os jovens de adequadas companhias constituídas sem interesses lucrativos, somente com objetivos religiosos; o teatro profano, se erudito, tinha sido feito por estudantes, acadêmicos e fidalgos; se popular, por diletantes das mais variadas proveniências. Ao contrário, os cômicos da arte, organizados em regulares companhias, que representavam não mais ocasionalmente, mas por todo o ano, com fins lucrativos, eram verdadeiros profissionais especializados. Eram declamadores, mímicos, acróbatas, malabaristas, cantores, músicos, bailarinos; no melhor dos casos, tinham também uma preparação cultural. Os mais famosos eram, na verdade, escritores e tratadistas.

A descoberta essencial destes cômicos foi que o público não ia ao teatro atraído pelo autor, mas muito mais pelo ator, o qual "ator" assim se chama, porque na cena o que conta é a assim dita "ação". Portanto, de um texto escrito, aquilo que no teatro importa é o esqueleto, é a intriga: ou seja, aquela tal variação que, deixando o desenvolvimento a cargo dos intérpretes, o autor propõe a respeito de um dos pouquíssimos temas, sempre os mesmos, do eterno repertório cômico, confiados a um pe

⁶ *Compendio Storico della Letteratura Italiana*. 2a. ed. G. D'Anna: Firenze, 1962, p. 302.



queno número de personagens, sempre os mesmos. Estes personagens são as "máscaras": não tanto inventadas quanto redescobertas pelos cômicos da arte, numa tradição duas vezes milenária; tradição não só das farsas (medievais, antigas e antiquíssimas), mas também e sobretudo daquela comédia clássica — ática, latina, italiana — que os literatos tinham tão freqüentemente diluído na retórica da nobre veste, e que os cômicos da arte restituíam à extemporânea embriaguez da sua substância cômica. As primeiras companhias "dell'arte", constituídas na Itália por volta da metade do Quinhentos, e logo solicitadas pelos países estrangeiros, compunham-se de dez ou doze atores, homens e mulheres. Eram os dois "velhos": Pantalão, o resmungão mesquinho, avarento, raramente libidinoso, mas sempre burlado; e o Charlatão, caricatura do bestalhão pedante. Eram os Namorados, várias duplas de jovens bonitos que, por isso, representavam sem máscara. Eram os dois "bufões": Briguela, criado astuto e intrigante; e Arlequim, criado preguiçoso e tolo (Há de se fazer menção também ao mais famoso de todos e o único que permaneceu vestido de branco: Polichinelo, não precisamente um criado, mas expoente genérico duma plebe derrotada por todos os misteres e por todas as aventuras, mesmo as mais vergonhosas). Havia ainda as criadinhas: Coralina, Colombina, Esmeraldina, etc, destinadas a contrapor, mercê os seus atrevidos amores, as duplas dos namorados ridículos às duplas dos namorados nobres. Havia o vanglorioso e fanfarrão Capitão Espavento, outro herdeiro dos tipos antiquíssimos, que remontam às origens arcáicas da representação cômica. Com o correr do tempo, o número das personagens, especialmente as secundárias, aumentou muito, contudo a ossatura da companhia, através quase três séculos de vida, permaneceu essencialmente idêntica; as suas principais máscaras, embora passando dos mais violentos e cruéis tons originais a motivos de um maior requinte, permaneceram sempre as mesmas: estilizações dos motivos de eterna comicidade.

Os cômicos da arte em geral improvisavam livremente sobre um enredo muito simples, e logo esta parte improvisada, toda estribada nos chistes, passou a sobrepor-se à parte escrita, e o público prestava atenção com ânsia só naquela. Havia repertórios, talvez escritos, também para estes improvisadores, mas os maiores entre eles naturalmente renovavam, um pouco de cada vez, o próprio repertório, identificando-se, assim, cada vez

mais com a sua "máscara", a qual ele representava por toda a vida. Por isso, era difícil encontrar atores excelentes em duas máscaras diversas. No entanto, estes atores percorreram toda a Europa e influenciaram autores das mais variadas nacionalidades, como um Lope de Vega, um Shakespeare e, sobretudo, um Molière. Na Itália, ainda o teatro de Goldoni é filho direto da "Commedia dell'arte".

Mas, no princípio da idade barroca, um outro fenômeno, também italiano, triunfava nos teatros europeus: o melodrama — Movidos pela busca do "gênero" que ainda parecia faltar à sua glória artística, a Tragédia, os italianos se iludiram em recom pô-lo, reunindo todos os seus antigos elementos: poesia, música e dança. E assim surgiu a chamada Ópera musical.

Já vimos que os primeiros melodramas foram apresentados no final do Quinhentos, mas o século XVII, ávido de pomposos espetáculos, elegeu o melodrama como espetáculo máximo, e não se viu triunfar nos palcos italianos a Palavra. Os cômicos da arte tinham normalmente banido, como se viu, o texto escrito. Na ópera, o libreto tornou-se um pretexto: o que contava era a música. E logo também a música foi relegada a segundo plano, em benefício da visão. A cenografia, com a redescoberta da perspectiva, tornava-se cada vez mais faustosa e complicada. As casas de espetáculo tornaram-se cada vez mais ricas e suntuosas, e os arquitetos italianos deram ainda um presente ao mundo, inventando o teatro com balcão e camarotes. Templo de assombrosas coreografias e da prepotência dos "virtuosos" (machos, fêmeas e neutros), o teatro musical tornou-se logo, na época barroca, um lugar de reuniões por excelência mundano: lá se ia não para ver, mas para fazer-se ver, para conversar, para observar os outros, talvez para ceiar e para fazer amor. Daí a rápida reação de quem reivindica os direitos da arte, música ou poesia que fosse. Vários foram os tratadistas que reclamaram a dignificação do teatro. Entre eles, deve ser lembrado Apostolo Zeno, o "poeta cesareo", antecessor de Metastasio na Casa de Áustria, que batalhou pela dignidade dos libretos, a fim de que eles se tornassem obras de poesia.

Porém, somente no século seguinte, com o tipo honesto e leal de vida que levou e com o tipo perfeito e poético de melodrama que escreveu, Metastasio conseguiu concretizar a pretendida reforma de A. Zeno e, com "il solo poeta del cuore" — como

o definiu Rousseau⁷ —, o melodrama passou a interessar à história literária, porque o texto, o libreto, adquiriu dignidade literária. Os libretos para ópera de Metastasio têm uma vida independente e são lidos e julgados prescindindo da música com a qual se fizeram acompanhar.

3 - Sua obra: poética e poesia

A sociedade setecentista — com a sua efetiva limitação das mais desproporcionadas tentações grandiosas, com as suas exigências sociáveis e de bom trato, com a sua mundanidade vi vaz e idílica, otimista e sãbia, com a sua necessidade de moderado erotismo e de galantaria, com a mais forte exigência de musicalidade e canto como desenvolvimento poético, e com aquela convenção pastoral, que ambigualmente ocultava certos motivos de naturalidade e de renovação da sociedade com o recurso da volta à ingênua natureza⁸, — desenvolveu um novo tipo de poética, que chamaríamos, de acordo com Walter Binni, de poética arcádico-racionalista, mais compatível com as possibilidades da nova geração e com o seu gosto mais claramente idílico-hedonístico, e mais compatível também com o desenvolvimento das suas exigências estilísticas, que se configuravam sempre melhor num acordo preciso e estreitíssimo entre uma mentalidade racionalista e uma sensibilidade idílica e patética. Esta poética arcádico-ra

⁷ BARGELLINI, P. Op. cit., p. 49..

⁸ Sobre este tipo de convenção, interessantes são as palavras de A. Cândido (op. cit., p. 66) a respeito da poesia pastoral. Diz ele que "a poesia pastoral, como tema, talvez esteja vinculada ao desenvolvimento da cultura urbana, que, opondo as linhas artificiais da cidade à paisagem natural, transforma o campo num bem perdido, que encarna facilmente os sentimentos de frustração. Os desajustamentos da convivência social se explicam pela perda da vida anterior, e o campo surge como cenário de uma perdida euforia. A sua evocação equilibra idealmente a angústia de viver, associada à vida presente, dando acesso aos mitos retrospectivos da idade de ouro. Em pleno prestígio da existência citadina os homens sonham com ele à maneira de uma felicidade passada, forjando a convenção da *naturalidade* de como forma ideal de relação humana".

cionalista elegeu e se resolveu no melodrama, considerado símbolo e modelo da época, símbolo e modelo duma vitalidade alegre e patética, necessitada de animada trepidação e de final feliz, e encontrou a sua verdadeira expressão na obra de Metastasio, ponto final e terminal daquela que é a verdadeira histórica Arcádia, poeta daquela complexa tensão e da sua solução mais limitada e orgânica. Tanto é que, por volta de 1735, o próprio Muratori, adversário incansável do melodrama, reconhecia em Metastasio o verdadeiro poeta do tempo, que tinha vencido as próprias objeções muratorianas ao melodrama do final do Seiscentos, o qual era condenável pela sua desorganicidade, pela mistura de estilos, pela sua improbabilidade de vicissitude e de situação, pela sua lasciva veia erótica e pela sua subjugação da poesia à música⁹.

Deste modo, através da sua assídua obra de poética e de poesia, Metastasio retomou o melodrama como instrumento congenial ao seu tempo e o reformou à luz das instâncias arcádico-racionalistas mais maduras. O seu desenvolvimento poético apresentou três fases: uma ascendente que começou com as primeiras composições feitas em Nápoles (algumas contatas, alguns epitalâmios e idílios mitológicos, como *Teti e Peleo*, *Il ratto d'Europa*, *Il convito degli Dei*, as primeiras tentativas teatrais: *Galatea*, *Endimione*, *Gli Orti Esperidi*, *Angelica*) até desembocar na *Didone abbandonata* (1724), em que ele assimilou elementos do drama pastoral de Tasso e elementos da poesia do segundo Quinhentos, idílicos, elegíacos imaginosos e musicais, reconduzidos a medidas nítidas e breves, filtrados pela força da ordem classicista-racionalista e de agilidade rococô; uma fase culminante (representada pelos melodramas vienenses compostos até 1755, ano da morte da condessa d'Althann), em que através de uma atenta comensuração de patético e de melódico, de trama teatral e maquinação poética, Metastasio chegou à conquista de um instrumento harmonioso e articulado no qual faz fluir inteiramente a sua veia idílico-patética, as vibrações e as variações

⁹ BINNI, W. Op. cit., p. 293, n.1 cita trechos de três cartas de Muratori ao abade Riva, nas quais o grande teórico do arcaísmo tece grandes elogios a Metastasio como poeta de "felicissimo ingegno" e de "mirabile facilità a dire quanto egli vuole in rima".

do coração, entre recitativos e arietas, dentro de um esquema perfeito, conseguindo deste modo, traduzir em poesia a vida sentimental agitada e serenada à luz de uma concepção racional-providencial¹⁰, patético-otimista. A necessidade de diálogo e canto, de cena e personagem, de análise e síntese dos sentimentos patéticos, de ritmo animado, vivaz e límpido, de linguagem inteiramente compreensível, que era aspiração da época, encontrou nas obras maduras de Metastasio (como, por exemplo, na *Olimpia* de ou no *Demofoonte*) a sua exaltação poética, concentrada numa veia poética delicada, limitada mas sincera, límpida e inconfundível. A terceira fase é a do declínio, em que aquela veia límpida e difícil se exauriu lentamente. E a melhor explicação para esta exaustão, quem no-la dá é Walter Binni: "Mentre lentamente il razionalismo si svolge in illuminismo, la sensibilità patetica si svolge in sensibilità sensistico-illuministica, e poi più tardi in sentimentalismo preromantico, e il classicismo arcadico-rococò si svolge verso il classicismo illuministico e poi verso il neoclassicismo, il rapporto del Metastasio col tempo storico, culturale, letterario si fa sempre più discorde e diffidente. E la solitudine cortigiana viennese lo isola sempre più in un limbo sempre più astratto di eroismo cavalleresco-romanzesco(...), mentre egli giudica sempre più preoccupato e amareggiato, conservatore e reazionario, il 'secolo illuminato' foriero di uno sconvolgimento rivoluzionario dell'ordine assolutistico-pater nalistico della sua vera epoca, e allo stesso modo giudica negativamente sia il turbamento di una sensibilità che gli par ri presentare pericoli di nuovo secentismo e negare la visione idillico-providenziale arcadica, sia lo stesso filosofismo in versi e l'eccessivo credito ai greci di cui egli aveva giudica

¹⁰ Este ideal de sabedoria, sensatez ou juízo e de apelo racional e providencial — próprio da influência graviniana —, que se reflete em toda a sua obra, já pode ser sentido desde as primeiras composições juvenis, como é o caso do idílio *La Strada della gloria*, escrito em 1718 para deplorar a perda do insigne mestre Gravina e recitado pelo poeta numa das reuniões da Arcádia:

*Noto prima a te stesso esser procura,
 Proceda ogni opra tua saggio consiglio,
 E poi lascia del resto al Ciel la cura.* — (Op.cit.,

VI, p. 119).

to aspramente le sconvenienze e gli eccessi 'sublimi' da un punto di vista morale ed estetico"¹¹.

De fato, nesta fase de declínio da poesia e que coincide com a chegada da própria velhice, Metastasio sente-se cada vez mais discorde e desconfiado do seu século, tanto é que aquela incompreensão dos desenvolvimentos mais profundos e renovadores daquela época, em direção ao Iluminismo e ao pré-romantismo da segunda metade do século, torna-se tema constante das suas cartas ao irmão e amigos. Deste modo, depois de 1760, sempre mais aumentavam as suas preocupações e as suas indignações a propósito da luta anti-jesuítica¹², com a qual ele identificava razões e objetivos mais vastos e perigosos e, conseqüentemente, o encaminhamento a uma "anarchia temporale e spirituale", que se lhe prefigurava com foscas cores. Esta anarquia ele a via mesmo dentro da corte de Viena, onde "Gl'ingegni più fervidi ed appauiditi, professandosi protettori dell'oppressa (dicon essi) umana società, s'affaticano con ogni sforzo a distruggerne tutti i sacri e profani vincoli che la conservano"¹³. Poderíamos continuar arrolando trechos de várias cartas, nas quais Metastasio manifestou o seu temor por aquilo que ele chamava "strano universale fermento nel quale al presente si trovano e le sacre e le profane cose in tutta la terra conosciuta"¹⁴, e, ao mesmo tempo, manifestou as suas esperanças na Providência e Onipotên

¹¹ Op. cit., pp. XXIV-XXV.

¹² METASTASIO, P. "Opere" in *La Letteratura Italiana - Storia e Testi* (a cura di M. FUBINI). vol. 41. Riccardo Ricciardi Editore: Milano-Napoli, 1968, pp. 742-43, em carta ao irmão Leopoldo, de 28 de setembro de 1761, escrevia: "La fermentazione che agita tutta l'Europa pare che abbia oggetto più vasto che i Gesuiti che le servono di pretesto. L'anarchia temporale e spirituale è un pezzo che si prepara nelle spiritali massime della nostra elletta letteratura". Há-de se lembrar aqui que os jesuítas foram expulsos de Portugal em 1759, por ordem do Marquês de Pombal, e sobre este fato parece que Metastasio faça alusão na carta ao irmão, de 28 de maio de 1759 (ibidem, pp. 731-32), quando escreve: "Dà una parolina che vi è sfuggita dalla penna sulle vicende lusitane, mi avveggo che voi siete ancora preoccupato de' pregiudizi del partito de' nostri maestri".

¹³ Carta a Agostino Gervasi, 10 de outubro de 1771 (ibidem, pp. 805-07).

¹⁴ Carta a Segismondo Chigi, 27 de junho de 1768 (ibidem, pp. 774-75).

cia divina no sentido da superação da crise, porque, como outras crises, aquela também, mais cedo ou mais tarde, deveria ser superada.

Contudo, há-de se observar, que foi exatamente neste período de crise, que a sua poesia declinou e, talvez, tenha sido por isso que ele sentiu a necessidade de justificar o próprio exercício poético, através da meditação do *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima* (escrito em 1773 e publicado postumamente em 1782); através das notas à tradução da *Arte Poetica*, epístola de Q. Orazio Flacco a' *Pisoni* (escrita em 1749, retomada e aperfeiçoada entre 1768 e 1773 e publicada também em 1782); através das *Osservazioni sul teatro greco* (cuja data de composição é desconhecida, mas também publicadas postumamente) e através de numerosas cartas dedicadas a argumentos de poética. Toda esta obra se configura comumente como meditação "a posteriori" com relação à obra realizada, como justificação da própria poesia e da própria poética atuada no organismo melodramático. Mas, tendo em vista a própria escolha dos dois textos, Aristóteles e Horácio, logo percebemos que ela limita o âmbito da pesquisa metastasiana numa zona claramente classicista e caracteriza a sua atitude de modernidade tradicional fora de um mais árduo empenho de fundamentação estética original e própria. Ela somente determina a sua intenção de discutir aqueles dois textos ilustres do classicismo italiano e europeu em função da justificação do seu melodrama não contradizente às exigências de uma poética tradicional, se entendida na sua maior profundidade.

Como o *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotile* é considerado pela maioria da crítica uma verdadeira poética "a posteriori" metastasiana, tentaremos focalizar aqui suas principais considerações¹⁵, observando, de início, que o próprio Metastasio, já no prólogo da sua meditação, se eximia de formar uma poética ("Il Ciel mi guardi dall'ardita pretensione d'aver formata in

¹⁵ Para uma maior compreensão da poética metastasiana, remetemos o leitor ao capítulo II, 2a, parte, do livro de W. BINNÌ (op. cit., pp. 283-307), onde o crítico faz uma ótima análise dos escritos teóricos e das cartas de argumentos poéticos de Metastasio.

questo *Estratto una specie di nuova poetica*")¹⁶, pois, "il solo oggetto del mio lavoro è stato l'inquieto desiderio di giustificarmi, quanto è possibile, con me medesimo, che sono naturalmente il men discreto (per mia sventura) di tutti i giudici miei"¹⁷.

Para desenvolver as suas especulações poéticas, Metastasio parte de dois principais conceitos aristotélicos: o da verossimilhança e o da distinção entre poesia e história, dos quais ele faz derivar, conforme a sua inclinação pelo gosto arcaico, o problema da língua poética.

Para Metastasio, o primeiro motivo inspirador da poesia é a imitação, que é uma inclinação natural dos homens. Mas com esse motivo ele faz concorrer igualmente, na gênese da poesia, a inclinação natural à música — tema que ele retoma do crítico quinhentista Castelvetro¹⁸, — mas que já está presente em Aristóteles e nos antigos pela estreita conexão por eles estabelecida entre a música e a arte dramática. Por isso, seria perder tempo enumerar as provas que "si rinvencono negli antichi scrittori per stabilir la sentenza chi i drammi tragici e comici fra' Greci e fra' Romani intieramente si cantassero"¹⁹. A imitação poética procura, quanto possível, a semelhança do verdadeiro e não o próprio verdadeiro: daí a necessidade de se ter uma idéia clara e distinta da natureza, da essência e das próprias qualidades dessa imitação, para não correr o risco de atribuir a ela os objetos, as obrigações e as funções da cópia, pois muito opostas são as artes do copista e do imitador: "L'arte del copista si propone unicamente di riprodurre con esattezza un originale. L'arte dell'imitatore si propone di dar solo la somiglianza possibile del suo originale ad una special materia, da quella dell'original differente, che ellege per la sua imitazione"²⁰.

¹⁶ METASTASIO, P. op. cit., VII, *Estratto dell'Arte Poetica di Aristotile ecc.*, p. 120.

¹⁷ Ibidem, p. 120.

¹⁸ "ei sostiene che non la nostra sola inclinazione ed il diletto, che la musica ne cagiona, l'abbia resa compagna e produttrice della poesia, ma una essenziale, fisica, indispensabile necessità".

¹⁹ Ibidem, p. 133.

²⁰ Ibidem, p. 134.

Portanto, o dever do imitador é o de jamais mortificar à mera exatidão de cópia a matéria eleita a reproduzir um determinado modelo. Com isso Metastasio procura expungir da imitação qualquer aparência que possa comprometê-la no plano original do qual deriva, com o fim de representar, através de uma técnica impecável, um verdadeiro tanto quanto completo e independente. Assim, afirma: "Consiste l'eccellenza del copista nella sola riproduzione d'un originale, e perciò nasconde egli ed evita tutto ciò che potrebbe render diversa la sua copia da quello: e se può giunger mai a far tale illusione che sia presa l'una per l'altro, ha toccato l'ultimo punto della gloria che ambisce. Consiste l'eccellenza dell'imitatore non già nell'esattezza d'un original riprodotto, ma nel difficile e perciò mirabil uso che egli sa far della materia con la quale si è impegnato ad imitarlo, senza mai cambiárla: onde quando ancora questa materia non può per sua natura addatarsi in tutto al vero, non la cambia perciò, né la nasconde l'imitatore, come farebbe il copista; ma la conserva e l'ostenta, affinché avvertiti gli spettatori da quelle istesse palesi difficoltà insuperabili, riflettano con meraviglia alle tante altre così poco docil materia dal destro imitator superate"²¹.

Nestas últimas palavras está implícito o moderno conceito do "fazer arte" e "fazer com arte": o copista, que não passa de um artesão, faz com arte, pois ele procura apenas reproduzir o modelo original. Por isso, a sua obra nunca poderá ser considerada verdadeira e perfeita obra de arte, uma vez que ela jamais conseguirá superar o próprio modelo. Já o imitador faz arte, porque ele consegue, através da sua fantasia e apesar de todas as dificuldades a serem superadas, recriar um novo verdadeiro independente e superior ao original, visto que ele "non si obbliga a conservar nelle sue imitazioni tutte indistintamente le circostanze del vero, ma solamente quelle che la sua industria può giungere a comunicare alla materia in cui si è impegnato di farle, senza mai però abbandonarla o nasconderla"²².

O insistente empenho de defender a matéria eleita para a imitação comporta, no concreto da situação dramática, uma críti

²¹ Ibidem, p. 134.

²² Ibidem, p. 136.

ca conservação dos modos e das formas da tradição, considerado que a multiplicidade dos conteúdos corresponde sempre a variedade dos gêneros. Assim, a matéria do poeta será: "la misurata, numerosa ed armonica favella, abile a dilettrar per se stessa"²³, isto é, suficiente para convencer pelo seu próprio numeroso acabamento de língua elaborada à base dos estilos tradicionais. Coerentemente, dado que a imitação se realiza pelo uso constante da matéria que a distingue, "in quei casi, ne' quali non può assolutamente accordarsi con la materia il verisimile, è in obbligo l'imitatore di abbandonar il verisimile, e non la materia: sicuro che il discreto spettatore non pretende da lui l'impossibile: e che anzi al contrario si riderebbe a ragione d'un sciocco scultore che, per dare alle statue quel verisimile, di cui la sua materia non è capace, le fornisse (come già detto abbiamo) d'occhi di vetro"²⁴. De tudo isto, Metastasio conclui que se pode provar três verdades a respeito da poesia: "La prima che non v'è poesia senza verso, essendo questo la materia che unicamente la distingue dalle altre imitazioni. La seconda che le mancanze di nobiltà, di numero e d'armonia, e la fastidiosa copia delle licenze, alterando la materia che costituisce l'imitazione poetica, sono tutti condannabili difetti, ancor che producano un maggior verisimile. La terza che la legge del verisimile è soggetta a molte limitazioni, trascurate o non conosciute particolarmente nelle imitazioni poetiche dalla maggior parte de' critici"²⁵.

Então, não estando o poeta obrigado a reproduzir o verdadeiro, mas a dar dele a semelhança, quanto possível, Metastasio com isto entende que tudo, com uma razoável medida, pode servir de matéria à imitação, ainda que muito pouco adaptável ao verdadeiro que se imita. Por isso, é que ele justificava certas cenas dos seus melodramas, que causavam riso nos críticos contemporâneos, dizendo: "E da questa ignoranza della natura dell'imitazione nasce la disprezzante sentenza d'alcuni, che trattano d'inverisimile e sciocco il dramma musicale, perché in esso gli attore vanno cantando a morire: come se dalla prima sua origine

²³ Ibidem, p. 136.

²⁴ Ibidem, p. 137.

²⁵ Ibidem, p. 137.

non fosse sempre stato il proprio, indispensabile materiale d'ogni imitazione poetica il discorso armonico, misurato e canoro"²⁶.

E, exatamente, devido a este modo de interpretar a verosimilhança, é que Metastasio faz um livre exame das unidades aristotélicas de tempo, lugar e ação, refutando o rigorismo dos classicistas franceses. Quanto à unidade de tempo, não há nenhuma dúvida que Aristóteles tenha pretendido reconhecer na tragédia a tendência à unidade de tempo do "giro di sole": mas um giro de sol não corresponde a um dia: "Non si sono mai impiegate ventiquattr'ore nella rappresentazione d'una sola tragedia, se non se sui teatri della Cina: dunque, secondo l'asserzione del gran maestro di color che sanno, quello della rappresentazione non è regolata del tempo che si può suporre in un dramma"²⁷. A unidade de lugar não existia para os próprios antigos senão na imaginação do autor e dos espectadores, como associação representativa dos acontecimentos no espaço²⁸: a constância técnica do lugar cênico é somente, ao contrário, o fundo do espetáculo como sombra da ação dramática desenvolvida pelos atores: "Il luogo delle rappresentazioni drammatiche non fu, ne' più remoti tempi della tragedia, che un sito, o scelto e ad arte formato, nel quale le frondose piante native, o quelle ivi a tal uso altronde trasportate, difendevano dai raggi del Sole gli attori nel tempo della rappresentazione: e da ... *ombra*, prese il nome di ... *scena*, o sia *luogo ombroso* nome che fino a' dì nostri costantemente conserva"²⁹. Por isso, julga Metastasio que, mesmo depois de toda a evolução do teatro, depois de todo o aparato cênico inventado para dar maior verossimilhança à representação teatral, enganam-se crassamente aqueles críticos que defendem a imutabilidade de lugar. Assim, afirma: "Persuaso che il verisimile non obbliga a tutte le circostanze del vero; convin

²⁶ Ibidem, p. 141.

²⁷ Ibidem, p. 152.

²⁸ "Or cotesta frondosa scena, fatta allora per comodo solamente degli attori, non era certamente imitazione di luoghi supposti nell'azione che si rappresentava: ma rimaneva all'immaginazione degli spettatori tutto il peso di figurarseli" (Ibidem, p. 146).

²⁹ Ibidem, p. 146.

to che né da' Greci, né da' più applauditi drammatici sino ai dì nostri sia stata osservata la metafisica unità di luogo che or da noi si pretende; non avendola trovata prescritta da alcun antico maestro; anzi essendo tacitamente disapprovata da Aristotile, il quale e col suo intorno ad essa profundissimo silenzio, e col non averne condannata la trasgressione ne' drammatici dei tempi suoi, e con l'essersi mostrato così comodo moralista intorno all'unità del tempo, non può esser sospetto di rigorismo intorno a quella del luogo; persuaso (dico) da tante considerazioni, ho creduto di potermi valere in buona coscienza delle nostre mutazioni di scena"³⁰.

Para Metastasio, portanto, as "três unidades" são uma abstração classicista, atribuída por D'Aubignac³¹ a si mesmo e por ele imposta aos teatros com a autoridade do Cardeal de Richelieu, seu protetor³². Contudo, Metastasio não quer que, subjetivamente, se conceda "una libertà illimitata alla molteplicità delle azioni drammatiche, ed al tempo ed al luogo nel quale debbono esse compirsi (...) Dal non creder io né utile, né verisimile, né necessario, né possibile il ridurre le lezioni teatrali alla indivisibilità d'un punto matematico, non può legittimamente dedursi che, trascorrendo alla opposta estremità, io creda permessa al dramma tutta l'indefinita vastità degli spazi immaginari"³³. A unidade da tragédia, bem como de qualquer outra composição, está na única e simples idéia da relação das partes com o todo da composição. Por isso, ele repete com veneração o preceito horaciano:

*"Tutto in somma esser dee semplice ed uno"*³⁴,

³⁰ Ibidem, pp. 158-59.

³¹ François Hédelin d'Aubignac (1604-76) crítico dramático e autor de tragédias, foi um dos maiores representantes do classicismo francês. No seu conhecido tratado *La pratique du théâtre* (1657), mostrou-se estrênuo defensor da necessidade de restaurar as "regras" dramáticas e as assim chamadas "unidades"; notáveis ressonâncias tiveram também as suas *Conjectures académiques ou Dissertation sur l'Iliade*, publicadas postumamente.

³² METASTASIO, P. Op. cit., t. VII, *Estratto ecc.*, p. 148.

³³ Ibidem, p. 148.

³⁴ "Denique sit quodvis simplex duntaxat, et unum" - Ibidem, p. 149, nota 1

ou, ainda, conforme o ensinamento do mesmo mestre:

*"Il buon giudizio è il capital primiero
dell'ottimo scrittore"*³⁵.

A unidade de ação está como a quer textualmente Aristóteles, na coerência e harmonia, perspicuidade e medida das partes, e sempre conforme a verossimilhança, não conforme a necessidade. Ela não é na tragédia, ou na epopéia, "un punto matematico indivisibile", mas aquele "uno", ou melhor, aquele "tutto" poético do qual o poeta é o criador, e do qual ele faz emanar e se afirmar de forma unívoca as qualidades trágicas ou épicas da sua obra. E esta é a única unidade dramática à qual se pode atribuir um valor objetivo: as outras são certamente empíricas, ou de conveniência ou sujeitas ao arbítrio da fantasia. Por tudo isto é que Metastasio atribui grande valor à experiência, "madre di tutte le arti", porque ela está com todas as artes em relação recíproca. Para se criar uma obra não basta apenas o conhecimento, o raciocínio, é necessário, sobretudo, a experiência porque "tutte le arti son figlie dell'esperienza: e tutte, molto più della madre, son sottoposte agli errori, quando da lei si scompagnano; poiché l'esperienza, operando, urta necessariamente negl'inconvenienti e, non potendo proceder oltre col suo lavoro, si trova costretta a corregersi. Ma le arti che, nulla operando, al solo raziocinio si fidano, sono esposte a traviar da buon cammino, dietro la scorta degl'infiniti paralogismi, a' quali il raziocinio è soggetto; e non han mai chi le avverta"³⁶.

Estreitamente ligada ao problema da verossimilhança está a distinção entre poesia e história, que Metastasio livremente enfrenta, enriquecendo o paralelo entre as duas grandes questões aristotélicas da autonomia técnica do instrumento expressivo: afirma ele, logo no início do capítulo IX, que Aristóteles

³⁵ "Scribendi recte sapere est principium et fons" — Ibidem, p. 149; nota 2.

³⁶ Ibidem, p. 152.

disse que "non è obbligato il poeta ad essere istorico: anzi che ha egli oggetto affatto da quello diverso; poiché l'oggetto dello storico, che non è imitatore, è solo il raccontar fedelmente gli eventi come sono accaduti: ma quello del poeta all'incontro è il rappresentarli come avrebbero dovuto verisimilmente e necessariamente accadere, l'uno derivando dall'altro"³⁷. E mais adiante, resumindo Aristóteles, segundo o qual o poeta não difere do historiador só no uso do metro, especifica que o poeta "differisce ancora nel rappresentare i fatti quali avrebbero dovuto succedere, e non storicamente quali sono essi succeduti"³⁸. Destes trechos podemos inferir que Metastasio considera como tarefa do poeta não o representar os fatos como eles provavelmente "devem acontecer"; mas, afirmando que o poeta deve representar os fatos como eles verossímil e necessariamente "teriam podido acontecer", "l'uno derivando dall'altro", ele põe a tônica do projeto dramático na necessidade e coerência, relegando a possibilidade aristotélica ao mero condicional do auxiliar. A este respeito, o crítico metastasiano Franco Gavazzeni, no seu estudo intitulado "Metastasio, lingua poetica e imitazione", afirma: "La necessità, la verosimiglianza e la coerenza, sono condizioni *a priori* esatte dalla ragione metastasiana, secondo cui il valore della possibilità aristotelica si riduce all'esclusiva probabilità di esistenza della non particolarità, e dell'universalità; organizzatta secondo le regole di necessità e coerenza. Così, ciò che la ragione costruisce, per essere credibile, è implicitamente necessario, cioè avviene secondo leggi di successione, e ciò che è verisimile, cioè credibile in quanto universale e non particolare, perché prodotto dalla ragione, deve essere necessario"³⁹.

Então, na análise que Metastasio faz da *Poética*, quanto à oposição dos conceitos de poesia e de história, ele parte do pressuposto que a obra do poeta é conferida pela razão uma característica de universalidade. Deste modo, ele cristaliza a teoria aristotélica do particular e do universal em dois diferentes setores exclusivos da experiência e da razão; mas, por

³⁷ Ibidem, p. 168.

³⁸ Ibidem, p. 169.

³⁹ *Studi metastasiani*. Liviana Editrice: Padova, 1964, p. 161.

que entre elas não se dá comunicabilidade, a necessidade e a coerência de sucessão são postas como condições que não podem ser banidas da verossimilhança. Contudo, enquanto Aristóteles considera a relação entre o mundo do universal e do particular em si mesma, conduzindo simplesmente à caracterização da esfera da particularidade e da universalidade, Metastasio isola e contrapõe os dois termos: assim, da estrutura racional, que preside a invenção, não poderá sair outra coisa senão que uma imitação proveniente da convenção de uma civilização e de uma cultura. O texto aristotélico é, portanto, entendido pelo poeta do ponto de vista de uma perspectiva purista, através da qual ele tenta conciliar a lição do texto com as exigências do gênero melodramático.

Detendo-se sobretudo nas diferenças intercorrentes entre o poeta e o historiador e, referindo-se a Aristóteles, segundo o qual a história de Heródoto, embora reduzida a versos, sempre permaneceria como era em prosa, não podendo somente o metro elevá-lo à categoria de poesia, Metastasio comenta: "*Di questo au*reo assioma del nostro filosofo, come di quello di Platone nel *Fedone*, dove dice: *che se il poeta dee esser poeta, convien che componga favole e non discorsi*; e di alcun altro passaggio venerabile per l'antichità e credito degli autori, ma torto in senso visibilmente assurdo, si sono valuti nel fine del passato secolo quei dotti critici, che han preteso di sollevare i romanzi in prosa alla graduazione di poemi; sentenza che accomunerebbe ad Omero e Virgilio non solo i dialoghi di Platone, ma di Luciano, Apuleio, e tutti i prosatori e novellieri, perché compositori di favole"⁴⁰.

A racionalidade da fábula será depois garantida pelo respeito àquelas normas particulares que, de necessidade, comporta o axioma aristotélico, segundo o qual a imitação "*si fa col di*scorso sottoposto alle leggi del metro, ed ordinato di numero e d'*armonia*"⁴¹. Assim, baseando-se na hipótese que o poeta às vezes não possa, ou não queira, valer-se do número e da melodia (como acontece na epopéia), Metastasio precisa, valorizando parcialmente uma afirmativa da *Poética*, que para a imitação poêtica distinguir-se das outras imitações basta "*almeno quella ...*

⁴⁰ METASTASIO, P. Op. cit., t. VII, *Estratto ecc.*, p. 169.

⁴¹ Ibidem, p. 169.

semplice interna musica che nasce dalle sole leggi del metro, e che non perde la qualità di musica, benché sia scompagnata dalla melodia"⁴². O conceito aristotélico da poesia, substancialmente baseado na diferença com o particular histórico, é sensivelmente modificado, de modo que o acento é agora posto na distribuição institucional da língua poética nos gêneros tradicionais: "Quando dunque ha pronunciato Aristotile che nella possibilità e nella verisimilitudine de' fatti che si narrano e rappresentano, e non ne' versi, consiste la differenza che corre fra l'istorico ed il poeta; e quando ha detto Platone che chi dee esser poeta, dee comporre favole, e non discorsi; convien credere che abbiano inteso entrambi di parlar della poesia drammatica ed epica in particolare, ma non già della poesia in genere, impiegata in tanti usi diversi da tanti celebri antichi scrittori che, senza narrare o rappresentar favola alcuna, sono stati chiamati e creduti poeti, e poeti divini"⁴³.

E é também compreensível que, sob o perfil da variedade técnica, a poesia pareça estar sujeita a uma evolução imperfeitamente ultimada no drama musical. Por isso, Metastasio prosegue dizendo: "Non ignoravano certamente Platone ed Aristotile i principii, gl'impieghi ed i progressi della poesia che ha poi Orazio rammentati nella sua Epistola ai Pisoni"⁴⁴. O "discorso sottoposto alle leggi del metro, ed ordinato di numero e d'armonia" intervém, portanto, para ampliar o campo das possibilidades estilísticas, diversamente motivadas pelas características do gênero literário, de modo que a sua artificial flexibilidade poderá ser igualmente empregada para "narrare", formando os poemas épicos; ou então "può essere impiegata alle rappresentazioni delle azioni umane; e si formano allora poemi tragici, comici, o pastorali: se ne può far uso nell'esprimere gli affetti d'un uomo che, o invaso da un nume, o trasportato dalla meraviglia, o agitato da una passione, esalta un eroe, o spiega i vari moti dell'animo suo o dell'altrui, e si formano allora i poemi lirici"⁴⁵.

⁴² Ibidem, p. 169.

⁴³ Ibidem, p. 169.

⁴⁴ Ibidem, p. 169.

⁴⁵ Ibidem, p. 170.

Então, para Metastasio, o poeta para exercitar-se em qualquer um dos gêneros poéticos e aspirar o nome de poeta, não basta que ele seja um ótimo narrador, um ótimo inventor de fábulas, um excelente pintor de caracteres e paixões, mas ele deve acima de tudo fazer bom uso, "in qualunque di queste imprese, della sua primitiva facoltà, cioè della favella legata, imitatrice della sciolta, per la quale l'arte sua si distingue(...); perché (come abbiám detto altre volte) ogni poesia è imitazione, ma non ogni imitazione è poesia: ed il nome di poeta si acquista unicamente con l'uso di quella privativamente sua legata e sonora favella, capace, a proporzione degl'impieghi che se ne fanno, non solo di metro, di numero e d'armonia, ma di voci e lettere, di figure e di frasi a lei sola permesse, per le quali ha meritato d'esser chiamata la favella de' numi"⁴⁶.

Portanto, o poeta, seja ele narrador ou dramático, ele sempre fala a um público, e, para ser bem entendido por este público, ele deve fazer bom uso da sua voz com um ímpeto maior da quele que se emprega comumente falando. Ora, essa voz, "per essere uditá da un popolo a cui si parli, dee essere così eccessivamente dal suo natural sistema alterata, ha bisogno d'esser regolata diversamente nel diverso ordine delle nuove sue proporzioni; altrimenti formerebbe grida sconce, dissonanti e ridicole. Questo nuovo regolamento è la musica; e questa musica è così necessaria a chi parla ad un pubblico, che se l'arte non la somministra, la suggerisce la natura"⁴⁷.

Metastasio procura, então, através da análise que ele faz da *Poética*, definir uma noção de língua, imitadora do discurso natural e apta a deleitar por si mesma. Assim, ao invés de ressaltar o fim da imitação, ele põe em evidência o meio mediante o qual a imitação é realizada. E são, exatamente, os diferentes meios ou instrumentos dos quais se valem os artistas que os distinguem. O poeta, por sua vez, para distinguir-se dos outros artistas, deve, então, fazer uso daquela "colta, elevada, incantatrice favella, capace di cagionar diletto con le sole sue proprie bellezze, ancor che non fosse imitatrice d'altro

⁴⁶ Ibidem, pp. 170-71.

⁴⁷ Ibidem, p. 131.

che del natural discorso; e prende il difficile impegno di obbligarla a servir sempre alle sue imitazioni e di non abbandonarla mai, benché talvolta costretto ad esprimere le cose più umile e più comuni"⁴⁸. Esta língua poética é tal, não só pela nobreza dos conteúdos aos quais o poeta deve ater-se, mas sobretudo porque ela deve estar sujeita "*alle leggi del metro*" e ordenada "*di numero e d'armonia*"⁴⁹. Isto quer dizer que do deleite que esta língua orgânica e completa produz por si mesma deriva a obrigação do imitador de fazer uso só de tal matéria, para conseguir a maravilha pelo virtuosismo do magistério técnico e, enfim, a diferença entre cópia e imitação.

Contudo, só a observância da lei do metro, que distingue o poeta dos outros imitadores, não é por si só suficiente para fazer dele um "buon poeta", porque este precisa ainda "e di dottrina e di buon giudizio e di fantasia e d'invenzione e di condotta e di molte altre facoltà; le quali sono necessarie anche ad altri imitatori; onde bisognano anche a lui, ma dagli altri non lo distinguono"⁵⁰. Peculiaridades que, sozinhas, não têm o poder de distinguir este imitador daquele, e que encontra a sua razão de ser dentro da estrutura retórica que caracteriza uma determinada imitação. Assim, sugerindo que as poéticas não podem "fazer" o bom poeta, Metastasio pretende afirmar que a poesia tem as suas próprias leis, das quais não pode prescindir se quiser criar aquela "lingua artificiosa, imitatrice del discorso naturale", na qual o artifício é conseguido exatamente pela procura de um completo equilíbrio métrico.

Em suma, para Metastasio o poeta que queira evitar o inverossímil, deve antes de tecer a sua fábula preparar "l'intera tela del suo soggetto"⁵¹, e, depois, desenvolvendo-o, deve se por na mesma situação de quem suportará as paixões, "essendo certissimo che chi vuol commovere altri, conviene che abbia prima messo in moto se stesso"⁵². Assim fazendo, o poeta não deve

⁴⁸ Ibidem, p. 127.

⁴⁹ Ibidem, p. 169.

⁵⁰ Ibidem, p. 171.

⁵¹ Ibidem, p. 195.

⁵² Ibidem, p. 195.

esquecer que a finalidade da poesia é "assolutamente ed unicamente" o deleite: "l'obbligo poi del poeta (come buon cittadino) é il valersi de' suoi talenti a vantaggio della società, della quale ei fa parte, insinuando per la via del diletto l'amore della virtù, tanto alla pubblica felicità necessaria. Or, se il poeta non diletta, è cattivo poeta insieme ed inutilissimo cittadino"⁵³. E esta insinuação utilitária do amor à virtude, conseguida através do deleite, provoca a catarse não só pelo "terrore" e pela "compassione", como ensinava Aristóteles, mas também através de outros instrumentos: "Decide giustamente Aristotile che non compie il poeta il suo dovere quando lascia allo spettacolo, cioè alla decorazione, tutto il peso di cagionare il terrore e la compassione. Ma che debbono queste nascere dal soggetto e dagli accidenti, siccome avviene nell'*Edipo* di Sofocle che, solamente letto, produce ne' lettori quel moto d'animo che l'*Eumenidi* di Eschilo non possono produrre se non se rappresentate: ed il terror delle quali è dovuto al sarto, e non al poeta. Dice di più, che quei poeti che cercano, per diletta-re, non già il terribile ed il compassionevole, ma il mostruoso ed il portentoso, sono parimenti condannabili. E la sua ragione si è che non dessi cercar dalla tragedia ogni specie di piacere, ma sol quello che è suo proprio. Ed intende per suo proprio quello unicamente che può nascere dal terrore e dalla compassione. Io concepisco l'utilità di questo savio precetto, ma non così la solidità della ragione che egli ne adduce: cioè che la rappresentazione di tali mostruosi portenti sia condannabile, sol perché questi non cagionano né terrore né compassione. Tutto il rispetto giustissimo che io mi sento per questo gran filosofo non basta a farmi credere che non possa la tragedia valersi d'altri istromenti per le sue operazioni che del solo terrore e della sola pietà. Parmi... che l'ammirazione della virtù, rappresentata in mille diversissimi aspetti, come nell'amicizia, nella gratitudine, nell'amor della patria, nella costanza ne' disastri, nella generosità co' nemici, ed in tante altre sue commendabili modificazioni; e l'abborrimento all'incontro delle mal

⁵³ Ibidem, p. 196.



vage disposizioni del cuore umano, che fanno a quelle assai spesso impedimento e contrasto; parmi (dico) che siano tutti mezzi efficaci e lodevoli per dilettere non meno che per giovare; senza condannar lo spettatore a dovere inorridire eternamente, ed eternamente compiangere"⁵⁴. Deste modo, a catarse aristotélica do melodrama metastasiano será conseguida não através do impacto purgativo dos males nos expectadores, mas sim através do acordo entre música interna da poesia e seu prolongamento na música e canto verdadeiros e próprios, que provocam o alívio de sacerbado das aflições, como catarse que exalta e resolve as paixões e prepara a justificação mais interna do "lieto fine". "Ed in fatti chi mai potrebbe dubitar dell'efficacia della musica su gli animi nostri? Chi mai non ne prova e non ne esserva gli effetti ed in se stesso e in altrui? Chi non s'avvede che la nostra violenta inclinazione la chiama a parte di tutte le azioni umane? Nel culto de' sacri tempî, nelle adunanze festive, nelle pompe funebre e fin tra i furori militari vogliam sempre che abbia considerabil luogo la musica. La conoscono e se ne compiacciono le più barbare, le più rozze e le più selvagge nazioni: la sentono in fasce, benché non atti ancora al perfetto uso de' sensi, i più tenere bambini, e cessan per essa dai pianti loro: il reo nel tetro suo carcere, lo schiavo fra le catene e l'affanno del suo faticoso lavoro, cerca un sollievo, e lo ritrova nel canto.

*Sente fra i piè sonarsi i ferri e canta"*⁵⁵.

Todas as qualidades do "poeta" metastasiano devem ser, portanto, entendidas em relação à poética do melodrama, como novo gênero teatral que restabelece (à luz de um classicismo moderno) as condições da tragédia grega musical e cantada. Por isso é que, para Metastasio, o poeta por excelência é o poeta trágico, cujo mérito preeminente é "quello di soddisfare, scriven

⁵⁴ Ibidem, pp. 187-88.

⁵⁵ Ibidem, p. 130.

do, all'indispensabile impegno di scordarsi affatto di se medesimo, e di non parlar mai col proprio, ma sempre col cuore altrui; arte che suppone una ben difficile conoscenza ed una non comune attività a potere assumere a suo talento il carattere, cioè le disposizioni dell'animo di un personaggio introdotto; arte che produce il più squisito di tutti i piaceri, mentre rende visibili le diverse, ne' diversi individui, interne alterazioni degli affetti umani; de' quali, a seconda del bisogno, investito il poeta, ne investe l'animo de' suoi spettatori, e seco dolcemente lo trasporta dove gli aggrada"⁵⁶.

Como podemos notar, Metastasio queria fazer tragédias. Os seus principais argumentos, ele os tirava dos clássicos gregos e latinos, da lenda, da mitologia da história antiga e da Bíblia. Mas como fazer tragédias para aquela sociedade? Faltava àquela sociedade e a ele próprio a condição necessária da qual pudesse sair uma tragédia. Por isso, escreveu — como já dissemos — apenas uma tragédia, *Il Giustino*, obra da sua adolescência que ele não queria depois ver publicada. As outras são pequenas obras-primas da literatura setecentista em que tudo é vivo, tudo é contemporâneo. Os seus dramas apresentam, como entendia De Sanctis, uma superfície trágica, mas um fundo cômico, onde está retratada toda a vida italiana no seu íntimo: aquele seu contraste entre o grandioso externo e a vacuidade interna. O trágico não era elevação da alma, mas uma simples fonte do maravilhoso, tão agradável à plebe, como incêndios, duelos, suicídios. O cômico reconduzia aquelas magníficas aparências de uma vida fantástica na prosaica e vulgar realidade: pequenas intrigas, amores galantes, zangas, ameaças. Concordar elementos tão diversos, fundir conjuntamente fantástico e real, trágico e cômico, parece tarefa impossível, contudo, nos dramas de Metastasio isto é feito com uma facilidade cheia de brio e sem nenhuma consciência, como é a vida na sua espontaneidade. A ilusão é perfeita, mas Metastasio, inconsciente do grande milagre, se defendia com Aristóteles e com Horácio, sem perceber que havia retratado com fidelidade aquela vida postiça do século XVIII. Daquela alma elegíaca, idílica, melódica, impressionável e superficial, como o seu público, não podia sair a tragédia,

⁵⁶ Ibidem, p. 212.



mas unicamente a elegia. Não se pode dizer que a sua sensibilidade fosse melancolia que requer uma certa duração e consistência: era emoção nascida de subitâneos movimentos internos e que passava com aquela mesma facilidade que vinha. Este defeito de análise e de profundidade no sentimento dava ao seu mundo o caráter idílico, não o transformava, mas o acentuava e o coloria no seu movimento, uma vez que o idílio sem elegia é insípido. Uma imaginação não penetrada pela seriedade de um mundo interior, apenas ventilada pelo sentimento, flui ligeira neste mundo idílico, e ali ata e desata uma multidão de acidentes, que lhe dão variedade e vivacidade. Parecem sonhos que se dissipam apenas formados, mas com tal clareza plástica nos sentimentos e nas imagens, que sugerem a mais viva participação. Este mundo sentimental, esta vida fácil, serena, tranqüila, é o que Metastasio exprime na sua poesia, a qual pode ser considerada uma evasão para um mundo ideal e heróico, refúgio no qual o poeta se perde em fantásticas imaginações, que substituem a sua possibilidade de chorar e de desprezar a própria realidade. Tudo isto podemos ver no seu mais famoso soneto, escrito em 1733, quando compunha a sua *Olimpiade*: soneto que, sem dúvidas, sintetiza todas as suas reflexões teóricas:

Sogni e favole io fingo; e pure in carte
Mentre favole e sogni orno e disegno,
In lor, folle ch'io son, prendo tal parte,
Che del mal che inventai piango e mi sdegno.
Ma forse, allor che non m'inganna l'arte,
Più saggio io sono? È l'agitato ingegno
Forse allor più tranquillo? O forse parte
Da più salda cagion l'amor, lo sdegno?
Ah che non sol quelle, ch'io canto o scrivo
Favole son; ma quanto temo o spero,
Tutto è menzogna, e delirando io vivo!
Sogno della mia vita è il corso intero.
Deh tu, Signor, quando a destarmi arrivo,
Fa ch'io trovi riposo in sen del Vero.⁵⁷

⁵⁷ Idem - Op. cit., t. V, p. 171.



285/84

As comédias e as novelas da literatura italiana estavam repletas de sonhos e fábulas, que influenciaram muito não só os poetas estrangeiros, mas também Metastasio. E ele, guiado pela sua grande experiência do teatro e do público, procurava surpreender através de lances imprevistos. Por isso, nunca perdia de vista o seu propósito, não se retardava no caminho, devorava o espaço, suprimia, agrupava, combinava cenas, produzindo efeitos repentinos e por isso irresistíveis. Combinações dramáticas que, exatamente por visarem um fim meramente teatral, são pobres de seriedade interior e freqüentemente têm ar de intrigas cômicas. O cômico não está somente na lógica daquelas combinações, mas está sobretudo na natureza dos fatos que, freqüentemente, são episódios da vida comum na sua forma mais intrigante e graciosa. A este respeito, Francesco De Sanctis, comentando a *Didone abbandonata* nos diz: "Se in Didone fosse eminente il patriottismo, il pudore, la dignità di regina, l'amore de' suoi, la pietà verso gl'iddii, se in lei fosse più accentuata l'eroina, il contrasto sarebbe drammatico, altamente tragico. Ma l'eroina c'è a parole, e la donna è tutto: la passione, unica dominatrice, di viene come una pazzia del cuore, cinica e sfrontata sino al grottesco, e scende dritta la scala della vita sino alle più basse regioni della commedia (...) E non già una commedia costruita artificialmente, ma colta dal vero, perché è la donna come poteva essere cencepita in quel tempo, ispirata dalla Bulgarelli e da quel pubblico nell'anima conforme del poeta, e contro le sue intenzioni e senza sua coscienza"⁵⁸.

É por este motivo que Metastasio deve ser lido e admirado, sem perguntarmos "cosa ha voluto fare, ma cosa ha fatto". E o que ele fez foi desenvolver os seus temas trágicos, tirados da história ou da mitologia, mas como espelhos de um mundo a ele contemporâneo. A veleidade toma conta do pretendido fundo heróico dos seus dramas e o que passa a contar são os famosos contrastes de paixões, entre os quais típico será aquele entre amor e dever, tão bem desenvolvido no seu primeiro e festejado melodrama, a *Didone abbandonata*:

⁵⁸ Op. cit., p. 302.



ENEAS

No, principessa, amico,
Sdegno non è, non è timor che move
Le frégie vele e me trasporta altrove.
So che m'ama Didone;
Pur troppo il so; né di sua fê pavento.
L'adoro, e mi rammento
Quanto fece per me: non sono ingrato.
Ma ch'io di nuovo sponga
All'arbitrio dell'onde i giorni miei
Mi prescrive il destin, voglion gli Dei;
E son sì sventurato,
Che sembra colpa mia quella del fato.⁵⁹

Estes contrastes de paixões, embora querendo posicionar-se de forma trágica, são resolvidos numa aura nitidamente sentimental: os personagens nunca são modelados por sentimentos extremos e definitivos. Expressando a si mesmos nas mais patéticas situações, o seu sofrimento é volúvel e passageiro, é uma espécie de voluptuoso abandono que não consegue resolver-se em alegria, nem mesmo onde o epílogo da trama que os envolve não é dramático. Parece que eles vivem em constante delírio:

È pena troppo barbara
Sentirsi, oh Dio, morir,
- E non poter mai dir:
"Morir mi sento!"
V'è nel lagnarsi e piangere
V'è un'ombra di piacer;
Ma struggersi e tacer,
Tutto è tormento.⁶⁰

Os personagens metastasianos exprimem, portanto, um mundo bastante distante daquele histórico do qual são tirados: exprimem o mundo arcádico, setecentista, todo convencional, que procura cultivar a sensibilidade, mas com uma fê irrestrita na ra

⁵⁹ METASTASIO, P. op. cit., t. II, *Didone abbandonata* (ato I, cena 1a.), p. 49. Outras vezes aparece pela boca de Enéias este contraste, sempre realçado por um vão "pur troppo": ato I, cena 17a. e ato II, cena 7a.; mas também aparece na boca de Dido: ato II, cena 11a. e ato III, cena 10a.

⁶⁰ Op. cit., t. III, *Antigono* (ato I, cena 11a.), p. 191.

zão e na ciência e um interesse muito grande pelos problemas sociais. E como decorrência deste convencionalismo, estes personagens procuram o decoro e a dignidade da expressão: procuram exprimir-se com naturalidade e simplicidade, reproduzindo as formas naturais, não apenas como elas aparecem à razão, mas como as conceberam e recriaram os bons autores da Antiguidade e os que, modernamente, seguiram a sua trilha. Deste modo, eles procuram atingir, através da expressão simples e natural, o público de salão para o qual falam. Por isso, estes personagens da história, às vezes, também eles se vestem com os véus pastorais e exprimem as ânsias e as amarguras dos pastores, procurando, com isso, retratar a tranqüilidade da vida campestre em oposição à agitada vida citadina. Assim, Elisa faz abertamente o elogio do mundo pastoral e idílico:

Alla selva, al prato, al fonte
Io n'andrò col gregge amato;
E alla selva, al fonte, al prato
L'idol mio con me verrà.
In quel rozzo angusto tetto,
Che ricetto a noi darà,
Con la gioia e col diletto
L'innocenza albergherà.⁶¹

Até mesmo o imperador Tito Vespasiano, numa hora de difícil decisão em que deve condenar à morte o amigo Sesto, inveja o tipo ideal do árcade, o pastor que "placido i sonni dormi; /passa tranquilo i dì; molto non brama;/ sa chi l'odia e chi l'ama; unito o solo/ torna sicuro alla foresta, al monte;/ e vede il core a ciascheduno in fronte"⁶².

Contudo, como já dissemos, falta a estes personagens o caráter do trágico e o que passa verdadeiramente a contar na poesia trapassiana é a faculdade expressiva do poeta, a habilidade técnico-formal com a qual o poeta consegue exprimir o seu

⁶¹ Op. cit., t. III, *Il re pastore* (ato I, cena 1a.), p. 254.

⁶² Op. cit., t. II, *La clemenza di Tito* (ato III, cena 3a.), p. 111.

suspiroso e melodioso mundo interior. A modulação atenta das "arietas" é o que mais nos fascina, como fascinava aquela sociedade terna e abandonada, caprichosa e graciosa. Parece que em toda a sua obra, o que Metastasio realmente visou foi o aperfeiçoamento do seu instrumento expressivo. E esta preocupação já a percebemos na sua primeira composição: a tragédia *Il Giustino*, se bem que escrita sob os moldes classicistas e gravinianos, com a abolição da música mais segura das rimas (são hendecassílabos livres interrompidos por alguns heptassílabos), já apresenta alguns elementos da poesia metastasiana, que fazem perceber a inspiração mais genuína de tons patéticos e melodramáticos, especialmente na construção da figura feminina de Sofia, em cujos monólogos já vibra o gosto da distinção de situações de perplexidade, apoiado no uso repetido dos "forse" e dos "chi sa"⁶³; ou monólogos que culminam numa cadeia de dúvidas e de auto-respostas⁶⁴; ou, então, numa incidência maior de heptassílabos, alternados com hendecassílabos, dando uma maior agilidade ao discurso e conseguindo aqueles efeitos ligeiros que requer a fragilidade das figuras femininas. Também é interessante notar que, já nesta primeira composição, aparece o emprego da rima (se bem que só no coro, de acordo com a orientação graviniana) naquilo que chamaríamos de embrião de arieta tipicamente metastasiana, com metros variados, um pequeno ensaio de rima interna e a apresentação invariável da rima aguda no final de cada membro das duas estrofes que compõem a ária. Assim, no coro que fecha o ato I, aparecem estas arietas em maduro equilíbrio das partes enunciativa, interrogativa e proverbial:

Spira pur dal greco lido
 Vento fido,
 Contro il gotico furor.
 Porta tu su i vanni tuoi
 Stragi e morti al Goto indegno,
 Vita e regno al vincitor.
 Ma tu, real donzella,
 Perchè di mesto pianto
 Bagni così le pallidette rose?
 Forse le fiamme ascose

⁶³ Op. cit., t. VI, *Il Giustino* (ato I, cena 3a.), p. 310.

⁶⁴ Ibidem (ato IV, cena 1a.), pp. 327-29.

Si destan or del mal gradito amante?
 Pria tante volte e tante
 Fiera lo discacciasti;
 Or supplice il richiami?
 Impara almeno, impara
 Che chi felice amor fugge e non cura,
 Tardo pentir non libertà procura.
 No, non ti dei lagnar,
 Del giusto dio d'amor,
 Se solo il tuo rigor
 Fu quel che ti tradì.
 Quando ti porge il crine
 La sorte, allor nol vuoi;
 E la richiami poi
 Quando da te partì.⁶⁵

De 1712-14 a 1724, quando se deu o sucesso da *Didone*, Me tastasio escreveu idílios mitológicos, ações ou festas teatrais, cantatas, serenatas e epitalâmios, procurando em todos eles as similar elementos da poesia quinhentista e dos dramas pastorais. Assim, ele se voltou para uma experiência mais espontânea e li vre de patetismo, de pictoricismo paisagístico, de canto madri galesco, à procura de formas mais fluidas e abundantes, que pu dessem exprimir uma sensibilidade mais alegre e hedonista. Só através desta experiência Metastasio podia, escolhendo, fundin do, afinando elementos de uma matéria sensível, linguística, mu sical e imaginosa, encaminhar-se para a música nítida, para o patetismo controlado, para o encontro de simplicidade e elegân cia, para a harmonia da obra, que caracterizam as suas melhores composições. Destas composições juvenis, faremos aqui uma râpi da análise de alguns trechos, à guisa de exemplo, que atestam a evolução poética de Metastasio rumo ao aperfeiçoamento do seu melodrama e, principalmente, da sua língua poética.

Em 1719, atendendo ao gosto setecentista, Metastasio se exercitou no gênero da cançoneta, escrevendo *La Primavera*, que foi por ele recitada numa das reuniões da Arcádia. Conforme a voga da época, trata-se de uma cançoneta mélica (cantável) e ana creôntica, cujo esquema métrico foi instituído por Chiabrera, que imitou seja o pseudo-Anacreonte, seja os franceses da "Pléia de" (Ronsard, etc). *La Primavera* é, portanto, um exercício melô

⁶⁵ Ibidem (ato I, coro), pp. 311-12.



dico, que traduz conjuntamente uma moralidade idílico-hedonista:

*Fin quel nocchier dolente,
Che sul paterno lido,
Schernò del flutto infido,
Naufrago ritornò;*

*Nel rivederlo placido
Lieto discioglie l'ancore,
E rammentar non sa
L'orror che in lui trovò.⁶⁶*

e um gosto fresco e nítido de encontro de paisagem e de sentimentos:

*Tornan le frondi agli alberi,
L'erbette al prato tornano;
Sol non ritorna a me
La pace del mio cor.⁶⁷*

Destas estrofes compostas da cançoneta se originou a ária ou arieta dos melodramas, cujo gênero exigia que cada cena fosse concluída por uma ária que fazia acompanhamento ao recitativo, obtendo assim um grande efeito musical, em virtude do metro variado e breve das árias em contraposição ao constante metro dos recitativos (hendecassílabos alternados com heptassílabos). E Metastasio foi pródigo na produção de árias: escreveu mais de mil e duzentas. A ele pertence o mérito de ter reconduzido a ária dos virtuosismos seiscentistas para uma medida de elegante sobriedade, repartindo-a comumente em duas breves estrofes, adotando o metro da cançoneta chiabreresca, variando-o do quadrissílabo ao decassílabo, e, procurando variar a colocação das rimas sobretudo nas estrofes finais. Mas o mérito maior de Metastasio foi o de fundir as árias aos recitativos, num prolongamento harmonioso e melódico, conseguindo assim a unidade

⁶⁶ Op. cit., t. V, p. 163.

⁶⁷ Ibidem, p. 163.



da expressão poética.

Uma das suas primeiras experiências neste sentido foi a ação teatral *L'Endimione* (1720), composição mais breve que o melodrama e, por isso mesmo, de mais difícil construção. A homogeneidade lingüística não é ainda alcançada e as oscilações estilísticas indicativamente atestam quanto o poeta se propunha a realizar. Serve-lhe de modelo o drama pastoral com os seus personagens, os seus costumes, os seus esquemas cênicos, mas é visto à luz da nova comédia, entrelaçada de sentimentos e situações sugeridas pelo exemplo de um "vero" quotidiano, que lentamente afluía no teatro trágico e cômico daqueles anos. Por isso, embora aderindo substancialmente ao gênero trágico, a vitalidade do cômico o obrigava a empregar, ao lado da língua culta, exclusivamente literária, uma outra, em formação, sintática e lexicamente composta de formas próprias também do uso falado. Assim não é difícil indicar nas reprimendas de Diana a Nice, e na defesa desta, o conteúdo cômico-popular de algumas expressões do tipo: "Lascia, lascia le piume, /neghittosa che sei", ou então:

*Ed or, perchē un momento
Forse piū dell'usato
Al sonno m'abbandono,
Neghittosa mi chiami, e pigra io sono?*⁶⁸

Porém, mais forte do que a presença de algumas tiradas cômicas é o pleno abandono ao canto e ao sentido hedonista do amor sem tormento em que as aflições aguçam o prazer:

*Alme, che Amor fuggite,
Tutte ad Amor venite:
Non piū, com'ei solea,
Asperse di veleno ha le saette,
E son soavi ancor le sue vendette.
 Quell'alma severa
 Che amor non intende,
 Se pria non s'accende*

⁶⁸ Op. cit., t. VI, *l'Endimione* (parte I), p. 157.



Non sperì goder.
 Per me son gradite
 Ancor le catene,
 E in mezzo alle pene
 Più bello è il piacer.⁶⁹

Relevante ainda é o colorido canoro e paisagístico que domina toda a composição, refletindo a clara ascendência madrigalesca da poesia metastasiana. Basta ver os primeiros versos que abrem a ação teatral:

Nice, Nice, che fai? Non odi come
 Garriscon tra le frondi
 De' floridi arboscelli
 I mattutini augelli,
 Che al rosseggiar del Gange
 Escono a consolar l'alba che piange?⁷⁰

Também na ação teatral escrita e representada no ano seguinte, *Gli Orti Esperidi*, a necessidade de pleno abandono hedonista é francamente afirmada, seja na temática (amor retribuído e felicidade do viver), seja na clareza do pictoricismo, apoiado no canto madrigalesco. O caminho seguido é, pois, o mesmo da ação anterior, porém há um maior cuidado com a forma e com a expressão, limitando assim a presença cômica, a qual aparece só onde se impõe o emprego do diálogo, do discurso direto, freqüentemente portador de inflexões faladas e, por isso, muito difícil de atingir uma integral correção literária. Mas, onde a língua é descritiva, podemos observar novos rasgos estilísticos que enriquecem a poesia trapassiana. Já na abertura da ação, podemos observar como a medida clássica é tentada através do freio rítmico dos hendecassílabos, alternados de dois em dois versos aos heptassílabos, conjuntamente à mantida sonoridade rítmica:

⁶⁹ Ibidem, p. 161.

⁷⁰ Ibidem, p. 157.

Fermate ormai, fermate
 Sul fortunato suolo,
 Amoroze colombe il vostro volo.
 Già del rosato freno
 Seguitando la legge,
 Dall'odorato oriental soggiorno,
 Fin dove cade il giorno,
 Tutta l'eterea mole
 Abbastanza scorreste emule al sole.
 E tu, dolce amor mio,
 Scendi e meco ne vieni,
 Lungi dall'odio e dal furor di Marte,
 Come del cor, della mia gloria a parte.⁷¹

A serenata *Angelica* (1722), em que é evidente a mesma preocupação formal, é importante, sobretudo, pela elaboração do personagem de Angélica, com a sua coquetice e o seu patetismo, que atesta o progresso de Metastasio rumo à construção mais acabada do personagem feminino metastasiano, que culminará (nesta fase ascendente) na Dido. Mas, além desta característica, outras também se destacam, como o uso insistente de sufixos diminutivos, que alteram os nomes, os adjetivos e até advérbios, transmitindo-lhes uma idéia de carinho ou afeto ("labbro pallidetto", "guardo languidetto", "zeffiretto lusinghiero", "soletta io ti trovai", etc.), e que revelam estilisticamente a tendência de liricizar a língua, bem como de refletir aquele mundo arcádico de miniatura. Contudo, a representação da convenção arcádica torna-se mais evidente na contraposição de um mundo cavalheiresco de refinada cortesia, representado por Orlando, Angélica e Medoro, com a modesta realidade pastoril de Tirsi e Licori, o que nos faz reconhecer, já fora do halo clássico-quincentista, os termos de uma precoce polêmica setecentista entre civilização e natureza, cultura e ingenuidade, cidade e campo, tão debatida no correr do século. Este contraste entre ingenuidade e incredulidade da vida campestre e falsidade e cinismo da vida citadina, está bem representado na cena 4a. que conclui a primeira parte da ação, onde se retratam as dúvidas amorosas do galante conquistador, o chichisbêu setecentista, para com a sua "infiel" amada, a dengosa e volúvel daminha de Corte. Desta

⁷¹ Op. cit., t. VI, *Gli Orti Esperidi*, p. 175.



cena, retiramos os seguintes versos que retratam a incredulida de da pastora Licori, em face do comportamento desenvolvido da cortesã Angélica, cujo cinismo citadino se contrapõe à natural lealdade arcádica:

LICORI *Così dunque s'impara
Nelle cittadi ad ingannar gli amanti?*
ANGELICA *Semplicetta Licori,
Ami, e l'arte d'amar s'è poco intendi?
Apprendi prima ad ingannare, apprendi.*
LICORI *Non so come si possa
Far vezzi e non amar,
Piangere e sospirar
Senza tormento.
Come saprò fallace
Narrar mentito amor,
Se pria dentro il mio cor
Amor non sento?*⁷²

Para concluir esta rápida análise desta ação teatral, só nos resta fazer uma observação de cunho estilístico, com relação aos versos citados. Além do estupor agreste de Licori e do realce da malícia citadina de Angélica, a nota humilde, modesta, está resumida na dupla resolução sintática da ária (negativa na primeira quadra e interrogativa na segunda), e na intervalação dos dois pentassílabos em contrapê rítmico, ou seja, a inclusão de dois versos menores fechando o eixo rítmico de cada estrofe, o que dá ao eixo uma configuração homeopolar e, consequentemente, determina a estrofe homeométrica ou homeorrítmica. Os efeitos expressivos desta estrofe destacam a agilidade e variedade do ritmo, imprimindo um signo rítmico impressivo e ligeiro ao discurso da personagem. Poderíamos dizer que tanto o discurso negativo, quanto o interrogativo, se transformam numa rápida e impressiva exclamação de assombro e de incredulidade. Por outro lado, podemos observar ainda que o eixo rítmico da ária apresenta uma perfeita simetria rímica (abbc, deec) com rimas graves e agudas, mas com o predomínio de vogais fechadas, principalmente no eixo rítmico dos pentassílabos. Este predomínio do padrão

⁷² Op. cit., t. VI, *Angelica* (parte I), p. 194.



fechado nos permite dizer que existe uma motivação semântica, relacionada ao tom de estupor do discurso, o que, aliás, está conforme o plano disfórico relacionado à personagem.

Podemos dizer, então, que o progresso de Metastasio continuava e, depois na *Galatea* (1723), a linguagem melodramática progrediu mais, seja na força de sugestões de fundos poéticos cenográficos⁷³; seja na capacidade de definir gradual e completamente estados de ânimo⁷⁴; seja na delineação da fala com típicos módulos de diálogo, que serão essenciais à força tensiva do tom coloquial metastasiano, como na fala de Polifemo com a repetição e intensificação do "dille" e do colóquio dirigido ao personagem ausente por uma interlocutora presente⁷⁵.

Assim, operando de acordo com a sensibilidade e a sentibilidade do seu tempo, Metastasio chegou ao vivo sucesso da *Didone abbandonata*, na qual a correspondência entre o poeta e o seu público foi plena, absoluta. Esta obra preparou a base do desenvolvimento melodramático metastasiano, que continuou com uma escolha cada vez mais intransigente e segura dos elementos constitutivos de uma obra que — nas suas próprias características de organicidade, harmonia, circularidade e vibração patética, de drama de final feliz e de representação da vitalidade alegre e patética, sábia e eleita, média e aristocrática — traduziu originalmente as aspirações mais íntimas da época arcaico-racionalista.

De fato, a *Didone* é o momento da descoberta da própria força inventiva e teatral, do próprio gosto de personagens move

⁷³ Colà meco ne vieni,
Dove quel cavo scoglio
Sovra il placido mar curva la fronte,
E'l tranquillo Ocean fa specchio al monte. (Op. cit., VI, pt. I, p. 143).

⁷⁴ Goder senza speranza,
Sperar senza consiglio,
Temer senza periglio,
Dar corpo all'ombre e non dar fede al vero,
Figurar col pensiero
Cento vani fantasmi in ogni istante,
Sognar vegliando, e mille volte al giorno
Morir senza morire,
Chiamar gioia il martire,
Pensare ad altri ed obbliar se stesso,
E far passaggio spesso
Da timor in timor, da brama in brama,
È quella frenesia che amor si chiama. (Ibidem, p. 146).

⁷⁵ Ibidem, p. 145.

diços e ativos, verdadeiros representantes das exigências vivas do tempo. Se Enéias é uma pálida figura do herói virgiliano, Dido consegue ser plausível como heroína virgiliana e rainha de Cartago e, ao mesmo tempo, mulher verdadeira e viva, na qual se efetua o ideal da mulher setecentista. Ambos, no entanto, servirão de modelo para os melodramas posteriores, inclusive os da fase culminante.

Destaca-se, portanto, neste primeiro melodrama, o personagem da protagonista, dotado de uma riqueza de conotações clássicas e modernas, heróicas, regulares e conjuntamente burguesas e realistas. Para que isso fosse possível, Metastasio construiu o seu personagem feminino usando uma dupla técnica instrumental. Quando Dido é a daminha setecentista, a linguagem usada é o discurso direto do diálogo, mais rápido e truncado, e a tipização é obtida mediante o emprego de formas sintaticamente mais ágeis, usuais, e, por isso, estilisticamente cômicas, se bem que temperadas pelo vigilante propósito de correção literária que sempre governou a arte metastasiana; mas, quando Dido aparece nas vestes reais da tradição virgiliana, a linguagem então se despoja das inflexões faladas, dos esquemas cavalheirescos e pastoris, para se compor numa áulica e pacata polidez neoclássica. Para exemplificar, bastam as duas passagens seguintes, escolhidas entre tantas outras: na primeira, vemos a mulher apaixonada suplicando ao amante para não a abandonar:

ENEAS *Se brami il tuo riposo,
Pensa alla tua grandezza,
A me più non pensar.*

DIDONE *Che a te non pensi?*
*Io, che per te sol vivo? Io, che non godo
I miei giorni felici
Se un momento mi lasci?*⁷⁶

na segunda, vemos a augusta rainha que, lutando entre o amor e o dever, depois de ter enviado Osmida atrás de Enéias para detê-lo e induzi-lo a refletir sobre sua partida, a Selene, que lhe recorda a natureza infiel de Osmida, responde resignada:

⁷⁶ Op. cit., t. II, *Didone abbandonata* (ato I, cena 2a.), p. 50.



DIDONE *Lo so pur troppo.*
A questo eccesso è giunta
La mia sorte tiranna:
 SELENE *Deggio chieder aita a chi m'inganna.*
Non hai, fuor che in te stessa, altra speranza.
Vanne a lui, prega e piangi.
 DIDONE *Chi sa? Forse potrai vincer quel core.*
Alle preghiere, ai pianti
Dido scender dovrā? Dido, che seppe
Dalle sidonie rive
Correr dell'onde a cimentar lo sdegno,
Altro clima cercando ed altro regno!
Son io, son quella ancora
Che di nuove cittadi Africa ornai;
Che il mio fasto serbai
Fra le insidie, fra l'armi e fra i perigli;
 SELENE *Ed a tanta viltā tu mi consigli?*
O scordati il tuo grado,
O abbandonna ogni speme:
Amore e maestā non vanno insieme⁷⁷.

Na verdade, Dido é um tipo inesquecível de personagem, que constituiu a base de um tipo feminino para toda uma época. É um personagem delineado tanto por uma força pessoal e viva na impériosidade, como na consciência da própria dedicação amorosa destemida, impetuosa e segura — ("Son regina e sono amante, / e l'impero io sola voglio / del mio soglio e del mio cor./ Darmi legge in van pretende/chi l'arbitrio a me contende / della gloria e dell'amor")⁷⁸ —, dotada de uma violência de sarcasmo, mas que, volúvel e fulminantemente, passa do ódio mais intenso ao amor mais apaixonado:

OSMIDA *Occupo solo Enea tutto il tuo core.*
 DIDONE *Taci, non rammentar quel nome odiato.*
È un perfido, è un ingrato,
È un'alma senza legge e senza fede.
Contro me stessa ho sdegno,
Perchē fin'or l'amai.
 OSMIDA *Se lo torni a mirar, ti placherai.*
 DIDONE *Ritornarlo a mirar? Per fin ch'io viva,*
Mai più non mi vedrā quell'alma rea.
 SELENE *Teco vorrebbe Enea*
Parlar, se gliel concedi.

⁷⁷ Ibidem (ato III, cena 10a.), p. 75.

⁷⁸ Ibidem (ato I, cena 5a.), p. 33.



DIDONE Enea! Dov'è?
 SELENE Qui presso
 Che sospira il piacer di rimirarti.
 DIDONE Temerario! Che venga. Osmida, parti.
 OSMIDA Io non tel dissi? Enea
 Tutta del cor la libertà t'invola.
 DIDONE Non tormentarmi più; lasciami sola.⁷⁹

Sem falar nos personagens secundários, cuja função é dar um acabamento melhor no contorno dos personagens centrais, criando aquela tensão amorosa que nos revela um certo gosto do equívoco, mas que depois, pouco a pouco, nos transporta para a resolução do final feliz, falemos um pouco de Enéias, o protótipo do herói metastasiano. Enéias é personagem significativo com relação à implantação daquela perplexidade que constituirá a linha de enriquecimento da poesia metastasiana, quando se relacionará, de forma mais íntima, a um mundo de ansiedade, de complexidade sentimental e expressiva na esfera do destino. Ele é certamente paradigma de tantos outros personagens metastasianos, mas de forma mais externa e sem a densidade pessoal e patética que vive essencialmente na Dido, no personagem que absorve de modo bastante egoístico a força sentimental e poética de Metastasio nesta primeira manifestação da sua poesia.

Enéias é certamente o personagem que espelha, se bem que ainda indiretamente, um aspecto da psique metastasiana, uma situação dramática que o poeta, no prosseguimento da sua atividade, demonstrará preferir. Ele encarna o contraste entre amor e dever, entre paixão, virtude heróica, e adesão aos desígnios dos deuses, mas sem a possibilidade daquela conciliação final que exalta nas obras maduras o triunfo de natureza e razão, de projeto providencial e de direitos do coração e, por isso, procura se resolver de forma trágica que, como já vimos, era impossível à verdadeira poesia metastasiana. De modo que, o personagem de Enéias resulta um tanto quanto esquematizado conforme um mero vazo teatral, e, ao mesmo tempo que afirma uma situação fundamental para o "cursus" melodramático, a bloqueia num diapação sem resolução e sem variedade íntima, a conduz involuntariamente para o êxito cômico de certas passagens, caracterizadas

⁷⁹ Ibidem (ato II, cena 3a.), p. 62.



por um excesso de perplexidade e pelo vaivém da vacilação, da flutuação da vontade presa entre o coração e o dever, entre a natureza e a razão:

E soffrirò che sia
 S'è barbara mercede
 Premio della tua fede, anima mia!
 Tanto amor, tanti doni...
 Ah! pria ch'io t'abbandoni,
 Pera l'Italia, il mondo;
 Resti in obbligo profondo
 La mia fama sepolta;
 Vada in cenere Troia un'altra volta.
 Ah che dissi! Alle mie
 Amorse follie,
 Gran genitor, perdona: io n'ho rossore.
 Non fu Enea che parlò, lo disse Amore.
 Si parta... E l'empio Moro
 Stringerà il mio tesoro?
 No... Ma sarà frattanto
 Al proprio genitor spergiuro il figlio?
 Padre, Amor, Gelosia, Numi, consiglio!
 Se resto sul lido,
 Se sciolgo le vele,
 Infido, crudele
 Mi sento chiamar
 E intanto confuso
 Nel dubbio funesto,
 Non parto, non resto,
 Ma provo il martire
 Che avrei nel partire,
 Che avrei nel restar.⁸⁰

Esta arieta que encerra o primeiro ato da *Didone* já levou muitos críticos ao riso, mas tem razão Carla Inama quando afirma que ela "muove al riso se si pensa all' 'eroe' Enea, ma come cuore innamorato convince nel suo dubbio"⁸¹. De fato, os verdadeiros personagens masculinos metastasianos não convencem pela sua bravura, heroicidade e impetuosidade, mas convencem como amantes, mesmo se o amor que os anima não for uma grande paixão. Eles convencem sobretudo pelas expressões afetuosas, pelos ímpetos de ciúmes, pelas dúvidas, pelo medo de comprometer a própria

⁸⁰ Ibidem (ato I, cena 18a.), p. 60.

⁸¹ Op. cit., p. 54.



glória e a própria honra, como é o caso de Atílio Régulo neste seu monólogo:

*Tu palpiti, o mio cor! Qual nuovo è questo
Moto incognito a te? Sfidasti ardito
Le tempeste del mar, l'ire di Marte,
D'Africa i mostri orrendi,
Ed or tremando il tuo destino attendi!
Ah, n'hai ragion: mai non si vede ancora
In periglio sì grande
La gloria mia. Ma questa gloria, oh dei!
Non è dell'alme nostre
Un affetto tiranno? Al par d'ogni altro
Domar non si dovrebbe?* ⁸²

Mas, na verdade, "nel Metastasio culmina quell'assenza del tono virile che è la característica dominante di tutta la nostra poesia dal Tasso al Parini"⁸³, exatamente porque "con il Metastasio protagonista della poesia continua ad essere la donna"⁸⁴. Por isso, os personagens masculinos metastasianos apresentam, quase todos, a mesma característica: aquela de uma lição decorada, gravada na memória. Enéas, Aquiles, Tito, Atílio Régulo, e outros tantos, mesmo se às vezes presos pelo jogo das paixões, não se esquecem que heróis devem parecer, mesmo se devem sobrecarregar as próprias qualidades a ponto de parecerem falsos e vazios. Seriam personagens aceitáveis, verdadeiros, se persistissem naquele drama da dúvida, da incerteza, que é a expressão de um ânimo pleno de humanidade. Mas o querer retornar à heroicidade, retomá-la e vesti-la como um hábito obrigatório, faz deles figuras, se não grotescas, pobres e falidas. Contudo, não podemos nos esquecer que Metastasio marca a sua poesia com a ternura e a sensibilidade: não era um poeta trágico e não soube criar "heróis", tirando proveito de esquemas já gastos, mas que no entanto ainda eram preferidos pela sua sociedade. Assim sendo, se os seus personagens masculinos não correspondem à

⁸² METASTASIO, P. op. cit., t. IV. *Attilio Regolo* (ato II, cena 7a.), p. 48.

⁸³ MOMIGLIANO, A. op. cit. p. 345.

⁸⁴ Ibidem, p. 345.

idéia clássica do herói, um retrato feliz e acabado ele nos le gou de Nice, o retrato fiel da mulher setecentista, que os nos sos poetas tomaram emprestado, chamando-a ora de Nice, ora de Nize, ora de Lise, ou ainda outros nomes vários, com o fim de representar a pastora infiel, causa do sofrimento amoroso do pastor simples e honesto. Também a linguagem que Metastasio u sou para delinear os seus personagens, se superficial e aparen temente ela nos pareça afetada e crepitante, em profundidade ma nifesta ao leitor atento um coração que, se não soube exprimir os verdadeiros e solenes acordes do trágico e da grande paixão, soube perceber e fazer vibrar as cordas do amor quotidiano, fei to de temores e alegrias, de ciúmes e anseios, de sorrisos e prantos. E estas oscilações do amor, mais do que os homens, se rão as mulheres a manifestá-las, porque exatamente a elas está confiada a tarefa de representar o verdadeiro no falso com a sua carga de vitalidade, a frequência de atitudes domésticas e a emotividade de um caráter acre e forte. Assim é Dido, Elisa, Marzia, e outras tantas personagens metastasianas. Basta recor dar aqui a pronta resposta de Elisa a Agenor, quando este lhe pede para ceder ao destino e deixar de amar Aminta:

AGENORE *È giusto, o bella ninfa.
Ma inutile il tuo duol. Se saggia sei,
Credimi, ti consola.*

ELISA *Io consolarmi?
Ingegnoso consiglio
Facile ad eseguir!*

AGENORE *L'eseguirai,
Se imitar mi vorrai. Puoi consolarti;
E ne dei dall'esempio esser convinta.*

ELISA *Io non voglio imitarti;
Consolarmi io non voglio: io voglio Aminta.⁸⁵*

Toda a capacidade de amar Metastasio a infundiu nos pro tagonistas dos seus dramas, mas quanto das três Marianas não se pode reconhecer nas suas heroínas? A Marianna Bulgarelli da fa se ascendente, a Marianna Pignatelli da fase culminante e a Ma

⁸⁵ METASTASIO, P. op. cit., t. III, *Il re pastore* (ato III, ce na 4a.), p. 263.

rianna Martinez da fase descendente, as três representam a própria vida amorosa que Metastasio traduziu em poesia. Elas foram as mulheres da sua vida, que deram o tom melodramático ao amor, e ele se fez amar e a paixão respondeu com afeto profundo e sincero, às vezes duvidoso. E é exatamente por isso que ele agradou: porque honesta e pacatamente transportou para as suas composições toda a gama do seu sentir, e se pouco tinha a dar, naquele pouco se deu inteiro; agradou ao Setecentos porque soube ser a voz do seu público e a ele soube corresponder nos seus desejos. Obedeceu a esquemas rígidos e falou numa linguagem própria que procurava ser — de acordo com Muratori — não serva da música, mas a esta superior porque cantável e capaz de transmitir aos seus ouvintes o deleite próprio da harmonia e da melodia e, ao mesmo tempo, a insinuação didascálica da contemplação das virtudes humanas. E ainda hoje Metastasio agrada porque, caídos e esquecidos os esquemas, nos permanece a ilimitada honestidade da sua inspiração. De acordo com a maior parte da crítica, Metastasio soube fundir admiravelmente a linguagem quotidiana com a linguagem poética, e disso não resultou um defeito, mas, pelo contrário, resultou uma particularidade metastasiana. A sua linguagem é simples, límpida, musical. Poderíamos dizer com De Sanctis que "la chiarezza non è in lui superficie morta, ma è la vita nella sua superficie, paga e contenta della sua esteriorità, con una facilità e una rapidità, con un giuoco pieno di grazia e di brio. Il periodo perde i suoi giri, la parola perde le sue sinuosità, liscia, scorrevole, misurata come una danza, accentuata come un canto, melodiosa come una musica"⁸⁶.

Tudo isto podemos ver naquela que é considerada pela maioria da crítica a sua obra-prima, *Olimpiade*, escrita em 1733, ano fecundo e inspirado, que nos legou também, além de outras composições, a famosa cançoneta *La Libertà*, cantada e imitada no mundo inteiro. Certamente a *Olimpiade* é o fruto mais maduro e perfeito do assíduo desenvolvimento metastasiano, do seu progresso técnico, do seu trabalho com a linguagem, com a ampliação dos afetos e das situações patéticas. Nascida da consciência e da participação comovida e lúcida do poeta, ela se distingue das obras precedentes sobretudo pela harmonia que a unifica, pela

⁸⁶ Op. cit., p. 311.



medida e pelo concurso coerente dos mais elaborados procedimentos teatrais e poéticos e de todos os elementos constitutivos do melodrama metastasiano.

Todos os personagens da *Olimpiade* vivem de uma fundamental gama de motivos de afeto, entre amor, afeto paterno, amizade, simpatia da sabedoria senil pela fervorosa vida sentimental dos jovens, os quais constituem o centro fascinante do pequeno mundo que se move na obra. E, exatamente pela escolha da centralidade do motivo amoroso em ânimos juvenis, todo o mundo patético-idílico de Metastasio se revela mais facilmente e com uma força poética maior. O agudo racionalismo metastasiano sustém a longa e complexa cadeia de afetos, iluminados pelo calor juvenil dos personagens e pela delicada intensidade da linguagem nunca antes tão melódica e cristalina, tão rica de movimentos, de cadências no jogo dos hendecassílabos e dos heptassílabos que reforçam as exaltações e as vibrações do coração.

Exemplo de grande dramaticidade patético-idílica e momento quase resumidor de toda *Olimpiade* é a famosa arieta cantada por Megacle na cena 10a. do segundo ato, em que toda a aflição do protagonista se evapora em música. A situação se aflora quando Megacle, após ter salvo a vida de Licida, lhe promete apresentar-se sob seu nome nos jogos olímpicos para conquistar-lhe a amada, mas não sabe que esta é Aristeia, a mulher que ele ama e que é amado por ela. Então, após vencer os jogos, ele abandona Aristeia desmaiada, a confia a Licida sem confessar a sua condição de amante que renuncia à amada pelo amigo, mas, traindo a si próprio, pateticamente canta:

Se cerca, se dice:
L'amico dov'è?
L'amico infelice,
Rispondi, morì.
Ah no! s'è gran duolo
Non darle per me:
Rispondi, ma solo,
Piangendo partì.
Che abisso di pene
Lasciare il suo bene,
Lasciarlo per sempre,
Lasciarlo così!⁸⁷

⁸⁷ METASTASIO, P. op. cit., t. I, *Olimpiade* (ato II, cena 10a.), p. 144. Interessante é a configuração incomum desta arieta

Depois da *Olimpiade* Metastasio escreveu outros grandes dramas, como o *Demofoonte* por exemplo, também considerado pela crítica uma das suas obras-primas, e que corresponde àquele momento de supremo equilíbrio criativo dos primeiros anos vienenses. Mas com os anos chegou também a fase decadente, na qual o canto interno de Metastasio se tornou, no dizer de Francesco Flora, um "canticchiare"⁸⁸, quase uma cantilena que se extingue aos poucos de maneira lacrimosa, um eco distante e opaco de uma voz terna e expressiva. E o velho Metastasio, poeta nato e experiente, que por esta época procurava dedicar todo o seu conhecimento na justificação do seu melodrama, através de escritos teóricos, lamentava, em cartas escritas, principalmente ao irmão Leopoldo, o cansaço da sua inspiração poética. Em belos tercetos, escritos provavelmente em 1765, conforme entender de Mario Fubini, mas que ficaram inéditos até 1947, quando B. Brunelli os publicou pela primeira vez, tirando-os de um manuscrito da Biblioteca Nacional de Budapest⁸⁹, o poeta advertia dolorosamente a sua decadência poética e pateticamente tentava atribuir a causa ao clima nórdico, recuando depois à dúvida de uma queda e de um entorpecimento do seu engenho, que em vão procurava resistir com o assíduo trabalho e com o socorro das suas leituras clássicas e italianas:

que apresenta três estrofes isométricas ou issorítmicas completamente simétricas, cujos versos são formados, devido à localização dos cumes tonais ou melódicos (2a. e 5a. sílabas, ou seja: - = - / - = -), por dois hemistíquios ou isostíquios iguais cada um. Estas estrofes dão à arieta uma expressividade específica, caracterizada por serena regularidade e consolidado vigor. Por outro lado, em virtude do ritmo ternário ou anfíbraco que caracteriza cada verso, e que chamáramos de ritmo envolvente ou melódico, há-de se observar que apenas o verso 5º apresenta uma leve antirritmia formada por dois advérbios antagônicos, cuja motivação semântica parece ser a de criar uma idéia de total abandono amoroso.

⁸⁸ FLORA, F. *Storia della Letteratura Italiana*, II. Mondadori: Verona, 1942, p. 895.

⁸⁹ METASTASIO, P. op. cit., v 41 (a cura di M. Fubini), p. 527, n. I

Chiamo ogni giorno ai consueti uffici
le castalidi dee: ma più non hanno
cura di me le sacre mie nutrici.

In van tempro la cetra, in van m'affanno,
chē ritrosi adattarsi i detti miei
all'armoniche leggi or più non sanno.

Qual ne sia la cagione io non saprei:
so che poco or mi val quanto adunai
da' Toschi, da' Latini e dagli Achei.

Forse è vizio del clima, a' pigri rai
del vicino Orion: forse l'ingegno
cangiò natura, intorpidisce ormai⁹⁰

Em suma, apesar dos seus altos e baixos, Metastasio foi poeta representativo de uma época. Mudado o gosto, a sua poesia desvaneceu, mas o reflexo dela continuou ainda por muito tempo a iluminar grandes espíritos. "Superata come poetica dall'illuminismo, dal neoclassicismo, del preromanticismo, la poesia metastasiana seguitò ad alimentare, con il gusto della precisione e del canto, le poetiche settecentesche. E come l'educazione sentimentale e teatrale metastasiana fu essenziale al Settecento e moduli metastasiani rifluirono fin dentro certe zone dell'Iliade montiana, così anche nel preromanticismo la sensibile poesia metastasiana del cuore fu una delle forze interne della tradizione italiana. Sicché il più grande lirico italiano dell'Ottocento, il Leopardi, ne risentì (così lontano ormai dalla concezione del letterato metastasiano e dalla sua visione vitale) la lezione di disegno e di canto che aveva portato al massimo di poesia possibile le eleganze della poetica arcadica⁹¹.

Metastasio foi, como disse Carla Inama, "scrittore di grande fecondità creatrice"⁹², que poetou com raras harmonias e com uma técnica perfeita. O seu ritmo e metro, sempre tão variados, nos fazem pensar no quanto favoreceram para adornar as suas próprias palavras e para guiar os jovens poetas que se iniciavam na Arcádia. Nele podiam aprender tudo quanto desejavam, da poética à temática, à técnica de versificação. E foi o que fizeram também os nossos líricos setecentistas.

⁹⁰ Ibidem, p. 527.

⁹¹ BINNI, W. op. cit., p. 423.

⁹² Op. cit., p. 56.

A PRESENÇA DE METASTASIO NOS PRINCIPAIS ÁRCADES BRASILEIROS,

1 - Cláudio Manuel da Costa (Glauceste Saturnio - 1729-1789):

Cláudio Manuel da Costa pode perfeitamente ser considerado um poeta de transição. E ele mesmo teve a consciência crítica deste fato, quando, no prólogo das *Obras*, procurou esclarecer sua posição em face das tendências da época e apontou ao mesmo tempo suas principais fontes. Afirmou haver escrito a maior parte da obra ainda quando estudante em Coimbra, "ou pouco depois", "tempo em que Portugal apenas principiava a melhorar de gosto nas belas-letras", referindo-se naturalmente à reforma árcadica contra o espírito barroco. De fato, considerando os seus primeiros estudos e os seus primeiros mestres de poesia, as suas primeiras composições propendem mais para o "sublime" do estilo barroco. Para comprovar isto, basta ver a diferença existente entre o Polifemo de Cláudio e o Polifemo de Metastasio que nesta época já gozava a fama de ser o melhor poeta vivo da Itália. O Polifemo de Cláudio é todo delineado numa linguagem rebuscada, gongorina, em que se sobressaem as metáforas. Na *Égloga VIII - Polifemo*, em forma de monólogo, Cláudio retrata o sofrimento amoroso do feio mas bondoso ciclope pela bela mas cruel ninfa. Nos últimos versos da égloga, oferecendo-se todo e tudo em troca do amor de Galatêia, assim se exprime Polifemo:

 Vem a viver nos mares do meu pranto:
 Talvez sua ternura
 Te faça a natureza menos dura.
 E se não basta o excesso
 De amor para abrandar-te,
 Quanto rebanho vês cobrir o monte,
 Tudo, tudo ofereço;
 Esta obra do divino Alcimedonte,



Este branco novilho,
Daquela parda ovelha tenro filho,
De dar-te se contenta,
Quem guarda amor, e zelos apascenta (I, p.246)

Ao contrário, a linguagem do Polifemo de Metastasio já é toda melodramática, delineada com típicos módulos de diálogo, num tom simples e coloquial. Na primeira parte da *Galatea*, no diálogo entre Polifemo e Glauce, o ciclope lhe pede para transmitir à Galatêia todo o seu amor, e interessante é notar a força tensiva do diálogo com a repetição e intensificação do "dille":

POLIFEMO *Bella Glauce, tu vedi
Che così rozzo e così vil non sono;
E pur m'odia e m'abborre. Ah dille almeno,
Qualor seco favelli,
Che qualunque io mi sia, s'ella mi fugge,
V'è chi per me si strugge;
Dille che più d'ogni altro
Siciliano pastor ricco son io;
E che della mia greggia,
Qualora esce dal chiuso, Etna biancheggia.
Dille che tutto in dono
Avrà da me, purchè non sia crudele;
Ch'è il sospirar per lei
L'unico mio diletto;
Che ho Alfeo nel ciglio e Mongibello in petto.*

GLAUCE *Le dirò che vago sei,
Le dirò che tu l'adori,
E che t'ami io le dirò.
In quel sen co' detti miei
Desterò novelli ardori,
E gli antichi ammorzero.¹*

Mais tarde, através da "lição dos gregos, franceses e italianos", Cláudio compreendeu a diferença sensível entre os dois estilos e aprovou o estilo simples, como sendo o "melhor", apesar de que a sua natureza o propendesse mais para o maravilhoso e o sublime da poesia barroca. Mas, no próprio contexto da sua

¹ METASTASIO, P. op. cit., t.VI, *Galatea* (parte 1a.), p. 145.



produção poética, ele insistiria em severas restrições ao estilo barroco. Basta ver os seguintes tercetos da Égloga III - Albano, dedicada ao Marquês de Pombal, sem dúvida em defesa da simplicidade da poesia arcádica, em oposição ao estilo culto:

Alguém hã de cuidar que ê frase inchada,
 Daquela que lã se usa entre essa gente,
 Que julga, que diz muito e não diz nada.
 O nosso humilde gênio não consente,
 Que outra coisa se diga mais que aquilo,
 Que sô convêm ao espírito inocente.
 A frase Pastoril, o fraco estilo
 Da flauta e da sanfona, antes que tudo,
 Será digno que Albano chegue a ouvi-lo.
 Se Alcino tem lã feito o seu estudo
 Nesses versos, que traz, nôs cã cantemos
 Ao nosso modo, inda que seja rudo. (I, p.217)

A adesão ao convencionalismo arcádico parece que trouxe para Cláudio um problema de difícil solução: o contraste entre o rústico berço mineiro e a experiência intelectual e social da Metrôpole. Por isso, para combater a "frase inchada" é necessário que seja feito "ao nosso modo, inda que seja rudo". A consciência da "grossaria" da sua terra, somada à consciência do contraste entre a convencional paisagem arcádica européia - ornada por prados e ribeiras e habitada por ninfas e faunos - e a agreste paisagem americana - cheia de montes e vales, cortada por riachos de águas turvas e feias - é o motivo pelo qual o poeta sempre se desculpava na sua obra. Assim ele o faz na carta dedicatória da égloga acima quando diz: "Saio dos montes; vivo na incultura; comunico a rusticidade: não é muito, que tudo o que concebo seja dissonância e seja barbarismo tudo o que pronuncio. V. Excelência atenda ao meu ânimo e não se ofenda do obséquio. Talvez que não sem acordo buscasse o gênio do campo, quem pretende na simplicidade do estilo acreditar a inocência do voto" (I, p.205). Mas foi no prólogo das Obras que objetiva e realisticamente colocou o problema. Partiu defendendo-se de acusações que por acaso lhe pudessem ser feitas e, para tanto, lembrou sua situação precária, no interior da Capitania das Minas Gerais, de onde oferecia ao leitor as Obras poéticas. E reconhece "que sô entre as delícias do Pindo se podem nutrir aqueles espíritos, que desde o berço se destinaram a tratar as Mu

sas: e talvez nesta certeza imaginou o Poeta desterrado, que as Cíclades do mar Egeu se tinham admirado de que ele pudesse compor entre os horrores das embravecidas ondas" (I, p.99).

Ele, de fato, aderiu ao espírito arcádico e reconheceu que devia ao mondego "alguns influxos" poéticos, mas na presença da rústica paisagem mineira, ele também reconheceu a dificuldade de compor versos de acordo com o novo estilo e, por isso, dizia: "Não são estas as venturosas praias da Arcádia; onde o som das águas inspirava a harmonia dos versos. Turva e feia a corrente destes ribeiros primeiro que arrebate as idéias de um Poeta, deixa ponderar a ambiciosa fadiga de minerar a terra que lhes tem pervertido as cores" (I, pp.99-100).

Sobre estas considerações críticas do poeta, aceitável a nálise faz o crítico José Aderaldo Castello: "não há dúvida de que o poeta refletiu um espírito objetivo, a bem dizer realista, na maneira de sentir e compreender a paisagem americana, cuja conciliação com a maneira arcádica de concebê-la, e possivelmente recriá-la, lhe pareceria quase improvável. Não obstante vir a tentar tal conciliação, podemos reconhecer especificamente na atitude crítica do poeta um verdadeiro gesto de libertação em relação à nossa atividade literária, sugerindo, por assim dizer, os verdadeiros caminhos da poesia americanista, independente dos cânones clássicos ou neoclássicos. Pois se não é possível a transposição e a adaptação à nossa paisagem dos ideais da época, como guias da criação literária, por que então não buscar na própria paisagem americana a poesia que ela mesma pudesse inspirar, como alguns anos mais tarde, em outro sentido, é certo, nos aconselhariam Garret e Ferdinand Denis? Ridículo seria de fato tal transposição que, mesmo assim, Cláudio Manuel da Costa tentou fazer em alguns casos, embora mantivesse clara a consciência crítica da sua impraticabilidade"².

Realmente, depois que Cláudio retornou de Portugal, imbuído das novas teorias que lá já estavam sendo discutidas, o seu novo contato com a natureza do Brasil fez com que ele se sentisse "desterrado", pois os prados floridos da Arcádia não se coa-

² A *Literatura Brasileira*. Manifestações Literárias da Era Colonial. 2a. ed. Cultrix: São Paulo, 1965, pp. 140-41.

dunavam com a paisagem que ele tinha agora diante dos olhos. Por isso, afirma:

A desconsolação de não poder substabelecer aqui as delícias do Tejo, do Lima e do Mondego, me fez en torpecer o engenho dentro do meu berço: mas nada bastou para deixar de confessar a seu respeito a maior paixão. Esta me persuadiu a invocar muitas vezes, e a escrever a Fábula do Ribeirão do Carmo, rio o mais rico desta Capitania que corre, e dava o nome à Cidade Mariana, minha Pátria, quando era Vila (I, p.100)

Mas o fato é que - como nos assegura Antônio Cândido - "per maneceu a vida toda escravo das primeiras emoções"³, tendo sempre, no plano consciente, cultuado o berço, invocando sobretudo o Ribeirão do Carmo. Na Fábula do seu "pátrio ribeirão" e em outros poemas, podemos reconhecer, em verdadeiro conflito entre as solicitações, de um lado, da poética neoclássica, e de outro, a paisagem rústica e bárbara da terra, a expansão do "sentimen to nativista". Como exemplo do amor localista, onde se sobressaem as raízes da emoção e o objeto do interesse humano do poeta, vejamos o segundo soneto das suas Obras:

Leia a posteridade, ô pátrio Rio,
Em meus versos teu nome celebrado,
Porque vejas uma hora despertado
O sono vil do esquecimento frio:
Não vês nas tuas margens o sombrio,
Fresco assento de um álamo copado;
Não vês ninfa cantar, pastar o gado
Na tarde clara do calmoso estio.
Turvo banhando as pálidas areias
Nas porções do riquíssimo tesouro
O vasto campo da ambição recreias.
Que de seus raios o Planeta louro,
Enriquecendo o influxo em tuas veias,
Quanto em chamas fecunda, brota em ouro.

(son. II, I, pp.103-04)

³ Op. cit., p.93

Belíssimo soneto, dentro de perfeito esquema petrarquiano, onde uma das constantes da poesia de Cláudio Manuel da Costa a flora evidente: o contraste rústico-civilizado, no qual uma solicitação temática aparece nitidamente em oposição a que lhe fora sugerida pelo gosto arcádico europeu. Nele há o reconhecimento realista dos elementos caracterizadores da paisagem geo-social brasileira, com os quais não podiam coincidir ou se conciliar os elementos definidores da paisagem sugerida pela poesia arcádica. A atitude de Cláudio, expressa no soneto, pode ser interpretada como sendo um protesto inconsciente e surdo a favor das possibilidades de criação de uma poesia nacional, firma da no reconhecimento objetivo da paisagem brasileira. Se fosse o caso, aqui poderíamos analisar estilisticamente este soneto, para demonstrarmos que Cláudio é um dos maiores cultores desta forma em nossa língua. Com uma reiteração bastante grande de simetrias lexicais, geralmente colocadas nos últimos versos de cada estrofe, com exceção do primeiro terceto em que não aparece nenhuma simetria, o nosso poeta não apenas reflete um gosto re-nascentista, um alto domínio da técnica do soneto, mas também um alto valor expressivo. Voltado para as emoções e valores da própria terra, ao mesmo tempo que ele nos descreve a inóspita e melancólica paisagem mineira, cortada por um rio de águas turvas e tranqüilas, mas rico em ouro naquela região, ele ainda nos revela o seu estado de espírito: desconsolado e também melancólico. E as razões dessa melancolia são duas: uma artística, pois o certo seria cantar a amenidade da paisagem arcádica, artificialmente concebida, com sua tranqüilidade bucólica espelha da nas águas claras do Mondego, do Tejo e do Lima; a outra sócio-moral, pois os desajustamentos da sociedade colonial estimu lavam, naquela região aurífera, a proliferação dos males da ambição, os quais, geralmente, vêm acompanhados da corrupção, da exploração dos menos favorecidos pelos mais fortes. Contudo, dentro de um rígido formalismo renascentista, via barrovo, o poeta conclui o poema, exprimindo uma nesga de esperança quanto ao futuro rico e promissor da sua Pátria, cujo rio continuará produ zindo riquezas à luz de um sol claro e fecundo.

Formado, portanto, nos moldes da cultura e tradição barro ca, mas em contato com as novas teorias que agitavam Portugal, - de acordo com as considerações de Antônio Cândido - também julgamos que a "sensibilidade (de Cláudio) deve ter-lhe apontado

desde logo ... a inviabilidade do estilo *culto*, já esgotado em Portugal pelos desmandos do mau gosto, para exprimir o espírito do século e as novas concepções. Daí um esforço pessoal de superação, paralelo ao do grupo da Arcádia Lusitana, que o levou à sólida base da literatura portuguesa moderna: o século XVI. Quis todavia ir adiante e ser plenamente homem do tempo, procurando a simplicidade didática e o interesse pela verdade humana contemporânea, no que talvez tenham influído os desenvolvimentos da Arcádia, embora, do Brasil, tivesse pouca oportunidade de fa miliarizar-se com eles"⁴.

De fato, procurando ser também homem do tempo, Cláudio exercitou-se na busca da verdade e da natureza por meio do estilo simples. Em várias peças encomiásticas, ele procurou ressaltar a força da justiça como forma de temperança e progresso so ciais. Basta ver os seguintes versos da *Fala* a D. Antonio de No ronha, Governador da Capitania das Minas Gerais:

Não calcado atê aqui de humana planta,
O Pátrio Cuietê do Luso Trono
Jã respeita o esplendor, as leis adora.
Os-ã speros sertões, que as mesmas feras
Talvez temeram povoar, jã rompe
Sem susto algum o Português vassalo:
Unem-se os rios caudelosos, e abre
Industriosa mão passagem franca
Por altas pontes de encorpados lenhos.
Não de outra sorte viu a Rússia um dia
Transportarem-se as tûmidas torrentes
Jã dos Tanais, do Lena, ou jã do Volga
Ao canal que abre a mão do grande Pedro;

(*Fala*, II, p.123)

em que ele compara os feitos do governador das Minas aos feitos de Pedro, o Grande, que, com sua ação enérgica e justa, conse guiu tirar a Rússia da barbárie em que se encontrava, encaminhan do-a para uma quase perfeita organização civil. Outros poemas apresentam a mesma preocupação com os efeitos que ampliam a ci vilização e constroem o fundamento da vida, como por exemplo o sone

⁴ Op. cit., p.98.

to LXXXIII, em que o poeta volta a tecer elogios à obra virtuosa e restauradora de Pedro, o Grande. Mas foi na adoção de formas métricas de poetas árcades, sobretudo de Metastasio, que Cláudio Manuel da Costa se manifestou completamente de acordo com o espírito da época.

Ele demonstrou uma predileção toda especial por Metastasio desde o momento em que se preocupou em traduzir alguns dramas e poucas ações teatrais do poeta italiano para serem representados nos teatros de Vila Rica. Infelizmente, os manuscritos de tais traduções foram perdidos, mas como nos afiança Carla Inama, amparada nos *Apontamentos para se unir ao Catálogo dos Acadêmicos da Academia Brasileira dos Renascidos*, "in un suo manoscritto ce ne dà anche i titoli: *Artaxerxes*, *Dircêia*, *Demétrio*, *Josê Reconhecido*, *O Sacrifício de Abraão*, *Rêgulo*, *O Parnaso Acusado*, affermandoci che furono portati sulla scena"⁵. É interessante notar que os três dramas de Metastasio, escolhidos por Cláudio para as suas traduções, ou seja, o *Demétrio*, o *Attilio Regolo* e o *Artaserse*, têm por argumento o amor à justiça e à pátria, o que vem a corroborar as afirmações, que acabamos de fazer, quanto à sua preocupação de realçar as obras que visavam o desenvolvimento da sociedade. Assim como Metastasio, Cláudio vivia num país dominado por jugo estrangeiro e, talvez por este motivo, ele tenha escolhido estes dramas, pois, através dos seus personagens políticos, podia enviar aos seus compatriotas uma mensagem e uma lição de civismo, alertando-os contra os desmandos dos grandes e despertando-os para a formação de uma consciência nacional. Seja este o verdadeiro motivo da escolha dos três dramas, ou seja uma simples coincidência, o fato é que estas traduções vêm a testemunhar a admiração de Cláudio por Metastasio e o desejo de imitá-lo, conforme os preceitos do arcadismo internacional.

Deste modo, quando Cláudio quis tecer o elogio de um grande, D. José Luís de Meneses, Conde de Valladares, Governador e Capitão-General da Capitania de Minas Gerais, por ocasião do seu natalício ocorrido aos 5 de dezembro de 1768, fez recitar em música, no palácio governamental de Vila Rica, na presença das mais altas autoridades locais, uma festa teatral cuja forma e

⁵ Op. cit., p.61



conteúdo se aproximam de muitas festas ou ações teatrais escritas por Metastasio para tais ocasiões comemorativas. Esta composição que Cláudio chamou de drama para se recitar em música (mas que não se pode comprovar se foi ou não musicada por algum maestro de Vila Rica), intitulou-se *O Parnaso Obsequioso* e deve ter tido por modelo, entre outras, as seguintes festas teatrais de Metastasio: *La Contesa de' Numi*, *L'Asilo d'Amore*, *Il Parnaso Accusato e Difeso*, *Il Vero Omaggio*, cujo esquema é sempre o mesmo: deuses e musas se reúnem num lugar ameno e aprazível e juntos de põem a cantar, de forma dialogada ou em coro, os elogios de uma pessoa de importante condição social, no dia do seu aniversário ou das suas núpcias.

O drama de Cláudio, tecnicamente, segue de perto o modelo metastasiano: o coro abre e fecha a ação (dividida em duas partes) e cada personagem ou interlocutor, que se apresenta, dirige as suas palavras de encômio ao festejado e, antes de sair de cena, canta a ária de despedida. A cena representa o monte Parnaso e os personagens que lá se movem, pela ordem de entrada, são: Apolo, deus grego e romano dos oráculos, o senhor da medicina, das artes, dos rebanhos, do dia e do sol; Mercúrio, mensageiro dos deuses e deus, ele próprio, da eloquência, do comércio e dos ladrões; Calíope, a musa da poesia heróica e também da eloquência; Melpomene, a musa da tragédia; Clio, a musa da história e Tália, a musa da comédia e do idílio. Mas, para cantar os feitos de tão ilustre herói,

CALIOPE	(- - - - que na piedade
	Temístocles excede, e o fiel Zôpiro
MELPOM.	No valor, na Constância
MERC.	Vence os Cipiões, os Lélis, os Camilos) ⁶

as musas e os deuses não encontram palavras à altura de tal projeto. Por isso, Mercúrio e Apolo em vão tentam a proeza:

MERC.	Ah que debalde em se o obsêquio canso
	A débil fantasia?

⁶ MELLO FRANCO C. de. op. cit., p.74



Tento, medito de Epopéia um rasgo,
Que os seus feitos descreva...

APOLO *Eu que os influxos
Dei ao Sábio de Smirna, eu que ao de Mântua
Tanto esforço inspirei, busco, pretendo
Hoje mandar à Sonorosa Lira
Suas dignas ações, seu nome excelso.*

MERC. *Mas a cantar do meu Luís o nome...*

APOLO *Mas a cantar de tanto Herói os feitos...*

AMBOS *Mercúrio e Febo são debalde eleitos.⁷*

Assim, "os Deuses todos / em voluntário feudo / cedem hoje a Jo_{se} seu Trono e dotes"⁸. Mas, apesar da intenção louvaminheira do poeta mineiro, ao exaltar as qualidades do jovem conde que há poucos meses detinha o governo das Minas, ele não deixa de exprimir o seu sentimento de justiça, paz e prosperidade para com o povo do "distante País das novas Minas". Desta forma, augurando dias de prosperidade para aquela opulenta região, ele diz:

*As carregadas frotas à prudente
Direção de seu mando
Os Portos encherão, crescendo o Erário.⁹*

Do mesmo modo, sob a justa administração, daquele que, durante o terremoto de Lisboa, "dos míseros enfermos, / praticando o Científico aforismo, / enfraqueceu da morte o despotismo"¹⁰, a paz voltará a reinar deliciosamente nas áureas Minas:

MERC. *Jã torna a paz dourada
Ao mundo aflito, torna Ninfa bela
Que aos Elísios fugira; e quando torna
O cheio vaso sobre nós entorna.*

APOLO *Enfim tudo é delícia
Na opulenta região das áureas Minas¹¹.*

⁷ Ibidem, pp.79 e 81

⁸ Ibidem, p.82

⁹ Ibidem, p.78

¹⁰ Ibidem, p.74

¹¹ Ibidem, p.82-3

Quanto aos processos de metrificação, também aí Cláudio se guiou de perto a técnica de Metastasio. É claro que não com tanta perfeição. Os recitativos de Cláudio, também formados por versos hendecassílabos e heptassílabos, não apresentam a mesma melodia dos versos metastasianos, em virtude de não apresentarem a rima interna na cesura dos versos maiores, que Metastasio usou em abundância¹², e por terem apenas uma relativa harmonia com as árias de despedida. Contudo, como podemos notar pelos trechos citados, os recitativos do nosso poeta também apresentam a rima em parelhada no final dos dois versos que encerram um período sintático, como muito bem o fazia o poeta italiano, se bem que este, às vezes, também empregasse este tipo de rima entre o último verso de um período e o primeiro do período seguinte. Por outro lado, seguindo o esquema de Metastasio, Cláudio fez bom uso do verso escalonado, como podemos ver por este trecho de recitativo:

TÁLIA *Da mão de Marte a Espada
 Lhe cai aos pés...*
CALIOPE *De Júpiter o Raio
 Em vão cintila.*
MELPOM. *De Mercúrio a Vara...*
CALIOPE *De Netuno o Tridente...*
MERC. *Ah tudo cede!*¹³

ou por esta estrofe de arieta:

APOL. E MERC. *O tempo...*
TÁLIA *A Sorte..*
CLIO *A idade*
TODOS *Não saibam na verdade
 O círculo romper*¹⁴.

¹² Fra voce sî confuse
Fra sî acerbe contese
Si perdono le accuse, e le difese.
(Op. cit., t.V, *Il Parnaso Accusato e Difeso*, p.144)

¹³ MELLO FRANCO, C. de. op. cit., p.82

¹⁴ Ibidem, p.77 - É importante ressaltar a esta altura que o nosso poeta não observava nos seus manuscritos o aspecto gráfico da disposição do verso escalonado, do modo que estamos fazendo, visto que ele grafava cada fala uma imediatamente abaixo da outra. Veja-se na ed. cit. à p.79 uma fotografia do manuscrito, onde aparecem os versos acima citados.

Metastasio foi mestre nessa técnica apta ao discurso melodramático, tendo às vezes se excedido no entrelaçamento de vozes aflitas, tormentadas e perplexas dentro de um só verso. Basta ver o hendecassílabo abaixo que, exageradamente, apresenta cinco compassos:

SCITALCE	Perchê?	
MIRTEO	Restí.	
IRCANO		Si senta.
SIBARI		Udite.
SEMIRAMIDE		(Oh Dio!) ¹⁵

Nas arietas, os versos usados por Cláudio são os preferidos pelo poeta cesáreo; sobretudo o heptassílabo, que tem o mesmo desenvolvimento do heptassílabo metastasiano, com o verso agudo no final de cada quadra que compõe a estrofe e a rima que Metastasio mais explorou: abbc-deec:

Alma tão bela e nobre
 Dos céus cuidado seja;
 Jamais se atreva a enveja
 Seu lustre a profanar.
 Domine além do tempo,
 Vença as traições, o engano,
 E sobre o esforço humano
 Se veja triunfar¹⁶.

o pentassílabo e o octossílabo, no qual, apesar de obedecer o mesmo esquema rímico, a invariável acentuação da 3a sílaba e até a rima interna que, comumente, Metastasio usava nas estrofes constituídas por versos desta medida, ele, contudo, não obedece a rima total do verso agudo, adotando a rima parcial¹⁷, processo que

¹⁵ METASTASIO, P. op. cit., t.III, *Semiramide* (ato III, cena última), p.245.

¹⁶ MELLOFRANCO, C. de. op. cit., p.78.

¹⁷ É a rima que ele usa, por exemplo, nos versos pares dos seus *Romances* e nos versos agudos de algumas estrofes de cançonetas e cantatas.

se constitui quase uma constante da sua obra tipicamente arcáica:

Ah se agora vos não lembra
 Aquela hora, aquele dia,
 Será bem que lá se ria
 De vós outras um mortal.
 Entre os homens festejado
 É José com fausto auspício;
 Entre vós seu natalício
 Não se canta, ô Musas, já?¹⁸

Se neste drama em música, Cláudio se aproxima bastante de Metastasio, ele se aproximará ainda mais nas cantatas e cançonetas, pequenos gêneros poéticos muito cultivados no Setecentos, aptos para cantar os sentimentos do angustiado pastor pela sua bela mas cruel pastora. A cantata é uma composição de caráter lírico-dramático com uma estrutura semelhante a uma cena de melodrama, devido o alternar-se de árias e recitativos. As cantatas de Metastasio são deliciosos idílios, cheios de graça e de delicadeza, que afeminadamente repousam no recitativo ou melólogo, formado por hendecassílabos e heptassílabos brancos, com exceção dos dois versos que concluem um período sintático, os quais apresentam a rima emparelhada. São de duas estruturas: umas são divididas em duas partes, apresentando cada parte um recitativo fechado por uma arieta; outras são de uma parte, cujo recitativo é aberto e fechado por uma arieta. Portanto, ambas apresentam duas arietas, sendo, normalmente e com raríssimas exceções, uma de versos heptassílabos e a outra de versos octossílabos. As cantatas de Cláudio se aproximam muito das de Metastasio. São também de duas estruturas, apresentando, no entanto, uma pequena diferença em cada um dos tipos: quando constituídas de uma só parte, não apresentam a arieta inicial: quando constituídas de duas partes, as arietas são formadas por versos da mesma medida (ou heptassílabos, ou octossílabos). Mas, apesar destas pequenas diferenças formais, tematicamente os dois poetas se aproximam muito,

¹⁸ Ibidem, pp.70-1.



tanto na capacidade de sentirem as paixões comuns, quanto na maneira de exprimirem todo o amor que sabem sentir, mesmo se este amor venha vestido com as vestes da galantaria e da leviandade. Deste modo, Metastasio dirá na segunda parte da Cantata XVI - Amor Tímido:

Ma che! Languir tacendo
 Sempre così dovrassi? Ah no; gli audaci
 Seconda Amor. Sappia il mio ben ch'io l'amo,
 E lo sappia da me. Dirò che rei
 Son gli occhi suoi dell'ardir mio; che legge
 È di natura il dimandar pietade.
 Dirò... Ma se l'altera
 Con me si sdegna e se mi scaccia? Oh Dei!
 Vorrei dirle ch'io l'amo, e non vorrei.
 Placido zefiretto,
 Se trovo il caro oggetto,
 Digli che sei sospiro;
 Ma non gli dir di chi.
 Limpido ruscelletto,
 Se mai t'incontri in lei,
 Dille che pianto sei;
 Ma non le dir qual ciglio
 Crescer ti fe' così.¹⁹

E do mesmo modo, com a mesma aflição e timidez, Cláudio fará eco na primeira parte da Cantata VIII - Nice:

Vi lascio, o mie felici,
 Pasciute Pecorelle;
 Ch'or non provo per voi quella dolcezza,
 Che le frondose selve
 M'inspirarono un giorno: d'altra cura,
 D'altri diletti io sono già ferito:
 La mia Nice, la mia
 Ingannatrice Dea
 Così possiede il cor, ch'altro non bramo,
 Che vederla ogni instante,
 Che ogni instante adorarla,
 Che muove in sua traccia i piedi miei,
 Che per lei respirar, morir per lei.
 Ite, mie care agnelle
 Fra queste ombrose piante;

¹⁹ METASTASIO, P. op. cit., t.V, p.259.



*Ch'io non son meno errante
Di voi, che senza guida
Andate del Pastor.*

*Io vago il campo, il prato,
E veggo, nel mio fato,
Come il destino vostro
Non è del mio peggior.*

(II, p.59)

Mas foi nas cançonetas, essas graciosas árias alongadas, que a presença de Metastasio se fez mais sutil. Um dos primeiros a reconhecer tal projeção foi o escritor luso Garret, que fez a respeito de Cláudio a taxativa afirmação: "Deixou-nos alguns sonetos excelentes, e rivalizou no gênero de Metastasio, com as melhores cançonetas do delicado poeta italiano. A que dirige à lira com sua palinódia imitando a tão conhecida do mesmo Metastasio a Nice, "Grazie agli inganni tuoi", pode-se apontar como excelente modelo"²⁰. Depois dele, vários outros críticos retomaram esta afirmação e João Ribeiro, o melhor biógrafo de Cláudio, na justificação da nova edição das *Obras poéticas* de Cláudio Manuel da Costa, por duas vezes liga o nome do nosso poeta ao nome do maior árcade italiano: "Esta modesta edição não tem mais que o intuito todavia já de si meritório, de vulgarizar as obras do poeta que Garret, de tão grande fé na matéria, considerava o rival de Metastasio" (p.2). E mais adiante, falando da formação cultural de Cláudio, afirma: "Os seus mestres e modelos são os dos árcades: Virgílio, Teócrito e Mosco, Quevedo, Metastasio e Petrarca..." (p.18). Também Sérgio Buarque de Hollanda, no seu artigo intitulado "Gosto Arcádico", comentando a influência da Libertã de Metastasio no poeta brasileiro Antônio José da Silva, o Judeu, afirma: "A dependência, confessada ou não, dos modelos italianos, não faz sentir, aliás, somente na reação nacionalista de Antônio José e de suas 'Óperas'. Se o fluminense se deixou impressionar, talvez, pela *Libertã* metastasiana, é significativo que o prestígio rapidamente alcançado, em toda a parte, por essa cançoneta encontrou em Portugal quem o endossasse na pessoa de Alexandre de Gusmão, o ministro brasileiro de D. João V, que che

²⁰ Cit. por Carla Inama - op. cit., p.14.



garia a traduzi-la. Diversamente do que fariam dois outros poetas, igualmente brasileiros - José Basílio da Gama, que também a traduziu e Cláudio Manuel da Costa, que a parodiou..."²¹

Na verdade, a cançoneta a que Garrett se refere, a qual foi traduzida e imitada por uma infinidade de poetas no mundo inteiro, pode ser considerada uma obra-prima de Metastasio. Esta cançoneta dirigida a Nice e que é conhecida internacionalmente com o título de *La Libertà*, foi escrita no período mais feliz de Metastasio, o ano de 1733, e é um verdadeiro pequeno melodrama transportado para as formas da cançoneta arcádica, comumente muito incapaz de precisos ângulos, de precisos limites, de precisas, se bem que procurada, articulação de cena e situação. Ela apresenta uma segura trama de desenvolvimento de situação psicológica que se faz acompanhar por um ritmo desembaraçado e seguro que percorre toda a composição sem frouxidão e suturas, exprimindo toda a aspiração arcádica do canto não como fim em si mesmo, mas expressivo e poético. Por ser muito bonita e importante pela projeção em Cláudio Manuel da Costa, transcrevemos aqui toda a cançoneta:

LA LIBERTÀ

A NICE

Grazie agl'inganni tuoi,
Al fin respiro, o Nice,
Al fin d'un infelice
Ebber gli dei pietà:
Sento da' lacci tuoi,
Sento che l'anima è sciolta;
Non sogno questa volta,
Non sogno libertà.

Mancò l'antico ardore,
E son tranquillo a segno,
Che in me non trova sdegno
Per mascherarsi amor.

Non cangio più colore
Quando il tuo nome ascolto;
Quando ti miro in volto
Più non mi batte il cor.

Sogno, ma te non miro
Sempre ne' sogni miei;
Mi desto, e tu non sei.

²¹ Op. cit., p.112.



Il primo mio pensier.
 Lungi da te m'aggiro
 Senza bramarti mai;
 Son teco, e non mi fai
 Nē pena, nē piacer.

Di tua beltā ragiono,
 Nē intenerir mi sento;
 I torti miei rammento,
 E non mi so sdegnar.

Confuso piū non sono
 Quando mi vieni appresso;
 Col mio rivale istesso
 Posso di te parlar.

Volgimi il guardo altero,
 Parlami in volto umano;
 Il tuo disprezzo ē vano,
 E vano il tuo favor;

Che piū l'usato impero
 Quei labbri in me non hanno;
 Quegli occhi piū non sanno
 La via di questo cor.

Quel, che or m'alletta, o spiace,
 Se lieto o mesto or sono,
 Già non ē piū tuo dono,
 Già colpa tua non ē:

Che senza te mi piace
 La selva, il colle, il prato;
 Ogni soggiorno ingrato
 M'annoia ancor con te.

Odi, s'io son sincero;
 Ancor mi sembri bella,
 Ma non mi sembri quella,
 Che paragon non ha.
 E (non t'offenda il vero)
 Nel tuo leggiadro aspetto
 Or vedo alcun difetto,
 Che mi pareva beltā.

Quando lo stral spezzai,
 (Confesso il mio rossore)
 Spezzar m'intensi il core,
 Mi parve di morir.

Ma per uscir di guai,
 Per non vedersi oppresso,
 Per racquistar se stesso
 Tutto si puō soffrir.

Nel visco, in cui s'avvenne
 Quell'augellin talora,
 Lascia le penne ancora,
 Ma torna in libertā:

Poi le perdute penne
 In pochi dì rinnova.
 Cauto divien per prova,
 Nē piū tradir si fa.

So che non credi estinto
In mel'incendio antico,
Perchê sî spesso il dico,
Perchê tacer non so:

Quel natural istinto,
Nice, a parlar mi sprona,
Per cui ciascun ragiona
De' rischi che passò.

Dopo il crudel cimento
Narra i passati sdegni,
Di sue ferite i segni
Mostra il guerrier cosî.

Mostra cosî contento
Schiavo, che uscî di pena,
La barbara catena,
Che strascinava un dî.

Parlo, ma sol parlando
Me soddisfar procuro;
Parlo, ma nulla io curo
Che tu mi presti fê:

Parlo, ma non dimando
Se approvi i detti miei,
Nê se tranquilla sei
Nel ragionar di me.

Io lascio un'incostante;
Tu perdi un cor sincero;
Non so di noi primiero
Che s'abbia a consolar.

So che un sî fido amante
Non troverà piû Nice;
Che un'altra ingannatrice
È facile a trovar.²²

Numa rápida leitura desta cançoneta, podemos sentir que ca da compasso faz continuar o desenvolvimento da situação psicológica em que tudo se articula entre pausas, traspases e ligações com uma tênue, mas sólida, elástica continuidade. E a variedade das impositações (em quiasma, em repetição, em contraste, em diálogo e monólogo), a concisão da comparação central com o passarinho, e aquela final do guerreiro e do escravo, a essencialidade emblemática dos elementos de paisagem, expressos num único verso ("la selva, il colle, il prato"), se fundam numa extrema coerência de linhas, de meios técnicos, de linguagem sobre a onda premente do sentimento patético, adocicado pelas recordações

²² METASTASIO, P. op. cit., t.V, pp.166-67.



do amor passado, negado e golpeado com fina força irônica e ao mesmo tempo reevocado com todo o seu fascínio. A situação psicológica pode ser dividida em três partes: a primeira, até a 6a. estrofe, desenvolve o tema da liberdade; a segunda, até a 9a. estrofe, desenvolve o tema da persistência do fascínio da mulher rompido pelo novo sentimento; a terceira, até o fim, reafirma mais resolutamente a conquista da liberdade. O metro é constituído por estrofes de duas quadras de heptassílabos graves e agudos; os primeiros versos de cada quadra e os últimos (os agudos) rimam entre si, o segundo e o terceiro têm rima emparelhada.

Seguindo os passos de Metastasio, mas camuflando o objeto amado, Cláudio escreveu sua cançoneta:

A LIRA DESPREZO

Que busco, infausta, Lira,
Que busco no teu canto,
Se ao mal, que cresce tanto,
Alívio me não dás?

A alma, que suspira,
Já foge de escutar-te:
Que tu também és parte
De meu saudoso mal.

Tu foste (eu não o nego)
Tu foste em outra idade
Aquele suavidade,
Que Amor soube adorar;
De meu perdido emprego
Tu foste o engano amado:
Deixou-me o meu cuidado;
Também te hei-de deixar.

Ah! De minha ância ardente
Perdeste o caro império:
Que já n'outro hemisfério
Me vejo respirar.

O peito já não sente
Aquele ardor antigo:
Porque outro norte sigo,
Que fino Amor me dá.

Amei-te (eu o confesso)
E fosse noite, ou dia,
Jamais tua harmonia
Me viste abandonar.

Qualquer penoso excesso,
Que atormentasse esta alma,
A teu obséquio em calma
Eu pude serenar.

Ah! Quantas vezes, quantas
Do sono despertando,
Doce instrumento brando,
Te pude temperar!
Sô tu (disse) me encantas;
Tu sô, belo instrumento,
Tu és o meu alento;
Tu o meu bem serás.

Vai-te; que já não quero,
Que devas a meu peito
Aquele doce efeito,
Que me deveste já.

Contigo já mais fero
Sô trato de quebrar-te:
Também hás-de ter parte
No estrago de meu mal.

Não saberás desta alma
Segredos, que sabias,
Naqueles doces dias,
Que Amor soube alentar.

Se aquela ingrata calma
Foi sô tormenta escura,
Na minha desventura
Também naufragarás.

Nize, que a cada instante
Teus números ouvia,
Ou fosse noite, ou dia,
Jamais não te ouvirá.

Cansado o peito amante
Somente ao desengano
O culto soberano
Pertende tributar.

De todo enfim deixada
No horror deste arvoredado,
Em ti seu tosco enredo
Aracne tecerá.

Em paz se fique a amada,
Por quem teu canto inspiras;
E tu, que a paz me tiras,
Também te fica em paz. (II, pp.15 a 18)

Como podemos observar, do ponto de vista formal a presença metastasiana é evidente: o mesmo esquema métrico, mas com aquela ressalva, que já fizemos, sobre a rima parcial de alguns versos agudos, o que, aliás, era expediente muito usado pelos poetas antigos. Quanto aos processos técnicos, algumas semelhanças podem ser apontadas: expressões colocadas entre parenteses, ocorrendo em uma delas a reiteração da mesma forma verbal ("confesso"); variedade de repetições, de contrastes, a forma dialogada, não apre-

sentando, no entanto, o monólogo e as concisas comparações de Me tastasio; mas apresenta também num único verso os elementos defi nidores de paisagem: "no horror deste arvoredado". E é, exatamente, na caracterização da paisagem, que percebemos uma grande diferen ça no modo de sentir dos dois poetas: Metastasio é o ârcade, ama neirado e sorridente que busca a paz e a tranquilidade da amena paisagem bucólica ("che senza te mi piace / la selva; il colle, il prato"). Já Cláudio Manuel da Costa é o ârcade melancólico e atribulado pelas desgraças da sua terra, atrasada e explorada por forças políticas externas, que fazem com que se sobressaia em sua obra alguns epítetos (como estes que destacamos nesta cançoneta: *infausta* lira, *tormenta escura*) e algumas expressões (como o verso referido: "no horror deste arvoredado") que já sabem a pré-romantismo ou romantismo propriamente dito. Talvez seja esta uma das razões pela qual Oswald de Andrade, rotulando-o de "po ta romântico", tenha afirmado: "Um sopro romântico embala o sentimento amoroso de Gonzaga e Alvarenga Peixoto e os funestos pres ságios de Cláudio Manuel da Costa, onde soa prematuro o 'mal do século'"²³. Já Alfredo Bosi, considerando-o um ârcade, afirma: "Chamar a natureza para assistente e consolo dos próprios males, ou dar-lhe a função de ponto referencial para evocar as venturas passadas não é ainda, necessariamente, sinal de pré-ro mantismo. Nem mesmo o uso reiterado de certos epítetos melancóli cos ou negativos (*tristes* lembranças, *triste* alívio, *sombra escu* *ra*, *sombra fúnebre*, *fúnebre* arvoredado, *sorte dura*, *pêlago infeliz*, *álamo sombrio*, *horrída figura*...) pode alegar-se como premonição de cadências românticas"²⁴. Na verdade, para Cláudio os elementos da natureza não servem apenas como pano de fundo às suas in quietações, mas são também os confidentes dos seus próprios ma les. E nesta cançoneta, seguindo também tematicamente a de Metas tasio, ele se volta para a natureza a fim de se libertar das suas aflições e, como forma de resolução, dá por ideal perdido o obje to do seu cuidado amoroso.

Em 1746, quando imitações e palinódias da cançoneta *La Li*

²³ Op. cit., p.44.

²⁴ BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2a.ed.Cul trix: S. Paulo, 1978, pp.69-70.

bertã já tinham sido feitas por muitos, Metastasio também escreveu a sua *Palinodia a Nice*. O metro é o mesmo da cançoneta precedente, mas é preciso acentuar o caráter de refinado jogo musical, pois cada verso termina com a mesma palavra com que termina o correspondente verso de *La Libertã*. A *Palinodia* tem, porém, no final uma quadra a mais de octossílabos graves e agudos alternados. Vejamos, à guisa de exemplo, a primeira estrofe:

Placa gli sdegni tuoi;
 Perdono, amata Nice;
 L'error d'un infelice
 È degno di pietà.
 È ver, da' lacci suoi
 Vantai che l'alma è sciolta;
 Ma fu l'estrema volta
 Ch'io vanti libertà.²⁵

Imitando o mesmo processo técnico de Metastasio, mas sem a quadra final de octossílabos graves e agudos, o nosso Glaucete escreveu a sua cançoneta, *À lira palinodia*, que começa assim:

Vem, adorada Lira,
 Inspira-me o teu canto;
 Sô tu a impulso tanto
 Todo o prazer me dás.
 Já a alma não suspira;
 Pois chega a escutar-te:
 De todo, ou já em parte
 Vai-se ausentando o mal. (II, p.19)

Mas não parou aí o direito de imitação que os cânones arcaicos permitiam ao poeta mineiro. Também em 1746, num momento de excepcional felicidade, Metastasio compôs outra célebre cançoneta: *La partenza*. Esta não tem certamente a força e a complexidade de ritmo, de cena, de desenvolvimento da *Libertã*, e a sua característica mais evidente é um gosto mais simétrico e a representação sucessiva do "fiero istante" e do estribilho, quase que invariável, que confirma com um suspiro elegíaco e duvi-

²⁵ METASTASIO, P. op. cit., t.V, p.168.



doso o rompimento sem esperança. Mas nesta limitação quanta de licadeza de acentos, quanta ressonância patético-melódica, quanta segurança de distinção das variações do tema, de graduações de sentimentos recuperados dentro daquele extremo limite de um tempo psicológico, quanto fascínio de canto e expressividade nas graduações das doces lembranças.

Quanto ao metro, a cançoneta é composta de estrofes de duas quadras de três heptassílabos graves e um agudo cada uma; o primeiro verso é livre, o segundo e o terceiro, o quinto e o sexto têm rima emparelhada, os dois agudos rimam entre si; além disso, o sétimo e o oitavo verso são repetidos, em forma de estribilho ou ritornelo, ao termo de cada estrofe sucessiva, com leves variantes só nos versos 47 ("Oh Dio! Chi sa se mai") e 55 ("pensa... Ah chi sa se mai"); o oitavo verso de cada estrofe apresenta em relação ao sétimo verso, na 4a. sílaba métrica, uma rima interna encadeada. Transcrevemos, então, a primeira estrofe:

Eco quel fiero istante;
Nice mia Nice, addio.
Come vivrò, ben mio.
Così lontan da te?
Io vivrò sempre in pene,
Io non avrò più bene;
E tu, chi sa se mai
Tí sovverrai di me!²⁶

Fazendo eco a Metastasio Cláudio escreveu, adotando até os nomes do herói e da heroína metastasianos, a sua cançoneta *Fileno à Nize - Despedida de Glauceste Saturnio*:

Adeus, Ídolo amado,
Adeus; que o meu destino
Me leva peregrino
A não te ver jamais.
Sei, que é tormento ingrato
Deixar teu fino trato:

²⁶ Ibidem, p.169.

Mas quando *ê*, que tu viste
Um triste respirar! (II, p.23) ²⁷

O poema de Cláudio, mais extenso que o de Metastasio (15 estrofes num e 7 estrofes no outro), não apresenta o mesmo crescendo patético do tema do adeus, a mesma graduação das lembranças que vêm à memória e a mesma capacidade de linguagem sem a bundância, que delineia com poucos traços uma situação patética, uma figura, um fundo sóbrio, preciso e, ao mesmo tempo, vago e vasto. Quanto aos aspectos formais, o poema de Cláudio apresenta em algumas estrofes a rima que chamamos parcial (e que poderia ser chamada também de rima toante ou assoante); a rima interna encadeada recai sobre a 2a. sílaba métrica (e não na 4a., como acontece no poema metastasiano); o estribilho é invariável.

Mas o nosso poeta quis ir mais além que o italiano e compôs a retratação ou palinódia desta cançoneta, a que intitulou *Nize a Fileno - Resposta de Eureste Fenício*. O processo adotado foi o mesmo da *Ala lira palinódia*, em que cada verso termina com a mesma palavra com que termina o correspondente verso da cançoneta precedente. Assim é a primeira estrofe:

Em vão Fileno amado,
Acusas teu destino;
Se foges peregrino,
Por me não ver jamais.
Viste-me, falso, ingrato,
Preza a teu doce trato:
E tu, que assim me viste,
Partiste a respirar! (II, p.29)

E parecendo quase que um divertimento poético, Cláudio também poetou em razoável italiano a cançoneta *Il pastore a Nice* e a retratação *Nice al pastore*, usando os mesmos processos técnicos

²⁷ Há-de se observar que a edição consultada ressalta tipograficamente o aspecto visual da rima interna em dois membros de versos:

Mas quando *ê*, que tu viste
Um triste
Respirar!

Seguindo as orientações tipográficas modernas, e, tendo em vista os aspectos métricos e rítmicos do poema, cuja estrofe é isorrítmica, transcrevemos o verso, que apresenta a rima interna, em uma só linha.

cos das cançonetas anteriores. Mas, desta vez ele observou a rima total dos versos agudos e a rima interna na 4a. sílaba mêtrica do oitavo verso de cada estrofe²⁸. Além destes aspectos formais, temos a observar ainda que são nestas cançonetas que Cláudio se aproxima ainda mais de Metastasio em alguns aspectos estilísticos e algumas expressões recorrentes em ambos²⁹. Uma expressão metastasiana retomada por Cláudio a encontramos na cançoneta *Nice al pastore*:

Al bosco, al monte, al prato

quando Metastasio já havia dito no seu *Re pastore*:

Alla selva, al prato, al fonte.

Encontramos também em ambos os poetas expressões como "oh Dio", "oh Dei", "crudel tormento", colocadas entre parênteses, ou, então, repetições como os versos de Cláudio: "Dove, mia Nice, dove,/ Dove trovarti spero".

Além das expressões apontadas, podemos encontrar muitas outras recorrentes nas obras de ambos os poetas, tais como: "cieco Amor", "tiranno amante", "Nice crudele", "Nice bella",

²⁸ Só para exemplificar, transcrevemos a primeira estrofe de cada cançoneta:

Dove, mia Nice, dove,
Dove trovarti spero
Nel lido, a cui straniero
Mi trasse ingrato Amor!
Chiedendo ai tronchi, ai sassi,
In vano io volgo i passi:
E solo sento (oh Dio!)
Che perdo anch'io il cor.

(*Il pastore a Nice*, II,35)

Addio, Pastor. Ma dove
Così lontan ti spero;
Se fuor di me straniero
Tu vai fuggindo amor!
Addio. Io piango ai sassi,
Men sordi, che i tuoi passi.
Ah! Che nel dirti addio,
Già non è mio il cor!

(*Nice al pastore*, II,39)

²⁹ Recorrências já apontadas por Carla Inama, op. cit., p. 65.

"la mia ingannatrice Dea", "la mia tiranna", etc., mas não podemos afirmar que sejam uma influência direta do poeta cesáreo, porque muito usadas por poetas do Seis e Setecentos.

Se nas cantatas e cançonetas a presença de Metastasio é incontestável, já o mesmo não se pode afirmar com tanta certeza com relação aos sonetos, se bem que haja opiniões favoráveis. Para Carla Inama³⁰, a presença de Metastasio é quase alheia nos sonetos de Cláudio, exceto no LXXXV, escrito em italiano, no qual a pesquisadora julga que Cláudio tenha tomado, invertida, uma expressão do soneto XIII de Metastasio. Já o crítico Alfredo Bosi, ao tratar na sua *História Concisa da Literatura Brasileira* do valor de Cláudio quanto ao motivo bucólico e às cadências do soneto camoniano, afirma que o poeta escreveu cem sonetos, "dos quais catorze em razoável italiano de calque metastasiano"³¹.

Na verdade, ambos os críticos não deixam de ter uma ponta de razão nas suas afirmações, uma vez que podemos encontrar nos dois poetas sonetos que versam sobre motivos encomiásticos, relativos a festas e casamentos de pessoas importantes, e, sobretudo, sonetos que versam sobre a desilusão amorosa do pastor Fileno pela sua bela mas cruel pastora Nice. Contudo, dos trinta e quatro sonetos que Metastasio compôs, apenas cinco versam sobre a vida campestre e dos pastores, enquanto que os demais versam sobre os caprichos e sentimentos humanos. Ao contrário, Cláudio, preferindo a forma fechada do soneto, a qual ele sentia mais congenial à sua índole de poeta, compôs cem sonetos, dos quais apenas quatro, escritos em italiano, versam sobre motivos encomiásticos, enquanto que os demais, na sua grande maioria, versam sobre a vida campestre dos pastores, tendo como motivo principal o Amor, desenvolvido nos seguintes aspectos: a) amor e encantamento; b) o sofrimento amoroso — em virtude da rejeição do sujeito amoroso pelo objeto amado — com dois ciclos principais: o do pastor (geralmente Fido) e o da pastora infiel (predominando Nize); c) a desilusão amorosa. Além deste tema principal, outros também são focalizados nos sonetos de Cláudio: o contraste entre a vida rústica e a civilizada (desenvolvido

³⁰ Op. cit., p. 64.

³¹ Op. cit., p. 69.



em vários aspectos); a mudança dos seres em relação ao estado de espírito do poeta; a poesia, a natureza como sinal premonitório; o jogo bucólico; a vida bucólica; o elogio da amizade.

Quanto à estrutura do soneto adotada por ambos, não podemos dizer que houve aí influência de Metastasio sobre Cláudio, porque era norma da época remontar a Petrarca e aos poetas quincentistas que muito cultuaram o cantor de Laura. O que podemos afirmar com certeza é que Cláudio, mais nostálgico e desconfiado, demonstra nos sonetos uma maior sensibilidade, uma maior capacidade de sentir do que o comedido Metastasio.

Enfim, considerando tudo o que foi exposto até aqui, não resta dúvida de que o nosso Glauceste, assim que tomou consciência dos reclamos da Arcádia, se tenha dedicado assiduamente à leitura dos ârcades, principalmente à leitura da obra de Metastasio, à procura do estilo simples e natural que lhe permitisse cantar a natureza e a vida simples e inocente dos campos. Não resta dúvida também que, em virtude da sua índole e da própria formação cultural, a batalha com a linguagem não lhe foi fácil. Mas, adotando como modelo um poeta tecnicamente perfeito como foi Metastasio, conseguiu safar-se admiravelmente da empresa, permanecendo, apesar da aproximação ao "poeta del cuore", um verdadeiro poeta, pessoal, senhor de um mundo todo seu, completamente diferente daquele mundo galante e efeminado da corte vienense do século XVIII. Embora imitando Metastasio na técnica, ele permaneceu, na maneira de desenvolver os temas arcádicos, um poeta maduro, completo e complexo que exprimiu todo o seu melancólico mas gentil sentimento, no sentido de instruir deleitando o seu rude povo.

2 - Tomás Antônio Gonzaga (Dirceu - 1744-1810):

De Tomás Antônio Gonzaga não se pode dizer abertamente que a presença de Metastasio lhe seja clara e direta. Não existe indicação alguma de que tenha lido ou estudado o poeta italiano. Mas, apelando para o terreno das suposições, é bem provável que durante o seu estágio em Lisboa ele tenha assistido a algumas representações dos dramas do poeta cesáreo, naquela

época ainda muito apreciado e discutido nas altas rodas culturais portuguesas. Pertencendo à nova geração, é certo que Gonzaga sofreu a influência da Arcádia Lusitana, e é quase certo que tenha sofrido também o influxo das *Obras* de Cláudio, publicadas no mesmo ano em que terminava o curso (1768). Depois, quando veio de Portugal para as Minas Gerais (1782), aqui estabeleceu fortes vínculos de amizade com o colega mais velho, que o ajudou a polir o estro que, certamente, já exercitava desde os tempos universitários³², e, certamente, o ajudou a desenvolver a sabedoria arcádica que consiste, antes de tudo, no reconhecimento da força radical dos sentimentos e do reino do coração. Daí o seu Glauceste ser lembrado a todo momento na sua singela poesia:

Eu, Glauceste, não duvido
ser a tua Eulínia amada
pastora formosa,
pastora engraçada. (Lira 36)

Tu tens, Marília,
cantor celeste;
ó meu Glauceste
a voz ergueu: (Lira 49)

Pega na lira sonora,
pega, meu caro Glauceste;
e ferindo as cordas de ouro,
mostra aos rústicos pastores
a formosura celeste
de Marília, meus amores. (Lira 51)

Com tal certeza toco a sanfoninha,
que inveja até me tem o próprio Alceste:
nem canto letra que não seja minha. (Lira 53)

³² Ver às pg. 3 da ed. crítica de M. Rodrigues Lapa, um soneto que datará do tempo em que Gonzaga estudava em Coimbra. Se bem que Antônio Cândido (op. cit., p. 120) tenha afirmado que "o poeta Gonzaga existe, realmente, de 1782 a 1792", é bem difícil acreditar que tão grande engenho tenha despertado para a poesia já pronto e com 36 anos de idade. Deve-se supor que as suas primeiras composições foram extraviadas ou refeitas para a publicação de 1792.

Meu prezado Glauceste,
se fazes o conceito
que, bem que réu, abrigo
a cândida virtude no meu peito;
se julgas, digo, que mereço ainda
da tua mão socorro;
ah! vem dar-mo agora,
agora, sim, que morro! (Lira 69)

Quando passar pela rua
o meu companheiro honrado,
sem que me vejas com ele
caminhar emparelhado,
tu dirás: — Não foi tirana
somente comigo a sorte;
também cortou, desumana,
a mais fiel união. (Lira 74)

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. (Lira 83)

Copiosas referências ao "companheiro honrado" que traduzem não apenas a comovente amizade que unia os dois grandes poetas, não apenas o reconhecimento sincero do mais novo pelo mais velho e não apenas um grito de socorro na dura masmorra, mas sobretudo, traduzem uma das principais características do Arcadismo, ou seja, o culto da amizade, magistralmente representado por Metastasio na sua admirável *Olimpiade*.

E este magistério do caro Glauceste não serviu apenas para despertar e desenvolver a naturalidade, a espontaneidade e a individualidade da poesia de Gonzaga, mas serviu também para calcar no âmago do poeta luso-brasileiro um profundo amor pela terra mineira. Daí a oscilação, a dubiedade de Gonzaga na descrição da paisagem que hora é nativa, com minúcias de cor local, ora é lugar ameno de virgiliana memória:

Tu não verás, Marília, cem cativos
tirarem o cascalho e a rica terra,
ou dos cercos dos rios caudalosos,
ou da minada serra.

Não verã separar o hãbil negro
do pesado esmeril a grossa areia,
e já brilharẽ os granetes de oiro
no fundo da bateia.

Não verãs derrubar os virgens matos,
queimar as capoeiras inda novas,
servir de adubo ã terra a fẽrtil cinza,
lançar os grãos na cova.

Não verãs enrolar negros pacotes
das secas folhas do cheiroso fumo;
nem espremer entre as dentadas rodas
da doce cana o sumo. (Lira 54)

.....

Num sítio ameno,
cheio de rosas,
de brancos lírios,
murtas viçosas,

Dos seus amores
na companhia,
Dirceu passava
alegre o dia. (Lira 42)

Enquanto pasta, alegre, o manso gado,
minha bela Marília, nos sentemos
ã sombra deste cedro levantado.
Um pouco meditemos
na regular beleza,
que em tudo quanto vive nos descobre
a sãbia Natureza. (Lira 39)

Mas em Gonzaga a descrição da paisagem não fica apenas nesta dubiedade de nativismo e convenção arcádica: vai mais além. A "regular beleza", sabiamente ordenada pela Natureza, muda de aspecto quando o poeta se sente distante do objeto amado. Ausente de Marília, o poeta vê tudo mudado na Natureza. Ele não a vê mais com os olhos da razão, mas passa a vê-la com os olhos do coração, e, por isso, ela se veste com as cores tristes da sua alma. Assim, ele começa a lira 24:

Acaso são estes
os sítios formosos,
aonde passava

os anos gostosos?
 São estes os prados,
 aonde brincava,
 enquanto pastava,
 o manso rebanho
 que Alceu me deixou?
 São estes os sítios?
 São estes; mas eu
 o mesmo não sou.
 Marília, tu chamas?
 Espera, que eu vou.

e, descrevendo a mudança das coisas em virtude da mudança do próprio estado de espírito, ele conclui:

Minha alma, que tinha
 liberta a vontade,
 agora já sente
 amor e saudade.
 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
 o mesmo não sou.
 Marília, tu chamas?
 Espera, que eu vou.

São pequenas novidades românticas que afloram na poesia gonzaguiana aqui e ali. Mas nem por isso ele pode ser taxado de poeta romântico, como o faz Oswald de Andrade. Tomás Antônio Gonzaga é, de acordo com a sua própria índole e, apesar da sua naturalidade e espontaneidade na revelação sincera e minuciosa do seu modo de ser, um ârcade tanto na forma quanto no conteúdo. A sua poesia apresenta, além do esmero e decoro formal, todas as características postuladas pela convenção pastoral. Assim o define Alfredo Bosi: "Gonzaga é conaturalmente ârcade e nada fica a dever aos confrades de escola na Itália e em Portugal. As *liras* são exemplos do ideal de *aurea mediocritas* que apara as demasias da natureza e do sentimento. A "paisagem", que nasceu para a arte como evasão das cores barrocas, recorta-se para o neoclássico nas dimensões menores da cenografia idílica. Esta prefere ao mar e à selva o regato, o bosque, o horto e o jardim.

A natureza vira refúgio (*locus amoenus*) para o homem do *burgo* oprimido por distinções e hierarquias. Todas as culturas urbanas do Ocidente, nos estágios mais avançados de modernização, acabam reinventando o *natural* e fingindo na arte a graça espontânea do Éden que os cuidados infinitos da cidade fizeram perder. Para os românticos, que levariam o processo ao limite, a natureza era o lugar sagrado da paixão, o cenário divino dos seus próprios sonhos de liberdade e de glória. Mas para o *ârcade* ela ainda é pano de fundo, quadro onde se fazia possível expressar as inclinações sensuais ou nostálgicas que o decoro das funções civis relegava à esfera da vida íntima"³³.

Além destas características arroladas pelo ilustre professor de Literatura Brasileira, outras, também elas imitadas dos clássicos, avultam na poesia de Gonzaga. Evidente, e quase que uma obsessão melancólica da velhice, é-lhe o tema da fuga impiedosa do tempo, da transitoriedade da vida física, o *carpe diem* tomado emprestado sobretudo do grego Anacreonte:

Ah! enquanto os destinos impiedosos
não voltam contra nós a face irada,
façamos, sim, façamos doce amada,
os nossos breves dias mais ditosos.

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.

aproveite-se o tempo, antes que faça
o estrago de roubar ao corpo as forças
e ao semblante a graça! (Lira 34)

Após uma ótima análise deste tema em Gonzaga, ressaltando a aspiração do poeta quarentão ao convívio doméstico, Antônio Cândido conclui: "Um homem de paixões fortes, de individualidade acentuada, que se embebe não obstante na visão da felicidade doméstica. E que pelo fato de nutrir tais visões, primeiro da posição de um namorado maduro, depois na solidude do cárcere, soube dar-lhes (superando muito remelexo pernóstico), ora uma dignidade, ora uma pungência que as tornaram das experiências poéticas mais sentidas da nossa língua"³⁴.

³³ Op. cit., pp. 79-80.

³⁴ Op. cit., p. 125.

Mas a característica, da qual vislumbramos uma maior aproximação à poesia metastasiana, é a moral heróica da poesia gonzaguiana. Na *Marília de Dirceu*, ao contrário dos melodramas de Metastasio em que se exalta a figura do personagem feminino, o verdadeiro herói é o próprio poeta, preocupado em valorizar a noção civil da vida social, salientando a nobreza das artes da paz e o falso heroísmo da violência. O personagem gonzaguiano, do mesmo modo que o típico personagem masculino metastasiano, exprime não um mundo histórico de conquistas e glórias, mas um mundo arcádico que procura cultivar a sensibilidade, mas com uma fé irrestrita na razão e na ciência e um interesse muito grande pelos problemas sociais. Assim como Metastasio, Gonzaga procura através da sua poesia insinuar pela via do deleite o amor da virtude e da justiça. Pela boca do seu Artaxerxes, Metastasio definia o seu conceito de herói, do justo administrador civil: não um tirano, mas um rei que trata os seus súditos como filhos, executando com justiça, fidelidade e amor as leis do reino:

A Voi, popoli, io m'offro
 Non men padre, che Re. Siatemi voi
 Più figli, che vassalli. Il vostro sangue,
 La gloria vostra, e quanto
 È di guerra, o di pace acquisto, o dono
 Vi serberò; voi mi serbate il trono:
 E faccia il nostro core
 Questo di fedeltà cambio e d'amore.
 Sarà del regno mio
 Soave il freno. Esecutor geloso
 Delle leggi io sarò. Perchè sicuro
 Ne sia ciascun, solennemente il giuro³⁵.

E, encerrando o melodrama, o coro canta as virtudes do herói:

Giusto Re, la Persia adora
 La clemenza assisa in trono,
 Quando premia col perdono
 D'un Eroe la fedeltà.
 La giustizia è bella allora,
 Che compagna ha la pietà³⁶.

³⁵ METASTASIO, P. op. cit. t. I, Artaserse (ato III, cena 8a.), p. 38.

³⁶ Ibidem, p. 41

Similarmente falarão e agirão os Demétrios e os Régulos que, traduzidos e admirados por Cláudio Manuel da Costa, certamente, Gonzaga também os conhecia³⁷. Assim é que, quando Gonzaga deixava de lado o amaneiramento rococô das odezinhas anacreônicas de louvação amorosa, e se punha a compor liras de metros mais longos, de timbre novo e de cunho pessoal, toda a sua personalidade explodia nos seus versos, amadurecida e recomposta pela experiência adquirida. Em algumas delas, como é o caso da lira 45, *Alexandre Marília*, qual o rio, erguem-se poeticamente os seus ideais políticos de liberdade e justiça, aflorando em imagens de grandeza invulgar o seu conceito de moral, o seu ideal de herói:

*O ser herói, Marília, não consiste
em queimar os impérios: move a guerra,
espalha o sangue humano,
e despova a terra
também o mau tirano.*

³⁷ Interessante é o conceito de pátria dado por Atílio Régulo:

- - - - -La patria è un tutto,
Di cui siam parti. Al cittadino è fallo
Considerar se stesso
Separato da lei. L'utile o il danno,
Ch'ei conoscer dee solo, è ciò che giova,
O nuoce alla sua patria, a cui di tutto
È debitor. Quando i sudori e il sangue
Sparge per lei, nulla del proprio ei dona;
Rende sol ciò che n'ebbe. Essa il produsse,
L'educò, lo nudrì. Con le sue leggi
Dagl'insulti domestici il difende,
Dagli esterni con l'armi. Ella gli presta
Nome, grado ed onor: ne premia il merto;
Ne vendica le offese; e madre amante
A fabbricar s'affanna
La sua felicità, per quanto lice
Al destin de' mortali esser felice.
Han tanti doni, è vero,
Il peso lor. Chi ne riccusa il peso,
Rinunci al beneficio; a far si vada
D'inostrate foreste
Mendico abitatore: e là, di poche
Misere ghiande, e d'un covil contento,
Viva libero, e solo a suo talento.

(Op. cit. t. IV, Attilio Regolo

ato II, cena la. p. 44).

Consiste o ser herói em viver justo:
e tanto pode ser herói o pobre,
como o maior Augusto.

Eu é que sou herói, Marília bela,
seguindo da virtude a honrosa estrada.

Como se pode notar por estes poucos versos, as características do herói gonzaguiano são quase as mesmas do herói de Metastasio: virtuoso, justo, bondoso; não o guerreiro, o violento ou o tirano. Mas não queremos afirmar categoricamente que tenha havido uma influência direta de Metastasio sobre Gonzaga neste sentido, pois era própria da filosofia humanista do século XVIII esta concepção de herói. Aliás, a bem da verdade, devemos respeitar a opinião do ilustre Prof. Rodrigues Lapa que, no comentário desta lira, julga ser o conceito de influência francesa, ou, mais especificamente, voltairiana. Diz ele: "Esta poesia, além do acabado da forma, é significativa da tendência civilista de Gonzaga, que desadorava o poder militar. A concepção pejorativa do herói, do rei armado, tem as suas raízes no filosofismo do século XVIII e é particularmente voltairiana. Recordase a fórmula célebre: *Le premier qui fut roi, fut un soldat heureux*. Aliás, já no *Direito Natural* cita Bodino e a sua opinião de que o apetite e a violência tinham sido a origem dos Impérios (Parte II, cap. 5, § 7). É evidente que, a atmosfera mais livre do Novo Mundo abriu o espírito de Gonzaga às novas concepções da liberdade política. O filosofismo estava largamente representado nas livrarias dos Inconfidentes, e o amigo Alvarenga Peixoto possuía uma edição de Voltaire, em sete tomos". (op. cit., p. 80).

Também devemos observar que os críticos italianos, no levantamento das influências francesas sobre Metastasio e deste sobre os franceses, ressaltam as presenças de Crébillon, La Motte, Montfleury e, sobretudo, de Corneille e de Racine em Metastasio, o qual, no entanto, sabia fazer esquecer os seus modelos com belezas originais. Mas, quanto à Voltaire, uma indicação nos diz o seguinte: "il Voltaire, lasciando di notare imitazioni parziali, cavò dall'Eroe Cinese l'Orfano della Cina"³⁸.

³⁸ NATALI, G. op. cit., p. 820. L'Eroe Cinese de Metastasio é de 1752, enquanto que L'Orphelin de la Chine de Voltaire é de 1755.

E, continuando a citar influências de Metastasio sobre outros autores franceses, tais como, Le Franc de Pompignan, Marmontel, De Belloy, Lemierre, Dorat e Chénier, o mesmo crítico afirma: "Non era dunque interamente nel vero il Voltaire, affermando nella famosa lettera al Deodati del 24 gennaio 1761 che 'la Francia, istruita già dall'Italia, aveva da molto tempo abbandonate le ginocchia di una nutrice il cui latte non era più fatto per lei!'"³⁹. Bairrismos ou não, o certo é que estes estudos comparativos devem ser mais aprofundados.

Quanto à forma das composições, também não podemos afirmar com certeza que tenha havido em Gonzaga a presença de Metastasio. As composições do poeta luso-brasileiro são rotuladas, quanto à forma, de *liras*. Estas, de acordo com Hênio Tavares, têm um conceito muito elástico entre os autores, mas podem ser apontados três tipos principais: a) aquelas que apresentam versos de duas medidas, acompanhados ou não de estribilho ou *bordão*; b) aquelas que apresentam versos isométricos, acompanhados de estribilho ou *bordão*; c) aquelas que apresentam versos simples isométricos, em geral até o quebrado de redondilha maior (tetrassílabo - ou pentassílabo na contagem italiana ou espanhola), acompanhados ou não de estribilho⁴⁰. Afora algumas composições encomiásticas, alguns sonetos de forma camoniana e as *Cartas Chilenas*, as outras composições de Gonzaga abrangem os três tipos de *liras* referidos, sendo que em apenas algumas delas, nas do terceiro tipo (odes anacreônticas quanto ao tema), a estrutura de cada estrofe se assemelha um pouco à estrutura das *arietas* metastasianas, uma vez que, quanto à gênese, estas não passam de odes anacreônticas, em virtude do metro curto, do assunto gracioso vazado numa linguagem leve, da estrutura estrófica variável.

Para uma melhor observação, façamos o cotejo de três árias de Metastasio com três estrofes de *liras* do nosso Dirceu:

³⁹ Ibidem, p. 820.

⁴⁰ TAVARES, H.U.da C. *Teoria Literária*. 6a. ed. Itatiaia: Belo Horizonte, 1978, p. 287. Quando o assunto versado pelo poeta refere-se à vida campestre, a *lira* confunde-se com o *idílio* e a ode anacreôntica.



Cada il tirano (a)
 Regno d'Amore (b)
 Regno d'inganno, (a)
 Di crudeltà. (c)
 Scemo ogni core (d)
 De' suoi martiri (e)
 L'aure respiri (e)
 Di libertã. (c)

(L'Asilo d'Amore)

Se existe um peito, (a)
 que isento viva (b)
 da chama ativa (b)
 que acende Amor, (c)
 ah! não habite (d)
 neste montado, (e)
 fuja apressado (e)
 do vil traidor. (c)

(Lira 30)

Se l'orgoglioso (a)
 Trovar bramate, (b)
 Dov'è riposo (a)
 Non lo cercate, (b)
 Nè dove alberga (c)
 La fedeltã. (d)
 In qualche petto, (e)
 Nido d'inganni, (f)
 In qualche core (g)
 Pieno d'affanni (f)
 Quel traditore (g)
 S'asconderã. (d)

(L'Asilo d'Amore)

Topei um dia (a)
 ao deus vendado, (b)
 que, descuidado, (b)
 não tinha as setas (c)
 na ímpia mão. (d)
 Mal o conheço, (e)
 me sobe logo (f)
 ao rosto o fogo, (f)
 que a raiva acende (g)
 no coração. (d)

(Lira 32)

È un dolce incanto, (a)
 Che d'improvviso (b)
 Vi muove al pianto, (a)
 Vi sforza al riso, (b)
 D'ardir v'accende, (c)
 Tremar vi fa. (d)
 Ah, se alle Muse (e)
 Tanto è permesso, (f)
 A Giove istesso (f)
 Che resterà? (d)

(Il Parnaso Accusato e Difeso)

Oh, quantos riscos, (a)
 Marília bela, (b)
 não atropela (b)
 quem, cego, arrasta (c)
 grilhões de amor! (d)
 Um peito forte, (e)
 de acordo falto, (f)
 zomba do assalto (f)
 do vil traidor. (d)

(Lira 33)

No primeiro exemplo, cada estrofe de lira e cada ária apresenta a mesma estrutura estrófica, pois são compostas por duas quadras de pentassílabos graves e agudos, sendo que os agudos ocupam a mesma posição: versos 4º e 8º ou último verso de cada quadra. A estrutura rímica é a mesma para a segunda quadra, enquanto que na primeira dá-se a única diferença entre as duas composições: na ária de Metastasio o 1º e o 3º versos têm rima alternada e o 2º verso é livre; já na lira de Gonzaga o 2º e o 3º versos têm rima emparelhada e o 1º verso é livre. Aliás, a estrutura rímica preferida por Gonzaga (abbc-deec) é também, co

mo já dissemos, a estrutura preferida por Metastasio, mas para os versos heptassílabos.

As outras composições apresentam semelhanças e diferenças tanto na estrutura estrófica quanto na estrutura rímica, no entanto, lá está nelas a rima aguda ocupando sempre a mesma posição (d) no último verso de cada membro de estrofe. No segundo exemplo, a ária metastasiana é composta por duas sextilhas, constituídas cada uma de cinco pentassílabos graves e um agudo: a rima é alternada entre o 1º e o 3º, o 2º e o 4º, o 8º e o 10º, o 9º e o 11º versos; livres nos versos 5º e 7º e aguda entre o 6º e o 12º verso; a estrofe da lira gonzaguiana é composta por duas quintilhas, constituídas cada uma de quatro pentassílabos graves e um agudo: a rima é emparelhada nos versos 2º e 3º, 7º e 8º; livre nos versos 1º, 4º, 6º e 9º e aguda entre o 5º e o 10º verso. As duas composições são, portanto, de estrutura estrófica e rímica diferentes, mas guardam entre si uma certa proporcionalidade.

Quanto ao terceiro exemplo, a ária de Metastasio é composta por uma sextilha e uma quadra de pentassílabos graves e agudos; a estrofe da lira de Gonzaga é composta por uma quintilha e uma quadra também de pentassílabos graves e agudos. Existe entre ambas uma semelhança quanto à posição da rima aguda e uma identidade quanto à estrutura rímica das quadras. A diferença está nas estruturas estrófica e rímica do primeiro membro de cada estrofe.

Além das semelhanças apontadas e da gênese tanto formal quanto temática das composições em questão, outras características comuns aos dois poetas podem ser encontradas nas suas obras. Ambos variaram bastante o ritmo das suas composições, estruturando-as ora com estrofes de versos da mesma medida (estrofes isorrítmicas); ora com estrofes de versos de medida diferente, mas proporcionais entre si, ou seja, versos de número par ou de número ímpar de sílabas (estrofes homeorrítmicas); ora com estrofes de versos de medida diferente e não proporcionais, isto é, uns têm número par de sílabas, enquanto outros, número ímpar (estrofes heterorrítmicas)⁴¹. Gonzaga também usou muito um dos

⁴¹ Ver em SANTOS SILVA, A.M. dos. *Análise do texto literário*. Edições Criar: Curitiba, 1981, pp. 47 a 53, a teoria sobre estes tipos estróficos.

versos preferidos por Metastasio, o octossílabo, sem, entretanto, observar o invariável acento da 3a. sílaba métrica, e tendo, por apenas duas vezes, observado a rima interna (uma encadeada, outra coroadada), tão do gosto do poeta cesáreo para este tipo de verso:

*Trasportata in colle aprico
Mai non scordi il bosco antico,
Nè la man che la feconda
D'ogni fronda,
E d'ogni fior*⁴².

A minha bela Marília
tem de seu um bom tesouro;
não é, doce Alceu, formado
do buscado
metal louro (Lira 35).

*Mi pareo del porto in seno
Chiara l'onda, il ciel sereno;
Ma tempesta
Più funesta
Mi respinge in mezzo al mar*⁴³.

E talvez, talvez que Elvira
nem se lembre de que Alceu,
se suspira,
se delira,
é só por motivo seu.

(Lira 3 do Apêndice)

Mas, todas estas características arroladas não bastam para afirmar — repetimos — que tenha havido, de forma direta, a presença de Metastasio em Gonzaga. Alguma coisa que ele tenha assimilado do árcade italiano, pode ter sido através dos árcades portugueses e, sobretudo, através da orientação e colaboração permanente de Cláudio Manuel da Costa.

3 - MANUEL INÁCIO DA SILVA ALVARENGA (Alcindo Palmireno - 1749-1814):

Já em Silva Alvarenga, o mais ilustrado dos árcades mineiros, a presença de Metastasio é bem marcante, não tanto quanto ao conteúdo dos seus rondões, mesclado de temas e imagens nutri-

⁴² METASTASIO, P. op. cit. t. III, *Il re pastore* (ato II, cena 4a.), p. 257. Nestes casos preferimos ressaltar tipograficamente o aspecto visual da rima interna.

⁴³ Idem, op. cit. t. IV. *Attilio Regolo* (ato I, cena 10a.), p. 41.

dos de natureza brasileira, mas muito mais quanto à forma fixa, de metro leve e musical. A forma que adotou para os seus rondós, com o seu esquema rítmico uniforme dos octossílabos, invariavelmente acentuados na 3a. sílaba métrica, não lhes concede variedade; ao contrário, dá-lhes um ritmo monótono e langoroso, como a toada de uma modinha popular. Os seus octossílabos não são, portanto, ágeis e fáceis como são os octossílabos de Gonzaga, que variou bastante a sua acentuação, explorando o seu caráter puramente silábico, mais de acordo com a índole da língua portuguesa. Mas o modelo para os seus rondós, Silva Alvarenga achou-o pronto em Metastasio, que muito usou nas suas árias o octossílabo invariavelmente acentuado na 3a. sílaba, obtendo dele um admirável efeito musical através do encadeamento variado da rima.

O primeiro a perceber a presença de Metastasio em Silva Alvarenga foi Costa e Silva, cuja opinião acha-se transcrita nos "Juízos Críticos", reunidos por Joaquim Norberto na sua edição: "Pelo corte musical (das) estrofes, pela acentuação dos versos tão bem calculados para as cláusulas do canto, pela escolha e disposição das rimas, se conhece o estudo que o poeta havia feito das lindas cançonetas de Metastasio; e para se conhecer esta verdade, coteje-se (o) estribilho com a primeira estrofe da cançoneta do poeta romano, intitulada *Estío*:

*Or che niega i doni suoi
La stagion dei fiori amica,
Cinto il sen di bionda spica
Volge a noi
La State il piê (vol. I, pp.16-7)⁴⁴*

Depois dele, outros críticos também registraram a mesma fonte: Carla Inama chega a dar o histórico do "ottonario" italiano, desde o início da Literatura Italiana, no Duzentos, até

⁴⁴ A citação está imperfeita no 3º verso, onde se lê no original "crin", como é lógico, e não "sen"; no 4º verso o original registra "L'estate" e não como foi grafado.

o Quinhentos quando se firmou o ictô na 3a. sílaba, além de vários exemplos de árias de Metastasio com variações da rima interna; e Antônio Cândido analisa o esquema estrófico e métrico dos rondôs com certa minúcia. Por outro lado, José Aderaldo Castello, sem se referir à influência metastasiana, faz minuciosa análise das atitudes críticas de Silva Alvarenga, tanto no campo político quanto literário, dentro do filosofismo do século. Já Alfredo Bosi, negando o rótulo de "romântico" ao poeta brasileiro, faz uma rápida referência a Metastasio. Diz ele: "Último dos neoclássicos de relevo, autor de uma Epístola a Basílio da Gama forrada de preceitos horacianos, Silva Alvarenga já foi considerado, no entanto, 'o elo que prende os ârcades e os românticos' (Ronald de Carvalho). A expressão trai uma crítica externa, se não superficial: o fato de se incluírem nos rondôs nomes de árvores brasileiras, o cajueiro e a mangueira a cuja sombra repousa Glaura, além de não ser traço exclusivo do poeta, pode explicar-se como simples nativismo de paisagem, comum a barrocos e ârcades. E o ameninamento das comparações (com pombo e beija-flores) e dos adjetivos (*ternos Amores*, *tenra flor*, *púrpura mímica*, *mímica Glaura*) tem um quê de Metastasio dengoso e acariocado que se entende à maravilha quando se evoca o tipo do mestiço culto nos tempos coloniais, não se fazendo mister a etiqueta 'romântico' para defini-lo"⁴⁵.

Portanto, o que temos a dizer sobre Silva Alvarenga e os seus rondôs não constituirá novidade, uma vez que quase tudo já foi dito sobre eles. Queremos apenas nos reportar à citação de Costa e Silva para fazermos alguns reparos. Além das incorreções lexical e ortográfica já mencionadas, faz o crítico pioneiro o cotejo do estribilho do rondô LVI, intitulado *À Morte*, com a primeira estrofe da cançoneta *L'Estate*, de 1724, do poeta italiano, ressaltando ainda o "estudo que o poeta havia feito das lindas cançonetas do poeta romano". Ora, pelo que pudemos apurar, conhece-se apenas sete cançonetas de Metastasio e apenas esta é composta por estrofes formadas por versos octossílabos: as demais são todas de versos heptassílabos. Por outro lado, nenhuma ária, escrita pelo poeta romano, composta por versos oc-

⁴⁵ Op. cit., p. 87.

tossílabos, apresenta o esquema rímico desta cançoneta, ou seja:

- - - - -	(A)
- - - - -	(B)
- - - - -	(B)
- - (A) - - - - -	(C)
- - - - -	(D)
- - - - -	(E)
- - - - -	(E)
- - (D) - - - - -	(C)

Vejamos, então, toda a primeira estrofe da cançoneta:

<i>Or che niega i doni suoi</i>	(A)
<i>La stagion de' fiori amica,</i>	(B)
<i>Cinto il crin di bionda spica</i>	(B)
<i>Volge a noi (A) l'estate il piè.</i>	(C)
<i>È già sotto al raggio ardente</i>	(D)
<i>Così bollono le arene,</i>	(E)
<i>Che alla barbara Cirene</i>	(E)
<i>Più cocente (D) il Sol non è</i> ⁴⁶	(C)

As oitavas (ou quadras justapostas) — e não os estribilhos⁴⁷ — dos rondões de Silva Alvarenga apresentam o mesmo es-

⁴⁶ METASTASIO, P. op. cit. t. V, p. 164.

⁴⁷ Os rondões de Silva Alvarenga, que estruturalmente nada têm a ver com o "rondeau" francês, consistem quase todos de quatro oitavas (ou quadras justapostas), seguidas de uma quadra que serve de estribilho ou refrão, a qual vem também repetida no início e no fim da composição — o que totaliza, por conseguinte, cinquenta e dois versos. Discrepam dessa estrutura estrófica o rondô XLIII, que consiste em sete oitavas, seguidas cada uma da mesma quadra, em forma de estribilho; o rondô XLIV, com uma quadra inicial, seguida de um estribilho em forma de dístico, mais cinco oitavas, seguidas do mesmo estribilho até uma só quadra final, seguida do dístico, o que totaliza sessenta e dois versos; e os rondôs XLV, XLVI e XLVII, que consistem cada um de duas oitavas, seguidas do mesmo estribilho em forma de dístico. Por outro lado, dos 59 rondões, apenas dois não são formados por octossílabos: o rondô XLIII é formado por hexassílabos; a estrofe apresenta a mesma rima da maior parte das poesias: ABBA-C, DEED-C, mas o estribilho não apresenta a rima interna; e o rondô XLIV é formado por heptassílabos, não apresentando a rima interna.

quema estrôfico desta cançoneta. Vejamos, então, a primeira oitava do rondô citado:

Esculpido na memória	(A)
Amo, ô Glaura, o teu semblante;	(B)
Nele vejo a cada instante	(B)
Essa glória (A) que passou.	(C)
Volve o rio as puras águas,	(D)
Vai correndo e não descansa;	(E)
Assim foi minha esperança,	(E)
E sô mágoas (D) me deixou.	(C)

(Rondô LVI, II, p. 258)

Como se pode notar, Silva Alvarenga foi buscar na cançõeta *L'Estate* o modelo para as estrofes (oitavas) da maior parte dos seus rondôs: o mesmo esquema métrico, o mesmo esquema rítmico e a mesma posição da rima aguda nos 4º e 8º versos. Já a estrutura estrôfica dos estribilhos mais comuns (quadras), com a rima interna encadeada não sô entre o 1º e o 4º versos e o 5º e o 8º versos (como acontece nas oitavas), mas entre todos os versos da quadra, ele o foi buscar também em Metastasio, mas em pouquíssimas árias nas quais o poeta italiano conseguiu alcançar a máxima musicalidade dos seus versos. Carla Inama⁴⁸, depois de dar o histórico do octossílabo na Literatura Italiana, cita vários exemplos de árias em que o poeta italiano, com laborioso exercício poético, procurou obter, através do encadeamento variado das rimas internas, uma estrofe que fosse completamente musical, e cita por último esta ária:

Sei mio ben, sei mio conforto,
Per te porto al cor catene,
Per te pene Amor mi dà.
Da te calma e pace spero,
Col pensiero a te m'aggiro:
Nè sospiro altra beltà.

(Cantata XXIV)

⁴⁸ Op. cit., p. 73.

Partindo do esquema rímico desta sextilha (ou tercetos justapostos): AA-BB-C, DD-EE-C, Silva Alvarenga poderia facilmente chegar, através de alguma exercitação poética, ao esquema dos estribilhos dos seus rondôs: AA-BB-CC-D, como podemos observar no estribilho do rondô LVI, citado por Costa e Silva:

O prazer, a singeleza, (A)
 A beleza (A), que em ti via, (B)
 Num sô dia (B), ingrata sorte! (C)
 Tudo a morte (C) me roubou. (D)

A originalidade do nosso Alcindo Palmireno está na concatenação da rima D, que Antônio Cândido chama de "rima diretora", pois ela se torna obrigatória em todas as estrofes porque rima com o verso final de cada quadra que compõe a oitava. Assim, com a rima D muito fácil (ar, or, er, ou, em, al, ão, eu, â, é, i), o esquema métrico e rímico do estribilho e da estrofe fica sendo o seguinte:

```

-- -- -- -- -- A
-- -- A -- -- -- B
-- -- B -- -- -- C
-- -- C -- -- -- D

```

```

-- -- -- -- -- E
-- -- -- -- -- F
-- -- -- -- -- F
-- -- E -- -- -- D
-- -- -- -- -- G
-- -- -- -- -- H
-- -- -- -- -- H
-- -- G -- -- -- D

```

Silva Alvarenga adotou tal esquema exatamente porque proporcionava um ritmo muito musical e, conseqüentemente, agradaria ao público ao qual dedicava a sua poesia; além disso era o

ritmo que mais convinha aos temas por ele cantados, nos quais se sobressaem os tópicos do *locus amoenus*, do *carpe diem*, do *otium cum dignitate*, e avulta dengosa a figura da esquivada Glaura. Ele foi buscar este ritmo popular e melodioso no mais famoso ârcade italiano porque, "com o seu ouvido de músico, Manuel Inácio sentiu quanto essa melodiosa solução italiana afinava com a índole do verso leve português e a nossa tendência para a melodia epidérmica. Usando-a sistematicamente, deu-lhe cunho pessoal ao confiar-lhe a sua mensagem lírica, dignificando-a enquanto portadora de um roteiro efetivo cheio de inspiração colorida e delicada. Desse modo, afirmou em nossa poesia a tradição da estrofe isorrítmica, sequiosa de música, prenunciando um aspecto importante da poética romântica"⁴⁹.

⁴⁹ CÂNDIDO, A. op. cit., p. 150.

À vista da análise que acabamos de proceder, podemos agora tecer algumas considerações finais.

Como vimos, o século XVIII foi de importância capital para a Humanidade com relação à formação da mentalidade democrática dos povos. Com as grandes descobertas, o progresso técnico e científico, o desenvolvimento da indústria, da agricultura e do comércio, uma nova mentalidade foi forjada à procura de novos caminhos de igualdade, prosperidade e liberdade para todos. As cabeças pensantes da época, embebidas do racionalismo cartesiano que ainda dominava os espíritos, passaram a satirizar as teorias que preconizavam o poder absoluto dos reis e as instituições que sustentavam o antigo estado de coisas. As artes, de modo geral, e a literatura, de modo específico, refletiram o espírito da época, calcado no racionalismo que apregoava a imitação dos modelos clássicos, para transmitir um utilitarismo e uma moral que pudessem engrandecer os homens.

Foi o que fez, como vimos, o maior árcade italiano Pietro Metastasio, que, através de uma longa e decente vida e de uma evolutiva prática poética, que concretizou todos os anseios restauradores do Arcadismo italiano, conseguiu moralizar o melodrama. Através deste gênero literário, Metastasio conseguiu refletir as exigências de aderência à realidade, de racional clareza, de fidelidade à verdade científica e de sensibilidade técnico-estilística, exigidas pela época.

A importância de Metastasio, no que nos diz respeito, está na projeção de sua obra nos árcades brasileiros, que almejavam construir uma literatura voltada para os interesses pátrios. Vimos que, de fato, a presença do Arcadismo e de Metastasio é evidente nos poetas por nós considerados, muito mais em Cláudio Manuel da Costa e Manuel Inácio da Silva Alvarenga do que em Tomás Antônio Gonzaga.

Em Cláudio Manuel, como pudemos constatar, a presença de Metastasio se deu tanto no plano do conteúdo como no formal. Através da lição arcádica é que se forjou no nosso árcade uma nova mentalidade, mais preocupada com a rústica paisagem e os pro



blemas sociais da sua terra. E, para retratar os seus anseios e as suas aflições, ele também foi buscar no poeta italiano as formas métricas já acabadas e completamente do agrado público. Cláudio, no entanto, não copiou a poesia metastasiana, mas as similou dela os instrumentos necessários para recriar uma poe sia totalmente de cunho nacional.

Quanto a Silva Alvarenga, não discorremos abertamente so bre as suas preocupações políticas e sociais, tendo em vista que existem vários estudos sobre o assunto. Mas julgamos que es te aspecto ficou implícito em algumas considerações arroladas no presente estudo. Apenas demonstramos a sua formação cultural, mais de acordo com o espírito arcádico, devido o seu ideário poético completamente voltado para as solicitações clássicas. Nossa maior preocupação, no entanto, foi demonstrar que ele co nhecia bem Metastasio, a ponto de adotar para os seus rondós os esquemas métricos menos usados pelo poeta italiano. Também não nos preocupamos em fazer um estudo aprofundado dos seus madri gais, porque eles nada têm a ver, do ponto de vista formal, com a poesia madrigalesca metastasiana.

Já com relação a Tomás Antônio Gonzaga, encontramos pontos de convergência não só quanto às características clássicas da poesia arcádica, mas também quanto à moral heróica caracte rística da própria concepção filosófica da época. Do ponto de vista técnico-estilístico, podemos afirmar que a presença de Me tastasio é quase imperceptível. Há apenas algumas semelhanças num número muito limitado de poemas.

Poderíamos também ter alongado o nosso estudo à procura da presença metastasiana em outros árcades brasileiros. Mas com isso o trabalho, além de ficar muito longo e cansativo, se des viaria do seu objetivo primordial, que era constatar a presença do Arcadismo italiano, através do seu principal representante, nos primeiros poetas brasileiros que tiveram realmente a cons ciência de fazer literatura brasileira.

Por outro lado, estamos cientes de que o nosso trabalho teria ficado muito mais rico, se tivéssemos estudado melhor a reinterpretação local das orientações estéticas e filosóficas hauridas do movimento arcádico e da poética metastasiana, no que diz respeito, principalmente, à elaboração dos temas da então nascente literatura brasileira, tais como, a volta à natureza que deu origem à valorização da realidade nacional; a moda pas



toril que, através da projeção do pastor europeu, provocou a valorização do homem natural, que para nós foi sobretudo o Índio; e a força do racionalismo do século que despertou o desejo da criação de uma sociedade livre e bem organizada. Mas, tendo em vista os objetivos do presente trabalho, esta reinterpretação não foi possível. Nosso intento, como pensamos ter sido provado, foi bem mais modesto.

- ALFIERI, Vittorio Enzo. "L'estetica dall'Illuminismo al Romanticismo fuori d'Italia" in *Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica*. Parte 2a. Marzorati: Milano, 1959.
- ALONSO, Dámaso. *Poesia Espanhola*. Trad. Darcy Damasceno. I.N.L.: Rio, 1960.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas VI - Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias*. 2a. ed. (Intr. de Benedito Nunes). Rio: Civilização Brasileira, 1978.
- ASTALDI, Maria Luisa. *Metastasio*. Rizzoli Editore: Milano, 1979.
- BALBÍN, Rafael de. *Sistema de Rítmica Castellana*. 2a. ed. Editorial Gredos: Madrid, 1968.
- BANCHETTI, Silvestro. "Giambattista Vico" in *Letteratura Italiana - I Minori*. Marzorati: Milano, 1961.
- BARGELLINI, Piero. *Pian dei Giullari*. Vol. VIII. "Il Settecento". 2a. ed. Vallecchi: Firenze, 1949.
- BERARDI, Roberto. *Dizionario di termini della critica letteraria*. Le Monnier: Firenze, 1982.
- BINNI, Walter. *L'Arcadia e il Metastasio*. La Nuova Italia: Firenze, 1968.
- BINNI, Walter (dir. da). *I Classici Italiani nella Storia della Critica II*. La Nuova Italia: Firenze, 1955.
- BONORA, Ettore. "Letterati, Memorialisti e Viaggiatori del Settecento" in *La Letteratura Italiana: Storia e Testi* 47. Riccardo Ricciardi: Milano - Napoli, 1951.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2a. ed. Cultrix: São Paulo, 1978.



- BURNS, Edward Mc Nall. *História da Civilização Ocidental*. Vol. I, 2a. ed. Editora Globo: Rio, 1965.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. 19 vol., 2a. ed. Martins: São Paulo, 1964.
- CÂNDIDO, Antônio (Prefácio do livro de Onélia Célia de Carvalho Barboza). *Byron no Brasil - Traduções*. Editora Ática: São Paulo, 1975.
- CARAMELLA, Santino. "L'Estetica italiana dall'Arcadia all'Iluminismo" in *Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica*. Parte 2a. Marzorati: Milano, 1959.
- CARETTI, Lanfranco e LUTI, Giorgio. *La Letteratura Italiana per saggi storicamente disposti - IL SETTECENTO*. Mursia: Milano, 1976.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental III*. Edições O Cruzeiro: Rio, 1961.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena História da Literatura Brasileira*. 10a. ed. F. Briguiet e Cia: Rio, 1955.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira - Manifestações Literárias da Era Colonial*. 2a. ed. Cultrix: São Paulo, 1965.
- CIDADE, Hernâni. *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*. 29 vol., 4a. ed. Coimbra Editora: Coimbra, 1959.
- COSTA, Cláudio Manuel da. *Obras Poéticas*. Nova ed. por João Ribeiro (2. voll.). Garnier: Rio, 1903.
- CROCE, Benedetto. *I teatri di Napoli*. Laterza: Bari, 1916.
- D'AMICO, Silvio. "Il teatro drammatico" in *Questioni e Correnti di Storia Letteraria*. Marzorati: Milano, 1949.
- DE SANCTIS, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana*. Vol. II. Casa Editrice Sonzogno: Milano, s/d.
- FLORA, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana*. II. Mondadori: Verona, 1942.

- FORTI, Fiorenzo. "Ludovico Antonio Muratori" in *Letteratura Italiana - I Minori*. Marzorati: Milano, 1961.
- FRATTINI, Alberto. *Critica, strutture, stile*. Istituto di Propaganda Libraria: Milano, 1977.
- FUBINI, Mario. "Arcadia e Illuminismo" in *Questioni e Correnti di Storia Letteraria*. Marzorati: Milano, 1949.
- FUBINI, Mario. *Critica e poesia*. Laterza: Bari, 1956.
- FUBINI, Mario. "Il Settecento" in *I Classici Italiani II* (a cura di Luigi Russo). Sansoni: Firenze, s/d.
- GAVAZZENI, Franco. *Studi metastasiani*. Liviana Editrice: Padova, 1964.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Intr. Afonso Arinos de Melo Franco. Martins: São Paulo, 1966.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Poesias - Cartas Chilenas*. Ed. crítica de M. Rodrigues Lapa. I.N.L.: Rio, 1957.
- GUYARD, Marius François. *A Literatura Comparada*. Difusão Européia do Livro: São Paulo, 1956.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Gosto Arcádico* in *Revista Brasileira* nº 3: São Paulo, 1956.
- INAMA, Carla. *Metastasio e i Poeti Arcadi Brasiliani*. F.F.C.L.-USP.: São Paulo, 1961.
- JONES, Howard Munford. *Teoria da História Literária*. Lidador: Rio, 1969.
- LOBO, R. Haddock. *História Universal*. Vol. II. Melhoramentos: São Paulo, 1968.
- MAZZAMUTO, Pietro. *Rassegna Bibliografico-critica della Letteratura Italiana*. 2a. ed. Le Monnier: Firenze, 1953.
- MELLO FRANCO, Caio de. *O Inconfidente Cláudio Manuel da Costa - O Parnaso Obsequioso e as Cartas Chilenas*. Schmidt, edt.: Rio, 1931.

- METASTASIO, Pietro. *Opere* (7 tomi). Antonio Zatta: Venezia, 1782-84.
- METASTASIO, Pietro. "Opere" in *La Letteratura Italiana: Storia e Testi* (a cura di FUBINI, Mario). Vol. 41. Riccardo Ricciardi Editore: Milano-Napoli, 1968.
- MOMIGLIANO, Attilio. *Storia della Letteratura Italiana*. Giuseppe Principato: Messina, 1936.
- MOUSNIER, Roland e LABROUSSE, Ernest. *História Geral das Civilizações - O Séclo XVIII*. Vol. I e II. Difusão Européia do Livro: São Paulo, 1968.
- MURATORI, Lodovico Antonio. "Della Perfetta Poesia Italiana" in *La Letteratura Italiana - Storia e Testi* (a cura di FALCO, Giorgio e FORTI, Fiorenzo). vol. 44, tomo I. Riccardo Ricciardi Editore: Milano-Napoli, 1964.
- NATALI, Giulio. *Storia Letteraria d'Italia - Il Settecento*. Parti 1a. e 2a. Vallardi: Milano, 1936.
- PICHOIS, Claude e ROUSSEAU, André M. *La Literatura Comparada*. Gredos: Madrid, 1969.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia do Ouro*. Melhoramentos: São Paulo, 1964.
- ROMAGNOLI, Sergio. "Pietro Metastasio" in *I Classici Italiani nella Storia della Critica*. II (opera diretta da W.Binni). La Nuova Italia: Firenze, 1955.
- RONGA, Luigi. "Saggio Introduttivo su "L'Opera Metastasiana" in *Letteratura Italiana: Storia e Testi* 41. Riccardo Ricciardi: Milano-Napoli, 1968.
- RUSSO, Luigi. *Antologia della Critica Letteraria* II. Casa Editrice G. D'Anna: Firenze, 1958.
- RUSSO, Luigi. *Compendio Storico della Letteratura Italiana*. 2a. ed. G. D'Anna: Firenze, 1962.
- SAITTA, Armando. *Il Cammino Umano*. Vol. II. La Nuova Italia: Firenze, 1971.

- SANTOS SILVA, Antonio Manoel dos. *Análise do Texto Literário*.
Edições Criar: Curitiba, 1981.
- SCHIPPISI, Ranieri. "L'Arcadia" in *Letteratura Italiana - Le Correnti*. Marzorati: Milano, 1956.
- SILVA ALVARENGA, Manuel Inácio da. *Obras Poéticas*. (2 voll.) co
ligidas e anotadas por J. Norberto de Souza Silva. Gar-
nier: Rio, 1864.
- SILVA ALVARENGA, Manuel Inácio da. *Poesia* (por Antônio Houaiss).
Agir (Nossos Clássicos, nº 24): Rio, 1958.
- SILVEIRA, Tasso da. *Literatura Comparada*. Edições GRD, Rio, 1964.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 4a.
ed. Editora Civilização Brasileira: Rio, 1964.
- SPINA, Segismundo. "Introdução à lírica de Camões: uma gramática
histórica do amor" (palestra. IBILCE-UNESP: São José
do Rio Preto, 1983.
- SPITZER, Leo. *Critica stilistica e semantica storica*. Laterza:
Bari, 1975.
- TANZIANI, Druso. *Secoli e Civiltà*. Vol. II. F. Mariani: Milano,
1952.
- TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria Literária*. 6a. ed. Ita-
tiaia: Belo Horizonte, 1978.
- TERRACINI, Benvenuto. *Analisi stilistica*. Feltrinelli Editore:
Milano, 1975.
- ULIVI, Ferruccio. "Gian Vincenzo Gravina" in *Letteratura Italiana*
- I Minori. Marzorati: Milano, 1961.
- VERISSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 3a. ed. Jo
sé Olympio: Rio, 1954.
- VICINELLI, Augusto. *La Letteratura d'Italia: Storia e Opere di*
Autori III. Vallardi: Milano, 1953.
- VICINELLI, Augusto. *Maestri e Poeti della Letteratura Italiana*
II. Mondadori: Milano, 1958.



unesp

