

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Câmpus de Araraquara - SP

TÂNIA DE ASSIS SILVA CAPLA

DA ÁUREA ARCÁDIA DE GLAUCESTE À CINZENTA MELANCOLIA DE DRUMMOND



ARARAQUARA – SP
2026

TÂNIA DE ASSIS SILVA CAPLA

DA ÁUREA ARCÁDIA DE GLAUCESTE À CINZENTA MELANCOLIA DE DRUMMOND

Tese de Doutorado apresentada ao Conselho,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do
título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior (CAPES)

ARARAQUARA – SP
2026

C244a Capla, Tânia de Assis Silva
Da áurea Arcádia de Glauceste à cinzenta melancolia de
Drummond / Tânia de Assis Silva Capla. -- Araraquara,
2026
264 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientador: Antônio Donizeti Pires

1. Literatura Brasileira. 2. Arcadismo. 3. Modernismo.
I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

De modo mais generalizado, a pesquisa, pautada na teoria e crítica da poesia, contribui para a disseminação do conhecimento histórico-literário dado o fato de que são estudados dois momentos distintos, mas que promovem a discussão dos aspectos tanto de constituição da literatura ainda no período colonial, com o Arcadismo, quanto ao que se refere ao caráter identitário da literatura brasileira, com o Modernismo. O primeiro se constitui com base na revisitação à literatura da Antiguidade greco-latina, renascentista europeia e nas visões arcádicas que fundamentaram o ideal da poesia pastoril do século XVIII. E o segundo se consolida com base na proposta de valorização da cultura nacional brasileira, cuja preconização é de rompimento com a dependência dos padrões culturais europeus reproduzidos até então.

Considerando que os estudos da contemporaneidade tendem a relegar a denominada literatura de formação ao esquecimento, a expectativa é que as ponderações, com base na retomada, despertem olhares inovadores (a exemplo dos modernistas) sobre o fazer literário sem, contudo, apagar as memórias literárias que sustentaram as bases culturais e que serviram de pilares para a construção do cenário literário atual, especialmente quando se trata da formação do leitor de poesia lírica.

Para que haja transformação no pensamento social, por meio do estudo de poesia (e que a poesia continue resistindo!) é profundamente relevante que poéticas de tradição como as de Cláudio Manuel da Costa, além das inovadoras modernistas como a de Carlos Drummond de Andrade, sigam despertando novas reflexões.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

In a more generalised sense, the research, based on the theory and criticism of poetry, contributes to the dissemination of historical-literary knowledge given the fact that two distinct moments are studied, but which promote the discussion of aspects of both the constitution of literature in the colonial period, with Arcadianism, and the identity of Brazilian literature, with Modernism. The first is based on revisiting the literature of Greco-Latin Antiquity, the European Renaissance and the Arcadian visions that underpinned the ideal of 18th century pastoral poetry. And the second is consolidated on the basis of the proposal to valorise Brazilian national culture, which advocates breaking with the dependence on European cultural patterns reproduced until then.

Considering that contemporary studies tend to relegate what is known as formative literature to oblivion, the expectation is that the reflections based on the resumption will awaken innovative perspectives (like the modernists) on literary practice without, however, erasing the literary memories that have sustained the cultural foundations and served as pillars for the construction of the current literary scene, especially when it comes to the formation of readers of lyric poetry.

In order for there to be a transformation in social thinking through the study of poetry (and for poetry to continue to resist!) it is profoundly important that traditional poetics such as those of Cláudio Manuel da Costa, as well as innovative modernist poetics such as Carlos Drummond de Andrade, continue to awaken new reflections.

TÂNIA DE ASSIS SILVA CAPLA

DA ÁUREA ARCÁDIA DE GLAUCESTE À CINZENTA MELANCOLIA DE DRUMMOND

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários. Exemplar apresentado para exame de defesa.

Linha de pesquisa: Teorias e críticas da poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Data da defesa: 28 / 05 / 2026

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires
Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas – FCL-
UNESP/Araraquara-SP.

Membro Titular: Prof. Dr. Daniel Falkemback Ribeiro
Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia – UFBA-Salvador.

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Francine Fernandes Weiss Ricieri
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP-Guarulhos-SP.

Membro Titular: Prof. Dr. Gilson José dos Santos
Universidade Federal de Uberlândia - UFU-Uberlândia-MG.

Membro Titular: Prof. Dr. Paulo Eduardo Benites de Moraes
Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR-Curitiba.

Membro Suplente: Prof^a. Dr^a. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa
Universidade Federal de Goiás - UFG-Goiânia.

Membro Suplente: Prof. Dr. João Francisco Pereira Nunes Junqueira
Centro Universitário Teresa D’Avila - UNIFATEA-SP.

Membro Suplente: Prof. Dr. Emerson Cerdas
Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas – FCL-
UNESP/Araraquara-SP.

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Àqueles de olhar afetuoso, pois em tempos de combate às expressões de ódio, a empatia é lenitiva e motivadora da caminhada.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador no Brasil, Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires, pelo exemplo inspirador, por toda a assistência ao longo dos anos, o incentivo, o nobre desprendimento com os empréstimos de livros, as generosas (e fundamentais) contribuições para a pesquisa e para a formação como um todo, além da prazerosa companhia amiga em eventos acadêmicos.

Ao orientador na Universidade de Coimbra, Prof. Dr. Osvaldo Manuel Silvestre, pela gentil acolhida no IEB, pela oportunidade de partilhar as ideias do projeto e as ricas contribuições com a pesquisa, além de todos os demais momentos de enriquecimento acadêmico, cultural, pessoal e, principalmente, pela bonita amizade firmada.

Aos membros da banca: Prof. Dr. Daniel Falkemback Ribeiro e Prof. Dr. Paulo Eduardo Benites de Moraes pela gentil e pronta disposição em contribuir com nossa pesquisa, sobretudo pelos enriquecedores apontamentos durante o exame de qualificação e defesa, além das indicações bibliográficas. Ao Prof. Dr. Gilson José dos Santos e à Prof^ª. Dr^ª. Francine Fernandes Weiss Ricieri pelas generosas e substanciais contribuições, por ocasião do exame de defesa. À Prof^ª. Dr^ª. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, ao Prof. Dr. João Francisco Pereira Nunes Junqueira e ao Prof. Dr. Emerson Cerdas pelo pronto aceite quanto ao convite para participarem nos momentos do exame de defesa.

Aos professores: Prof. Dr. João Batista de Toledo Prado, Prof^ª. Dr^ª. Natalí Fabiana da Costa e Silva, Prof^ª. Dr^ª. Susanna Busato, Prof^ª. Dr^ª. Renata Junqueira, Prof^ª. Dr^ª. Edimara Lisboa Marteleto, Prof. Dr. José Carvalho Vanzelli pelas conversas incentivadoras, pelas indicações bibliográficas (incluindo indicação de tradução, pelo Prof. João Batista), além da leitura atenciosa do artigo de encerramento das disciplinas, cujos apontamentos contribuíram direta ou indiretamente para o desenvolvimento de parte do texto desta tese, ou para a publicação de artigos.

Ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), sob a coordenação do Prof. Dr. Osvaldo Manuel Silvestre, pelos materiais gentilmente disponibilizados, por conceder a oportunidade de apresentação do projeto e por toda a programação acadêmica enriquecedora.

À Biblioteca da FLUC e Biblioteca Geral da UC (BGUC) pelos materiais sobre Arcádia.

Ao Arquivo da BGUC pelo acesso aos documentos comprobatórios de matrícula e formação de Cláudio Manuel da Costa, na UC.

Ao Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana-MG e o atendimento prestativo de Luciana Viana Assunção quanto ao acesso aos documentos sobre Cláudio Manuel da Costa.

À Otávia Senhorinha de Andrade Müller pela acolhedora recepção na FCCDA, a generosa disposição em colaborar com a pesquisa, além da deliciosa tarde de leitura poética.

Ao Marcos Caldeira Mendonça, editor do jornal *O Trem Itabirano*, pelo desprendimento generoso em compartilhar informações sobre Itabira, sobretudo no que se refere aos impactos da mineração.

Aos colegas de pesquisa durante o período de mobilidade internacional, especialmente ao Rangel Gomes de Andrade por todo o apoio e parceria. À Angelica Conni, An Yu, Ducilene Medeiros, Fabrício Castello Branco, Juliano Kreutz, Lucas Facó, Nathália Cioffi, Pedro Rosário, Rafael Setestrello e Thalles Candal pelas enriquecedoras trocas de ideias e de materiais (recebidos da Duci, bem como as indicações feitas pelo Thalles), além da companhia em diversos e memoráveis momentos.

À Aline, Laura e Regiane pelo companheirismo, o compartilhamento de experiências e a amizade iniciada durante o período do PDSE.

À Biblioteca da FCLAr pelo apoio com as normas de trabalho acadêmico, pelo excelente atendimento prestado, especialmente pela generosa atenção da Elaine, da Sandra e do Sr. José (Zé).

À família, por ser a base sem a qual, possivelmente, eu não teria alcançado esta realização.

Ao esposo, Renato Lemes Capla, pelo incentivo, apoio incondicional e amor altruísta.

Aos amigos, especialmente Jéssica Frutuoso Mello, pela parceria acadêmica e pessoal de sempre, pela constante presença que acolhe e impulsiona; Adriana e Olívia Fabiano, amizade da vida inteira e suporte antes e durante o período de mobilidade no exterior; Nirlane Reis, pela acolhida generosa em Itabira e por me apresentar Otávia, na FCCDA.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Obrigada!

“Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
- não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo” (Maireles, 2006, n.p.)

RESUMO

A pesquisa consiste em um estudo comparativo entre o poeta árcade Cláudio Manuel da Costa e o modernista Carlos Drummond de Andrade, numa proposta de aproximação intertextual pelo viés da melancolia. Em relação a Glauceste, *persona* poética claudiana, o objetivo é reconsiderar a visão arcádica apresentada em nossa dissertação de mestrado *Ecos do bucolismo camoniano em Cláudio Manuel da Costa* (2021). O estudo supracitado aponta que no lirismo do “Árcade Ultramarino”, sobretudo os sonetos das *Obras* (1768) cuja introdução apresenta o poeta com o referido epíteto, há uma relação ambivalente entre um ideal harmonioso de tendência virgiliana e o conflito referente ao dilaceramento ovidiano, no poeta de Mariana. Aspecto este que sugere ressonância das concepções contrastantes de Arcádia; a da Arcádia de Ovídio, mais próxima da visão histórica de Políbio que, por sua vez, se distingue da paisagem arcádica de Virgílio e seus desdobramentos em outras visões arcádicas como a de Jacopo Sannazaro, além da Arcádia Romana e das ressonâncias que denotam chegar à poesia colonial do século XVIII. Ao que parece, a memória melancólica, que ressoa em Cláudio, continua sendo propagada por poetas de épocas vindouras. Com base na pressuposição da permanência do lamento claudiano ecoando em outros versos, transfigurando e, quem sabe, eternizando a saudade da harmonia de uma áurea idílica ou a tensão ovidiana, intenta-se buscar vestígios arcádicos na poesia moderna drummondiana, principalmente nos poemas memorialísticos de *Boitempo* (1968, 1973, 1979). A investigação se fundamenta no estudo das tópicas que envolvem o tema da província mineira como um lugar-comum aos poetas de Mariana e Itabira. Ao traçar paralelismo entre Cláudio e Drummond conjectura-se a possibilidade de que entre os poetas, de épocas distintas, não há apenas os aspectos relacionados à terra mineira como afinidade, mas aproximam-se ao cantar o passado colonial e nacional, em seus poemas, usando elementos pertinentes à terra para falar de sentimentos semelhantes. No que se refere à poesia colonial, a pesquisa passa por reavaliações com base na proposta atual de reconsideração quanto ao que se convencionou denominar poesia árcade luso-brasileira do século XVIII, fundamentada, principalmente, em Candido (2009), Holanda (2000), Pécora (2018), Lachat & Chauvin (2022) e Chauvin (2023). Quanto às concepções modernistas, a sustentação teórica ancora-se em Camilo (2020), Marques (2011), Merquior (2012), para citar apenas alguns autores da fortuna crítica drummondiana.

Palavras – chave: poesia brasileira; poéticas árcade e moderna; Glauceste e Drummond; memória melancólica.

ABSTRACT

The research consists of a comparative study between the Arcadian poet Cláudio Manuel da Costa and the modernist Carlos Drummond de Andrade, in a intertextual approach through melancholy. With regard to Glauceste, Cláudio's poetic persona, the aim is to reconsider the Arcadian vision presented in our master's thesis *Echoes of Camonian bucolicism in Cláudio Manuel da Costa* (2021). The aforementioned study points out that in the lyricism of the “*Árcade Ultramarino*”, especially the sonnets of *Obras* (1768) whose introduction presents the poet with the mentioned epithet, there is an ambivalent relationship between the harmonious ideal of Virgilian tendency and the conflict referring to the Ovidian laceration in the poet from Mariana. This aspect suggests a resonance between the contrasting conceptions of Arcadia: that of Ovid's Arcadia, closer to Polybius's historical vision, which, in turn, differs from Virgil's Arcadian landscape and its ramifications in other Arcadian visions, such as that of Jacopo Sannazaro, as well as Roman Arcadia and the echoes that extend into 18th-century colonial poetry. It seems that the melancholic memory that resonates in Cláudio continues to be propagated by poets of future times. Based on the assumption that the Cláudian lament is still echoing in other verses, transfiguring and perhaps eternalising the longing for the harmony of an idyllic aura or the Ovidian tension, the aim is to look for Arcadian traces in modern Drummondian poetry, especially in the memorial poems of *Boitempo* (1968, 1973, 1979). The investigation is based on the study of the topics that involve the theme of the province of Minas Gerais as a commonplace for poets from Mariana and Itabira. By drawing parallels between Cláudio and Drummond, we conjecture the possibility that the poets, from different times, not only have an affinity with aspects related to the land of Minas Gerais, but that they come closer when they sing about the colonial and national past in their poetry, using elements pertinent to the land to talk about similar feelings. With regard to colonial poetry, the research is being reassessed based on the current proposal to reconsider what is known as 18th century Luso-Brazilian Arcadian poetry, based mainly on Candido (2009), Holanda (2000), Pécora (2018), Lachat & Chauvin (2022) and Chauvin (2023). As for modernist conceptions, the basis is Camilo (2020), (Marques, 2011), Merquior (2012), to name just a few authors from Drummond's critical fortune.

Keywords: Brazilian poetry; Arcadian and modern poetry; Glauceste and Drummond; melancholic memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	<i>Et in Arcadia Ego</i> - 1618-1622 – Guercino	100
Figura 2	<i>Mrs. Harriet Bouverie and Mrs. Frances Ann Crewe</i> – 1770 - Joshua Reynolds	101
Figura 3	<i>Et in Arcadia Ego</i> - 1627-1628 - Nicolas Poussin	103
Figura 4	<i>Et in Arcadia Ego</i> - 1637-1638 - Nicolas Poussin	104
Figura 5	<i>Shepherds in Arcadia</i> – 1798 - Giovanni Battista Cipriani	105
Figura 6	<i>Auch ich war in Arkadien</i> - 1801 - Carl Wilhem Kolbe	106
Figura 7	<i>Monumento a Nicolas Poussin</i> - 1903-1921 - Romualdo Moscioni	107
Figura 8	<i>Et in Arcadia ego</i> – 1976 – múltiplos artistas	108
Figura 9	<i>Et in Arcadia ego</i> – 1989 – Clemens Klopfenstein (cinematografia)	109
Figura 10	<i>Et in Arcadia ego</i> – s. d. – Artista não identificado	109

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS¹

C.D.A.	Carlos Drummond de Andrade	<i>Bo</i>	<i>Boitempo</i>	
Ov.	Ovídio	<i>Am.</i>	<i>Amores</i>	<i>(Amoris)</i>
		<i>Fast.</i>	<i>Fastos</i>	<i>(Fasti)</i>
		<i>Met.</i>	<i>Metamorfoses</i>	<i>(Metamorphoses)</i>
		<i>Tr.</i>	<i>Tristezas</i>	<i>(Tristia)</i>
Plb.	Políbio	<i>Hist.</i>	<i>Histórias</i>	<i>(Historiae)</i>
Theoc.	Teócrito	<i>Id.</i>	<i>Idílios</i>	<i>(Idylls)</i>
Verg.	Virgílio	<i>Ecl.</i>	<i>Bucólicas</i>	<i>(Eclogae)</i>
Tib.	Tíbulo	<i>Eleg.</i>	<i>Elegias</i>	<i>(Elegiae)</i>

¹ Para os nomes dos autores e das obras da Antiguidade greco-latina, utilizamos as abreviaturas propostas, principalmente, em *A Greek-English Lexicon* (Liddell; Scott, 1996) e *Oxford Latin Dictionary* (Glare, 1968). Já para as obras modernistas, bem como a abreviatura do nome do poeta moderno, em estudo, seguimos as indicações de *Poesia Completa* (Andrade, 2002).

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2 IDEAIS ARCÁDICOS	22
2.1 Panorama arcádico desde a Antiguidade greco-latina	22
2.2 Ideal arcádico ultramarino e poesia “mineira”	49
2.3 Metamorfose e melancolia em Cláudio Manuel da Costa	80
3 ASPIRAÇÕES MODERNISTAS	129
3.1 Concepções de modernidade e de modernismo(s)	129
3.2 Legado Drummondiano: Modernismo mineiro e o “lirismo meditativo”	140
3.3 Memória melancólica em Drummond	151
4 TÓPICAS ÁRCADES E MODERNISTAS	164
4.1 Visões comparatistas	164
4.2 A intertextualidade entre o árcade e o modernista	178
4.3 A imagem da pedra em Cláudio e Drummond	194
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	236
REFERÊNCIAS	240
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	249
APÊNDICE A - Documentos de Cláudio Manuel da Costa	250
APÊNDICE B – Entrevista com Otávia Senhorinha de Andrade Müller	256

1 INTRODUÇÃO

Como explicar a coexistência dessas duas posições antagônicas num mesmo corpo nacional? O arcaico e o moderno poderiam coexistir num mesmo projeto de modernidade? (Scramim, 2019, p. 39)

O objeto desta pesquisa parte de uma reconsideração do tema da Arcádia naquele que, convencionalmente, é identificado por Antonio Candido (2009) como o período de formação da poesia brasileira, o século XVIII, uma vez que tal temática sugere desdobramento no futuro da nossa poesia de forma que, ao atravessar o tempo, aparentemente, deixa marcas em diferentes autores e períodos literários.

No que tange aos aspectos arcádicos, nossa investigação dá continuidade à dissertação de mestrado² cujo foco inicial pautou-se pelo tema do bucolismo e algumas tópicas³ concernentes à poesia pastoril. Nosso estudo constatou que, apesar do ideal harmônico e de uma aura idílica apregoados por uma visão utópica de Arcádia, sempre coexistiu uma certa tensão no lirismo de singeleza campesina desde as concepções greco-latinas manifestadas em Virgílio e Ovídio, por exemplo. Tal tensão denota transcender a temporalidade, se faz presente na poesia pastoril renascentista camoniana⁴ e chega até o que conhecemos como Arcadismo do período colonial brasileiro, na poética de Cláudio Manuel da Costa, cuja crítica aponta uma metamorfose aliada ao sentimento melancólico.

Nesse sentido, consideramos relevante pensar nas possíveis implicações interpretativas dos qualificativos presentes no título desta tese, tendo em vista que em uma primeira leitura, o paralelismo entre a “áurea” Arcádia e a “cinzenta” melancolia poderia sugerir uma oposição simplificada referente a uma visão harmoniosa e luminosa do mundo, associada ao Arcadismo, e uma perspectiva sombria vinculada à modernidade drummondiana.

Todavia, ao longo desta investigação, sobretudo mediante a leitura analítica dos poemas componentes do nosso *corpus*, observamos que a dimensão áurea da poética claudiana está longe de configurar um horizonte estável ou plenamente conciliado. Isso porque, nossa

² *Ecos do bucolismo camoniano em Cláudio Manuel da Costa* (2021).

³ Apropriação do termo usado por Achcar (2015), “tópica” como sinônimo de lugar-comum, cujo significado e uso do plural, na forma feminina, é confirmado pelo dicionário *Houaiss on line*. Sua origem etimológica vem do grego *topikós* que, por sua vez, como adjetivo traz as seguintes definições: “1) relativo a lugar; 2) que se refere direta e precisamente ao assunto de que se trata <argumento tópico>; 3) [Ant.] diz-se da divindade que presidia a um lugar”. Na forma de adjetivo e substantivo masculino se define como: “4) [Ret.] diz-se de lugar comum, ou estudo ou tratado acerca de lugares comuns” (*Houaiss.on - App*, 2025).

⁴ Sobre a qual Maria do Céu Fraga (1989) denomina de um bucolismo não convencional ou um “bucolismo intranquilo”, em contraposição ao ideal de amenidade arcádica, já que a poesia pastoril camoniana é marcada pela intranquilidade. Contudo, o aspecto de inquietação, em Camões, remete à tensão presente na Arcádia desde a Antiguidade.

proposição é de que o ouro, elemento simbólico central na constituição histórica e imaginária da Capitania de Minas Gerais, revela uma dualidade constitutiva: se por um lado, remete ao anseio arcádico de recuperação da Idade de Ouro greco-latina e à expectativa de uma nova era de prosperidade para a terra natal; por outro, o metal precioso se inscreve como signo das tensões decorrentes da exploração aurífera, bem como das múltiplas formas de violência colonial associadas à mineração.

Vista por essa perspectiva, a “áurea” Arcádia já traz em si as fissuras que desestabilizam o ideal pastoril e que, sob diferentes configurações histórico-literárias e estéticas, denotam reverberação na “cinzenta” melancolia de Drummond, o que aponta, entre ambos os polos (áureo e cinzento), o estabelecimento de uma relação de continuidade crítica, contrariamente à ideia sugestiva de mera oposição, ou de um ideal arcádico plenamente harmonioso relacionado ao qualificativo dourado.

Com base no referido aspecto, a partir de numa visada diacrônica e sincrônica, a pesquisa rastreia tal manifestação melancólica em Cláudio Manuel da Costa, cuja fundamentação da temática considera a revisitação clássica, desde a Antiguidade, que marca presença na poética do árcade do período colonial da terra que, posteriormente, constituiria o Brasil como nação. Sendo assim, nossa investigação avança até o Modernismo (com delimitações apenas entre as representações árcades e modernas) tendo em vista as expressões de caráter melancólico em Carlos Drummond de Andrade.

Contudo, no meio do caminho, entre a retomada e o pretendido avanço desta proposição, há que se considerar um impasse, no que concerne ao aprofundamento das perspectivas sobre o Arcadismo e ao lugar ocupado pela poética de Cláudio Manuel da Costa nesse período, sobretudo à luz da atual proposta revisionista acerca da literatura colonial.

Tal impasse não se configura como uma noção de caráter negativo, isto é, como algo que “não passa”, no sentido de uma imobilização decorrente de afetos, conforme sugere Georges Didi-Huberman (2016, p. 21), mas antes como a figuração de uma pausa, uma interrupção momentânea do fluxo reflexivo, mais próxima da acepção do termo apresentada por Massaud Moisés (2004, p. 235). Ou, ainda, no sentido de uma suspensão temporal em favor de uma ampliação do tempo de análise, numa perspectiva que alude Gérard Genette (1989, p. 118).

Em outros termos, trata-se, portanto, de um intervalo crítico necessário à assimilação de novas leituras e ao reexame das concepções relativas ao Arcadismo e à produção literária do Brasil colonial oitocentista.

Em sua publicação recente *Pedra, Penha, Penhasco: A Invenção do Arcadismo Brasileiro* (2023) Jean Pierre Chauvin questiona, a partir de uma perspectiva retórica, as concepções de Arcadismo que fundamentaram a compreensão sobre o aspecto de formação da literatura brasileira, a partir do século XVIII. Os questionamentos se dão com base na alegação de que as investigações anteriores às publicações contemporâneas se configurariam como “estudos ufanistas sobre as práticas letradas luso-brasileiras, então reduzidas ao anacrônico e impreciso rótulo de ‘literatura brasileira’” (Chauvin, 2023, p. 53, aspas do autor).

Nesse sentido, a crítica atual sugere ser problemático sustentar que o Arcadismo seja um movimento, no século XVIII, comparativamente ao que ocorreu com o simbolismo, no XIX, por exemplo. Tal ideia é embasada no postulado de que não pode haver Arcadismo, no que tange à questão estética, característica da literatura colonial da América Portuguesa, antes daquilo que se aventa como pauta obsoleta dos estilos de época, organizada há mais de um século e que, por isso, julga-se um problema que a designada pauta ainda oriente os estudos literários nas escolas brasileiras e, principalmente, em trabalhos acadêmicos ou o que se denomina como “manuais de literatura brasileira” (Chauvin, 2023, p. 40).

Diante de tal perspectiva, surge o seguinte questionamento: tendo em vista que os principais estudos sobre o Arcadismo, como os de Candido (2009) e Holanda (2000), para citar alguns, pertencem a uma tradição crítica atualmente revisitada à luz de novas abordagens teóricas, como se chegou ao pensamento atual sobre o assunto?

Isto é, a questão dos estilos de época, rebatidos à luz de visões retóricas, também encontra resistência em outros segmentos teóricos. Um exemplo é que, para além da proposta revisionista de base retórica, abordagens como os Estudos Culturais e os estudos decoloniais, embora partam de pressupostos distintos, também têm contribuído para deslocar o interesse dos aspectos estilísticos e, por vezes, para considerar o Arcadismo como um não movimento constitutivo de formação da literatura brasileira.

Em razão dessas tendências, pouco se fala nos aspectos estilísticos literários, mas acreditamos que estes ainda existem, da mesma forma como a poesia resiste, “a despeito de tantas novas velhas pautas do novo velho milênio”, conforme o Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires situa o assunto (de forma clara e enigmaticamente poética!), em conversa informal durante nossos momentos de orientação da pesquisa.

Consideramos que a proposta de rediscussão é fundamental para o avanço dos estudos, além do aspecto para o qual Carlos Felipe Moisés (2002) denomina como “vigor” e “maturidade” que devem acompanhar o percurso de uma literatura. Em sua “Apresentação” de *Drummond Revisitado* (2002, p. 5), o estudioso explana que é possível medir o “vigor” de uma

literatura por um prisma quantitativo, no que se refere ao aumento de novos autores, novas ideias e seus desdobramentos, no decorrer do tempo.

Por outro lado, lembremos que a quantidade de novas publicações, por si só, não assegura a continuidade e, conseqüentemente, o legado da literatura, por isso a necessidade do contraponto qualificativo: a “maturidade”, no que se refere ao “vínculo”, que a pretensa jovem literatura estabeleça (ou não) com a literatura anciã.

Entretanto, em seu processo de amadurecimento, a literatura deve se colocar diante de uma delicada observação quanto a dois aspectos: o de sujeição servil do novo para com o antigo ou o de rejeição quando a jovem literatura julga a anterior como obsoleta. Nesse sentido, Carlos Felipe Moisés adverte para os possíveis riscos:

Caso prevaleça a subserviência daqueles [os novos autores] para com estes [os anteriores], o vigor será agitação de superfície e o (falso) novo apenas repetirá o já consagrado: simulacro de renovação. Se, de outro lado, os novos insistirem no repúdio sistemático às ideias e rumos antigos, tomando o velho como sinônimo necessário de ‘ultrapassado’, não haverá o que renovar, salvo o ímpeto juvenil da renovação como fim em si, não como instrumento, o que condena essa mesma literatura a recomençar do zero, indefinidamente. (Moisés, 2002, p. 5)

Diante disso, compreendemos a magnitude deste desafio que, de início, já se apresenta em forma de problema duplo, cujas bifurcações se configuram estruturais de nosso estudo, e para os quais buscamos solução.

O primeiro problema está emaranhado em questionamentos que sugerem a negação da existência de um Arcadismo na nossa literatura. E se não houve tal movimento, mesmo que em forma de convenção arcádica como um dos pilares para o que, de fato, constituiu a literatura brasileira, como refletir sobre a pressuposta reverberação (ainda que antropofagicamente⁵ desconstruída) da tradição, na poesia moderna?

O outro problema está relacionado ao lugar de ocupação dos poetas coloniais ultramarinos do século XVIII em relação à poesia brasileira, sobretudo Cláudio Manuel da Costa com a publicação das suas *Obras* (1768), fato que já foi considerado um marco inicial do Arcadismo, na fase colonial do Brasil. Se desconsiderarmos tal ocorrência, a questão com a qual nos deparamos é: como situar o poeta e suas produções, no tempo e no espaço histórico literário?

⁵ No sentido de apropriação com o objetivo de transformação, tendo como base as ideias oswaldianas expressas no “Manifesto antropófago” (Andrade, 1928).

Reiteramos o reconhecimento do aspecto valorativo que tem a proposição de (re)questionamento e estabelecemos uma discussão sobre o tema não como uma dialética, propriamente dita, mas como uma reflexão que lança um olhar positivo sobre os aspectos de anacronismo relacionados à revisão crítica, no que diz respeito à problemática referente ao denominado Arcadismo brasileiro.

Contudo, a visada anacrônica não constitui toda a metodologia da pesquisa que parte de uma visão, de certa forma, mais linear ao abordar algumas concepções de Arcádia revisitadas, sobretudo pela poesia colonial, em que alguns temas, supostamente, migram até a modernidade, a despeito dos aspectos de transformação e diluição. Este pressuposto se baseia na reflexão proposta por Fábio Andrade que, em seu artigo “O anacrônico e o hermético na poesia brasileira contemporânea”, discute sobre a necessidade de termos mais liberdade para transitar entre os períodos históricos-literários que estudamos, comparando-os sem a preocupação em incorrer naquele aparente e fatal erro do olhar historicista que seria o anacronismo. Dessa forma, teríamos a opção de “questionar o desenho evolutivo, positivo e linear da mentalidade artística” (Andrade, 2015, p. 35).

Esse olhar anacrônico positivo para a trajetória da poesia brasileira é de grande relevância justamente para evitarmos incorrer naquela inconsistência para a qual Moisés (2002, p. 5) denomina como “renovação como fim em si”, além de outro risco para o qual Susana Scramim (2019) nos adverte sobre as implicações inerentes à rejeição da herança colonial, sob a alegação do combate ao anacronismo:

A rejeição do legado colonial que as manifestações por uma cultura nacional e latino-americana moderna propuseram no início do século XX não pode ser tomada como signo de modernidade democrática e internacionalista, ética e original, uma vez que estes dois legados coexistiram ao mesmo tempo nos próprios defensores do projeto moderno no Brasil. E isso não quer dizer que essa retomada neocolonial tenha se restringido ao início do século; essa coexistência se mostra com mais ou menos força em cada um dos momentos nos quais o projeto de modernidade nacional volta a ser discutido pela sociedade brasileira. (Scramim, 2019, p. 39)

À luz dessas considerações crítico-teóricas, que fundamentam nosso posicionamento metodológico e delimitam o modo como aproximamos tradição e modernidade literária, a tese organiza-se da seguinte maneira:

Na sequência ao momento introdutório, a Seção 2 traça um panorama conciso de algumas das principais concepções arcádicas desde a Antiguidade greco-latina que, por sua vez,

perpassa as visões renascentistas, cujas ideias julgamos influir na visão que Cláudio Manuel da Costa manifesta em suas *Obras* (1768).

Para melhor compreender a poética do marianense, acreditamos ser pertinente abordar sua experiência naquilo que passaremos a denominar como entre-mundos⁶, o de originário das terras de Minas Gerais constituinte de parte da colônia portuguesa e, concomitantemente, o de estudante conimbricense além de, posteriormente, participante da Arcádia Lusitana.

A partir de tal contexto, o intuito é rediscutir as implicações do título de “Árcade Ultramarino”, bem como o fato de ser considerado árcade para os autores que denominaram o Arcadismo brasileiro, constituído com a publicação das *Obras*, porém questionado por estudiosos da atualidade se existiu, histórica e literariamente, tal movimento estético.

A problemática, ampliada no cenário atual, evidencia a pertinência da investigação referente à metamorfose qualificativa de Cláudio Manuel da Costa, e suas implicações, como aquele que retoma a tradição ao mesmo tempo que denota ser homem público e poeta além do seu tempo e do contexto de seu berço de origem.

Na Seção 3, a brevíssima abordagem envolve algumas concepções de Modernismo, de forma mais generalizada, e de modernidade “mineira”, a fim de aprofundar a compreensão sobre como se deu a constituição do movimento estético no Brasil, para, na sequência, discutir a questão da visão moderna e modernista em Drummond, sua manifestação lírica e o aspecto da rememoração melancólica. Os textos teóricos estabelecem diálogo com alguns poemas drummondianos selecionados de *Boitempo* (1968, 1973 e 1979), principalmente.

Para finalizar, a Seção 4 considera as tópicas e os temas relacionados às imagens do berço mineiro, que supomos aproximar o poeta modernista itabirano do árcade marianense. O lugar-comum, nas poéticas em questão, se fundamenta em visões teóricas comparatistas que permitem a aproximação dos autores, de temporalidades distintas, por meio das práticas intertextuais. Além do aspecto teórico, o paralelismo também se pauta em leituras analíticas a partir de uma seleção de poemas das *Obras* claudianas e do *Boitempo* drummondiano que, por sua vez, não deixa de dialogar com outras obras do percurso poético do itabirano.

⁶ Com base na expressão “entre-lugar” de Silviano Santiago (2000, p. 16) grafado desta forma por se tratar de um conceito que permite o contato e a aproximação, ao passo que também separa e limita. Além disso, tal expressão estaria relacionada aos lugares tópicos ou lugares-comuns, conforme uma das definições do *Dicionário Priberam on line* (2025).

2 IDEAIS ARCÁDICOS

Ah! se da glória vossa,
Pastores, cá me vira
Tão digno, que na bela Arcádia nossa
Igualmente meu nome se insculpira!
Entre a série preclara,
De *Glauceste* a memória se guardara.
(Costa, 1996, p. 344)

Para a reconsideração da visão da Arcádia no século XVIII, o período de constituição da poesia brasileira⁷ que, por sua vez, remete aos ideais arcádicos desde a Antiguidade greco-latina, partimos da visão contrastante entre as Arcádias de Ovídio e de Virgílio sobre as quais ponderamos em outro momento de nossa pesquisa (Silva, 2021).

O referido estudo, inicialmente, levanta a premissa sobre uma visão arcádica mais amena, com base na tópica do bucolismo que chega até a poesia árcade, do período colonial brasileiro, sobretudo a de Cláudio Manuel da Costa. Contudo, o desenvolvimento da pesquisa aponta a coexistência de amenidade e inquietação, em diferentes concepções de Arcádia.

Nesse sentido, a breve apresentação, a seguir, de algumas visões arcádicas se pauta em dois pontos norteadores: o de uma suposta origem das tensões arcádicas e o de reverberação destas nas visões ocidentais, sobretudo a que influi na poesia luso-brasileira, da Colônia Ultramarina, visto que era constante a revisitação do setecentista marianense à poesia de tradição (greco-latina e renascentista, principalmente) e seus possíveis ecos arcádicos na poética de Cláudio Manuel da Costa.

2.1 Panorama arcádico desde a Antiguidade greco-latina

No que se refere à visão arcádica virgiliana, estudos recentes como os de Alessandro Rolim de Moura (2022, p. 417), à luz de Bruno Snell, esclarecem que, nas *Bucólicas*, Virgílio é considerado o “descobridor da Arcádia” no sentido de que esta representa um espaço emblemático da poesia bucólica. Desta forma, tal espaço seria constituído de uma paisagem que não se limita à topografia real, mas se converte em figuração espiritualizada da experiência poética.

⁷ Iniciamos a abordagem fazendo uso da expressão validada por Candido (2009), entretanto, no decorrer da discussão apontaremos os problemas levantados em estudos recentes de Chauvin (2023) e Lachat & Chauvin (2022) cuja crítica atual considera anacrônico o uso do adjetivo “brasileira” como qualificativo da literatura do período colonial da “América Portuguesa”, conforme expressão que denota preferirem os autores supracitados. A problemática será levantada quando tratarmos sobre Arcadismo, na próxima subseção (2.2), pertinente a esta Seção 2.

Como observa Snell (2012, p. 287) a Arcádia virgiliana corresponde a uma “paisagem espiritual”, isto é, um espaço interiorizado, no qual a natureza não é simplesmente cenário, mas expressão simbólica dos estados da alma. Essa concepção esclarece a ideia de que, em Virgílio, a Arcádia se torna o lugar onde se projetam idealização e sentimentos nostálgicos:

Ao retomar essa leitura, Alessandro Rolim de Moura descreve a Arcádia como:

[...] ‘a terra dos pastores e das pastorinhas, a terra do amor e da poesia’, na qual ‘tudo se esvai no irreal’ e o ‘amor é nostalgia sentimental’, um espaço imbuído de ‘saudade em relação à paz e ao solo pátrio’, no qual **surge uma visão nova do poeta** (‘tão importante para a poesia moderna’): um ser de sensibilidade mais profunda, que sofre no contato com a ‘rude grosseria do mundo’. (Moura, 2022, p. 417, aspas do autor e grifo nosso)

A retomada dessa visão virgiliana referente à Arcádia paradisíaca, com base em Snell (2012), não se dá, contudo, sem o apontamento de uma controvérsia, uma vez que Moura (2022, p. 418) afirma que parte de tal interpretação é refutada por Richard Jenkyns (1989). Este último referido autor alega que a Arcádia se manifesta pouco nas *Bucólicas*, além de não ser claramente associada a um espaço típico da poesia bucólica, como é descrita por Snell (2012) e propagada em concepções idílicas modernas como a de Panofsky (1991).

A abordagem de Moura (2022), à luz de Jenkyns (1989), sobre a associação da Arcádia como “paisagem espiritual”, sugere que tal visão deveria ser imputada a Iacopo Sannazaro que, em sua *Arcadia* do início do século XVI, concebe a visão arcádica a partir de um espaço rural e paradisíaco, povoado por pastores, porém contendo uma “autocontemplação banhada em doce melancolia⁸” (Moura, 2022, p. 418).

No entanto, sustentamos que a visão renascentista é herdada do aspecto inovador virgiliano que parece estar diretamente relacionado àquilo que Moura (2022) identifica, em diálogo com Erwin Panofsky (1936), como a consolidação de uma “concepção paradisíaca” da Arcádia. Assim como Panofsky (1936, p. 227) observa que a arte renascentista projeta no paraíso uma forma idealizada de harmonia perdida, as visões arcádicas modernas,

⁸ A exemplo da Prosa VII.26, da *Ecloga* VII.1-6, além da *Ecloga* II.90: “*Elli mi viene una tristezza di mente incurabile con una compassione grandissima di me stesso*” (Sannazaro, VII.26);

“*Come notturno ucel nemico al sole,
lasso vo io per luoghi oscuri e foschi
mentre scorgo il dí chiaro in su la terra;
poi quando al mondo sopravien la sera
non com' altri animai m' acqueta il sonno
ma allor mi desto a pianger per le piagge.*” (Sannazaro, VII.1-6);
“*Sí mi è dolce il tormento e 'l piager gioco.*” (Sannazaro, II.90)

aparentemente, associam a Arcádia a um espaço de perfeição intemporal, anterior às fraturas do mundo histórico.

Nesse sentido, embora a Arcádia seja concebida como um *locus amoenus*, de felicidade e beleza, já nasce marcada por uma tensão entre **idealização e perda**, tensão que constitui o núcleo de sua força simbólica.

Essa associação instintiva entre bucolismo e Arcádia, herdada da tradição virgiliana, torna-se particularmente relevante no contexto brasileiro, conforme assinala o professor Alessandro Rolim de Moura:

Para quem estudou no Brasil e está tão habituado a ver no arcadismo um capítulo incontornável de nossa história literária, a associação entre bucolismo e Arcádia é quase automática, muito embora apenas parte da literatura dos nossos árcades pertencesse às formas líricas modernas que chamamos poesia pastoral. (Moura, 2022, p. 417)

A visão de Arcádia que chega ao século XVIII e, por conseguinte, ao Arcadismo luso-brasileiro se mostra herdeira dessa “paisagem espiritual” virgiliana e dessa concepção paradisíaca, isto é, um espaço simultaneamente ideal e problematizado pela consciência da distância entre o real e o ideal, descrito por Panofsky (1991, p. 379).

Nesse contexto, Moura (2022, p. 420) afirma, com base na *Bucólica* VI de Virgílio, ser pouco provável que se deva pensar na Arcádia “como morada de nostálgica melancolia”. Porém, em outro momento, quando trata sobre os traços de doce tristeza na poesia virgiliana, ao passo que também aborda a noção de idílio, afirma (com base em Schiller) que ao idílio “subjaz um conflito entre o real e o ideal, com uma apresentação enfática do ideal a qual, no entanto, deixa entrever a realidade e, com isso, infunde melancolia na representação do ideal” (Moura, 2022, p. 428).

Sob essa ótica, o pensamento de Moura (2022) dialoga com a indagação formulada por Panofsky (1991), no que diz respeito à paradoxal existência de uma aura arcádica serena e nostálgica, simultaneamente:

[...] por que foi que essa região particular da Grécia Central, não muito opulenta ou fecunda, a Arcádia, passou a ser aceita, universalmente, como o domínio ideal de beatitude e beleza perfeitas, um sonho encarnado de felicidade inefável, rodeado, no entanto, de uma auréola de ‘doce e triste’ melancolia? (Panofsky, 1991, p. 379, aspas do autor)

Se a Arcádia não pode ser reduzida a um espaço puramente melancólico, mas tampouco se apresenta como pura felicidade, talvez seja porque ela se apropria da tensão entre o ideal

projetado e a realidade subjacente que insiste em se manifestar. Tal tensão explica a “auréola de doce e triste melancolia” que Panofsky identifica como constitutiva da tradição arcádica. O crítico e historiador de arte alemão, embora reconheça o ideal de encanto idílico que perdura na literatura ocidental, enfatiza que esse ideal não se desvincula de uma experiência de perda e, conseqüentemente, de tensão, aquilo que ele denomina de “melancolia”⁹ (Panofsky, 1991, p. 379).

Assim, desde a Antiguidade, a Arcádia se configura não como um espaço de harmonia e simplicidade, mas como uma figura ambígua, ou seja, o lugar do anseio de plenitude e, simultaneamente, da consciência de sua impossibilidade histórica.

Se bem que, (re)considerando algumas visões¹⁰ sobre a Arcádia real (histórica) partimos do pressuposto que a doçura que coexiste com os traços de melancolia ficaria mais no plano idealizado, a partir da Arcádia utópica de Virgílio, cuja ideia de amenidade percorre a literatura ocidental.

Antes, porém, da transposição arcádica virgiliana, relata-se que a Arcádia situada na região grega do Peloponeso, mais especificamente localizada no monte Mênalo, era um espaço quase inóspito, uma vez que o aspecto desolador abrangia desde o ponto de vista físico até o desproimento de expressões afetivas e de atividades culturais, apesar da afirmação de Políbio quanto à música que reinava neste espaço de incivil rusticidade (Panofsky, 1991, p. 380).

A ideia de Arcádia desprovida dos encantos de harmonia pastoril perfeita pode ser fundamentada no historiador Políbio, propagada na literatura latina por Ovídio e, posteriormente, pela visão ocidental de Samuel Butler. A seguir apresentamos as concepções na ordem das menções, a saber, a perspectiva do historiador grego, a do poeta latino e a do autor britânico:

Parece-me que os antigos introduziram-na [a música] não por luxúria ou futilidade, mas devido ao trabalho manual de cada um, ou seja à dureza e à rudeza da vida, por conta da austeridade de costumes que se seguia devido ao grande número de locais frios e sombrios a que todos nós humanos nos assemelhamos forçosamente. [...] Desejosos [os antigos árcades] de suavizar e temperar as naturezas arrogantes e rudes, introduziram todas as práticas mencionadas [referentes à arte musical], além de acostumarem-nas a muitos sacrifícios e reuniões comuns com homens e mulheres, bem como a coro de virgens junto de crianças, ou seja, tudo arquitetaram esperando humanizar e pacificar pelos costumes o elemento implacável da alma. Os cinetas

⁹ Por ora, trazemos a expressão apenas como menção apresentada pelos autores, porém a abordagem do termo se dará, de forma concisa, na “Seção 2”, durante a discussão sobre o lamento claudiano, sobretudo no que se refere à temática e sua trajetória (sucinta) desde a Antiguidade até a Modernidade.

¹⁰ Recuperadas de Silva (2021).

[árcares]¹¹ desprezaram completamente tudo isso, eles que mais necessitavam desse amparo por terem o ar e o local de longe os mais rudes da Arcádia, entregando-se a discórdias e rivalidades. Por fim, bestializaram-se a tal ponto que em nenhuma outra cidade grega as impiedades foram maiores e mais contínuas. Eis um sinal do infortúnio dos cinetas a esse respeito e do desagrado dos demais árcades com tais práticas: quando praticaram a grande matança, os cinetas enviaram uma embaixada aos lacedemônios. Nas cidades árcades percorridas pela embaixada, expulsaram-na imediatamente, mas os mantineus, depois da saída da embaixada, fizeram uma purificação circundando a cidade e todo o território com vítimas sacrificiais. Tratamos dessa questão para que o caráter geral dos árcades não se torne alvo de calúnia por conta de uma única cidade; para que essas práticas não sejam desprezadas por se considerar que alguns habitantes da Arcádia dedicam-se excessivamente à música por futilidade; e ainda para que os cinetas, se porventura a divindade lhes for propícia, cultivem-se a si mesmos voltando-se para a educação, sobretudo para a música. Somente assim poderiam se livrar de sua selvageria. (Plb. *Hist.* IV.21. Trad. Breno Battistin Sebastiani).

Dizem que a Arcádia antes de Jove já existia
e já havia seu povo antes da lua.
Como a das feras era a vida sem proveito,
seu povo era ainda rude e sem destreza.
Galhos tinham por casa, e o mato pelas frutas;
era um néctar beber a água co'as mãos.
Não arfava nenhum touro sob a charrua,
não submetia a terra o agricultor.
Cada um se transportava, o cavalo era inútil,
e a ovelha, com sua lã, ia coberta.
Viviam ao relento, e o corpo nu traziam,
o Noto e grandes chuvas suportando.
Hoje, a nudez traz a memória do uso antigo,
testemunhando a antiga autoridade.¹²
(Ov. *Fast.* II.289-302. Trad. Márcio Meirelles Gouvêa Junior)

Os antigos árcades que podiam mapear
Sua origem de geração em geração
Antes mesmo da lua, foram considerados
Os mais rústicos entre todos os gregos.
Aqueles que nada de seu universo poderiam trazer
à vida civil, a não ser banalidade.¹³

¹¹ Nesta tradução, ao que parece, os árcades também são referidos pelo adjetivo pátrio referente a uma de suas cidades de habitação, Cineta, conforme lemos em outro trecho: “[...] Dorímaco chegou de repente a Cineta. Os cinetas, sendo árcades, havia muito estavam envolvidos em disputas ingentes e incessantes [...]” (Plb. *Hist.* IV.17. Trad. Breno Battistin Sebastiani).

¹² *nectar erat palmis hausta duabus aqua.*

Nullus anhelabat sub adunco uomere taurus,

nulla sub imperio terra colentis erat:

nullus adhuc erat usus equi; se quisque ferebat:

ibat ouis lana corpus amicta sua.

Sub Ioue durabant et corpora nuda gerebant,

docta graues imbres et tolerare Notos.

Nunc quoque detecti referunt monimenta uetusti

moris, et antiquas testificantur opes. (Ov. *Fast.* II.289-302)

¹³ *The old Arcadians that could trace*

(Butler, 1928, p. 470. Tradução nossa)

Para o ideal virgiliano de amenidade, difundido nas *Bucólicas*, a crítica defende que o poeta mantuano “transplantou¹⁴ as pastorais de Teócrito para o que decidiu chamar de Arcádia” (Panofsky, 1991, p. 380).

Se tomarmos a ação virgiliana de *translatio*, no sentido de que o poeta latino tenha o modelo grego como cópia ou imitação, Alessandro Rolim de Moura (2022) confirma a ideia de Erwin Panofsky (1991) quanto ao fato de que o modelo para um gênero bucólico tomado por Virgílio é, principalmente, a obra de Teócrito contrariamente à ideia de que o mantuano tenha se apropriado de uma abstração teórica encontrada em tratados de retórica ou poética (Moura, 2022, p. 189).

E quanto à questão da *imitatio* do modelo teocritiano¹⁵, pelo poeta latino, o estudioso esclarece que tal imitação, de obras anteriores, não era vista com maus olhos na Antiguidade Clássica como ocorre no julgamento da arte mais recente, já que: “a boa imitação é aquela que ocorre simultaneamente com a emulação, isto é, com o procedimento de procurar igualar ou superar em qualidade um modelo reconhecido pelo poeta e pelo público” (Moura, 2022, p. 189).

A despeito de assegurar que a alusão de Virgílio a Teócrito é um dos elementos constantes em toda a obra, o estudioso brasileiro adverte que não parece adequada a opinião, de alguns autores da fortuna crítica virgiliana, que apontam certa dependência do poeta latino ao modelo de Teócrito, no que se refere a algumas *Bucólicas* mais antigas. Isso porque, Alessandro Rolim de Moura enfatiza que “Virgílio ‘encontrou a si mesmo’ e começa a poetar de modo mais autônomo. [...] já se verifica um Virgílio plenamente no controle de seus recursos e relacionando-se de maneira ativa e criativa com Teócrito” (Moura, 2022, p. 189-190, aspas do autor).

Nesse sentido, lembremos que a despeito da aura harmoniosa possivelmente mais irradiada na literatura latina, o aspecto de tensão é retomado, no que diz respeito aos temas relacionados ao sofrimento humano que não estão ausentes em Teócrito, já que a presença da morte, com menção à tumba do Licaonida, se manifesta nos *Idílios*:

*Their Pedigree from Race to race
Before the Moon, were once reputed
Of all Grecians the most Stupid,
Whom nothing in the world could bring
To Civil life but Fiddleing.* (Butler, 1928, p. 470)

¹⁴ Ação originada do termo latino “*translatio*” cujos sinônimos também envolvem as expressões: transferir, versão, tradução, transcrição, cópia, entre outros, conforme o *Oxford Latin Dictionary* (Glare, 1968, p. 1218).

¹⁵ O adjetivo é usado com base no estudo de Prado (2007, p. 238) que, por sua vez, traduz e se apropria da abordagem de Martin; Gaillard (1990, p. 346)

Pã, ó Pã, quer estejas nos montes do alto Liceu,
 quer tu vagues no grande Ménalo, vem para a sícula
 ilha, e abandona o pico do Hélice e a **tumba escarpada
 do Licaonida**, deleite das bem venturosas deidades.
 Calai a bucólica, Musas, eia! calai a canção.
 Vem, senhor, e toma esta minha siringe melíflua
 da densa cera, e tão bela na sua boquilha recurva:
 pois, decerto, já sou por Amor arrastado pro Hades.¹⁶ (Theoc. *Id.* I.123-130.
 Trad. Érico Nogueira, grifo nosso)

A transposição de Virgílio, aparentemente, herda tal tensão presente nos *Idílios*, apesar do fato, apontado por Panofsky (1991, p. 382), que teria sido apenas na imaginação do poeta latino que a região árida e incivil da Grécia se transfiguraria num reino de completa harmonia pastoril.

No entanto, mesmo nesse espaço utópico que configurava a “nova” Arcádia, era notória a discrepância entre a perfeição transcendente e as limitações naturais inerentes à realidade da vida humana.

A dissonância demandava pensar em caminhos para a resolução do impasse e, aparentemente, a solução se deu por meio de uma mistura que envolvia tristeza ao entardecer concomitantemente com o sentimento de tranquilidade, aspecto este sobre o qual Erwin Panofsky (1991, p. 383) sugere que talvez tenha sido a contribuição mais pessoal de Virgílio à poesia.

A observação de Panofsky (1991) acerca da transfiguração imaginativa operada por Virgílio encontra ressonância e, simultaneamente, contraste inquietante, na análise de Moura (2022) sobre o estatuto da Arcádia, na bucólica grega:

O bucolismo grego menciona pouquíssimas vezes a Arcádia e nenhum de seus poemas lá se passa. Seria para ele uma referência geográfica com a mesma importância de diversas outras que comparecem nos *Idílios* com *status* secundário (não comparável à importância do espaço siciliano, de Alexandria ou de Cós), exceto pelo fato de que a Arcádia tem a distinção de ser a terra do deus Pã. O protetor dos pastores e (segundo certo mito, acolhido em Virg. *Buc.* 8.24) inventor da siringe é frequentemente conectado aos montes Liceu e Ménalo, que lá se localizam. O único momento em que Teócrito se preocupa

¹⁶ ὦ Πᾶν Πάν, εἴτ' ἐσσι κατ' ὄρεα μακρὰ Λυκαίῳ,
 εἴτε τύ γ' ἀμφιπολεῖς μέγα Μαίναλον, ἔνθ' ἐπὶ νᾶσον
 τὰν Σικελάν, Ἑλίκας δὲ λίπ' ἡρίον αἰπύ τε σᾶμα
 τῆνο Λυκαονίδαο, τὸ καὶ μακάρεσσιν ἀγῆτόν.
 λήγετε βουκολικᾶς Μοῖσαι ἵτε λήγετ' ἀοιδᾶς.
 ἔνθ' ὄναξ καὶ τάνδε φέρει πακτοῖο μελίπνου
 ἐκ κηρῶ σύριγγα καλάν, περὶ χεῖλος ἐλικτάν.
 ἦ γὰρ ἐγὼν ὑπ' ἔρωτος ἐς Ἀἶδαν ἔλκομαι ἤδη. (Theoc. *Id.* I.123-130)

em dar relevo a essa conexão ou apresenta a Arcádia como terra especialmente importante para a poesia praticada por ele ou seus personagens é o *Idílio* 1.123-126, 128-130, numa inovação tipicamente exaustiva que sublinha a presença de Pã nos referidos montes, inclusive com detalhes sobre duas tumbas existentes no Mênalo. (Moura, 2022, p. 419)

Conforme o autor demonstra, em Teócrito a Arcádia não se configura como um espaço poético central nem como cenário privilegiado dos *Idílios*, permanecendo antes como uma referência geográfica secundária, cuja relevância advém sobretudo de sua associação mítica ao deus Pã. Mesmo quando Teócrito concede maior relevo à região, como no *Idílio* 1, esse destaque, aparentemente, se dá de forma circunstancial e concreta, ancorado em elementos específicos da paisagem, entre eles, de modo significativo, a menção às duas tumbas situadas no monte Mênalo.

Essa presença da tumba no poeta grego, longe de instaurar um ideal arcádico em sua completude, reforça antes a inscrição da morte na materialidade do espaço pastoral, sem que dela se derive uma concepção utópica de Arcádia. Em nossa compreensão, é justamente esse o ponto sugestivo de evidência da inflexão decisiva de Virgílio, visto que ao herdar de Teócrito tanto a ambientação bucólica quanto o motivo fúnebre, o poeta latino desloca-os para uma dimensão simbólica mais ampla, convertendo a Arcádia em um espaço imaginário coerente, marcado por uma harmonia ideal que, paradoxalmente, abriga a consciência **da perda e da finitude**.

Desse modo, enquanto em Teócrito a tumba permanece como elemento localizado, em Virgílio ela se integra a uma paisagem poética impregnada de melancolia, contribuindo para a tensão entre perfeição pastoril e fragilidade humana, apontada por Panofsky:

Virgílio não exclui a morte nem o amor frustrado, mas os despoja, por assim dizer, de sua realidade. Projeta a tragédia, quer para o futuro, quer preferencialmente para o passado, **transformando assim a mítica num sentimento elegíaco**. (Panofsky, 1991, p. 384, grifo nosso).

Nesse sentido, a “mistura” de tristeza crepuscular e serenidade, que Panofsky identifica como contribuição pessoal de Virgílio à poesia ocidental, pode ser compreendida como resultado direto dessa reelaboração da herança teocritiana.

Ao contrário do bucolismo grego, em que a Arcádia não se impõe como paradigma espacial, Virgílio transforma-a em um *locus* privilegiado para a elaboração de um “sentimento elegíaco” que não elimina a morte, mas a suaviza e a desloca temporalmente, projetando-a para

um passado mítico ou para um futuro indistinto. Essa ressignificação¹⁷, como observa Panofsky (1991), despoja a tragédia de sua crueza imediata e a converte em melancolia contemplativa, instaurando uma Arcádia dual, simultaneamente ideal e atravessada pelas mazelas humanas.

É nesse movimento que o poeta latino implanta¹⁸ em sua idealização de Arcádia um caráter ambivalente, no qual a ficção harmônica convive com traços de realidade e com as inquietações inerentes à experiência humana. Tal concepção, ao fixar-se como modelo, explica não apenas sua permanência na tradição literária ocidental, mas também sua capacidade de se irradiar ao longo dos séculos, alcançando o ideal arcádico da poesia colonial brasileira.

Coloca-se, assim, a questão de saber em que medida essa reminiscência, marcada pelo traço melancólico do “sentimento elegíaco” virgiliano, ainda subsiste, ainda que de forma diluída, na poesia da modernidade, problemática que orienta o rastreio proposto nas próximas seções desta tese e fundamenta a continuidade da reflexão sobre a dualidade arcádica.

Nesse sentido, o da proposta de rastreio (do traço melancólico desde a Arcádia) até chegarmos à poesia moderna, damos continuidade à fundamentação sobre a dualidade arcádica buscando compreender o “sentimento elegíaco” virgiliano, apontado por Panofsky (1991), e, para isso, recorremos a alguns esclarecimentos conceituais.

Inicialmente, Maria Helena da Rocha Pereira, em *Estudos de História da Cultura Clássica*, aborda a noção de elegia associada ao gênero poético lírico denominado “poesia elegíaca” como a que possui ritmo datílico com seus dísticos formados por um hexâmetro seguido de um pentâmetro e que seria aparentemente a primeira tentativa de “quebra da monotonia resultante da sequência aos milhares dos hexâmetros da epopeia” (Pereira, 1976, p. 167).

Parece que a questão rítmica estava diretamente ligada à temática, uma vez que a estudiosa elucida que originalmente não se tratava de um canto triste e que “estava muito longe de ser a *flebilis elegeia*¹⁹ dos poetas romanos do século de Augusto” (Pereira, 1976, p. 168).

No entanto, a estudiosa adverte que o conceito pode variar conforme a temática: guerreira, erótica, e a gnômica e moralista. Independentemente do conteúdo, com base em F.

¹⁷ Expressão usada no sentido polissêmico (que inclui renovação, transfiguração, fusão, ampliação etc.), de reinterpretação ou de metamorfose em que permite a continuidade dos mitos, temas e conceitos ressignificados em outros contextos, conforme abordagem de Brunel (1997, p. 17).

¹⁸ Percepção com base naquela ideia de Moura (2022, p. 217), colhida em Bruno Snell, ao considerar que, nas *Bucólicas*, Virgílio é considerado “o descobridor da Arcádia enquanto espaço simbólico da poesia bucólica”.

¹⁹ A expressão, aparentemente, remete ao verso de Ovídio: *Flebilis indignos, Elegia, solve capillos!* (Ov. *Am.* III.9.3)/arranca os cabelos que tal não merecem, ó **chorosa Elegia** (Ov. *Am.* III.9.3, tradução de Carlos Ascenso André; grifo nosso). Em nota, C. A. André (2011, p. 466) esclarece que “Ovídio deriva a palavra ‘elegia’ (*elegeion* ou *elegeia*) de *elegei*, ‘[ele] chora o pesar!’, uma etimologia fantasiosa que se originou na Antiguidade a partir da crença de que a elegia seria, por origem, um lamento”.

Frankel, Maria Helena da R. Pereira afirma que o conceito tem por finalidade específica a exortação, o ensino e a reflexão (Pereira, 1976, p. 169).

Considerando a temática virgiliana que aborda o contraste (tensão) entre serenidade ao raiar do dia e melancolia ao cair da tarde, pressupomos que talvez o “sentimento elegíaco”, denominado por Panofsky (1991, p. 384), se aproxime mais da definição de elegia gnômica, uma vez que tal concepção hedonista conduz a uma “funda melancolia perante a caducidade e debilidade humana” (Pereira, 1976, p. 172). Neste sentido, o paralelismo proposto entre os dois teóricos sugere que, ao sentenciar um conceito de ficção arcádica, cujo pano de fundo é pintado de tristeza vespertina, o poeta mantuano tem em vista o aspecto melancólico relacionado às desventuras humanas.

Ampliando tal ideia, recorremos a Mario Citroni e outros autores, em *Literatura de Roma Antiga*, cujos autores contrastam a concepção de elegia grega e latina e acreditam que a primeira, também denominada “Arcaica”, estaria relacionada ao poeta grego a quem se atribui a criação da elegia hedonista, uma vez que os estudiosos intitulam a abordagem de “Arcaica e Mimnermo²⁰” (Citroni *et al.*, 2006, p. 552). Tal concepção era concebida pelos filósofos antigos, a exemplo de Eurípides, como um canto lúgubre, segundo os teóricos classicistas. Os estudiosos supracitados acreditam que na época de Eurípides o termo *élegos* já era compreendido vulgarmente com o sentido de “lamento fúnebre” e, por este motivo, há probabilidade de que no período arcaico e clássico tenha existido uma produção elegíaca funérea, porém desaparecida na atualidade.

Apesar do desaparecimento da elegia de caráter lúgubre, Citroni *et al.* (2006, p. 552) situam a elegia grega arcaica como aquela produzida por diversos poetas dos séculos VII-VI a.C. cujo gênero exibiu uma ampla variedade de temas que, ao que os estudos indicam, ainda é possível observar nos numerosos fragmentos e textos que subsistiram. Entre a gama temática, destaca-se a reflexão sobre temas pessoais, morais e existenciais a exemplo das manifestações de caráter cívico e político, bem como acerca da vida e do amor.

Com base nisso, ao definir a elegia grega arcaica, os autores corroboram a ideia da estudiosa portuguesa, Maria Helena da Rocha Pereira (1976), sobre o caráter da elegia ser “frequentemente sentencioso (gnômico²¹)” (Citroni *et al.*, 2006, p. 552).

²⁰ poeta arcaico grego (séc. VII a. C.), criador da elegia amorosa e hedonista ou, conforme Citroni *et al.* (2006, p. 552) trata-se daquele que é “considerado como uma espécie de fundador da elegia erótica”, contudo, além de cantar os temas amorosos e filosóficos, relacionava o tema do *eros* com grandes questões existenciais como a “fragilidade humana, a velhice e a morte”, conforme esclarecem os estudiosos supracitados.

²¹ O *Dicionário Houaiss on line* confirma que o termo (adjetivo) de origem greco-latina está relacionado aos aspectos: 1) “relativo lat. *gnômicus*, a, um no sentido de 'sentencioso', do gr. *gnōmikos*, ἔ, ὄν no sentido de 'em forma de sentença, que se processa por sentença'; ver *gnom(o)*”. 2) “lat. *gnomus*, termo usado por Paracelso

Ao pensar numa definição de elegia latina, os estudiosos elucidam:

Atualmente já não restam dúvidas de que a originalidade da elegia latina provém do fato de constituir um produto de síntese que, tal como sucede com a poesia de Catulo e dos grandes poetas augustanos, Virgílio e Horácio, combina livremente antiguidade com modernidade, modelos arcaicos e modelos helenísticos. O grau elevado do seu estilo, a decoração mitológica [...], bem como a sutileza subjacente à sua sensibilidade, são um reflexo tangível de gêneros da poesia helenística, como a elegia e o epigrama. Com efeito, ambos esses gêneros exibem situações de galanteria muito semelhantes às da elegia latina. No entanto, a busca na experiência pessoal, de significados éticos e humanos com validade universal deriva de tradição elegíaca (e também lírica) arcaica. A combinação original destes elementos, a par das experiências artísticas e humanas vividas diversamente por cada um dos poetas elegíacos, confere à elegia augustana o seu caráter autônomo face à tradição grega. (Citroni *et al.*, 2006, p. 554).

Consideramos fundamental o esclarecimento sobre os aspectos que definem a elegia latina, sobretudo no que se refere ao caráter humanístico em que os poetas adequam experiências pessoais e/ou temas universais ao gênero elegíaco. E isto se deve ao pressuposto que, no caso do “sentimento elegíaco” em Virgílio, retomando Panofsky (1991, p. 384-385) - no que se refere mais precisamente à aparição do túmulo pela primeira vez na Arcádia virgiliana -, o estudioso aborda, com a imagem do sarcófago, a representação da melancolia decorrente do tema universal da morte e do luto.

Ainda com base no crítico alemão, acreditamos que mesmo quando Virgílio, em sua Arcádia idealizada, faz coexistir a tensão oriunda de experiências trágicas como a morte e o amor frustrado, sugere a nós, leitores, que, a despeito das inquietações presentes na Arcádia, é a memória do canto poético que deve consistir no cerne do lamento.

A transposição ameniza as experiências desventurosas de sua realidade e denota ser um fator de paralelismo aos *Idílios* que cantam as mazelas humanas como expressão da realidade. Desta forma, o plano utópico da Arcádia de Virgílio projeta o sofrimento ou para o passado, ou para o futuro, o que torna imortal o ideal harmonioso de um ambiente perfeito, enquanto as tensões compõem um espaço unicamente de ficção pastoril, a exemplo do lamento em tom melancólico expresso com a morte de Dáfnis, na Écloga V:

Morto Dáfnis, cruel fim as Ninfas **choravam**
(vós, rios e avelãs, vistas a dor das Ninfas),
quando, ao corpo do filho infeliz abraçada,
a mãe chama cruéis deuses e também astros.

(alquimista famoso do século XVI), calcado no gr. **gēnómos* no sentido de 'habitante da terra' no gr. *gnōmē*, *ēs* no sentido de 'julgamento; bom senso, reflexão; conhecimento'" (Houaiss.on - App, 2025).

Nesses dias ninguém conduziu o rebanho,
 Dáfnis, à fresca fonte, e nem mesmo nas águas
 quadrúpede tocou, nem nas folhas da relva.
 Dáfnis, até leões de Cartago **choraram**
 A tua **morte**, assim dizem montes e relvas.²²
 (Verg. *Ecl.* V.20-28. Trad. Raimundo Carvalho, grifo nosso)

O excerto do canto do pastor Mopso, na “Écloga V”, embora apresente a descrição de uma paisagem idílica que goza de rios, avelãs, relvas e a fonte refrescante, uma vez que é acompanhada do adjetivo “fresca” (v. 25), sugere a ideia contrastante de um lamento fúnebre. A tensão inicia com o estado de Dáfnis “morto” (v.20) e a declaração de que as Ninfas choravam, além de os animais e outros elementos da natureza permanecerem em lamentoso estado de paralisia. Entretanto, o uso dos verbos, em sua maioria, alternados entre pretérito perfeito e imperfeito (choravam, vistes, conduziu, tocou, choraram), sugerem apenas uma representação utópica da realidade ou a transfiguração²³ mítica da experiência da morte que se torna matéria de canto poético, na ficção virgiliana.

Na continuidade do canto, a morte tem seu emblema perpetuado na imagem do túmulo que aparece pela primeira vez na Arcádia:

Lançai folhas ao chão, e dai sombras às fontes,
 pastores, (Dáfnis manda isto ser feito assim),
 um **túmulo** fazei-lhe e gravai estes versos:
 EU, DÁFNIS, FUI FAMOSO EM SELVAS E NOS CÉUS;
 E DE UM FORMOSO GADO O GUARDA MAIS FORMOSO.²⁴
 (Verg. *Ecl.* V.44-44. Trad. Raimundo Carvalho, grifo nosso)

²² *Exstinctum Nymphae crudeli funere Daphnim
 flebant (uos coryli testes et flumina Nymphis),
 cum complexa sui corpus miserabile nati
 atque deos atque astra uocat crudelia mater.
 Non ulli pastos illis egere diebus
 frigida, Daphni, boues ad flumina: nulla neque amnem
 libauit quadrupes, nec graminis attigit herbam.
 Daphini, tuom Poenos etiam ingemuisse leonês
 interitum montesque feri siluaeque loquuntur.* (Verg. *Ecl.* V.20-28)

²³ Conforme etimologia e conceituações apresentadas pelo dicionário *Michaelis on line* (2025): lat. *transfigutatio*, -onis. 1- Ato ou efeito de transfigurar(-se); avatar, metamorfose, mutação. 2- Completa mudança que alguém sofre no aspecto ou na estrutura. 3- Modificação na forma de proceder ou de demonstrar sentimentos. Quanto aos sinônimos derivados do termo latino *transfiguratio*, o *Oxford Latin Dictionary* confirma a equivalência para transformação, metamorfose, transfiguração ou modificação (Glare, 1968, p. 1217).

²⁴ *Spargite humum foliis, inducite fontibus umbras,
 pastores (mandat fieri sibi talia Daphinis),
 et tumulum facite, et tumulo superaddite carmen:
 DAPHNIS EGO IN SILVIS HINC VSQVE AD SIDERA NOTVS
 FORMOSI PECORIS CVSTOS FORMOSIOR IPSE.* (Verg. *Ecl.* V.40-44)

Além do lamento funesto expresso por Dáfnis, os pastores virgilianos também pranteiam a morte de Galo, na “Écloga X”, quando explicitamente nos deparamos com a expressão “Arcádia” e sua divindade protetora, o deus Pã:

Pã, deus da **Arcádia**, veio, e até mesmo o vimos,
 ruborizado pelo ébulo e pelo mínio:
 “Qual o remédio disso?” inquire. “Amor cruel,
 como a grama de rio, abelhas de codesso,
 e cabras de capim, não se farta de lágrimas”.
 Triste, Galo falou: “também cantareis, Árcades,
 aos vossos montes, sois peritos em cantar,
 Árcades. Docemente os meus ossos descansam,
 quando tocardes meus amores nesta flauta!”²⁵
 (Verg. *Ecl.* X.26-24. Trad. Raimundo Carvalho, grifo nosso)

Desta vez, ao proferirem o canto memorial de lamento, com a despedida de Galo, nas *Bucólicas*, o tempo é alternado entre o passado e a projeção para o futuro (“veio”, “vimos”, “cantareis”, “quando tocardes”).

Entretanto, as manifestações verbais denotam um tempo inerente (e exclusivamente) ao plano da linguagem, uma vez que, linguisticamente se apresentam no tempo presente (“inquire”, “farta”, “sois”, “descansam”), porém semanticamente as expressões sugerem mais a perpetuação do canto do que a visão da realidade, paralelamente à representação dos *Idílios*.

Ao tratar da presença do túmulo na Arcádia virgiliana, Panofsky (1991, p. 38) o qualifica como uma “característica quase indispensável da Arcádia na poesia e arte posteriores”.

Segundo o crítico alemão, com a morte de Virgílio, tanto o túmulo quanto a própria Arcádia do poeta teriam caído no esquecimento por muitos séculos, não se mantendo como tradição contínua, mas como um ideal latente. Seu reaparecimento ocorreria apenas na Idade Média, quando a Arcádia voltaria a figurar como espaço utópico de felicidade após quase mil e trezentos anos de ausência, especialmente a partir da cena do *Ameto*, de Boccaccio (Panofsky, 1991, p. 385).

²⁵ *Pan deus Arcadiae uenit, quem uidmus ipsi
 sanguineis ebuli bacis miniorque rubentem:
 “Ecquis erit modus?” inquit. “Amor non talia curat,
 nec lacrimis crudelis Amor nec graminha riuus
 nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae.”
 Tristis at ille “tamen cantabit, Arcades, inquit,
 montibus haec uestris, soli cantare periti
 Arcades. O mihi tum quam molliter ossa quiescant,
 uestra meos olim si fistula dicat amores!”* (Verg. *Ecl.* X.26-34)

A partir de tal perspectiva, a recuperação desse ideal se consolidaria, sobretudo, no Renascimento, passando a informar novas configurações estéticas e poéticas, culminando no ideário arcádico que orienta a poesia luso-brasileira do século XVIII.

Essa concepção de esquecimento é relativizada por Moura (2022), que propõe uma leitura pautada na continuidade crítica e interpretativa da obra de Virgílio ao longo do tempo. Para o autor, as *Bucólicas* constituem motivo permanente de leitura e reflexão, pois, sendo “objeto de inúmeros trabalhos críticos e revisitações artísticas ao longo dos últimos 2 mil anos, esses poemas [...] são às vezes abordados por meio de contrastes com a herança bucólica grega” (Moura, 2022, p. 179).

Assim, enquanto Panofsky (1991) sugere uma ruptura histórica seguida de uma retomada tardia da Arcádia virgiliana, Moura (2022) defende uma perpetuação mediada por estudos, comentários e reelaborações, deslocando a noção de esquecimento para a de transformação contínua da tradição bucólica.

Antes de avançarmos para as formulações arcádicas posteriores, cabe observar que, embora algumas concepções de Arcádia se baseiem no ideal harmônico do bucolismo, a reapresentação dessas visões, neste estudo, orienta-se sobretudo pela presença do lamento ou da melancolia, coexistente com o anseio de amenidade, nas Arcádias.

Apesar das distinções tópicas, permanece um sentido de continuidade, na medida em que as concepções retomadas reforçam a circulação dos ideais arcádicos, os quais se manifestam na poesia árcade do período colonial, componente da fase compreendida como o período de formação da literatura brasileira. Para fins desta abordagem, selecionamos apenas aquelas formulações que retomam mais diretamente o ideal virgiliano.

De todo modo, o ponto que mais nos interessa (neste momento da discussão) é a representação arcádica de Boccaccio, aparentemente inspirada em Virgílio, caracterizada pela simplicidade rústica e apropriada pelos poetas ligados à família Medici, dinastia que se estende dos séculos XIV ao XVIII na região da Toscana, como um disfarce clássico de sua própria vivência rural. Tal concepção arcádica é representada por um único emissário, denominado *Alcesto di Arcadia*, cujo papel era defender o ideal de simplicidade contra os encantos da riqueza e o conforto louvado pela ideia oponente de *Achaten di Achademia*²⁶, da Sicília (Panofsky, 1991, p. 385-386).

²⁶ Termo que, segundo Panofsky (1991, p. 385), se encontra em “Boccaccio. *Ameto*. V (ed. Florentina de 1529, p. 23 e ss.).”

Embora a visão arcádica do *Ameto* de Boccaccio se pautasse mais nas concepções polibianas e ovidianas, em relação ao aspecto de rudeza e conflito²⁷, seu ideal configura objeto da nostalgia que se tornaria distintivo da Renascença, além de remeter à écloga latina, que é recuperada na Itália, no início do século XIV, por intermédio de Petrarca e de Boccaccio, conforme esclarece Rita Marnoto (1996, p. 29).

Na Renascença é a *Arcadia* (1502)²⁸ de Jacopo Sannazaro que desponta, tendo suas ações transcorridas na própria Arcádia, que é glorificada por si mesma (Panofsky, 1991, p. 386). A proeminência renascentista da Arcádia de Sannazaro é confirmada por Rita Marnoto (1996, p. 15) quando declara que tal concepção ocupa um lugar de exceção entre as obras-primas da literatura do Renascimento, fato este que pode ser ilustrado com a recordação de cerca de setenta edições lançadas ao longo do século XVI.

A autora de *A Arcádia de Sannazaro e o bucolismo* (1996) instiga a nós, leitores, a traçarmos diálogo com Erwin Panofsky (1991), no que se refere à retomada do ideal arcádico virgiliano, pela Arcádia de Jacopo Sannazaro, cuja representação do gênero bucólico emula um ambiente ficcional em que há apenas simulação de um lugar real, de maneira que “a própria Arcádia não é ou o campo, ou a cidade. Nela encontramos representado um ambiente campestre que simula o da cidade” (Marnoto, 1996, p. 19).

A declaração da estudiosa parece caminhar ao encontro das elucidações colhidas em Francesco Erspamer, na “Introdução” da *Arcadia* (1990), cuja editoração é de sua responsabilidade. Eis a descrição de Erspamer sobre a composição da Arcádia de Sannazaro, no que se refere, mais especificamente, ao seu aspecto narrativo da novela pastoril napolitana, também qualificada como ópera:

A fábula é muito simples: depois de ter abandonado Nápoles, em decorrência de uma desilusão amorosa, o poeta se refugia na Arcádia, onde assume o nome de Sincero e leva a vida de um simples pastor, conduzindo os rebanhos ao pasto, tecendo cestos, tocando flauta e cantando. A magia, as competições e os jogos, o amor, a caçadas e as aventuras (bem como o roubo e a inveja), que

²⁷ No sentido polibiano de “discórdias e rivalidades” (Plb. *Hist.* IV.21. Trad. Breno Battistin Sebastiani). Ou, ainda, como um mecanismo de defesa, “segundo os costumes dos debates convencionais (*concertationes* ou *conflictus*)”, do ideal pautado em Políbio e Ovídio, no que se refere à simplicidade em oposição à ideia de riqueza e conforto (Panofsky, 1991, p. 385).

²⁸ Em seu texto, Panofsky (1991, p. 386) apresenta a data de publicação da *Arcadia* como sendo 1052, porém, em nota de rodapé, o historiador de arte alemão (com base em M. Scherillo) aponta que a primeira publicação da pastoral de Sannazaro teria ocorrido em Veneza, na data de 1502. Este dado se aproxima das informações trazidas na “Cronologia” introdutória ao estudo de Rita Marnoto (1996, p. 13-14), cuja estudiosa relata que a primeira redação da *Arcadia* teria ocorrido entre 1484 e 1485 e que sua “primeira das cinco edições-pirata” teria ocorrido em Veneza, em 1502, de fato. No entanto, somente em 1504 teria sido publicada, em Nápoles, a edição preparada por Pietro Summonte, a “*princeps*”, ou seja, a primeira edição impressa considerada original, completa e que teria seguido fielmente o manuscrito do autor (Marnoto, 1996, p. 14).

envolvem ora personagens individuais, ora todo o grupo, são entrelaçados com histórias de episódios semelhantes ocorridos no passado, recordados para passar o tempo em noites quentes ou longos serões. Por fim, um sonho angustiado determina o regresso de Sincero à sua terra natal: guiado por uma ninfa através das grutas subterrâneas e suas nascentes, chega à sua cidade²⁹. (Erspamer, 1990, p. 7, tradução nossa)

Ao prosseguir com a descrição da Arcádia de Sannazaro, o editor italiano menciona o aspecto da presença da melancolia no pastor protagonista, porém traz a perspectiva positiva relacionada à restauração que a experiência arcádica proporciona, na ficção napolitana:

É, afinal, o relato de uma viagem; é a descrição de paisagens, costumes, povos remotos e fantásticos, contados por um narrador que afirma tê-los observado pessoalmente. E, como ocorre frequentemente em uma viagem literária, é também a história de um amadurecimento: o protagonista regressará transformado pela experiência árcaica, fisicamente cansado (os seus amigos Barcínio e Summonzio não o reconhecerão), mas curado da indolência e da melancolia em que caíra.³⁰ (Erspamer, 1990, p. 7, tradução nossa)

No que se refere à cura da melancolia, após a experiência do pastor que alterna a vivência entre a cidade e o refúgio da Arcádia, parece haver uma incongruência com a própria ficção de Sannazaro, uma vez que os versos narrados pelo pastor Elpino manifestam um tom de lamento até no canto da divindade greco-latina que revisita a Arcádia renascentista:

Oh, se agora assim fosse, qualquer planície ou vale
Ouviria tantas ou tão suaves rimas?
Na certeza que eu saltarei os bosques e as pedras,
Como Orfeu fez com o doce pranto;
Então seriam ouvidos pelos campos
O arrulhar dos pombos em cada dia³¹.

²⁹ *La fabula è assai semplice: abbandonata Napoli in seguito a una delusione amorosa, il poeta si rifugia in Arcadia, dove assume il nome de Sincero e conduce la vita di un semplice pastore, guidando al pascolo le mandrie, intrecciando ceste, suonando il flauto e cantando. Magie, gare e giochi, amori, cacce e scherzi (ma anche furti e invidie), con a protagonisti a volte singoli personaggi, a volte l'intero gruppo, si intersecano ai racconti di analoghi episodi avvenuti nel passato e ricordati, per passare il tempo, negli afosi meriggi o nelle lunghe sere. Infine, un angoscioso sogno determina Sincero al ritorno in patria: guidato da una ninfa attraverso le grotte sotterranee dove sorgono i fiumi, raggiunge la sua città.* (Erspamer, 1990, p. 7).

³⁰ *È in fondo la storia di un viaggio, dunque; è la descrizione di paesaggi, costumi, popoli, remoti e fantastici, effettuata da un narratore che afferma di averli osservati di persona. E come ogni viaggio letterario, è anche la storia di una maturazione: il protagonista tornerà mutato dall'esperienza arcadica, fisicamente provato (gli amici Barcínio e Summonzio non lo riconosceranno), ma guarito dall'indolenza e dalla malinconia in cui era caduto.* (Erspamer, 1990, p. 7).

³¹ *Deh, se ciò fusse, or qual mai spiaggia o valle
udrebbe tante o sì süavi rime?
Certo io farei saltare i boschi e i sassi,
sí come un tempo Orfeo col dolce pianto;
allor si sentirebbon per li campi
torturelle e colombe in ogni giorno.* (Sannazaro, IV. 43-48)

(Sannazaro, IV. 43-48, tradução nossa).

Tal representação simulada sugere que, mesmo quando os personagens da Arcádia napolitana buscam inspiração nos elementos míticos greco-latinos, a exemplo do canto de Orfeu³², e na harmonia campesina, mescla traços urbanos com o idílico, com o movimento intercalado (do personagem protagonista) entre cidade e Arcádia.

O pressuposto de emulação virgiliana, por Sannazaro, parece encontrar concordância com a ideia de Erwin Panofsky, com o acréscimo de mais pormenores, no que se refere ao aspecto melancólico:

A Arcádia de Sannazaro é, como a de Virgílio, um reino utópico. Mas, além disso, um reino irrecuperavelmente perdido, visto através de um véu de melancolia remanescente [...] Refletindo o sentimento de uma época que, pela primeira vez, compreendera que Pã morreria, chafurda nessas cerimônias e hinos fúnebres, nesses anelantes cânticos de amor e lembranças melancólicas que só apareciam ocasionalmente em Virgílio [...] Foi por seu intermédio que este sentimento elegíaco – presente, mas, por assim dizer, periférico às *Éclogas* de Virgílio – tornou-se a qualidade essencial da esfera arcádica. (Panofsky, 1991, p. 387)

Em conformidade com as ideias de Panofsky, Rita Marnoto considera que, no final do século XIII, “o Virgílio das *Bucólicas* era, aliás, o bê-a-bá de qualquer letrado” (Marnoto, 1996, p. 30). Apesar do caráter imitativo, a estudiosa infere que Sannazaro inova o romance pastoril e com isso abre espaço para tensões:

Todavia, apesar de o gênero bucólico, ao longo da sua evolução histórica, se mostrar bastante fiel às convenções e aos *topoi*, não é redutível, de forma alguma, ao culto pelo ‘mesmo’. Entre a abertura ao ‘outro’ e a repetição do ‘mesmo’ geram-se complexas relações de tensão dialética. (Marnoto, 1996, p. 24, aspas da autora)

Como elemento dessas relações de “tensão dialética”, a autora exemplifica quais eram os modelos que compunham as retomadas e inovações:

Os grandes modelos da literatura pastoril italiana provinham, aliás, da própria área cultural toscana, com relevo para a *Commedia delle ninfe fiorentine*, de Giovanni Boccaccio, geralmente designada como *Ameto*, obra onde ficam contidos (de forma um tanto ocasional, é certo) os ingredientes essenciais do bucolismo renascentista. A *écloga* em vulgar encontra-se estritamente ligada, nos seus primórdios, ao gênero lírico. Este processo de *contaminatio* era

³² Mito de origem grega, porém muito cultuado em Roma antiga pelos poetas latinos: Virgílio, nas *Geórgicas*, e Ovídio, nas *Metamorfoses*, inclusive. (Pires, 2013, p. 12)

legitimado pelo valor de modelo atribuído ao segundo *carmen* de Virgílio e ao episódio de Polifemo e Galateia, nas *Metamorfoses* (*Met.* 13. 750-897). (Marnoto, 1996, p. 31)

Percebemos que, embora o reconhecimento da proeminência virgiliana pareça ser unanimidade entre os estudiosos, ainda assim, a Arcádia de Sannazaro sugere mesclar tensões ovidianas manifestadas além das referidas *Metamorfoses*, conforme declara Francesco Erspamer ao mencionar o que considera maiores e menores influências na concepção arcádica de Sannazaro:

A influência direta de Longo, por exemplo, é exagerada, como em geral a dos autores gregos, mas a Arcádia deve pouco a Columela, a Propércio e a Dante, certamente menos do que se pode observar. Ao contrário, outras fontes confiáveis escapam a Sherillo³³: como os *Amores* de Ovídio³⁴ (Erspamer, 1990, p. 5, tradução nossa)

Nesse entrecruzamento de gêneros e obras que compõem tal relação dialética, a Arcádia de Sannazaro sugere uma relação de contrastes que envolve, além das tópicas, um paralelismo relacionado às concepções arcádicas virgilianas e ovidianas, principalmente no que se refere ao contraponto entre tensão e amenidade, incluindo a ideia de um desterro bucólico:

A própria ideia de um exílio bucólico, que leva o protagonista da Arcadia até ao mundo dos zagais, encontra algumas semelhanças na *cornice do Decameron*. Neste caso, as circunstâncias que permitem aos dez jovens deleitarem-se com alguns dias de descontração, durante os quais contam histórias, decorrem do seu voluntário afastamento da cidade de Florença, onde grassa a peste. Ao *locus horribilis* representado pela vida urbana, contrapõe-se o *locus amoenus* figurado pelo ambiente campestre. [...] Se, no caso do *Ameto*, a estrutura narrativa do prosímetro sustenta o desenvolvimento de vários temas bucólicos, na *Vita nuova* ela é posta ao serviço do relato da história amorosa do protagonista. A *contaminatio* entre lirismo e narração patente na *Arcadia* insere-se, pois, num filão de precedentes remotos, que passa por alguns autores medievais, por Dante e por Boccaccio, para se alargar ao bucolismo senês e florentino, ao longo de um percurso em que os *Rerum uulgarium fragmenta* de Petrarca são uma referência constante (Marnoto, 1996, p. 45)

Avançando alguns séculos, percebemos que a recorrência a modelos retomados por Sannazaro tal qual o de Petrarca e, sobretudo, o de Virgílio, compõem a concepção de outra

³³ O autor se refere à Michele Sherillo (1888) entre os nomes citados como pesquisadores e editores das muitas edições da *Arcádia* de Sannazaro.

³⁴ *L'influenza diretta di Longo, per esempio, ne risulta esagerata, come in generale quella degli autori greci; ma anche a Columella, a Propertio o a Dante l' Arcadia deve poco, certamente meno di quanto non si sia voluto credere. Al contrario sfuggono a Scherillo altre fonti sicure: come l'Ovidio degli Amores* (Erspamer, 1990, p. 5).

Arcádia italiana, a de Roma, ressalvadas as diferenças temporais, especialmente no que tange ao enfoque mais literário apresentado pela Arcádia de Sannazaro enquanto a Arcádia de Roma traz aspectos históricos e políticos, por exemplo.

Fundada como sociedade um ano após a morte da rainha Cristina da Suécia que havia abdicado do trono de seu país, se estabelecido em Roma e considerada a primeira protetora dos pastores, a Arcádia de Roma (1690) é descrita da seguinte forma:

Seguindo o exemplo de Virgílio, chamaram a essa sociedade Arcádia e por escudo lhe deram uma ‘flauta de Pã engrinaldada de ramas de laurel e pinho’. Sua sede foi o Bosque Parrásio, cujo terreno foi doado em 1725 pelo rei de Portugal D. João V, no Janículo, uma das sete colinas de Roma, e seus membros principais tomaram nomes de pastores gregos. (Serna, 1995, p. 60, aspas do autor).

Jorge Antonio Ruedas de la Serna (1995, p. XVI-XIX) esclarece que sua comparação entre a Arcádia de Roma e a Lusitana não tem a intenção de aprofundar a visão da primeira, mas apenas pensar o que a portuguesa traz de influxo ou resistência ao modelo arcádico italiano. Com base nisso, o autor mexicano menciona o estudo de Sérgio Buarque de Holanda (2000) que dedica um capítulo inteiro para tratar dos ideais arcádicos dando maior ênfase à Arcádia de Roma.

Entretanto, em um número considerável das páginas do referido capítulo, “O ideal arcádico”, Holanda (2000) parece mais preocupado com os aspectos políticos relacionados à manutenção da instituição que se devia a celebração dos pastores ao monarca lusitano, D. João V, considerado embaixador da Arcádia Romana enquanto também é tido como pastor árcaico romano ao ser reconhecido solenemente com o nome de ficção pastoril Arete Melleo. Teófilo Braga (1899, p. 45) já enfatizava que o título de acadêmico era praticamente uma distinção social, principalmente o de “Árcaico romano” que era apreciado por autoridades aristocráticas e religiosas, incluindo o papa Clemente XI, cujo nome pastoril era Pistofilo Elidense.

Vale lembrar que, no intuito de conservar as relações diplomáticas entre Portugal e Itália, a referida “doação” do terreno onde se estabeleceria o Bosque Parrásio, bem como a cooperação com a prosperidade da academia, se deu às custas das riquezas decorrentes da extração do ouro, entre os séculos XVII e XVIII, época em que a colônia brasileira abastecia os cofres da corte portuguesa, conforme observação de Holanda (2000, p. 182).

O fato é retomado no estudo recente de Thalles F. Sales (2022) com o acréscimo da observação que contrasta a posição de D. João V, cuja imagem do patrono não era tão celebrada pelos poetas da Arcádia Lusitana, comparativamente ao lugar destacado pela Arcádia Romana.

A explicação se deve ao pressuposto de que o mecenas lusitano dos árcades romanos não teria demonstrado dedicação semelhante aos pastores de seu país, pois na terra de sua própria Arcádia, a preocupação era mais esbanjar os minerais (ouro e diamante) vindos da Capitania de Minas Gerais, ao passo que também subvalorizava a mão de obra portuguesa, principalmente no que se refere à construção do Palácio de Mafra, cujos trabalhos teriam se iniciado por volta de 1717, sob a iniciativa de D. João V (Sales, 2022, p. 134).

Tal observação, aparentemente, caminha na direção oposta dos estudos tradicionais, dentre eles o de Teófilo Braga (1899), que retomaremos mais adiante quando tratarmos sobre a fundação da Arcádia Lusitana e sobre a qual alguns estudiosos traçam comparação enquanto abordam a Arcádia Romana.

De todo modo, a questão levantada reforça aquela ideia de que, a partir da Arcádia de Roma, as questões de cunho político ficam mais evidentes do que nas ficções arcádicas (a exemplo de Sannazaro) e tais fatores não se dissociam das atividades literárias celebradas na sede das reuniões acadêmicas onde também ocorriam as solenidades “lítero-musicais”, conforme expressão de Holanda (2000, p. 183) ao se referir às competições literárias, culturais e olímpicas realizadas pelos pastores do Bosque Parrásio.

Arelados aos aspectos políticos, ressalta-se que os pastores do Janículo retomavam modelos literários para suas composições poéticas tanto para louvor ao mecenas lusitano, quanto para formular as próprias leis arcádicas determinadas a “exterminar o mau gosto” relacionado às influências barrocas espanholas como Calderón de la Barca, Lope de Vega, Francisco de Quevedo e Baltasar Gracián, para citar alguns (Holanda, 2000, p. 180).

Neste sentido, Sérgio Buarque de Holanda demonstra conformidade com a finalidade da Arcádia Romana apresentada por Teófilo Braga (1899, p. 47) quando este esclarece que a Arcádia de Roma nasceu como uma “tentativa de reação contra o gosto ‘concettista’ dos marinistas, semelhante ao gongorismo espanhol, ao euphuismo francês do hotel Rembouillet”.

Soma-se aos referidos aspectos (leis arcádicas, influências políticas e atividades literárias, artísticas e esportivas) a tentativa de disfarce paisagístico descrito por Holanda (2000, p. 183) quando faz menção à “frauta simbólica da Arcádia” representada pela citação latina de Tibulo:

flauta cujos caniços sempre se apequenam:
por cera unidos, colmos desiguais.³⁵

³⁵ *fistula cui semper decrescit arundinis ordo:
nam calamus cera iungitur usque minor.* (Tib. Eleg. II.5.31-32)

(Tib. *Eleg.* II.5.31-32. Trad. João Paulo Matedi Alves)

Na descrição de Holanda (2000, p. 183), a inscrição latina, emblema da Arcádia Romana, localizava-se entre uma denominada “confusão de flores e folhagem” à sombra de nespereiras aveludadas, cercada de buxo e teixo entrelaçados de jasmins, tremoços e cravos silvestres. É neste cenário, aparentemente, retomado do idílio virgiliano, que se encontram guirlandas de rosas minúsculas pendidas por cima da lápide de mármore, porém é curioso que os versos ali esculpidos não são do mantuano, mas do poeta elegíaco latino, Tibulo.

Apesar da sugestiva reminiscência à paisagem das *Bucólicas* (desconsiderando o aspecto desordenado no jardim do Bosque Parrásio) e de Jorge A. Ruedas de la Serna (1995, p. 60) afirmar que a Arcádia de Roma seguiu o exemplo de Virgílio, parece que a imitação se restringe à apropriação dos símbolos mitológicos (Pã e sua flauta) para designação da instituição, uma vez que Sérgio Buarque de Holanda apenas menciona a leitura das éclogas dos pastores latinos, sem se deter especificamente no poeta mantuano.

E, já que estamos falando de imitação, ainda na esteira de Jorge Ruedas de la Serna (1995), consideremos outra Arcádia. Segundo o autor mexicano, a Arcádia Lusitana ou Ulissiponense (1756–1760) simula o modelo da Arcádia de Roma tanto na instituição de uma sede para as reuniões dos pastores quanto no estabelecimento de seus regulamentos:

Imitando a Arcádia de Roma [...] como reação aos excessos do maneirismo italiano, a Arcádia Lusitana teve também sua sede bucólica, ao menos de nome, que se chamou Monte Mênalo, e aí, imaginariamente, congregavam-se seus membros disfarçados de pastores. Os nomes arcádicos, pseudônimos ao gosto da tradição clássica, cumpriam também uma função congregadora, pois, ao substituir o nome verdadeiro pelo criptônimo pastoril, aqueles poetas despojavam-se transitoriamente das diferenças de posição, para confraternizar-se em um âmbito de fantasia democrática e de aristocracia literária. A convenção democrática expressava-se nos próprios estatutos. Era proibida toda posição de precedência ou privilégio interno e os diversos cargos honoríficos sorteavam-se entre os sócios, de modo que todos eles os desempenhassem. (Serna, 1995, p. 56-57).

No que diz respeito ao aspecto de imitação tanto em relação à instituição de uma sede arcádica quanto ao aspecto de reação às influências italianas, espanholas e francesas, a opinião dos críticos sugere consonância, porém no que se refere à questão da confraternização “democrática e de aristocracia literária”, bem como a proibição de precedência ou privilégio, parece que se trata de uma ideia bastante utópica, já que a crítica mais recente, aparentemente, se distancia da visão de Serna (1995).

Ivan Teixeira, por exemplo, na “Introdução” de seu estudo *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica* (1999), cuja investigação se pauta nas relações que Sebastião José de Carvalho e Melo mantinha com a arte de seu tempo, ou, mais precisamente, no que se refere à identidade entre o discurso literário e as práticas políticas do Marquês de Pombal, declara que “no setecentos não se concebia o poema senão como extensão da ordem do Estado [...] a poética mantinha um olho na urdidura do texto e outro na trama social” (Teixeira, 1999, p. 14).

Supõe-se que tal condição não sofreu alteração após a oficialização da Arcádia Ulissiponense que ocorreu mais para meados do século XVIII, apesar da existência de um movimento que consta um considerável número de “Academias literárias” desde a primeira década do referido século (Braga, 1899, p. 18).

Curiosamente, Teófilo Braga, que também foi um político português, atribui o que considera “grande quantidade” de Academias ao “fervor e simpatia” que o rei Dom João V teria por tais instituições, vistas como meio de propagação de estudos científicos dos jesuítas (Braga, 1899, p. 18).

Em mais de um momento o autor enfatiza que D. João V era um rei “apaixonado e entusiasmado pelas academias” e que tal paixão o impelia a concorrer com a corte espanhola no sentido de despertar interesse pelas fundações “d’esse gênero e é enleado pelo calor das Academias de belas-letas” (Braga, 1899, p. 28). Em outro ponto, Teófilo Braga enfatiza os “esforços” do monarca para a “restauração das belas-letas” (Braga, 1899, p. 183).

Neste sentido, o de restauração da literatura por meio das Academias, encontramos informação adicional àquela colhida em Serna (1995, p. 56) quando trata sobre a imitação da romana pela lusitana.

Nos anos que precedem à data oficial da fundação da Arcádia Lusitana, Teófilo Braga esclarece que a denominada “Academia Portuguesa” passa a ocupar lugar proeminente devido à “renovação dos Generosos”³⁶, em 1716 e 1717, no intuito de que a agremiação dos “velhos elementos aristocráticos” se tornasse o núcleo da academia, com imitação das academias: francesa e espanhola (Braga, 1899, p. 37).

Por ocasião da fundação oficial da Arcádia Lusitana, em 1756, um ano após o terremoto de Lisboa, sob o reinado de D. José I (de nome pastoril Albano) tem destaque o seu secretário

³⁶ Estudos indicam que se trata da primeira Academia portuguesa, fundada em 1647 por D. Antonio Alves da Cunha, de modo a representar o espírito academicista manifestado tanto em Portugal como em outros países europeus desde o período renascentista, com base no ideal de retomar a tradição da Grécia Antiga. Posteriormente surgem várias academias entre os séculos XVII e XVIII, a exemplo da Academia dos Singulares (1663), a dos Ocultos (1745), além de uma das mais ilustres; a Academia Real da História Portuguesa, fundada mediante decreto de D. João V, em 8 de dezembro de 1720 (Bernardo, 2009, p. 378-383).

de estado, o ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, também conhecido como o Marquês de Pombal, ou o Conde de Oeiras. Ivan Teixeira (1999, p. 333) destaca o fato de que a instituição não teria recebido patrocínio do rei, pois o ministro não o estimulava nesse sentido, uma vez que demonstrava “reservas com relação à Arcádia”, apesar de ser celebrado nas composições dos árcades que comumente introduziam suas poéticas com expressões encomiásticas endereçadas ao Marquês de Pombal.

Nesse contexto de **perdas** e reconstruções, pós-terremoto, parece que a ausência de envolvimento do Marquês de Pombal não se restringe apenas à Arcádia Lusitana, visto que a homenagem de Cláudio Manuel da Costa se dirige ao Conde de Valadares destacando suas benfeitorias em prol da Casa Real do Hospital de Lisboa. É o que consta nas palavras introdutórias do soneto “V”, seguidas dos versos com expressões sugestivas de gratidão, neste poema das *Obras Poéticas*:

A Casa Real do Hospital de Lisboa, derrotada quase pelos terremotos e incêndios, achou no Exmo. Sr. Conde de Valadares o seu maior benfeitor nas obrigações que exerceu de Mordomo-Mor dos Presos.

Soneto V

Essa Casa aos gemidos costumada,
Habitação da dor e do tormento,
Acha em vós um tão novo fundamento,
Que quase pula do que há sido nada.

Primeiro dos incêndios abrasada,
Vira em cinza o elevado pavimento;
E mal cobrava humilde um breve aumento
Quando dos terramotos foi prostrada.

A tudo põe reparos a piedade
De vosso coração: oh! como o explica
A agradecida voz dessa Cidade!

Na mesma ilustre ação verifica
Que a mão ergueu a Casa à caridade
Ao vosso nome Templos edifica.
(Costa, 1996, p. 336)

No soneto, a reconstrução material do Hospital converte-se em imagem de restauração moral e simbólica: a “Casa” (v.1), antes reduzida a “nada” (v.4), é erguida pela “piedade” (v.9) do benfeitor, cuja ação transforma ruína em templo. A elevação do gesto caritativo à dimensão quase sacral, “Ao vosso nome Templos edifica” (v.14) sugere não apenas o louvor individual,

mas também a valorização de uma ética de utilidade pública e de regeneração social, afinada com o espírito reformista do período.

Nesse sentido (o de restauração), a despeito da divergência quanto à proteção política, a Arcádia Lusitana volta a ser comparada com a Arcádia de Roma por dois aspectos: o de expansão e o de combate. Quanto ao primeiro, Teófilo Braga (1899, p. 595) equipara a representação arcádica romana e a lusitana afirmando que, assim como a Academia “*archimandrita*” tinha filiais por toda a Itália, a Arcádia Lusitana também foi reproduzida por várias cidades de Portugal, com a distinção que, aparentemente, a Arcádia Lusitana fazia transparecer mais a tendência simultânea, na literatura e nas artes plásticas, sobre a revisitação dos ideais arcádicos da Antiguidade greco-latina e a transposição da ficção para a realidade. É o que elucida Hernâni Cidade (1960) quando confirma a data (além do contexto de ruínas após o terremoto de 1755) da fundação da Arcádia Lusitana e um dos seus ideais:

A Arcádia, segundo o nome indica, dava continuidade, na convencional ficção da vida dos seus pastores, à mítica Arcádia helênica, criada pela poesia de Teócrito, imitada por Virgílio e herdada pelos bucolistas do Renascimento. A mesma transposição da realidade para a ficção da ideal existência pastoril, em que, nas almas como na natureza, tudo era cristalino e harmonioso, circunscrevendo-se os aspectos sombrios da vida (Cidade, 1960, p. 200-201).

A respeito do caráter “cristalino e harmonioso” atribuído à natureza e às almas, Hernâni Cidade observa que se trata de “uma transposição da realidade para a ficção pastoril”. Nesse sentido, convém ressaltar que essa aspiração constitui um ideal próprio da tradição ficcional greco-latina e renascentista, não devendo ser tomada como um reflexo direto da realidade histórica ou social.

Isso não significa, contudo, que a produção dessa ficção estivesse isenta de tensões. Ao contrário, do ponto de vista das condições de composição e circulação das obras, os árcades portugueses estavam sujeitos a pressões de ordem política. Mesmo em suas éclogas, de matriz virgiliana, era recorrente o louvor ao Marquês de Pombal, sob pena de represálias caso algum poeta manifestasse oposição à corte ou, mais especificamente, à política pombalina. É o que atesta Ivan Teixeira (1999, p. 17), em consonância com Teófilo Braga (1899, p. 325), ao mencionar a hipótese de que Pombal mantinha um “espião” na Arcádia. Além disso, o próprio Pedro Correia Garção, considerado o principal poeta da Arcádia Lusitana, após homenagear o ministro em diversas ocasiões, foi preso por ordem do Marquês, em 1771, e morreu no ano seguinte (Teixeira, 1999, p. 336).

Voltando ao segundo fator mencionado, sobre o paralelismo entre a Arcádia de Roma e a Lusitana, enfatizamos que concomitantemente ao aspecto idealizado havia o aspecto real, no que diz respeito ao combate às influências espanholas, sobre o qual Teófilo Braga sustenta que de modo semelhante à Arcádia Romana, a Ulissiponense destacava-se pelo aspecto de rompimento com o seiscentismo e com a organização da “Tertúlia espanhola³⁷”. (Braga, 1899, p. 46).

Ainda sobre o aspecto de rompimento, combate e restauração, Sérgio Alcides (2003, p. 38-74), Sérgio Buarque de Holanda (2000, p. 179-182) e Jorge Ruedas de la Serna (1995, p. 2-3; p. 17; p. 59) concordam que a Arcádia Ulissiponense tinha como principal objetivo combater o “mau gosto” que, resumidamente, significava livrar-se da forte presença literária espanhola com sua linguagem excessivamente ornamentada e de compreensão obscura, a exemplo do cultismo gongórico.

Teófilo Braga (1901, p. 132) acrescenta que além do mau gosto espanhol, a Arcádia lusitana não via com bons olhos os influxos franceses, pois “a corrente de mau gosto era caracterizada pelo abuso de palavras tomadas da língua francesa”.

Tal afirmação é feita quando o autor português contextualiza o poeta Filinto Elysio como aquele que se dispôs a combater o mau gosto do culteranismo no seiscentismo, cujo século e estilo mencionados haviam se tornado um “pesadelo” que atormentava o poeta (Braga, 1901, 130).

Por sinal, dentre os autores denominados “sectários” a quem Filinto Elysio combatia, está o poeta do período colonial do Brasil, Domingos Caldas Barbosa, também considerado árcade, por Sérgio Buarque de Holanda (2000), cuja qualificação do lirismo do poeta é expressa da seguinte forma:

Com todos os seus patentes artifícios, a linguagem terna e madrigalesca da Arcádia deu, afinal, uma voz característica ao lirismo e, em verdade, não apenas ao lirismo luso-brasileiro. Não é por acaso se a nossa ‘modinha’ principiou a ampliar seu círculo de apreciadores e imitadores, graças à famosa viola de Caldas Barbosa, o **‘árcade’ Caldas Barbosa**. (Holanda, 2000, p. 2004, aspas do autor e grifo nosso)

O estilo de Caldas Barbosa é qualificado como inovador por José Ramos Tinhorão (2004), uma vez que o poeta carioca, filho de português com africana, transita entre a modinha

³⁷ O autor faz apenas menção do termo, sem maiores esclarecimentos, mas entendemos que possivelmente se refere às reuniões literárias correspondentes às das Academias de Portugal.

popular e o Arcadismo das cortes. A referida inovação arcádica de Caldas Barbosa é confirmada por Alfredo Bosi (1997) que, em nota, assim situa o poeta:

Domingos Caldas Barbosa (Rio, 1738 – Lisboa 1800), filho de português e angolana. Na coletânea de seus poemas, *Viola de Lereño* (Lisboa, 1798), reconhece-se a graça fácil e sensual dos **lundus e das modinhas afro-brasileiras que ele transpôs para esquemas arcádicos**, durante o seu longo convívio com os poetas da corte de D. Maria I. É um caso típico de *contaminatio* da tradição oral, falada e cantada, com a linguagem erudita (V. a Introdução de Francisco Assis Barbosa à *Viola de Lereño*, Rio, I. N. L., 1944). (Bosi, 1997, p. 87-88, itálico do autor e negrito nosso)

Não nos aprofundaremos na discussão sobre Caldas Barbosa, mas o exemplo de transição estilística parece figurar entre os árcades ultramarinos³⁸, já que Cláudio Manuel da Costa também é considerado um poeta de transição entre o Barroco e o Arcadismo em suas primeiras composições poéticas (Souza, 2010, p. 104).

Considerando que Cláudio Manuel da Costa permaneceu em Coimbra até a data da publicação de suas *Obras* (1768), é provável que o marianense tenha sido contemporâneo de Domingos Caldas Barbosa, que se apresentou na Universidade de Coimbra, em 1º de outubro de 1763, para matrícula na Faculdade de Leis, conforme José Ramos Tinhorão (2004, p. 41). No entanto, Caldas Barbosa, cuja volta a Lisboa se dá pela virada das décadas de 1760-1770, conforme Tinhorão (2004, p. 52), é posterior a Cláudio Manuel, na Arcádia Lusitana, já que não se tem notícias de que o poeta de Mariana e Vila Rica teria participado da instituição após os primeiros anos de sua fundação, em 1756.

³⁸ A expressão “Árcade Ultramarino” como epíteto de Cláudio Manuel da Costa figura em mais de uma apresentação de suas produções: antecedendo a “Introdução” da *Obras* (1768), além de iniciar peças componentes deste mesmo volume como as líras em que os poemas “Fileno a Nise” e “Nise a Fileno” são precedidos da expressão mais completa “Pastor Árcade, Romano, Ultramarino” (Costa, 1768, p. 297;302). O epíteto também introduz as cançonetas em italiano como “*Canzonetta di Glauceste Saturnio. Pastore Arcade, Romano, Ultramarino*” (Costa, 1768, p. 308). O *Vila Rica* (1773), por sua vez, é apresentado com a expressão mais condensada como na abertura das *Obras* (1768) e que, segundo Teófilo Braga (1899, p. 596), é a partir da publicação desta que o poeta é reconhecido como Árcade Ultramarino, dada a circunstância de encontrar-se distante do Brasil (Colônia) e por participar da Arcádia de Lisboa que admitia como sócios os poetas que não residissem na Capital. Entretanto, o estudioso adverte que o epíteto “ultramarino” não filia Cláudio Manuel da Costa a uma “Arcádia brasileira” descrita como “confusamente definida”, pelo autor lusitano. Já Sérgio Buarque de Holanda (2000, p. 238-239) lembra que ao introduzir *O Parnaso Obsequioso* (1768) o poeta invoca para si o título de “Vice-Custode da Colônia Ultramarina” ao tentar estabelecer, na América Portuguesa, uma emulação das “colônias”, como eram designadas as filiais do Bosque Parrásio, dirigidas por um vice-custódio que, por sua vez, era sujeito ao custódio-geral da Arcádia de Roma. Seguindo tal modelo Cláudio Manuel da Costa se apresenta ao governador da Capitania de Minas Gerais, o Conde de Valadares, como “Acadêmico da Academia Litúrgica de Coimbra, e criado pela Arcádia Romana, Vice-Custode da Colônia Ultramarina, com o nome de Glauceste Satúrnio” (Costa, 1996, 308). Até o momento, não encontramos atualização de tais informações, nos estudos que propõem a revisitação dos temas arcádicos relativos à poesia do século XVIII, sobretudo no que se refere ao poeta marianense.

Levando em conta que Cláudio Manuel da Costa chega a Coimbra em 1749, é possível que tenha presenciado parte do movimento das Academias, iniciado a partir da primeira década de 1700, cujas produções, destacadas nas Academias, impulsionaram a fundação da Arcádia Lusitana.

Ao abordar as atividades desenvolvidas nas Academias, Teófilo Braga (1899) elenca uma longa lista de nomes dos pastores que se reuniram, cujas leituras tornaram os poetas conhecidos, a partir do referido movimento das Academias.

Entre os poetas cujos nomes sobressaíram pela leitura de suas produções poéticas, nas Academias, que foram as bases para a consolidação da Arcádia Lusitana, o nome de Cláudio Manuel da Costa figura em mais de um momento, nas menções de Teófilo Braga (1899). Na lista, o autor apresenta os célebres nomes que receberam o título de árcade romano, com ênfase para Luís Antônio Verney, autor de *O verdadeiro método de estudar* (1746) cuja obra é apontada como destaque pelo interesse especial para a poesia, no processo de formação dos preceitos setecentistas lusitanos.

E entre os referidos nomes, o estudioso português cita como árcades romanos os nomes de José Basílio da Gama, de ficção pastoril Termindo Sepílio, e Cláudio Manuel da Costa, o pastor Glauceste Satúrnio (Braga, 1899, p. 46-47).

Ainda discorrendo sobre o título árcade romano do poeta de Mariana, Teófilo Braga complementa os dados arcádicos afirmando que após completar sua formação em Cânones, em 19 de abril de 1753 na Universidade de Coimbra³⁹, o poeta teria permanecido na Europa até aproximadamente meados de 1765⁴⁰.

Se tal informação for procedente, Cláudio Manuel da Costa teria assistido à fundação da Arcádia de Lisboa, viajado pela Itália e, na sua passagem por Roma, teria sido recebido como árcade de nome Glauceste Satúrnio (Braga, 1899, p. 609).

Após este breve passeio pelas Arcádias e considerando o pressuposto de que Cláudio tenha participado (mesmo que por curto período) da Arcádia Lusitana, principalmente, a questão que se levanta é: o que chegou das visões arcádicas para a poesia do Brasil colônia, especialmente para o poeta de Mariana e Vila Rica?

³⁹ A data diverge dos documentos acessados no Arquivo da Universidade de Coimbra, que registram a conclusão do curso de Bacharel, em 05 de abril de 1753, conforme anexamos foto no APÊNDICE A.

⁴⁰ Esta informação diverge de vários estudiosos brasileiros que afirmam que o poeta teria regressado à Capitania de Minas Gerais no final do ano de sua formação (1753) em Coimbra, ou no ano seguinte, em 1754. É o caso de Holanda (2000, p. 232), Alcides (2003, p. 77), Teixeira (1999, 474) e Souza (2013, p. 61).

2.2 Ideal arcádico ultramarino e poesia “mineira”

Para abordar os ideais apregoados pelo árcade romano ultramarino, cujo título é apropriado pelo pastor, Glauceste Satúrnio, na introdução de suas produções poéticas, consideramos pertinente situar o poeta naquele espaço de entre-mundos ou entre-lugar, localizado entre a colônia ultramarina e a metrópole portuguesa, para depois tratarmos dos aspectos constituintes do Arcadismo.

Longe da pretensão de traçar uma biografia, até porque muitos aspectos de sua trajetória ainda permanecem enigmáticos, a exemplo da própria data de seu nascimento, nossa perspectiva diverge da posição de Holanda (2000, p. 232). O autor sustenta que as dúvidas acerca do referido dado natalício teriam sido definitivamente sanadas, uma vez que o próprio poeta teria confirmado, em carta de agradecimento dirigida ao secretário da Academia Brasílica dos Renascidos, datada de 3 de novembro de 1759, ter nascido em 5 de junho de 1729, no distrito da Vargem do Itacolomi, bispado de Mariana.

O local é confirmado por registros civis oficiais, mas apenas o ano é um dado certo, conforme a Certidão de Batismo⁴¹. Neste sentido, parece que apenas na literatura, e para alguns autores como Alcides (2003, p. 18), Souza (2011, p. 17) além de Holanda (2000, p. 232), há uma certeza quanto ao dia natalício de Cláudio Manuel da Costa, data que também diverge da mencionada por Braga (1988, p. 608) quando contextualiza o poeta entre os inconfidentes e registra o nascimento do marianense como sendo 06 de junho de 1729.

De todo modo, independentemente da incerteza quanto ao dia, o mês e o ano estão em conformidade entre os registros civis e literários.

O fato é que Cláudio nasce na colônia, mais precisamente na Capitania de Minas Gerais durante o reinado de D. João V (1689? – 1750), estuda na metrópole num período de transição entre monarcas, quando D. José I assume o reinado (1750 – 1777), além de presenciar o auge das Academias e a consolidação da Arcádia Lusitana, no período pombalino.

No entanto, Ivan Teixeira (1999, p. 476) observa que, diferentemente dos outros poetas da Arcádia, a relação da poética de Cláudio com o Marquês de Pombal fica restrita à “Écloga III”, intitulada “Albano” cuja dedicatória ao ministro tem início com as seguintes expressões encomiásticas:

⁴¹ Documento a que tivemos acesso por meio do Arquivo da Arquidiocese de Mariana, fornecido em 13 de janeiro de 2025 e que trazemos anexo, no APÊNDICE A.

Louva-se a pacificação da guerra, mediante a direção do Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Sebastião José de Carvalho e Melo, Conde de Oeiras, Primeiro Ministro de Portugal etc.

Oferecida ao mesmo Senhor

Juxta illud Ovid, Trist./Si poteris vácuo tradi.

(Costa, 1996, p. 142).

Quanto à inscrição latina, colhemos duas traduções, sendo que para a primeira parte (*Juxta illud Ovid, Trist*), Melânia Silva Aguiar (1996, p. 1060) sugere que se trata de autoria do próprio poeta e apresenta a tradução “Conforme aquilo que disse Ovídio em *Tristes*”. Na segunda parte (*Si poteris vácuo tradi*) o poeta se apropria do verso ovidiano, das *Tristezas*, que, numa tradução mais recente, lemos: “Se puderes ser entregue numa hora tranquila” (Ov. *Tr.* 1.93. Trad. Pedro Schmidt).

Após esta parte introdutória, o texto dedicado ao Marquês de Pombal prossegue com a reminiscência aos poetas latinos em que, além da evocação inicial a Ovídio, Cláudio alude a Virgílio para a analogia que traça paralelismo do mecenato pombalino com a Idade de Ouro:

Ilmo. e Exmo. Sr.,

Entrou em Roma o Pastor de Mântua: **e dos benefícios, que lá recebera, tirou a consequência de que devia adorar por Deus ao seu Augusto**⁴². Continuou com o gênio dos montes a fazer estimável a flauta, e não tardou a equivocar entre os louvores de Augusto as glórias de Polião. Transportado aos agouros da felicidade prometida, levou o pensamento à dureza dos carvalhos; deles disse: **viria tempo em que das suas veias nasceria a torrente do mel suave**⁴³.

Estes dous lugares do Poeta Latino são, Excelentíssimo Senhor, os que deram alento à minha musa, para fazer chegar à presença de V. Excelência a *Écloga de Albano*. Eu não distingo se canto de Augusto, se de Polião: sei que é constante ao mundo, deveu Portugal na presente guerra todos os princípios da sua inexplicável felicidade à direção prudentíssima de V. Excelência.

Não é este o único argumento, que se nos tem dado do zelo, da vigilância, da atividade que a nosso benefício respira em todas as distintas ações de V. Excelência. O seu ministério felicíssimo foi para nós uma nova idade de ouro; que fez produzir a terra sem fadiga; tornou inocente os gênios, restituiu ao mundo a Justiça. Estes são os frutos que se comparam ao mel; onde tudo é delícia, e tudo suavidade [...]

De V. Excelência.

O mais humilde servo,

Cláudio Manuel da Costa

(Costa, 1959, p. 148-149, itálico do autor e negrito nosso)

É possível observar, no texto de Cláudio Manuel da Costa, que, além do tom encomiástico, o poeta já dava indícios de, mais do que sua erudição, sua tendência para aquilo

⁴² *Manque erit ille mihi semper deus; illius aram/saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus.* (Verg. *Ecl.* I.7-8)

⁴³ *Et durae quercus sudabunt roscida mella.* (Verg. *Ecl.* IV.30)

que viria a fundamentar a concepção arcádica. Posteriormente, se convencionaria denominar tal visão claudiana de Arcadismo, na Colônia, que, futuramente, se tornaria a nação Brasil. A reminiscência à tradição greco-latina atrelada ao louvor do mecenas lusitano configuraria uma propensão para um movimento estético, apontado por estudos como Candido (2009) e Holanda (2000), por exemplo, que defendem o período de formação da literatura brasileira, a partir de Cláudio Manuel da Costa.

No “Prólogo” das suas *Obras*, há vários trechos que aludem aos versos virgilianos (cf. notas explicativas apresentadas na edição de 1996), cujo poeta latino é mencionado como uma de suas predileções. Estas parecem dar continuidade às ideias arcádicas previamente manifestadas na referida dedicatória (da “Écloga III”), uma vez que se deduz que as *Obras* foram publicadas em momento posterior ao endereçamento da “Écloga III” ao Marquês de Pombal, já que neste momento o poeta parece ainda não ter assumido sua identidade árcade, tendo em vista o fato de que assina a dedicatória, ao ministro, com seu nome civil. Em contrapartida, nas notas dedicatórias ao Conde de Valadares, na introdução das *Obras*, o poeta assume sua ficção árcade, Glauceste Satúrnio.

Dada a contextualização do poeta, no que se refere à sua participação na Arcádia Lusitana e o início de sua produção poética, a proposta é introduzir uma reconsideração quanto ao que se convencionou denominar Arcadismo brasileiro, atribuído a Cláudio Manuel da Costa o título de fundador do que posteriormente configuraria um movimento literário iniciado no Brasil colônia.

Relembremos a concepção, em questionamento, sobre a instituição do Arcadismo e o papel que teria desempenhado o árcade de Mariana, por nascimento, e de Vila Rica, por estabelecimento após o retorno de Coimbra.

Para a rememoração, iniciemos com aquela ideia controversa sobre Cláudio Manuel da Costa ser considerado o precursor do questionado “Arcadismo brasileiro”, com a publicação de suas *Obras*, impressas em Coimbra em 1768, de acordo com a “Introdução” de Antônio Soares Amora, datada de 1959, na reimpressão do texto conforme a primeira edição: “Não creio se possa pôr em dúvida que Cláudio Manuel da Costa é dos melhores valores da renovação poética iniciada em Portugal e no Brasil, a partir de 1750, pelo Arcadismo e pelo Neoclassicismo” (Amora, 1959, p. 7).

Se bem que a declaração dos autores diverge quanto à própria data da publicação das *Obras*, uma vez que Teófilo Braga apresenta a seguinte informação: “[...] publicando suas *Obras poéticas* em 1758, em Coimbra, dá-se como Árcade Ultramarino” (Braga, 1899, p. 596).

Nesta ocasião, Braga (1899) afirma que o poeta estaria ausente do Brasil (o que é contraditório com estudos recentes como o artigo de Laura de Mello e Souza (2010), por exemplo) e teria presenciado o vigor da Arcádia de Lisboa que admitia como sócios mesmo aqueles poetas que não residissem na capital.

Apesar do epíteto, o de “Árcade Ultramarino”, Teófilo Braga (1899, p. 596) considera que o título não o filia a uma Arcádia brasileira, cuja existência é considerada problemática pelo autor português.

De fato, os poemas encomiásticos de Cláudio Manuel da Costa apelam às autoridades da metrópole pela instituição de uma Arcádia na colônia ultramarina.

Entretanto, o que se registra historicamente é a atuação de algumas academias literárias, como a Academia dos Seletos, no Rio de Janeiro, e a Academia dos Renascidos, em Salvador, da qual Cláudio Manuel da Costa foi sócio e correspondente (Holanda, 2000, p. 234).

A vinculação do poeta mineiro à Academia dos Renascidos, a nosso ver, não constitui mero dado biográfico, pois tal relação o insere diretamente no circuito institucional do academicismo setecentista, evidenciando sua participação ativa nas redes de sociabilidade letrada que estruturavam a cultura literária colonial.

Abrindo um parêntese, talvez seja oportuno rememorar as principais academias componentes do chamado Movimento Academicista no Brasil colônia, compreendendo-as à luz das interpretações de Alfredo Bosi (1997), José Aderaldo Castello (1986; 2025) e Antônio Soares Amora (1966).

A primeira interpretação, brevemente apresentada agora, é aprofundada por Antônio Soares Amora (1966), que, ao tratar da história do academicismo setecentista, destaca o caráter institucional e ritualizado dessas academias.

Segundo Amora, o academicismo no Brasil deve ser entendido como parte de um movimento mais amplo de difusão do classicismo tardio português, no qual a literatura se organiza em torno de normas de decoro, clareza e equilíbrio formal, ainda que se necessite, naquele contexto, de um levantamento histórico mais acurado dessas associações quanto aos seus programas de atividades, ao inventário de seus documentos históricos e literários e à sua filiação às “congêneres europeias” (Amora, 1966, p. 55-56).

Para o autor, a proliferação de academias no século XVIII revela menos um impulso criador do que a necessidade de inserção simbólica da colônia no circuito cultural do Império português. Isso porque a imitação aos modelos era positiva, no sentido valorativo da erudição.

Alfredo Bosi, por sua vez, compreende o academicismo colonial como uma fase de transição e dependência cultural, marcada pela imitação sistemática dos modelos clássicos e

pela persistência de práticas retóricas herdadas do Barroco. Para o crítico, as academias setecentistas funcionaram sobretudo como espaços de exercício formal da escrita, nos quais a literatura se subordinava a funções sociais bem definidas, como o elogio às autoridades e a afirmação simbólica da elite letrada colonial (Bosi, 1997, p. 53-58).

Nesse sentido, o academicismo ainda estaria longe de constituir uma literatura nacional, mas se destaca como um prolongamento da cultura literária portuguesa no ultramar, ainda que, em dado momento, o estudioso assegure que as academias e os atos acadêmicos se tenham “nutrido” da “história local” quando se debruçaram sobre os embates com os holandeses no Nordeste, além das atividades do ciclo mineiro no Centro-Sul (Bosi, 1997, p. 57).

José Aderaldo Castello, em seu estudo sobre o movimento academicista, reforça essa perspectiva ao caracterizá-lo como fenômeno essencialmente normativo e programático. Para o crítico, as academias não se definem apenas como espaços de sociabilidade literária, mas como instituições que disciplinam a produção escrita segundo princípios retóricos e modelos clássicos consagrados, reproduzindo no Brasil o espírito das academias metropolitanas (Castello, 1986, p. 56-59).

Em suas considerações sobre “O movimento academicista”, Castello retoma essa análise e sublinha que tais agremiações desempenharam papel decisivo na formação de uma mentalidade literária organizada, ainda que dependente da metrópole (Castello, 2025, p. 90-99). Nesse sentido, o academicismo deve ser entendido como etapa orgânica do processo formativo, pois configura estrutura prática de legitimação, circulação e reconhecimento do texto literário (Castello, 1986, p. 171-172).

Entre as primeiras manifestações desse movimento, destaca-se a Academia dos Esquecidos, fundada em Salvador em 1724. Alfredo Bosi a considera como a primeira tentativa organizada de vida intelectual no Brasil colônia, embora ressalte seu caráter efêmero e sua produção fortemente marcada pelo tom encomiástico, além da retórica de circunstância (Bosi, 1997, p. 55-56).

Antônio Soares Amora reforça essa nossa leitura (fundamentada em Bosi) ao afirmar que a própria denominação da academia indica uma consciência ambígua de marginalidade cultural, própria de uma colônia que aspira ao reconhecimento metropolitano, mas carece de condições históricas para uma produção literária autônoma (Amora, 1966, p. 55).

A essa ideia, Castello acrescenta que, embora efêmera, a Academia dos Esquecidos inaugura um modelo institucional que se repetirá nas agremiações posteriores, consolidando o padrão organizacional do academicismo setecentista (Castello, 1986, p. 176-178).

Ainda em Salvador, a Academia dos Renascidos, fundada em 1759, representa uma tentativa de revitalização simbólica do ambiente intelectual colonial. Conforme observa Bosi, a ideia de renascença atrelada ao símbolo da Fênix, expressa mais uma aspiração retórica do que uma efetiva ruptura estética, uma vez que a produção ali desenvolvida permanece presa aos modelos clássicos e à função laudatória da poesia (Bosi, 1997, p. 55-56).

José Aderaldo Castello destaca a importância da Academia dos Renascidos como espaço de circulação de letrados e de preparação do terreno para o Arcadismo, embora limitada pelas convenções do academicismo (Castello, 1986, p. 178-182; 2025, p. 91-99).

É nesse contexto que compreendemos a participação de Cláudio Manuel da Costa como sócio e correspondente da Academia dos Renascidos. Sua inserção na instituição evidencia não apenas adesão formal às práticas acadêmicas, como o cultivo da ode, do soneto e do discurso laudatório, mas também sua integração a um sistema de sociabilidade intelectual que mediava o reconhecimento e a circulação da produção literária.

Como observa Castello, a dinâmica dessas academias criava um espaço de legitimação simbólica indispensável à afirmação do homem de letras na colônia (Castello, 1986, p. 175).

Dessa forma, a experiência acadêmica de Cláudio Manuel da Costa ilumina a tensão presente em sua obra entre o apego às convenções retóricas do academicismo e a busca de um ideal arcádico que gradualmente viria a constituir o que se convencionaria designar como projeto estético.

No Rio de Janeiro, a Academia dos Seletos, fundada em 1752, constitui outro núcleo relevante do movimento. Para Castello, essa academia exemplifica o esforço de transplantar, para o Brasil, o modelo das academias portuguesas, funcionando como instância de legitimação intelectual e de afirmação social da elite letrada colonial (Castello, 2025, p. 90-93). Seus membros privilegiavam gêneros como a ode, o soneto e o discurso oratório, o panegírico, reafirmando valores clássicos como ordem, simetria e erudição (Castello, 1999, p. 96-103).

Ao que os estudos indicam, o pensamento de Amora denota conformidade com Castello ao interpretar essas academias como instituições de disciplina literária, responsáveis por consolidar hábitos de escrita e leitura, mas ainda caminhando a passos lentos rumo ao ideal de promover renovação estética significativa. Dessa forma, o academicismo setecentista brasileiro se caracteriza por um classicismo de emulação, no qual a fidelidade às normas substitui a vivência histórica e a invenção poética (Amora, 1966, p. 57).

Ainda assim, reconhece-se que tais instituições desempenharam papel fundamental na formação de uma consciência literária, aspecto igualmente sublinhado por Castello ao

identificar, no movimento academicista, a estruturação do denominado “sistema” literário, ainda embrionário na colônia (Castello, 1986, p. 175-176).

Com base em tais pensamentos, Bosi (1997, p. 53-58), Castello (1986, p. 170-185; 2025, p. 101-103) e Amora (1966, p. 56-57) denotam conformidade quanto à compreensão do Movimento Academicista como etapa precursora da literatura brasileira, situada entre a herança barroca e a emergência do Arcadismo. Nesse sentido, é relevante enfatizar que a atuação de Cláudio Manuel da Costa, como sócio e correspondente da Academia dos Renascidos, exemplifica concretamente esse momento de transição, pois sua trajetória revela como a institucionalização acadêmica forneceu os instrumentos formais e simbólicos que sustentariam, posteriormente, a consolidação do projeto arcádico no Brasil.

Fechando o parêntese, no que se refere ao fator histórico inerente às Academias, paralelamente à idealização de uma Arcádia fundada na Colônia, lembremos, contudo, que tais Academias não são efetivamente consideradas Arcádias (Braga, 1899, p. 596), fator que talvez possa sugerir discrepância com o papel de fundador do Arcadismo brasileiro (título atribuído posteriormente, ao que parece) que teria desempenhado o poeta de Mariana e Vila Rica, com a publicação das *Obras*.

Essa aparente incongruência, entretanto, é dissolvida quando se observa que o projeto arcádico atribuído a Cláudio Manuel da Costa (como fundador) se elabora justamente no interior das formas e das práticas herdadas do academicismo, assumindo-as como ponto de partida para uma inflexão estética gradual.

Nesse sentido, os sonetos transcritos, a seguir, sugerem momentos de transição entre o legado Barroco e a consolidação do Arcadismo:

Soneto I

Para cantar de Amor tenros cuidados,
Tomo entre vós, ó montes, o instrumento,
Ouvi pois o meu fúnebre lamento,
Se é que de compaixão sois animados:

Já vós vistes que aos ecos magoados
Do trácio Orfeu parava o mesmo vento;
Da lira de Anfião ao doce acento
Se viram os rochedos abalados.

Bem sei que de outros Gênios o destino,
Para cingir de Apolo a verde rama,
Lhes influiu na lira estro divino;

O canto, pois, que a minha voz derrama,

Porque ao menos o entoa um Peregrino,
Se faz digno entre vós também de fama.
(Costa, 1996, p. 51, *Obras*)

Restitui-se à Terra a Justiça e se torna fecundo
de metais o país das Minas.

Soneto VI

Se desde o seio onde os seus bens recata
Hoje a Terra nos dá tanto tesouro,
Direi que torna a nós a Idade de Ouro,
Que já fugiu da habitação ingrata.

Quanta cria o Gangi cópia de prata,
O metal rico do planeta louro,
As finas pedras, tudo é fausto agouro,
Que hoje a felicidade nos retrata.

Nasce tanta abundância (não me engano)
Da Ventura que às Minas lhe tem vindo
Do novo Herói no mando soberano,

A penúria, a pobreza vai fugindo;
Que é força cesse o mal, a injúria, o dano,
Quando Astréia se está para nós rindo.
(Costa, 1996, p. 337, *Obras Poéticas*)

Soneto LXXV

Clara fonte, teu passo ligeiro
Para, e ouve-me agora um breve instante,
Que em paga da piedade o peito amante
Te será no teu curso companheiro.

Eu o primeiro fui, fui o primeiro
Que nos braços da Nífa mais constante
Pude ver da fortuna a face errante
Jazer por glória de um triunfo inteiro.

Dura mão, inflexível crueldade
Divide o laço com que a glória, a dita
Atara o gosto ao carro da vaidade:

E para sempre a dor ter n'alma escrita,
De um breve bem nasce imortal saudade,
De um caduco prazer mágoa infinita.
(Costa, 1996, p. 84-85, *Obras*)

No soneto “I”, das *Obras*, o poeta convoca os “montes” (v. 2) como interlocutores e insere-se na tradição clássica ao evocar “Orfeu” (v. 6) e “Anfião” (v. 7), mitos que simbolizam o poder civilizador da poesia. A presença desses referentes da Antiguidade revela a clara adesão

ao repertório clássico greco-latino que caracterizará o Arcadismo, bem como a relação que este mantém com o gênero bucólico. Contudo, a tonalidade elegíaca e a ênfase no “fúnebre lamento” (v. 3), bem como a hipérbole que movimenta a natureza “parava o mesmo vento” (v. 6), “os rochedos abalados” (v. 8), ainda ecoam procedimentos expressivos do Barroco, especialmente no cultivo da intensidade afetiva e na dramatização da experiência subjetiva. A apóstrofe “ó montes” (v. 2), a personificação da natureza e o uso de mitologia greco-latina como autoridade poética constituem figuras sugestivas de articulação entre tradição e renovação.

Já o soneto “VI”, das *Obras Poéticas*⁴⁴, denota maior clareza quanto ao entrelaçamento envolvendo o encômio poético e o ideal arcádico. A imagem da “Idade de Ouro”, explícita no verso “Direi que torna a nós a Idade de Ouro” (v.3), remete ao imaginário arcádico clássico, especialmente à *Bucólica* IV de Virgílio e às suas concepções de um tempo de harmonia restaurada, a exemplo dos primeiros nove versos da *Écloga* IV:

Ó Musas da Sicília, algo maior cantemos;
nem todo mundo ama humildes tamarindos;
cantemos silvas sim, selvas dignas de um cônsul.
Eis a última era anunciada em Cumas;
Nasce agora uma grande ordem de novos séculos.
Já a Virgem retorna, e o reino de Saturno;
já nova geração vem vindo do alto céu.
E do menino, sob o qual, raça de ferro
sumindo, **surgirá uma de ouro no mundo**⁴⁵
(Verg. *Ecl.* IV.1-9. Trad. Raimundo Carvalho, grifo nosso)

No soneto claudiano, a metáfora da Terra que “recata” bens no “seio” (v. 1) e depois os oferece, constrói uma alegoria de abundância, enquanto a referência a “Astréia” (v.14), deusa da Justiça, reforça o sentido de restauração moral e política. Tal anseio de restauração sugere,

⁴⁴ A começar por sua introdução, a obra explicita as seguintes expressões encomiásticas: “*Obras Poéticas* que na Academia que se juntou na Sala do Ilmo. e Exmo. Sr. José Luiz de Menezes, Conde de Valadares, por ocasião de felicitar a posse que havia tomado do Governo da Capitania das Minas Gerais, escreveu e recitou Cláudio Manuel da Costa, Bacharel formado pela Universidade de Coimbra, no dia 4 de setembro de 1768.” (Costa, 1996, p. 321). Em nota, Melânia Silva Aguiar esclarece que a data citada pelo poeta corresponde à sessão comemorativa do ato, uma vez que a posse do novo governador teria ocorrido em 16 de julho de 1768 (Aguiar, 1996, p. 1074).

⁴⁵ *Sicelides Musae, paulo maiora canamus;
non omnis arbusta iuvant humilesque myricae:
si canimus silvas, silvae, sint consule dignae.
Ultima Cumaei uenit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
iam noua progenies caelo demittitur alto.
Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo* (Verg. *Ecl.* IV.1-9)

a nosso ver, reminiscência ao verso virgiliano que apregoa uma “ordem de novos séculos”, emblemático de prosperidade e novos tempos harmoniosos.

Ao louvar o “novo Herói no mando soberano” (v. 11), a *persona* poética claudiana inscreve o poema na tradição encomiástica das academias, nas quais a exaltação das autoridades funcionava como estratégia de inserção simbólica e de reivindicação de progresso. Dessa forma, o ouro das Minas deixa de ser apenas dado econômico e converte-se em signo poético de prosperidade e promessa civilizatória, articulando o elemento nativo à utopia clássica da renovação histórica, evocativa do verso virgiliano “surgirá uma de ouro no mundo”.

O soneto “LXXV”, componente das *Obras*, por sua vez, retoma a paisagem natural, “Clara fonte” (v. 1) e a figura da “Ninfa” (v. 6), compondo um cenário pastoril que já se aproxima do ideário arcade. A interlocução com a fonte (apóstrofe) e a presença da Ninfa remetem à convenção bucólica herdada da poesia clássica, sobretudo de Teócrito e Virgílio. Entretanto, a tensão entre brevidade do prazer e permanência da dor, “De um breve bem nasce imortal saudade” (v. 13) mantém ressonâncias barrocas, perceptíveis na antítese e na consciência aguda da transitoriedade. A oposição entre “breve” e “imortal”, “caduco prazer” e “mágoa infinita” (v. 14) revela o jogo conceitual característico do Seiscentismo, ainda que já depurado pela busca de maior clareza formal e equilíbrio sintático.

Desse modo, os poemas ilustram a condição liminar da obra de Cláudio Manuel da Costa, visto que nela, ou em alguns poemas, pelo menos, convivem a retórica herdada do Barroco (perceptível nas antíteses, hipérboles, personificações e na intensidade afetiva) e o idealismo arcádico que se anuncia na retomada consciente dos modelos clássicos, na mitologia pastoral e na idealização de uma natureza harmoniosa.

A nosso ver, a revisitação da poética da Antiguidade não se limita ao repertório mítico, visto que se manifesta, também, na disciplina formal do soneto, na clareza do período e na aspiração ao decoro, princípios centrais do Arcadismo. Isso porque a valorização dos elementos locais, especialmente o ouro das Minas, concomitantemente, introduz um dado singular no projeto arcade ultramarino.

Ao associar a riqueza mineral à metáfora da “Idade de Ouro”, o poeta inscreve a realidade colonial num horizonte simbólico clássico, sugerindo que a Colônia poderia participar do renascimento civilizatório que a Arcádia representava. Essa nossa proposição se apoia nas observações de Sérgio Alcides (2008, p. 39) quanto ao que o estudioso denomina de “grande *topos* matricial da poesia de Cláudio Manuel da Costa” que ocupa um lugar “além da tópica clássica”.

Neste caso, o crítico trata especificamente do paralelismo traçado entre o ideal arcádico revelado nas “praias” da prosa do “Prólogo” e a rusticidade ou o “meio de vida vil” manifestado no tom encomiástico e no verso “vivemos só da vil necessidade”, cantado pelo pastor Glauceste, no duelo poético entre este e o pastor Orisênio, na écloga introdutória das *Obras poéticas* (1768). A partir de tal contraponto Sérgio Alcides infere que o pastor claudiano se situa num “lugar não comum” que não seria o desterro ovidiano e nem a terra natal de Cláudio Manuel da Costa, mas seria, antes, “onde a tópica clássica encontra a resistência dos sertões” (Alcides, 2008, p. 39).

De todo modo, a alusão à tópica clássica se configura como uma recorrência, na poética claudiana e, aparentemente, é deste “lugar não comum”, a resistência, que se intensifica o ideal arcádico no pastor Glauceste, ou o encontro com o lugar comum inerente à representação arcádica. Esse “lugar não comum”, por sua vez, constitui uma especificidade da obra de Cláudio em relação à produção de seus contemporâneos na Metrópole, na medida em que sua experiência colonial imprime à tópica arcádica uma inflexão própria.

Paradoxalmente, a singularidade claudiana não implica uma ruptura com a lógica metropolitana, porém, antes, reforça a posição da Colônia como espaço subordinado à Metrópole, já que o horizonte de legitimação cultural e literária permanece vinculado aos modelos e valores da matriz portuguesa.

A alusão à fundação de uma Arcádia Ultramarina, ainda que não institucionalmente efetivada, constitui gesto simbólico de afirmação cultural, uma vez que, por meio da poesia encomiástica e da evocação de Astréia, Cláudio transforma o louvor às autoridades em instrumento de projeção utópica, vinculando progresso político, prosperidade econômica e elevação literária. O referidos fatores são alusivos ao ideal arcádico virgiliano que, longe de configurar um espaço apenas de evasão, relevam-se permeáveis às tensões históricas e à reflexão sobre os próprios limites da representação pastoril, conforme observa Moura:

[...] a ficção bucólica é permeável à representação de problemas sociais e políticos, como fica evidente nas *Bucólicas* de Virgílio, especialmente nos poemas 1 e 9. A poesia bucólica, além disso, é ciente de seu caráter obsessivamente autorreferencial e a todo momento reapresenta ou problematiza os limites entre a ‘Arcádia’ e o que estaria fora dela. (Moura, 2022, p. 31)

Desse modo, o modelo latino que perpassa as visões ocidentais de Arcádia, já apresentava mescla de ficção com traços reais, sobretudo na *Bucólica* I (1.46-58), em que o poeta mantuano não deixou de representar problemas políticos e sociais:

Melibeu:

Velho de sorte, pois manterás os teus campos!
 E são de bom tamanho, embora pedra a pântano
 de junco e limo toda a pastagem obstruam;
 as fêmeas prenhes não provarão pasto alheio,
 e jamais sofrerão contágio de outro gado.
 Velho de sorte, aqui, entre rios famosos,
 fontes sacras, terás o frescor de uma sombra.
 De um lado, dos confins vizinhos, sempre a sebe,
 ao sugarem salgueiro as abelhas do Hibla,
 saiba ao sono levar-te em um leve sussurro;
 de outro, em penedo cante ao vento o podador;
 jamais hão de calar o gemido no olmeiro
 as roucas pombas, teus amores, nem a rola.⁴⁶
 (Verg. *Ecl.* I.46-58. Trad. Raimundo Carvalho)

No que se refere, especificamente, ao excerto dos versos virgilianos, o estudioso brasileiro endossa que o louvor ao campo é expresso por um pastor que está perdendo sua propriedade neste espaço campesino, o que remete ao contexto histórico em que Virgílio compõe seus poemas (entre 42 e 38 a.C.), cujo período é marcado por intensos conflitos civis e incerteza política (Moura, 2022, p. 180). Com base nisso, o autor assegura que no universo pastoril das *Bucólicas* dificilmente se pode falar em plena tranquilidade e segurança (Moura, 2022, p. 207). Desse modo, a Arcádia virgiliana não elimina o aspecto real, mas o ressignifica poeticamente, convertendo a instabilidade em matéria de reflexão simbólica.

No entanto, a abordagem anterior de Bruno Snell (2012) apresenta alguns pontos que, mais do que oposição, ampliam essa compreensão ao enfatizar o horizonte histórico-ideológico da poesia virgiliana:

Quando Virgílio fala dos acontecimentos da época, seu juízo é determinado pelo sentimento de que está imbuída toda a Arcádia: por um sentimento de

⁴⁶ **Meliboeus:**

Fortunate senex, ergo tua rura manebunt!
Et tibi magna satis, quamuis lapis omnia nudus
limosoque palus obducatur pascua iunco;
non insueta grauis temptabunt pabula fetas,
nec mala uicini pecoris contagia laedent.
Fortunate senex, hic inter flumina nota
et fontis sacros frigus captabis opacum.
Hinc tibi, quae semper uicino ab limite saepes
Hyblaeis apibus florem depasta salicti
saepe leui somnum suadebit inire sussurro;
hinc alta sub rupe canet frondator ad auras;
nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes,
nec gemere aeris cessabit turtur ab ulmo. (Verg. *Ecl.* I.46-48)

saudade em relação à paz e ao solo pátrio; e onde, mais tarde, se exprime de modo mais claro sua aspiração política, isto é, na *écloga* IV, ela de pronto alça voo em direção à Idade de Ouro, reportando-se a esperanças escatológicas. Esses sonhos do poeta possibilitam uma interpretação da história que vai ao encontro de muitas esperanças da época: após insanáveis aflições da guerra civil, a aspiração à paz era, nos melhores homens do tempo, o sentimento predominante. Somente dentro desses limites se pode falar de política e de atualidade nos versos de Virgílio, e é significativo o fato de ter ele expresso, quando Augusto ainda dava os primeiros passos para ingressar na vida política de Roma, aquela aspiração à paz que seria concretizada exatamente por Augusto. Assim é que Virgílio determinou amplamente a ideologia política da era augustiana, e suas *Éclogas* exerceram importante influência política e histórica. (Snell, 2012, p. 296)

Com base em tal observação, ao tratar sobre os “ecos e conclusões modernas” nas diversas literaturas, incluindo as “nacionais”, Alessandro Rolim de Moura, ao citar Schiller, assevera que, considerando as histórias dos povos, todos possuem um paraíso, uma Idade de Ouro, figurativo do anseio individual do homem dotado de certa natureza poética. Nesse sentido, o conceito geral do gênero poético pastoril é o de exprimir uma aura de inocência e felicidade em contraposição às relações artificiais de uma sociedade refinada e, por isso, os poetas transportaram o palco do idílio para o simples estado bucólico (Moura, 2022, p. 509-510). A partir de tais pensamentos, o estudioso brasileiro evoca as colocações de Snell em relação à visão arcádica de Virgílio, segundo as quais:

Sua Arcádia não é apenas um país situado a meio caminho entre mito e realidade: representa também um lugar de transição entre diferentes épocas, é uma espécie de além terreno, a terra da alma que aspira à sua pátria distante. (Snell, 2012, p. 304)

No que se refere à revisitação arcádica virgiliana (no contexto da América Portuguesa do século XVIII) a tensão entre a idealização e a inexistência formal de uma Arcádia na Colônia, além do posterior reconhecimento de Cláudio Manuel da Costa como fundador do Arcadismo brasileiro, encontra explicação na própria tessitura de sua obra. À semelhança do modelo virgiliano, em que mito e traços de realidade, paz almejada e conflito presente coexistem, compreendemos que a Arcádia Ultramarina projeta-se como espaço simbólico de transição, entre a realidade mineradora e a expectativa de uma nova Idade de Ouro.

Inserido no ambiente disciplinador das academias setecentistas, Cláudio Manuel da Costa soube converter os instrumentos do academicismo em base para a formulação de um ideal arcádico adaptado à realidade da Colônia (e ainda, simultaneamente, alinhado aos interesses da

Metrópole), fazendo da poesia o espaço simbólico onde Minas, ouro e mito clássico convergem na expectativa de uma nova Idade de Ouro literária e histórica, ao menos convencionalmente.

Ainda tratando da publicação das *Obras*, supostamente emblemática da instauração do Arcadismo luso-brasileiro, estudos mais recentes⁴⁷ como o organizado por Domício Proença Filho (1996), em consonância com Soares Amora (1959), apontam a publicação ocorrida em 1768 e acrescentam que, na data mencionada por Teófilo Braga (1899), ou seja, em 1758 é quando o poeta teria recebido um prêmio da Câmara de Vila Rica, por ocasião do reconhecimento da *Carta topográfica* de Vila Rica, documento de autoria do poeta.

Além de Soares Amora (1959) e Domício Proença Filho (1996), outro autor que diverge de Teófilo Braga (1899) é Sérgio Buarque de Holanda (2000) que confirma o ano de 1768 tanto como sendo a data da publicação das *Obras*, quanto a data do prêmio recebido pelo levantamento da *Carta Topográfica*, além da fundação de uma Academia na Capitania de Minas Gerais:

Nesse mesmo ano de 1758, o poeta, que tanto se lamentava do exílio a que se vira fadado em terras incultas e entre grosseiros habitantes, aparece interessado nas coisas de sua Vila Rica, a ponto de levantar sua *Carta Topográfica*, assegurando-se, com esse trabalho, um prêmio de 128 oitavas de ouro, que lhe daria o senado da Câmara. [...] O fato é que fora, se não o organizador, figura principal da solenidade ou ‘academia’ reunida a 4 de setembro de 1768 para felicitar a posse do conde de Valadares, ocorrida dois meses antes. E ainda a 5 de dezembro desse mesmo ano faria representar seu drama *O Parnaso Obsequioso*, em homenagem à data natalícia do mesmo capitão-general. Na ‘academia’ seu nome era seguido da simples indicação: ‘Bacharel formado pela Universidade de Coimbra’. Agora já é, além de bacharel em cânones, acadêmico da Academia Litúrgica de Coimbra e mais ‘criado pela Arcádia Romana Vice-Custode da Colônia Ultramarina, com o nome de Glauceste Satúrnio’. (Holanda, 2000, p. 234-235, aspas do autor).

Ao prosseguir com suas explanações, Sérgio Buarque de Holanda assegura: “A Arcádia Ultramarina é Cláudio Manuel da Costa e é ele tão-somente [...]” (Holanda, 2000, p. 242). Estas inferências são interpretadas como irônicas no estudo recente de Talles F. Sales (2022, p. 137). A alegação é de que o uso de ironia nas expressões de Sérgio Buarque de Holanda teria se pautado em dois motivos: o primeiro decorre da autoapresentação do poeta se reafirmando como “Árcade ultramarino” e o segundo é atribuído ao pressuposto de que o tom irônico é resultado da frustração (nas pesquisas de Holanda junto aos arquivos remanescentes do Bosque Parrásio) pela dificuldade em constatar, por meio de registros, a fundação da Arcádia na Colônia ultramarina.

⁴⁷ Em relação aos estudos tradicionais como os de Braga (1899) e Soares Amora (1959), por exemplo.

Se Sérgio Buarque de Holanda usou ou não de ironia, o que é questionável, já que se trata de um título de honra que, conforme já apontou Teófilo Braga (1899, p. 45), parece não combinar com tratamento sugestivo de depreciação do título respeitável, principalmente porque o fato da ausência de registros na Arcádia Romana, não apaga o testemunho que apresentam outros estudos sobre o epíteto, Árcade Ultramarino, que se convencionou atribuir a Cláudio Manuel da Costa.

Em conformidade com Teófilo Braga (1899) e Sérgio Buarque de Holanda (2000), colhemos depoimentos em Antonio Candido (2009) e Alfredo Bosi (1997) sobre a constituição do marianense como poeta árcade:

[...] **em Cláudio se corporifica o movimento estético da Arcádia** no que tem de mais profundo, pois tendo partido do Cultismo, chega ao neoclássico por uma recuperação do Quinhentismo português. (Candido, 2009, p. 93, grifo nosso).

Mais de um fator concorreu para que Cláudio Manuel da Costa fosse o nosso primeiro e mais acabado poeta neoclássico: a sobriedade do caráter, a sólida cultura humanística, a formação literária portuguesa e italiana e o talento de versejar compuseram em **Glauceste Satúrnio o perfil do árcade por excelência**. (Bosi, 1997, p. 68, grifo nosso).

Evidentemente que as referidas declarações tocam num ponto nevrálgico para os estudos atuais que envolvem a literatura pertinente ao século XVIII, a saber: a questão da reavaliação do que, de fato, consistiu o Arcadismo, se este alicerça (ou não) o início da formação da nossa literatura, se esta pode ser considerada brasileira ou não (dado o seu contexto) e, ainda, como definir o lugar dos poetas, especialmente Cláudio Manuel da Costa, nesse período de entremundos, da colônia ultramarina e da metrópole portuguesa.

Cremos que talvez o (re)questionamento, na atualidade, se torne mais produtivo se contrastarmos a visão da crítica contemporânea e os estudos que fundamentaram as concepções que servem de pilares, inclusive para as (re)discussões, além do avanço das pesquisas envolvendo a temática. Para isso lembremos que em 1995, quando Jorge Antonio Ruedas de la Serna publicou *Arcádia: tradição e mudança*, Antonio Candido (na “Introdução” do estudo) já chamava a atenção para o fato de que há três décadas o tema do Arcadismo era relegado na Academia. A observação do crítico suscita dois pontos (iniciais) de reflexão que, aparentemente, se mostram conflitantes.

O primeiro aspecto está relacionado à fundamental tentativa de conscientização para a relevância da temática, considerando que ainda no período colonial começam a despontar

autores que, embora produzissem suas obras na metrópole (por razões óbvias), viriam a ser parte do início da nossa historiografia literária (conforme apontam os estudos sobre o movimento academicista), antes mesmo de existir uma literatura brasileira (oficialmente), já que não havia a constituição de Estado-nação brasileira.

Apesar de tal fato, estudos como o de Sérgio Buarque de Holanda (2000), além de Antonio Candido (2009) e do próprio Jorge A. Ruedas de la Serna (1995), consideram a ideia de que os autores e obras daquele período denominado árcade, contribuíram para o processo de desenvolvimento histórico-literário até chegarmos à literatura que começasse a tratar dos valores nacionais posteriormente, ou seja, o Romantismo.

E talvez seja esta a defesa de Candido (2009) quando afirma que a literatura colonial ocupa uma posição fundamental para a constituição de uma identidade nacional que vem a ser reconhecida muitos anos depois, tendo o início da preconização com o Romantismo em que nacionalismo, propriamente dito, se consolida com o movimento modernista.

O segundo ponto trata da temática árcade sob a perspectiva romântica, que vê a literatura colonial numa posição de subserviência em relação à da metrópole lusitana. Tal percepção constitui um problema já que, a partir da constituição de Estado-nação do Brasil, o termo (subserviência) era algo de valor pejorativo, pois a fim de valorizar os aspectos nacionais (a partir da perspectiva de Independência) era preciso rejeitar as denominadas influências europeias, a revisitação quinhentista lusitana, renascentista e classicista greco-latina.

Entretanto, o que a visão romântica parece não considerar, sobretudo em termos literários, é que apesar da presença erudita, nos autores coloniais, já havia uma certa inovação, especialmente na poética de Cláudio Manuel da Costa quando há a introdução de elementos naturais do berço em contraste com a paisagem europeia e greco-latina.

Quanto à perspectiva histórica, Antonio Candido (2009, p. 92) destaca os aspectos nativistas quando se percebe “a instauração de uma ordem racional do europeu sobre as tendências da franja pioneira de mineradores, ressaltando a necessidade de ajustar as instituições à realidade local”.

Diante de tal necessidade, o crítico exemplifica a presença do ideal de “fixação à terra” e a celebração dos “encantos” nativistas que o poeta marianense, no plano da arte, em seu *Vila Rica*, no *Epicédio I*, entre outras peças, nas quais Cláudio Manuel da Costa “passa à exaltação patriótica, e desta ao senso dos problemas sociais. Do bairrista ao árcade; dele ao ilustrado e deste ao inconfidente” (Candido, 2009, p. 92). Neste sentido, a Inconfidência Mineira se configuraria como o ápice nativista do momento.

No entanto, nosso interesse investigativo delimita-se na lírica claudiana e, por isso, colhemos nas *Obras* o exemplo do princípio inovador em Cláudio, cuja manifestação se dá com os montes mineiros figurativos dos sonetos “VII”, “VIII” e “LXXXIII”, além dos rochedos, penedos e penhascos nos dois últimos poemas mencionados. Outra imagem característica da terra natal, são as pálidas areias do Ribeirão do Carmo, no soneto “II”, que já prefiguravam uma forma de denúncia da exploração do ouro que, ao longo da história, tanto empobrecimento trouxe ao berço do poeta. Eis os excertos que apresentam alguns versos, na sequência mencionada dos poemas:

Soneto VII

Onde estou? Este sítio desconheço:
Quem fez tão diferente aquele prado?
Tudo outra natureza tem tomado,
E em contemplá-lo, tímido, esmoreço.

Uma fonte aqui houve; eu não me esqueço
De estar a ela um dia reclinado;
Ali em vale um **monte** está **mudado**:
Quanto pode dos anos o **progresso**!

Árvores que vi tão florescentes,
Que faziam perpétua a primavera:
Nem tronco vejo agora decadentes.

Eu me engano: a região esta não era;
Mas que venho a estranhar, se estão presentes
Meus males, com que **tudo degenera**!
(Costa, 1996, p. 53-54, grifo nosso)

Soneto VIII

Este é o rio, a montanha é esta,
Estes os troncos, estes os **rochedos**;
São estes inda os mesmos arvoredos,
Esta é a mesma rústica floresta.

Tudo cheio de horror se manifesta,
Rio, montanha, troncos e **penedos**,
Que de amor nos suavíssimos enredos
Foi cena alegre, e urna é já funesta.

Oh! quão lembrado estou de haver subido
Aquele **monte**, e as vezes que baixando
Deixei do pranto o vale umedecido!

Tudo me está a memória retratando,
Que da mesma saudade o infame ruído
Vem as mortas espécies despertando.

(Costa, 1996, p. 54, grifo nosso)

Soneto LXXXIII

Polir na guerra o bárbaro Gentio,
Que as leis quase ignorou da natureza,
Romper de altos **penhascos** a rudeza,
Desentranhar o **monte**, abrir o rio;

Esta a virtude, a glória, o esforço, o brio
Do russo Herói, esta a grandeza,
Que igualou de Alexandre a fortaleza,
Que venceu as desgraças de Dario:

Mas se a lei do heroísmo se procura,
Se da virtude o espírito se atende,
Outra ideia, outra máxima o segura;

Lá vive, onde o ferro não se acende;
Vive na paz dos povos, na brandura:
Vós a ensinai, ó Reis, em vós se aprende.
(Costa, 1996, p. 88)

Soneto II

Leia a posteridade, ó 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**.
(Costa, 1996, p. 51, grifo nosso)

No Soneto “VII”, a perplexidade inicial da *persona*⁴⁸ poética diante da paisagem transformada instaura um sentimento de estranhamento que ultrapassa a simples nostalgia. A ideia de mudança e de progresso manifestada nos versos “Ali em vale um monte está mudado:

⁴⁸ O uso do termo se dá com base na abordagem de Vasconcellos (2016, p. 53-54) quando, ao tratar da recepção da poesia romana, se refere ao “eu da poesia” ou da “poesia subjetiva” como “*persona* poética”, cuja denominação na modernidade também usa os termos correspondentes “eu poético” ou “eu lírico” (Moisés, 2012, p. 119).

/ Quanto pode dos anos o progresso!” (v. 7-8), sugerem, à primeira vista, uma alteração inevitável na paisagem, além de progresso histórico. Contudo, esse “progresso” assume tonalidade paradoxal quando confrontado com o primeiro terceto, no qual a ausência das “árvores [...] tão florescentes” (v. 9) sugere uma imagem representativa do desmatamento decorrente da atividade mineradora.

A noção de avanço, portanto, é ironicamente tensionada, visto que aquilo que se nomeia como progresso implica, na prática, devastação e empobrecimento da paisagem. O tempo, associado ao suposto desenvolvimento “se estão presentes” (v. 13), torna-se agente revelador de **perda e degeneração** causadora dos “males, com que tudo degenera” (v. 14), na paisagem e na alma esmorecida que lamenta as transformações impostas pela exploração aurífera.

A reflexão sobre a ação transformadora do tempo também aproxima o poema de Cláudio Manuel da Costa da tradição camoniana, particularmente do soneto “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, cuja meditação sobre a instabilidade das coisas humanas repercute⁴⁹ na poesia do árcade marianense. Embora o poeta mineiro desloque essa problemática para a realidade histórica das Minas setecentistas, a consciência da mudança como força implacável que altera a ordem do mundo aproxima ambas as composições.

Em Camões, a mutabilidade constitui uma lei universal que atinge o tempo, os afetos e a própria experiência humana, já em Cláudio, essa mutação adquire contornos concretos ao inscrever-se na paisagem degradada pela exploração mineradora, fazendo com que o curso do tempo se manifeste como **perda material e afetiva**. Nesse sentido, mais do que simples reminiscência temática, observa-se a reelaboração de um motivo caracteristicamente camoniano, adaptado às circunstâncias históricas e espaciais da Colônia, o que confirma a presença do “tom camoniano” na lírica claudiana (Teles, 1979, p. 188)

A tensão claudiana também se aproxima, embora sob circunstâncias distintas, do motivo da perda que atravessa a “Écloga I”, de Virgílio, em que a expropriação das terras constitui um de seus eixos temáticos. Como observa Moura (2022, p. 217), as *Bucólicas* ecoam a realidade histórica dos confiscos de terras promovidos para o assentamento de ex-combatentes, reconfigurando poeticamente essa experiência de desterro e desapossamento. Nesse sentido, em ambos os casos, a **perda do espaço**, seja pela devastação da natureza, seja pela desapropriação da terra, compromete o vínculo entre o pastor e a paisagem, convertendo o *locus* outrora familiar em signo de ausência e ruptura.

⁴⁹ A repercussão ou os “ecos camonianos” em Cláudio, incluindo as considerações sobre o tema da mudança, já foi abordada em nosso estudo anterior (Silva, 2021, p. 163-168).

Assim, o soneto claudiano articula duas linhagens complementares, uma vez que recupera, pela mediação camoniana, o motivo da mutabilidade do tempo e das coisas humanas e, concomitantemente, reinscreve poeticamente o sentimento de perda presente na “Écloga I” de Virgílio. Desse modo, Cláudio converte a experiência de “degeneração”, oriunda da mineração colonial, em uma forma moderna de desterro da paisagem.

Por sua vez, o Soneto “VIII”, inicialmente, sugere permanência do monte e do vale, em contraste com transformação das imagens semelhantes manifestadas no Soneto “VII”, além da continuidade da flora com as expressões “inda os mesmos arvoredos” (v. 3) e “a mesma rústica floresta” (v.4), porém, a partir da segunda estrofe, denota transformação na percepção da *persona* poética. A paisagem que antes fora “cena alegre” converte-se em “urna [...] funesta” (v. 8) e revela que a natureza não é apenas espaço físico, mas lugar afetivo, marcado pela memória e pela dor. A repetição demonstrativa, “este”, “estes” (v.1;2) reforça a tentativa de reconhecimento, enquanto o sentimento de horror denuncia a degradação simbólica e do ambiente, refletida na memória do eu poético. A saudade, aqui, atua como força que desperta “mortas espécies”, fazendo do passado uma presença inquietante.

Já no primeiro quarteto do Soneto “LXXXIII”, a ação humana aparece de forma ainda mais explícita e violenta: “romper”, “desentranhar”, “abrir” são verbos que traduzem o ímpeto civilizatório associado à colonização e à mineração. Estes dois últimos aspectos (colonização e mineração) amalgamados ao suposto processo de civilização contribuem para o que a crítica posterior reflete sobre a formação da “história como trauma” em que um desses traumas constitutivos do Brasil, desde o período colonial, seria justamente “a violência continuada durante a colonização”⁵⁰ conforme pondera Jaime Ginzburg (2007, p. 110).

A ideia de polimento do “bárbaro Gentio” e de domínio sobre a natureza reflete o discurso de progresso da época, mas, lida à luz dos outros sonetos, revela-se parte de um movimento ambíguo semelhante: civilizar e dizimar (a natureza e o indígena, espoliado em seu patrimônio material e cultural), cujas ações se tornam faces de um processo que impõe ordem e, simultaneamente, destruição.

O último poema disposto nessa sequência de leitura, o Soneto “II”, com o apelo à posteridade e à personificação do “pátrio Rio” (v. 1), sugere articulação de celebração e de denúncia. As imagens das “pálidas areias” e do rio “turvo” (v. 9) indicam o impacto da exploração aurífera, enquanto a referência ao “riquíssimo tesouro” (v. 10) e ao ouro que “brota”

⁵⁰ A reflexão sobre a violência herdada desde o período colonial será retomada, na última seção, com as leituras analíticas dos poemas árcades e modernos quando tratarmos da relação que se estabelece entre o tema da melancolia e da violência na literatura lírica, à luz de Jaime Ginzburg (2012).

(v. 14) sob o influxo do “Planeta louro” (v. 12) evidencia a ambição que move o processo predador do garimpo.

A paisagem árcade idealizada, com ninfas e pastores, cede lugar à visão turvada pela cobiça, instaurando um contraste entre o ideal bucólico e a realidade econômica, social e política da mineração.

É justamente sobre essa realidade ambígua, simultaneamente celebrada e lamentada, que o marianense reiteradamente expressa o seu pranto, transformando a paisagem natal em espaço de memória ferida e de crítica velada à exploração que a degrada. Esse lamento não se limita a um sentimento individual, mas assume dimensão histórica, ao registrar poeticamente as marcas deixadas pela mineração, na terra mineira. Enquanto a Colônia empobrece em decorrência da exploração, ocorre, paradoxalmente, o enriquecimento dos cofres da corte portuguesa.

Obviamente que o pranto claudiano suscita reflexão sobre a grande contradição da humanidade que desde tempos remotos vive experiências em lugares e condições com os quais não concorda, mas não é possível fugir ou transformar imediatamente o seu meio de subsistência.

Não foi diferente com Cláudio Manuel da Costa, homem de seu tempo e tempo de exploração de ouro e diamantes em que a fazenda de sua família era mantida pela mineração, porém era possível transformar a realidade, aparentemente imutável, apenas em matéria de poesia.

Os versos, acompanhados de dedicatória encomiástica, além de manifestação do pranto, configuram alento e forma de luta quando celebram as autoridades em busca de angariar apoio às academias, representativas de desenvolvimento cultural, em combate à rusticidade do berço mineiro claudiano.

Até este ponto de nossas considerações apresentamos o pensamento dos estudos mais tradicionais quanto ao Arcadismo e aos poetas denominados representantes da fase colonial da poesia brasileira. Isso porque consideramos difícil ter uma compreensão mais ampla dos estudos que consolidam a crítica atual sem recorrer aos estudos anteriores que configuram trabalhos de gerações, aos quais devemos respeito por representarem, principalmente, o início da edificação da história da literatura brasileira, cuja construção se mostra seletiva, cultural e ideológica como toda e qualquer literatura ou cultura.

Neste sentido, a continuidade das discussões aponta caminhos para pensarmos o Arcadismo como uma forma de experiência literária, em diálogo com a proposta de atualização

que parece sugerir rompimento com a ideia de que os ideais arcádicos constituíram um movimento estético, ainda que por convenção, dado o seu contexto.

Sendo assim, antes de abordar os estudos atuais talvez seja relevante pensar que os autores que constituíram nossas bases ainda tenham algo a contribuir com a reavaliação temática, no sentido de que a memória da nossa origem literária norteia inovações nas concepções, mesmo que seja para a desconstrução de algumas visões.

Desta forma, evocamos o início da abordagem sobre os ideais arcádicos, do estudo de Sérgio Buarque de Holanda (2000, p. 177) em que o autor já nos chamava a atenção para dois principais aspectos. O primeiro tem a ver com a tendência, já nas décadas de 40 e 50, segundo Antonio Candido, o organizador do estudo, de isolar do panorama histórico certas fases relacionadas às particularidades da estética literária, em contraposição à ideia de unidade representacional do que futuramente se tornariam os denominados movimentos literários na atualidade. Ou do que implicaria a ideia de constituição de um “sistema literário” (Candido, 2009, p. 25).

Antonio Candido (2009) cita a problemática que se deu com o Barroco para, posteriormente, introduzir o que se compreende com a ideia de implantação dos ideais árcades, cujos fundamentos não se pautavam apenas em aspectos literários, mas a estes se ligavam interesses políticos e econômicos, sobretudo no que se referia à manutenção da Arcádia. Desta forma, os ideais arcádicos, aparentemente, nunca se deram a partir de uma visão uniformizada (biográfica e de traços sociológicos), conforme vista posteriormente pela alegada visão romântica.

Quanto ao segundo aspecto destacado pelos dois referidos estudiosos, acreditamos que está em conformidade com a crítica atual, no que diz respeito à constituição dos períodos literários que teria se dado com base na História da Arte (Holanda, 2000, 178). Isto porque as expressões literárias não estão dissociadas das demais manifestações artísticas, ressalvadas as particularidades das concepções estéticas.

No entanto, estudos mais recentes parecem resistir à ideia de que, a partir dos ideais árcades, as produções coloniais contribuíram para aquilo que Candido (2009, p. 25) denomina como “sistema” de constituição de uma vindoura literatura nacional. É o que sugerem as observações de Alcir Pécora (2018) quando discorre sobre Silva Alvarenga:

[...] parte importante da tradição crítica brasileira tem reconhecido traços realistas do poeta, sobretudo por interesse histórico moderno de estabelecê-los como indícios da superação do seu próprio período nas letras coloniais, isto é, mais precisamente, com o intuito de descobrir nos poemas os signos da

formação daquilo que posteriormente se definiria como *sistema* particular de uma literatura *nacional*. Concorre para o mesmo fim de interpretação protonacionalista a notícia de que Silva Alvarenga esteve preso por dois anos sob acusação de envolvimento em conspiração antimonárquica, ao lado de outros companheiros da Sociedade Literária do Rio de Janeiro, da qual era sócio fundador. Tal chave de leitura, marcadamente biográfica e sociológica, aplicada também com frequência aos versos escritos ou publicados posteriormente à prisão daqueles que ficaram conhecidos (e foram assim produzidos, com êxito histórico) como ‘poetas da Inconfidência’ – tal chave de leitura, dizia, torna-se especialmente atraente por encontrar uma brecha de interpretação poética que seja *externa* à convenção inequivocamente classicizante e universalista adotada por *todos* os poetas em questão. Ademais, antes de referir mais particularmente a tradição crítica brasileira do arcadismo, está claro, em termos genéricos, que tal *reconhecimento* biográfico do sentido dos versos naturalmente agrada à crítica de matriz romântica, muito duradoura e nem de longe exclusividade nacional. (Pécora, 2018, p. 191-192, aspas e grifos do autor)

Ao destacar que a “tradição crítica brasileira” reconhece “traços realistas”, em Silva Alvarenga, com base no interesse histórico da modernidade que busca indícios de inovação no poeta do período colonial para fundamentar a formação de uma literatura nacional, o pensamento de Alcir Pécora nos remete àquela ideia da inovação também presente em Cláudio Manuel da Costa como precursora do designado Arcadismo. Isto se dá com base na prerrogativa de que “as espécies alusivas à paisagem brasileira absorvem-se, pois, nas convenções universalizantes adotadas pela poesia árcaica” (Pécora, 2018, p. 194).

Entretanto, tais “convenções universalizantes” atestam uma “linhagem romântica na crítica brasileira” que busca indícios de um sentimento nacional, o que toca na questão do problemático anacronismo (abordado mais adiante, nesta subseção) ainda pouco admitido pelos estudiosos, segundo Pécora (2018, p. 195). Neste sentido, o referido autor se vale do questionamento levantado por Sérgio Buarque de Holanda:

E não será deformar o passado chamar de impulso autonômico a certas manifestações de incipiente nativismo que encontramos através de toda a nossa história colonial? Manifestações que, em geral, não exprimem mais do que uma fidelidade instintiva ao próprio lar, à parentela, à vizinhança, à terra natal, e que têm seu correlativo necessário na aversão ao adventício, ao que fala língua diversa ou pronuncia diversamente a mesma língua, ao que tem costumes, preceitos e – quem sabe? – credos exóticos. (Holanda, 2000, p. 410)

No diálogo que estabelece com Holanda (2000), Pécora (2018) alerta para o fato de que:

Para o historiador, seria um ‘erro de perspectiva’ pretender equiparar tal ‘fidelidade ao pequeno rincão’, tal ‘patriotismo de espécie paroquial’ ao que o século XIX chamaria, com sentido muito diverso, de ‘consciência nacional’.

Além disso, considera em definitivo que a literatura brasileira dos tempos coloniais, enquanto ‘prolongamento da literatura portuguesa’ – eis o que diz: - ‘não pode ser caprichosamente separada do conjunto a que pertence’. (Pécora, 2018, p. 196, aspas do autor)

A reflexão proposta por Pécora (2018) nos faz (re)pensar o Arcadismo (*versus* a ideia protonacionalista) por dois primas. No primeiro plano, consideramos que este (o Arcadismo) serve apenas para a Literatura, e não para as artes em geral, produzidas no período (arquitetura, escultura e pintura, por exemplo, que são ainda barrocas, com traços rococó, posteriormente), além do que os fatos literários usufruem de uma certa liberdade de imaginação e, por isso, não se inclinam tão servilmente aos fatos históricos, conforme elucida Candido (1989, p. 162). E numa segunda perspectiva, entendemos que o Romantismo se vale das obras árcades que seriam precursoras de ideais nacionalistas e heroicas da principiante nação, como o indianismo de Basílio da Gama (*O Uruguai*, 1769) e de Santa Rita Durão (*Caramuru*, 1781), além dos valores morais e políticos manifestados no poema de “Fundamento Histórico” (*Vila Rica*, 1773), de Cláudio Manuel da Costa, ainda que neste, aparentemente, não se sobressaia a idealização indianista como naqueles (Gama e Durão).

Nosso pensamento se baseia em Candido (1989, p. 166) que avalia as duas faces (os “dois gumes”) de nossa literatura embrionária, porque mostra que tal literatura nasce portuguesa, de fato, colonial, mas vai lentamente se configurando como nativista. Evidentemente que, ainda que não se possa dizer que Barroco e Arcadismo, nas Américas, tenham sido “movimentos estético-literários”, deliberadamente organizados, é preciso ter em mente seu caráter universal e/ou universalizante, no sentido de que um poeta colonial barroco ou árcade estava em consonância com os ideais e as práticas poético-literárias e estéticas que seus pares faziam na matriz europeia, a chamada “metrópole”. Assim como Gregório de Matos e sua ressonância estética barroca europeia, Cláudio Manuel da Costa não foge ao exemplo da revisitação aos moldes, incluindo os ecos de Camões.

No entanto, a interpretação de que, pelo olhar da “crítica de matriz romântica”, a produção dos poetas do século XVIII não pode ser considerada “nacional”, no sentido de introdutoras da literatura brasileira, sugere, aparentemente, que o próprio poeta colonial tem seu lugar suspenso enquanto árcade, uma vez que o termo “Arcadismo” apresentaria problemas a começar pelo uso do sufixo “ismo”, como infere Chauvin (2023, p. 19).

A alegação do referido estudioso é de que não há relato sobre o uso da expressão, pelos homens letrados, enquanto persistiram os temas e ideias arcádicos. Tal afirmação configura,

aparentemente, um argumento pelo silêncio⁵¹, o que corresponde a uma argumentação baseada na ausência de algo. E, se assim ocorre, é preciso considerar o outro lado da ausência de uma afirmativa em documentos histórico-literários: o fato que também não temos registro comprobatório de que os árcades ultramarinos eram, de fato, desconhecedores da expressão. Entretanto, uma indução a partir da falta de referências a um determinado assunto, como é o caso do termo “Arcadismo” e a relação (ou não) com os árcades, a nível de exemplificação, pode ser pouco confiável ou incorrer numa argumentação falaciosa, conforme elucida Mike Duncan (2012, p. 83).

Com base nisso, reiteramos a pertinência da reflexão (e atualização) sobre as implicações da denominação da forma que é compreendida até nossa época, mas não podemos deixar de indagar se a proposição de isolar o Arcadismo da historiografia literária, sob a alegação de que os próprios árcades não se viam como tal, também não seria uma outra face de paradoxal anacronismo que a proposta revisionista propõe combater.

Outro problema apontado estaria relacionado ao termo derivado que compõe a expressão Arcadismo “brasileiro” e que, do ponto de vista da história, não poderia ser considerado um período ou seu início, mesmo que convencionalmente, de uma espécie de estética literária, uma vez que, em nome do combate ao anacronismo, considera-se “inexistente [a] ‘literatura brasileira colonial’” (Lachat; Chauvin, 2022, p. 19).

Parece haver um contrassenso quanto à própria posição defendida pelos autores quanto ao lugar que ocupam tanto as produções quanto os poetas do período que, segundo a crítica atual, não se pode cometer o pecado anacrônico de chamar de “brasileiros”, já que “os anacronismos forjam nacionalismo brasileiro onde ele não existe” (Chauvin, 2023, p. 36). O que não se pode considerar, de todo, uma ideia negativa, já que tais pensamentos remetem à uma construção cultural e ideológica, ainda que a “crítica de matriz romântica” não possa ser considerada “exclusivamente nacional”, conforme ponderou Pécora (2018, p. 192).

No entanto, os próprios estudos recentes parecem encontrar dificuldade para situar a literatura produzida no referido período e espaço:

Nessa discussão acerca das práticas letradas portuguesas e luso-brasileiras dos séculos XVI a XVIII também está implicada a questão da nacionalidade dos

⁵¹ A expressão (argumento pelo silêncio) é considerada, aparentemente, uma tradução do termo em latim *argumentum ex silentio* cujo emprego pode se dar com base numa indução ou conclusão a partir da falta de uma afirmativa em documentos históricos ou a ausência de referências a um assunto nas obras disponíveis de determinados autores (Lange, 1966, p. 288-289). Autores como John Lange (1966) e Mike Duncan (2012) defendem que um argumento pelo silêncio é apenas sugestivo e, por isso, não pode ser logicamente conclusivo.

poetas e de suas obras, mormente quando o foco se volta para a poesia produzida na terra do Brasil. (Lachat; Chauvin, 2022, p. 21).

Se não existia “literatura brasileira” enquanto éramos colônia portuguesa, como considerar as letras da “Terra do Brasil”⁵², sobretudo após a colonização em que o espaço da América Portuguesa passa a ser dividido em “Estados do Brasil”, porém antes de se constituir Estado-nação propriamente dita?

No caso de considerarmos que a partir de tal pensamento temos uma proposta incongruente de questionamento e reavaliação das produções literárias do século XVIII (quanto aos seus temas, decoro, chaves de leitura e situação de pertencimento dos autores), talvez seja mais razoável considerar a possibilidade de resolução de forma diacrônica e sincrônica. Isto é, tendo em vista que suas emulações às produções árcades romanas, lusitanas etc., sob a ótica colonial, poderiam ser reconhecidas de forma que a recepção interpretaria como uma inovação da retomada dos ideais árcades e, por isso, a expressão derivada “Arcadismo”.

A proposição considera o movimento de retomada dos árcades, visto que “Os homens de nossa chamada Escola Mineira se inspiram nos acentos e motivos da Arcádia do napolitano Sannazaro, tanto, ao menos, quanto nas leis e nos exemplos da Arcádia do monte Janículo” (Holanda, 2000, p. 221).

Sem esquecer, no entanto, que os modelos bucólicos de Boccaccio a Sannazaro já eram considerados inovações, pois nestes, o gênero bucólico havia se tornado “teatral e romântico, nos sentidos estritos dos termos” (Williams, 2011, p. 40). Neste sentido, a écloga e a descrição da natureza incorporaram um mundo “essencialmente diverso do amor romântico idealizado”, ou seja, no contexto abordado pelo crítico, os pastores e as ninfas se tornaram “meros fantoches em um entretenimento aristocrático” divergindo da ideia herdada da tradição que consistia “no fato de os pastores, na literatura bucólica, cantarem canções de amor” (Williams, 2011, p. 40-41).

Lembremos, contudo, que tais retomadas e inovações, em tempos diferentes, se dão por meios intertextuais. Com base nisso, talvez seja possível esclarecer o enaltecimento do bucolismo como ficção, pelos poetas que viviam na cidade.

⁵² Na discussão levantada por Lachat e Chauvin (2022, p. 27-36), a expressão consta em manuscrito datado de 1511, como uma dentre as várias denominações (Monte Pascoal, Terra de Vera Cruz, Ilha de Vera Cruz ou simplesmente Brasil em referência à extração da madeira pau-brasil) que a terra nativa teria recebido após a presença portuguesa a partir de 1500. No entanto, a partir da colonização propriamente dita, entre 1530 e 1533 (com a divisão do território), outras designações como Capitánias, Estado do Brasil, Brasis foram atribuídas à América Portuguesa.

Vista por outra ótica, pensando sincronicamente, a partir de uma proposta de leitura contemporânea, a questão do anacronismo pode ser positiva no sentido de reavaliar a crítica sobre Arcadismo e o lugar que ocupam os letrados do período colonial, na historiografia literária brasileira. Isso com base na reflexão de Nicole Loraux (1996) que suscita duas indagações ao considerar o que qualifica como “temível” problema do anacronismo na História:

O que pode fazer uma historiadora da Antiguidade com o tempo presente? E o que tem ela a dizer aos seus contemporâneos desde já mais convencidos da ironia da história, ou da violência de seus movimentos de aceleração, do que da evidência de seu sentido? (Loraux, 1996, p. 57).

Parafraseando os questionamentos da historiadora francesa, perguntaríamos: o que podem fazer estudiosos do Arcadismo com o tempo presente?

Consideramos que tal questionamento é de grande relevância no que se refere à tentativa de desatar os nós que parecem travar a continuidade daquilo que se propõe como reavaliação ou reconsideração da literatura colonial do século XVIII.

Desse modo, nossa perspectiva remete à concepção de contemporaneidade formulada por Giorgio Agamben (2009), para quem ser contemporâneo não significa coincidir plenamente com o próprio tempo, mas estabelecer com ele uma relação de adesão e distanciamento simultâneos. O contemporâneo, segundo o filósofo italiano, é precisamente aquele que, por não coincidir integralmente com sua época, consegue percebê-la criticamente, visto que:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (Agamben, 2009, p. 58-59).

Nesse sentido, a proposta de leitura contemporânea aqui defendida não se configura como um equívoco metodológico decorrente da projeção indevida do presente sobre o passado, mas justamente como condição para sua inteligibilidade. O anacronismo, longe de representar um desvio interpretativo, constitui a própria possibilidade de estabelecer um diálogo entre temporalidades distintas, permitindo que o presente formule novas questões ao passado e, simultaneamente, seja por ele interrogado. A contemporaneidade, entendida sob esse prisma, implica necessariamente uma experiência de dissociação temporal, uma forma de não coincidência que possibilita ao pesquisador perceber, nos textos e debates referentes ao século XVIII, aspectos que permaneceriam invisíveis aos seus próprios contemporâneos.

Agamben define essa relação como uma adesão ao tempo "através de uma dissociação e um anacronismo" (Agamben, 2009, p. 59), de modo que a condição contemporânea não elimina a distância histórica, mas a converte em instrumento crítico de leitura. A nosso ver, a reavaliação da literatura colonial brasileira e do lugar ocupado pelos letrados do período na historiografia literária depende desse gesto anacrônico positivo, ou seja, olhar para o século XVIII a partir das inquietações do presente sem pretender abolir as diferenças históricas que os separam. Esse olhar consistiria menos em um mecanismo de atualizar artificialmente o Arcadismo do que de reconhecer a permanência de problemas, formas e tensões que continuam a interpelar a reflexão contemporânea.

Nossa percepção sobre a relevância de pensar positivamente o anacronismo também se embasa nas declarações de Georges Didi-Huberman (2015, p. 25) que declara o anacronismo “necessário” e “fecundo, quando o passado se revela insuficiente” ou até mesmo quando este passado se constitui como um “obstáculo à nossa compreensão”. Até porque, para o autor:

Só há história anacrônica: isso quer dizer que, para dar conta da ‘vida histórica’ [...], o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos *tempi* disjuntos. O anacronismo recebe dessa complexificação um estatuto renovado, dialetizado: *parte maldita* do saber histórico, ele encontra em sua própria negatividade – em seu poder de estranhamento – uma chance heurística que o faz, eventualmente, aceder ao estatuto de *parte nativa*, essencial à emergência dos objetos desse saber. Falar assim do saber histórico é, então, dizer algo sobre seu objeto: é propor a hipótese de que *só há história de anacronismos*. Quero dizer, ao menos, que o objeto cronológico não é pensável senão em seu contrarritmo anacrônico. (Didi-Huberman, 2015, p. 43)

Dessa forma, o olhar positivo para o anacronismo se configura como uma fundamental compreensão deste como mecanismo de resolução e não de impasse, além de evitar incorrerem em risco semelhante ao do historiador que considera aterrorizadora a ideia do anacronismo, conforme adverte Nicole Loraux:

O anacronismo é o pesadelo do historiador, o pecado capital contra o método do qual basta apenas o nome para constituir uma acusação infamante, a acusação – em suma – de não ser um historiador, já que se maneja o tempo e os tempos de maneira errônea. Assim, **o historiador em geral evita cuidadosamente importar noções que sua época de referência supostamente não conheceu, e evita mais ainda proceder a comparações** – por princípio indevidas – entre duas conjunturas separadas por séculos. Mas, com isso, **o historiador corre inevitavelmente o risco de ser entravado**, impedido de audácia, ao contrário do antropólogo que, em condições

análogas, recorre sem perturbação de consciência à prática da analogia. (Loraux, 1996, p. 57, grifo nosso).

O anacronismo visto pelo historiador como impasse, pesadelo, ideia aterrorizadora e “pecado” é debatido por Didi-Huberman (2015) e, na esteira de Loraux (1996), o crítico francês não apenas aponta os problemas inerentes à rejeição do anacronismo, mas sugere que este deva ser considerado como um aspecto metodológico:

O anacronismo, desde logo, poderia não ser reduzido ao que todo historiador patenteado considera espontaneamente um horrível pecado. Ele poderia ser pensado como um momento, como uma pulsação rítmica do método, fosse ele seu momento de síncope, fosse paradoxal, perigoso como é necessariamente todo risco. (Didi-Huberman, 2015, p. 28)

A visão positiva sobre o anacronismo traz contribuição para o nosso estudo que, por se tratar mais dos aspectos literários do que históricos, remete à visão aristotélica sobre o papel da poesia que se distingue da História cuja preocupação se restringe à mera narração de fatos, enquanto ao poeta (de caráter mais filosófico do que o historiador) cabe transcender a realidade, por meio da linguagem, a fim de aproximar a poesia da “experiência comum de todo ser humano” (Brandão, 2014, p. 3).

Consideramos pertinente tal evocação justamente por tratarmos da comparação entre poetas de períodos históricos e literários distintos, além da migração de temas que se tenta rastrear por meio das múltiplas leituras⁵³, próprias dos estudos comparatistas. Sendo assim, faz muito sentido nos determos um pouco mais sobre o pensamento de Nicole Loraux, com base em Marc Bloch⁵⁴, quando assim afirma:

[...] é preciso compreender o presente pelo passado e o passado pelo presente. É invertendo a ordem na qual estavam enunciadas essas duas operações que, por minha parte, refletirei, sobre o método que consiste em ir para o passado com questões do presente, com o lastro do que se compreendeu o passado. Apenas, convém precisar – e essa é a dívida que reconheço em relação aos trabalhos que me ensinaram a fazer história – que **existe na pesquisa uma etapa da qual não se poderia, a preço algum, fazer economia porque ela constitui uma condição necessária e preliminar ao vaivém entre o antigo e o novo: falo do momento em que se tenta suspender suas próprias categorias para cingir as desses ‘outros’** que, por hipótese, foram os antigos gregos. (Loraux, 1996, p. 61, aspas da autora e grifo nosso).

⁵³ As expressões comuns aos Estudos Comparados, a exemplo de migração, múltiplas leituras, releituras dentre outras, serão discutidas e exemplificadas, na Seção 4, quando tratarmos sobre as tópicas que ressoam na poesia árcade e pressupomos ecoar na modernista.

⁵⁴ Bloch, M. *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. 7.ed., 1974, p. 44-50.

A ideia do constante movimento de “vaivém entre o antigo e o novo”, a fim de obtermos melhor compreensão do presente e do passado, sugere diálogo com o movimento de releitura que cada época faz de outras temporalidades, conforme reflete Susana Scramim (2019):

Um dos pressupostos para esta operação de **releitura das obras da modernidade em contraste com questões teórico-culturais do mundo arcaico é a construção de uma leitura da história como anacronia**. Em função disso é que se apresenta como impossibilidade a leitura da modernidade como uma etapa evolutiva de um processo histórico fundado na progressão linear, isto é, apenas como diacronia. Tampouco parece possível a esta leitura a opção formalista, uma vez que a consideração do ponto de vista sincrônico como vertente determinante para reler o passado no instante presente ainda sustenta uma leitura diacrônica, pois o eixo sincrônico sempre intersecta o diacrônico, tendo em vista que o presente inexoravelmente conjuga uma temporalidade diversa da sua. (Scramim, 2019, p. 16, grifo nosso).

No caso da nossa proposta de releitura partimos daquele que configura um ponto evidente, com base no olhar da modernidade, no sentido de que não é possível reler, da nossa perspectiva moderna, a produção literária e o pensamento dos letrados do século XVIII, tal qual se deu naquele período. Da mesma forma que, naquele contexto, eram “modernas” as leituras que faziam os nossos autores para os períodos anteriores, ainda que tais leituras se dessem com base na emulação e na imitação dos moldes da tradição. Nesse sentido, para sustentar o processo de releituras, Susana Scramim toma como método de análise a proposição benjaminiana que considera o conceito de “pervivência”:

Diante disso, o conceito de ‘pervivência’ será pensado como o conceito de ‘um modo de vida’, não no sentido direto de uma simples comparação, mas na conexão que se pode estabelecer entre os igualmente conceitos de ‘imagem sobrevivente’ e de ‘imagem dialética’: neles residem a compreensão de que a imagem é memória que é produzida mediante uma situação anacrônica de um presente remanescente. Nesse presente há uma interpenetração crítica do passado e do agora, caracterizando um sintoma da memória na produção da história. (Scramim, 2019, p. 19, aspas da autora)

Após a conceituação, a estudiosa reflete sobre a noção, a de pervivência, como uma proposta que atua mediante ambivalências considerando a simultaneidade entre o modo de se compreender a abordagem colonial e as tendências mais progressistas no processo de constituição da modernidade no Brasil. Desse modo, a autora infere que o inter cruzamento de

tempos se fundamenta justamente nesse caráter dual que a noção de pervivência evidencia (Scramim, 2019, p. 23).

Na leitura compreendida pelo prisma da autora, a modernidade brasileira não se configura como uma ruptura linear com o passado colonial, mas como um espaço de tensões em que temporalidades distintas se atravessam, produzindo inflexões que deslocam sentidos previamente estabelecidos.

A noção de pervivência, ao evidenciar a ambivalência temporal e a coexistência entre forças arcaicas e impulsos progressistas, permite compreender a constituição do projeto moderno como resultado de sobreposições e rearticulações, e não de substituições de um aspecto em detrimento de outro. É a partir dessa lógica de temporalidade “duplicada” que Scramim encaminha sua reflexão sobre a validação do projeto colonial como pilar para a construção do modernista, enfatizando sua inter-relação crítica no processo de construção da história literária brasileira:

Com base nessa compreensão, o acontecimento que envolve o projeto de modernidade brasileira deveria ser visto mais como uma genealogia de finalidade cumprida, uma vez que o arquivo colonial e, portanto, barroco, e o republicano, também a seu modo modernista, coexistem numa temporalidade duplicada, ou melhor, dobrada, porque produzem uma inflexão para fora de si mesma, o que alarga sua disposição inicial particularizada. Dessa forma, isto é, mediante uma compreensão de temporalidade que se desdobra e se desapega, o arquivo modernista permitiu o ‘viver com’ e ‘a partir’ das forças arcaicas da cultura, do mesmo modo e ao mesmo tempo que fez com as mais abstratas e progressistas. (Scramim, 2019, p. 25, aspas da autora)

Deste modo, considerando a proposta de simultaneidade para pensar a reavaliação daquilo que constitui a literatura colonial do século XVIII, entendemos que, talvez, os estudos anteriores, a exemplo de Holanda (2000), pecaram em estreitar a relação dos aspectos literários e artísticos com os aspectos sociais inerentes ao contexto histórico, mas seria este um aspecto anacrônico?

E considerando positivamente a questão do anacronismo, parece que não faz sentido pensar que na atualidade não temos um postulado de, pelo menos, ideais de um Arcadismo na literatura que, posteriormente, se consolida como brasileira.

Outra possibilidade que nos oferece a visão positiva e ambivalente relacionada à questão do anacronismo é refletir que, para a construção e manutenção da memória da nossa história literária, seria equivocado considerar obsoletos os pensamentos que nos serviram de base até a contemporaneidade. A nosso ver, negar a coexistência do arcaico e do moderno (em nome do combate ao anacronismo) incorre em privar-nos do direito à revisitação das culturas que

contribuíram com nossa formação e constante movimento de transformação. Aspecto, este, que já podia ser observado no poeta setecentista marianense, por exemplo.

2.3 Metamorfose e melancolia em Cláudio Manuel da Costa

É unanimidade, entre os nomes que compõem a fortuna crítica de Cláudio Manuel da Costa, o qualificativo de ambivalência, no poeta de Mariana. Antonio Candido (2009, p. 90, aspas do autor), por exemplo, aponta em Cláudio uma “metamorfose de sabor ovidiano”. Edward Lopes (1997, p. 101) se refere ao atributo do poeta como a ação de “metamorfosar o espaço geográfico de Minas em espaço literário”. Laura de Mello e Souza (2011, p. 192) denomina o traço característico claudiano como “ambiguidade” e “contradição”.

E Sérgio Alcides (2003, p. 92) classifica a *persona* poética, Glauceste Satúrnio, como uma voz “inquieta, ardente, melancólica, dual” que também representa o caráter de ambiguidade do poeta enquanto habitante da região extrema de Minas Gerais, seu ambiente de criação, em contraposição ao cenário ameno de sua formação. Tal dualidade, antes mesmo do lamento manifestado nos poemas, pode ser percebida no próprio discurso de Cláudio Manuel da Costa, no “Prólogo” das suas *Obras*:

Bem creio que te não faltará que censurar nas minhas *Obras*, **principalmente nas Pastoris** onde, preocupado da comua opinião, te não há de agradar a elegância de que são ornadas. Sem te apartares deste mesmo volume, encontrarás alguns lugares que te darão a conhecer como talvez não é estranho o **estilo simples**, e que sei avaliar das melhores passagens de Teócrito, **Virgílio**, Sanazzaro [...] 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 que haja de confessar que **vejo e aprovo o melhor, mas sigo o contrário na execução**⁵⁵ (Costa, 1996, p. 47-48, grifo nosso).

O poeta, inicialmente, chama a atenção do leitor para a questão estilística quando trata do “estilo simples” característico dos seus poemas *pastoris* cuja reminiscência evoca Virgílio,

⁵⁵ [...] *uideo meliora proboque, deteriora sequor.*” (Ov. *Met.* VII.20-21).

entre outros poetas da Antiguidade greco-latina. No entanto, o aspecto de oposição que aponta uma constante metamorfose, denota ir além da questão do “gosto”.

Destacamos dois traços que acreditamos serem característicos de uma metamorfose em Cláudio Manuel da Costa. O primeiro estaria relacionado ao sentimento do peregrino como ressonância das “páginas molhadas de lágrimas” dos *Tristia* que implica a ideia de estado da tristeza decorrente do exílio sofrido, pelo poeta, e que faz do lamento sua matéria de origem para a composição dos versos (Schmidt, 2023, p. 18).

A reminiscência em Cláudio é sugerida pela expressão “na própria terra peregrino” manifestada em, pelo menos, três composições das *Obras*: os sonetos “I” e “XV” e a “Epístola I”. Eis os sonetos seguidos do excerto da epístola, na respectiva ordem mencionada:

Soneto I

Para cantar de Amor tenros cuidados,
Tomo entre vós, ó montes, o instrumento,
Ouvi pois o meu fúnebre lamento,
Se é que de compaixão sois animados:

Já vós vistes que aos ecos magoados
Do trácio Orfeu parava o mesmo vento;
Da lira de Anfião ao doce acento
Se viram os rochedos abalados.

Bem sei que de outros Gênios o destino,
Para cingir de Apolo ao doce acento
Lhes influiu na lira estro divino;

O canto, pois, que a minha voz derrama,
Porque ao menos o **entoa um Peregrino**,
Se faz digno entre vós também de fama.
(Costa, 1996, p. 51, grifo nosso).

Soneto XV

Formoso, e manso gado, que pascendo
A relva andais por entre o verde prado,
Venturoso rebanho, feliz gado,
Que à bela Antandra estais obedecendo;

Já de Corino os ecos percebendo,
A frente levantaiis, ouvis parado,
Ou já de Alcino ao canto levantado
Pouco, e pouco vos ide recolhendo.

Eu, o mísero Alfeu, que em meu destino
Lamento as sem-razões da desventura,
A seguir-vos também hoje me inclino:

Medi meu rosto, ouvi minha ternura,
 Porque o aspecto, e **voz de um Peregrino**
 Sempre faz novidade na espessura.
 (Costa, 1996, p. 57, grifo nosso).

Epístola I

Alcino a Fileno

A vós, Pastor distante,
 Bem que presente sempre na lembrança,
 Saúde envia Alcino, que a vingança
 Da fortuna inconstante,
 Do bárbaro destino,
 Chora **na própria terra peregrino.**

Se a flauta mal cadente
 Entoa agora o verso harmonioso,
 Sabei, me comunica este saudoso
 Influxo a dor veemente,
 Não o gênio suave,
 Que ouviste já no acento agudo, e grave.

Entorpeceu-me o canto,
 E a Musa tristemente enrouquecida
 Se viu, depois que a sorte desabrida
 Trocou o doce encanto
 Das Ninfas do Mondego,
 Pelo deste retiro inculto emprego.

Como presente vejo,
 Fileno, para estrago da memória,
 Aquele doce bem, que a maior glória
 Formava a meu desejo!
 Como na estampa grata
 Da lembrança o perdido se retrata!
 [...]
 (Costa, 1996, p. 245, grifo nosso)

A leitura dos poemas sugere que o sentimento do exílio assume, em cada composição, matizes particulares, embora convergentes na construção da figura do “peregrino”, ou do seu sentimento de desterrado.

No Soneto “I”, a *persona* poética apresenta-se como aquela que toma os montes por testemunhas de seu “fúnebre lamento” (v. 3), instaurando, desde o início, uma aparente tonalidade elegíaca. A invocação aos “montes” (v. 2) e a referência aos “ecos magoados” (v. 5) associam natureza e dor, projetando no espaço externo a interioridade melancólica do poeta.

Ao afirmar que “Porque ao menos o entoa um Peregrino” (v. 13), o eu poético explicita sua condição deslocada, reivindicando para o próprio canto um estatuto de legitimidade que

nasce justamente do sentimento de exilado. O peregrino⁵⁶ claudiano não é apenas aquele que atravessa terras, mas aquele cuja identidade se constitui na própria experiência da perda do ambiente arcádico harmonioso, “Da lira de Anfião ao doce acento” (v. 6).

No Soneto “XV”, o sentimento de desterro adquire tonalidade ainda mais íntima. Ao declarar-se “Eu, o mísero Alfeu” (v. 9), o poeta reforça o caráter lamentoso de sua *persona*, intensificando o *pathos* que já se insinuava no poema anterior. A condição peregrina reaparece no fecho “Porque o aspecto, e voz de um Peregrino / Sempre faz novidade na espessura” (v. 13-14). Desse modo, o peregrino é figura de estranhamento, já que sua presença introduz ruptura no ambiente bucólico idealizado. A “novidade” (v. 14) sugere deslocamento e inadequação, evidenciando que o espaço pastoril não absorve plenamente esse pastor marcado pela desventura.

Na “Epístola I”, o motivo do exílio assume contornos ainda mais explícitos. Logo na abertura, o eu lírico se define como aquele que “Chora na própria terra peregrino” (v. 6), verso que sintetiza a tensão fundamental da poética claudiana, visto que está em sua própria terra e, ainda assim, experimenta o sentimento de estrangeiro. A dor que alimenta o canto não procede do “gênio suave” (v. 11), mas do “saudoso / Influxo” (v. 9-10) comunicado pela “dor veemente” (v. 9). A Musa, “tristemente enrouquecida” (v. 14), reforça a ideia de que o canto nasce da perda, sobretudo quando o poeta contrapõe “o doce encanto / Das Ninfas do Mondego” (v. 18-19) ao “retiro inculto emprego” (v. 20). A memória transforma-se em espaço de tensão “Como na estampa grata / Da lembrança o perdido se retrata!” (v. 25-26), revelando que o exílio é também temporal e afetivo.

Dessa forma, nos três poemas, o peregrino é figura representativa de uma subjetividade marcada pela cisão, pois trata-se de um eu que canta a partir da dor, cuja identidade se constrói na experiência da perda, da inadequação e da distância decorrente do sentimento de desterro. O exílio, portanto, mais do que circunstancial, configura-se como elemento constitutivo da dicção poética.

⁵⁶ Evidentemente que se trata de um termo polissêmico em que se destacam, ao menos, três acepções: o significado literal geral, no que se refere a quem viaja por terras distantes, o viajante, o errante; o sentido figurado como adjetivo, cujos termos “raro”, “extraordinário”, “incomum” ou “estranho” se aplicam como qualificativos; a perspectiva religiosa, no que tange à pessoa que viaja por devoção sagrada, o romeiro (*Houaiss.on* - App, 2025). Também se considera a figuração do peregrino, numa visão bíblico-barroco, como o morador temporário que “não tem cidade própria e permanente” e caminha em busca de uma pátria em um plano espiritual, a cidadania celestial, por exemplo (Abreu, 2004, p. 87). Contudo, ainda que se possa apontar a polissemia do termo (peregrino) quando se leva em consideração elementos judaico-cristãos, a nível de exemplo, não prosseguiremos a abordagem neste sentido, pois o diálogo estabelecido, nesta tese, se pauta na revisitação da concepção greco-latina presente no sentimento de desterrado em Cláudio Manuel da Costa.

Relacionada à tópica do exílio, parece coexistir uma mescla no legado da ambivalência claudiana, já que quando se refere à temática da morte ou do amor frustrado, Cláudio, aparentemente, se vale daquele sentimento virgiliano de “tristeza vespertina”, sobre o qual a crítica aponta como solução para a dissonância instaurada em sua Arcádia idealizada. Desse modo, o peregrino que chora em sua própria terra não apenas atualiza a tradição elegíaca, mas também tensiona o projeto árcade, revelando uma Arcádia atravessada por sentimentos sombrios.

Quanto ao segundo aspecto de estranhamento, constantemente manifestado no poeta dividido entre colônia e metrópole, penhascos e Arcádia ou o bucólico e o antibucólico, com base em Williams (2011), estabelecemos relação com aquela ideia de Rita Marnoto (1996, p. 19) sobre a Arcádia não se situar exatamente no campo ou na cidade, mas configurar a representação de um ambiente campestre que simula o da cidade. Nesse sentido, o peregrino claudiano encarna essa oscilação espacial e simbólica, visto que ele pertence e não pertence, habita e estranha, revelando que a Arcádia, ainda que constituída por um ideal de refúgio harmonioso, é também cenário de deslocamento.

No que diz respeito ao binômio oponente (campo x cidade), talvez seja interessante recorrer a uma conceituação de bucolismo para melhor compreender a expressão contrastante.

Com base nisso, partindo da observação de Daniel Falkemback Ribeiro (2021, p. 21) no que se refere à difícil tarefa de encontrar definições concisas sobre bucolismo e sem fazer apropriações do senso comum (dicionários), faz sentido, sobretudo quando se trata da poesia neoclássica, que seja necessário “ver a poesia bucólica em sua diversidade na história, e não como um gênero atemporal”. Obviamente que perceber tal necessidade ainda não define o que é o bucolismo. Sendo assim, recorreremos à nota explicativa disponibilizada pelo estudioso, cujo esclarecimento associa o termo bucólico aos adjetivos “pastoral” ou “pastoril”.

A associação de tais termos caminha na direção do pensamento de Alessandro Rolim de Moura, que assim nos elucida:

[...]a poesia bucólica antiga é uma modalidade de texto relativamente curto, escrito em hexâmetros datílicos e num estilo que mistura o coloquial ao rebuscado, com frequente presença do diálogo, concretizada nos *Idílios* de Teócrito e nas *Bucólicas* de Virgílio e que apresenta como cenário o campo e como personagens pastores que, ao mesmo tempo, são cantores, estando ocupados com suas relações com o cenário da natureza que os envolve, experiências amorosas e *performances* e competições poéticas. (Moura, 2022, p. 15, grifo do autor)

Contudo, no decorrer da discussão, o estudioso apresenta uma distinção entre as expressões “pastoral” e “bucólico”, além de situar as noções compreendidas na perspectiva da Antiguidade e na “poesia pastoral moderna”, conforme a seguinte explicação:

[...] como os textos antigos estão associados a um metro específico e a outras características formais peculiares, convém separá-los da poesia pastoral moderna e, ainda mais, de elementos de elocução e matéria bucólicas hospedados em outros gêneros literários ou nas artes plásticas, por exemplo. (Moura, 2022, p. 25)

A expressão “poesia pastoral moderna”, com base neste contexto situado por Moura (2022), nos remete à expressão adotada por Cláudio Manuel da Costa, no “Prólogo” das *Obras* quando as qualifica de “pastoris”. Termo, este, que a crítica do Arcadismo relaciona à retomada dos ideais bucólicos, pelos poetas árcades.

Com base na observação de que a poesia pastoril representa a ideia, mesmo que generalizada, do ideal bucólico e que este remete ao aspecto campestre, retomamos o pensamento de Rita Marnoto (1996, p. 19) no que se refere ao aspecto opoente entre campo e cidade, relacionado à situação (ou não) da Arcádia renascentista. A partir desta perspectiva, surge o questionamento: de onde surgiu tal visão antagonica?

Na busca por respostas, as ideias da estudiosa nos remetem às expressões, bucólico e antibucólico, tomadas de Raymond Williams por meio da tradução de Paulo Henriques Britto (2011).

Ao iniciar a abordagem sobre textos campestres na história da literatura, o escritor galês volta o olhar à Antiguidade greco-latina e observa que a partir de Hesíodo (século IX a. C), passando por Teócrito e os poetas gregos (seis séculos mais tarde) até chegar em Virgílio, todos os textos estavam ligados à lavoura, ao plantio e à colheita, ao pastoreio de cabras e vacas e ao anseio de aliviar a dor e a fadiga do pastor. Desta forma, e com base em Teócrito, o crítico lembra que a origem do bucolismo remonta aos concursos de cantos em comunidades de camponeses (Williams, 2011, p. 32-33).

Ainda evocando Teócrito e Hesíodo, Williams (2011, p. 33-34) ressalta que o bucolismo tinha como invocação a ideia de desfrute do verão, porém tal ideia é inovada com Virgílio, uma vez que a forma do bucolismo do mantuano “mantém-se em contato com os trabalhos das diferentes estações e com as verdadeiras condições sociais da vida rural”. Apesar do caráter social e do que considera “perturbações rurais de sua Itália” que se intrometem na Arcádia, o teórico defende que as *Bucólicas* são mais idealizadas, comparativamente aos outros autores bucólicos referidos.

O contraste entre a visão mais realista ou mais idealizada, envolvendo o paralelismo que contrapõe os *Idílios* às *Bucólicas*, continua sendo abordado por estudiosos contemporâneos como é o caso de Alessandro R. de Moura, que assim confirma o aspecto de contraposição:

[...] esses poemas [*Bucólicas*], como vimos, são às vezes abordados por meio de contrastes com a herança bucólica grega, como aquele que enxerga um Virgílio ‘sofisticado’ e ‘convencional’ contraposto a um Teócrito ‘singelo’ e ‘realista’. Alguns detectam um paradoxo no livro virgiliano, entendendo-o como ‘mais literário e artificial’ que Teócrito, mas ao mesmo tempo como ‘mais realista’, por falar das mazelas do campo na Itália, isto é, das desapropriações de terras em benefício de ex-combatentes das guerras civis. (Moura, 2022, p. 179)

A observação de Alessandro Rolim de Moura se baseia no estudo de João Batista Toledo Prado (2007), cuja perspectiva confirma a transposição do modelo grego, pelo poeta latino, quando este se vale das convenções estabelecidas por Teócrito e ambienta seus pastores idealizados numa Sicília que havia sido grega e, com isso, retoma e inova os paradigmas teocritianos (Prado, 2007, p. 237).

Contudo, Prado (2007) não deixa de apontar as diferenças entre o modelo grego e a transposição latina, no que se refere ao contraste entre realismo e idealização. O professor brasileiro se vale das observações de René Martin e Jacques Gaillard (1990) que ampliam a compreensão quando apontam que a disparidade, entre a visão realista teocritiana e a idealização em Virgílio, pode ser observada pela distinção entre a linguagem mais rude ou mais branda, entre outros aspectos:

Eis aí uma diferença em relação a Virgílio: a linguagem de que se valem os pastores de Teócrito é por vezes crua e rude, costuma-se assinalar, ao passo que os de Virgílio não se servem desse expediente, fato que motiva os já aludidos comentários acerca da idealização virgiliana, pois o poema pastoral de Virgílio consiste numa ‘[...] poesia que, embora deposite toda sua inspiração na vida dos pastores, afasta-se consideravelmente do realismo teocritiano[...]

(Martin; Gaillard, 1990, p. 346 *apud* Prado, 2007, p. 238).

A partir desse ponto esclarecedor sobre as distinções na visão mais idealizada de Virgílio, apontada por Williams (2011, p. 33-34), compreendemos que tal aspecto está atrelado àquela ideia de amenidade virgiliana, a despeito das tensões herdadas do modelo grego e ressignificadas na ficção arcádica latina, conforme destaca João Batista Toledo Prado:

Um ponto, entretanto, que merece ser destacado, é que **Virgílio, ao pintar sua Arcádia com tintas bem mais brandas que as da realidade mundana,**

tinha por referência uma certa Arcádia grega, situada bem no meio do Peloponeso e em cujo território fluía um certo rio Alfeu, que, rezava uma lenda, possuía uma ressurgência em Siracusa, terra natal de Teócrito. (Prado, 2007, p. 238, grifo nosso)

Com base nessas ideias que, a nossos ver, são complementares entre si, trazemos ainda outro fator de contraste apresentado por Raymond Williams (2011, p. 35) no qual o crítico galês aponta que a incongruência, em Virgílio, se dá entre os prazeres da vida rural e a ameaça da perda dos bens (a terra cultivada pelos pastores), aspecto que se desdobra em outra discrepância: a paz da vida campestre em contraposição às perturbações ocasionadas pela guerra.

Tal aspecto de incompatibilidade denota atravessar épocas e, aparentemente, ressoa a partir de Pope, entre os séculos XVII e XVIII, haja vista que o caráter da poesia bucólica passa a ser discutido fundamentado na ideia de um idílio, uma “pastoral deleitável” em que deveria ser “localizada na Idade de Ouro”, já que na visão dos neoclassicistas deveria ser “permanente” e “atemporal” a ideia da tranquilidade da vida campestre (Williams, 2011, p. 38).

A partir da visão italiana e sua imitação à poesia de Virgílio, o bucólico e seu significado de origem sofrem transformação, pois em Boccaccio e Sannazaro o bucolismo passa a ser teatral e consolida a forma de “romance pastoril” (Williams, 2011, p. 40).

Com a Arcádia de Sir Philip Sidney, ou do romance pastoral conhecido como *A Arcádia da Condessa de Pembroke* (final do século XVI), cuja abordagem é apontada como aquela que dá continuidade à tradição do neobucolismo inglês, já se começa a ter uma ideia do antibucolismo, uma vez que a obra foi escrita num parque em que toda a aldeia foi cercada e expropriada, tendo sido expulsos todos os seus moradores. Deste modo, o crítico galês afirma que a existência de um “jogo elegante bem próximo de uma realidade visível da vida rural – e a violência estava por trás da elegância.” (Williams, 2011, p. 43).

A ideia do jogo de contrastes é propagada a partir do que o crítico denomina de “crise da Inglaterra rural seiscentista” e é descrita nos seguintes termos: “A vida de um gentil homem rural é, portanto, celebrada em oposição explícita à da vida da corte e da cidade” (Williams, 2011, p. 53)

Compondo cenários distintos, a oposição entre campestre e citadino não deixa de figurar na poesia árcade colonial, sobretudo a de Cláudio Manuel da Costa em quem a junção do sentimento do peregrino, o estranhamento e o dilaceramento culminam na expressão ambivalente e melancólica, com reminiscência do lamento ovidiano manifestada na alusão às *Metamorfoses*, no “Prólogo” das *Obras*: “vejo e aprovo o melhor, mas sigo o contrário na execução” (Costa, 1996, p. 48).

A apropriação (e tradução) dos versos de Ovídio se torna emblemática do aspecto dual da poesia claudiana e essa dualidade tem seu caráter positivo, pois, a nosso ver, tal ambivalência pode resolver o problema referente à incompreensão apresentada por Chauvin (2023, p. 21) quanto ao fato de os árcades viverem na cidade, mas enaltecerem o bucolismo, aspecto que pode ser compreendido como característico da ficção poética. Nossa ideia converge com a observação de Sérgio Alcides quando se vale de um dos versos mais emblemáticos do sentimento de desterro do poeta mineiro para declarar que o poeta marianense “se disfarçava de pastor” para exprimir o seu lamento ‘na própria pátria peregrino’⁵⁷ (Alcides, 2008, p. 39).

Dessa forma, a possível resolução talvez se deva justamente à expressão de um ideal, daquilo que o ser humano anseia como momentos de fuga da dura realidade e que a literatura e as artes em geral podem servir de alento. No caso do bucolismo árcade luso-brasileiro, tal ideal se configura um tipo de refúgio para a cisão interna e estético-afetiva que leva o poeta marianense a transformar o espaço geográfico em literário.

Neste sentido, o jogo de oposições⁵⁸, em Cláudio, pode ser percebido entre a rusticidade dos penhascos e a polidez da metrópole, entre a Arcádia e a colônia. Também há ideias oponentes entre as facetas que envolvem o pastor Glauceste, considerado “mártir de si mesmo”, além dos contrastes envolvendo o título do Doutor que se desdobra entre o homem público e outros epítetos, a exemplo do “inconfidente”, do “desembargador”, expressão esta que teria intitulado a notícia do *Jornal do Comércio* “O homicídio do Desembargador Cláudio Manuel da Costa”, porém é tido como título controverso para Eduardo Frieiro (2020). O estudioso acredita que houve um equívoco na atribuição do título, pertencente a Tomás Antônio Gonzaga, e a confusão, possivelmente, seria decorrente das informações do trabalho publicado no referido jornal (Frieiro, 2020, p. 78-80).

As observações de Eduardo Frieiro (2020) quanto aos múltiplos papéis representados por Cláudio Manuel da Costa reforça nosso pensamento quanto à cisão manifestada no fazer poético e à dualidade percebida no impasse referente ao entre-lugar ocupado pelo marianense, inclusive ao se constituir como poeta e poeta-pastor: o poeta, homem civil como autor da *Écloga* III endereçada ao Marquês de Pombal, e o poeta-pastor “Árcade Ultramarino”, Glauceste Saturnio. Contudo, essas figuras representativas de Cláudio não se dissociam, ao contrário, interagem, dada a vinculação política dos árcades, incluindo o poeta marianense.

⁵⁷ O verso da “Epístola I – Alcino a Fileno”, já citado anteriormente, também intitula o Capítulo 2 do estudo de Sérgio Alcides, *Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas 1753-1773* (2003).

⁵⁸ Expressão retomada de Melânia Silva Aguiar (1973)

E num caso ainda mais particular, relacionado aos temas que se tornam matéria de poesia, o jogo de oposições é considerado entre os aspectos ambivalentes bucólicos e antibucólicos⁵⁹, sugeridos com a leitura do soneto “XIV”:

Quem deixa o trato pastoril, amado,
Pela ingrata, civil correspondência,
Ou desconhece o rosto da violência,
Ou do retiro a paz não tem provado.

Que bem é ver nos campos, trasladado
No gênio do Pastor, o da inocência!
E que mal é no trato, e na aparência
Ver sempre o cortesão dissimulado!

Ali respira Amor sinceridade;
Aqui sempre a traição seu rosto encobre;
Um só trata a mentira, outro a verdade.

Ali não há fortuna que soçobre;
Aqui quanto se observa é variedade:
Oh! ventura do rico! Oh! bem do pobre!
(Costa, 1996, 57).

Para a *persona* poética claudiana, a estrutura antitética organiza-se de modo rigoroso, articulando espacial e eticamente o contraste entre o “trato pastoril” (v. 1) e a “civil correspondência” (v. 2). O advérbio de lugar, alternado no jogo entre “ali” e “aqui”, reiteradamente marcante nos primeiros versos dos tercetos, instaura uma topografia moral, haja vista que o campo se associa à “inocência” (v. 6), à “sinceridade” (v. 9) e à “verdade” (v. 11), enquanto a cidade é marcada pela dissimulação (v. 8), pela traição (v. 10) e pela instabilidade da “fortuna” (v. 12). Tal oposição, no entanto, não deve ser lida apenas como idealização ingênua do espaço rural, mas como manifestação da tensão interior, num lirismo, aparentemente, mais comedido, ao passo que também se torna sugestivo de uma construção retórica que dramatiza o arroubo.

Ao afirmar que quem abandona o trato pastoril “ou desconhece o rosto da violência / ou do retiro a paz não tem provado” (v. 3-4), o eu poético sugere que a própria escolha pelo mundo

⁵⁹ Com base na ideia do jogo ambivalente em Cláudio, consideramos oportuno esclarecer que o aspecto de oposição referente ao termo “antibucólico” não implica, necessariamente, uma aversão ao bucolismo, mas a expressão é tomada no sentido de que os elementos tipicamente não bucólicos são sugestivos de apropriação pelo bucolismo de Cláudio Manuel da Costa.

civil implica uma forma de violência simbólica⁶⁰, ecoando o “jogo elegante” referido por Williams (2011, p. 43), no qual a aparência de ordem encobre conflitos e exclusões.

Nesse ponto, estabelecer diálogo com Jaime Ginzburg (2012, p. 10) contribui para ampliar a compreensão do termo (violência simbólica) uma vez que, ao esclarecer que é comum falar em violência simbólica ou psicológica para designar situações de “intimidação verbal ou humilhação grave em ambiente público”, o crítico evidencia que o impacto da expressão remete a diversos campos de desumanização e hostilidade, incluindo formas variadas de exploração. Assim, a “civil correspondência” cidadina pode ser lida não apenas como espaço de sociabilidade refinada, mas como ambiente potencialmente marcado por constrangimentos, máscaras e disputas, em que a linguagem participa de mecanismos de opressão e apagamento do sujeito, em oposição ao trato inocente e amoroso do ambiente pastoril, na visão poética claudiana.

Além disso, a cadência exclamativa do último verso, do soneto “XIV”, “Oh! ventura do rico! Oh! bem do pobre!” complexifica a leitura, pois tensiona os valores materiais e morais, sugerindo que a pobreza pastoral pode conter uma forma superior de bem-estar, ao passo que a riqueza urbana pode trazer consigo dissimulações, coerentes com a herança ovidiana referente à incompatibilidade entre o que se aprova e o que se pratica.

Arelada ao jogo ambivalente que alterna campo e cidade, bucólico e antibucólico, a metamorfose em Cláudio Manuel da Costa também está relacionada aos elementos da terra natal representativos do lamento claudiano. Edward Lopes (1997, p. 87-117) dedica um capítulo inteiro para tratar do “sentimento de estranhamento”, em Cláudio Manuel da Costa, como uma metamorfose em que o poeta transforma o espaço geográfico (metrópole e colônia) em espaço mítico e literário (Arcádia) composto pelos elementos da terra natal como os rios, os penhascos e as montanhas, figurativos das expressões do eu lírico.

O estudioso destaca o soneto “II” como representativo, dentre os cem sonetos, do estado inicial da referida metamorfose e daquilo que institui como “significação global do livro dos sonetos” atrelada à transformação de espaços: não literário (geográfico) em literário (Lopes, 1997, p. 106).

⁶⁰ Neste momento recorreremos rapidamente apenas à expressão (violência simbólica) abordada por Jaime Ginzburg (2013) dentre as diversas maneiras empregadas para o termo violência que pode ser também psicológica, física, estrutural entre outras. Reiteramos que a discussão mais ampliada, com base na relação que o autor estabelece entre *Literatura, violência e melancolia* se dará na última seção desta tese para fundamentar a leitura analítica dos poemas de Cláudio Manuel da Costa e de Carlos Drummond de Andrade.

No entanto, para nós, os sentimentos de estranhamento e dualidade claudianos parecem mais evidentes no Soneto “VII”, cuja retomada da transcrição vem precedida do referido Soneto “II”, numa proposição para a releitura comparativa:

Soneto II

Leia a posteridade, ó 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.
(Costa, 1996, p. 51-52, grifo nosso).

Soneto VII

Onde estou? Este sítio desconheço:
Quem fez tão diferente aquele prado?
Tudo outra natureza tem tomado,
E em contemplá-lo, tímido, esmoreço.

Uma fonte aqui houve; eu não me esqueço
De estar a ela um dia reclinado;
Ali em vale um monte está mudado:
Quanto pode dos anos o progresso!

Árvores aqui vi tão florescentes,
Que faziam perpétua a primavera:
Nem troncos vejo agora decadentes.

Eu me engano: a região esta não era;
Mas que **venho a estranhar**, se estão presentes
Meus males, com que tudo degenera!
(Costa, 1996, p. 53-54, grifo nosso).

O soneto “II”, de fato, sugere a transformação do espaço geográfico em literário quando traz os elementos nativos mineiros como o rio, o “pátrio Rio” (v. 1), qualificado como “turvo” devido ao problema da mineração aludido no último terceto.

O aspecto de contraste transparece com a celebração do rio, transformado em matéria de poesia, concomitantemente relacionado à ausência das musas que habitavam as margens cristalinas arcádicas.

A visão turva denota estado de perplexidade no poeta, uma vez que sugere recorrência no diálogo que podemos estabelecer com a écloga XIV, cuja proposta dialógica é assegurada por Melânia Silva Aguiar (1996, p. 33) quando trata sobre temas recorrentes, sobretudo no que se refere à imagem do rio, na terceira estrofe:

Écloga XIV

Alcino

Em região distante,
Aonde o Sol dourado
Mal os raios estende sobre os montes,
Em um sítio funesto e carregado,
Alcino, que de Tisbe foi amante,
Dos olhos duas fontes
Derramava em seu líquido lamento,
Dura e precisa lei do seu tormento.

A rústica floresta
Apenas habitada
Era do rude gênio dos Pastores,
A quem a doce flauta desagrada,
A quem o baile, o jogo mais molesta.
Os suaves Amores
Não param a escutar Ninfas mimosas,
De adorno inculto, sem louvor formosas.

Turvo e feio, um ribeiro

O campo dividia
Por entre as penhas com medonho estrondo.
A vista se assustava, quando via
Baixar seu curso de um soberbo oiteiro,
Os troncos descompondo,
As profundas raízes arrancando,
Por onde a crespa enchente o vai levando.

Se os olhos levantava
Às altas serranias,
O peito de uma nuvem de tristeza
(Qual se vira da noite as sombras frias),
Ansioso em triste luto se ocupava:
E sempre a chama acesa
Da memória propunha o bem perdido,
Para maior verdugo do sentido

Nesta cansada vida
Se achava aquele amante

Pastor, que já nas margens florescentes
Do Mondego guiara o gado errante,
Trocando o antigo bem na infausta lida
De fadigas veementes,
Transformando-se em pena aquele gosto,
Que em braços da ventura teve o posto.

A um penhasco, que os ares
Igualava na altura,
Uma tarde subia o pobre Alcino.
Ali, depois que a sua desventura
Chorando esteve em dous amargos mares,
Seu louco desatino
Rompe o silêncio gravemente mudo,
E para ouvi-lo suspendeu-se tudo:
[...]
(Costa, 1996, p. 222, grifo nosso)

No soneto “II”, quando o fazer poético eleva o “pátrio Rio” à condição de matéria literária, inscrevendo-o na memória futura, denota a manifestação desejosa com a expressão “Leia a posteridade”. Dessa forma, o poeta promove a transformação do espaço geográfico em espaço poético. Contudo, essa celebração é tensionada pela imagem do rio “turvo”, que enquanto sugere a realidade histórica da mineração, concomitantemente rompe com a limpidez cristalina típica da paisagem arcádica tradicional.

A ausência das ninfas e do idílio pastoril, explicitada pela negativa reiterada “Não vês...”, instaura um contraste entre o modelo clássico e a experiência colonial mineira. O rio, avistado por tal prisma, já não é representativo de um *locus amoenus*, mas espaço ambíguo no qual coabitam a fonte de riqueza, pois “brota em ouro”, ao passo que também manifesta perturbação na paisagem e no espírito do eu poético.

No diálogo que estabelecemos com a “Écloga XIV”, a retomada da visão do “Turvo e feio, um ribeiro” amplia as tensões. A caracterização negativa do curso d’água rompe frontalmente com o ideal bucólico da fonte clara e harmoniosa, cuja caracterização já estava presente em alguns poemas bucólicos da Antiguidade sobretudo em pastores recém-regressados da cidade como um lugar-comum desde Teócrito.

No caso de Cláudio, contudo, o lugar-comum, mais do que oposição do campo *versus* cidade, o aspecto oponente se intensifica entre Colônia *versus* Metrópole. O ribeiro claudiano não apenas divide o campo, mas o faz “com medonho estrondo” arrancando raízes e descompondo troncos, imagem que denota violência e desordem, oponente à serenidade pastoral, conforme observa Melânia Silva Aguiar:

[...] a região descrita, e mais o ribeiro turvo e feio, levam a pensar na paisagem ‘pátria’, por oposição às ‘margens florescentes do Mondego’, mencionadas duas estrofes à frente. A sensação de ‘desterramento’ que persegue o Poeta, apontada por Soares Amora, parece estar também aqui presente, confundindo-se com o desterramento do Pastor. (Aguar, 1996, p. 1066)

Nesse sentido, o ribeiro, assim como o “pátrio Rio” turvo do Soneto II, torna-se expressivo da experiência colonial marcada pela exploração e pela aspereza natural, funcionando como signo de um desterramento geográfico e afetivo, simultaneamente.

Mas, em nossa compreensão, é no soneto VII que essa ambiguidade se intensifica sob a forma do estranhamento manifestado na indagação seguida de constatação: “Onde estou? Este sítio desconheço”. Neste verso, a transformação do espaço não parece ser apenas literária, mas temporal e existencial.

A paisagem, outrora conhecida, sugere alteração, uma vez que o sujeito poético oscila entre a dúvida sobre a mudança do mundo e a suspeita de que a degeneração provém de seus próprios males. O contraste entre o passado florescente e o presente decadente ecoa o procedimento do Soneto “II”, mas desloca o foco do espaço externo para a interioridade do eu.

A metamorfose da paisagem torna-se projeção de uma crise subjetiva no lirismo do poeta marianense, evidenciando o sentimento de perda e deslocamento, o que deixa entrever a melancolia derramada no pranto claudiano, aparentemente mais acentuada no soneto “VII”.

A despeito da explícita expressão de estranhamento sobressair apenas na última estrofe (do soneto “VII”) com a manifestação do eu lírico “venho a estranhar” (v. 13), os questionamentos indicativos de espanto têm início logo nos primeiros versos.

Os terceiros versos dos quartetos apontam aspectos de transformação: “Tudo outra natureza tem tomado / Ali em vale um monte está mudado” (v. 3;7).

Diante da contemplação da metamorfose, o eu poético se declara desalentado, pois “tímido” (v.4) e enfrentando as agruras da vida, perde o entusiasmo e se vale da exteriorização do próprio dilaceramento interior quando faz uso do pronome possessivo “meus males” (v.14), tomando, assim, as mazelas para si.

O pranto sugere conotação ambivalente, uma vez que ao encerrar a leitura do último verso fica a dúvida se é a natureza, em transformação metafórica, que se degenera ou se a degeneração é da *persona* poética que se esvai em lamento diante dos males.

Neste caso, específico do soneto “VII”, parece que as expressões do pranto melancólico não se dissociam do aspecto de dualidade.

No entanto, tendo as *Obras* como um panorama geral, a despeito do evidente consenso entre os críticos sobre o aspecto ambivalente (com suas variantes designações), pressupomos

que ainda é preciso deixar mais explícita a estreita relação da ambivalência com a melancolia, cujo sentimento também denota constituir um aspecto distintivo na poética claudiana.

Andréa Sirihal Werkema (2019), a título de exemplo, observa o marcante traço melancólico associado ao dilaceramento e à incompatibilidade no sentimento do poeta árcade:

De temperamento melancólico, tendendo à ideia de cisão interna, de consciência dilacerada, a poesia de Cláudio Manuel encontra na descrição de rochas, despenhadeiros, água bravia, ‘sertões’ e rios escuros um correlativo evidente para suas inquietações e insatisfações. (Werkema, 2019, p. 269).

Com base nessa ideia de associação dos aspectos ambivalentes com as manifestações melancólicas, surge a problemática: é possível fundamentar tal relação tendo em mente a poética de Cláudio Manuel da Costa?

A busca por respostas nos leva à visão psicanalítica de melancolia, cujas noções acreditamos que lançam luz sobre as representações literárias, sobretudo no que se refere a expressões da poesia lírica, gênero que envolve nossa proposta de discussão.

Para dar início às definições, levantamos o seguinte questionamento: em que consiste a melancolia?

Lembremos que os estados melancólicos também foram conhecidos como humor da bile negra, na Antiguidade, ataque de acídia⁶¹ para a tradição cristã durante a Idade Média, tristeza depressiva ou simplesmente depressão como, supostamente, se correlacionam os termos, na era moderna e contemporânea, apesar das distinções (abordadas logo na sequência do breve panorama histórico) que envolvem a concepção melancólica com base em sua contextualização desde a Antiguidade até as depressões na atualidade.

A continuidade histórica do tema da melancolia e seus desdobramentos pode ser mapeada em *Saturno y la melancolía* (1991), de Klibansky, Panofsky e Saxl. Neste estudo, a melancolia emerge na cultura greco-romana como um dos quatro humores corporais, a atrabílis, ou bile negra, cuja preponderância era associada a estados de tristeza profunda e à própria constituição psíquica, articulando cosmologia, medicina e simbolismo estético desde Hipócrates e Galeno até a era medieval e renascentista (Klibansky; Panofsky; Saxl, 1991, p. 30-38).

Com base na interpretação iconológica de *Melencolia I* (1514), do mestre do renascimento alemão, Albrecht Dürer, o trio de pesquisadores apresenta sua visão do

⁶¹ Ou acedia conforme o termo é grafado na tradução de Rosa Freire d’Aguiar, na edição de *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza* (2016).

melancólico na Antiguidade e no Renascimento como figura complexa de reflexão, contemplação e criação, e não apenas como um estado patológico isolado (Klibansky; Panofsky; Saxl, 1991, p. 306-310).

Jean Starobinski em *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza* (2016) retoma e amplia a referida visão dos três autores de tradição germânica quando reconstrói a trajetória cultural da melancolia, situada ao longo de três milênios.

O crítico literário e historiador suíço destaca a forma como a melancolia atravessou múltiplas configurações, a exemplo da descrição humoral clássica à elaboração literária e filosófica, passando pela tradição renascentista e pelos poetas que fizeram do *spleen* melancólico um motivo para investigar a condição humana em seus aspectos psicofísico, neurológico, moral, social e espiritual. Nesse sentido, quando discorre sobre “O peso da tradição”, Starobinski (2016, p. 43-47) esclarece as seguintes ideias, principalmente:

- A tristeza criativa relacionada ao pensamento profundo e a busca pela verdade que levam a um estado de isolamento e introspecção;
- A tensão entre o terreno e o divino em que o humanista melancólico sofre porque deseja a magnitude da compreensão e da perfeição, porém se esbarra nas limitações e finitude humanas;
- O temperamento de Saturno, cuja crença apregoava que os intelectuais nascidos sob a influência do planeta (Saturno) eram propensos à contemplação profunda, mas também ao desânimo e à solidão.

Em sua releitura das concepções melancólicas de tradição, o pesquisador suíço não vê a melancolia apenas como um conceito médico, mas expressiva de um modo de consciência que reflete a relação do sujeito com o passado, a finitude e o sentido da vida, permeando representações literárias e das artes em geral, ao longo da modernidade, incluindo a forma de pensar as experiências de tristeza profunda (Starobinski, 2016, p. 15-118).

A historicização da melancolia se estende à contemporaneidade em *O tempo e o cão: a atualidade das depressões* (2015) de Maria Rita Kehl. A autora desloca o foco para a forma como a experiência melancólica, herdada das referidas tradições, se transforma na condição depressiva moderna como sintoma de um tempo social marcado por urgência e descontinuidade das narrativas de sentido, porém adverte: “é importante não confundir depressão e melancolia”, pois, a despeito das “coincidências sintomáticas, a depressão é muito diferente da melancolia” (Kehl, 2015, p. 20-21).

A diferença se deve, principalmente, ao fator de desesperança no melancólico que se vê preso em “um tempo morto”, já para o depressivo o “tempo morto” funciona como “refúgio

contra a urgência das demandas de gozo do Outro” (Kehl, 2015, p. 21). Nesse sentido, a estudiosa assevera que, apesar da “semelhança fenomenológica”, no que se refere à tristeza e ao abatimento dos melancólicos e dos depressivos, tais manifestações não são resultantes da mesma “estrutura psíquica” (Kehl, 2015, p. 40).

Indo além, a psicanalista argumenta que o sujeito deprimido, a partir da modernidade, vive uma temporalidade distinta, em que o tempo deixa de ser mediado por relações simbólicas e se torna algo vazio e acelerado, deslocando a melancolia tradicional para a lógica clínica e cultural da depressão. Eis os esclarecimentos nas palavras da autora:

[...] é possível que a melancolia tenha sido substituída pela depressão como o nome mais adequado à expressão contemporânea do mal-estar, herdeira do que teria sido a melancolia pré-freudiana. Não existe substituição que nos poupe da perda. Ao trocar a denominação do ‘melancólico’ pela do ‘depressivo’ para manter a linha analítica que articulava a antiga melancolia ao sintoma social, parte do brilho e do valor atribuído pela tradição ocidental a essa forma de mal-estar teve de ser deixada para trás. Os queixosos, os autotorturados característicos da melancolia freudiana, também não fazem por merecer essa herança. É preciso admitir que a aura romântica, tanto reflexiva quanto criativa, (mal-)equilibrada na tensa fronteira entre o gênio e a loucura – a aura dos antigos melancólicos –, perdeu-se. (Kehl, 2015, p. 87, aspas da autora).

Outra visão, que amplia nossa compreensão sobre a diferença entre melancolia e depressão, é apresentada por Moacyr Scliar (2003) que, à semelhança de Jean Starobinski (2014), colheu parte do seu embasamento na *Anatomia da melancolia* de Robert Burton e, ao conceituar melancolia, o pesquisador brasileiro já inicia sua definição distinguindo melancolia de tristeza, cuja reação é considerada natural diante dos embates da existência.

Para Scliar (2003, p. 56) não devemos compreender melancolia como um “banal tédio, que nos remete para o real, para o tempo, mas para o jogo do tempo” porque, na melancolia, o tédio e o tempo não passam, giram “invariavelmente em torno de si mesmo”. Mais ainda, o estudioso elucida que a melancolia também se diferencia da depressão no que se refere ao diagnóstico, traçado por médicos para esta última condição, como um quadro clínico-psicológico que pode estar atrelado a fatores biológicos, genéticos e agravos de natureza psicossocial.

Já no caso da melancolia, além de doença, trata-se de uma “experiência existencial”, não sem tristeza e tédio, mas uma “condição existencial envolta em aura filosófica, o que lhe dava dignidade e distinção.” (Scliar, 2003, p. 58)

Assim como Maria Rita Kehl (2015) aborda a mudança conceitual de melancolia para depressão na atualidade, Moacyr Scliar já havia feito tal observação anteriormente com a diferença, entretanto, no que concerne ao que ambos abordam quanto ao paradigma psiquiátrico “psicose maníaco-depressiva” responsável pela referida mudança conceitual. Enquanto Kehl (2015, p. 87) atribui a Freud a mudança de significante de melancolia para depressão como sintoma social, Scliar (2003, p. 59) assegura que Emil Kraepelin, a quem ele qualifica de “exponente da psiquiatria classificatória do século XIX”, teria criado a expressão, “psicose maníaco-depressiva”, e, dessa forma, a depressão substituiria definitivamente o termo melancolia.

Essa transição histórica, da melancolia clássica à depressão moderna e contemporânea, sugere, a nosso ver, não apenas uma mudança de terminologia, mas uma transformação na maneira como a tristeza e seus efeitos subjetivos são experimentados, nomeados e integrados às práticas sociais, literárias e clínicas ao longo dos séculos.

Voltando à questão da ambivalência, em Cláudio Manuel da Costa, associada às manifestações melancólicas, supomos que a retomada da visão melancólica clássica talvez faça mais sentido para compreendermos o lamento neoclássico do pastor Glauceste. Com base nesse pensamento, voltamos às considerações de Jean Starobinski que, assim, esclarece:

[...] desde a Idade Média, o eremita aparece quase que constantemente nas alegorias que representam o ‘temperamento melancólico’ ou, que dá quase no mesmo, os *filhos de Saturno*. De um lado, o temperamento melancólico predispõe uma contemplação às atividades intelectuais: isso é, antes de mais nada, um privilégio, e não um mal; de outro, o perigo se liga intimamente às influências favoráveis, e o contemplativo é exposto aos malefícios da acedia: a maioria dos artistas medievais fazem figurar os símbolos da acedia no sombrio campo da *atrabilis*, apesar das distinções entre pecado e doença corporal. (Starobinski, 2016, p. 45, aspas e grifo do autor).

A reflexão do estudioso suíço remete o leitor ao estado contemplativo da *persona* poética claudiana, cuja formação intelectual se alimenta da tradição clássica, medieval e renascentista, revisitadas pelo setecentista marianense. Essa constante retomada da herança literária greco-latina e europeia não se configura como simples exercício erudito, mas como sintoma de uma tensão interior representativa da busca de uma Arcádia simbólica que, embora idealizada à maneira virgiliana, permanece irremediavelmente distante.

Nesse sentido, o soneto VII, especialmente a expressão do verso final, “Meus males, com que tudo degenera!” (Costa, 1996, p. 54), evidencia não apenas uma disposição afetiva

melancólica, mas a percepção de que a própria realidade ao redor se encontra contaminada por um sentimento de **perda e degradação**.

Tal melancolia se estrutura a partir de uma dupla experiência de desenraizamento. Por um lado, há o afastamento das paisagens europeias que sustentam o imaginário arcádico, o *locus amoenus* herdado de Virgílio, espaço ideal que, desde a Antiguidade, carrega em si a tensão entre plenitude e finitude. Por outro lado, há o encontro com a realidade rústica mineradora do berço mineiro, além do estranhamento que faz com que o poeta se sinta exilado na própria pátria. O estranhamento intensifica a melancolia associada à perda da harmonia arcádica idealizada.

No entanto, como assinala Panofsky (1936, p. 227), a Arcádia nunca foi pura harmonia pastoral, uma vez que nela já se inscreve a consciência da morte e da perda, sintetizada na célebre ambivalência do “*Et in Arcadia ego*”, cujo tema já foi retratado pelo mestre do Barroco italiano, Giovanni Francesco Barbieri (Guercino), além de um dos destaques do Classicismo francês, Nicolas Poussin, também ter reproduzido e reinterpretado o tema em suas composições.

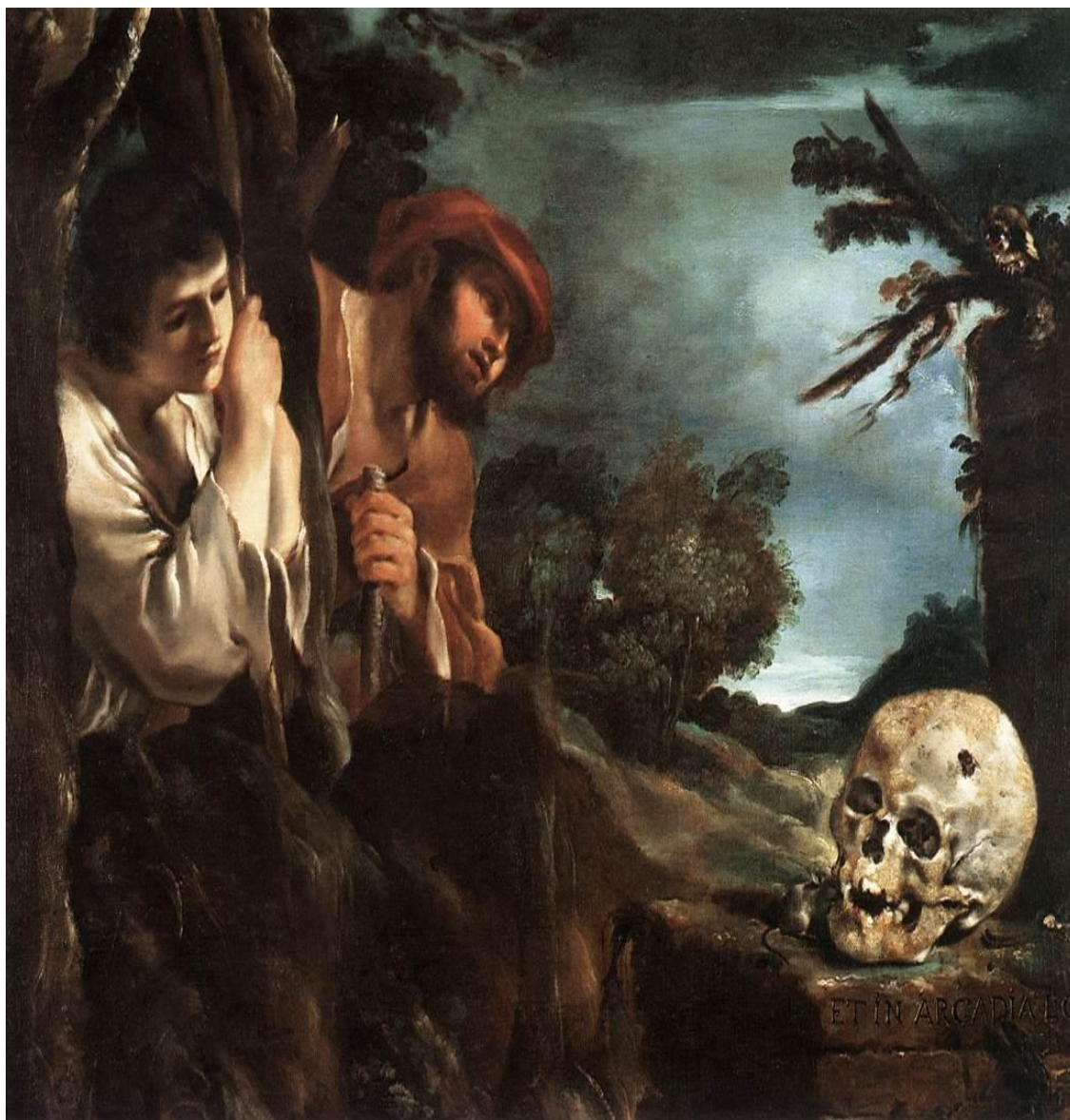
A temática denota atravessar o tempo e suas releituras manifestam-se, na contemporaneidade, por intermédio dos diversos canais artísticos como o cinema e as produções imagéticas propagadas em dispositivos de mídias digitais. No decorrer deste texto, trazemos uma seleção de figuras exemplificativas nas quais podemos observar a migração temática em suas imagens representativas desde as pinturas barrocas até as figurações midiáticas.

A sequência de imagens parte da abordagem iconográfica de Erwin Panofsky (1991) e Henry Keazor (2008) em quem colhemos informação sobre a representação da inscrição latina, “*Et in Arcadia ego*”, cuja autoria é atribuída a Giulio Rospigliosi (que se torna o Papa Clemente IX) e retratada, inicialmente, por Giovanni Francesco Barbieri, em Roma, em data divergente para os dois autores.

Por sua vez, Panofsky (1991, p. 388) aponta os anos de 1621 e 1623 como o período de composição da tela de Guercino, ao passo que Keazor (2008, p. 57) data o início de composição da obra alguns anos antes, de modo que o tempo para sua completude teria ocorrido entre 1618 e 1622, cuja data é a que consta no registro da tela exposta no *Palazzo Barbieri*, em Roma.

A despeito da pequena divergência quanto ao período de produção, ambos os críticos de arte concordam que, possivelmente, Guercino teria atendido a sugestão de Giulio Rospigliosi para retratar a perplexidade dos pastores da Arcádia quando estes percebem que, mesmo em um lugar idílico, a Morte coabita com o ideal harmonioso, conforme observa-se na Figura 1.

Figura 1 *Et in Arcadia Ego* – 1618-1622 – Guercino – *Palazzo Barberini, Roma*



Fonte: <https://useum.org/artwork/Et-in-Arcadia-ego-Guercino-1618>

A pintura de Guercino retrata dois pastores em um bosque quando se deparam com uma caveira humana sobre uma lápide que carrega a inscrição “*Et in Arcadia ego*”. Sobre a caveira paira uma mosca e ao lado oposto, na mesma base que sustenta o crânio, é possível observar a figura de um rato, cujas imagens (do inseto e do roedor), Panofsky (1991, p. 392) descreve-as como “símbolos populares da decadência e do tempo que tudo devora” associados à morte e seu poder inevitável de ceifar a natureza finita da vida, emblemática da perda e que também está atrelada à degradação.

Henry Keazor (2008, p. 57) se refere à “Morte” como substantivo próprio, sugestivo de um sujeito simbolizado pela caveira, que profere a mensagem referente à inscrição “*Et in*

Arcadia ego”, cuja tradução do historiador de arte alemão é manifestada nas seguintes expressões: “Eu, a Morte, também estou em Arcádia”. Tais observações denotam convergência com as ponderações de Erwin Panofsky (1991, p. 392-393) quanto à figura emblemática da caveira como “símbolo aceito da Morte personificada”, uma vez que a imagem da caveira falante era uma característica comum na arte e na literatura difundidas entre os séculos XVI e XVII.

Também no que se refere à tradução da inscrição latina, Panofsky (1991, p. 378) já havia discutido sobre interpretações semelhantes à da tradução apresentada por Keazor (2008, p. 57), a partir da compreensão expressa pelo rei Jorge III quando este aprecia o quadro de Sir Joshua Reynolds (Figura 2) e traduz “*Et in Arcadia ego*” como “a morte existe mesmo na Arcádia” para a inscrição que aparece na seguinte pintura:

Figura 2 *Mrs. Harriet Bouverie and Mrs. Frances Ann Crewe* – 1770 - Print made by Giuseppe Marchi, ca. 1735–1808, after Sir Joshua Reynolds – *Yale Center for British Art*.



Fonte: <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:21971>

A pintura (Fig. 2) estampa duas figuras femininas sentadas diante de uma lápide, com sugestiva expressão sentimental sobre a qual Panofsky (1991, p. 378) descreve como uma “pose, então em voga, das Musas Trágicas e Melancólicas”, em que uma aponta para a outra a inscrição “*Et in Arcádia ego*”. Após apresentar a tradução do rei Jorge III, Panofsky (1991, p. 378) a contrasta com uma variedade de sinônimos parafrásticos, a exemplo de:

‘Et tu in Arcadia vixisti’, ‘Eu também nasci na Arcádia’, *‘Ego fui in Arcadia’*, ‘Eu, também, nasci da Arcádia’, *‘Auch ich war in Arkadien geboren’*, *‘Moi, aussi, je fus pasteus en Arcadie’*; todas essas e outras expressões similares resultam no que a Sr^a Felicia Hermans expressou nas palavras imortais: ‘Eu, também, pastores, vivi na Arcádia’. (Panofsky, 1991, p. 378-379, aspas do autor, itálico nosso).

Erwin Panofsky considera que todas as expressões remetem à memória de um passado venturoso, cuja felicidade presente foi interrompida pela morte, nas palavras do crítico e historiador de arte alemão:

Evocam a visão retrospectiva de uma ventura insuperável, desfrutada no passado, nunca mais atingível, mas que permanece viva na memória: uma felicidade passada, terminada pela morte, e não, como implica a paráfrase de Jorge III, uma felicidade presente ameaçada pela morte. (Panofsky, 1991, p. 379)

A referida paráfrase é a tradução, feita pelo rei Jorge III, para *Et in Arcadia ego* ou “A morte existe mesmo na Arcádia”, cuja interpretação é considerada por Panofsky (1991, p. 379) como a “única gramaticalmente correta das interpretações da frase latina”, ao passo que “nossa maneira moderna de ler essa mensagem – ‘Eu, também, nasci ou vivi na Arcádia’ – é, na realidade, um erro⁶² de tradução.” Não aprofundaremos a problemática apontada pelo crítico e historiador de arte alemão porque nosso maior interesse consiste justamente na migração temática, com suas reinterpretações, e não a tradução, propriamente dita, embora consideremos

⁶² A explanação de Panofsky para a tradução de *Et in Arcádia ego* como “Eu, também, nasci ou vivi na Arcádia”, apontada como erro, se deve ao fato de que: “presumimos que o *et* signifique ‘também’ e diga respeito ao *ego*; além disso, presumimos que o verbo oculto esteja no passado; assim, atribuímos a frase toda a um defunto habitante da Arcádia. Todas essas hipóteses são incompatíveis com as regras gramaticais latinas. A sentença *Et in Arcadia ego* é uma dessas frases elípticas como *Summum jus summa iniuria*, *E pluribus unum*, *Nequid nimis* ou *Sic semper tyrannis*, nas quais incumbe ao leitor suplementar o verbo. Esse verbo oculto deve, portanto, ser sugerido inequivocamente pelas palavras expressas, e isto significa que não pode nunca estar no pretérito [...] Ainda mais importante: o *et* adverbial refere-se invariavelmente ao nome ou pronome que o seguem imediatamente (como em *Et tu, Brute*); isso significa que, no nosso caso, se refere a *Arcadia*, e não a *ego*. A tradução correta da frase em sua forma ortodoxa não é, portanto, ‘Eu, também, vivi ou nasci na Arcádia’, mas sim ‘Até na Arcádia eu estou’, da qual devemos concluir que quem fala não é um pastor ou pastora da Arcádia, já morto, mas da própria Morte. Resumindo, a interpretação de Jorge III é absolutamente correta do ponto de vista gramatical; e, com relação ao quadro de Guercino, também é absolutamente certa, do ponto de vista visual.” (Panofsky, 1991, p. 391-392)

que a expressão é representativa da própria Morte na Arcádia e não de um pastor ou pastora ali sepultado.

Nesse sentido, o da recorrência temática, trazemos o exemplo de Nicolas Poussin que reinterpreta não apenas a obra de Guercino (Fig. 1), mas apresenta releitura da sua própria criação, cuja primeira versão de *Et in Arcadia ego* também é conhecida como *Et in Arcadia ego* (Os pastores da Arcádia) I, conforme observamos na Figura 3.

Figura 3 *Et in Arcadia Ego* – 1627-1628 – Nicolas Poussin – *Devonshire Collection, Chatsworth*



Fonte: <https://www.chatsworth.org/art-archives/devonshire-collections/paintings/>

Nessa releitura da imagem de Guercino, Poussin mantém a caveira e a inscrição na pedra, mas transforma a lápide em um túmulo, enquanto o crânio fica mais relegado ao fundo. O pintor francês mantém os dois pastores que, mais do que numa contemplação melancólica

nesta segunda pintura, o pastor, aparentemente mais velho, aponta a inscrição latina ao pastor mais jovem que parece acompanhar atentamente a leitura com sugestiva expressão de perplexidade. Ao lado esquerdo dos dois pastores, Poussin acrescenta uma pastora vestida de branco e, à direita, Keazor (2008, p. 57) descreve a figura masculina como “um deus do rio”, cuja representação seria a personificação do rio Alfeu que banha a Arcádia, porém corre “escondido, debaixo da terra” e, por este motivo, sua personificação não mostra o rosto. Parece que a sequência em que figuram os pastores é propositalmente pensada para expressar a continuidade e finitude da vida, ao retratar a jovem pastora seguida da diferença gradual de idade entre os três pastores, além de remeter ao sentimento elegíaco da pintura, uma vez que a representação dos deuses rios era simbolizada por um homem mais velho, de aparência melancólica.

Para a releitura de sua própria obra, de *Et in Arcadia ego* (Os pastores da Arcádia) II, cuja composição Keazor (2008, p. 58) aponta que teria ocorrido cerca de dez anos após a primeira, Poussin parece se distanciar um pouco do primeiro quadro, conforme retrata a Figura 4.

Figura 4 *Et in Arcadia Ego* – 1637-1638 – Nicolas Poussin – Musée du Louvre, Paris



Fonte: *Web Gallery of Art* - <https://www.wga.hu/index1.html>

Neste segundo quadro, Poussin ameniza a tensão expressa anteriormente pela perplexidade dos pastores que, aparentemente, permanecem em uma contemplação mais calma, nesta releitura. A caveira não mais figura explicitamente, de modo que a alusão à morte é sutilmente simbolizada pela sombra na qual se projeta a cabeça e o braço do pastor enquanto este indica a inscrição no sarcófago. A figura feminina já não parece ser uma simples pastora, mas é apontada por Keazor (2008, p. 58) como sendo, supostamente, Clio, a Musa da história. Embora o crítico também considere que pode se tratar de Arcádia, a personificação da região da Arcádia, cujo conhecimento, da literatura arcádica por Poussin, é reconhecido por Panofsky (1991, p. 402). Este último crítico atribui a ausência explícita da caveira, no segundo quadro de Poussin, aos “espasmos da Contra-Reforma” que rejeitava objetos repulsivos como um esqueleto ou crânio humano em decomposição. No entanto, ainda que a releitura da obra, aparentemente, tenha substituído o “encontro dramático com a Morte” pela ideia de uma absorção contemplativa da imortalidade, permanece um sentimento elegíaco, mesmo que velado (Panofsky, 1991, p. 401-402).

Transcorridos pouco mais de um século e meio, o tema, *Et in Arcadia ego*, é retomado por Giovanni Battista Cipriani, artista italiano radicado na Inglaterra, onde Panofsky (1991, p. 398) assegura que permanece a “concepção original e sinistra” inerente ao tema, recorrente na Figura 5.

Figura 5 *Shepherds in Arcadia* – 1798 – Giovanni Battista Cipriani – *The British Museum*



A pintura de Cipriani retrata o emblema da Morte em que a caveira e os ossos são esculpidos no túmulo sob a inscrição “*Ancora in Arcadia Morte*”, cuja interpretação seria “Até na Arcádia existe a Morte” e sobre a qual Panofsky (1991, p. 398-399) remete à precisão da tradução do Rei Jorge III e a fidelidade de Cipriani à tradição britânica medieval na tradução da frase latina. Contudo, tal fidelidade não impediu o artista de buscar elementos em outras fontes para sua composição pictórica.

Desta forma, possivelmente baseado em Rafael, Cipriani expandiu a paisagem com o acréscimo de animais e fragmentos de edificações clássicas que substitui o túmulo de alvenaria sem arte, como a caveira depositada sobre a base tumular na composição de Guercino, cujo emblema da morte é esculpido na lápide da composição do pintor italiano neoclassicista. Além destes aspectos, há a introdução de um maior número de figuras femininas (comparativamente às telas de Poussin), na composição de Cipriani.

Em contraposição à referida precisão da tradução feita pelo Rei Jorge III, há a representação da temática como base na interpretação incorreta, segundo Panofsky (1991), como é o caso da Figura 6.

Figura 6 – *Auch ich war in Arkadien* – 1801 – Carl Wilhem Kolbe - *The British Museum*

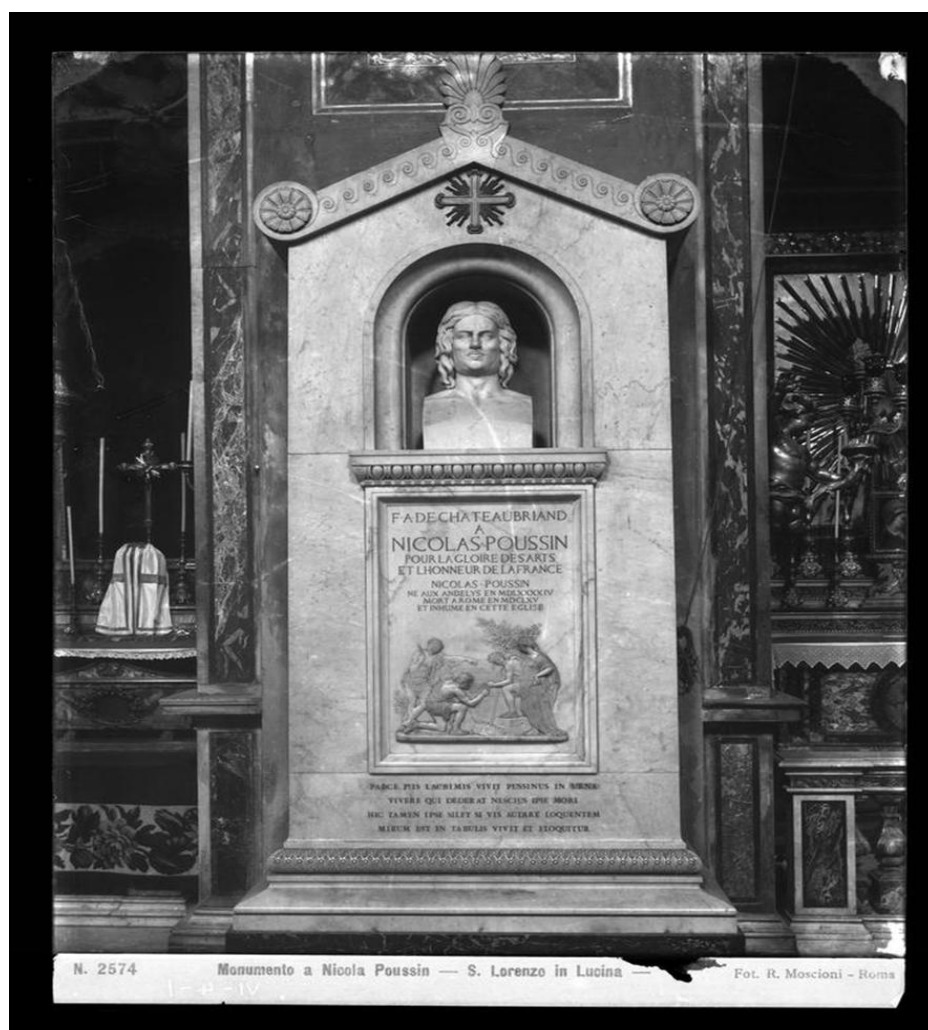


Fonte: <https://www.britishmuseum.org>

Neste quadro, Carl Wilhem Kolbe, pintor romântico alemão, retrata relvas e folhas proporcionalmente ao tamanho de arbustos. E em meio às árvores, paira a figura de dois amantes diante do túmulo, cuja inscrição, aparentemente, remete à “*Et in Arcadia Ego*”, porém a legenda da gravura registra a interpretação “*Auch ich war in Arkadien*”. Ao comentar sobre o quadro, sua inscrição e sua legenda, Panofsky (1991, p. 407-408) evoca o uso da temática retomada por Goethe e assegura que para o poeta alemão, a versão “*Auch ich war in Arkadien*” é tida como descrição de sua feliz viagem à Itália, cuja interpretação seria “Eu, também, estive na terra da alegria e da beleza”. Deste modo, a versão goethiana elimina a ideia da morte e o sentimento elegíaco presentes nas composições desde Guercino.

Contudo, o caráter melancólico e o reconhecimento da mortalidade humana permanecem com duplo significado, na Figura 7.

Figura 7 Monumento a Nicolas Poussin - 1903-1921 – Louis Desprez – Foto de Romualdo Moscioni - S. Lorenzo, Lucina, Roma



Fonte: Musei Vaticani Catalogo Online – <https://catalogo.museivaticani.va>

A permanência da imagem do sarcófago, reinterpretado por Poussin, vai além da pintura e passa à arquitetura quando a frase “*Et in Arcadia ego*” foi adotada em urnas funerárias que, segundo Keazor (2008, p. 58), na França e na Inglaterra “eram dispostas em jardins especialmente concebidos para transmitir na vida real a atmosfera da pintura de Poussin”. Deste modo, a segunda versão composta pelo pintor francês foi escolhida, no século XIX, para adornar o monumento erigido em homenagem a Poussin, na igreja onde foi sepultado.

As imagens 8, 9 e 10 são representativas do período moderno-contemporâneo em que se observa a migração temática na escultura, no cinema, na fotografia e nas imagens produzidas por mídias digitais.

Figura 8 *Et in Arcadia ego* – 1976 – múltiplos artistas. Foto de Antonia Reeve, Escócia



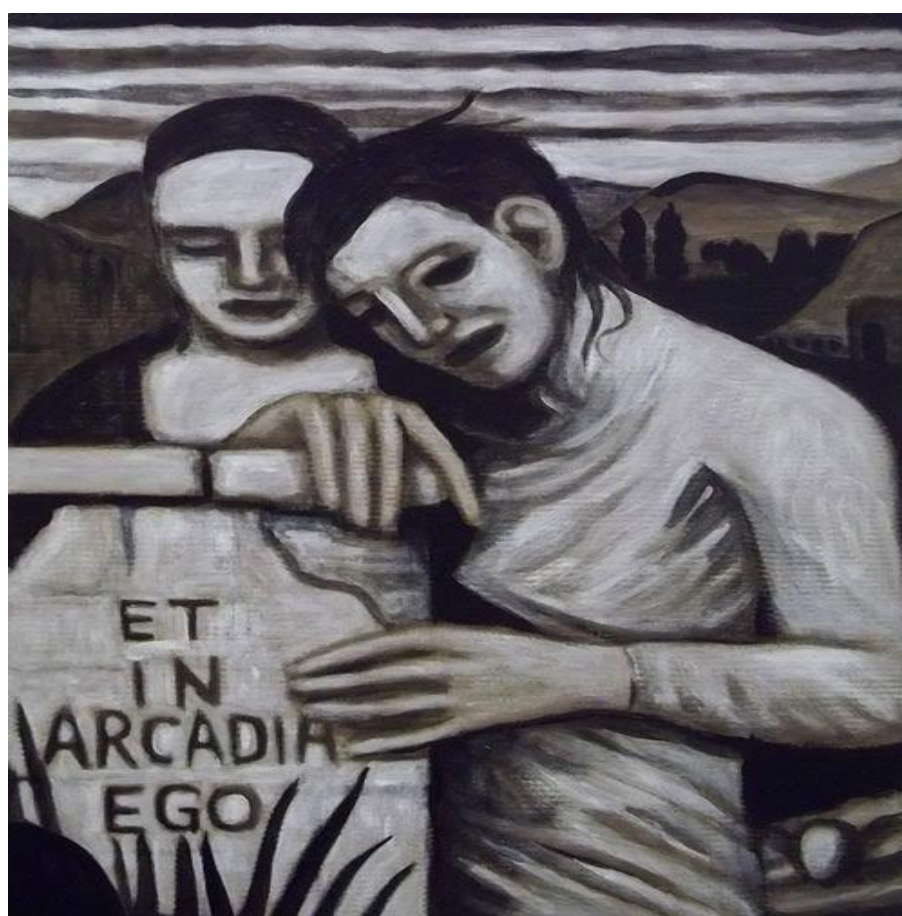
Fonte: <https://www.nationalgalleries.org>

Figura 9 *Et in Arcadia ego* – 1989 – Clemens Klopfenstein (Direção, roteiro e cinematografia), Itália



Fonte: <https://mubi.com/en/br/films/et-in-arcadia-ego-1989>

Figura 10 - *Et in Arcadia ego* – sem data informada – Artista não identificado



Fonte: <https://br.pinterest.com>

Conforme observamos, a migração do motivo *Et in Arcadia ego*, desde a tradição pictórica barroca até as imagens cinematográficas e às releituras moderno-contemporâneas, evidencia um deslocamento progressivo da morte como signo alegórico, inscrito na experiência do tempo e da memória. Na imagem do filme *Et in Arcadia Ego* (1989), de Clemens Klopfenstein, a figuração dos personagens evoca os pastores das pinturas de Guercino e Poussin, porém a inscrição apontada numa escultura moderna converte o motivo arcádico em espaço sugestivo de suspensão e melancolia. A proposição de estabelecer diálogo entre a imagem cinematográfica e as Figuras 8 e 10, reforça a ideia de que tais imagens representam e reorganizam modos de pensar histórica e literariamente situados, operando como “valores simbólicos” em suas diversas expressões (Panofsky, 1991, p. 53).

Essa inflexão é aprofundada quando consideramos a dimensão temporal das imagens marcada pela duração e suspensão de elementos temáticos, de modo que estes se aproximam da noção de “imagem-tempo”, na qual coexiste um jogo do que é visível e daquilo que remete à memória, como experiência do tempo e este “como representação indireta que decorre da síntese de imagens” (Deleuze, 2005, p. 49).

As imagens das Figuras 8 e 9, assim como a composição da Figura 10, são sugestivas de articulação entre diferentes camadas temporais que convocam simultaneamente a tradição clássica e sua impossibilidade de restituição, ainda que evoquem elementos que atravessam o tempo, a exemplo do túmulo. Tal operação pode ser compreendida à luz do conceito de anacronismo das imagens, segundo o qual toda imagem é atravessada por sobrevivências e deslocamentos (Didi-Huberman, 2015, p. 44). A Arcádia, nesse sentido, não desaparece, mas persiste como vestígio, como memória de perda e fragmento que insiste em reaparecer sob a forma de ausência, instaurando uma melancolia que deriva da consciência de sua irreuperabilidade.

A Figura 10, por sua vez, explicita esse processo de reelaboração ao apresentar uma apropriação estilizada do motivo, na qual a supressão da caveira, elemento central nas formulações barrocas, especialmente em Guercino, não elimina o *memento mori*⁶³ (Panofsky, 1991, p. 394), mas o internaliza na expressividade das figuras. Essa manifestação indica uma passagem do signo alegórico para uma experiência subjetiva da finitude, em consonância com

⁶³ Literalmente, a expressão latina significa “lembra-te de que morrerás” ou “lembra-te da morte”, cuja origem medieval enfatizava o aspecto sombrio, focado no terror da morte e na degradação física representados por caveiras e esqueletos, com o intuito de incentivar a moralidade cristã, no sentido de servir como um freio ao orgulho e aos prazeres considerados banais. No entanto, Panofsky (1991, p. 393-394) esclarece, em nota, que, em Guercino, esse aviso moralizante se disfarça e em vez de uma imagem puramente macabra, a mensagem de que a morte está presente até nos lugares mais idílicos (como a Arcádia pastoral) é apresentada de forma mais sofisticada e melancólica, típica do pensamento humanista e clássico.

a ideia de que a arte moderna transforma os valores simbólicos herdados em experiências sensíveis e histórico-literárias (Argan, 1992, p. 47–49).

Assim, o diálogo estabelecido entre as três últimas imagens, paralelamente às representações do motivo *Et in Arcadia ego* desde Guercino e Poussin, evidencia que o tema não apenas atravessa épocas diversas, mas reconfigura a melancolia contemporânea, na qual a perda é representada como uma ausência, ao passo que, simultaneamente, também é evocação de presença silenciosa que habita tanto a paisagem quanto a memória.

Talvez não seja demais considerar que todas ou, senão, a maior parte das representações pictóricas referentes ao tema *Et in Arcadia ego* remetem, explícita ou sutilmente, à melancolia inerente à finitude, à perda representada pela morte. Tal temática também marca presença na literatura, no que se refere às manifestações arcádicas atravessadas por tensão desde Teócrito, Virgílio e a retomada de sua Arcádia ao longo do tempo.

Nesse sentido, nossa discussão a respeito da recorrência do tema arcádico que atravessa temporalidades distintas nas artes em geral e na literatura, apresentando a coexistência do ideal harmônico e da tensão melancólica, contribuem para o desenvolvimento das nossas considerações sobre a transmissão e transformação de tópicos arcádicos para a poesia modernista, sobretudo a de Drummond, a ser abordada nas próximas seções desta tese.

Contudo, por ora, voltamos à poética claudiana para pensar sobre um outro lado representativo da morte em seu ideal arcádico, a perda concreta das paisagens do berço mineiro como um dos motivos constituintes do dilaceramento do poeta marianense. Na “Écloga XIV” e no Soneto “II”, a imagem das águas turvas do Ribeirão do Carmo, emblemático de sua origem, simboliza uma terra natal já obscurecida pela morte da paisagem e impossibilidade de restituição de suas riquezas naturais, sobretudo os minérios, ouro e diamante. A turvação das águas, oriunda da mineração, traduz a perda da transparência primeira, tornando a origem uma presença evocada e irrecuperável, simultaneamente.

Essa duplicidade repercute no estranhamento expresso no Soneto “VII”, em que o sujeito lírico revela não reconhecer plenamente o lugar em que se encontra. O espaço presente não corresponde ao ideal arcádico, tampouco restitui a integridade da paisagem natal. O poeta situa-se, assim, entre dois mundos: a Arcádia literária, idealizada e inalcançável, e a terra mineira, real, mas perdida em sua plenitude original.

Desse modo, a tensão arcádica herdada de Virgílio, **entre idealização e perda**, adquire, em Cláudio, contornos históricos e subjetivos, convertendo-se em experiência de deslocamento.

Apesar da evidência desse temperamento melancólico, permanece a necessidade de compreender com maior profundidade os mecanismos que estruturam tais manifestações na

poesia claudiana. É nesse ponto que a teoria freudiana se revela produtiva, pois ao tratar do luto e da melancolia, Freud destaca a estreita ligação entre ambivalência e perda, observando que a melancolia partilha características do luto, mas dele se distingue por implicar uma identificação do eu com o objeto perdido:

Portanto, a *melancolia* toma uma parte de suas características do luto [...]. Ela é, por um lado, como o luto, reação à perda real do objeto amoroso, mas além disso é marcada por uma condição que se acha ausente no luto normal, ou que, quando aparece, transforma-o em patológico. A perda do objeto amoroso é uma excelente ocasião para que a *ambivalência* das relações amorosas sobressaia e venha à luz. (Freud, 2010, p. 183, grifo nosso).

À luz da formulação freudiana, compreendemos que, na lírica de Glauceste Satúrnio, a perda não se limita a um dado circunstancial, mas converte-se em estrutura constitutiva do eu poético. A Arcádia, além de espaço idealizado externamente, passa a integrar o próprio sujeito como objeto internalizado, cuja ausência provoca tensão.

A ambivalência indicada por Freud (2010), amar e, simultaneamente, ressentir-se do objeto perdido, ilumina a oscilação entre exaltação e desencanto ao berço mineiro que marca o discurso poético, evidenciando que o dilaceramento não decorre apenas da realidade empírica, mas da fratura entre o ideal e o real.

No que tange à “reação à perda real do objeto” relacionada ao luto, Walter Benjamin (2024) trata de tal aspecto com base numa visão literária, sobretudo no que concerne (ou não) ao “estado afetivo do poeta”:

O luto é o estado de alma em que o sentimento reanima o mundo vazio apondo-lhe uma máscara, para experimentar um prazer enigmático à vista dele. Todo o sentimento está ligado a um objeto apriorístico, e a representação deste é a sua fenomenologia. A teoria do luto, tal como ela ia se delineando enquanto contraponto para a da tragédia, só pode, por isso, ser desenvolvida através da descrição daquele mundo que se abre diante do olhar do melancólico. [...] Se as leis do drama trágico lutuoso se encontram no âmagô do próprio luto, em parte explícitas, em parte implícitas, a sua representação não se destina ao estado afetivo do poeta nem ao público, mas antes a um sentir dissociado do sujeito empírico e intimamente ligado à plenitude de um objeto. (Benjamin, 2024, p. 144-145)

A perspectiva benjaminiana permite deslocar a análise do plano estritamente biográfico para o plano da forma poética. Se o luto, enquanto estrutura estética, cria um “mundo” que se abre ao olhar melancólico, então a paisagem claudiana, com seus contrastes entre ideal e rusticidade, não deve ser lida apenas como expressão direta do estado emocional do autor, mas

como construção simbólica em que o objeto perdido adquire plenitude estética. Assim, a “máscara” de que fala Benjamin pode ser entendida como a própria Arcádia literária, ou seja, como uma forma que reveste o mundo empírico e o reorganiza sob o signo da perda.

A teoria freudiana faz sentido quando trata da questão do conflito entre luto, a perda real, e a melancolia como abatimento doloroso relacionado à perda de natureza ideal, ao passo que a reflexão de Benjamin sugere que tal conflito se formaliza poeticamente, independentemente de uma coincidência imediata com o estado afetivo do poeta empírico.

Esse duplo enquadramento teórico permite compreender a cisão constitutiva da *persona* poética, Glauceste Satúrnio, que, de certo modo, aparenta exprimir traços próprios de Cláudio Manuel da Costa, conforme aponta Laura de Mello e Souza (2011, p. 14) ao qualificá-lo como um homem “cindido por conflitos internos incontornáveis”.

Um dos aspectos da cisão de Cláudio estaria relacionado à dualidade envolvendo realidade (incluindo traços biográficos) e ficção poética (a idealização arcádica), tendo em vista sua relutante volta ao berço mineiro. O regresso só teria ocorrido devido aos problemas familiares resultantes da perda do pai, cuja responsabilidade de cuidar da mãe viúva, dos irmãos mais novos e dos bens da família, recaía sobre o poeta recém-formado em Cânones (Souza, 2011, p. 67). Tudo isso em contraposição ao desejo de permanecer em terras europeias, sua Arcádia idealizada representativa do *locus amoenus*, que contrastava com a rudeza da pátria, figurativa de um *locus terribilis*, no qual se sente distante das musas e até parece perder sua “inspiração”, conforme observa Eduardo Frieiro:

Cláudio Manuel da Costa, que estudou em Coimbra e publicou na Europa a sua obra de valor poético, parece ter **perdido a inspiração** ao regressar a Minas (a observação é do inolvidável mestre João Ribeiro) e, na própria pátria, confessou-se ‘poeta desterrado’, por não poder ‘substabelecer aqui as delícias do Tejo e do Mondego’: sentia-se entorpecido entre rudes trabalhadores empenhados ‘na ambiciosa fadiga de minerar a terra’. Depois, já reconciliado com a ‘grossaria dos habitantes’, compôs o poema épico Vila Rica, obra larvar, imperfeita e dessaborida, muito abaixo dos seus méritos de poeta. (Frieiro, 2020, p. 84, grifo nosso)

Com base nesses aspectos conflitantes, observados por Souza (2011) e Frieiro (2020), vemos na poética claudiana a relação entre o luto e a melancolia: em Cláudio, há a perda familiar e em Glauceste Satúrnio há o desdobramento da melancolia com a perda da paisagem harmoniosa arcádica. Desse conflito resulta a incompatibilidade entre as memórias figurativas dos rios europeus e a rudeza nas suas Minas Gerais (o berço amado, porém de dura realidade),

o que incorre no aspecto melancólico ambivalente que Freud denomina como “oposição de amor e ódio” (Freud, 2010, p. 184).

Tal oposição é concernente à pátria da qual a *persona* poética ao mesmo tempo que exalta as montanhas, pranteia a rusticidade das gentes incultas e a fereza do Ribeirão do Carmo explorado pela mineração.

Outro aspecto representativo da cisão claudiana estaria relacionado ao seu processo criativo em que o nome escolhido para a ficção pastoril já indica que a melancolia é indissociável de Glauceste Satúrnio.

Sérgio Alcides (2003) aponta que a “delegação poética”⁶⁴ claudiana foi constituída com base na manifestação de sua afinidade estético-afetiva com a melancolia dos letrados que usavam do recurso para tal transferência lírica (do poeta para o pastor). Mais ainda, o crítico afirma que o nome pastoril, duplamente composto, expressa dupla ambivalência considerando que o poeta reafirmava, desta maneira, sua filiação aos fundamentos da melancolia humanista⁶⁵ que remonta à Antiguidade, perpassa a Idade Média e chega até o arcadismo brasileiro (Alcides, 2003, p. 154).

O próprio poeta declara, no “Prólogo” das *Obras*, que parte do seu processo criativo se deu após o retorno de Coimbra (Costa, 1996, p. 48). Ou seja, é num contexto de inadequações, transformações e início da consagrada, ainda que contestada, formação da literatura brasileira que as *Obras*, controversamente emblemáticas da instauração do Arcadismo no Brasil, trazem à tona a temática da melancolia, no canto ambivalente do poeta pastor, Glauceste Satúrnio, cujo cerne identitário denota ser filiado à melancolia.

Nossa crença sobre a associação da “delegação poética” claudiana aos fundamentos da melancolia, parte, inicialmente, da declaração de Andréa Sirihal Werkema: “Glauceste Satúrnio carrega, mesmo em seu nome, a filiação ao deus mitológico do tempo (Saturno ou Cronos), e ao planeta que rege os afetados pela bile negra, a melancolia.” (Werkema, 2019, p. 270).

⁶⁴ O crítico faz alusão à seguinte expressão usada por Antonio Candido: “Cf. A. Candido, 1957, I, p. 63; ‘A poesia bucólica se caracteriza por uma *delegação poética*, a saber, a transferência da iniciativa lírica a um pastor fictício’.” (Alcides, 2003, p. 154; aspas e grifos do autor).

⁶⁵ Na perspectiva de Jean Starobinski, a melancolia, em sua dimensão humanista e cultural, não se reduz a um sintoma clínico ou a uma simples patologia, mas é “o predomínio desmedido que uma ideia exclusiva exerce sobre o espírito”, configurando-se como uma forma de experiência reflexiva ou existencial que vincula intensidade de pensamento, sensibilidade e condição humana diante de si mesmo e do mundo. O estudioso suíço aborda a melancolia como um traço essencial ao sujeito reflexivo, seja literário, filosófico ou artístico, que experimenta uma profunda interioridade, muitas vezes tensionada entre sofrimento e criação (Starobinski, 2016, p.65-66).

E do próprio Cláudio Manuel da Costa obtemos a confirmação de seu nome de ficção pastoril, Glauceste Satúrnio⁶⁶, com um pronunciamento, confirmando a existência da Arcádia Ultramarina em Minas, na data de 1768⁶⁷, em *O Parnaso Obsequioso e Obras Poéticas*, na qual o poeta assim se autodenomina enquanto descreve a Arcádia e a atividade de outros pastores:

Parece que já reclinados sobre a relva se deixam ver os nossos músicos Pastores! As faias mais copadas, os álamos, os pinhos frondosos tecem vegetantes dosséis com que da calma se defendem; vagam sem temor pelos campos os esparzidos rebanhos; as feras não os perseguem, divertidos, entretanto toma *Orisênio* a frauta para cantar o seu Daliso; **Glauceste uma inscrição lhe prepara ao nome**; mimosas e sinceras Ninfas tecem coroas de flores para a formosa Lucinda; tudo respira delícia, tudo prazer. (Costa, 1996, p. 341, itálico do autor e negrito nosso).

Confirmada, pelo poeta, a “delegação poética”, nossa investigação prossegue no sentido de elucidar a referida filiação melancólica. Para isso estabelecemos diálogo entre as considerações de Andréa Sirihal Werkema (2019) e Sérgio Alcides (2003). A leitura deste amplia as ideias da estudiosa ao afirmar que a escolha do nome e sobrenome pastoris não foi aleatória.

Ao contrário, o crítico assegura que o poeta foi preciso em sua preferência e essa precisão tem duplo sentido: primeiramente por necessitar do *status* ao se identificar com nome pastoril considerando a possibilidade do estabelecimento de uma “colônia” da Arcádia Romana em Vila Rica. E o segundo motivo estaria atrelado ao recorrente qualificativo dado ao poeta, a ambivalência, que, ao que os estudos indicam, estaria associada a um aspecto melancólico da personalidade de Cláudio:

Cláudio Manuel manifesta sua **afinidade estético-afetiva com a melancolia** dos letrados no próprio recurso da ‘delegação poética’. Em fins da década de 1760, ele precisou tomar nome e sobrenome pastoris diante da possibilidade do estabelecimento de uma ‘colônia’ da Arcádia Romana em Vila Rica. *Glauceste Satúrnio* foi o nome escolhido. Duplamente, **e com dupla ambiguidade, o poeta reafirmava sua filiação à linhagem da melancolia humanista**. (Alcides, 2003, p.154, aspas e itálico do autor; negrito nosso).

⁶⁶ Parte das considerações referentes às implicações da ficção pastoril, de Cláudio Manuel da Costa, é retomada de nosso estudo anterior, (Silva, 2021).

⁶⁷ Nota de Melânia Silva Aguiar: “a existência de uma Academia em Minas em 1768 está clara neste pronunciamento; sua conformação arcádica é visível nas linhas que se seguem. [...] Recentemente Antonio Candido divulgou um documento assinado pelo Custódio da Arcádia Romana, *Mireo Rofeático*, que dá notícia de uma *Colônia Ultramarina*. Trata-se de um diploma conferido ao poeta brasileiro Joaquim Inácio de Seixas Brandão, de nome pastoril *Driásio Erimanteu*, em 1764. Esta Arcádia Ultramarina, ou Colônia Ultramarina, estaria ligada à Arcádia Romana e teria sido criada por empenho de Basílio da Gama, ou *Termino Sipílio*, membro comprovado, como se sabe, da Arcádia Romana”. (Costa, 1996, p. 1077).

A abordagem de Sérgio Alcides (2003) permite compreender que a “delegação poética”, longe de configurar mero aspecto convencional da estética arcádica, converte-se, no caso de Cláudio Manuel da Costa, em gesto de autorrepresentação simbólica. Isso porque, ao escolher o nome Glauceste Satúrnio, o poeta não apenas cumpre uma exigência institucional da Arcádia, mas inscreve-se deliberadamente numa tradição letrada marcada por aquela referida melancolia humanista.

Nesse sentido, a dupla ambiguidade apontada pelo crítico, institucional e afetiva, reforça a hipótese de que a filiação arcádica, em Cláudio, é atravessada por uma densidade subjetiva que excede o convencionalismo.

É justamente nesse ponto que o diálogo com Candido (2009, p. 63) se torna pertinente, pois quando o crítico define a poesia bucólica como “transferência da iniciativa lírica a um pastor fictício”, destacando o caráter disciplinador e abstrativo da experiência individual, evidencia o fundamento formal da “delegação poética”, própria do Arcadismo.

Contudo, ao afirmar que “os pastores de Cláudio encarnam frequentemente o drama do artista brasileiro, situado entre duas realidades”, o crítico desloca o debate para um plano histórico e existencial (Candido, 2009, p. 91).

Dessa forma, a *persona* pastoril que, em tese, diluiria a individualidade em favor do tipo literário, encarna uma subjetividade cindida. Assim, a “delegação poética” claudiana não elimina a tensão interior, antes, a reorganiza sob forma simbólica, permitindo que a ambivalência, apontada por Alcides (2003, p. 154) encontre expressão no interior de um lirismo emblemático.

Nessa perspectiva, o sobrenome Satúrnio adquire relevo particular. A referência a Saturno, planeta tradicionalmente associado à melancolia, conforme Klibansky, Panofsky e Saxl (1991, p. 139-140), cuja associação se estende ao peso reflexivo e à gravidade do temperamento, parece condensar aquilo que distingue Cláudio de outros árcades tidos como mais harmoniosamente integrados ao ideário pastoral.

Ainda que tal oposição não deva ser simplificada, como adverte Alcir Pécora (2018, p. 198), ao identificar em Silva Alvarenga uma “evocação melancólica da aura clássica” sob a aparência de amenidade, é possível reconhecer que, em Cláudio, a simbologia saturnina não se limita a matizar o discurso bucólico, uma vez que, aparentemente, ela o atravessa estruturalmente. Com isso, a brandura civil e a pacificação dos afetos, características do *locus amoenus*, coexistem com uma tonalidade grave que tensiona o equilíbrio arcádico, aproximando-o de uma experiência interior mais densa.

Tal densidade encontra respaldo também na leitura de Melânia Silva Aguiar (1996, p. 31), ao destacar a imagem de um intelectual solitário, de inclinação reflexiva e “dotado de temperamento mais propenso ao sublime”, conforme confissão do próprio poeta no “Prólogo” das *Obras*.

A inclinação ao sublime, entendida como elevação grave e contemplativa, dialoga com a tradição simbólica de Saturno, frequentemente associada ao gênio melancólico, à introspecção e à consciência aguda da transitoriedade.

A *persona* Saturnio, portanto, não apenas nomeia um pastor, mas também cristaliza uma autoimagem intelectual em que erudição, recolhimento e severidade se articulam. Representação, esta, que mais uma vez evoca a revisitação claudiana à tradição melancólica, conforme aquele pensamento de Starobinski (2016, p. 45) no que se refere ao eremita como representativo do temperamento melancólico, o que corresponde a serem “filhos de Saturno”, predispostos à contemplação e às atividades intelectuais, porém sob a exposição dos malefícios da acedia, como era próprio do contemplativo desde a Idade Média.

Laura de Mello e Souza (2011, p. 151), ao lembrar que Cláudio assinou como Glauceste Saturnio no manuscrito oferecido a Valadares, autodesignando-se “vice-custódio”, acrescenta outra camada de significado ao pseudônimo. O nome árcade não circula apenas no espaço ficcional da poesia, mas integra a sociabilidade letrada e política da época.

A *persona* pastoral infiltra-se na prática social do magistrado, sugerindo que a “delegação poética” não se restringe à esfera literária, uma vez que também participa da construção pública de uma identidade. O contraste entre a austeridade do magistrado e a sensibilidade melancólica do poeta não configura, desse modo, oposição excludente, mas antes duplicidade constitutiva, traço que reforça a ambivalência já assinalada por Alcides (2003).

No que se refere às implicações do nome e sobrenome pastoril claudiano, Sérgio Alcides (2003, p. 166) inicia as ponderações pelo sobrenome, Saturnio. Entretanto, em homenagem à confissão do poeta no “Prólogo” das *Obras*, julgamos conveniente seguir a ordem inversa e considerar primeiramente o nome, Glauceste. Segundo o crítico, quatro premissas fundamentam os esclarecimentos acerca da escolha.

A associação entre o prefixo Glau e a primeira sílaba, Cláu, constitui a hipótese mais imediata, embora insuficiente para explicar, por si só, a acuidade do gesto onomástico. As demais premissas, que envolvem referências eruditas e ressonâncias simbólicas, indicam que o nome próprio também participa da estratégia de autorrepresentação, compondo, ao lado de Saturnio, um signo complexo em que tradição clássica, identidade pessoal e filiação melancólica se entrelaçam.

Ao prosseguir com a exposição das ideias hipotéticas referentes à filiação da “delegação” pastoril claudiana, filiada à melancolia, Sérgio Alcides (2003) busca suprir a insuficiência da primeira explicação. Dessa forma, o crítico associa o nome Glauceste a um dos vários personagens shakespearianos de nome Gloucester, apesar de considerar o fator referente à diferença da pronúncia inglesa [glɒstə⁶⁸].

A justificativa se fundamenta no fato de que, na obra de Shakespeare, mais de um Gloucester tem tendência à melancolia tanto para o bem, como é o caso do conde de Gloucester, do Rei Lear, quanto para o mal, a exemplo do cruel duque de Gloucester que protagoniza Ricardo III (Alcides, 2003, p.166).

Apesar de comparar esta suposição a um território movediço, o crítico julga que é uma alternativa a ser considerada, porém ressalta que é preciso evitar qualquer conclusão que se dê por plenamente encerrada.

Em coerência a esta ressalva, o crítico levanta a terceira hipótese considerando a origem do prefixo que supõe vir do grego *glaukós*, termo relacionado à coloração que varia entre verde, azul e tom acinzentado como o verde oliva. Variações de cores que são associadas à possibilidade de revelação da cor dos olhos do poeta, além de correlacionar tal aspecto aos traços característicos dos amantes melancólicos, fundamentando-se nas ideias do médico seiscentista, Jacques Ferrand⁶⁹, cuja opinião era de que a cor dos amantes melancólicos tinha tonalidade pálida, mesclada de verde, baça ou verde-escuro (Alcides, 2003, p. 166).

A última conjectura levantada por Sérgio Alcides, quanto ao nome Glauceste, é a aproximação deste ao conflituoso Alceste, da comédia de Molière, *O Misanthropo*⁷⁰, lembrando que o personagem era bastante conhecido no século XVIII:

Se isso for verdadeiro [...], então o poeta mineiro deliberadamente optou por absorver toda a ambiguidade que Molière depositou no caráter de Alceste. O personagem, com seu temperamento irascível e alheio, servia ao teatrólogo para a crítica dos costumes na sociedade de corte. Era um homem virtuoso e, acima de tudo, inimigo mortal da hipocrisia. Por outro lado, no entanto, seu apego à virtude e à franqueza, para a sensibilidade da época, beirava o ridículo e chegava às raias da insanidade. (Alcides, 2003, p. 162)

O crítico prossegue suas pressuposições aproximando a dualidade característica de Cláudio, evocando aquele conflito entre sua criação e sua formação. Parece que Cláudio adotou, além das “virtudes”, as “fraquezas” do caráter de Alceste, se é que, no caso do poeta mineiro,

⁶⁸ cf. Tophenetics (2025).

⁶⁹ (Fumaroli, 1944, p. 423 *apud* Alcides, 2003, p. 154).

⁷⁰ cf. (Oliveira, 1980, p. 14; Lopes, 1985, p. 167 *apud* Alcides, 2003, p. 162).

se possa considerar fragilidade o seu dilaceramento que, talvez, seja a essência e a força do seu lirismo. Neste sentido, talvez seja pertinente considerar, por outro prisma, que o nome do pastor claudiano alude à outra personagem Alceste, a figura feminina mitológica, personagem da tragédia de Eurípides, *Alceste* ou *Alcestis*, cujo nome deriva do grego *Alkēstis*. O drama, apresentado em 438 a. C. trata da morte do rei da Tessalia, Admeto, que recebe o conselho para encontrar alguém disposto a morrer em seu lugar, pois de outra forma não poderá viver. Alceste, sua esposa, entrega a vida antes de ter consciência de que o fato e a forma de sua morte mancham a vida do esposo, porém Alceste é resgatada da morte pelo velho amigo de Admeto, Hércules, que aparece a tempo de devolvê-la ao marido. Neste sentido, o nome de Alceste é associado à força e à coragem (Britannica, 2020, n.p.).

De todo modo, é interessante considerar os traços ambivalentes do poeta associados aos aspectos de ambiguidade com base em diferentes perspectivas literárias, ou seja, considerando a possibilidade de algum influxo das supostas leituras, referentes, também, à personalidade de Molière:

Caso tenha mesmo extraído seu nome pastoril do misantropo Alceste, o poeta mineiro terá incorporado à sua ‘delegação poética’ as ambiguidades do personagem de Molière – suas virtudes sempre louváveis, mas também seu jeito um tanto ridículo. Cláudio Manuel assim optava por uma designação autoirônica, coerente com o tom parodístico do primeiro bloco do Prólogo ao Leitor. Isso, a meu ver, aprofunda ainda mais a imagem dilemática desse letrado que se via confundido entre uma *criação* e uma *formação* que apontavam para direções opostas. Contudo, não dispomos de suficientes elementos para garantir com toda certeza que Cláudio Manuel tinha o *Misanthropo* em mente, ao compor seu nome pastoril. (Alcides, 2003, p. 165, aspas e grifo do autor).

A “imagem dilemática”, aparentemente, estaria associada ao nome, além de estabelecer relação com o sobrenome que acompanha o nome de Glauceste, conforme pondera Sérgio Alcides ao inferir que a escolha do qualificativo, Satúrnio, equivaleria ao adjetivo ‘saturnino’ que, segundo o crítico, pode evocar dois aspectos remissivos:

Em primeiro lugar, remete ao mito de Saturno, o deus das messes e dos pastores, decaído pela traição do filho, Júpiter. Saturno presidia a luminosa Idade de Ouro, tantas vezes suspirada por Cláudio Manuel. Naquele tempo – que o Cristianismo prontamente associaria ao Éden bíblico – a primavera era eterna e a terra frutificava sem ser arada; os rios corriam de leite e néctar e os carvalhos davam mel; o homem estava ali na fruição da vida, simplesmente, sem fadiga nem cuidados. Júpiter, no entanto, apossou-se do mundo e atirou Saturno em meio às trevas do Tártaro, estabelecendo a Idade de Prata, que logo decairia [...] (Alcides, 2003 p. 154).

A segunda reminiscência do sobrenome pastoril de Cláudio, apontado pelo crítico, se dá com base no mito de Saturno, cujo astro acreditava-se ser o mais distante da Terra e se distinguia por uma “contradição interna ou ambivalência”, conforme explicação de Klibansky; Panofsky; Saxl (1991, p. 145). Saturno astro foi associado ao deus Cronos pelos astrônomos babilônios, além do fato de que, na desventura de Saturno-deus, os astrólogos antigos passaram a ver o planeta Saturno como um astro sombrio e frio, patrono da melancolia, desfavorável a seus filhos, a despeito de ser propício à agricultura:

Vettius Valens, por exemplo, admitia que Saturno influísse positivamente sobre o cultivo da terra e os afazeres do campo; sobre os homens, no entanto, sua influência não poderia ser mais funesta: ‘Saturno torna as pessoas rabugentas e caluniosas, sempre cheias de cuidados, sempre a desprezarem-se a si próprias, solitárias, delirantes, sempre a correr atrás do próprio dolo, muito austeras, (...) ressequidas e sempre vestidas de preto, importunas, profundamente tristes e infelizes (...)’ [*apud Klibansky et al., ibidem*, p. 220, n.50]. Na Idade Média, Saturno-astro seria afinal associado à bile negra, que passaria a ser o influxo característico que imputaria a seus filhos. Nessa época, empreendia-se uma fusão entre a astrologia e a doutrina médico-hipocrática dos Quatro Temperamentos. Esta estabelecia que a personalidade individual era determinada pelo temperamento de quatro substâncias humorais que fluíam no corpo humano: o sangue, a bile amarela, a bile negra e a fleuma. (Alcides, 2003, p. 155).

A discussão sobre o aspecto melancólico, que envolve a personalidade de Glauceste Satúrnio, associada à concepção dos temperamentos e à influência da bile negra, não se esgota com esta última explanação de Alcides (2003) em diálogo com Klibansky; Panofsky; Saxl (1991). No entanto, consideramos que a leitura dos poemas possibilita uma espécie de visualização dos aspectos abordados até aqui. Com base nessa ideia, julgamos que o soneto “LIX” se constitui um dos mais expressivos e ambivalentes lamentos melancólicos claudianos:

Soneto LIX

Lembrado estou, ó penhas, que algum dia,
Na muda solidão deste arvoredado,
Comuniquei convosco o meu segredo,
E apenas brando o Zéfiro me ouvia.

Com lágrimas meu peito enternecia
A dureza fatal deste rochedo,
E sobre ele uma tarde, **triste, e quedo,**
A causa de meu mal eu escrevia.

Agora torno a ver se a pedra dura

Conserva ainda intacta essa memória
Que debuxou então minha escultura.

Que vejo! esta é a cifra: **triste glória!**
Para ser mais **cruel a desventura,**
Se fará imortal a minha história.
(Costa, 1996, p. 77, grifo nosso).

A filiação melancólica da ficção pastoril de **Glauceste Satúrnio** à tradição saturnina, conforme discutida por Sérgio Alcides (2003), possibilita compreender o soneto “LIX” como expressão paradigmática de uma subjetividade marcada pelo influxo de Saturno-astro ou pela herança simbólica do mito de Saturno-deus.

Se, por um lado, o sobrenome do pastor árcaico ultramarino, Satúrnio, evoca a Idade de Ouro, tempo idealizado de plenitude, harmonia e prosperidade para o seu berço mineiro, por outro, remete ao planeta frio e sombrio associado à bile negra e à melancolia, conforme a tradição retomada por Klibansky, Panofsky e Saxl (1991, p. 139-140).

Essa perspectiva também é abordada por Walter Benjamin (2024, p. 155) para quem “a teoria da melancolia está intimamente ligada à doutrina da influência dos astros”, sendo Saturno o planeta que preside ao estado melancólico. Sob sua influência, o melancólico inclina-se à contemplação e ao recolhimento interior, uma vez que esse astro, “supremo e mais afastado da vida quotidiana”, conduz a alma a desviar a atenção das coisas exteriores para o próprio espírito.

Além de reafirmar a influência saturnina sobre a melancolia, Walter Benjamin retoma o estudo *A melancolia I* de Klibansky, Panofsky e Saxl e atribui a estes estudiosos a recuperação da imagem de Saturno correspondente à concepção grega de melancolia. É dessa tradição que decorre o caráter dialético do planeta, cuja compreensão, segundo o crítico, “só pode ser procurada na própria estrutura interna da concepção mitológica de Cronos” (Benjamin, 2024, p. 156).

A partir da identificação desse traço dialético, o crítico alemão assegura que a concepção mitológica de Cronos é de “natureza dualista” de forma tão intensa que Cronos se caracteriza como um “deus dos extremos”: se por um lado, se caracteriza como “o grande senhor da Idade de Ouro”; de outro lado, é o “deus triste, destronado e humilhado”. Mais ainda, é cria e devora inúmeros filhos, além de ser “um monstro que tem de ser vencido pela astúcia mais simplória”, enquanto, simultaneamente, é aquele que está condenado a ser eternamente infértil, ao passo que também é “o velho deus da sabedoria, venerado como a inteligência suprema” (Benjamin, 2024, p. 156).

Também Moacy Scliar (2003, p. 34), quando trata sobre a revisitação da filiação saturnina nos trópicos, retoma a ideia de que “Saturno e Mercúrio são os astros que condicionam o clima emocional do Renascimento”. Indo além, o pesquisador brasileiro se vale do “Ensaio sobre a tristeza brasileira” componente da obra *Retrato do Brasil* (1928), de Paulo Prado, e afirma que, especialmente os letrados do século XVIII, teriam herdado a melancolia dos colonizadores (Scliar, 2003, p. 170). Neste sentido, o estudioso infere que, do Renascimento, o Brasil (colônia) teria recebido a “pior” herança dos colonizadores, ou seja, “a ambição do ouro e a sensualidade livre e infrene que, como culto, o Renascimento fizera ressuscitar”. Além disso, “levar as riquezas e, na ausência de mulheres brancas, possuir as índias era o *primum mobile* dos povoadores - raros de ‘origem superior e passado limpo’ - que aqui chegavam”. (Scliar, 2003, p. 189, aspas do autor).

Assim, com base em Klibansky, Panofsky e Saxl (1991), Benjamin (2024) e Scliar (2003) inferimos que o poeta marianense encarna a ambivalência própria do saturnino, impressa entre a memória idealizada de uma felicidade perdida e a consciência dolorosa da realidade hostil.

Essa tensão configura uma manifestação sugestiva desde o primeiro quarteto do Soneto “LIX”, quando o eu lírico evoca o espaço natural, “ó penhas” (v. 1), “muda solidão deste arvoredo” (v. 2), como confidente de seu segredo. A paisagem não é apenas cenário pastoril, mas espelho da interioridade melancólica. A “muda solidão” (v. 2) e o “Zéfiro” (v. 4), que apenas “brando” (v. 4) ouvia, reforçam a ideia de isolamento e recolhimento, traços característicos do temperamento saturnino retomado de Vettius Valens por Klibansky, Panofsky e Saxl (1991, 159), no que se refere ao qualificativo do filho de Saturno como solitário, taciturno, entregue aos próprios pensamentos e dores, além das suas influências desfavoráveis.

A imagem do sujeito que verte lágrimas sobre o rochedo “Com lágrimas meu peito enternecia / A dureza fatal deste rochedo” (v. 5-6), intensifica a leitura melancólica. O rochedo, duro e impassível, funciona como metáfora representativa do planeta frio, ressequido, sombrio e inflexível que o rege a condição de rudeza da pátria em que se encontra o eu poético dilacerado.

A tentativa de enternecer a pedra pela lágrima traduz o impasse figurativo da emoção como suspensão da ação, conforme aborda Didi-Huberman (2016, p. 21). Dessa forma, a *persona* poética não transforma a realidade, porém limita-se a escrever “a causa de meu mal” (v. 8) na pedra, gesto que é ação e impossibilidade, concomitantemente. Trata-se de uma inscrição que nasce da dor, mas que não a supera, antes a conserva.

Nesse sentido, o dilaceramento, na *persona* poética de Cláudio Manuel da Costa, transcende a ideia do choro como “gesto primitivo” abordado por Didi-Huberman (2016, p. 14) e se aproxima de uma manifestação de sensibilidade profunda, própria do poeta ou do filósofo melancólico, mas também expressão de *páthos* enquanto impotência (Didi-Huberman, 2016, p. 23). O poeta escreve, mas seu lirismo permanece preso ao sofrimento, ao passo que também comunica-se com a natureza, mas permanece solitário. Desse modo, a manifestação da emoção se configura como impasse da linguagem e da ação, mais propenso à condição descrita por Didi-Huberman (2016, p. 21): “emocionado, fico mudo”, visto que o poeta escreve, porém o interlocutor humano está ausente e resta-lhe a pedra como sua confidente.

O primeiro terceto introduz a questão da memória, “Agora torno a ver se a pedra dura / Conserva ainda intacta essa memória” (v. 9-10). A memória, aqui, remete à tradição saturnina sob duplo aspecto: Saturno, deus do tempo (Cronos) que também é senhor da memória que devora, metáfora do tempo que corrói. A expectativa de que a pedra conserve intacta a inscrição confronta-se com a consciência da transitoriedade.

Jean Starobinski (2016, p. 45), ao discutir a melancolia como contemplação solitária, em uma temporalidade própria dos “filhos de Saturno”, ajuda a compreender esse movimento próprio do melancólico que revisita o traço de sua dor, como se buscasse confirmar a permanência de sua própria história de dilaceramento.

O terceto final do soneto explicita a ambivalência saturnina, “Que vejo! esta é a cifra: triste glória! / Para ser mais cruel a desventura, / Se fará imortal a minha história.” A “triste glória” sintetiza a contradição central do temperamento saturnino descrito por Klibansky, Panofsky e Saxl (1991, p. 145). Nesse sentido, a melancolia, sob o signo de Saturno, pode ser tanto fonte de genialidade quanto de ruína. Há, na dor, uma promessa sugestiva de imortalidade poética, visto que a inscrição permanece, a história se eterniza. Contudo, essa permanência não redime, antes intensifica a crueldade da desventura. Desse modo, a imortalidade é melancólica porque conserva o sofrimento.

Em se tratando do lirismo soturno claudiano, Laura de Mello e Souza (2011, p. 151), aponta como a sensibilidade melancólica se articula a uma visão de mundo marcada pela consciência da instabilidade e da decadência, no que se relaciona à cultura letrada no contexto luso-brasileiro setecentista. Em Cláudio Manuel da Costa, essa consciência transparece na fusão entre mito, astrologia (o influxo do planeta em sua ficção pastoril) e experiência subjetiva. Visto por este prisma, o pastor Glauceste Satúrnio é “delegação poética” que condensa o imaginário saturnino, o exílio da Idade de Ouro, a frieza do astro e a bile negra que inclina à tristeza e à contemplação.

À luz de Didi-Huberman (2016, p. 24), pode-se compreender que o *páthos*, nos versos claudianos, não é mera manifestação de fragilidade, mas “fonte original”, no sentido nietzschiano, da expressividade lírica do poeta marianense. A aparente vulnerabilidade da *persona* poética constitui a própria força da matéria poética.

De outro modo, o lamento, contrariamente à forma de ser apenas patético (naquele sentido de *páthos* compreendido como fraqueza), torna-se potência estética, visto que é da impossibilidade de agir que nasce a inscrição no rochedo e das lágrimas se faz a “história” imortal. Assim, o soneto “LIX” confirma a ficção poética claudiana filiada à melancolia saturnina, no que tange à emoção como impasse e, simultaneamente, como origem fecunda da criação poética.

Dessa forma, a ambivalência da “imagem dilemática” associada ao nome Glauceste Saturnio encontra plena realização no poema, cuja tensão se dá entre a memória da Idade de Ouro e a frieza da pedra, entre as lágrimas e a inscrição emblemática da memória dilacerada, entre a desventura e a glória. Assim, a *persona* poética melancólica transforma o *páthos* em permanência poética, fazendo da própria dor a cifra de sua imortalidade que parece ecoar nas inquietações do eu lírico moderno, dividido entre o lema de ruptura com a tradição e a propagação de seus ecos.

Os estudiosos, aparentemente, denotam comum acordo quando apontam que a inovação em Cláudio está diretamente relacionada ao caráter ambivalente que, por sua vez, está atrelado ao aspecto de metamorfose. Neste sentido, as considerações da tese de Melânia Silva Aguiar (1973) apontam Cláudio Manuel da Costa “moderno” em relação ao Barroco quando trata sobre o jogo de oposições em sua poesia:

Cláudio inicia assim suas atividades literárias, num momento de transição, quando, de um lado pesam-lhe as influências de longe trazidas e o próprio **temperamento** e, do outro, atraem-no as novas ideias, os ventos de renovação, que vão varrendo para longe uma velha ordem das coisas. Sua obra [...] vai-se desdobrar fundamentalmente sob o signo da **bipolaridade: a força da tradição e os apelos de um modernismo estético**. Na verdade, este modernismo vinha tentando se impor há já algum tempo (Aguiar, 1973, p. 07-08, grifo nosso)

A questão da “bipolaridade” ou do “jogo de oposições”, já apontado por Melânia Silva Aguiar (1973) permanece como opinião unânime entre os estudiosos sobre a ambivalência em Cláudio Manuel da Costa.

O aspecto dual também é nomeado como “dupla fidelidade” (Candido, 2009, p.91), ou simplesmente “metamorfose” (Lopes, 1997, p.126), além de “flagrante contradição” (Holanda,

2000, p. 371), “dupla valência” (Bosi, 1997, p. 71) e ainda “contraste/conflito entre criação e formação opostas” (Alcides, 2003, p. 32), para acrescentar alguns sinônimos às expressões já citadas quando abordamos a questão da metamorfose melancólica atrelada ao sentimento do peregrino, do estranhamento do entre-lugar e do dilaceramento/cisão estético-afetiva.

Entre os estudiosos, tem destaque a observação de inovação e dualidade em Cláudio Manuel da Costa apontada por Sérgio Alcides (2003, p. 18) como “incompatibilidade entre pastor e paisagem mineira”, conforme podemos perceber com a leitura do poema a seguir:

Soneto XCVIII

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

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

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

Vós, que ostentais a condição mais dura,
Temei, penhas, temei, que Amor tirano,
Onde há mais resistência, mais se apura.
(Costa, 1996, p. 95)

O lirismo deixa transparecer uma confluência entre aspecto da vida e de paisagem natural do poeta, contrastando a ternura do sentimento à rusticidade do berço mineiro.

Com base nessa perspectiva de evidência alternada de camuflagem, da paisagem no poema, consideramos que a ambiguidade entre revelação e ocultamento configura mais um indício da metamorfose claudiana.

Se por um lado a aspereza, manifestada na recorrência das expressões "dureza" e "rudeza", do espaço minerador dá indícios de uma espécie de *locus terribilis*, onde corre o "turvo" rio, a "turva, e feia, corrente destes ribeiros", e onde o habitante das Minas se mostra desconforme ao ideal de conservar uma "alma terna, um peito sem dureza", já que se atira avidamente à ambiciosa exploração do ouro; por outro lado a ambivalência de Cláudio Manuel da Costa também se manifesta em sua oscilação estética e intelectual entre o antigo e o moderno.

Essa alternância constitui uma das marcas de sua adesão ao ideário arcáde, como observa Laura de Mello e Souza (2010, p. 105): "A mistura do antigo com o moderno foi, portanto, elemento distintivo da Arcádia, e a liminaridade de Cláudio Manuel da Costa teria sido a da própria escola que abraçou".

Essa dupla dimensão da ambivalência claudiana, entre a aspereza do espaço minerador e a oscilação estético-intelectual do poeta, pode ser observada no poema a seguir:

Soneto XVII

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

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

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

Que hei de dizer, se esta alma, que te adora,
Só costumada às vozes da agonia,
A frase do prazer ainda ignora!
(Costa, 1996, p. 58).

O lirismo manifestado nos versos do Soneto "XVII" sugere uma inflexão momentânea no tom elegíaco que parece predominar, instaurando um espaço de transição entre dor e alegria, o que reforça a lógica da ambivalência já apontada. Tal inflexão já se anuncia desde o primeiro verso "Deixa que por um pouco aquele monte / Escute a glória, que a meu peito assiste" (v. 1-2) no qual a expressão "por um pouco" funciona como marcador temporal de tensão afetiva, indicando que a experiência jubilosa não constitui estado permanente, mas suspensão episódica do sofrimento.

A personificação do monte como testemunha da "glória" interior também revela uma tentativa de exteriorizar a experiência subjetiva, deslocando para a paisagem a função de receptáculo do afeto.

A *persona* poética anuncia a suspensão provisória do lamento, "Porque nem sempre lastimoso e triste / Hei de chorar à margem desta fonte" (v. 3-4), enquanto projeta, para o futuro, a possibilidade de celebração amorosa. Entretanto, a locução adverbial "nem sempre" preserva

a permanência estrutural do estado melancólico, sugerindo que a alegria não substitui o sofrimento, apenas o interrompe. A “fonte”, tradicionalmente associada ao *locus amoenus* pastoral, aqui mantém ambivalência simbólica, já que é, simultaneamente, espaço de contemplação amorosa e cenário reiterado do choro, o que tensiona o ideal arcádico harmonioso.

Na segunda quadra, “Agora, que nem sombra há no horizonte, / Nem o álamo ao Zéfiro resiste” (v. 5-6), a construção negativa (“nem... nem...”) cria um espaço imagético de suspensão, sugerindo um momento de excepcionalidade temporal.

A ausência de sombra pode ser lida como metáfora de transparência afetiva, momento em que não há ocultamento do sentimento, mas também pode ser indício de exposição absoluta do eu poético, o que reforça a instabilidade da experiência da felicidade.

Já a imagem do álamo que “não resiste” ao Zéfiro reforça a ideia de passividade diante de forças míticas, podendo funcionar como alegoria da vulnerabilidade afetiva da *persona* lírica ao passo que também ecoa os sopros de tradição greco-latina, uma vez que Zéfiro é qualificado como o “vento do ocidente” ou ainda “filho de Éolo e Aurora [que], segundo a mitologia, beneficia as flores e os frutos, fazendo-os desabrochar” (Aguar, 1996, p. 1054)

Contudo, essa tentativa de afirmação da felicidade é atravessada pela incapacidade expressiva diante da experiência jubilosa. O terceto iniciado por “Mas que modo, que acento, que harmonia” (v. 9) marca um ponto de inflexão discursiva, uma vez que a anáfora exclamativa sugere uma crise da linguagem diante do afeto positivo, “de alegria!” (v. 11). Diferentemente da tradição elegíaca, em que o sofrimento encontra formulação verbal relativamente estável, a alegria surge como experiência inédita e linguisticamente inapreensível. Assim, a alegria aparece como experiência nova, o que denota ser revelador da permanência da identidade lírica ancorada na memória do sofrimento.

O verso final, “A frase do prazer ainda ignora!” (v. 14), sintetiza essa tensão. A oposição entre “vozes da agonia” e “frase do prazer” sugere que o sujeito domina retoricamente o sofrimento, mas não possui repertório expressivo para a felicidade. Desse modo, o aspecto semântico da linguagem é colonizado pela dor, o que reforça a permanência estrutural da tonalidade melancólica mesmo no momento de tentativa de exaltação amorosa.

Esse deslocamento parcial, que não chega a romper com a tonalidade melancólica, sugere uma metamorfose incompleta, reforçando a oscilação entre estados afetivos harmoniosos e manifestações expressivas de tensão.

Desse modo, o poema materializa, no plano formal e temático, a coexistência entre tradição pastoral idealizada (na figura da Pastora, do *locus* natural montanhoso e da harmonia

arcádica) e uma subjetividade tensionada, que sugere antecipação de uma consciência mais moderna relacionada à fragmentação do sujeito.

Também se pode observar essa tensão na própria estrutura do soneto em que as quadras tendem à evocação narrativa da felicidade, enquanto os tercetos instauram a crise reflexiva e metapoética da linguagem.

Tal movimento contribui para consolidar a leitura da poética claudiana como aquela que transita entre modelos clássicos e sensibilidades emergentes, preparando o terreno para a discussão subsequente sobre a articulação entre inovação árcade, permanência clássica e projeção de uma temporalidade estética que vai além do seu contexto histórico. Isso porque a ideia de inovação no fazer poético árcade parece caminhar paralelamente ao modelo clássico greco-latino, não como ruptura, mas como ressignificação da tradição.

E esta última peça do jogo ambivalente, entre tradição e modernidade em Cláudio Manuel da Costa, culmina num instante decisivo de eternização, o que contribui para a nossa proposta de aproximação entre o árcade ultramarino e o modernista brasileiro, Carlos Drummond de Andrade. Laura de Mello e Souza assim fundamenta nosso pressuposto:

Os melhores dentre os versos de Cláudio Manuel da Costa que chegaram até nós não são, hoje, nem antigos, nem modernos. Como diria outro grande poeta nosso, este do século XX – Carlos Drummond de Andrade –, tornaram-se eternos. (Souza, 2010, p, 114).

Entretanto, é preciso considerar o aspecto distintivo entre o mineiro de Mariana e o de Itabira. Cláudio Manuel da Costa parte do aspecto passado de sua transição para inovar o seu tempo presente enquanto Carlos Drummond de Andrade, em seu contexto modernista, se volta ao passado por meio da rememoração, especialmente em suas composições poéticas da idade madura.

3 ASPIRAÇÕES MODERNISTAS

Este é tempo de partido,
tempo de homens partidos.

Em vão percorremos volumes,
viajamos e nos colorimos.
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.
(Andrade, 2002, p. 125)

É possível que, tendo em vista a distância temporal e o contexto próprio de cada um dos poetas em análise, a primeira ideia de aproximação entre o árcade e o modernista cause estranheza. Esta proposição se baseia no fato de que, se considerarmos apenas as características estéticas, talvez possamos nos deparar com uma lacuna que se apresenta figurativa de uma tarefa complicada demais para preencher.

No entanto, se pensarmos que cada época é movida por aspirações de inovação em contraste com o movimento de retorno ao passado, seja para emulá-lo ou transformá-lo, o paralelismo se torna mais plausível.

Desta forma, a interface proposta visa pensar no referido caráter inovador de Cláudio Manuel da Costa como alguém moderno em relação ao seu tempo para, em seguida, introduzir as questões relacionadas ao Modernismo e o seu representante escolhido para este estudo, Carlos Drummond de Andrade.

Contudo, nossa compreensão se baseia na ideia de que antes de abordar a poética modernista do itabirano, é preciso aclarar as concepções de modernidade e Modernismo com suas distinções, bem como seus aspectos complementares.

3.1 Concepções de modernidade e de modernismo(s)

A pluralidade que sugere o subtítulo desta seção nos lembra da árdua tarefa que é pensar em um breve recorte, dentre os inúmeros caminhos, para abordar uma temática aparentemente inesgotável que envolve a questão da multiplicidade de visões modernas.

Na tentativa de delinear algumas concepções de modernidade e modernismo a fim de, *a posteriori*, situar a poesia de Drummond, recorreremos primeiramente à abordagem de Hans Ulrich Gumbrecht, mais especificamente em seu texto “Cascatas de modernidade”, de abertura do estudo *Modernização dos Sentidos* (1998).

Logo no início de suas considerações, o professor alemão destaca o aspecto de confronto com o qual o leitor se depara em busca de respostas para as questões referentes à conceituação de modernidade e modernização, no âmbito da cultura ocidental.

O fato, apontado por Gumbrecht (1998, p. 9), é que quem busca discutir (ou delimitar uma compreensão, como é o nosso caso) se defronta com uma denominada “sobreposição desordenada” que envolve uma série de conceitos distintos sobre modernidade e modernização. A esta justaposição conflituosa de concepções divergentes o autor alemão qualifica, metaforicamente, de “cascatas” os conceitos que, aparentemente, seguem um ao outro numa célere sequência, porém de maneira retrospectiva e entrecruzando seus efeitos cumulativos que “interferem mutuamente numa dimensão (difícil de descrever) de simultaneidade.”

A despeito da dificuldade de conceituar modernidade e modernismo, o autor recorre à etimologia de tais termos derivados do latim, *hodiernus*, para propor a ideia de que a expressão “*modernus*” remonta do final da Antiguidade, com vistas a estabelecer distinções entre o tempo presente e o passado da história das instituições, porém restringindo à determinação cronológica, sem estar atrelada a conceitos progressistas, por exemplo.

Posteriormente, o uso do termo adere a outros níveis de significação e, possivelmente, a noção de “Início da Idade Moderna” se dá com a ênfase em célebres acontecimentos mundiais como a descoberta do “Novo Mundo” e a “invenção da imprensa”, associados à ideia de movimento, mudança e inovação (Gumbrecht, 1998, p. 9-12).

Neste sentido, o estudioso situa a modernidade a partir de quatro perspectivas: a “Modernidade-Renascença”, ainda no período medieval compreendido entre os séculos XV e XVIII; a “Modernidade epistemológica”, situada no período aproximado entre 1780 e 1830 e denominada como uma era de transição em que, com base em Hegel, a Filosofia tem a função de encaminhar a História, além do fato de que a Arte perde suas funções para as “emergentes *Sciences humaines*”; a “Alta modernidade” ou o momento das “vanguardas históricas”, em que a prática artística e literária com suas inovações, podem causar perplexidade no auge do século XX; por fim, temos a “Pós-modernidade” a partir do final do século XX, caracterizada pela “crise da representação”, além de problematizar a subjetividade, a perspectiva hermenêutica e o tempo histórico (Gumbrecht, 1998, p. 11-27).

A modernidade pode ser compreendida, no âmbito literário, como um modo de conceber e produzir arte marcado pela ruptura com tradições normativas, pela valorização do presente e pela abertura à mudança contínua, frequentemente entrelaçada à uma atitude de “negatividade”, isto é, de negação de formas, valores e procedimentos estabelecidos. Nesse sentido, ela se configura como um processo dinâmico, inaugurado em grande parte pelo Romantismo, que

introduz a liberdade criadora e o inconformismo como princípios estéticos duradouros, intensificados posteriormente pelas vanguardas do século XX (Candido, 2006, p. 137-138).

Com base na ideia da modernidade, em ondas, brevemente recortada de Gumbrecht (1998) propomos relação de paralelismo com *A modernidade entre tapumes* (2020), a fim de obtermos uma concisa percepção da (s) concepção (ões) relacionadas às ideias iniciais de Modernismo que se consolidam no Brasil.

No referido estudo, Vagner Camilo observa que após o despontar dos primeiros modernistas, por ocasião da Semana da Arte Moderna⁷¹, em 1922, o Modernismo brasileiro, sobretudo no que se refere à lírica moderna, vive uma sequência de movimentos, ou desdobramentos do que teria sido a fase inicial modernista. Isso ocorre porque “trata-se, portanto, de um período que sinaliza, concomitantemente, o encerramento de um ciclo de modernização e o nascimento de um novo” (Camilo, 2020, p. 16).

Com base em tal pensamento, observamos que, diferentemente da visão de Gumbrecht (1998), que define mais explicitamente modernidade, o estudo de Camilo (2020) sugere que o despontar das primeiras ideias modernistas no Brasil, a partir do Romantismo, converge com a compreensão de modernidade, apontada por Candido (2006). Tal convergência se relaciona com a renovação dos “ciclos de modernização” e, simultaneamente, com a gênese do movimento.

Nesse entrelaçamento, distinguir modernidade e modernismo no Brasil, mais do que árdua tarefa, aparentemente, não configura grande preocupação de uma parcela significativa componente dos estudiosos sobre o assunto.

Dessa forma, talvez seja mais produtivo pensar modernidade e modernismo com base no panorama social, político e cultural, no Brasil. Especialmente no que se refere à literatura brasileira, Gilberto Mendonça Teles (2022, p. 22) observa que há semelhança entre o nosso Modernismo e as vanguardas hispano-americanas, incluindo os povos francófonos do Caribe.

Segundo Teles (2022), tais movimentos alcançaram a sua maturidade expressiva a partir da segunda década do século XX. Isso ocorreu quando as principais literaturas da Europa já haviam experimentado a ruptura promovida por seus vários manifestos vanguardistas, nos primeiros anos de 1900. Entre essas manifestações vanguardistas, destacam-se o futurismo e o

⁷¹ Do ponto de vista da historiografia, a Semana tem sido problematizada como marco inaugural do Modernismo brasileiro, conforme apontam estudos recentes, a exemplo de Napolitano (2022). A perspectiva literária, no entanto, parece abordar o evento de 1922 como uma espécie de referência para a propagação das ideias modernistas, ainda que se leve em conta que o planejamento do evento já ocorria anteriormente à data contestada como início do Modernismo brasileiro, conforme nos lembram Baptista; Silvestre (2005), além dos desdobramentos e revisões críticas posteriores, apontados em discussões como as de Camilo (2020) e Marques (2022).

expressionismo e, posteriormente, o cubismo, o dadaísmo, o “espiritonovismo” e até o surrealismo.

O estudioso infere que o Modernismo brasileiro recebe influxo de todos esses movimentos e rompe com o passado próximo parnasiano-simbolista. Dessa forma, Teles (2022, p. 23) aponta que o Modernismo é “o grande restaurador de um romantismo repensado, ampliado e atualizado numa nova visão estética da cultura brasileira”. O pensamento do estudioso decorre de dois esclarecimentos quanto à referida inovação estética:

Isso explica a importância que os novos escritores vão dispensar ao regionalismo, transportando-o do campo para a cidade e procurando dar-lhe dimensões universais, como nos poetas da década de 1920, nos romancistas do Nordeste, na ficção criadora de Guimarães Rosa e na poesia de Lêdo Ivo e João Cabral de Melo Neto. Isso explica também a ambiguidade fundamental no Modernismo: a ruptura com o passado, enquanto esse passado significou fechamento cultural; mas é também transformação das forças mais autênticas da tradição brasileira. (Teles, 2022, p. 23)

É relevante frisar que a “transformação das forças autênticas da tradição brasileira” se dá com base em alguns pontos de inflexão que incluem aspectos sócio-históricos, cuja discussão proposta por outros autores ampliam nossa visão.

Em uma “Conversa interessantíssima” que intitula o texto de “Apresentação” do quarto volume de *Curso Breve de Literatura Brasileira* (2005), Abel Barros Baptista e Osvaldo Manuel Silvestre lembram que os anos que compreendem o período de 1922 e 1930 configuram marcos cronológicos importantes do século XX brasileiro.

No âmbito político, social e ideológico ocorre, no referido período, o primeiro centenário da independência do Brasil, a fundação do Partido Comunista Brasileiro e a Revolução de 1930, também considerada como um golpe de Estado que levou Getúlio Vargas ao poder, cuja suposta duração seria de quinze anos (1930-1945).

De uma perspectiva historiográfica, é defensável considerar a Revolução de 1930 como um golpe de Estado, ainda que o período de 1930 a 1937 corresponda ao Governo Provisório e Constitucional, marcado por tensões, mas não plenamente ditatorial, cuja ditadura do Estado Novo tenha se instaurado apenas entre 1937 e 1945. Desse modo, os quinze anos associados à era de Getúlio Vargas (1930–1945) compreendem fases distintas, sendo que apenas parte desse intervalo é caracterizada como ditadura explícita.

O consenso parcial, na historiografia, quanto à natureza da Revolução de 1930 decorre da coexistência de, ao menos, duas linhas interpretativas. No que se refere à perspectiva tradicional, o movimento é entendido como uma revolução, na medida em que representaria

uma ruptura com a República Oligárquica e a ascensão de novos grupos sociais, tais como os setores das classes médias, o tenentismo e frações da burguesia industrial.

No entanto, mesmo ao considerar esses elementos, Boris Fausto (1997, p. 52; p. 104) relativiza o alcance dessa transformação ao indicar que a burguesia industrial não atuou de forma autônoma e que não houve ruptura estrutural profunda.

Vista por outro prisma, em uma perspectiva crítica, a Revolução de 1930 pode ser compreendida como um movimento de caráter elitista e limitado, aproximando-se da noção de golpe de Estado. Nessa direção, Maria Ligia Prado (1987, p. 90; p. 92), ao analisar processos políticos latino-americanos, sustenta que as mudanças políticas não implicaram transformações sociais profundas, nem a incorporação efetiva das camadas populares. Essa interpretação enfatiza a ausência de participação popular efetiva e a permanência de mecanismos de exclusão, reforçando a ideia de uma reconfiguração intraelitista do poder.

Desse modo, a articulação entre essas leituras permite compreender a razão pela qual a Revolução de 1930 permanece um objeto de debate historiográfico, visto que pode ser interpretada como marco de mudança política, enquanto também apresenta características que a aproximam de um golpe, sobretudo quando se considera a continuidade das estruturas sociais e a limitada democratização do poder.

Já na história literária brasileira há dois acontecimentos marcantes: o primeiro trata-se da Semana de Arte Moderna, sucedida em fevereiro de 1922 e que aponta o começo do Modernismo, o que também pode ser considerado o começo do século XX, conforme assinalam Baptista e Silvestre (2005, p. 16).

E o segundo fator de destaque é o ano de 1930, apontado como início da segunda fase do movimento modernista, chamada construtiva, em oposição à primeira, denominada destrutiva, mas também conhecida como ‘fase heroica’ (Baptista; Silvestre, 2005, p.16). Os autores enfatizam que não foi por acaso que a Semana de Arte Moderna surgiu por ocasião das comemorações da independência do Brasil, uma vez que os organizadores da Semana (escritores e artistas) planejavam o evento desde 1917.

É possível que a motivação para a organização da Semana ainda venha de mais longe, uma vez que, ao abordar os primeiros movimentos da crítica literária por meio do “jornalismo literário”⁷² e, mais especificamente, por meio das entrevistas (que, aparentemente, não eram comuns, até então), Nélida Capela (2021) contextualiza o que denomina de “O momento literário” para a primeira série de entrevistas datada de 1904 e 1905.

⁷² A expressão é de Gilberto Mendonça Teles (2021, p. 7), manifestada no prefácio “Reencontro com Nélida”.

O curioso é que por meio deste “momento literário”, a autora assegura que se “revela a existência de uma classe literária” que formava um “cânone de época, régua medidora de valores, sendo assim painel ou *outdoor* de um ideal”. No entanto, o referido ideal da designada “elite literária” negava a existência de uma literatura nacional e não vislumbrava “o desenvolvimento de centros literários regionais” (Capela, 2021, p. 35).

A partir desta contextualização, a autora relata que tanto a divulgação da crítica literária, por meio das séries de entrevistas, quanto o movimento da Semana de Arte Moderna, quase duas décadas depois, ainda “enfrentava a crítica e o desdém da tradição”, no que se refere à resistência do aspecto constituinte do movimento modernista, o nacionalismo das artes em geral e da literatura brasileira (Capela, 2021, p. 35).

Nesse sentido, pressupomos que o ano de 1922, sobretudo a Semana de Arte Moderna, configura um marco simbólico e, à luz dos estudiosos portugueses brasilianistas, inferimos que tal apogeu emblemático foi propositadamente pensado, associado à vertente vanguardista chamada futurista que, por sua vez, se relacionava com a ideia de compromisso com a nação e o desenvolvimento cultural, social e político do Brasil. Tal propósito visava imprimir, de forma marcante, o traço característico do Modernismo brasileiro que é o nacionalismo e que também deveria marcar as expectativas de transformações políticas e sociais ocorridas nas décadas de 30 e 40, cujos desdobramentos inauguram a chamada segunda fase modernista, na qual Drummond é considerado um dos principais representantes (Baptista; Silvestre, 2005, p. 17).

No que se refere à periodização, trazemos um brevíssimo panorama apenas das duas denominadas primeiras gerações⁷³, uma vez que o Modernismo brasileiro pode ser compreendido em fases que, embora interligadas, apresentam especificidades estéticas e ideológicas.

A primeira fase (1922-1930) caracteriza-se pelo espírito de ruptura, experimentalismo formal e afirmação de um projeto nacionalista, fortemente vinculado às vanguardas europeias, mas ressignificado no contexto brasileiro. Os principais escritores representativos dessa geração foram: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e Raul Bopp. Sobre tais autores e as “técnicas modernas” relacionadas ao tema nacional, Gilberto Mendonça Teles, literariamente, exemplifica:

⁷³ Entendemos que, a partir de 1955, se consolida no Brasil o que se denomina, à luz de Teles (2022, p. 41-43), como vanguarda experimental, ou o “Experimentalismo” em que seus movimentos consistiram, basicamente, da manifestação da poesia concreta e do poema-processo, cuja estética não é pertinente ao nosso objeto de pesquisa, neste momento.

[...] o que leva Mário de Andrade a dizer: ‘Sou um tupi tangendo um alaúde’, e faz Manuel Bandeira gritar: ‘Estou farto do lirismo namorador/ Político/ Raquítico/ Sifilítico/ De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si’, e faz Oswald de Andrade optar por poemas sintéticos, como o seu ‘Noturno’, de três versos. E ainda, Cassiano Ricardo a incorporar na sua poesia lendas e mitos dos índios brasileiros, como no livro *Martim Cererê*, de 1928, um dos poemas épico-lírico da nossa modernidade cultural. A influência futurista havia sido tão forte que, mesmo num poema de cunho nacionalista, como *Cobra Norato* (1931), de Raul, a locomotiva futurista aparece metamorfoseada no mito indígena do *mboy tatá* (a cobra de fogo) ou na *mboy guaçu* (a cobra grande) da região amazônica. (Teles, 2022, p. 37, aspas e grifo do autor)

Como se observa, os exemplos reunidos por Teles evidenciam os procedimentos estéticos que marcaram o que se compreende como a primeira geração modernista, caracterizada pelo experimentalismo formal e pela valorização de uma identidade nacional.

Já o período apontado pela crítica como correspondente à segunda fase (1930-1945) evidencia um movimento de maturação estética, no qual se observa maior equilíbrio formal e aprofundamento temático, com ênfase em questões sociais, políticas e existenciais, refletindo as tensões do período histórico (Teles, 2022, p. 37-38).

Essa transição entre as fases não implica ruptura absoluta, mas continuidade crítica, na qual os ideais inaugurados em 1922 são reelaborados sob novas perspectivas, o que permite compreender a inserção de autores como Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Alceu Amoroso Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes e, sobretudo, Carlos Drummond de Andrade sobre o qual, Gilberto Mendonça Teles assim reafirma sua posição de destaque:

Se Schmidt, Jorge de Lima, Cecília e Vinicius souberam construir uma linguagem poética de ressonâncias universais, como na *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima, **os melhores exemplos de coerência e de transformação dos processos poéticos e retóricos se encontram** na obra de Murilo Mendes e **principalmente na de Carlos Drummond de Andrade**. (Teles, 2022, p. 38, grifo nosso)

A exemplo das fases de evolução do movimento modernista, a obra de Drummond também exemplifica, com suas fases e faces internas, a evolução das formas poéticas do Modernismo brasileiro: seja explorando o contexto ideológico, como em “Mãos dadas”, de *Sentimento do mundo* (1940); seja na manifestação da crítica social para retratar um mundo em crise em “Nosso tempo”, de *A Rosa do Povo* (1945); seja na manifestação de um ceticismo metafísico em que “A máquina do mundo”, de *Claro enigma* (1951), expressa um recusa de revelação total, ao passo que também mostra que a linguagem humana esbarra no limite do

inexplicável; também na concepção filosófica da linguagem em “Origem: a palavra e a terra”, de *Lição de Coisas* (1962); seja explorando a língua em sua totalidade potencial criadora, incluindo os aspectos retóricos desde o verso de tradição às “reduções nominais da palavra-frase”, o que inclui a experimentação espacial e contribui para abrir o caminho ao experimentalismo vanguardista dos anos de 1950 como na atualidade “poético-retórica” drummondiana em “Desabar”, de *As impurezas do branco* (1973); ou, ainda, com a trilogia de Boitempo (1968, 1973, 1979) autobiográfica e memorialística (pessoal e coletiva), incluindo a revisitação lírica do passado, com forte dimensão introspectiva e histórica, mas sempre com aquele traço drummondiano de transformar lembrança em reflexão mais ampla sobre o tempo e a existência (Teles, 2022, p. 38-40).

Ao discutir a posição de Carlos Drummond de Andrade na lírica brasileira, José Guilherme Merquior (2012, p. 323) destaca a centralidade de sua poesia produzida a partir de 1930 e sugere que o poeta itabirano figuraria como uma espécie de Baudelaire da poesia moderna brasileira.

Cumprir destacar, entretanto, uma diferença fundamental entre ambos, visto que, enquanto Baudelaire (1821-1867) é reconhecido como fundador da modernidade lírica, o lirismo de Drummond (1902-1987) emerge na segunda fase do Modernismo brasileiro, quase um século após a consolidação da modernidade lírica inaugurada por Baudelaire.

Apesar dessa diferença histórica, a aproximação proposta por Merquior (2012) permanece pertinente, sobretudo porque ambos compartilham, em seus respectivos contextos, de um projeto de ruptura, ao menos em termos ideais, com a tradição clássica e com o Romantismo.

Há, contudo, outra distinção relevante entre os dois poetas, referente ao lugar que cada um ocupa em seus respectivos movimentos literários. Enquanto Drummond se destaca no Modernismo brasileiro pela amplitude de uma poética fortemente individual, Baudelaire se insere em um contexto marcado pela maior influência das chamadas “escolas poéticas” francesas, como esclarece John Gledson:

O modernismo no Brasil, o único movimento a que Drummond pode realmente dizer que pertenceu, era em parte uma tentativa de estabelecer uma legítima tradição nacional. Nesse sentido, sua abrangência é muito maior do que, digamos a do simbolismo francês ou a do surrealismo. No contexto brasileiro, a autodefinição tem lugar para escritores individuais. No contexto francês, uma consciência de escolas e doutrinas poéticas é mais evidente, embora, é claro, isso não exclua a atração por poetas individuais dentro e fora das escolas. (Gledson, 2003, p. 46)

Ao olhar por este prisma, o estudioso inglês assegura que, em sua fase inicial, Drummond teria, de certa forma, se relacionado com o simbolismo (ainda que seja indiscutível sua identidade modernista), considerado como o primeiro e “mais importante” movimento francês, segundo Gledson (2003, p. 46).

A nosso ver, apesar das sugestivas distinções, ao aproximar Modernidade lírica francesa e modernismo brasileiro, Gledson (2003), aparentemente, desconsidera as particularidades de cada contexto pertinente aos respectivos representantes supracitados, sobretudo no que se refere à questão do nacionalismo cultural, na poética de Drummond, ainda que sejam inegáveis algumas predileções francesas (incluindo Baudelaire) para o poeta itabirano.

Já na perspectiva modernista brasileira, Baptista e Silvestre (2005, p. 18) refletem que “o modernismo prosseguiu a tradição inaugurada pelo romantismo, isto é, relançou o projeto moderno de construção de uma literatura nacional fundada no Brasil e destinada ao Brasil.” Concordamos parcialmente com tal ideia, visto que o Romantismo e o Modernismo são, de fato, os dois principais movimentos de arte, literatura e cultura brasileira, porém questionamos a ideia de o Modernismo “relançar”, no sentido de simplesmente dar prosseguimento ao projeto do Romantismo, uma vez que parece haver uma diferença entre as duas visões. Enquanto o Romantismo idealizou uma nação e uma literatura, o Modernismo se constituiu como crítico e revisionista.

Esta nossa observação vai de encontro às reflexões de Antonio Candido (2011) sobre os dois referidos movimentos em que, nas palavras do crítico: “ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita”, além disso “ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu”. Contudo, enquanto o Romantismo “procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária no Brasil”, o Modernismo, por sua vez, “já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão”, visto que “a velha mãe-pátria deixara de existir para nós como termo a ser enfrentado e superado.” (Candido, 2011, p. 119)

De todo modo, o projeto modernista tinha como principal pilar a formação de uma identidade nacional, pós-colonial, com base na ideia antropofágica de Oswald de Andrade que visava uma transformação literária, artística, cultural e social. Sendo assim, as impressões imperativas eram “inovações”, “rupturas”, “construção”, “estabilidade”, “nacionalismo” (Baptista; Silvestre, 2005, p. 20). Acrescente-se a estas a expressão liberdade, principalmente linguística em que se propõe a manifestação da linguagem popular e a adoção do verso livre, na linguagem poética.

Com base nisso, Vagner Camilo nos lembra que, a despeito de *Alguma poesia* (1930) não ter sido a introdutora da moderna lírica brasileira e sem ignorar o quanto a obra deveu à reviravolta estética propagada pelos primeiros modernistas, foi grande a contribuição da poesia drummondiana que “consistiu em apreender o sentido profundo das transformações sociais e culturais de seu país” (Camilo, 2020, p. 31).

Neste sentido, as observações parecem evocar o pensamento de João Alexandre Barbosa (1986) quando define a poesia moderna e reflete sobre a consciência do poeta moderno:

O que chamo de poesia moderna, é sobretudo, aquela em que a busca pelo começo se explicita através da consciência de leitura: a linguagem do poeta é, de certo modo, a tradução/traição desta consciência. [...] Por isso, o poeta moderno é aquele que sabe o que há de instável na condição de encantamento de seu texto, sempre dependente de sua condição de enigma. Consciência e história são vinculadas pelo mesmo processo de intertextualidade: o novo enigma é a resolução transitória de numerosos enigmas anteriores. Para o poeta moderno, a consciência histórica, sendo basicamente social e de classe, é também de cultura. (Barbosa, 1986, p. 14-15).

Com base no referido pensamento, questionamos: o que seria o tal “começo” da busca que caracteriza a consciência social, cultural e histórica do poeta moderno? Para João Alexandre Barbosa, a poesia moderna tem seu início justamente com o estabelecimento de uma espécie de relação entre o poeta e a linguagem da poesia (Barbosa, 1986, p. 13).

A relação mencionada, do artista do verso com a linguagem da poesia, é característica moderna fundamental e sintomática do poeta da modernidade que se vê sem função, sem lugar e sem público definido, conforme esclarece Salete de Almeida Cara:

O poeta moderno, jogado no coração da grande cidade capitalista, sem função e público certos, precisa recuperar uma História na qual sua condição atual possa fazer sentido. Para essa recuperação precisa forjar seu instrumental, e assim, a linguagem alegórica e fragmentada é o modo que encontra para dialogar com a tradição. (Cara, 1989, 46).

Não apenas ao poeta, mas a relação com a linguagem também se estende ao sujeito lírico sobre quem Salete de Almeida Cara qualifica da seguinte forma:

O sujeito lírico sempre existe através de escolhas de linguagem que o poema apresenta, mas na poesia moderna fica mais evidente que o sujeito lírico é o responsável por esses ‘atos de denominação’: não pode ser confundido com o poeta em carne e osso porque sua existência brota da melodia, do canto, da sintaxe, do ritmo: o sujeito lírico é o próprio texto, e é no texto que o poeta transforma-se em sujeito lírico. [...] O sujeito lírico moderno é aquele que, a

partir do Simbolismo, toma consciência de que o espaço da poesia não é nem o espaço da realidade (a objetividade será impossível, portanto), nem o espaço do ‘eu’ (a dita subjetividade será encarada também como ilusória). (Cara, 1989, p. 48, aspas da autora).

Tratando desta tensão que envolve a “subjetividade ilusória” e a relação entre poeta, sujeito lírico e linguagem poética, João Alexandre Barbosa (1986, p. 34), chama a atenção para duas ilusões fundamentais e contraditórias da modernidade lírica, que ressoam no Modernismo, sem as quais se torna inviável a compreensão do texto e sua leitura da historicidade básica.

A primeira ilusão é fundamentada na visão de Charles Baudelaire, denominada “intemporalidade” e pensada, com base no termo modernidade, como aquela que representa “o transitório, o fugidio, o contingente ou a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável” (Baudelaire, 1993, p. 227).

A segunda ilusão é a da “ubiquidade” que, por sua vez, enriquece a primeira, considerando que o poeta moderno além de ocupar todos os tempos, também deve ocupar todos os espaços de modo que possa neutralizar, negar e subverter esses tempos e espaços plurais em nenhum espaço e em tempo algum, a fim de que o tempo e o espaço se encontrem apenas na linguagem (Pires, 2008, p. 36).

E com isso “a linguagem do poema moderno, a sua modernidade, traz a marca da universalidade porque as ilusões da intemporalidade e da ubiquidade permitem o desvio da poesia ao poema” (Barbosa, 1986, p. 36). Tal desvio se torna possível por meio de aspectos mais específicos da própria linguagem da poesia da modernidade, apontados na seguinte explanação de Antônio Donizeti Pires:

Analógica e irônica ao mesmo tempo – nos termos de Octavio Paz -, a poesia da modernidade (considere-se, aqui, o ícone Charles Baudelaire), calcada no ritmo e na imagem, sobretudo, busca captar e expressar a dissonância e a disformidade profundas que vincam não apenas os subterrâneos do eu-lírico, mas o próprio mundo em constante transformação e dissolução. E tudo isso se torna objeto privilegiado de reflexão para o poeta, que não mais dispõe da solidez e da fixidez das artes poéticas tradicionais. Espelho quebrado de um mundo esfacelado, o intertexto, a poesia e a metapoesia são um exercício necessário de compreensão. (Pires, 2008, p. 35).

No entanto, apesar da proposta de dissolução e da representação de mundo fragmentado, por meio da poesia moderna, o aspecto da linguagem analógica e intertextual, por outro lado, possibilita pensar, com Vagner Camilo (2020), que não houve um rompimento absoluto com as poéticas tradicionais mesmo quando o poeta já não mais se vale das formas fixas da poesia de tradição.

Nosso pressuposto é fundamentado na observação do estudioso sobre um dos aspectos evidenciados na lírica brasileira que, a partir do segundo pós-guerra, se deu com base na tendência formalista, “de feição neoclássica” que marca as obras de poetas modernistas como Murilo Mendes, Jorge de Lima, Augusto Meyer e, dentre estes, tem destaque a poesia de Carlos Drummond de Andrade (Camilo, 2020, p. 15).

A partir de 1945, Vagner Camilo aponta que parte dos poetas brasileiros se deixa levar pela nostalgia dos ‘moldes antigos’ ou reagir contra os referidos modelos, de modo que nesta geração ocorre uma “ordem de guinada classicizante” e que “os modernistas classicizados vão tematizar e enfatizar a tensão entre o permanente (ou sua impossibilidade!) e o transitório” (Camilo, 2020, p. 115).

Após um rápido panorama conceitual referente à modernidade lírica e sua relação com o Modernismo brasileiro, passamos a pensar, de forma mais específica, no que constitui o modernismo na poesia de Drummond.

3.2 Legado Drummondiano: Modernismo mineiro e o “lirismo meditativo”

Tendo em vista que a poética de Drummond perpassa fases do modernismo brasileiro, cujo marco temporal é apontado como a Semana de Arte Moderna em 1922 e a primeira publicação do poeta itabirano é *Alguma poesia*, de 1930, a proposição se pauta na ideia de que a poética modernista drummondiana situa-se a partir de alguns pontos que distinguem o conceito inicial de modernismo propagado em São Paulo. Tal peculiaridade decorre do fato de que o modernismo mineiro teria ocorrido de maneira distinta da forma como o movimento havia se iniciado na capital paulista:

Embora estimulado pelos acontecimentos de São Paulo, o modernismo teria conhecido em Minas uma dinâmica própria, ou melhor, um ponto de equilíbrio em que se combinavam a ousadia das inovações e a fidelidade ao passado literário: ‘curiosa modernidade mineira’, conclui Antonio Candido, ‘feita com o sumo dos clássicos’. Como isso seria possível, se o pensamento dito moderno e de vanguarda se define justamente pela oposição ao passado? De acordo com Sartre, o classicismo vinga nas sociedades penetrantes pelo mito da perenidade, que não dissociam o presente do passado, percebendo na duração histórica apenas uma eterna repetição. O espírito clássico, exprimindo o desejo de permanência, está nos antípodas de uma arte que se pretende impura e imperfeita, porque transitória (Marques, 2011, p. 21).

A reflexão quanto a possibilidade de coexistirem ideias oponentes entre o pensamento moderno e a retomada da tradição, suscita o questionamento: até que ponto o modernismo em Drummond configura ruptura e/ou permanência?

Quando pensamos no início da trajetória poética de Drummond, Vagner Camilo (2020, p. 31) observa que, analogamente ao poeta de *Les Fleurs du Mal*, o itabirano é considerado criador de uma escrita poética moderna que rompe com a tradição clássica e com o romantismo. Entretanto, a questão é: em qual (ais) aspecto (s) se dá tal rompimento?

Em seu estudo *De Horácio a Drummond, o tempo dispara; de Drummond a Horácio, o tempo repara* (2008), José Ernesto de Vargas, em conformidade com a crítica modernista, equipara Drummond a Baudelaire, a começar pelo aspecto de similaridade no que se refere à contribuição dos dois poetas quanto à continuidade das concepções referentes à modernidade lírica que, por sua vez, culmina no ideal de ruptura modernista, resguardada a devida proporção do alcance mundial das ideias do poeta francês e a representação da modernidade na lírica brasileira, pelo poeta itabirano.

Outra distinção se destaca quanto ao aspecto de ruptura em que o Brasil se vê dividido entre antigo e moderno, entre a retomada passadista da literatura nacional e a inovação presente da poesia moderna. Neste sentido, a poesia drummondiana apresenta os seguintes traços de ruptura:

[...]ele [Drummond] faz poesia e registra o progresso social no país e através do sentimento lírico mostra a sua inquietude para com o momento. Entre o campo e a cidade, entre o passado e o presente, entre o antigo e o moderno ele elabora a sua lírica. **Sua poesia rompe com o passado da poesia brasileira ao trazer para a mesma e para a linguagem poética o cotidiano, o comum, o corriqueiro, até então negados, estranhos, distantes da matéria poética, sem deixar de tratar e expor de modo concomitante o sublime e o erudito.** (Vargas, 2008, p. 83-84, grifo nosso).

O rompimento com a linguagem da poesia de tradição está atrelado ao aspecto de consciência histórica, cultural, social e de classe, já apontado por Barbosa (1986, p. 14-15), embora talvez seja mais propício afirmar que a poética drummondiana tenha intensificado o “cotidiano” e o “corriqueiro”, além de ter proporcionado uma densidade intelectual com a aproximação do erudito e do popular. Isso porque o “comum”, o “cotidiano” e o “corriqueiro” já estavam presentes na poesia brasileira desde o Romantismo de Álvares de Azevedo, a exemplo da segunda parte da *Lira dos vinte anos*.

Contudo, José Guilherme Merquior confirma a contribuição drummondiana para o “progresso social do país” e amplia a compreensão sobre tais aspectos, característicos da poética do modernista itabirano:

[...] a primeira grande contribuição do verso drummondiano consistiu em apreender o sentido profundo da evolução social e cultural de seu país. A partir de sua própria situação de filho de fazendeiro emigrado para a grande cidade, justamente na época em que o Brasil começava sua metamorfose (ainda em curso) de subcontinente agrário em sociedade urbano-industrial, Drummond dirigiu o olhar do lirismo para o significado humano do estilo existencial moderno. Desde então, tornou sua escrita extraordinariamente atenta aos dois fenômenos de base desta mesma evolução histórica: o sistema patriarcal e a sociedade de massa. Sua abertura de espírito, sua sensibilidade à questão social, sua consciência da história impediram-no de superestimar as formas tradicionais de existência e de dominação, mas, ao mesmo tempo, ele serviu do ‘mundo de Itabira’ – símbolo do universo patriarcal – para detectar, por contraste, os múltiplos rostos da alienação e da angústia do indivíduo moderno, esmagado por uma estrutura social cada vez menos à medida do homem. (Merquior, 2012, p. 324).

Nossa tendência é inferir que Drummond inicia sua poética em tom mais analítico, dada a sua contribuição para as reflexões sociais e culturais, porém sem deixar de inovar a linguagem poética (e aqui não entramos no mérito da origem itabirana⁷⁴), em determinada altura do caminho, o poeta manifesta uma “elocução classicizada” (Merquior, 2012, p. 269).

[...] Drummond adota essa inflexão sempre de modo crítico, porque acuado e levado a tal solução estética não por livre-escolha, mas em consequências dos ideais modernistas e do projeto participante que orientara sua lírica até então, os poetas de 45 vão aderir incondicionalmente a essa tendência, vendo nessa espécie de neoclassicismo uma resposta positiva ao impasse da lírica moderna” (Camilo, 2020, p. 16).

Além de Drummond, a tendência classicista parece se manifestar em outros modernistas mineiros:

Talentosos e bem-nascidos, eles acabariam sendo encampados pelas oligarquias em seu projeto de modernização conservadora, iniciado em fins do século XIX com a construção da nova capital. A **aliança entre tradição e modernidade ficava evidente** na justaposição da matéria política com a poesia de vanguarda, mas também podia ser flagrada no interior da página ‘doidinha’ de modernismo. (Marques, 2011, p. 21, aspas do autor e grifo nosso).

⁷⁴ O tema de Itabira será abordado na subseção 4.3 quando tratarmos da imagem da terra de origem de Drummond comparativamente à Cláudio Manuel da Costa.

No entanto, ao refletir nesta “aliança entre tradição e modernidade”, retomamos o questionamento inicial que agora se desdobra nas seguintes indagações: até que ponto a poesia drummondiana, sobretudo a da fase madura, concilia modernidade e ruptura com os movimentos anteriores, especialmente a poética do Arcadismo compreendido como o período de formação da literatura brasileira? E se não há total rompimento, quais aspectos resistem como elo desta corrente que se propõe como revisitação à Antiguidade Clássica, perpassando o Neoclassicismo e, supostamente, chega até o Modernismo?

Enquanto buscávamos estabelecer uma ponte entre a retomada da tradição e as principais visões modernistas que norteiam a poesia de Drummond, salta aos olhos o poema “A decadência do ocidente” como uma pedra basilar, no meio do caminho das manifestações memorialísticas de *Boitempo* (1979).

A decadência do ocidente

No ano de 18,
plangem veteranos;
“Nosso jornalzinho
não é mais aquele.
Foi-se a Academia
de jovens talentos.
Os restantes árcades
jogam futebol.
Agora, estilistas,
só na arte do pé.
Somem os poetas,
vão-se os prosadores.
Não há mais cultura
e, se depender
dessa geração
de racha-piões,
que irá restar
do nosso idioma
e nossa tradição?
Ah, nos velhos tempos
isso aqui andava
cheio dos Camões,
dos Ruis, dos Bilacs
e dos Castros Lopes...”
(Andrade, 2017, p. 152, grifo nosso)

Antes de comentar o poema propriamente dito, talvez seja elucidativo situá-lo naquela que configura uma trilogia⁷⁵ memorialística e que apresenta o que Davi Arrigucci Jr. qualifica de “lirismo meditativo” o tom nostálgico que acompanha as memórias drummondianas:

Desde muito, Carlos Drummond de Andrade experimentou dificuldades e contradições para forjar o denso **lirismo meditativo** que o caracteriza. A meditação parece fruto dos seus tempos de madureza, mas vem antes, da **origem mineira**. [...] Seu lirismo, sem prejuízo da mais alta qualidade, nunca foi puro, mas **mesclado de drama e pensamento**. Por força da memória e da experiência, a certa altura incursiona também pela narrativa – **memória em versos**, como disse dele Pedro Nava, referindo-se a *Boitempo*” (Arrigucci Jr., 2002, p. 15, grifo nosso).

Em seu posfácio, na edição de 2017 (a da Companhia da Letras), John Gledson assim descreve tanto o conjunto das obras, de forma geral, quanto as seções de *Boitempo – Esquecer para lembrar*:

Boitempo não é um livro difícil, e os poemas, em geral, não precisam de muito comentário. São assumidamente, fragmentos. Sua ordem é simples – **cronológica**, com frequência agrupados por temas – e foi mudada sem cerimônia entre as coletâneas originais e o volume final (Gledson, 2017, p. 297, grifo nosso)

Apesar de a expressão “cronológica” corroborar nossa convicção de que *Boitempo* configura uma coletânea de poemas memorialísticos, não consideramos ser tarefa fácil acompanhar a densa trajetória de volta ao passado inerente ao registro que compõe os poemas desta fase madura de Drummond. Neste sentido, nossa ideia está mais em conformidade com o pensamento de Alcides Villaça quando qualifica a obra:

Quero com isso ressaltar e contextualizar a importância que começa a ganhar, na poesia de Drummond, esse novo **registro memorialístico**, associado à disposição de contemplar só à distância aquele **largo armazém das plenitudes buscadas**. Talvez esteja nessa **tônica memorialística** o último empuxe de fôlego da poesia de Drummond, **mais forte que as revisitações sensuais ou platônicas do tema amoroso ou os poemas ocasionais**,

⁷⁵ Entendemos que *Boitempo* já compôs uma série ou uma “trilogia”, como quer Alcides Villaça (2006, p. 113), composta por *Boitempo* (1968), *Menino Antigo* (*Boitempo II*, 1973) e *Esquecer para lembrar* (*Boitempo III*, 1979). Posteriormente a obra foi unificada na edição de *Poesia Completa* (2002) e recentemente a Editora Companhia das Letras lançou duas edições, *Boitempo: Menino Antigo* (2017) e *Boitempo: Esquecer para lembrar* (2017), ambas com posfácio de John Gledson. Estas últimas são as que damos preferência para consulta e transcrição dos poemas, salvo quando dialogarmos com alguns poemas destas com outras obras que não temos acesso, recorreremos à edição unificada.

juntados nos últimos livros da velhice. (Villaça, 2006, p. 113, grifo nosso)

A despeito das discordâncias, as palavras do posfácio de John Gledson, são relevantes especialmente quando contextualiza a seção “Fria Friburgo” em que se insere “A decadência do ocidente” e outros poemas que a memória da maturidade se volta para o seu tempo de internato, no início da adolescência (Gledson, 2017, p. 305).

Quando trata especificamente da ideia de memória poética da escolarização em Drummond, Maria Amélia Dalvi (2017, p. 4001) acredita que a seção em que se insere “A decadência do ocidente” configura um fazer poético que tematiza “de maneira mordaz, a iniciação na escrita literária”. Parece fazer sentido a crença da professora Dalvi, uma vez que o poema subsequente se intitula “Estreia literária” e sugere que foi mesmo na época do “colegial” que o poeta desenvolve a arte da escrita:

Estreia literária

Desde antes de Homero
a aurora de dedos róseos
pousava todas as manhãs
por obrigação.
Não assim tão róseos.
Nossa aurora particular baixa num vapor
de frio do alto da serra, e mal nos vemos,
errantes, no recreio, em meio a rolos
de névoa.
Outra aurora eu namoro: a Colegial.
Quatro páginas. Quinzenal. 300 réis.

“Periódico da Divisão dos Maiores.”
Quero escrever, quero emitir clarões
de astro-rei literário em suas edições.
Dão-me, que esplendor, primeira página,
primeira, soberbíssima coluna.
É a glória, entre muros, mas a glória.
Contemplo, extasiado,
o meu próprio talento em letras públicas.
Ler? Não leio não.
Quero é sentir meu nome, com a notinha:
“Aluno do segundo ginásial”.

Já são quatro da tarde.
Até agora ninguém
veio gabar-me a nobre criação.
Ninguém gastou 300 réis para me ler?
Será que meu escrito
não é lá uma peça tão sublime?
Decido-me a encará-lo mais a fundo.

Vou me ler a mim mesmo. Decepção.
 O padre-redator introduziu
 certas mimosas flores estilísticas
 no meu jardim de verbos e adjetivos.
 Aquilo não é meu. Antes assim,
 ninguém me admirar.
 (Andrade, 2017, p. 154).

Ambos os poemas, “A decadência do ocidente” e “Estreia literária”, evocam uma rememoração da tradição. Esta nossa impressão permanece a despeito da opinião de John Gledson (2003, p. 39-40) quando, em seu parecer indicativo de certa insegurança com a expressão “se não me engano” que segue afirmação referente aos poetas árcades (além dos românticos, parnasianos e simbolistas), sugere que os poetas do passado aparecem na poesia de Drummond apenas como “elementos de uma cultura comum que o poeta pode usar como alvo de zombaria”.

A percepção do estudioso se dá após este assegurar que Drummond era profundo conhecedor da literatura brasileira, porém circunspecto “a essa tradição de um ponto de vista puramente literário, mais obviamente nos anos 20” e essa cautela seria “visível sobretudo nos poetas do passado” (Gledson, 2003, p. 39).

Ao situar o poeta temporalmente e assegurar que o itabirano “nunca abandonou o modernismo” tendo Manuel Bandeira e Mário de Andrade como referência de “modernistas por excelência, em aspirações e realizações”, o estudioso inglês reafirma que sua observação se dá com o início da poesia drummondiana, uma vez que “o lugar de Drummond no movimento e sua participação no que, nos anos 20, ele considerava essencial: a instituição de uma tradição nacional onde havia apenas seus rudimentos.” (Gledson, 2003, p. 43)

No entanto, considerando o contexto de *Boitempo* (1968, 1973 e 1979), prosseguimos com a proposição de que, com a poesia da idade madura, o itabirano concilia o antigo e o moderno, com base naquela ideia de “elocução classicizante” de Merquior (2012, p. 269), além da “aliança entre tradição e modernidade”, conforme Marques (2001, p. 21). Nesse sentido, a leitura do primeiro poema (proposto para este momento) denota reminiscência à poesia árcade, “Os restantes árcades” (v. 7).

Evidentemente que, no movimento de “vaivém”, concordamos com John Gledson (2003, p. 40) no que tange ao aspecto de ironia drummondiana, visto que “os restantes árcades / jogam futebol”, além do sugestivo tom satírico quanto à questão estilística, já que “agora, estilistas, / só na arte do pé”, pois “somem os poetas” e fica o questionamento “que irá restar /

do nosso idioma / e nossa tradição?” Contudo, a evocação à tradição continua no segundo poema, cujo primeiro verso alude à poética grega, “Desde antes de Homero”.

A partir da ideia de retomada surgem os questionamentos: as expressões, sobretudo as do poema “A decadência do ocidente”, são sugestivas de reprodução do pensamento saudosista (talvez dos discursos ouvidos em sala de aula)? Ou será que a reminiscência à erudição clássica (e neoclássica) também configura o pensamento do poeta, embutido em suas memórias relativas às bases de formação literária e cultural como sugere a indagação dos versos (do poema “Estreia literária”) “Será que meu escrito / não é lá uma peça tão sublime?” (v. 27-28).

A rememoração do poeta parece seguir uma via de mão dupla em que, concomitantemente com a leitura alusiva à tradição, há também a evocação das experiências do tempo de colégio, a exemplo da expressão “geração de racha-piões” (v. 15-16). Com a alusão à atividade lúdica, Drummond insinua preocupação com a substituição dos momentos culturais literários no colégio pelo jogo de piões que, inicialmente, era feito no momento do recreio, mas que talvez a atividade manual, a de fazer o pião se equilibrar e rodar no chão, estivesse tomando mais lugar do que deveria das atividades intelectuais.

Especialmente os versos 7, 20 e 22 (de “A decadência do ocidente”) nos convidam a estabelecer uma proposta de diálogo drummondiano com os árcades e classicistas, tendo Camões como elo entre o modernista e o principal representante árcade, Cláudio Manuel da Costa. Este, por sua vez, se aproxima das referências modernistas drummondianas quanto ao qualificativo, “árcade por excelência” (Bosi, 1997, p. 68), além do fato de que o poeta marianense setecentista revisitava constantemente a poesia de tradição greco-latina e a renascentista camoniana.

Considerando Camões como elo entre Cláudio e Drummond, colhemos embasamento em Gilberto Mendonça Teles quando afirma que “muitos dos sonetos de Cláudio revelam um tom camoniano” (Teles, 1979, p. 188).

A respeito de Drummond, o crítico defende que a obra do poeta itabirano “[é] a que mais vem citando o texto ou o nome de Camões” (Teles, 1979, p. 241). Mais do que a mera menção aos clássicos, o crítico acrescenta que há “um lado clássico a considerar na obra de Carlos Drummond de Andrade, pois [...] o equilíbrio entre o passado e o presente, que é assimilado e superado, faz de Drummond um clássico moderno” (Teles, 1979, p. 241).

Tal caracterização decorre do fato de que, na obra de Drummond, “o antigo e o moderno se veem entrelaçados: o antigo alimenta o moderno; e o moderno restaura o antigo num processo de permanente universalidade” (Teles, 1979, p. 242).

E este é um ponto que consideramos um denominador comum na aproximação entre Cláudio e Drummond, visto que o árcade também é tido como moderno em relação ao barroco, além de entrelaçar o antigo e as inovações em seu fazer poético. Com ressalvas às diferenças temporais, temáticas e estilísticas, parece haver traços de semelhança, no árcade e no modernista, no que se refere à ideia que alterna o permanente e o transitório ou aquele “movimento de vai e volta” observado e testemunhado pela família que preserva o legado drummondiano, conforme entrevista⁷⁶ dada por Otávia Senhorinha de Andrade Müller, sobrinha-neta do poeta.

Com base nesse movimento alternado, nosso pressuposto é considerar em Drummond, mais do que a retomada do classicismo como período, uma experiência literária ou aquilo que Abel Barros Baptista denominou como uma “campanha da experimentação classicizante” apresentada no “Posfácio” de *A paixão medida* (2017).

A ideia, fundamentada em Richard Rorty⁷⁷, é pensar que campanhas (finitas) compõem um movimento que partilha a paixão do infinito e que o modernismo de 22 se configura mais como movimento do que uma campanha, entretanto, a obra modernista de Drummond pode ser reescrita como aquela que configura um encadeamento de campanhas. Para melhor esclarecer a ideia de campanhas, em Drummond, trazemos as elucidações distintivas apresentadas por Baptista:

A distinção entre campanhas e movimentos, formulada por Richard Rorty justamente a pretexto de vanguardas, pode ser de alguma ajuda agora. Rorty escreve que os movimentos “são necessários para fornecer um contexto amplo em cujo interior a política já não é simples política, mas antes a matriz da qual emerge qualquer coisa como ‘o novo ser em Cristo’, de S. Paulo ou o ‘novo homem socialista’ de Mao. Pertencer a um movimento ‘exige a capacidade de ver as campanhas particulares para objetivos particulares como parte de qualquer coisa mais ampla e tendo em si mesmas muito pouco significado’. As campanhas são finitas, os movimentos partilham a paixão do infinito. O modernismo de 22, nestes termos, é antes um movimento do que uma campanha; já a obra de Drummond pode ser reescrita como uma sucessão de campanhas em vez de fases ou etapas (Baptista, 2017, p. 82-83, aspas do autor).

⁷⁶ Disponibilizada na íntegra, no APÊNDICE B desta tese.

⁷⁷ É provável que o texto de Richard Rorty a que Abel Barros Baptista faz menção seja o ensaio “*Movements and Campaigns*” (1995). Nossa dedução se dá com base no fato de que o estudioso português apenas cita o filósofo norte-americano, sem especificar a referência bibliográfica. Contudo, nesse ensaio, Rorty distingue movimentos de campanhas ao discutir a tradição da esquerda norte-americana e o papel das vanguardas políticas e culturais. Nesse sentido, os movimentos oferecem um horizonte amplo, quase redentor, no qual a política deixa de ser apenas instrumental e passa a integrar uma transformação total (“novo ser”, “novo homem” etc.). Já as campanhas são lutas específicas, finitas, voltadas para objetivos concretos e delimitados (Rorty, 1995, p. 56-57)

Sendo assim, o papel do poeta é estar consciente que faz parte dessas campanhas como aquele que corre o risco de derrota, ou até de sair vitorioso de uma campanha, mas sem garantir a vitória da campanha seguinte. Ou ainda, se reinventar, por meio da linguagem, e superar a finitude das campanhas, como o desejo drummondiano de ser “Eterno”, expresso em *Fazendeiro do ar* (1954):

Eterno

E como ficou chato ser moderno.
Agora serei eterno.
Eterno! Eterno!
O Padre Eterno,
a vida eterna,
o fogo eterno.

(Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.)

- O que é eterno, Yayá Lindinha?
- Ingrato! é o amor que te tenho.

Eternalidade eternite eternaltivamente
eternuávamos
eterníssimo

A cada instante se criam novas categorias do eterno.

Eterna é a flor que se fana
se soube florir
é o menino recém-nascido
antes que lhe deem nome
e lhe comuniquem o sentimento do efêmero
é o gesto do enlaçar e beijar
na visita do amor às almas
eterno é tudo aquilo que vive uma fração de segundo
mas com tamanha intensidade que se petrifica e nenhuma força o resgata
é minha mãe em mim que a estou pensando
de tanto que a perdi de não pensá-la
é o que se pensa em nós se estamos loucos
é tudo que passou, porque passou
é tudo que não passa, pois não houve
eternas as palavras, eternos os pensamentos; e passageiras as obras.
Eterno, mas até quando? é esse marulho em nós de um mar profundo.
Naufragamos sem praia; e na solidão dos botos afundamos.
É tentação e vertigem; e também a pirueta dos ébrios.

Eternos! Eternos, miseravelmente.
O relógio no pulso é nosso confidente.
Mas eu não quero ser senão eterno.
Que os séculos apodreçam e não reste mais do que uma essência
ou nem isso.
E que eu desapareça mas fique este chão varrido onde pousou uma sombra
e que não fique o chão nem fique sombra

mas que a precisão urgente de ser eterno boie como uma esponja no caos
e entre oceanos de nada
gere um ritmo.
(Andrade, 2021, p. 267-268).

Conforme observou Abel Barros Baptista, o poema “Eterno” tem início, já com os dois primeiros versos, aludindo à ideia baudelaireana paradoxalmente moderna e irônica do belo como unidade que se fragmenta, isto é, a modernidade sendo eterna e o eterno passando a ser efemeramente moderno. Pressupondo que o texto de Baudelaire, ao qual Baptista (2017, p. 84) evoca, seja “O pintor da vida moderna”, neste (texto), o autor francês não reduz o belo a uma simples oscilação entre dois polos estanques, ou à “dualidade baudelaireana”, conforme qualifica Baptista, mas Baudelaire define o belo como uma composição tensa e indissociável entre o “eterno” e o “contingente”, em que este último, o circunstancial, o histórico, o passageiro, constitui a via de acesso ao primeiro.

Nesse sentido, a leitura de Baptista, ao enfatizar a ironia da inversão entre moderno e eterno, tende a simplificar uma concepção mais complexa, na qual o belo não se fragmenta apenas, mas se realiza nessa dialética, exigindo que o artista capte o transitório como manifestação sensível de uma dimensão ideal que não existe fora dele (Baudelaire, 1993, p. 219-220).

De todo modo, diante do cenário de “Eterno”, o poeta parece entediado:

[...] como se o poeta pretendesse limpar-se inteiramente do transitório e do fugidio para ficar apenas imutável e permanente. Acresce que o moderno seria abandonado porque ficou chato. O termo, de uso familiar ou informal inserido num poema de fase supostamente caracterizada pela linguagem elevada, já não é de si incompatível com a pretensão, se poética, de ser eterno? ‘Chato’ é ameaçador, aborrecido, enfadonho; mas também monótono, sem brilho nem surpresa, acanhado, repetitivo. ‘Ser moderno’ dir-se-ia isto tudo: já não empolga nem anima, perdeu a energia, o apelo, a atração, o fascínio ou a novidade. (Baptista, 2017, p. 83).

E considerando a monotonia que tomou conta da modernidade, o poeta se vê diante do impasse “de tudo que passou” ao mesmo tempo “de tudo que não passa” e reitera seu desejo de eternidade “mas eu não quero ser senão eterno”.

Visto por esse prisma, o Drummond moderno transcende o modernismo e se classiciza modernamente, por meio da linguagem, enquanto eterniza a efemeridade, já que “ser eterno é tão moderno quanto ser moderno, porque moderno é justamente o que está na moda e, no limite, o que não passa de moda.” (Baptista, 2017, p. 84).

Nesse movimento paradoxal, em que a recusa do transitório não implica sua negação, mas antes sua incorporação crítica, delinea-se uma tensão fundamental entre tempo presente e permanência simbólica.

A busca pela eternidade não configura fuga do presente, mas converte-se em gesto reflexivo que reinscreve o passado no agora, transformando a experiência do efêmero em matéria de duração poética.

Dessa forma, a questão da memória se impõe como desdobramento necessário da problemática do moderno, visto que, ao desejar o que “não passa”, o sujeito lírico volta-se para aquilo que, tendo passado, persiste como marca interior e como forma de consciência do tempo.

3.3 Memória melancólica em Drummond

O aspecto de rememoração está atrelado àquele traço característico designado como “denso lirismo meditativo” (Arrigucci Jr., 2002, p. 15) em Drummond, manifestado sobretudo em *Boitempo*. O entrelaçamento do tempo como já observou Gilberto Mendonça Teles (1979, p. 242) em que “o antigo alimenta o moderno; e o moderno restaura o antigo num processo de permanente universalidade”, torna a trilogia representativa de elementos reminiscentes do passado e constituintes do tempo presente, formando uma espécie de unidade temporal.

Nesse sentido, o artigo de Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, “Tua memória, pasto de poesia” (2009), ilumina de modo decisivo a compreensão da memória como um dos eixos estruturantes da poética drummondiana. Ao retomar o verso de *Claro enigma*, “Tua memória, pasto de poesia”, a autora sublinha que a matéria pretérita, desde *Alguma poesia* (1930) até *Farewell* (1996), constitui alimento permanente da criação do poeta, sendo a memória “remoída” e convertida em experiência estética (Yokozawa, 2009, n. p.).

A metáfora do ruminante, utilizada pela crítica, evidencia que o passado, não configura simples registro nostálgico, mas passa por um processo de reelaboração crítica, integrando-se a um projeto estético que problematiza tanto os conteúdos mnemônicos quanto a própria linguagem que os veicula (Yokozawa, 2009, n. p.).

O aspecto de ruminação inerente à publicação do título da trilogia também é discutido por Silvana M. Pessoa de Oliveira (2022) para quem a obra drummondiana trata-se de um conjunto de “uma ampla e bem montada revisitação de temas, motivos e questões de sua poesia, notadamente aqueles relacionados à memória” e que a escrita de memória “é vista como processo similar ao lento ruminar dos herbívoros, na sua atividade de remascar e remoer o alimento.” Dessa forma, em *Boitempo*, o tempo memorialístico “quer ser o tempo do

‘mundominas’, tempo da infância e juventude, porém visto sob as lentes de um ‘depois’ enunciativo” (Oliveira, 2022, p. 125-126).

Esse aspecto memorialístico atrelado à variedade temática de *Boitempo* também é discutido por Luciano Marcos Dias Cavalcanti (2014) que considera a questão da memória, “uma das temáticas mais importantes e constantes da poesia de Drummond” associada à sua origem e o tempo passado em seu berço itabirano:

É principalmente da memória que Drummond retira grande parte de seu repertório poético, por meio das temáticas referentes à sua meninice, estendendo-as ao aspecto geográfico e sociocultural de Minas Gerais. As raízes itabiranas estarão sempre presentes em Drummond fazendo com que seu lirismo, em virtude dessa base, dialogue diretamente com sua memória mais profunda (Cavalcanti, 2014, p. 196)

Por meio do diálogo que estabelecemos com (Yokozawa, 2009), Oliveira (2022) e Cavalcanti (2014) compreendemos que o memorialismo drummondiano não é homogêneo, visto que denota assumir diferentes inflexões, conforme os movimentos da obra, mas mantendo como traço constante um “criticismo intrínseco”, isto é, uma atitude reflexiva que simultaneamente liriciza e interroga o objeto recordado, conforme elucida Yokozawa (2009, n. p.).

Nesse sentido, continuamos o diálogo entre a ideia da estudiosa e de Luciano Marcos Dias Cavalcanti (2014), no que se refere à memória reflexiva em Drummond:

A presença da memória na poética de Drummond, então, constitui um longo processo de imersão no passado. Através da memória reencontra-se a origem, nota-se o descontentamento frente ao vivido e volta-se para os primeiros anos, procura-se afastar de um meio social cujos princípios não são compartilhados pelo poeta, numa espécie de tentativa de restauração do período de onde brotam suas recordações mais pessoais. Estas lembranças, assim entendidas, possuem o significado, dentre outros, do descontentamento com o presente. O poeta dá um testemunho da vida moderna e opondo-se a ela procura em memória profunda uma resposta a este presente, na tentativa de resgatar os princípios básicos de união e fraternidade, numa busca de libertação e de retomada das raízes poéticas existenciais. (Cavalcanti, 2014, p. 198)

A perspectiva de Yokozawa (2009) em diálogo com Cavalcanti (2014) contribui para a percepção de que a memória, não se configura como refúgio idealizado, mas como instância de tensão entre passado e presente. Assim, ao transformar a memória em matéria poética, sobretudo na trilogia de *Boitempo*, Drummond não apenas recompõe o passado, mas questiona sua legitimidade, sua forma de representação e sua inscrição no tempo histórico.

Desse modo, a evocação memorial, ainda que marcada por tonalidades afetivas, não se dissocia da consciência moderna da fratura e da perda, aproximando analogia e ironia, conforme a tensão constitutiva da lírica moderna, apontada pela autora, a partir da visão de Octavio Paz (Yokozawa, 2009, n. p.).

Ao olhar por esta ótica, a memória em Drummond assume contornos melancólicos, visto que ela (a memória) não restitui o passado como plenitude recuperável, mas como fragmento, como vestígio que resiste ao tempo e se recompõe na (e pela) palavra. O retorno, portanto, não significa regressão idílica, mas enfrentamento do que resta, do que foi moído pelo tempo e persiste apenas como ressonância interior.

Ademais, o movimento do retorno sugere uma melancolia existente desde um tempo impreciso como é perceptível no poema “O eco”:

O eco

A fazenda fica perto da cidade.
Entre a fazenda e a cidade
o morro
a farpa de arame
a porteira
o eco.

O eco é um ser soturno, acorrentado
na espessura da mata.
E profundamente silencioso
em seu mistério não desafiado.

Passo, não resisto a provocá-lo.
O eco me repete
ou me responde?
Forte em monossílabos,
grita ulula blasfema
brinca chalaceia diz imoralidades,
finais de coisas doidas que lhe digo,
e nunca é alegre mesmo quando brinca.

É o último selvagem sobre a Terra.
Todos os índios foram exterminados ou fugiram.
Restou o eco, prisioneiro
de minha voz.

De tanto se entrevar no mato,
já nem sei se é mais índio ou vegetal
ou pedra, na ânsia da passagem
de um som do mundo em boca de menino,
som libertador
som moleque
som perverso,

qualquer som de vida despertada.

O eco, no caminho
entre a cidade e a fazenda,
é no fundo de mim que me responde.
(Andrade, 2017, 59-60, **negrito** nosso).

A leitura suscita algumas indagações quanto à ressonância: eco das memórias do menino? Da tradição clássica? Das ideias arcádicas que talvez transitem entre o campo (ideal idílico) e a cidade (representativa da modernidade)?

Diante de tais questões enigmáticas, o leitor se respalda naquele “componente intertextual”, denominado por João Alexandre Barbosa (1986, p. 15). Tal aspecto de intertextualidade tem o objetivo de resolução dos enigmas quando nos deparamos com uma espécie de hermetismo em que a cultura, por meio da incompreensão das alusões e da tradução histórica, desempenha um papel de empecilho à compreensão do leitor dado o impasse que se apresenta da seguinte forma:

Não mais uma poesia de leitura: uma leitura incrustada na poesia, exigindo do leitor um duplo movimento de decifração e recifração que aponta para o desaparecimento de um referente encontrável, ainda que pelo esforço da erudição (Barbosa, 1986, p. 18).

O eco imagético e enigmático do poema parece encontrar ressonância no eco das reflexões da crítica sobre a lírica moderna quando aborda o aspecto paradoxal:

Eis, portanto, o paradoxo fundamental de caracterização da modernidade na poesia: parecendo desprezar o leitor, na medida em que não facilita o relacionamento através de uma linguagem que fosse sempre o eco de uma resposta previamente armazenada, o poeta moderno passa a depender da cumplicidade do leitor na decifração de uma linguagem que dissipada pela consciência, já inclui tanto poeta quanto leitor. (Barbosa, 1986, p. 22)

Nesse horizonte crítico, o eco representativo da memória que ressoa entre a fazenda e a cidade, e que também remete ao ideal árcade bucólico já abordado por Rita Marnoto (1996) e Raymond Williams (2011), deixa de ser apenas uma imagem temática para configurar-se como tensão estruturante da própria experiência moderna. É justamente nesse ponto que a leitura encontra respaldo na observação de que “a poesia de Drummond também apresenta um conflito espacial entre a metrópole e a cidade do interior.” (Cavalcanti, 2014, p. 197)

A inferência de Cavalcanti reforça o eixo interpretativo até aqui delineado, no que se refere à tensão entre o universo urbano e o universo rural-interiorano e traduz, em termos

históricos, literários e simbólicos, embate semelhante entre campo e cidade, tradição e modernidade, que se manifesta sob a forma de eco.

Se, como afirma a estudiosa, a poesia drummondiana constrói-se a partir da “exumação do pretérito” e de sua transfiguração crítica, o eco torna-se metáfora dessa voz remanescente que, embora prisioneira da voz do sujeito, adquire autonomia enquanto também não se desvencilha de um tempo passado nostálgico (Yokozawa, 2009, n. p.).

Quando o eu lírico afirma que “é no fundo de mim que me responde”, explicita-se a interiorização da memória, o passado já não está no espaço físico da fazenda, mas na subjetividade do poeta. O eco, último “selvagem”, remete a uma alteridade originária que sobrevive apenas como som, como rastro de vida despertada, reiterando a ideia de que a memória, ao mesmo tempo que preserva, transforma e se subjetiviza.

Assim, o poema encena aquilo que Yokozawa (2009) identifica como núcleo do memorialismo drummondiano: uma reconstrução do passado que é, simultaneamente, exercício crítico de linguagem e experiência melancólica de perda. E a questão da perda já se relaciona com o aspecto de tristeza desde a Antiguidade latina, como observamos na visão da Arcádia de Virgílio. Sérgio Alcides (2002, p. 48) entrelaça a melancolia saturnina com a perspectiva de Freud e infere que “a bile negra faz da perda o único modo de apropriação.”

Nesse ponto se evidencia um hiato histórico entre a tradição antiga e medieval da melancolia e sua configuração moderna. A leitura freudiana de “Luto e melancolia” fornece um dos principais eixos para compreender esse deslocamento, uma vez que, diferentemente do luto, em que o objeto perdido é progressivamente abandonado, a melancolia caracteriza-se pela incorporação paradoxal desse objeto ao próprio eu, que passa a identificar-se com a perda (Freud, 2010, 183). Visto por este prisma, o melancólico não perde simplesmente algo ou alguém, pois o objeto afetivo passa a existir sob a forma da própria perda.

Ao retomar a oposição freudiana entre luto e melancolia, Giorgio Agamben (2007), no capítulo “O objeto perdido”, chama a atenção para a circunstância singular que caracteriza a experiência melancólica: enquanto o luto pressupõe uma perda efetivamente ocorrida e reconhecida pela consciência, na melancolia permanece obscuro aquilo que foi perdido, quando não a própria existência da perda.

Como observa o filósofo italiano, Freud se vê diante do paradoxo de uma “perda objetiva que escapa à consciência”, de modo que a melancolia parece instaurar uma espécie de intenção lutuosa anterior ao próprio desaparecimento do objeto (Agamben, 2007, p. 44).

A nosso ver, a aproximação estabelecida por Agamben entre a melancolia freudiana e a acídia medieval torna-se, nesse sentido, particularmente significativa, pois ambas se estruturam

em torno da retração diante de algo que permanece desejado e cuja ausência não pode ser plenamente determinada.

A consequência desse deslocamento teórico consiste em compreender a melancolia não como simples reação à perda, mas como uma operação imaginária de apropriação do inapreensível. Segundo Agamben (2007), o afeto melancólico comporta-se "como se tivesse acontecido uma perda, embora nada tenha sido de fato perdido", produzindo um espaço no qual aquilo que jamais pôde ser possuído pode, paradoxalmente, ser apropriado enquanto objeto perdido (Agamben, 2007, p. 45).

A melancolia abriria, assim, uma dimensão epifânica, permitindo ao sujeito entrar em relação com aquilo que não poderia ser alcançado de outro modo. Não por acaso, o filósofo afirma que "só se pode apreender o que é inapreensível" e que o melancólico se sente à vontade entre esses "ambíguos despojos emblemáticos" que conservam a marca daquilo que permanece irremediavelmente ausente (Agamben, 2007, p. 56).

Sob essa perspectiva, a melancolia deixa de constituir apenas um estado patológico ou uma categoria psicológica para tornar-se uma modalidade específica de relação com o tempo, com a memória e com a tradição. Como observa Agamben, esses "despojos emblemáticos" capturam aquilo "que só pode ser possuído se estiver perdido para sempre", configurando um compromisso paradoxal e continuamente renovado com um objeto cuja existência depende da própria impossibilidade de sua restituição (Agamben, 2007, p. 56).

A perspectiva do filósofo italiano revela-se particularmente produtiva para pensar certas formas da sensibilidade moderna e, sobretudo, para compreender a persistência de imagens, paisagens e tradições que sobrevivem na poesia modernista apenas sob a forma de vestígio, fantasma ou eco.

Tal formulação lança nova luz sobre o verso drummondiano "O eco é um ser soturno". O eco não representa simplesmente a repetição acústica de uma voz anterior, mas a permanência espectral de algo que já não existe enquanto presença e que, no entanto, insiste em responder do interior do sujeito. Quando o poeta conclui que "é no fundo de mim que me responde", o eco assume precisamente a condição do objeto melancólico descrito por Freud (2010) e Agamben (2007), visto que o referido objeto não está mais no mundo exterior, mas tampouco desapareceu, uma vez que sobrevive como vestígio interior, como fantasma ou imagem persistente. A soturnidade do eco decorre dessa condição ambivalente entre presença e ausência, entre posse e perda, entre memória e desaparecimento.

É nesse ponto que a contribuição de Moacyr Scliar (2003) permite historicizar e tropicalizar a discussão. Se Agamben (2007) reconstrói filosoficamente a passagem da acídia

medieval à melancolia moderna e Freud (2010) descreve sua dinâmica psíquica, Scliar demonstra que essa tradição afetiva também conheceu deslocamentos geográficos e culturais. Com base no pensamento de Gilberto Freyre (2000), Laura de Mello e Souza (1986) e Paulo Prado (1929), o autor sugere que a melancolia europeia encontrou nos trópicos uma nova configuração histórica.

Dessa forma, Scliar aponta que o colonizador português, "já de si melancólico", teria encontrado no Brasil a experiência ampliada do exílio, do degredo e da saudade, transformando a colônia não em paraíso, mas em purgatório: "O português, já de si melancólico, deu no Brasil para sorumbático, tristonho" (Scliar, 2003, p. 190). O Brasil surgiria, assim, como espaço de depuração e desterro, lugar em que a saudade portuguesa se converte em tristeza crônica e em forma particular de experiência histórica.

Tal hipótese suscita inevitavelmente uma pergunta diante da obra drummondiana: estaríamos lendo uma espécie de melancolia tropical? A questão parece adquirir especial relevância quando aproximamos o poema "Hino nacional", de *Brejo das Almas* (1934), da letra de "Marginália II" (1968), de Torquato Neto e Gilberto Gil, cujos versos são transcritos na respectiva ordem mencionada:

Hino nacional

Precisamos descobrir o Brasil!
Escondido atrás das florestas,
com as águas dos rios no meio,
o Brasil está dormindo, coitado.
Precisamos colonizar o Brasil.

O que faremos importando francesas
muito louras, de pele macia,
alemãs gordas, russas nostálgicas para
garçonnettes dos restaurantes noturnos.
E virão sírias fidelíssimas.
Não convém desprezar as japonesas...

Precisamos educar o Brasil.
Compraremos professores e livros,
assimilaremos finas culturas,
abriremos *dancings* e subvencionaremos as elites.

Precisamos louvar o Brasil.
Não é só um país sem igual.
Nossas revoluções são bem maiores
do que quaisquer outras; nossos erros também.
E nossas virtudes? A terra das sublimes paixões...
os Amazonas inenarráveis... os incríveis João-Pessoas...

Precisamos adorar o Brasil!

Se bem que seja difícil caber tanto oceano e tanta solidão

no pobre coração já cheio de compromissos...

se bem que seja difícil compreender o que querem esses homens,

por que motivo eles se ajuntaram e qual a razão de seus sofrimentos.

Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!

Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,

ele quer repousar dos nossos terríveis carinhos.

O Brasil não nos quer! Está farto de nós!

Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.

Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?

(Andrade, 2002, p. 51-52, negrito nosso)

Marginália II

Eu, brasileiro, confesso

Minha culpa, meu pecado

Meu sonho desesperado

Meu bem guardado segredo

Minha aflição

Eu, brasileiro, confesso

Minha culpa, meu degredo

Pão seco de cada dia

Tropical melancolia

Negra solidão

Aqui é o fim do mundo

Aqui é o fim do mundo

Aqui é o fim do mundo

Aqui, o Terceiro Mundo

Pede a bênção e vai dormir

Entre cascatas, palmeiras

Araçás e bananeiras

Ao canto da juriti

Aqui, meu pânico e glória

Aqui, meu laço e cadeia

Conheço bem minha história

Começa na lua cheia

E termina antes do fim

Aqui é o fim do mundo

Aqui é o fim do mundo

Aqui é o fim do mundo

Minha terra tem palmeiras

Onde sopra o vento forte

Da fome, do medo e muito

Principalmente da morte

Olelê, lalá

A bomba explode lá fora

E agora, o que vou temer?
 Oh, yes, nós temos banana
 Até pra dar e vender
 Olelê, lalá

Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo
 (Neto; Gil, 1968, negrito nosso)

Em Drummond, o sujeito coletivo confessa a dificuldade de "cabem tanto oceano e tanta solidão / no pobre coração já cheio de compromissos" e, sobretudo, a impossibilidade de compreender "por que motivo eles se juntaram e qual a razão de seus sofrimentos" (Andrade, 2002, p. 52). Décadas depois, a canção tropicalista transforma essa perplexidade em confissão nacional: "Eu, brasileiro, confesso / Minha culpa, meu degredo [...] / Tropical melancolia / Negra solidão" (Neto; Gil, 1968).

A recorrência lexical não parece casual. O "degredo" tropicalista dialoga diretamente com o degredo colonial descrito por Scliar (2003), enquanto a "negra solidão" evoca não apenas a tradição saturnina da bile negra, mas também a experiência histórica da formação brasileira. A melancolia deixa de ser apenas disposição individual e converte-se em afeto histórico e coletivo, associado à dificuldade de habitar simbolicamente um país excessivo em suas dimensões geográficas, históricas e sociais. O "oceano" e a "solidão" drummondianos parecem antecipar a "tropical melancolia" nomeada por Torquato Neto e Gilberto Gil.

Talvez não seja possível assegurar que Drummond constrói uma teoria da melancolia tropical. Entretanto, a convergência entre a tradição melancólica europeia, sua migração colonial descrita por Scliar (2003) e a experiência moderna da perda analisada por Freud (2010) e Agamben (2007) permite reconhecer, em certos momentos da obra drummondiana, a emergência de uma sensibilidade melancólica especificamente brasileira, marcada simultaneamente pela memória, pelo exílio interior, pela experiência da ausência e pela permanência fantasmática de objetos, individuais, históricos ou culturais, que continuam a ecoar mesmo após sua perda.

A formulação de Scliar (2003, p. 83) acerca do desligamento melancólico em relação ao mundo exterior permite ampliar a questão para além da experiência subjetiva da perda e compreender que a melancolia, em Drummond, não se restringe ao plano biográfico ou memorialístico, alcançando igualmente a relação do poeta com a memória cultural e com a tradição literária.

Se, para Freud (2010) a melancolia implica a incorporação do objeto perdido ao próprio eu e, para Agamben (2007), corresponde à persistência do desejo diante de um objeto tornado inacessível, o objeto perdido pode assumir também a forma de uma paisagem simbólica ou de um repertório literário, cuja presença subsiste apenas como vestígio, eco ou fantasma.

Nesse sentido, a tradição clássica parece sobreviver na poesia drummondiana como objeto simultaneamente ausente e preservado, visto que a Arcádia já não constitui um espaço histórico recuperável, nem um horizonte estético plenamente habitável, mas persiste como imagem residual que continua a ressoar no interior da linguagem moderna.

Tal hipótese torna particularmente sugestiva a recorrência, na obra drummondiana, de imagens ligadas à sobrevivência e à ressonância do passado. Se "O eco" dramatiza a permanência espectral da memória individual e coletiva, talvez seja possível perguntar se algo semelhante não ocorre também com a própria tradição clássica, cujos fragmentos denotam emergir no interior da linguagem moderna sob a forma de sobrevivências descontínuas e anacrônicas.

É nesse horizonte que se torna possível aproximar o poema drummondiano da longa duração da tradição bucólica ocidental, no que se refere aos ecos arcádicos virgilianos impressos no subconsciente e expressos no poema "Sub", componente da *Falta que Ama* (1968):

Sub

Reptício
merso
consciente
liminar
marginal
desenvolvido
dividido
alterno
serviente
vencionado
delegado
versivo
lunar
tegmine fagi
(Andrade, 2002, p. 688).

Ainda que expresso numa linguagem subversiva, própria da modernidade, o último verso do poema monostrófico nos faz pensar que ecoa em Drummond algum lampejo áureo bucólico virgiliano que remete ao primeiro verso do canto em que Melibeus se dirige a outro

pastor: “/Tityre, tu patulae recubans **sub tegmine fagi**/ Títiro, tu, sentado embaixo da ampla faia” (Verg. *Ecl.* I.1. Trad. Raimundo Carvalho, grifo nosso).

A irrupção do verso latino “*sub tegmine fagi*” ao final de “Sub” pode ser compreendida, à luz das reflexões de Didi-Huberman (2015) acerca da imagem dialética benjaminiana, menos como simples reminiscência erudita do que como atualização anacrônica de uma temporalidade heterogênea no interior do poema moderno.

Se, conforme argumenta Didi-Huberman (2015, p. 127), a imagem dialética constitui uma “bola de fogo que atravessa todo o horizonte do passado”, essa imagem instaura um espaço próprio marcado pela coexistência de tempos distintos. Sugestivamente, é como esse fragmento temporal deslocado que a locução virgiliana emerge em Drummond, atravessando a linguagem experimental da modernidade para nela se reinscrever sob novas condições históricas e estéticas.

A trama lexical construída ao longo do poema, “reptício”, “merso”, “liminar”, “marginal”, “alterno”, “serviente”, é sugestiva de preparação para essa irrupção final, de modo que o *sub* da tradição bucólica já não remete ao repouso pastoril do *locus amoenus* virgiliano, mas a uma experiência de fragmentação e deslocamento próprios da subjetividade moderna.

Desse modo, a Arcádia não desaparece, tampouco permanece idêntica a si mesma, contudo, sobrevive como imagem, isto é, como vestígio temporal que atravessa o presente do poema e nele produz uma conexão particular entre bucolismo e marginalidade.

Sob essa perspectiva, a sobrevivência da Arcádia em Drummond pode ser compreendida como modalidade particular da própria experiência melancólica. Se para Freud (2011) o melancólico conserva interiormente o objeto perdido e para Agamben (2007) estabelece com ele uma relação paradoxal de posse pela perda, a tradição clássica parece ocupar posição semelhante no imaginário poético memorialístico drummondiano.

A Arcádia já não constitui um espaço histórico recuperável, nem um horizonte estético plenamente habitável, antes persiste como objeto simultaneamente ausente e preservado, cuja permanência se realiza sob a forma do eco, do vestígio e da citação.

Nesse sentido, o retorno de “*sub tegmine fagi*” ao final do poema não representa uma restauração do mundo pastoril virgiliano, mas sua sobrevivência melancólica no interior da modernidade. O abrigo da faia transforma-se em imagem deslocada, anacrônica e residual, assim como o eco de *Boitempo* ou a “tropical melancolia” nomeada por Torquato Neto e Gilberto Gil correspondem menos ao retorno do passado do que à persistência de seus restos no presente histórico.

Talvez essa seja a lógica da sobrevivência que aproxima os poemas "O eco" e "Sub". Se, no primeiro, o passado responde "no fundo de mim", no segundo, é a própria tradição clássica que responde do interior da linguagem poética moderna. O eco soturno deixa então de ser apenas memória da infância ou da paisagem mineira para tornar-se também figura da permanência melancólica da cultura, isto é, daquilo que perdeu seu mundo de origem, mas não perdeu a capacidade de ressoar.

Nesse sentido, a presença virgiliana em Drummond aproxima-se daquilo que Didi-Huberman, na esteira de Benjamin, compreende como a atualização do passado por meio de "frágeis sobrevivências — psíquicas ou materiais" (Didi-Huberman, 2015, p. 130).

Em síntese, o bucolismo não figura como continuidade histórica, em Drummond, nem como retorno harmonioso a uma origem clássica, mas como sobrevivência disseminada, fragmentária e melancólica, que insiste em emergir no interior da linguagem moderna. O particular da imagem poética drummondiana torna-se, a nosso ver, lugar de coexistência de temporalidades em que a marginalidade moderno-contemporânea e a memória da Arcádia se atravessam mutuamente.

Tal leitura também permite aproximar os poemas "Sub" e "O eco". Se, neste último, o memorialismo drummondiano se constitui como reconstrução melancólica do passado e experiência da perda, naquele a própria tradição clássica assume a forma de um eco melancólico que retorna desfigurado, porém persistente.

A Arcádia virgiliana deixa de ser um espaço habitável para converter-se em imagem sobrevivente, cuja presença residual se manifesta como eco, vestígio e “fantasma” deslocado para o interior da modernidade poética de Drummond (Didi-Huberman, 2015, p. 130).

Voltando à questão memorialística, em seu “Posfácio” de *Boitempo: Esquecer para lembrar*, John Gledson (2017, p. 297) introduz suas impressões sobre a obra que qualifica como “cronológica” na qual os poemas seguem uma ordem simples, agrupados por temas, porém com alterações desde as coletâneas originais até a edição mais recente.

Neste sentido, o estudioso apresenta sugestões para o leitor encontrar seu caminho na escolha dos poemas prediletos e, com isso, lembra da variedade da versificação do poeta desde a fase inicial até a maturidade (1924-1962).

Após tantas variações, tais como poemas-piadas, de *Alguma poesia*, verso livre de *A rosa do povo*, sonetos de *Claro enigma*, concretismo em *Lição de coisas*, entre outras alternâncias, parecia não haver novas opções naquilo que o autor denomina “largo armazém do factível”. Felizmente, o poeta continua inovando em sua obra madura e a inovação é alicerçada nas memórias do passado, uma vez que “em *Boitempo*, porém, Drummond mina toda essa

experiência, todo esse passado, para encontrar a forma certa, o ‘desenho’ inerente a cada poema.

Por toda parte há ecos do passado” (Gledson, 2017, p. 297, aspas do autor e grifo nosso).

E esses ecos denotam ressoar sempre em um tom de melancolia, cuja reminiscência intentamos tratar com mais profundidade na próxima seção desta tese, no decorrer das leituras analíticas.

4 TÓPICAS ÁRCADES E MODERNISTAS

Não se pode, portanto, dizer que a experiência, seja qual for o momento da história [literária], tenha sido ‘destruída’. (Didi-Huberman, 2011, p. 148, aspas do autor)

4.1 Visões comparatistas

Em nosso estudo anterior (Silva, 2021), abordamos os aspectos históricos das práticas comparatistas pautadas nas concepções das denominadas “escolas” que, na compreensão de Tânia Carvalhal (1986, p. 14) o termo passou a ser empregado quando René Wellek se opôs ao historicismo dominante nos estudos comparados franceses. A partir de tal oposição teria surgido uma suposta cisão entre “escola” francesa e a norte-americana, sugerindo que tais visões fossem radicalmente diferentes, a despeito da afirmação da estudiosa de que a orientação historicista ainda permanecia entre os comparativistas norte-americanos.

Além das duas referidas visões, talvez seja interessante relembrar, ainda que brevemente, as “escolas” de Literatura Comparada, também abordadas por Sandra Nitrini (2015, p. 27-36) como “definições” ou “tendências” comparatistas e sobre as quais Antônio Donizeti Pires, em “A literatura comparada em perspectiva” (2018), nos proporciona uma ideia concisa a respeito de algumas dessas “escolas” ou “tendências” comparatistas.

Seguidamente às “escolas” francesa e norte-americana, já mencionadas, podemos elencar, ainda, outras orientações comparatistas sistematizadas por Sandra Nitrini (2015) e retomadas por Antônio Donizeti Pires (2018). Entre tais concepções, destacam-se a “escola soviética” (ou marxista), a “escola germânica” e, posteriormente, as vertentes vinculadas ao comparatismo latino-americano.

A “escola soviética” concebe a literatura como produto das formações histórico-sociais e enfatiza as determinações ideológicas da produção artística, com base na matriz marxista. Durante determinado período, esteve vinculada ao realismo socialista e a uma compreensão da obra literária como reflexo das condições materiais de existência.

Todavia, as limitações decorrentes de sua vinculação doutrinária não ofuscam a contribuição dessa orientação para o fortalecimento de abordagens que articulam literatura, história e sociedade, além de favorecer reflexões sobre sistema literário e circulação internacional de formas (Pires, 2018, p. 5-6; Nitrini, 2015, p. 49-54).

A escola germânica, herdeira da tradição da *Weltliteratur* goethiana, dedica-se ao estudo da migração de temas, motivos, mitos e personagens ao longo do tempo e entre diferentes

literaturas, consolidando correntes como a *Stoffgeschichte* e a tematologia. Ao privilegiar o rastreamento de *topoi* e recorrências simbólicas (a exemplo do mito da Idade de Ouro, o *topos* do bucolismo, o tema da melancolia), essa vertente contribuiu decisivamente para o desenvolvimento dos estudos de tópicos e para a compreensão da tradição literária como práticas intertextuais de permanências e transformações (Pires, 2018, p. 5; Nitrini, 2015, p. 42).

No âmbito latino-americano, críticos como Antonio Candido, Ángel Rama e Haroldo de Campos deslocaram o eixo do debate comparatista ao problematizar a noção de dependência cultural e ao enfatizar processos de transculturação, antropofagia e reapropriação crítica da tradição europeia. Nessa perspectiva, o comparatismo deixa de operar sob o binômio “fontes e influência”, apregoado, principalmente, nos primórdios da “escola francesa”, como lembra René Wellek:

A literatura comparada seria, em seu objeto de estudo, um conjunto incoerente de fragmentos não relacionados: uma rede de relacionados: uma rede de relações constantemente interrompidas e separadas dos conjuntos significativos. O *comparatista qua comparatista*, neste sentido limitado, só poderia estudar fontes e influências, causas e efeitos, seria impedido, até mesmo, de investigar uma única obra de arte em sua totalidade, uma vez que nenhuma obra pode ser inteiramente reduzida a influências externas ou considerada um ponto irradiador de influência sobre países estrangeiros apenas. (Wellek, 1994, p. 109, grifo do autor)

Tal crítica de Wellek resulta de um dos principais pontos que, segundo o estudioso, seria determinante para apontar a crise em que se constatou com as visões das “escolas” de Literatura Comparada, a partir dos anos 80, devido à dificuldade que tais visões comparatistas ainda enfrentavam, no que se refere à falta de “objeto de estudo distinto e metodologia específica” (Wellek, 1994, p. 109)

A partir de reflexões como a de Wellek (1994), a lógica da influência unilateral é revista e passa a reconhecer movimentos de assimilação transformadora, de desierarquização e reelaboração dos modelos herdados (Nitrini, 2015, p. 63-69; Pires, 2018, p. 6-8).

Todavia, se tais “escolas” desempenharam papel decisivo na consolidação histórica da disciplina (Literatura Comparada), parece-nos que, na contemporaneidade, já não se mostra produtivo tratá-las como eixos metodológicos.

Conforme observa Antônio Donizeti Pires, as tensões e os embates entre essas orientações culminaram, ao longo do século XX, na incorporação recíproca de métodos, conceitos e procedimentos, tornando cada vez mais tênues as fronteiras que anteriormente as distinguiam (Pires, 2018, p. 6-7).

De modo convergente, Sandra Nitrini ressalta que o comparatismo contemporâneo se caracteriza pela pluralidade metodológica e pela abertura a novas abordagens teóricas, especialmente a partir das contribuições latino-americanas e pós-coloniais (Nitrini, 2015, p. 63-76).

Nesse sentido, mais do que falar em escola francesa, americana, germânica ou marxista, convém reconhecer as práticas comparatistas legadas por essas concepções e, a partir dos estudos de fontes e influências reavaliados criticamente, considerar a tematologia, os estudos de tópicos e de mitos literários, a poética comparada, a imagologia, a teoria da recepção, além de, sobretudo, a teoria da intertextualidade. Esta última, desenvolvida com base no dialogismo bakhtiniano e amplamente incorporada aos estudos literários, desloca o foco da influência linear para a rede de relações textuais, permitindo compreender o texto como espaço de cruzamento de vozes e tradições (Pires, 2018, p. 11-12; Nitrini, 2015, p. 157-164).

Assim, ao invés de reiterar uma taxonomia de “escolas”, cujo sentido histórico permanece relevante, interessa-nos compreender o comparatismo atual no âmbito de práticas em permanente reelaboração, no qual convergem diferentes tradições críticas.

Trata-se, portanto, de privilegiar não a filiação a uma orientação específica, mas a mobilização de instrumentos teóricos, tais como o estudo dos *topoi*, a tematologia e a intertextualidade, capazes de iluminar as relações sincrônicas, diacrônicas e anacrônicas (visto que abordamos o sentido positivo do anacronismo) entre obras e sistemas literários (Pires, 2018, p. 11; Nitrini, 2015, p. 158-163).

É sob essa perspectiva que se delineia o horizonte metodológico desta seção, que, ao reconhecer a historicidade das “escolas”, opta por enfatizar as contribuições analíticas por elas legadas, tendo em vista a investigação das relações textuais que se configuram no *corpus* em análise.

A escolha deste caminho intertextual que preferimos traçar, se dá justamente pelo fato de que o uso do termo (“escolas”) remete àquelas primeiras noções que, embora algumas já tenham sido (re)questionadas ou desconstruídas, contribuíram com as diversas maneiras de observar a presença de um texto (ou vários) em outro, de uma obra em outra e de uma literatura em outra e que conhecemos como formas intertextuais.

Desse modo, o diálogo proposto entre textos poéticos, do arcade, Cláudio Manuel da Costa, e do modernista, Carlos Drummond de Andrade, se pauta, principalmente, nos aspectos intertextuais, próprios das práticas comparatistas, que pressupomos tornar possível entrever os ideais arcádicos revisitados na poesia modernista de Drummond.

Das práticas intertextuais destacaremos a ideia de migração temática, retomadas, empréstimos, entre outros aspectos alusivos às observações de Leyla Perrone-Moisés (2006):

Estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a literatura comparada não só admite, mas comprova que a **literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas**. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. [...] Retomando as propostas de Bakhtin, Julia Kristeva concebeu e nomeou a teoria da *intertextualidade*. Segundo Kristeva, **‘todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos; ele é uma escritura-réplica (função e negação) de outro (dos outros) texto(s)’** (1969). O objetivo dos estudos da intertextualidade é examinar de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de raptó, absorção e integração de elementos alheios na criação da obra nova. Para Kristeva, portanto, as ‘fontes’ deixam de interessar por elas mesmas; elas só interessam para que se possa verificar como elas foram usadas, transformadas. As ‘influências’ não são um confronto produtivo com o Outro, sem que se estabeleçam hierarquias valorativas em termos de anterioridade-posterioridade, originalidade-imitação. (Perrone-Moisés, 2006, p. 94, aspas e itálico da autora; negrito nosso)

No que se refere à noção de intertextualidade, as formulações de Leyla Perrone-Moisés encontram ressonância e, ao mesmo tempo, aprofundamento na perspectiva desenvolvida por Tiphaine Samoyault em *A intertextualidade* (2008).

Se, para Perrone-Moisés (2006), a literatura se produz em “constante diálogo de textos”, por meio de retomadas, empréstimos, trocas e transformações, Samoyault (2008, p. 9-17) sistematiza esse princípio ao delimitar conceitualmente o âmbito da intertextualidade, deslocando-o de uma noção difusa de influência para uma reflexão mais precisa acerca dos modos de inscrição de um texto em outro.

Ao retomar a linhagem teórica inaugurada por Bakhtin e nomeada por Julia Kristeva, Samoyault observa que a intertextualidade não deve ser compreendida como simples presença de uma fonte reconhecível, mas como um princípio constitutivo do texto literário. Nesse sentido, o intertexto não se reduz a uma citação explícita ou a um empréstimo identificável, antes, o intertexto designa o conjunto de traços, fragmentos, ecos e inscrições que tornam o texto um espaço de memória e transformação (Samoyault, 2008, p.15-22).

Tal concepção pode ser articulada à definição proposta por Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1990), para quem a intertextualidade consiste na interação semiótica entre textos, ao

passo que o intertexto corresponde ao texto, ou conjunto de textos, com o qual outro mantém tal interação. Eis as elucidações nas palavras do teórico da literatura:

Definindo-se a **intertextualidade** como a interação com a semiótica de um texto com outro(s) texto(s), definir-se-á **intertexto** como o texto ou o *corpus* de textos com os quais um determinado texto mantém aquele tipo de interação. Em termos de ontologia e de cronologia, o intertexto é um texto (ou um *corpus* de textos) que existe antes e debaixo de um determinado texto e que, em amplitude e modalidade várias, se pode ‘ler’, decifrar, sob a estrutura de superfície deste último. Assim se justifica a designação de subtexto utilizada por diversos autores como equivalentes à de intertexto. Aquele termo remete, sob os pontos de vista temporal e espacial, para uma espécie de texto palimpséstico, isto é, um texto absorvido e apagado por outro texto, para uma ‘camada’ textual anterior que interfere na ‘estratificação’ de outro texto e que aflora, sob forma latente ou sob forma explícita, na estrutura de superfície dessoutro texto. Ao **subtexto** ou **hipotexto**, pelas suas características palimpsésticas, pela sua latência e pelo seu ocultamento, dá também Riffaterre a designação de texto-fantasma (*ghost text*). (Silva, 1990, p 214, aspas e itálico do autor; negrito nosso)

Nessa perspectiva, o intertexto antecede e subjaz ao texto que o reinscreve, podendo ser lido “sob” sua superfície, como uma camada anterior que permanece latente. A imagem do palimpsesto torna-se, assim, elucidativa, visto que o texto novo absorve e parcialmente apaga o anterior, mas este continua a interferir na sua estratificação. É por isso que termos como subtexto ou hipotexto procuram dar conta dessa anterioridade textual que persiste de modo oculto ou como “texto-fantasma”.

No diálogo que estabelecemos entre os três últimos autores, a visão do teórico português converge quanto à ênfase que recai menos sobre a identificação da anterioridade textual e mais sobre o processo de reescrita e ressignificação.

Contudo, enquanto Leyla Perrone-Moisés enfatiza o caráter dialógico e produtivo das influências, sublinhando a ausência de hierarquias valorativas, Tiphaine Samoyault busca distinguir o intertexto, entendido como presença efetiva de um texto em outro, da intertextualidade, concebida como categoria crítica e ferramenta analítica (Samoyault, 2008, p. 16-22).

A referida distinção permite esclarecer que o intertexto pode manifestar-se de modo explícito (citação, epígrafe, paródia declarada) ou implícito (alusão, pastiche, estilização), enquanto a intertextualidade constitui a perspectiva teórica que investiga tais procedimentos. Em outros termos, se para Perrone-Moisés (2006, p. 94) escrever é “dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea”, Samoyault (2008, p. 25-30) acrescenta que esse diálogo se

concretiza por dispositivos textuais específicos, cuja descrição exige instrumentos conceituais próprios.

Além disso, a crítica francesa enfatiza a dimensão memorial da literatura, ao afirmar que todo texto é atravessado por uma memória cultural que ultrapassa o repertório de leituras individuais do autor. A literatura configura-se, assim, como arquivo e reescritura ou um lugar em que o passado textual é continuamente reorganizado e reinscrito (Samoyault, 2008, p. 37-42). Tal perspectiva amplia a formulação de Leyla Perrone-Moisés, pois sugere que o diálogo intertextual não se restringe à relação entre duas obras determinadas, mas se inscreve em uma rede mais vasta de tradições, gêneros e tópicos.

Nesse sentido, se Perrone-Moisés (2006, p. 94) contribui decisivamente para o deslocamento do paradigma das “fontes e influências” em direção à transformação produtiva do Outro, a visão de Samoyault (2008, p. 37-42) articulada, a nosso ver, à definição de intertexto como subtexto palimpséstico de Silva (1990, p. 214), fornece instrumentos conceituais para compreender como esse processo se efetiva no interior da tessitura textual.

A essa interlocução entre Perrone-Moisés (2006), Silva (1990) e Samoyault (2008), cabe ainda acrescentar as contribuições de Antônio Donizeti Pires, em sua abordagem sobre os “Lugares-comuns da lírica, ontem e hoje” (2007), sobretudo no que concerne às práticas intertextuais vinculadas à tematologia, à tópica e à migração de mitos e motivos.

Se, como vimos, Perrone-Moisés (2006) enfatiza a literatura como diálogo permanente e Samoyault (2008) sistematiza o intertexto enquanto categoria crítica, Pires (2007) retoma a tradição tematólogica para demonstrar como esse diálogo se materializa historicamente na circulação dos *topoi*, temas, motivos e mitos ao longo de temporalidades e espaços descontínuos.

Para o autor, um dos aspectos centrais da Literatura Comparada reside justamente no estudo das “migrações entre uma literatura e outra”, isto é, na forma como elementos herdados se manifestam no uso de *topoi*, temas, mitos, metáforas ou figuras históricas, e são retomados frequentemente de maneira crítica ou paródica, em novos contextos (Pires, 2007, p. 1).

Essa perspectiva denota conformidade com o afastamento do modelo de influência unilateral e enriquece o diálogo entre autores quando articulada às distinções propostas por Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, segundo os quais a análise de motivos, temas e mitos obriga o crítico a alternar o olhar entre o texto como sistema e o horizonte cultural que o produz (Machado; Pageaux, 1981, p. 89).

Nessa linha, o tema deve ser entendido como elemento estruturante do texto, organizador de sua dinâmica interna, o mito constitui um tema de estatuto particular, dotado de

densidade simbólica e tradição narrativa, já o motivo corresponde a um componente recorrente que, embora não organize estruturalmente a obra, participa de sua configuração significativa, conforme ponderam os autores:

O problema agora levantado por esta trilogia, motivos, temas, mitos, obriga o investigador a dirigir alternativamente a sua reflexão, ora para o texto literário como sistema, ora para o pensamento cultural em que o texto foi produzido, de maneira a compreender mais globalmente, não o funcionamento de um elemento do texto (seja motivo, tema ou mito) mas sim toda a sua função, a função de um texto portador de um elemento estrangeiro que pode apresentar-se sob a tripla forma: motivo, tema, mito. Confunde-se frequentemente motivo com tema. **O motivo está no centro de uma investigação já antiga, representada por investigadores alemães: chama-se-lhe *Stoffgeschichte*.** Este termo – confrontar, por exemplo, o dicionário Frenzel – engloba, aliás, quer figuras históricas que conseguiram alcançar uma certa fortuna literária (por exemplo, Napoleão, Filipe II, etc), quer figuras míticas (Ícaro, Prometeu), quer temas no sentido banal do termo (o tema do labirinto, avatar do tema do Minotauro). Não se trata de propor uma classificação arbitrária, mas sim de estabelecer algumas distinções operatórias entre estes termos. Deverá chamar-se **tema tudo aquilo que é elemento constitutivo e explicativo do texto literário, elemento que ordena, gera e permite produzir o texto.** Assim, o mito é um tema que tem um valor muito especial. Em contrapartida, o motivo é um elemento a que seríamos tentados a chamar acidental ou decorativo se isso não fosse uma visão relativamente simplista e ambígua do texto literário: não há acaso num texto literário; não há simplesmente um *décor* (acessório) e uma história (essencial). Preferimos, portanto, conferir ao tema uma função estruturante, mas reservamos para o motivo tudo aquilo que precisamente não intervém no plano das estruturas, dos princípios organizadores do texto. (Machado; Pageaux, 1981, 89-90, itálico dos autores e negrito nosso)

Essa articulação teórica revela-se particularmente fecunda para o horizonte metodológico que delineamos nesta seção, uma vez que permite abordar as relações entre o árcade, Cláudio Manuel da Costa, e o modernista, Carlos Drummond de Andrade, não como simples herança ou imitação, mas como reescritura crítica, deslocamento e atualização de formas e temas.

Nesse sentido, retomamos a interlocução entre Perrone-Moisés (2006), Samoyault (2008), além das contribuições de Antônio Donizeti Pires (2007), sobretudo no que concerne às práticas intertextuais vinculadas à tematologia, à tópica e à migração de mitos e motivos. Isso porque, quando Pires (2007, p. 2-3) retoma essas distinções convergentes com Machado; Pageaux (1981, p. 89-90) e as articula à tradição da *Stoffgeschichte*, reforça a compreensão de que a intertextualidade não se limita à presença difusa de ecos, mas pode ser investigada a partir de categorias específicas que revelam o funcionamento interno da memória literária.

A nosso ver, tal diferenciação evita confusões terminológicas e oferece instrumentos operatórios para a análise intertextual, permitindo discernir níveis distintos de reinscrição textual. Assim, motivos, temas e mitos configuram-se como formas mais particulares do intertexto, isto é, como camadas anteriores que sustentam e tecem o texto novo, em consonância com a imagem palimpséstica evocada por Silva (1990, p. 214).

No que se refere aos *topoi*, Pires (2007, p. 6-7) os define como esquemas tradicionais de pensamento e expressão que atravessam séculos e se reinscrevem nas literaturas vernáculas. Contudo, mais do que ideias de fórmulas fossilizadas, tais lugares-comuns adquirem novos sentidos a cada reapropriação histórica. A recorrência tópica, portanto, não implica repetição mecânica, mas reconfiguração semântica, deslocamento e, muitas vezes, problematização crítica da tradição.

Nesse ponto, as ideias de Pires (2007) dialogam com a concepção de Samoyault (2008), no que se refere à literatura como memória ativa. *Topoi*, temas e mitos funcionam como formas históricas do intertexto, isto é, como estruturas herdadas que, ao serem reinscritas, produzem novos efeitos de sentido. Essa articulação entre memória cultural e estrutura textual amplia o prisma analítico da intertextualidade e prepara o terreno para a investigação das migrações temáticas e das retomadas que se manifestam no *corpus* em estudo.

Desse modo, a aproximação entre os dois poetas mineiros se dará mais como uma experiência por meio de temas atribuídos à poesia árcade e modernista do que por aspectos estilísticos, num movimento de releitura considerando as múltiplas formas de interpretação, e menos do que a abordagem relacionada aos movimentos estéticos. Evidentemente que, em algum momento pontual, podemos nos valer, por exemplo, de alguma forma fixa que ambos exploraram, como o soneto, ou o idílio, enfatizando as transformações que este(s) sofreu(ram).

Como exemplificação do tema figurativo de uma das vertentes comparatistas entre o poeta árcade e o modernista, pensamos na memória melancólica, como uma tópica, presente na seleção de em um par de poemas que compõem o *corpus* para a leitura analítica: o Soneto “L”, de Cláudio, e “Inscrições rupestres no Carmo”, de Drummond:

Soneto L

Memórias do presente, e do passado
Fazem guerra cruel dentro em meu peito,
E bem que ao sofrimento ando já feito,
Mais que nunca desperta hoje o cuidado.

Que diferente, que diverso estado
É este, em que somente o triste efeito

Da pena, a que meu mal me tem sujeito,
Me acompanha entre aflito e magoador!

Tristes lembranças! e que em vão componho
A memória da vossa sombra escura!
Que néscio em vós a ponderar me ponho!

Ide-vos; que em tão mísera loucura
Todo o passado bem tenho por sonho;
Só é certa a presente desventura.
(Costa, 1996, p. 73).

Inscrições rupestres no Carmo

Os desenhos da Lapa, tão antigos
que nenhum bisavô os viu traçar,
esses riscos na pedra, indecifráveis,
palavras sem palavra, nas falantes
ao surdo ouvido indiferente de hoje,
esse abafado canto das origens
que o professor não sabe traduzir
- à noite (cismo agora) se destacam
da laje fria, espalham-se no campo.
São notícias de índio, religiões
ligando mente e abismo, vida solta
em fantásticos ritos amorosos,
de sangue, de colheita, em meio a deuses
nativos do sertão do mato-dentro.
Cada linha desdobra-se: arabescos
sonoros, e uma festa como nunca
mais se veria em gleba conquistada
por meus antepassados cobiçosos
de ouro, gado, café, recobre a terra
devolvida a seus donos naturais.
Não o boi: o tapir, nem o sitiante
nem porteira-limite nem papéis
marcando posse, prazo, juro, herança.
É um tempo antes do tempo do relógio,
e tudo se recusa a ser História
e a derivar em provas escolares.
Lá vou eu, carregando minha pedra,
meu lápis, minha turva tabuada,
rumo à aula de insípidos ditados,
cismando nesses mágicos desenhos
que bem desenharia, fosse índio.
(Andrade, 2017, p. 83).

A articulação teórica anteriormente delineada, que passa pela concepção de literatura como diálogo permanente em Leyla Perrone-Moisés (2006), pela sistematização conceitual da intertextualidade em Tiphaine Samoyault (2008) e pelo instrumental temático de Antônio Donizeti Pires (2007), encontra, no paralelismo que se estabelece entre Cláudio Manuel da

Costa e Carlos Drummond de Andrade, a possibilidade intertextual referente à tópica memorialística no árcade e no modernista.

Entretanto, antes de abordar diretamente os mecanismos intertextuais, por meio do aspecto temático, iniciamos a leitura analítica evocando o modelo propagado por Antonio Candido (1985) cujas análises partem do texto como estrutura, observando a correlação sistemática de suas partes, as tensões internas e a estratificação de significados. Após essa leitura, a análise seguirá pautada na proposição de que a memória se configura como tópico trans-histórico, atravessando o sistema árcade e o modernista sob formas estruturalmente distintas.

O “Soneto L” organiza-se segundo a forma clássica do soneto petrarquista: dois quartetos e dois tercetos, totalizando quatorze versos predominantemente decassílabos, heroicos, com exceção de alguns sáficos a exemplo do primeiro e do terceiro versos da segunda estrofe, além do primeiro verso do primeiro terceto. O esquema de rimas dos quartetos é (ABBA / ABBA) sendo “A” interpolada, “B” emparelhada, enquanto os tercetos apresentam variação de rimas alternadas (CDC / DCD), preservando a regularidade formal própria da poética neoclássica.

Ao observar o primeiro verso, “Memórias do presente, e do passado” (v.1), por meio da escansão percebemos que seu esquema rítmico é pautado no decassílabo heroico com acentuação principal na 6ª e 10ª sílabas métricas. Essa regularidade métrica não é mero ornamento formal, ela constitui o princípio organizador que, segundo Candido, transforma matéria afetiva em forma estética.

O rigor semelhante se mantém ao longo do poema, a exemplo do verso subsequente, “Fazem guerra cruel dentro em meu peito,” (v.2), decassílabo heroico, com cesura silábica em “cruel” que reforça o encadeamento lógico e dramático, mas sem romper o equilíbrio do verso, dada a elisão “dentro em”. A tensão emocional (“guerra cruel”) parece ser absorvida pelo ritmo disciplinado, o que exemplifica o modelo clássico de domínio da paixão pela razão formal.

Nos quartetos, a sintaxe é amplamente periódica e subordinativa, contribuindo para a sensação de encadeamento reflexivo. Já nos tercetos, ocorre uma inflexão decisiva, conforme denota o verso “Ide-vos; que em tão mísera loucura” (v.11). A forma imperativa introduz movimento dramático, preparando o desfecho sentencioso, “Só é certa a presente desventura.” (v.14). O fechamento é categórico, lógico, quase jurídico, coerente com a formação intelectual do poeta e com o ideal neoclássico de clareza e definição.

O soneto inscreve-se plenamente no paradigma árcade, no que se refere à contenção expressiva, à clareza sintática, à racionalização do sofrimento. A dor é tematizada, mas

submetida à ordem formal. Tal aspecto é perceptível desde o verso inicial, “Memórias do presente, e do passado” (v.1) cujo jogo antitético temporal já estabelece o eixo estrutural do poema, visto que a construção coordenativa (“presente” / “passado”) instaura o conflito temporal que organiza todo o soneto. A memória aqui não é reconciliação, mas campo de batalha como sugere a expressão “Fazem guerra cruel dentro em meu peito,” (v.2).

A metáfora bélica (“guerra cruel”) traduz interiormente o conflito temporal. Contudo, essa violência semântica é neutralizada pela disciplina formal, característica do ideário arcádico, que privilegia medida e proporção, porém não sem manifestar a melancolia que atravessa toda a vazão do lirismo enquanto a *persona* poética expressa seu “sofrimento” (v.3), seu “diverso estado” (v.5), o seu “triste efeito” (v.6), do “mal” do “sujeito” (v. 7) que o “acompanha entre aflito e magoado” (v.8) em suas “tristes lembranças” (v. 9), cuja “memória se torna “sombra escura” (v.11). De tão atormentado, o eu poético se vê em “mísera loucura” enquanto sua memória em névoa escura tem o passado com um “bem” apenas “por sonho” (v.13) enquanto lamenta a certeza da “presente desventura” (v.14).

A antítese, por sua vez, constitui figura dominante relacionando o aspecto de tensão temporal e temático perceptível na contraposição entre as expressões: presente / passado (v. 1); passado bem / presente desventura (v.13-14); memória / sombra (v.9). Tal percepção se deve à manifestação dos versos “Tristes lembranças! e que em vão componho / A memória da vossa sombra escura!” (v.9-10) que sugere revelação de outra camada significativa em que a memória figura como “sombra”, isto é, presença obscurecida.

Nesse sentido, a memória melancólica claudiana parece evocar o que Moacyr Scliar denomina como uma memória que corresponde “à obsessão renascentista de evocar, lembrar [justamente porque] à época estava em voga a *Ars memorativa*, a mnemônica” (Scliar, 2003, p. 83). O referido estudioso trata, neste momento das reflexões, sobre a memória como metafórica de um cão, pois é uma fiel acompanhante do homem e, muitas vezes, uma “memória sombria” como herança da presença de *Saturno nos trópicos*, o que nos remete à filiação saturnina do pastor Glauceste Satúrnio.

Desse modo, o aspecto memorialístico remete a uma forma de ancestralidade, aqui entendida como passado pessoal e coletivo que aparece como espectro recorrente. Nesse sentido, o poema sugere organização segundo a tópica da memória melancólica que não é evocação idílica, mas força dilacerante.

A estrutura temporal é tripartida no que se refere ao passado como “bem” (v.13), ao presente como “desventura” (v.14) e à memória como guerra (v.2). Há aqui uma sugestiva antecipação do que, na modernidade, se tornará crise histórica. Entretanto, no sistema árcade,

o conflito ainda se resolve numa sentença idealizadora, conforme a expressão da *persona poética* “Todo o passado bem tenho por sonho;” (v.13).

Nesse sentido, o passado denota ser metamorfoseado em ilusão onírica, ao passo que o presente é elevado à racionalidade que, aparentemente, se sobrepõe formalmente sobre a nostalgia.

Já o poema de Drummond ressignifica a regularidade métrica em uma estrofe única com predominância de decassílabos brancos que podem ser observados desde o verso introdutório, “Os desenhos da Lapa, tão antigos” (v.1). O ritmo decorre mais do encadeamento sintático e da pausa interna do que do esquema silábico que apresenta algumas rimas esporádicas ocasionais, toantes ou consoantes, a exemplo de “relógio” e “História”. A variação de extensão produz um fluxo discursivo reflexivo, no que tange à fragmentação histórica.

Ao observar o aspecto sonoro, “palavras sem palavra, nas falantes” (v.4), a aliteração e o paradoxo sugerem tensão entre a sonoridade e a perspectiva semântica, visto que a cadência rítmica aponta impossibilidade de decifração plena do passado.

Desse modo, enquanto o *árcade*, Cláudio, organiza o conflito sob disciplina métrica, o modernismo de Drummond ressignifica o discurso por meio da temática memorialística, da ironia histórica e no deslocamento temporal, a exemplo dos versos decassílabos heroicos iniciais “Os desenhos na Lapa, tão antigos / que nenhum bisavô os viu traçar” (v. 1-2).

A imagem central pressupõe um aspecto arqueológico “esses riscos na pedra, indecifráveis,” (v.3) e a memória aqui remete a um fragmento literal do tempo e do espaço, tendo em vista a expressão que intitula o poema “Inscrições rupestres no Carmo”. Diferentemente da memória mais subjetiva claudiana, a memória cultural e ancestral drummondiana denota uma voz mais crítica, conforme observa Alcides Villaça sobre a presença memorialística em outros poemas da trilogia e assim questiona: “como não ouvir nestes versos a incompreensão do mundo que ignora o poético elefante, dos ancestrais que veem no descendente maldito o responsável por uma poesia que se dissemina qual ‘um lago de pez e resíduos letais’” (Villaça, 2006, p. 120, aspas do autor).

Arelado ao aspecto arqueológico e de ancestralidade indígena, o título do poema remete à rememoração na voz do menino⁷⁸ que evoca aspectos geopoéticos mineiros, uma vez que o “Carmo” nos remete duplamente ao aspecto de ancestralidade histórica.

⁷⁸ Lembrando que Villaça (2006, p. 115) sugere uma leitura “pelo menos dúplice” dos poemas de *Boitempo*, considerando que a voz poética que neles se manifesta é um “acorde de pelo menos duas vozes: o menino fala pelo poeta, o poeta fala pelo menino.”

O primeiro aspecto estaria relacionado à memória da infância e da cidade natal em que o “Carmo do cacunda”, nome do povoamento que se inicia no início do século XVIII e posteriormente, em 1846, torna-se distrito de Itabira com o nome Senhora do Carmo, cujo Sítio Arqueológico denominado “Paredão do Carmo” é caracterizado por sua natureza constituinte de “grande importância científica” devido à “ocorrência de vegetação de campo rupestre característica de regiões de maiores altitudes”. Além disso, o distrito com seu “Paredão do Carmo” é tratado como o limite da Itabira arcaica, conforme consta no *Atlas de Itabira* (Martins, 2006, p. 125). É possível que o imaginário poético drummondiano tenha usado as “inscrições” do Carmo para contrastar a história humana (o distrito, as fazendas) com a história da terra (os minérios, os habitantes primitivos e suas pinturas rupestres no “Paredão”).

E o segundo aspecto memorialístico voltado ao designativo “Carmo” que intitula o poema, estaria voltado mais à memória coletiva mineira tendo em vista que a Vila do Carmo foi uma das primeiras vilas da Capitania de Minas Gerais que passou a ser Mariana, o berço de Cláudio Manuel da Costa. Com base nesta perspectiva, o poema drummondiano explicita a violência colonial manifestada nos versos “gleba conquistada / por meus antepassados cobiçosos” (v.17-18). A memória, aqui, semanticamente remete à ancestralidade e à memória cultural, observadas por três perspectivas:

- No primeiro plano, se dá a memória indígena com “notícias de índio”, (v.9), visto que “em 1693 os Cataguás, os índios bravos do sul de Minas, foram expulsos e os caminhos para as Minas se abriram mais ainda” de modo que foram surgindo os primeiros arraiais e vilas (Martins, 2006, p. 64);

- Atrelada a este primeiro aspecto está a memória colonial com os “antepassados cobiçosos”, (v.18), uma vez que a expansão das primeiras vilas culminava em “áreas de densidade habitacional” caracterizadas como lugares onde “imperava desordem, violência e rebeldia”, além de também serem características “dos primeiros momentos da mineração de ouro nas Minas Gerais” (Martins, 2006, p. 64);

- Considerando as duas perspectivas anteriores, é possível que a terceira nuance memorialística seja uma das impressões que permeavam a memória escolar e individual drummondiana do *Menino antigo* enquanto estava “rumo à aula de insípidos ditados”, (v.28).

Todavia, a temporalidade poética “É um tempo antes do tempo do relógio,” (v.22) cuja ausência de linearidade opõe temporalidade mítica à temporalidade moderna. A ancestralidade ressurgue como dimensão pré-histórica que escapa à historiografia oficial, uma vez que “tudo se recusa a ser História” (v.23)

Neste ponto, a tópica memorialística, aparentemente, desloca-se, visto que não é conflito apenas subjetivo em estado contemplativo, mas disputa epistemológica reflexiva, ainda que mesclada com ironia individual. No entanto, a nostalgia drummondiana sugere mais ressonância da melancolia saturnina, que também atravessa Cláudio, do que com a depressão da modernidade, culminando na multiplicidade de “tempos estratificados” figurativos de um estranhamento que, segundo Didi-Huberman (2015, p. 26) confirma a “paradoxal fecundidade do anacronismo”, no sentido de sobrevivência ou “longas durações do mais-que-passado mnésico” em que “é preciso o mais-que-presente de um ato reminiscente”. Tal ideia amplia nossa compreensão relativa ao aspecto de ruminação próprio do *Boitempo* no sentido de “ponderação profunda”, cujo passado “é alimento novo, de novo”, conforme bem reflete Villaça (2006, p. 115).

Lembremos que a ação de ruminar, figurativa da constante rememoração reflexiva, encontra relação com a melancolia saturnina, já que “Saturno induz à ruminação do passado”, conforme explana Scliar (2003, p. 34).

Dessa forma, o paralelismo estabelecido entre Drummond e Cláudio se pauta numa comparação estrutural envolvendo permanência e transformação da tópica memorialística por meio de dois aspectos paradoxais:

- O primeiro contraste envolve a ideia de regularidade e fragmentação, visto que em Cláudio, há a forma fixa, o equilíbrio sintático e a memória como conflito interior racionalizado, já em Drummond, há uma reelaboração da forma com os decassílabos brancos de estrofe única e sua sintaxe mais expansiva, além da tematização memorialística ser representativa da estratificação histórica e crítica;

- E o segundo aspecto antinômico se refere à interiorização e à historicização, uma vez que no *árcade*, a memória é sugestiva do lirismo subjetivo, do dilaceramento do pastor, ao passo que no *modernista*, é consciência histórica trazendo as vivências dos antepassados, dos avós/bisavós, dos indígenas, além da violência colonial.

À luz de Samoyault (2008, p. 123), inferimos que ambos versam sobre camadas de memória. Em Cláudio, a camada é afetiva e subjetiva, em Drummond, cultural e civilizatória, ainda que se possa entrever aspectos de memória individual da infância, no *modernista*.

A imagem do palimpsesto torna-se evidente em Drummond com a pedra indígena recoberta pela “gleba” colonial. Mas também se encontra em Cláudio com o passado recoberto pelo presente desventuroso.

Nesta primeira etapa de análise, buscamos exemplificar um dos aspectos comparatistas centrais do *corpus* relacionado à tópica memorialística melancólica enquanto forma histórica

do intertexto. A nosso ver, embora os poetas estejam inseridos em sistemas estéticos distintos, o árcade e o modernista compartilham a tematização da memória como espaço de tensão.

Contudo, neste momento, destacamos apenas a dimensão da memória melancólica e ancestral como estrato comparativo. Na subseção seguinte, aprofundaremos a interface entre o árcade e o modernista por meio do tema como lugar-comum estruturante, entendido, conforme Machado; Pageaux (1981, 89-90), como elemento organizador da dinâmica textual, investigando como Cláudio Manuel da Costa e Carlos Drummond de Andrade reinscrevem criticamente tópicos herdadas em seus respectivos sistemas estéticos.

Assim, se aqui abordamos a permanência transformadora da memória como camada palimpséstica, o próximo movimento consistirá em examinar como essa permanência se concretiza na articulação temática entre tradição árcade e modernidade drummondiana, consolidando o eixo comparatista desta seção.

4.2 A intertextualidade entre o árcade e o modernista

Retomando o quadro teórico comparatista delineado anteriormente, convém recordar, ainda que sinteticamente, que a intertextualidade, conforme sistematizada por Tiphaine Samoyault (2008, p. 16-17), implica não apenas a presença de um texto em outro, mas o funcionamento ativo de camadas de memória textual.

No âmbito comparatista, essa perspectiva se articula às contribuições de Antônio Donizeti Pires (2007, p. 1), especialmente no que concerne à migração de *topoi*, temas e motivos ao longo da tradição literária. Em consonância com Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (1981, p. 89-90), importa distinguir o tema (elemento estruturante da dinâmica interna do texto) do motivo, componente recorrente que participa da configuração significativa sem, necessariamente, organizar a totalidade da obra. Tal dispositivo intertextual permite compreender o tema do pastor Fido não apenas como pastor-personagem herdado, mas como lugar-comum lírico que atravessa temporalidades, reconfigurando-se conforme o sistema estético que o reinscreve.

Conforme observa Antonio Candido (2009, p. 94), o Pastor Fido, presente no Soneto “LXVI” e na “Écloga VII”⁷⁹ de Cláudio Manuel da Costa, remonta à tradição pastoral italiana, particularmente a Giovanni Battista Guarini ou, simplesmente, Giambattista Guarini (1538-

⁷⁹ Para a leitura analítica trazemos apenas estes dois poemas claudianos (Soneto “LXVI” e “Écloga VII”), porém a recorrência do Pastor Fido nas *Obras* (1996) pode ser observada nos sonetos: “XVI”, “XXI”, “XII”, “XLIV”, “LV”, “LXVI”, “LXVIII” e “LXXIV”.

1612) em sua obra *Il Pastor Fido*⁸⁰. Também Sérgio Buarque de Holanda (2000, p. 402-404) esclarece que, em Guarini, o Pastor Fido arrisca a vida por Amarilis, nome que, a nosso ver, evoca a Amarílis virgiliana, presente em cinco⁸¹ do total das dez peças componentes das *Bucólicas*. Trata-se, portanto, de um tema que já nasce como reescritura, visto que a lírica arcádica luso-brasileira reinscreve uma tradição clássica filtrada pelo Renascimento italiano.

O tema do Pastor Fido é sugestivo de migração para a modernidade lírica, visto que também é evocado no poema “Depósito”, de Drummond, além de outros modernistas que trazem o tema do pastor, a exemplo de “O pastor pianista”, de Murilo Mendes. Para a leitura comparativa, trazemos a transcrição dos referidos poemas, o Soneto “LXVI” e a “Écloga VII” de Cláudio e o “Depósito” de Drummond:

Soneto LXVI

Não te assuste o prodígio: eu, Caminhante,
Sou uma voz que nesta selva habito;
Chamei-me o **Pastor Fido**; de um delito
Me veio o meu estrago; eu fui amante.

Uma Ninfa perjura, uma inconstante
Neste estado me pôs: do peito aflito,
Por eterno castigo, arranco um grito;
Que desengane o peregrino errante.

Se em ti se dá piedade, ó passageiro
(Que assim o pede a minha sorte escura),
Atende ao meu aviso derradeiro:

Lágrimas não te peço, nem ternura;
Por voto, um desengano te requeiro,
Que consagres à minha sepultura.
(Costa, 1996, p. 80-81)

Écloga VII

Fido

Aonde um verde monte
De sombra está servindo à cristalina,
Sonora, e clara fonte
Do Mondego suavíssimo, a divina
Causa de seu gemido
Mísero conduzia ao **pastor Fido**.

Depois que o alto cume

⁸⁰ Guarini, Giambattista. *Il Pastor Fido e Il Compendio della Poesia Tragicomica*. Bari, 1914 (*apud* Holanda, 200, p. 403).

⁸¹ Éclogas I, II, III, VIII e IX.

Pisara já suspenso, e fatigado,
 Porque respire o lume
 Que dentro tem no peito recatado,
 Sobre um duro rochedo
 Imagem se sentou do horror, do medo.

À parte logo pondo
 O encurvado arrimo, descansando
 Na mão a testa, o estrondo
 Do vento, que sossegue, então rogando,
 Ergueu a voz: atento
 A ouvi-lo parou mais brando vento.
 A ouvir seus clamores
 Correi, ó penhas, suspendei-vos, águas;
 Que os fúnebres rumores
 Que vão formando de seu peito as mágoas,
 Neste sítio ferindo,
 Em terno som piedade estão pedindo.

Ouvi; que já começa
 Do aflito peito a ir desentranhando
 As justas queixas dessa
 Perjura Ninfa, em cujo rosto brando,
 Em cujo doce agrado
 Amor os seus venenos tem guardado.

*Fido. Formosíssima Almena (e não duvido⁸²
 Que o ser cruel somente hoje te agrade),
 Este cansado e último gemido
 Ouve, e modera um pouco a crueldade;
 Daqui donde divisa o triste Fido
 O templo dessa ingrata Divindade,
 Te vem consagrar, pérfida Almena,
 Puras vítimas não, sim mortal pena.*

*Aquele rosto afável de alegria,
 Que invejaram mil vezes as estrelas,
 De mudo horror se cobre, e de agonia,
 Que tu de todo enlutas, e atropelas.
 A fé que me juravas algum dia,
 Tudo estragado está, porque daquelas
 Prometidas um tempo, firmes glórias,
 Só vivem (ai de mim!) tristes memórias.*

*Aquela branca mão em que apertando
 Tomavas a minha mão, se não te esquece,
 Que ditas não me esteve assegurando,
 Que agora tudo, infiel, se desvanece!
 Ora o Céu, ora a terra provocando,*

⁸² Aqui a transcrição segue, fidedignamente, o destaque em itálico para o canto do pastor Fido e para o “Soneto” que encerra a *Écloga VII*, nesta edição (1996), diferentemente da edição conforme o texto de 1768, com introdução de Antônio Soares Amora (1959), cujo itálico é usado apenas para o subtítulo, “*Écloga VII*”, subsequente ao título “FIDO” (todo em maiúsculo), além do nome que introduz o canto do pastor, “*Fido*”, e do último título, “SONETO”, (também maiúsculo) que encerra a peça.

*Costumavas jurar, e te parece
Que tudo na memória inda não dura?
Ah! Pastora inimiga! Ah! vil, perjura!*

*Dizias-me: “Verás, ó Fido amado,
Primeiro produzir esta montanha
Estrelas, e pascer o manso gado
Sobre estas águas onde o Sol se banha;
Verás esse alto vale humilde; e mais estranha
Cousa ainda verás, eu não duvido,
Primeiro do que Almena ingrata a Fido.*

*Nada se tem mudado: o ser inteiro
No Céu, na terra e monte inda se adverte;
Só teu peito infiel ao lisonjeiro
Influxo de meu dano se perverte.
Estranha cousa é só ver que o primeiro,
Antigo amor em ódio se converte;
Que
Que se trocaram, pérfida, os amores
Em iras, em violências, em rigores.*

*Oh! quem esta traição imaginara,
Que as promessas falsíssimas não crera!
Mas se o imenso amor me não cegara,
Certamente, perjura, eu o fizera.
Que dor não é o ver que a Ninfa cara
Aos braços de outro amante se rendera!
Que dor não é, que mágoa, que tormento!
Ah! que falta valor ao sofrimento!*

*Com que impaciência (ó Céus!) estou notando
A torpe laço ingratamente unida
Aquele gentil face, aquele brande
Gesto alegre de Ninfa tão fingida.
Eu a vi nos meus braços respirando
O alento que animava a minha vida;
Fabrica hoje cruel da alheia sorte
O instrumento fatal da minha morte.*

*Que bem por mais horror da pena minha
Parece que me fala aquele monte!
Que bem esta corrente aqui vizinha
Me está pedindo que meus males conte!
Mas se ela a glória viu que então eu tinha,
E se tu me invejaste, ó clara fonte,
Medi por ela a mágoa de perdê-la:
Vereis qual é maior, se a pena, ou ela.*

*Ah! Pastora! Um tão puro sacrificio
Tu desprezas assim! Quem te assegura
Que não sabe emendar um precipício
O horror de minha grande desventura?
Se tem a sorte mísero exercício
Numa vida infeliz, que pouco dura,*

*Eu lhe quero roubar tanta vitória:
Seja de Fido a lastimosa glória.*

Disse, e sobre a alta penha
Erguendo-se, da fúria arrebatado,
No rio se despenha,
Que de horror, ou de susto então parado,
Vê o pálido amante
Entre as ânsias da morte agonizante.

Ao sucesso acudia
Algano, que de longe o divisara:
Apressado corria;
Mas a cega ambição da Parca avara
De seu golpe violento
Já fazia despojo o doce alento.

O pescador Algano,
Que a causa deste mal não ignorava,
Ali de tanto dano
Um funesto padrão em letras grava,
E nelas deixa impresso
O triste caso, o infeliz sucesso.

Soneto

*Ninfas, que sobre a espuma prateada
Do Mondego suavíssimo, cantando,
Brandas queixas ao Zéfiro estais dando,
Com que fica a campina magoada;*

*Esta pira que vedes levantada
À memória daquele Pastor brando,
De fúnebres ciprestes coroando,
Deixai eternamente venerada.*

*É de Fido, ó Deidades: bem notória
A troncos, plantas, mármore e flores
Tem sido neste campo a sua história.*

*Vós, que as iras gemeis sentis rigores,
Fazei somente assuntos da memória
De Fido as tristes lágrimas e amores.*
(Costa, 1996, p. 173-177, grifo nosso).

Depósito

Há uma loja no sobrado
onde não há comerciante.
Há trastes partidos na loja
para não serem consertados.
Tamborete, marquesa, catre
aqui jogados em outro século,
esquecidos de humano corpo.

Selins, caçambas, embornais,
 cangalhas
 de uma tropa que não trilha mais
 nenhuma estrada do Rio Doce.
 A perna de arame do avô
 baleado na eleição da Câmara.
 E uma ocarina sem **Pastor Fido**
 que à aranha não interessa tocar,
 enorme aranha negra, proprietária
 da loja fechada
 (Andrade, 2017, p. 90, grifo nosso).

No “Soneto LXVI”, a figura do pastor Fido é representativa de lamento e admoestação, manifestada sob forma espectral, “Chamei-me o Pastor Fido; de um delito / Me veio o meu estrago; eu fui amante.” (v.3-4) A autodesignação no pretérito (“Chamei-me”) já sugere deslocamento temporal e lirismo ambivalente. A *perona* poética é sugestiva de uma voz subjetiva, “Sou uma voz que nesta selva habito;” (v.2).

A imagem ecoa o procedimento épico de aparições fantasmáticas, mas aqui se condensa no molde rigoroso do soneto. Formalmente, predominam-se os decassílabos heroicos, com alternância de alguns sáficos (a exemplo dos versos 3, 7 e 9), além do esquema rítmico regular (ABBA / ABBA / CDC / DCD), o que produz contraste entre disciplina formal e desagregação subjetiva.

O pastor Fido surge como paradigma do amante traído por “uma Ninfa perjura” (v. 5). O lamento não se encerra na dor individual, antes se converte em advertência moral, “Que desengane o peregrino errante.” (v.8)

A dimensão temática organiza o poema tendo o amor traído como experiência de exemplo. O pastor funciona como um modelo de sofrimento cuja função é instruir. Nesse sentido, o tema pastoral estrutura o texto, não sendo mero motivo ornamental.

A morte simbólica do pastor (“consagres à minha sepultura” v. 14) inscreve a ausência como núcleo semântico do pastor representativo da memória, de advertência e de ruína amorosa.

A “Écloga VII” dialoga com o soneto, no que se refere à dramatização do lamento, visto que a figura do pastor Fido é expandida no espaço bucólico, “Mísero conduzia ao pastor Fido” (v. 6). Desse modo, o cenário natural, “verde monte” (v. 1), “cristalina” (v. 2) “clara fonte” (v. 3), inscreve-se no código pastoril tradicional, porém com evocação àquela mistura virgiliana de doce melancolia, uma vez que a natureza, em metamorfose, participa do lamento, “Correi, ó penhas, suspendei-vos, águas;” (v. 20).

No entanto, a tensão se agrava e a personificação amplia a dimensão dramática com o tom funesto. Diferentemente do Soneto “LXVI” em que a “sepultura” (v. 14) é alusiva a um tempo impreciso, na “Écloga VII”, a morte anunciada é simbólica do tempo presente “Que de horror, ou de susto então parado, / **Vê** o pálido amante / Entre as ânsias da **morte agonizante**” (v. 106-108). O dilaceramento se dilata em forma, aproximando-se do modelo virgiliano, ainda que, quanto ao gênero, a écloga claudiana denota mescla de formas distintas unidas pelo tema do Pastor Fido que sugere permanência não apenas temporal.

O poema do árcade marianense apresenta uma sequência prelúdica de sextetos hexassílabos e decassílabos, com sistema de rimas cruzadas, nos quatro versos iniciais, e emparelhadas, nos dois últimos versos (ABABCC), seguidos do canto do pastor Fido composto por oitavas decassílabas e rimas cruzadas, nos seis versos iniciais, e emparelhadas, nos dois versos finais (ABABABCC). Na sequência às oitavas, temos outros sextetos hexassílabos e decassílabos e, para fechar a peça, o poslúdio é composto por um soneto decassílabo heroico como uma síntese lírica apoteótica, pois sugestiva de uma catarse melancólica pastoril. O aspecto catártico remete à ideia de que o pastor Fido claudiano situa a dor no campo do pastoralismo renascentista italiano, tendo em vista a alusão ao pastor de Guarini, cujo gênero apresenta uma melodia em forma de tristeza doce ou reflexiva, típica do pastor que, por meio da poesia e da natureza, sublima o amor não correspondido. Ao transformar as “tristes lágrimas e amores” em “assuntos” (temas), a persona poética sugere transformar e eternizar o luto em matéria poética.

Contudo, também aqui a “Pastora inimiga” (v. 54) é causa do sofrimento, visto que amor é veneno, “Amor os seus venenos tem guardado” (v. 30), aspecto este que reforça a proposição da migração temática renascentista, uma vez que na obra de Guarini em que o Pastor Fido arrisca a própria vida por Amarílis, recupera-se a constância do pastor Mirtilo⁸³ e restaura-se, assim, a ventura outrora perdida na Arcádia, uma vez que apenas a união amorosa de estirpe celeste e a piedade do pastor poderiam redimir o antigo delito, decorrente da infidelidade de uma mulher, que recaía sobre seus habitantes (Holanda, 2000, p. 402).

Na écloga claudiana, observemos que o verbo “guardar” sugere latência, um ressentimento acumulado na memória. O Pastor Fido é figura da memória ferida, enlutada pela traição, cuja voz melancólica ecoa na paisagem, em forma de memória, após a trágica morte do pastor.

⁸³ Mirtilo, o protagonista de *Il Pastor Fido* (1590) de Giambattista Guarini, é qualificado como a personificação do amor abnegado, da fidelidade absoluta (o “pastor fiel” que dá título à obra) e do sacrifício heroico dentro da tradição da tragicomédia pastoral (Trambaioli, 2000, p. 1344-1345).

Já no poema “Depósito”, de Carlos Drummond de Andrade, o Pastor Fido sugere vestígio e ausência, cuja referência surge de modo mínimo, quase residual, “E uma ocarina sem pastor Fido” (v. 14). A “ocarina”, instrumento musical de sopro que produz um som doce e melancólico, evoca a lira dos pastores greco-latinos, além de aludir, mais especificamente, àquele aspecto arcádico virgiliano de coexistência entre doçura e melancolia vespertina manifestada no canto dos pastores.

Nesse sentido, a “ocarina” drummondiana representa a música lírica e bucólica, enquanto a referência ao “Pastor Fido” é sugestiva da reminiscência à tragicomédia pastoral de Guarini, emblemática do ideal de harmonia e amor da vida no campo. No entanto, ao versar sobre a “ocarina sem Pastor Fido”, Drummond sugere que o instrumento perdeu o seu propósito, uma vez que, juntamente com os “trastes partidos na loja” (v. 3), está relegado entre objetos-velharias “esquecidos de humano corpo” (v. 7).

Composto por uma única estrofe de versos predominantemente octossílabos livres e brancos, o “Depósito” drummondiano sugere uma espécie de catálogo ou uma lista (poética) de compras em que o ritmo repetitivo simula o olhar do poeta percorrendo as prateleiras, saltando de um objeto a outro, sem grandes pausas. Diferentemente do decassílabo claudiano, mais solene, a preferência drummondiana pelos octossílabos, mais próximo da fala coloquial e das formas populares, combina com o tema de *Boitempo*, no que se refere à infância, com a rememoração familiar “A perna de arame do avô⁸⁴ / baleado na eleição da Câmara” (v. 12-13) e ao cotidiano de Itabira.

Talvez seja justamente devido a estes aspectos que em “Depósito” não há presença dramática, mas ausência. O pastor não lamenta, justamente porque ele falta e, com isso, está ausente também o canto do pastor, a despeito da “ocarina” evocar o universo pastoral, mas é instrumento mudo, desolado e abandonado, acompanhado apenas da “aranha [que] não interessa tocar, / enorme aranha negra, proprietária / da loja fechada” (v. 15-17).

Desse modo, o cenário é de acúmulo, ruína e inutilidade. O depósito guarda restos de um passado rural, “selins”, “cangalhas” (v. 8-9), indicando deslocamento histórico. O Pastor Fido transforma-se em vestígio cultural.

⁸⁴ O verso manifesta um cunho autobiográfico, pois seria alusivo ao avô paterno do poeta, Elias de Paula Andrade, o Capitão Elias, referido por Otávia Senhorinha de Andrade Müller, em entrevista disponibilizada no APÊNDICE B. Também há confirmação em *Uma forma de saudade: Páginas de Diário* quando o poeta dá início às suas notas sobre seus antepassados, cuja seção se intitula “Papai – Meu avô Elias”. (Andrade, 2017, p. 31).

Se, em Cláudio, o pastor encarna o sofrimento amoroso, em Drummond, Fido é índice de obsolescência. A ausência sugere que o código pastoril já não organiza a experiência moderna. O tema pastoral torna-se motivo diluído, eco distante na memória literária.

Contudo, essa ausência é significativa, visto que a menção irônica ao “Pastor Fido” revela consciência da tradição. O modernista reinscreve o lugar-comum não para revivê-lo, mas para evidenciar sua inadequação ao presente. Arelado ao tema do pastor, outro aspecto de rememoração se relaciona com aquilo que compõe o “Depósito” drummondiano com coisas aparentemente inúteis (a exemplo da observação feita pela sobrinha-neta do poeta em entrevista, no APÊNDICE B), mas emblemáticas da memória que traz à tona a história e a transforma em matéria de poesia.

Ainda tratando do tema do Pastor Fido, tanto o soneto de Cláudio, quanto o “Depósito” drummondiano, nos remete a um lugar-comum, a despeito da diluição, na poética modernista, visto que além do Pastor Fido, há outros pastores e pastoras em Drummond, a exemplo da recorrência temática nos poemas “Os amores e os mísseis”, de *Corpo* (1984), e “Glaura revivida”, de Farewell (1996), transcritos na respectiva sequência à menção de ambos:

Os amores e os mísseis

*Pensando em todos aqueles
que, no mundo inteiro, se
reúnem para lutar contra a
produção e a disseminação
de armas nucleares.⁸⁵*

Anarda, sou de ti cativo,
mas deploro este amor pungente.
Pouco importa ele esteja vivo,
se há mísseis sob o sol cadente.

Já não posso, Almena, ofertar-te
nem o beijo nem a canção.
Mísseis cobrindo toda parte
acinzentam meu coração.

Márcia gentil, pára um momento,
considera as nuvens difíceis.
Novas más perpassam no vento:
em lugar de mil flores, mísseis.

Ouve, Nerina, meu queixume:
como te amar, cheia de graça?
Em meu peito esmorece o lume,
com os mísseis vem a desgraça.

⁸⁵ Aqui também nos mantemos fiel na transcrição do itálico, conforme a edição de Andrade (2002).

Ai, Eulina, abro mão – que pena –
de teus encantos mais suaves.
Extinguiu-se a vida serena,
mísseis assustam homens e aves.

Nise, Nise, que em áureas horas
minha doçura foste, hoje és
condenada à morte, e choras,
pois há mísseis sob teus pés.

Não peço, **Glaura**, teus afagos,
que amanhã serão pó tristonho
entre bilhões de crânios vagos:
negam os mísseis todo sonho.

Tirce amada, volve-me o rosto
e despreza meus madrigais
redolentes ao luar de agosto,
Grasnam os mísseis: Nunca mais.

Meiga e bela Marília, o Arconte
taciturno olha para mim.
Na áspera linha do horizonte,
eis que os mísseis decretam: Sim.

Sim, pereça todo prazer
e das amadas toda a glória.
Com seu satânico poder,
Os mísseis enterram a História.
(Andrade, 2002, p. 1254-1255, negrito nosso)

Glaura revivida

Certa rua começa algures e vem dar no meu coração.
Nesta rua passa um conto feito de pedacinhos de histórias
de ouro, de velhos, de estrume, de seleiros falidos,
Nessa rua acaba de passar
a menina-e-moça de tranças e *blue jeans* pela calçada.
É um violão andado, um som
unindo algures de ontem a nenhures de eternidade.
(Andrade, 2002, p. 1415)

A leitura conjunta dos poemas, “Os amores e os mísseis” e “Glaura revivida”, de Carlos Drummond de Andrade, revela um diálogo complexo entre tradição e modernidade, no qual o tema pastoral árcade é simultaneamente retomado e tensionado por uma consciência histórica, sobretudo marcada pela ameaça nuclear e pela memória da devastação, conforme já anuncia o objeto de violência, “míssil”, no título paradoxal.

No primeiro poema, a evocação das musas pastoris, a exemplo de Anarda, Almena, Márcia, Nerina, Eulina, Nise, Glaura, Tirce e Marília, reinscreve o texto na tradição do

Arcadismo, cujos poetas-pastores, como Cláudio Manuel da Costa, sob a *persona* poética de Glauceste Satúrnio, cultivavam o ideal de simplicidade bucólica, equilíbrio e harmonia amorosa. No universo lírico de Glauceste, destaca-se sobretudo a musa Nise, figura central e recorrente, frequentemente associada à expressão mais elevada do afeto amoroso, pois é “Nise, a melhor Pastora destes montes” (Costa, 1996, p. 55, Son. “X”, v.14).

A Nise de Glauceste também é a musa para quem o pastor recorre em seu melancólico lamento, a exemplo dos versos da primeira estrofe do Soneto “XIII”, comparativamente aos versos drummondianos:

Nise? Nise? Onde estás? Aonde espera
Achar-te uma alma que por ti suspira,
Se quanto mais a vista se dilata, e gira,
Tanto mais de encontrar-te desespera!
(Costa, 1996, p. 56, grifo nosso)

Nise, Nise, que em áureas horas
minha doçura foste, hoje és
condenada à morte, e choras,
pois há mísseis sob teus pés.
(Andrade, 2002, p. 1255, grifo nosso)

No paralelismo estabelecido entre as duas estrofes, observamos reminiscências quanto ao aspecto estrutural e expressivo, sobretudo na repetição enfática do nome da musa, “Nise? Nise?” claudiana, e “Nise, Nise” em Drummond, cuja epizeuxe, em ambos os casos, intensifica a carga afetiva do enunciado. No entanto, se no poeta árcade a repetição se vincula a um movimento de busca angustiada e culmina no dilaceramento subjetivo, expresso pelo desespero do pastor que não encontra a amada, em Drummond a pastora é ressignificada por uma inflexão irônica e melancólica, visto que a musa não está ausente, mas “condenada à morte” (v. 23).

Desse modo, o desespero do pastor Glauceste, marcado pela impossibilidade do encontro amoroso, cede lugar, no poema moderno, a uma consciência trágica da história, na qual o amor é ameaçado por forças externas e destrutivas. A delicadeza pastoral é, portanto, atravessada por elementos dissonantes, os “mísseis”, que introduzem uma nota de ironia amarga, deslocando o lamento amoroso para o campo da catástrofe iminente.

Dentre as nove pastoras evocadas por Drummond, três são musas cantadas por Glauceste, pois além de Nise e Eulina, Almena é outra pastora claudiana que figura entre outras musas, de outros poetas, como Tirce e Nerina, que integram o repertório convencional da lírica pastoril setecentista, evocado pelo poeta itabirano. Convém destacar que Almena é a musa “Formosíssima Almena” do pastor Fido claudiano (Costa, 1996, p. 174, Écloga VII.v.31).

Desse modo, em “Os amores e os mísseis” há mais uma alusão drummondiana ao tema do pastor Fido, ainda que este não figure tão explicitamente como em “Depósito”. Também convém notar, ainda, por precisão histórico-literária, que Glaura pertence à poesia de Manuel Inácio da Silva Alvarenga, enquanto Marília é a célebre pastora de Dirceu, *persona* poética de Tomás Antônio Gonzaga.

Contudo, Drummond articula esses nomes num mesmo espaço evocativo, fundindo diferentes linhagens pertinentes ao universo pastoral árcade, em cuja tradição as pastoras, frequentemente, são imaginadas como figuras idealizadas, mediadoras de um mundo ordenado segundo a natureza e o afeto, ainda que, quando infiéis, são relacionadas à causa de tragédia amorosa, a exemplo do pastor Fido claudiano.

Drummond, porém, subverte o modelo, supostamente, harmônico. Em vez de um *locus amoenus* estável, o que se apresenta é sua ruína iminente, uma vez que o amor pastoril torna-se inviável diante da ameaça dos mísseis. A cada quadra, o eu lírico renuncia à experiência amorosa, “Já não posso, Almena, ofertar-te / nem o beijo nem a canção” (v. 5-6), porque o mundo foi tomado por uma lógica de destruição total. A contraposição explícita a substituição harmônica afetiva, pela violência bélica, “em lugar de mil flores, mísseis” (v. 12). O campo simbólico do Arcadismo (flores, canto, luar, madrigais) é progressivamente invadido por signos caóticos, produzindo um efeito de ironia trágica.

No entanto, a composição formal e temática confirma a leitura de José Guilherme Merquior, que identifica no poema uma “elocução classicizante” (Merquior, 2012, p. 269). De fato, a aparente regularidade métrica, dez quartetos de versos octossílabos organizados em rimas cruzadas (ABAB), projeta uma ordem formal associada à tradição clássica, a qual contrasta com o conteúdo histórico e afetivo em desagregação.

Contudo, como observa Paulo Henriques Britto, a poesia moderna tornou problemática a própria oposição entre verso regular e irregular, uma vez que a modernidade poética não implica a rejeição das formas tradicionais, mas sua resignificação e reinserção em novos contextos históricos e expressivos (Britto, 2014, p. 35-37).

Assim, a regularidade métrica em Drummond não corresponde à adesão ingênua a uma concepção harmônica do mundo, mas funciona como procedimento deliberadamente tensionado pela matéria histórica do poema. Nesse sentido, a “elocução classicizante” de que fala Merquior (2012) manifesta-se menos como sobrevivência de um ideal de equilíbrio do que como forma de contraste crítico. Nesse sentido, a disciplina formal resiste, ainda que sob a pressão das dinâmicas modernas de ruptura e reconfiguração, ao avanço do caos tecnológico e

bélico, produzindo um descompasso entre forma e sentido que se radicaliza no verso final, quando “os mísseis enterram a História”.

Além disso, o poema pode ser lido à luz da memória itabirana de Drummond. Conforme observa José Miguel Wisnik (2018, p. 38), a exploração mineral do Pico do Cauê, intensificada com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, vincula a paisagem natal do poeta à engrenagem bélica global. Assim, os “mísseis” do poema não são apenas abstrações geopolíticas, visto que ecoam a destruição concreta da montanha, símbolo da memória e da identidade. O antibelicismo do texto, portanto, articula-se a uma crítica mais ampla da modernidade industrial e extrativista.

Já em “Glaura revivida”, o tratamento do motivo pastoril se desloca significativamente. A figura de Glaura, outrora pastora idealizada, reaparece transfigurada em “menina-e-moça de tranças e *blue jeans*” (v. 5). Aqui, o anacronismo é deliberado e produtivo. A pastora árcade é reinscrita no espaço urbano, “certa rua” (v. 1), num tempo fragmentado, “pedacinhos de histórias” (v. 2), e mediada por signos contemporâneos (“*blue jeans*”, “violão”). O pastoral não desaparece, mas é ressignificado como memória difusa, quase espectral.

O poema inicia e termina com versos sugestivos de dupla imprecisão: de espaço “Certa rua começa algures e vem dar no meu coração” (v. 1); e de tempo “unindo algures de ontem a nenhures de eternidade” (v. 7). Contudo, trata-se de uma imprecisão paradoxal, pois a memória afetiva nostálgica volta no tempo passado da infância e da origem itabirana como o poeta, anteriormente, já havia indicado, no poema “América”, de *A Rosa do povo* (1945): “Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração” (Andrade, 2002, p. 196).

Formalmente, o contraste entre “Os amores e os mísseis” e “Glaura revivida” é marcante. Se naquele há um sugestivo rigor métrico, neste predomina o verso livre, com algumas (poucas) rimas internas, a exemplo de “coração”, “violão”, “algures” e “nenhures”. Todavia, conforme observa Paulo Henriques Britto, o verso livre moderno não representa a suspensão das regras de versificação, mas antes a substituição do padrão métrico fixo por um conjunto mais flexível e contingente de regularidades rítmicas e organizacionais, construídas no interior do próprio poema (Britto, 2014, p. 34-35).

Desse modo, diferentemente da disciplina formal associada às tradições clássica e neoclássica, a organização prosódica de “Glaura revivida” funda-se em recorrências menos estáveis e mais localizadas internamente, acompanhando um conteúdo que manifesta uma experiência de tempo não linear, em que “algures de ontem” se conecta a “nenhures de eternidade” (v. 7). O que antes era sistema (Arcadismo), agora é desconstrução que se converte em vestígio.

O diálogo entre os dois poemas pode, então, ser sintetizado em três movimentos:

- Retomada da tradição, visto que ambos os poemas evocam o universo pastoril árcade, especialmente por meio da figura de Glaura e das demais pastoras;
- Desestabilização moderna, pois em “Os amores e os mísseis” a tradição é violentamente interrompida pela história (guerra nuclear) e em “Glaura revivida”, ela é diluída no fluxo urbano e memorial;
- Transformação da forma, uma vez que o primeiro poema preserva uma forma clássica como gesto de resistência (ou ironia), enquanto o segundo adota a liberdade formal moderna, compatível com a irregularidade dos versos.

Assim, Drummond não apenas dialoga com o Arcadismo, mas o reinscreve criticamente, de forma palimpséstica, no século XX. Se, em Glauceste Satúrnio, o amor pastoril era possível como ideal estético, em Drummond, tal afeto se torna impossível, seja pela ameaça dos mísseis, seja pela dispersão do tempo moderno. O resultado é uma poesia que, simultaneamente, recorda, lamenta e transforma a tradição, evidenciando a tensão entre permanência e ruptura que marca a modernidade drummondiana.

É relevante lembrar que a imagem do pastor é recorrente na poesia brasileira, posteriormente ao Arcadismo. Como exemplo temos o poema “O pastor pianista”, de Murilo Mendes:

O pastor pianista

Soltaram os pianos na planície deserta
Onde as sombras dos pássaros vêm beber.
Eu sou o pastor pianista,
Vejo ao longe com alegria meus pianos
Recortarem os vultos monumentais
Contra a lua.

Acompanhado pelas rosas migradoras
Apascento os pianos: gritam
E transmitem o antigo clamor do homem

Que reclamando a contemplação,
Sonha e provoca a harmonia,
Trabalha mesmo à força,
E pelo vento nas folhagens,
Pelos planetas, pelo andar das mulheres,
Pelo amor e seus contrastes,
Comunica-se com os deuses.
(Mendes, 2002, p 87)

Em “O pastor pianista”, de Murilo Mendes, o tema pastoral sugere uma metamorfose intensificadora do desvio poético figurativo do piano como instrumento do lirismo, “Eu sou o pastor pianista” (v. 3), de forma que os rebanhos de tradição bucólica, na modernidade são transfigurados em piano e a melodia, antes extraída da lira, agora é representada pelo piano.

Aqui o pastor não é amante traído, como em Cláudio Manuel da Costa e sua reminiscência à poética renascentista de Guarini, mas para o poeta moderno, o pastor é artista. Ele “apascenta os pianos” (v. 8), imagem surreal que desloca o bucolismo para o âmbito da criação estética, conforme aponta Candido (1985, p. 89).

Diferentemente do lamento claudiano, o poema celebra comunicação cósmica, “Comunica-se com os deuses” (v. 16). Neste sentido, o pastor torna-se mediador entre arte e transcendência e o tema pastoral é reconfigurado como metáfora da função poética.

Ao observar como o tema do pastor migra do lamento (em Cláudio) à ironia (em Drummond) e à reinvenção (em Murilo), no paralelismo estabelecido entre os poemas *arcade* e modernista, resumidamente nota-se que:

- Em Cláudio, o Pastor Fido é tema estruturante, evoca o amante traído renascentista de Guarini, organiza o poema como lamento exemplar e a ausência é morte simbólica;
- Em Drummond, o Pastor Fido é motivo residual, surge como ausência material, indica ruína da tradição pastoral e funciona como índice de memória literária.
- Em Murilo, o pastor é reinventado, transforma-se em figura da criação artística e o bucolismo torna-se surreal e metafísico.

À luz da leitura proposta por Antonio Candido (1985, p. 82-95), o poema “O pastor pianista”, de Murilo Mendes, realiza uma operação tipicamente modernista de deslocamento e recriação de um *topos* tradicional da lírica ocidental, no que concerne à figura do pastor. Candido (1985, p. 88-90) observa que, em Murilo Mendes, o elemento pastoril não é retomado como reconstituição idílica do modelo arcádico, mas como transformação imaginativa que desarticula a convenção e a reinscreve em chave surrealista.

O poema já anuncia esse deslocamento na imagem inaugural: “Soltaram os pianos na planície deserta” (v.1). O espaço da “planície”, tradicional do *locus amoenus* da poesia bucólica, deixa de ser cenário de harmonia natural para tornar-se campo de estranhamento, onde instrumentos urbanos, “pianos”, substituem o rebanho.

A autodefinição do eu lírico, “Eu sou o pastor pianista” (v.3), condensa esse movimento intertextual. O pastor não conduz ovelhas, mas “apascenta os pianos” (v.8), que “gritam” (v.8) e “transmitem o antigo clamor do homem” (v.9). Segundo Candido (1985, p. 86-88), esse procedimento exemplifica a capacidade modernista de fundir planos heterogêneos, o pastoral,

o urbano, o musical, o cósmico, produzindo uma imagem que, embora insólita, mantém coerência interna graças à lógica poética do texto, a despeito do aspecto de ruptura como ilógico ou como “predicado impertinente”, de acordo com Jean Cohen (1974, p. 104-105).

A ideia de “impertinência” estaria relacionada à “multiplicidade das mudanças de sentido a partir de um mesmo termo” e da “pluralidade dos traços constituintes do significado”, no que se refere ao “desvio sintagmático” paralelamente à metáfora poética que, segundo o crítico, não se trata apenas de “simples mudança de sentido”, mas mudança de tipo ou de “natureza de sentido” que, por sua vez, pode configurar “passagem do sentido nocional ao emocional” e, acrescentaríamos, ao sentido de imaginação poética, como no caso de Murilo Mendes (Cohen, 1974, p. 172).

Dessa forma, diferentemente do pastor árcade, cuja função é representar uma subjetividade harmonizada com a natureza, o pastor muriliano encarna uma mediação problemática entre homem e transcendência. A paisagem não é mais espaço de repouso sentimental, mas palco de uma experiência visionária: os pianos “recortam os vultos monumentais / Contra a lua” (v.5-6), instaurando uma atmosfera de dramatização cósmica. Candido (1985, p. 93) ressalta que, em Murilo Mendes, a imagem poética não busca verossimilhança empírica, mas intensidade simbólica, convertendo o absurdo aparente, ou o “escândalo poético”, em veículo de expressão metafísica.

Nesse sentido, o momento epifânico do poema ocorre quando o pastor declara que o antigo clamor humano se comunica “pelo vento nas folhagens, / Pelos planetas, pelo andar das mulheres, / Pelo amor e seus contrastes” (v.14-16). Aqui, o *topos* pastoril é definitivamente expandido, visto que não se trata mais de um lamento amoroso individual, como no Fido claudiano, mas de uma aspiração universal à harmonia e à comunicação com o absoluto, “Comunica-se com os deuses” (v.17).

Nessa perspectiva, Murilo Mendes não abandona a tradição, mas a reinterpreta. O pastor modernista denota ser figura de síntese entre memória literária e invenção imagética, convertendo o antigo modelo bucólico em metáfora da própria condição poética moderna. Assim, o que no Arcadismo luso-brasileiro se apresentava como ideal de equilíbrio natural reaparece, no Modernismo, como tensão entre fragmentação histórica e desejo de transcendência.

Do ponto de vista comparatista, o Pastor Fido claudiano, o Pastor Fido do “Depósito” drummondiano e “O pastor pianista” muriliano confirmam o que Antônio Donizeti Pires (2007, p. 1) identifica como migração e reinscrição de *topoi* como o motivo do pastor, herdado da tradição clássica e árcade, ressurgente em Drummond e em Murilo Mendes sob forma

fragmentada, ressignificada, transfigurada. A permanência do tema não implica continuidade estilística, mas reconfiguração semântica.

Conforme Machado; Pageaux (1981, p. 89), o que em Cláudio é tema estruturante converte-se, em Drummond, em motivo diluído. A diferença não implica ruptura absoluta, mas transformação funcional dentro de sistemas estéticos diversos.

A memória melancólica, analisada no início desta seção, reaparece aqui sob nova configuração, visto que em Cláudio, manifesta-se como lamento amoroso, em Drummond, como nostalgia crítica de um mundo rural desaparecido e em Murilo Mendes, como reinvenção poética.

O Pastor Fido, portanto, deixa de ser apenas personagem bucólico e converte-se em intertexto por um viés histórico, literário e estético, uma camada palimpséstica que sustenta e tensiona a poesia brasileira do Arcadismo ao Modernismo.

No paralelismo que estabelecemos entre o poeta árcade e o modernista, atrelada aos aspectos tópicos e temáticos, a questão imagética também figura como outra prática comparatista que permite a interface proposta.

4.3 A imagem da pedra⁸⁶ em Cláudio e Drummond

Antes de falar da imagem poética, propriamente dita, é relevante lembrar, à luz de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, que a questão da imagem ou “imagética literária (*imagologie*)” configura um objeto de interesse de uma das mais antigas orientações em Literatura Comparada (Machado; Pageaux, 1981, p. 41).

Segundo os críticos, desde a visão comparatista francesa, mais precisamente com Jean-Marrie Carré e seu sucessor M. F. Guyard, o interesse dos investigadores, ao abordar o estudo das imagens, sempre esteve atrelado aos aspectos relativos às “transposições literárias”, de modo que tais estudos pudessem “enriquecer a investigação literária neste domínio eminentemente interdisciplinar” (Machado; Pageaux, 1981, p. 41-42).

⁸⁶ Parte da abordagem, sobretudo no que se trata da imagem da pedra em Drummond, teve início durante o desenvolvimento do artigo de encerramento da disciplina “Literatura Brasileira: linhas de força e de tensão”, cursada no PPG em Letras do Ibilce – Unesp – São José do Rio Preto/SP e ministrada pela Prof^a. Dr^a. Susanna Busato, em 2022. O texto “Força e tensão na poética de Drummond: tinha uma pedra nas memórias do berço itabirano”, foi publicado na coletânea de ensaios acadêmicos, em sua forma “*work in progress*” (Silva, 2024, p. 7), organizada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCLAr-Unesp, em seu Vol.1 “Entrelaçando letras e saberes” (2024) da *Parafernália Literária*, lançado pela Editora Dialética-São Paulo.

Ao apresentarem uma definição de imagem, relativa ao campo comparatista, a dupla de pesquisadores assegura que “incontestavelmente, a imagem é, até certo ponto linguagem, linguagem sobre o Outro; neste sentido ela retoma necessariamente uma realidade que designa e significa”, o que justifica o estudo da imagem como aquele que:

[...] leva à determinação das linhas de força que regem a cultura, quer de um escritor, quer de um grupo social, quer de um país, nos seus representantes letrados: o estudo das imagens é, conseqüentemente, indissociável daquilo que chamamos história das ideias, das mentalidades, digamos mesmo das sensibilidades. (Machado; Pageaux, 1981, p. 43-44)

No diálogo que podemos estabelecer com outra dupla de pesquisadores comparatistas, René Wellek e Austin Warren (2003) ampliam nossa compreensão quando relacionam o estudo da imagem a outros dispositivos comparatistas, como o tema, por exemplo, e denominam de “fator receptor” a “difusão dos seus temas e formas”, os “ecos” e “migrações” de uma obra em outra (Wellek; Warren, 2003, p. 49). Tal pensamento é somatório à discussão já levantada anteriormente, com base nas elucidações de Antônio Donizeti Pires (2007), no que diz respeito às transposições entre uma literatura e outra.

Considerando ainda a imagem de forma mais generalizada, outro aspecto, que talvez seja pertinente apresentar, se refere a alguns conceitos contrastantes entre imagem real, natural, imaginária, entre outras designações elucidadas por Maurice-Jean Lefebvre (1980).

Logo na “Introdução” de seu estudo o autor esclarece que mesmo quando tratamos de objetos naturais ou reais, a compreensão se detém mais na relação que se estabelece com o objeto do que com a coisa em si, ou seja, a imagem é resultado da percepção particular que temos do objeto. A esta impressão individual da imagem, o estudioso qualifica como “distorção” da percepção ou, mais precisamente de uma “interferência entre o imaginário”, interior, e o real, o que é oferecido aos nossos sentidos (Lefebvre, 1980, p. 12).

E entre a percepção dos objetos reais e a distorção destes, o autor acrescenta uma terceira compreensão denominada como “imagens fascinantes” conceituadas como aquelas que a natureza parece “imaginar-se a si mesma” ou ao contrário, quando a imagem mental parece dar a impressão de se tornar real (Lefebvre, 1980, p. 12).

Após as primeiras explanações, o autor francês retoma a discussão sobre “imagens fascinantes”, no capítulo V intitulado “A presentificação e o discurso como imagem” e infere sobre a expressão em si:

O termo imagem é vago. Recobre realidades diversas: representação mental, imitação pictural, decalque, cópia, figura de estilo em geral ou, mais particularmente, metáfora. Digamos, desde já, que por imagem, entendemos sempre imagem fascinante, isto é, um fenômeno que, como sabemos, implica interrogação sobre a Realidade, a presentificação. Esta palavra não exclui por vezes, mas ultrapassa sempre, aqui, a sua significação clássica de imitação, de cópia (Lefebvre, 1980, p. 135).

A conceituação de Maurice-Jean Lefebvre (1980) nos remete ao pensamento de Julio Cortázar (1999) quando buscamos definir a imagem relacionada ao texto poético:

E por isto a imagem é a forma lírica da ânsia de ser sempre mais, e sua presença incessante na poesia revela a tremenda força que (saiba ou não o poeta) adquire nele a urgência metafísica da posse. (Cortázar, 1999, p. 269)

Na busca por aprofundar a compreensão sobre a imagem lírica, propomos diálogo entre os referidos autores e a visão de Alfredo Bosi (2010). Ao tratar sobre a imagem no poema, o crítico afirma que esta não é mais o reflexo de um objeto que se fixou na retina, mas uma palavra articulada (Bosi, 2010, p. 20).

A nosso ver, as considerações do referido crítico caminham na mesma direção dos esclarecimentos trazidos por Octavio Paz quando trata sobre a imagem como expressão da palavra-imaginação, uma vez que o poeta transforma pedras em plumas e vice-versa (Paz, 1996, p. 39).

É com base nesse aspecto transformador da imagem poética que a leitura analítica de alguns poemas de Cláudio e Drummond se concebem. Considerando, principalmente, a antologia de pedra que as duas poéticas carregam, aparentemente, como uma forma análoga à introdução do concreto, em termos sensoriais e metafóricos, no universo poético, além de configurar uma prática característica da poesia moderna, conforme destacou Jean Cohen (1987, p. 173).

A pedra no meio do caminho do modernista parece vir de tempos remotos, dos penhascos da poesia colonial. Ainda que, a nós, ecoe a tradição aristotélica segundo a qual a poesia não mantém um compromisso formal com a realidade social e histórica, pois o poeta pode construir imagens pertencentes apenas a um universo ficcional e transformar a realidade em matéria poética por meio da linguagem. Entretanto, a imagem poética não precisa, absolutamente, ser imune à travessia do tempo, pelo contrário, uma vez que “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”, é o que nos assegura Georges Didi-Huberman (2015, p. 15) logo nas primeiras palavras de “Abertura” de seu estudo *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*.

E o tempo, intrínseco à imagem, precisa ser pensado quanto aos seus aspectos de “fraturas”, “ritmos” e “embates” quando se está diante de uma imagem. Isso porque, o historiador de arte francês observa que diante da imagem “nosso presente pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar” (Didi-Huberman 2015, p. 15).

Nesse sentido, compreendemos que o anacronismo, intrínseco à captação ou à revelação do tempo presente, atravessa três formas de olhar para a imagem diante do tempo. A primeira experiência do olhar se relaciona com a reconfiguração do tempo presente ao contemplar uma imagem do passado. Este, por sua vez, pode ser reconfigurado quando estamos diante de uma imagem mais recente, o que configura a segunda experiência do olhar. E por último, a experiência diante da imagem nos leva ao reconhecimento de sua possível permanência que atravessa o passado, o presente e remete ao tempo futuro, por meio da construção da memória presente, emblemática de todos os tempos:

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do ‘especialista’. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento de duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha. (Didi-Huberman 2015, p. 16, grifos do autor).

Os fatores, tempo e memória, intrínsecos à observação ou análise de uma imagem nos remete à outra ponderação de Georges Didi-Huberman (1998, p. 115) quando o crítico francês infere que a imagem deve ser pensada “para além do princípio usual de historicidade”. Nesse sentido, o estudioso conclui que diante da visão de uma imagem, memória e olhar anacrônico se entrecruzam:

Pois o anacronismo essencial implicado por essa dialética faz da memória, não uma instância que retém – que sabe o que acumula –, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula. Por isso ela se torna a operação mesma de um desejo, isto é, um repor em jogo perpétuo, “vivo” (quero dizer inquieto), da perda. (Didi-Huberman, 1998, p. 115)

À luz dessa perspectiva, a imagem poética deixa de ser compreendida apenas como figura de linguagem ou construção estética isolada, passando a ser pensada como lugar de tensão temporal, em que memórias, experiências históricas e projeções de futuro se entrecruzam.

Esse entrecruzamento é fundamentado na definição que o estudioso apresenta sobre imagem dialética como expressão plural em “formas complexas” que fazem algo diferente do que fornecer apenas “condições de puras experiências sensoriais”, justamente porque:

falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos sentidos (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos sentidos (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaços próprios). (Didi-Huberman, 1998, p. 169).

Dessa forma, a pedra recorrente nas poéticas de Cláudio e de Drummond pode ser lida não apenas como elemento natural ou metáfora individual, mas como imagem que condensa diferentes camadas de tempo e de experiência. Nesse sentido, podemos articular o passado colonial, o presente moderno e as reverberações futuras inscritas na memória coletiva, considerando o fato de que os dois poetas em estudo não eram alheios aos próprios contextos sociais e que denotam mesclar ficção e realidade, em seu fazer poético, além do legado deixado à posteridade.

Nosso pensamento se embasa nas reflexões de Antonio Candido (2011, p. 27) que, a partir de sua introdução em “Literatura e a vida social” afirma que não tem a pretensão de fazer uma “contribuição original” à sociologia, ou teoria sociológica, da arte e da literatura. Tampouco é o nosso caso, mas concordamos com o crítico que, em muitos aspectos, a literatura e a sociedade são indissociáveis.

Sendo assim, a proposição é pensar, por meio de uma visada diacrônica, sincrônica e positivamente anacrônica, sobre alguns “fatos literários” que envolvem a interface entre a poesia árcade e a modernista, dos poetas em estudo, o que implica indagar “quais são as possíveis influências efetivas do meio sobre a obra” (Candido, 2011, p. 29). E, igualmente, em que medida a obra também reage e devolve ao meio determinadas formas de interpretação da experiência histórica, questão que ganha relevo quando considerada pelo olhar anacrônico do leitor que, partindo do tempo presente, volta-se criticamente ao passado.

Nessa perspectiva, convém lembrar ainda que, conforme observa o crítico, àquilo que denominamos “arte coletiva é arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações

e valores de seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo” (Candido, 2011, p. 35).

Contudo, pensando em Cláudio Manuel da Costa e Carlos Drummond de Andrade, não concordamos com a ideia de perda da identidade, pois julgamos que a singularidade do árcade e do modernista permanece reconhecível, inclusive no plano estético, ainda que associada aos aspectos sociais relativos e ao tempo a que pertenceram. Desse modo, tal observação não invalida a ideia de que “a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam sua posição” (Candido, 2011, p. 35).

Ao contrário disso, nossa compreensão se baseia na premissa de que a criação literária se constitui na intersecção entre experiência individual e estrutura social. Nesse sentido, propomos que a própria historicidade das formas poéticas pode ser ilustrada pelo exemplo apresentado por Candido (2011, p. 41) ao mencionar a “constituição e a voga dos gêneros e estilos pastorais”, bem como a sua migração, relacionados aos aspectos sociais:

Lembremos um exemplo mais chegado à nossa tradição artística e literária: a constituição e voga dos gêneros e estilos pastorais, que exprimem na origem uma atividade econômica básica para a sobrevivência dos gregos, a criação de cabras e ovelhas, com os costumes decorrentes dos seus pastores. Entretanto, mais tarde, a poesia pastoral desprende-se das motivações imediatas e carregou-se de valores mitológicos (como a nostalgia da Idade de Ouro), para chegar finalmente a ser um requinte artificial de sociedades urbanas, baseadas em economia totalmente diversa, como as do Ocidente europeu durante o Renascimento e depois dele. (Candido, 2011, p. 41).

Em se tratando desse desprendimento “das motivações imediatas”, o aspecto de transposição, principalmente quando se traça paralelismo entre as leituras, em ambos os mineiros, o tempo parece se entrecruzar nas imagens emblemáticas da terra natal, a pedra e os penhascos, a despeito dos contextos distintos, porém associadas a problemáticas análogas: de extração de ouro e de minério de ferro, além da consequente devastação do berço claudiano e drummondiano, aspectos decorrentes de violência colonial e do violento capitalismo industrial.

Também em ambos os poetas, os aspectos exploratórios culminam num trauma individual e coletivo emblemáticos da perda dos bens naturais para Cláudio e Drummond, além da perda de parte da memória mineira após a ausência de seus marcos geográficos afetivos, cujos aspectos, aparentemente, se tornam ainda mais acentuados no poeta modernista.

Entretanto, no que tange à imagem violenta da exploração, para o árcade, os penhascos configuram pano de fundo para o lamento diante de um cenário devastador motivado pela cobiça do ouro, a exemplo da expressão manifestada no Soneto “II”. Já para o modernista, a

pedra é britada, transformada em bilhões de lascas a fim de que o minério de ferro mova fortunas para sustentar o capitalismo que, para Mariana e Itabira, é representado pela empresa Vale, antiga Companhia Vale do Rio Doce que, em 2007, condensa seu nome como se, a exemplo da diluição da montanha, estivesse a ponto de riscar também o rio do mapa, conforme bem observa Wisnik (2018, p. 37).

Nesse sentido, partimos então da imagem devastada do rio e da montanha para chegar às pedras e aos penhascos representativos do sentimento melancólico em Cláudio e Drummond.

O turvo Ribeirão do Carmo, aquele em que a “posteridade”, já advertida desde as violências praticadas durante o colonialismo, séculos depois colhe os lamacentos resultados de extrações: primeiramente do ouro e depois de ferro, o que, consequentemente, implica em multiplicação da violação da natureza culminada nos terríveis crimes ambientais de Mariana ocorridos com o rompimento da barragem de rejeito de minério.

Lembremos que a Barragem do Fundão, localizada no distrito de Bento Rodrigues, há 35 km do centro de Mariana, teve o rompimento ocorrido em 5 de novembro de 2015⁸⁷, deixando centenas de pessoas desabrigadas, mais de um milhão de habitantes sem acesso à água potável, além da poluição do meio ambiente causada pelo despejo de quarenta milhões de metros cúbicos de rejeitos que atingiram quarenta e nove municípios nos estados de Minas Gerais e Espírito Santo, tornando amarga a bacia do Rio Doce.

Da perspectiva anacrônica do leitor que se volta à época do poeta árcade, antevê que as águas turvas e as pálidas areias, como imagens emblemáticas manifestadas no Soneto “II”, já aparentavam uma espécie de presságio para o que as pedras e penhas testemunhariam na posteridade. E diante do cenário de sua época, o poeta se volta às musas para prantear as preocupações que o atormentam, tendo em vista a dura realidade metamorfoseada na rudeza da pedra, a exemplo dos sonetos “XXIX” e “XXXIII”:

XXIX

Ai! Nise amada! se este meu tormento,
Se estes meus sentidíssimos gemidos,
Lá no teu peito, lá nos teus ouvidos
Achar pudessem brando acolhimento;

Como alegre em servir-te, como atento
Meus votos tributara agradecidos!
Por séculos de males bem sofridos
Trocara todo o meu contentamento.

⁸⁷ C. f. dados jornalísticos disponíveis em: [G1 - Rompimento de barragem em Mariana: perguntas e respostas - notícias em Ciência e Saúde](#) – acesso em 07/01/2025.

Mas, se na incontrastável, **pedra dura**
De teu rigor não há correspondência
Para os doces afetos de ternura,

Cesse de meus suspiros a veemência,
Que é fazer mais soberba a formosura
Adorar o rigor da resistência.
(Costa, 1996, p. 63-64, grifo nosso).

XXXIII

Aqui sobre esta **pedra, áspera, e dura**,
Teu nome hei de estampar, ó Francelisa,
A ver se o bruto mármore eterniza
A tua, mais que ingrata, formosura.

Já cintilam teus olhos; a figura
Avultando já vai; quando indecisa
Pasmou na efígie a ideia se divisa
No engraçado relevo da escultura.

Teu rosto aqui se mostra; eu não duvido
Acuses meu delírio, quando trato
De deixar nesta pedra o vulto erguido.

É tosca a prata, o ouro é menos grato;
Contemplo o teu rigor: oh! que advertido!
Só me dá esta penha o teu retrato!
(Costa, 1996, p. 65-66, grifo nosso).

Antonio Candido (2009, p. 88) já havia observado a antologia de pedras que figura na poética de Cláudio Manuel da Costa. A contabilização anteriormente feita por Candido é retomada em estudo recente, de Chauvin (2023, p. 39), confirmando que as imagens de pedra aparecem em quinze dos cem sonetos, em dois dos três epicédios, em uma das seis epístolas e em quinze das vinte églogas. Do total de cento e vinte e nove poemas, a imagem da pedra aparece em trinta e três das peças, o que corresponde quase a quarta parte do total de toda a obra.

Em caráter de observação, numa espécie de mapeamento poemático das pedras claudianas e suas variações rochosas, fazemos a seguinte catalogação em *A poesia dos Inconfidentes: poesia completa de Claudio Manuel da Costa*⁸⁸ *et al.* (1996, p. 51-345):

O Soneto “I” apresenta os “rochedos abalados”, no Soneto “VIII” os rochedos e penedos figuram em metamorfose. No Soneto “XXIII” figura a imagem dos “penhascos” que esconde a

⁸⁸ Não contabilizamos o *Vila Rica*, nem *Poesias Manuscritas*.

musa Nise. O Soneto “XXII”, por sua vez, traz a imagem de “Zéfiro sentado sobre o toco de um penedo”.

A imagem da “pedra dura” e sua variação “duras penhas” tem recorrência em seis dos cem sonetos e em duas das vinte éclogas, a saber:

- O Soneto “XXIX” versa sobre a “pedra dura” como metáfora da insensibilidade da pastora em contraposição aos afetos de ternura do pastor;

- No Soneto “XXXIII”, a pedra “áspera” e “dura” é onde o pastor “estampa” o nome da pastora. Também é a penha que lhe dá o retrato da pastora;

- No Soneto “LVIII” há o verso sobre as “duras penhas”, além dos “delírios” evocativos das penhas;

- O Soneto “LIX” versa sobre as memórias que se voltam às penhas, à “dureza fatal deste rochedo” e à “pedra dura”;

- Na “Écloga IX” o canto trata do “rochedo” em quem o pastor projeta sua desventura e as “penhas” são associadas a uma figura “triste”, além da reiteração “penhas duras”

- A “Écloga XIII” versa sobre “as duras penhas” e os “rústicos penedos”.

O Soneto “XLVII” apresenta a imagem do “penhasco inflexível” e onde se vê a “dureza”.

A reiteração é vista no “penhasco endurecido” que figura no Soneto “LXXXI”.

O Soneto “LXXXIII”, por sua vez, manifesta expressão sinônima da dureza, no seguinte verso: “Romper de altos penhascos a rudeza”.

No Soneto “XCVIII” as penhas e os penhascos são emblemáticos do berço mineiro.

Dentre os catorze poemas em italiano (componentes do total das cem peças das *Obras*), o Soneto “XCV” expressa a imagem do pastor que observa por cima da pedra.⁸⁹

Há ainda, dentre os “Sonetos inéditos⁹⁰” das *Obras*, o Soneto “8”, também intitulado como “Epitáfio”, cujo último verso do primeiro quarteto relaciona as “pedras” como lugar em que se “descreve” as “vinganças” do pastor Salício.

⁸⁹ Tal expressão pode ser lida no verso: “*Di sopra questo sasso ah bem vegg'io*” (Costa, 1996, p. 94. Son. XCV, v. 9).

⁹⁰ Em nota, Melânia Silva Aguiar esclarece que o manuscrito das *Obras*, da primeira edição de 1768, continha 108 poemas, porém oito deles foram suprimidos ou riscados do manuscrito, de maneira que não foram impressos, por razões que a estudiosa aponta como “não inteiramente esclarecidas”, uma vez que não se sabe se o próprio poeta ou os censores teriam riscado tais poemas, visto que “aparecem no manuscrito com numeração repetida, ao lado de outro, ou então cedem o seu número ao próximo soneto, com a numeração corrigida. Em 1925, Antônio Baião publicou na *Revista de Filologia Portuguesa* (S.P. Ano II, jun. 1925, nº 18, p. 103-116) cinco destes sonetos [...]. Rodrigues Lapa publicaria em 1952, na *Revista Anhembi* (S.P. Ano II, v. VIII, out. 1952, nº 23, p. 235-240), os três restantes” (Aguiar, 1996, p. 1104, grifo da autora).

Dentre as três peças componentes dos *Epicédios*, a imagem da pedra e do penhasco figuram nos “Epicédios I” e “III”. No primeiro há dizeres no “mármore” e inscrições que “na pedra não se grava” e no último há a manifestação do “penhasco” como guardião, também associado à saudade e ao “mármore bruto”.

Na *Fábula do Ribeirão do Carmo* há um número significativo de recorrência das penhas ao longo do poema.

Quanto às *Éclogas*, além das duas já citadas, em que a pedra se manifesta explicitamente, outras trazem as variações pétreas, a saber:

- Na “Écloga I”, há o abalo dos “rochedos”;
- A “Écloga VI” versa sobre a metamorfose do Pastor Alcemo que “se tornou penha grosseira”;
- Na “Écloga VII”, há a manifestação do “duro rochedo” e da “alta penha”;
- A “Écloga XI” traz a imagem das “penhas” como “serrania” que, por sua vez, é pano de fundo para o choro enlutado do pastor que perde o amigo;
- Na “Écloga XII” os “penedos” figuram como imagens de “constâncias”, mas também são simbólicos do lugar onde o pastor desafoga sua “ânsia”;
- Na “Écloga XIV” há um “medonho estrondo” entre as penhas. Também há “um penhasco, que os ares / igualava na altura” seguido de expressão correspondente, a “alta penha” evocativa das “rochas duras”;
- Na “Écloga XVI” figuram as “brutas penhas mais pesadas” / “Entre os penhascos onde o mar murmura”;
- Os “penhascos” são como “oráculos”, na “Écloga XIX”.

A pedra e o penhasco também figuram em duas entre as seis *Epístolas*, a saber:

- A “Epístola V” versa sobre “O cresco Eolo no penhasco encerra”;
- Na “Epístola VI”, figura a “pedra brava”.

Nos *Romances*, figuram “bárbaras penhas” enquanto há “eminência” dos pastores sobre os “penhascos”, no “Romance III”. E nas *Cantatas*, há o aviso suplicante para que o pastor se afaste da “rocha fatal” e se desvie “dessa penha a vela, o remo”, além da “penha”, cantada por Nicandro, representativa de “Lise, a rocha desumana”. Estas duas últimas obras não aparecem explicitamente na contabilização apresentada por Candido (2009) e retomada por Chauvin (2023).

A nosso ver, a referida recorrência imagética é sintomática da filiação melancólica da *persona* poética claudiana à melancolia saturnina. Tal pressuposto se dá com base em Walter Benjamin (2024) que relaciona a imagem da pedra à tristeza melancólica, uma vez que:

ela [a pedra] tem um lugar assegurado no inventário simbólico. Há um significado especial que dificilmente podemos deixar de lhe atribuir ao ler as seguintes palavras de Aegidius Albertinus sobre o melancólico: **‘A tristeza melancólica**, que em geral amolece o coração pela humildade, torna-o cada vez mais obstinado nos seus pensamentos perversos, pois as suas lágrimas não lhe caem no coração para amaciarem a sua dureza, mas **passa-se com ele o mesmo que com a pedra**, que só sua por fora quando o tempo está úmido’. Mas a imagem muda quando encontramos a seguinte frase no discurso fúnebre de Hallmann ao senhor Samuel von Butschky: ‘Ele era por natureza hipocondríaco e de **compleição melancólica, um estado de espírito propenso à reflexão insistente** sobre uma coisa e a formas de agir cheias de cautelas. (Benjamin, 2024, p. 161, aspas do autor e grifo nosso)

Discorrer ainda sobre a relação simbólica da imagem da pedra com a melancolia implica reconhecer que, no imaginário cultural e filosófico do Ocidente, a pedra frequentemente se associa à ideia de fixidez, imobilidade e resistência, atributos que dialogam com o estado interior do sujeito melancólico.

Essa proposição de paralelismo entre estado da pedra e estado melancólico se baseia no seguinte fio condutor lógico: se a melancolia se caracteriza pela persistência de um pensamento que se fixa obstinadamente sobre a perda ou sobre aquilo que não pode ser recuperado, a pedra surge como imagem material dessa fixação, funcionando como metáfora de um sentimento que se cristaliza. Vista por este prisma, a dureza da pedra sugere tanto a incapacidade de dissolução da dor quanto a permanência do lamento que, em vez de se dissipar, sedimenta-se na memória e na linguagem poética.

Assim, a imagem pétrea não apenas remete à paisagem física das Minas setecentistas, marcada por rochedos e penhas, mas também à paisagem imaginária do poeta, atrelada ao sentimento dual que mantém o terno pranto subjetivo, porém, simultaneamente, projeta o dilaceramento para os elementos pedregosos da terra natal e, desse modo, a melancolia parece adquirir rigidez e persistência semelhantes à da matéria mineral.

A simbologia da pedra, portanto, articula-se à tradição que associa a melancolia à secura e à frieza, características atribuídas ao temperamento saturnino, consolidando um âmbito simbólico em que a materialidade do mundo natural espelha o estado anímico do sujeito, conforme elucida o crítico alemão:

Pode ser que o símbolo da pedra represente apenas a forma mais óbvia do reino da terra, frio e seco. Mas também é perfeitamente plausível, nada improvável até, à luz da citação de Albertinus, que a massa inerte contenha uma alusão ao conceito mais propriamente teológico do melancólico, presente num dos pecados capitais: o da acédia, a indolência do coração. A partir dela,

o ritmo arrastado de Saturno na sua órbita e a sua luz baixa estabelecem uma relação com o melancólico que, baseada em fundamentos astrológicos ou outros, é já atestada por um manuscrito do século XIII: Da indolência. (Benjamin, 2024, p. 163)

À luz dessa leitura benjaminiana, a presença insistente da pedra na poesia de Cláudio Manuel da Costa pode ser compreendida como expressão simbólica do lamento melancólico que atravessa sua lírica.

No soneto “XXIX”, por exemplo, o poeta projeta na figura da amada a mesma dureza mineral que caracteriza o mundo exterior, ao afirmar que “na incontrastável, pedra dura / De teu rigor não há correspondência” (v. 9–10).

A imagem da pedra, nesse caso, não se limita a uma referência natural, mas assume a função de metáfora para a insensibilidade da pastora diante da dor do amante. A rigidez da matéria traduz a impossibilidade de acolhimento dos “sentidíssimos gemidos” (v. 2), convertendo o sofrimento amoroso em um estado de resistência obstinada, semelhante àquela descrita por Benjamin (2024) quando associa a melancolia à dureza (no que se refere a sua rigidez de permanência) que não se deixa amolecer pelas lágrimas.

No soneto “XXXIII”, a imagem da pedra reaparece de modo ainda mais explícito, quando o eu lírico declara: “Aqui sobre esta pedra, áspera, e dura, / Teu nome hei de estampar, ó Francelisa” (v. 1–2).

A pedra funciona, nesse contexto, como suporte material da memória e do luto. E isso se deve ao fato poético de que, ao inscrever o nome da amada na superfície mineral, o poeta procura eternizar aquilo que, na experiência afetiva, se apresenta como perda ou distância. Tal tentativa de fixar a imagem da pastora no “bruto mármore” (v. 3) revela um gesto característico da sensibilidade melancólica que, diante da impossibilidade de possuir plenamente o objeto amado, o sujeito procura preservá-lo por meio da representação.

A escultura imaginada nos versos “quando indecisa / Pasmou na efígie a ideia” (v. 6–7), transforma a pedra em lugar de inscrição do sentimento, onde o amor frustrado se converte em forma durável.

Nesse sentido, a “pedra, áspera, e dura” (v. 1) simboliza simultaneamente o “rigor” (v. 13) da amada e o estado interior do poeta, cuja experiência afetiva se traduz em dilaceramento. A aspereza mineral corresponde à aspereza da perda, pois o sentimento amoroso, ao não encontrar correspondência, cristaliza-se em lamento.

A matéria pétrea, portanto, não é apenas cenário da poesia árcade, mas emblema da própria condição melancólica do sujeito poético, que transforma o luto em expressão estética.

Ao transferir para a pedra a memória da amada, o poeta converte a dor amorosa em monumento simbólico, aproximando-se da tradição barroca e alegórica que Benjamin (2024) identifica como própria da imaginação melancólica, na qual os objetos do mundo se tornam signos da perda.

No entanto, o luto de Glauceste, que eterniza o pranto na pedra, decorre, principalmente, daquela perda dupla da paisagem, a da Arcádica idealizada e a do rio do berço mineiro claudiano que se torna turvo devido à exploração. Reiteramos tal ideia, já discutida anteriormente, porque, aos olhos do leitor, os problemas aparentam ser cíclicos e contínuos na contemporaneidade.

Quando olhamos anacronicamente para o passado, ou conforme já ponderou Loraux (1996, p. 61), na tentativa de “compreender o presente pelo passado e o passado pelo presente”, a proposição é unir dois pontos que parecem se entrelaçar. O primeiro diz respeito aos problemas atuais que sugere, a nós leitores, a coexistência de temporalidades distintas, o que nos remete à ideia de “pervivência” (Scramim, 2019, p. 23) dos problemas da exploração de minérios, cujo início já se dá no período colonial, de Cláudio, perpassa a era modernista industrial, de Drummond, e culmina nas recentes tragédias resultantes de crimes ambientais.

Diante disso, o segundo ponto estaria relacionado à leitura diacrônica, sincrônica e que também carrega certo anacronismo ao imaginar uma espécie de prenúncio (sobre o qual o eu lírico tivesse tomado, ficcionalmente) e diríamos que, metaforicamente, os versos remetem ao pranto dos enlutados na atualidade, numa perspectiva de temporalidade suspensa.

Especialmente os três primeiros versos do soneto “XXXIII”, o pranto do eu lírico poderia ser representativo do lamento fúnebre de quem conseguiu resgatar os seus queridos ceifados pela tragédia-crime decorrente do rompimento da barragem de minério de ferro e eterniza suas memórias sob a dura pedra sepulcral, representada pelo mármore. No entanto há aqueles para quem o último verso “Só me dá esta penha o teu retrato!” se tornaria emblemático da própria desolação diante da paisagem devastada e da única memória que restou para quem teve seus queridos petrificados pela lama e que continuam desaparecidos.

A devastação dos penhascos e a trituração das pedras, vistas por este prisma, configuraria uma espécie de denúncia augural desde o Soneto “II”, (lamentadas diante das pedras nos sonetos anteriores) das *Obras*. Nesse sentido, a imagem da pedra seria emblemática da unidade mínima da montanha, ou do vestígio que se torna “A montanha pulverizada” de *Boitempo*, representativa das pedras em pó de minério de ferro:

A montanha pulverizada

Chego à sacada e vejo a minha serra,
A serra de meu pai e meu avô,
de todos os Andrades que passaram
e passarão, a serra que não passa.

Era coisa dos índios e a tomamos
para enfeitar e presidir a vida
neste vale soturno onde a riqueza
maior é sua vista e contemplá-la.

De longe nos revela o perfil grave.
A cada volta de caminho aponta
uma forma de ser, em ferro, eterna,
e sopra eternidade na fluência.

Esta manhã acordo e
não a encontro.
Britada em bilhões de lascas
deslizando em correia transportadora
entupindo 150 vagões
no trem-monstro de 5 locomotivas
- o trem maior do mundo, tomem nota –
foge minha serra, vai
deixando no meu corpo e na paisagem
mísero pó de ferro, e este não passa.
(Andrade, 2017, p. 61).

Quanto à forma, as quatro primeiras estrofes (quadras ou quartetos) do poema são regulares, visto que os versos estão organizados em decassílabos heroicos, salvo o verso sáfico, “A cada volta do caminho aponta” (v. 10).

No entanto, a forma regular se dissolve a partir da quarta e última estrofe (décima) com os versos “Esta manhã acordo e / não a encontro” (v. 13-14). Com o desaparecimento daquela “forma de ser” (v. 11) que ironicamente soprava “eternidade na fluência” (v. 12), metaforicamente os versos fluem para a linguagem moderna, abandonando as formas reminiscentes da tradição que ecoaram nos versos anteriores.

A figura da montanha “Britada em bilhões de lascas” (v. 15) se torna sugestiva de representação de tensão na poética drummondiana de outra imagem recorrente: a pedra! Contudo, ainda é preciso demarcar (ou, pelo menos, tentar!) a moldura, concernente à referida imagem, visto que é ampla a dimensão do caminho das pedras drummondianas.

A observação do vasto percurso pedregoso, na poética de Drummond, se deu primeiramente por curiosidade, a fim de ter uma ideia do quanto de pedra sua obra carrega.

Posteriormente a investigação⁹¹ desde *Alguma poesia* (1930), até *Boitempo* (1968, 1973 e 1979), contribuiu para pensar nos desdobramentos de temáticas relacionadas à figura da pedra.

Nosso levantamento da pedra na poesia drummondiana foi motivado pela ideia de paralelismo com aquela espécie de catalogação das pedras que Candido (2009, p. 88) e Chauvin (2023, p. 39) contabilizaram na poética de Cláudio Manuel da Costa e que Antonio Candido (2009) qualificou a imagem como sintomática do apego obstinado que o poeta manifestava pelo cenário dos penhascos de Mariana e Vila Rica.

A fixação pela imagem da pedra não apenas denota semelhança, no poeta de Itabira, como parece ser ainda mais intenso o apego quando equiparamos as recorrências de pedras na trajetória drummondiana.

A imagem pedregosa parece acompanhar a trajetória desde os primeiros passos, uma vez que se coloca “No meio do caminho” e cobre a ladeira da “Romaria” em *Alguma poesia* (1930), está presente na “Confidência do itabirano” em *Sentimento do mundo* (1940), atrelada às “Palavras no mar” e companheira da “Viagem na família”, em *José* (1942).

Em *A Rosa do povo* (1945) o eu lírico grava o nome na pedra em “Nosso tempo”, recorre mais uma vez à “pedra no meio do caminho” no nono verso de “Consideração do poema”, tem copo de pedra em “Edifício São Borja” e até no coração há uma pedra em “Noite na repartição”, além da recorrência pedregosa no mesmo poema e ainda em outros (desta mesma obra) como “Interpretação de dezembro”, “Idade madura”, “América” e “Telegrama de Moscou”.

Em *Novos poemas* (1948) a imagem (re)aparece em “Notícias da “Espanha” e torna-se plural nas pedras que caminham na estrada de “O enigma”.

Em *Claro enigma* (1951), a (re)ocorrência da pedra no meio do caminho denota ser o “Legado” do eu poético reflexivo. A imagem também se multiplica em “Um boi vê os homens”, grava amor na pedra “Entre o ser e as coisas”, sobre ela dissolve a cidade em “Morte das casas de Ouro Preto” e tem a estrada pedregosa em “A máquina do mundo”.

Viola de Bolso (1952) canta pedras de sangue e choro no poema “Colônia” e fala “das pedras do caminho paradigma” até quando homenageia a amiga tema do poema “A Zuleika de Castro”. Em “Dados biográficos” (ainda em *Viola de bolso*) há um encontro de mais uma confissão da origem itabirana e da pedra que encontrou no caminho.

⁹¹ Essa espécie de peneira-minerocatalogação (neologismo nosso, inédito!) poemática não termina com os poemas elencados na antologia de pedras que propomos para esta seção porque não investigamos as obras posteriores a *Boitempo*, cuja trilogia é o cerne do nosso objeto de estudo referente ao poeta da modernidade.

Fazendeiro do ar (1954), responsabiliza as pedras pela “Morte de Neco Andrade” e afirma que as artes são pétreas em “Canto órfico”, no entanto há pedras felizes ao sol nos versos dedicados “A Luis Mauricio, infante”.

A vida passada a limpo (1958) fala das “mesmas pedras” no poema “Ciclo” e nas últimas estrofes de “A um hotel em demolição”, lembra que o eu poético nem ao menos amou “uma pedra sequer das tuas pedras”.

Logo no início de *Lição de coisas* (1962), ao tratar da “Origem” (primeira parte), o poema “A palavra e a terra” inicia os primeiros versos com trocadilho de pedra, em seguida “As pedras caem no padre” no poema “O padre, a moça”, na seção “O ato” (terceira parte).

Em *Versiprosa* (1967) o poema “Correio municipal”, logo nos dois primeiros versos, já traz as marcas identitárias itabiranas juntamente com a confirmação autobiográfica dada pelas iniciais do poeta, C. D. A. Como era de se esperar, a figura pétrea não poderia se ausentar e, nos últimos versos, “as pedras juntam-se aos braços”. No poema “Balanço de agosto” há o questionamento sobre a justiça das pedras, em “Os pacifistas” há o chão de pedrinhas e em “Comendo chapéu” há a promessa de pedra. No poema “Diabos de Itabira” o Latim que sai do currículo é comparado à pedra que sai do rim. Em “A um senhor de barbas brancas” é estendido um pudim de pedra.

A Falta que ama (1968) em seu poema de mesmo título (da obra) traz a metamorfose da pedra: a dália em forma de cimento e o inseto petrificado.

Em *As impurezas do branco* (1973) tanto o caminho quanto a pedra (re)aparecem no poema “Paisagem: como se faz”. O poema “Quixote e Sancho, de Portinari” traz, em sua VII parte, a pedra no subtítulo, “A lâ e a pedra”, além das derivadas pedradas, no antepenúltimo verso. Ainda neste mesmo poema, na XXI parte, o personagem Alonso é petrificado, no penúltimo verso. No poema “Tiradentes” a pedra é jogada pelos caminhos. Nos versos de “Canto mineral” Minas é pedra-enigma que em sua mina tem pedra azul. A pedra permanece desconhecida em “A palavra Minas”.

Discurso de primavera e Algumas sombras (1977) traz nos versos de “Águas e mágoas do Rio São Francisco”, na seção “Notícias do Brasil”, as pedras que compõem o leito pobre do velho Chico enquanto a pedra é quebrada pelas mulheres. O poema “Triste horizonte” verseja sobre a proibição de viver a intimidade das pedras. Na seção “Os marcados”, o poema “Em louvor de mestre Aires” fala em pedras musicais. Os versos de “Perda” trazem as pedras junto a plantas e paisagens.

Boitempo (1968, 1973, 1979) apresenta “o perfil da pedra” logo no primeiro poema “Documentário”. Nos nove versos de “Balança” pesa-se uma pedra, depois outra pedra e em

seguida “brilha a pedra”. Nos versos de “Na barra do Cacunda” o sol vibra nas pedras. Na seção “Fazenda dos 12 Vinténs, ou do Pontal, e Terras em Redor” a pedra pode ser os versos de “O eco”. As pedras também compõem versos de “Hora mágica”. O poema “Propriedade” apresenta fantasma petrificado. Entre os muitos qualificativos para “Aquele córrego”, há o verso que o descreve como “tão pedrinhas”. A imagem na forma diminutiva também (re)aparece no poema “Ar livre”. Em “Inscrições rupestres no Carmo” há riscos indecifráveis na pedra e eu poético tem sua própria pedra que a carrega. O poema “Casa” tem um pátio “pedrento”. Nos versos de “O criador” um jardim surge da pedra. “Canto de sombra” versa sobre muro de pedra. A fazenda é pedrosa em “O banco que serve a meu pai”. Em “Dodona Guerra”, há pedra na telha, pedra na cara e pedra na alma enquanto a própria Dodona uiva à pedrada. Em “Solilóquio do caladinho” as pedras são sem família. Pedras falam em “O som estranho”. Em “Os pobres” é dito que assim como eles, a pedra vive sempre. Itabira carrega pedra em seu nome próprio (Ita=pedra) além do substantivo (comum) cidade ser substituído por “Pedra natal”. Em “O dia surge da água” a pedra é lisa no chafariz. O poema “Paisagem descrita em jornal de 1910” inicia os versos elevando pedregulhos. Nos versos de “Programa” a pedra é som e signo. A seção “Fria Friburgo - Primeiro Dia” apresenta as expressões “palavra-mistério na pergunta-sussurro” que são comparadas a pedradas. Há uma “pétrea rigidez” no poema “As Moças da escola de aperfeiçoamento”. “Estes crepúsculos” é o poema que fecha o ciclo pedregoso, em *Boitempo*, e faz um convite a “viver em estado de pedraria” ao mesmo tempo que revela um eu poético melancólico quando declara “Estou triste”, no antepenúltimo verso.⁹²

No total, nossa investigação contabilizou 68 poemas de ocorrências da pedra desde a largada de *Alguma Poesia* até a pausa (de nossa leitura) em *Boitempo* que, por si só, esta última obra já reúne 410 poemas cuja somatória é confirmada no artigo “Boitempos: Desaparecimento, Poesia e Ritual em *Menino Antigo*”, de Leonardo Vicente Vivaldo (2014, p. 244-245).

Dessa nossa juntada de poemas-pedras, selecionamos “Confidência do itabirano” (2021, p. 60) para uma brevíssima análise interpretativa e em seguida tecemos comentários numa relação dialógica que estabelecemos com mais três poemas, a saber: “Pedra natal” (2017, p. 15), “No meio do caminho” (2021, p. 237) e “A montanha pulverizada” (2017, p. 61).

Após elencar os poemas que trazem a imagem generalizada da pedra, tematicamente falando, pensaremos em tal figura apenas (no sentido de uma tópica, exclusivamente!) pelo viés

⁹² Reconhecemos que este parágrafo ficou bastante longo, mas o mantivemos desta forma a fim de padronizar a reunião dos poemas correspondentes à obra referenciada no início de cada parágrafo.

biográfico⁹³, supostamente ligado à memória melancólica da origem itabirana, no poeta modernista. Sendo assim, a catalogação das pedras poéticas nos serve como um fio condutor, para o diálogo que se estabelece, sobretudo no que se refere ao sentimento itabirano no qual a pedra denota ser alicerce das memórias melancólicas.

Em seu artigo “O sentimento de origem na poesia de Carlos Drummond de Andrade” Mário Alex Rosa (2019) inicia suas ponderações destacando a longevidade da poesia de Drummond. E considerando o poeta *gauche*, cujo aspecto tímido ou desconfiado achava que logo cairia no esquecimento, a senioridade de sua poesia parece cada vez mais assegurada, sobretudo quando levamos em conta a atualidade que se impõe sobre os estudos da referida poética.

Entre os diversos motivos atribuídos à grande repercussão das muitas leituras da poesia drummondiana, pressupõe-se “a **relação temática** que manteve até o final da vida **do poeta com suas raízes, em especial com sua cidade natal: Itabira do Mato Dentro**” (Rosa, 2019, p. 387, grifos nossos).

O apego drummondiano às memórias do nascedouro mineiro sugere que o poeta, além de confirmar (para os leitores) quais eram os retratos de sua poesia, mantinha um compromisso fiel com sua própria história biográfica (Rosa, 2019, p. 387).

A fidelidade a si mesmo, aos aspectos que constituem suas memórias ancestrais e de nascimento como um traço fundamental drummondiano, também já havia sido motivo de destaque por Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 18).

Em *Coração Partido*, o autor qualifica o poeta modernista como aquele que desde muito cedo vivenciou dificuldades e contradições a fim de infundir o “denso lirismo meditativo” que lhe é próprio. Davi Arrigucci Jr. afirma ainda que “a meditação parece fruto dos seus tempos de madureza, mas vem antes, da **origem mineira**”. (Arrigucci Jr., 2002, p. 18, grifo nosso).

É o que sugerem, por exemplo, os versos do poema “América”, de *A rosa do povo* (1945) do qual trazemos o excerto:

[...]

Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração.

Nessa rua passam meus pais, meus tios, a preta que me criou.

Passa também uma escola – o mapa -, o mundo de todas as cores.

Sei que há países roxos, ilhas brancas, promontórios azuis.

A terra é mais colorida do que redonda, os nomes gravam-se
em amarelo, em vermelho, em preto, no fundo cinza da infância.

⁹³ No decorrer do texto, traremos uma rápida elucidação (em nota) de Antonio Candido (2011) sobre o que seriam considerados poemas autobiográficos. Como os excertos escolhidos (para este estudo) remetem à origem, mas não trazem o nome do poeta, entendemos que são biográficos.

América, muitas vezes viajei nas tuas tintas.
Sempre me perdia, não era fácil voltar.
O navio estava na sala.
Como rodava!

As cores foram murchando, ficou apenas o tom escuro, no mundo escuro.
Uma rua começa em Itabira, que vai dar em qualquer ponto da terra.
Nessa rua passam chineses, índios, negros, mexicanos, turcos, uruguaios.
Seus passos urgentes ressoam na pedra,
ressoam em mim.
Pisado por todos, como sorrir, pedir que sejam felizes?
Sou apenas uma rua
na **cidadezinha de Minas**
humilde caminho da América.
[...]
(Andrade, 2002, p. 196, grifo nosso)

Embora o poema “América”, de *A rosa do povo* (1945), não componha sua primeira obra (1930), reforça o forte sentimento itabirano, já expresso em momentos anteriores da referida criação poética.

Parece que Itabira é o cerne da concepção de mundo, da formação identitária, das memórias de família e dos sentimentos drummondianos. Ao que nos dá a entender, tudo (re)começa e termina em Itabira como um ciclo análogo ao axioma do Eterno Retorno, uma vez que, mesmo quando a presença já não é mais física, a memória retorna ao lugar de origem eternizado nos passos que ressoam na pedra recorrente na poesia de Drummond.

Um dos poemas que talvez seja dos mais expressivos sentimentos de declaração sobre a origem do poeta modernista é “Confidência do itabirano”, publicado inicialmente em 1939, na *Revista do Brasil* e, posteriormente, no terceiro livro, o *Sentimento do mundo* (1940):

Alguns anos **vivi em Itabira.**
Principalmente **nasci em Itabira.**
Por isso **sou triste, orgulhoso: de ferro.**
Noventa por cento de ferro nas calçadas.
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,
vem de **Itabira**, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.
E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
é doce **herança itabirana.**

De **Itabira** trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
esta **pedra de ferro**, futuro aço do Brasil;
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive ouro, tive gado, tive fazendas,
 Hoje sou funcionário público
Itabira é apenas uma fotografia na parede,
 Mas como dói!
 (Andrade, 2021, p. 60, grifos nossos)

O poema de versos e rimas irregulares inicia a primeira estrofe rimando enfaticamente a origem, “vivi” (v.1) e “nasci” (v.2), além de redundantemente salientar a terra natal que rima com ela mesma, nos dois primeiros versos. Entretanto, essa aparente irregularidade não corresponde à ausência de organização formal. Conforme observa Carlos Felipe Moisés (2008, p. 6), o verso livre não constitui a negação da forma, mas uma modalidade de organização rítmica fundada na assimetria e na imprevisibilidade, em que os elementos tradicionais da versificação permanecem ativos, embora flexibilizados e redistribuídos segundo novas exigências expressivas. As rimas, portanto, deixam de obedecer a esquemas fixos e passam a operar como recorrências estratégicas, produzindo efeitos semânticos e afetivos específicos.

Itabira é recorrência nas quatro estrofes que compõem o poema e essa reiteração apresenta qualificativos contrastantes de sentimentos constituintes da memória-herança itabirana: tristeza/orgulho; sofrimento/divertimento; doce herança/dolorosa lembrança que causa a foto na parede, ao final do poema.

O sentimento melancólico, que expressa o suspiro de dor do eu poético, sugere a contínua propagação do eco ao longo da caminhada drummondiana, em “O eco”, poema relacionado à nostálgica relembração, por Otávia Senhorinha de Andrade Müller quando remete às expressões melancólicas do verso “E o hábito de sofrer, que tanto me diverte”, citado na entrevista disponibilizada no APÊNDICE B.

Arelada aos sentimentos paradoxais e melancólicos, está a figura imagética da pedra acompanhada da locução adjetiva “de ferro” (v.13). Tal qualificativo aponta tanto para o futuro progresso industrial da província, o aço que se desdobra em rimas consoantes em ofereço e cabeça (v. 13 e 15), quanto para o aspecto individual de dureza do eu poético também “de ferro” (v.3), além do aspecto social representado pelo ferro “nas calçadas” e “nas almas” (v. 4 e 5).

A própria irregularidade das rimas acompanha essa ambivalência afetiva. Carlos Felipe Moisés (2008, p. 6) argumenta que o verso livre moderno continua a mobilizar as mesmas “células métricas”, pausas e cadências da tradição, mas agora em regime de irregularidade e assimetria, figurando simbolicamente um mundo fragmentado e heterogêneo.

Em “Confidência do itabirano”, a dispersão das rimas e a ausência de esquemas estróficos regulares convertem-se, assim, em correlatos formais da experiência contraditória do sujeito moderno, simultaneamente vinculado e distanciado de sua origem.

Paulo Henriques Britto (2014, p. 29) aprofunda essa compreensão ao afirmar que o verso livre não representa ausência de técnica, mas a construção de novas regras internas ao próprio poema. Para o crítico, “Confidência do itabirano” constitui exemplar significativo do chamado verso livre tradicional ou whitmaniano, caracterizado por versos longos, encerrados por pausas sintáticas e organizados por recorrências rítmicas internas (Britto, 2014, p. 36).

Embora não exista um padrão métrico uniforme, há relações de simetria e paralelismo entre os versos que garantem coesão sonora ao conjunto. Britto (2014) demonstra, por exemplo, que os versos iniciais, “Alguns anos vivi em Itabira” e “Principalmente nasci em Itabira”, apresentam estruturas acentuais quase equivalentes, constituindo um paralelismo que reforça a centralidade obsessiva da cidade natal. De modo semelhante, os versos “Noventa por cento de ferro nas calçadas” e “Oitenta por cento de ferro nas almas” reproduzem ritmos similares, transformando a repetição sintática e sonora em procedimento estruturador do poema (Britto, 2014, p. 31-32).

Assim, o retorno insistente de Itabira, do ferro e das construções paralelas cria um sistema de ecos internos que substitui a regularidade métrica tradicional.

Nesse sentido, a ideia de “rimas irregulares” pode ser ampliada para além da simples ausência de esquemas fixos de sonoridade final. O poema organiza-se também por meio de rimas semânticas, sintáticas e rítmicas, visto que repetem-se palavras, estruturas frasais, padrões acentuais e imagens, produzindo uma rede de correspondências internas que sustenta a unidade do texto. Como observa Britto, o verso livre moderno opera precisamente pela combinação entre repetição e variação, instaurando um ritmo reconhecível sem recorrer à uniformidade métrica (Britto, 2014, p. 30; p. 34).

Desse modo, a figuração recorrente de Itabira denota constituir o centro do poema, assim como os minerais, pedra e ferro, sugerem ser figuras centrais de Itabira ou, melhor dizendo, parece que Itabira carrega pedra até na constituição do próprio nome, conforme aponta o poema “Pedra natal”:

Pedra natal

ita
pedra luzente
pedra empinada
pedra pontuda
pedra falante
pedra pesante
por toda a vida

bira
candeia seca
sono em decúbito
tempo e desgaste
sem confiança
paina de ferro
viva vivida

pedra

mais nada
(Andrade, 2017, p. 15)

A pedra (ita) sobre a qual a cidade de origem é fundada, por si só, já denota ser um elemento de contraposições, pois ao mesmo tempo que traz luz e se sobressai (é “luzente” e “empinada”), apresenta um aspecto cortante, que causa dor (é “pontuda”). A pedra é palavra, linguagem e comunica plenitude (é “falante”), mas possui signo, simbolismo semântico denso (é “pesante”).

A pedra perpetua memórias (“por toda a vida”) e pressupomos ser essa a razão de desdobramento em grande parte da obra drummondiana ou, talvez, em toda ela. Entretanto, a pedra também pode ser elemento material de pouco ou nenhum valor (“pedra mais nada”) assim como Itabira, eternizada em grandioso legado, ao passo que também pode ser “apenas” um retrato na parede.

Itabira não é pedra que vem desacompanhada. Ela traz outros elementos que complementam sua base, pois ela é ita=pedra + bira=candeia. A soma destes elementos se multiplica em outros, contáveis ou não, como a “secura”, a prostração sonolenta (“sono em decúbito”), o “tempo” em sua infinitude, mas que traz tensões (“desgaste”) e sentimentos nostálgicos quando há o entrave da palavra presa (“sem confiança”). Todavia, Itabira não é formada apenas de lembranças e sentimentos, pois a pedra é real e possui fibra de dura resistência (“paina de ferro”) que a mantém “viva” e eternamente “vivida”.

No paralelismo que traçamos entre o primeiro poema citado, o de *Sentimento do Mundo* e este (último referido), de *Boitempo*, além da pedra, Itabira, há o encontro de vários elementos e sentimentos em comum, a exemplo da dureza do ferro, a perpetuação das memórias, incluindo os inesgotáveis e pedregosos caminhos de interpretação que Itabira convida a percorrer. Mas Itabira é paradoxal e pode desdizer-se entre a “Confissão do Itabirano” e o verso branco “sem confiança” quando metalinguisticamente se poematiza.

No que diz respeito à situação no tempo, embora a confissão itabirana fique explícita já com passos um pouco avançados (levando em conta o ponto de partida em 1930), uma das figuras imagéticas que salta neste trecho da caminhada, parece ser recorrente desde o início do trajeto.

Ainda com movimentos que expressam incerteza, desconfiando do seu fazer poético ou apenas modestamente buscando confirmação da existência de *Alguma poesia*, o poeta já anuncia a pedra “No meio do caminho”:

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 no meio do caminho tinha uma pedra.
 (Andrade, 2021, p. 237)

No diálogo que estabelecemos entre os poemas “Confissão do itabirano” e “No meio do caminho” evocamos as considerações de Antonio Candido (2011), em seu artigo “Inquietudes na poesia de Drummond”, para embasar o pressuposto de que a centralidade da poética drummondiana é regida por sentimentos inquietantes, atrelados aos aspectos que se relacionam com as memórias de proveniência.

Notadamente quando expressa preocupação com os problemas sociais em contraposição com as perplexidades individuais, fica evidente a tensão. Antonio Candido sugere que estas inquietações poéticas provêm umas das outras e se entrelaçam “parecendo derivar de um egotismo profundo, têm como consequência uma espécie de exposição mitológica da personalidade” (Candido, 2011, p. 70).

É preciso lembrar que essa ideia de “exposição” da personalidade também contrasta com o aspecto recatado do poeta, ao que o autor acrescenta:

[...] levando a pensar numa obra reticente em face de tudo que pareça dado pessoal, confissão ou crônica de experiência vivida. Mas é o oposto que se verifica. Há nela uma constante invasão de elementos subjetivos, e seria mesmo possível dizer que toda a sua parte mais significativa depende das metamorfoses ou das projeções em vários rumos de uma subjetividade tirânica, não importa saber até que ponto autobiográfica⁹⁴ [...]. A poesia da família e a poesia social, muito importantes na sua obra, decorreriam de um mecanismo tão individual quanto a poesia de confissão e autoanálise, enrolando-se tanto quanto elas num eu absorvente. (Candido, 2011, p. 70).

O crítico nomeia de “problema de identidade” ou de “identificação do ser” esse mecanismo drummondiano de escapar do eu enquanto quer sentir e (re)conhecer o outro para

⁹⁴ Antonio Candido associa o termo às várias vezes que Drummond usa seu próprio nome, Carlos, para indicar o que é denominado pelo crítico de “personagem dos poemas”. De acordo com o crítico esta é uma “prática bastante rara que nele, talvez seja devida ao exemplo de Mário de Andrade”. Os poemas elencados pelo crítico são “Poema de sete faces”, de *Alguma poesia*; “O passarinho dela” e “Não se mate”, de *Brejo das almas*; “Carrego comigo” e “Últimos dias”, de *A Rosa do povo*. (Candido, 2011, p. 70).

situar-se no mundo com o objetivo de atenuar os conflitos interiores. E disso resulta a inquietude característica do movimento criador de sua obra (especialmente em *Sentimento do mundo* e *José*, referidas pelo estudioso) “que faz oscilar entre o eu, o mundo e a arte sempre descontente e contrafeita” (Candido, 2011, p. 70).

Antonio Candido (2001, p. 70-71) atribui a força poética de Drummond a esta oscilação (decorrente de sua inquietude) e a conceitua como falta de naturalidade distintiva da sua obra comparada a de outros poetas (como Manuel Bandeira, dentre os exemplos citados pelo crítico) que expressam espontaneidade ao falar de si, da família entre outros aspectos que são transformados em matéria de poesia.

Considerando a tensão decorrente do sentimento de inquietude drummondiana fica a dúvida se o designativo dado pelo crítico (o de falta de naturalidade) seria a expressão mais apropriada à poesia de Drummond, já que continuamente a pedra se interpõe no meio do caminho drummondiano.

Neste caso, talvez devêssemos arriscar um palpite para ressignificar a designação de Antonio Candido sugerindo que, no lugar de ausência de espontaneidade, pensássemos em transposição de obstáculos, de impasses e (re)ocorrências, de pausas e retomadas a cada barreira (pedra) versificada.

E esse novo olhar ocorre com a reflexão proposta pelo próprio crítico quando comenta o poema “No meio do caminho” e afirma que “a sociedade oferece obstáculos (pedras) que impedem a plenitude dos atos e dos sentimentos” (Candido, 2011, p. 78). Ora, como coadunar espontaneidade de expressão com o impedimento de plenitude de atos e sentimentos, cujo entrave (pedra/obstáculo) é uma constante?

A problemática levantada encontra apoio nas ponderações de Davi Arrigucci Jr. quando assim afirma:

Com efeito, nunca faltaram a Drummond nem questões nem força de pensamento. Seu problema central tampouco foi comunicar-se; comunicou sempre sua incomunicação. Desde os primeiros tempos, ele pôs em evidência a incerteza moderna do que chamar de poesia; **a pedra no caminho vem de longe**. (Arrigucci Jr., 2002, p. 20, grifos nossos).

Para o crítico, a pedra “no meio do caminho” é “objeto de pensamento”, visto que é dela que se desencadeia a reflexão, “pois cria a aporia que está no princípio de todo querer saber”, além de recolher o pensamento “ao interior da subjetividade, ao mesmo tempo que a devolve como experiência constitutiva da linguagem” (Arrigucci Jr., 2002, p. 72).

Nesse sentido, a pedra é representativa de um movimento sempre circular em que “no meio do caminho”, ela também é início e fim de toda a criação poética, numa recorrência que perpassa todo o caminho criativo drummondiano, ainda que nela (na pedra) resida a dificuldade básica que, para o poeta, funda a criação como “fator desencadeante e, simultaneamente, entrave poético”, conforme nos lembra Arrigucci Jr. (2002, p. 73).

No entanto, ao ponderar sobre o aspecto da pedra como “interrupção”, na poética de Drummond, Eduardo Sterzi (2002) aponta um problema com a interpretação de Arrigucci Jr. (2002), no que se refere à equiparação do “ato poético com a reflexão”, uma vez que, para Sterzi (2002, p. 59), a “infinitude não é da reflexão [...], mas sim da impossibilidade da reflexão, que constitui a poesia.”

A nosso ver, ainda que a pedra em Drummond demarque obstáculos ou interrupções, tanto para o poeta quanto para o leitor, ela (a pedra) denota ser um signo dotado de referências, de elementos significativos e simbólicos de imagens reiteradas por meio de palavras que sempre vem e caminham em movimento circular.

Por meio destas imagens, a da pedra/obstáculo, é que se tem o constante movimento de retorno, além do sentimento de inquietude que vai tecendo, construindo (por meio da memória) o estado melancólico do poeta.

A melancolia nasce, aparentemente, junto com a presença memorial da pedra que sempre volta, nesse tempo da “memória que é o presente, a partir do qual ela [a memória] lança suas redes ao passado, para apanhar resíduos”, conforme reflete Sterzi (2002, p. 70). Contudo, parece que mais do que um movimento único de lançar “as redes” de um ponto, o presente, parece que o movimento da memória é circular quando presente e passado o atravessam, numa via dupla.

Desta forma, a pedra seria tanto a representação de força, como imagem da memória do berço, quanto de tensão figurativa da dureza e do aspecto melancólico do eu poético de (res)sentir o mundo ou de tentar nele se situar.

A fim de ter melhor compreensão sobre esse (res)sentimento, atrelado à condição de desajuste entre o eu e o mundo, recorreremos às explanações de Luiz Costa Lima que assim discorre sobre o estado do melancólico:

Se a melancolia supõe, segundo a definição hipocrática, o medo ou distímia (desânimo ou prostração) prolongada, acompanhados de outros traços também com frequência referidos – desleixo, preguiça, desacerto com o lugar em que está, até o mais grave: a sensação de falta de sentido para o que se faz, quando não da própria vida -, ela implica ter o mundo como um parceiro indiferente ou constantemente hostil. Mas da experiência de desacerto com o mundo não

decorre sempre a mesma consequência. Sentir o mundo como desconforme tanto pode provocar a perda do interesse do melancólico no mundo ou até o oposto: mesmo porque a vida não mostra sentido, importa ao melancólico *sentir o que, no mundo, o converte em adverso*. Em ambos os casos, a melancolia é o móvel, mas é evidente que só no segundo ela move para uma sensibilidade que conduz à arte. (Lima, 2017, p. 60, grifo do autor).

São vários os poemas em que Drummond expressa um contraste entre o eu poético prostrado ao mesmo tempo que busca sentido nas palavras dos versos que expressam o estado melancólico.

Sobretudo os aspectos de “desacerto com o lugar em que está” e de “ter o mundo como um lugar indiferente ou hostil” parecem constituir o movimento de força e tensão que, por meio da expressão de sensibilidade, proporcionam a plenitude do encontro do poeta com a arte da palavra em versos.

Quando retomamos o décimo quinto verso de “Confidência do itabirano” salta aos olhos uma antítese “este orgulho, esta cabeça baixa...” cuja ideia paradoxal evoca o pressuposto de contraste entre as já mencionadas força e tensão, ou seja, a pedra enquanto representativa da dureza do orgulho em contraposição com o sentimento melancólico do andar cabisbaixo.

Pedra que, apesar de eternizar memória, se esmiúça, enquanto o ferro passível de ser consumido pela ferrugem, se eterniza e funde com o movimento cíclico das memórias familiares ancestrais que ressurgem em “A montanha pulverizada”, nos passos já maduros e nostálgicos de *Boitempo*. Retomamos agora o poema para uma releitura e continuidade das considerações, no que se refere ao tema da memória melancólica itabirana:

A montanha pulverizada

Chego à sacada e vejo minha serra,
a serra de meu pai e meu avô,
de todos os Andrades que já passaram
e passarão, a serra que não passa.

Era coisa dos índios e a tomamos
para enfeitar e presidir a vida
neste vale soturno onde a riqueza
maior é sua vista e contemplá-la.

De longe nos revela o perfil grave.
**A cada volta de caminho aponta
uma forma de ser, em ferro, eterna,**
e sopra eternidade na fluência.

Esta manhã acordo e
não a encontro.

Britada em bilhões de lascas

deslizando em correia transportadora
entupindo 150 vagões
no trem-monstro de 5 locomotivas
- o trem maior do mundo, tomem nota –
foge minha serra, vai
deixando no meu copo e na paisagem
mísero pó de ferro, e este não passa.
(Andrade, 2017, p. 61, grifos nossos)

Numa leitura inicial do poema, talvez a figura que emerge seja apenas a da montanha, entretanto, ainda que a imagem da pedra não seja tão explícita, é preciso lembrar que, desde o início, já “tinha uma pedra no meio do caminho” cuja imagem é sugestiva de continuidade nas “retinas fatigadas”, prenunciadas diante da pedra-impasse, “No meio do caminho”. E agora o olhar cansado, anteriormente anunciado, se torna um real e envelhecido campo de visão que, melancolicamente, se põe a contemplar “A montanha pulverizada”.

Em tempos de madureza, aquela que já havia sido qualificada anteriormente como a “pedra de ferro” retorna metamorfoseada à sombra da montanha, “pulverizada”, “britada em bilhões de lascas” (v.16), mas perpetuando sua essência (de ser pedra), e sua forma (férrea), uma vez que “A cada volta de caminho aponta / uma forma de ser, em ferro, eterna” (v.10-11).

Quando traça paralelismo entre os passos iniciais da poesia drummondiana e aqueles que compõem a trajetória em fase avançada, Alcides Villaça compartilha suas impressões, em depoimento pessoal, sobre a percepção de contraste que desperta a leitura sobre a rememoração do passado do poeta:

Minha reação imediata à publicação do primeiro *Boitempo*, como a de muitos leitores de Drummond, marcou-se pelo sentimento de frustração de quem aguardava um novo movimento de uma grande sinfonia em processo e foi surpreendido com retalhos de música incidental. Nem tudo eram defeitos dos nossos ouvidos: de fato, os versos pareciam ter deixado longe o habitual registro dramático para se fixarem mais prosaicamente em cadências de crônica, atendendo, algo complacentes, **à voz dos fatos do passado remoto do poeta, agora mais interessado em recuperá-los do que em lhes impor os desnor-teios de alguma elegia densa, labiríntica e especulativa**. Em suma, não nos demos conta de que o novo registro poético pedia uma refinação do ouvido. Desta tarefa o tempo se encarregaria. Mas cabe perguntar: qual a nova clave dessa partitura da poesia de Drummond? (Villaça, 2006, p. 113-114, grifos nossos).

A resposta do crítico, ao próprio questionamento levantado, chama a atenção para o tempo verbal que contrasta os poemas da fase inicial com os da poesia da velhice, de *Boitempo*. Ainda na poesia jovial há predominância do uso dos verbos no passado, tal qual expressa o

poema “No meio do caminho” (e “Confidência do Itabirano” também), enquanto nos poemas de memória da fase madura como “A Montanha Pulverizada”, por exemplo, predominam os verbos no tempo presente.

Para Alcides Villaça, o aspecto de transfiguração verbal, entre o tempo passado ser trazido no início e o presente ser regido nas memórias passadas, explica o fato de que a matéria primordial (auto)biográfica se confirma na madureza quando a memória ressurge com o sentimento do que é vivido sob a perspectiva daquele presente momento. Ponderações, estas, que confirmam a impressão do leitor, no que se refere ao cíclico sentimento itabirano, memorial e nostálgico:

Atente-se, em primeiro lugar, para um aspecto formal significativo: diferentemente de outros tantos poemas da memória [...], os da série *Boitempo* elegem como absolutamente predominante o tempo verbal do *presente*, e não mais do pretérito, para construir a duração. Ou seja; tudo o que poderia ser pura lembrança ressurge com o impacto do que é vivido no aqui e no agora do menino antigo, e não *in illo tempore* [...] é preciso ouvir em chave específica a memória produzida na velhice, quando a revisitação do passado não é absolutamente ocasional ou fortuita, mas vital e motivada, trabalhada pelo mais que justo desejo de totalização da própria história (e da história social testemunhada, como enfatiza Ecléa Bosi), também **a poesia da velhice repropõe parâmetros, forçosamente também estéticos, segundo os quais a função mesma das palavras pede nova ponderação. O fato é que a matéria bruta da autobiografia, tão tensionada e transfigurada ao longo da poesia de Drummond, impõe-se, na velhice, como estímulo vital para um surpreendente re-enraizamento.** (Villaça, 2006, p. 114, itálico do autor e negrito nosso).

As considerações de Alcides Villaça sugerem uma proposta de diálogo com a exposição de José Miguel Wisnik, em *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. Este (Wisnik) quando tece comentários sobre *Boitempo*, complementa as ideias que colhemos naquele (Villaça) sobre os aspectos ancestrais e históricos como marcos biográficos na poética drummondiana.

Tais explanações reiteram nossa ideia sobre o sentimento itabirano estar alicerçado naquela pedra no meio do caminho, base e entrave / força e tensão, como elemento de resistência sobre Itabira nunca sair de Drummond mesmo quando o poeta não mais se encontra em sua cidade natal. É o que nos confirmam as palavras de José Miguel Wisnik:

Vida e obra de Carlos Drummond de Andrade acompanham a curva desse arco histórico – intencionalmente ou não. De perto ou de longe, dentro de Itabira ou com Itabira dentro dele, o poeta viveu o ‘destino mineral’ que reconheceu ali (‘um destino mineral, de uma **geometria dura e inelutável, te prendia,**

Itabira, ao dorso fatigado da montanha’). **Esse real, duro e inelutável, comparece espasmodicamente na sua poesia**, desde as alusões às bordas primordiais do pico do Cauê até a vala comum d’*‘A montanha pulverizada’*, que emerge como um claro pesadelo na lavra tardia de *Boitempo*, ‘britada em bilhões de lascas’ e levada pelo ‘trem maior do mundo’. (Wisnik, 2018, p. 38-39, aspas do autor e grifos nossos).

Os qualificativos “geometria dura e inelutável” reiterados na citação, presos a Itabira e que também se repete “espasmodicamente na sua poesia”, nos remete, novamente, às muitas imagens de pedra das quais já comentamos a (re)ocorrência. Nesta estrada que anda em círculo, cada volta ratifica que a poética de Drummond (tal qual sua origem) é palavra pedregosa.

José Miguel Wisnik certifica a centralidade da pedra para o diálogo entre os poemas drummondianos, por meio do tema da origem itabirana quando situa, “Itabira” (publicado pela primeira vez em jornal, em 1926), e “Montanha pulverizada” (1973):

No meio do caminho entre os dois poemas coloca-se a pedra mais enigmática do problema todo: ‘A máquina do mundo’ (*Claro Enigma*, 1951). Se ‘Itabira’ está no começo e ‘A montanha pulverizada’ no fim, **‘A máquina do mundo’ é a pedra totalizante no meio do percurso, o núcleo secreto desta história, seu cerne simbólico, seu *aleph***. (Wisnik, 2018, p. 45, aspas do autor e grifos nossos).

Para o diálogo entre poemas estabelecido nestas considerações de Wisnik (2018), julgamos pertinente propor a leitura de “A máquina do mundo”:

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,

e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.

Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,
se em vão e para sempre repetimos
os mesmos sem roteiro tristes périplos,

convidando-os a todos, em coorte,
a se aplicarem sobre o pasto inédito
da natureza mítica das coisas,

assim me disse, embora voz alguma
ou sopro ou eco ou simples percussão
atestasse que alguém, sobre a montanha,

a outro alguém, noturno e miserável,
em colóquio se estava dirigindo:
“O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ascolta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste...vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo.”

As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos mistérios,

dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que tantos
monumentos erguidos à verdade;

e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.

Mas, como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima – esse anelo
de ver desvanecida treva espessa
que entre os raios do sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face

que vou pelos caminhos demonstrando,
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de min há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade
que, já de si solúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.
(Andrade, 2020, p. 105-108)

No longo poema composto por tercetos decassilábicos, o poeta conduz sua “máquina” desde o início até a curva de sua penúltima estrofe vagando por uma “estrada de Minas, pedregosa” (v. 2;93) que sugere ser a síntese da vastidão de seu mundo de memórias reflexivas.

Muitas leituras poderiam ser feitas a partir da imagética “máquina do mundo” alusiva, inclusive, à “máquina do mundo” renascentista de Camões. No entanto, se nos atentarmos a uma das engrenagens da “máquina” drummondiana, além da memória revisionista da literatura (camoniana), nos deparamos com as paisagens de sua terra natal. Caminhando paralelamente às pedras distribuídas nos versos da estrada mineira, temos a contemplação “vinda dos montes” (v. 8), além do “sopro ou eco” da “sobre montanha” (v. 32-33).

Dessa forma, julgamos relevante explorar um pouco mais a imagem da montanha que figura nos passos já maduros de *Boitempo*: esquecer para lembrar (1979). Neste volume, as memórias do itabirano se voltam para a montanha como figura emblemática de sua ancestralidade ou da constituição do “ser mineiro”, como sugere a expressão “uma forma se ser” do verso da “Montanha pulverizada”.

Com base no aspecto ontológico e de ancestralidade, julgamos relevante considerar a situação geográfica do mineiro como aspecto inerente à história daqueles que vivem entre montanhas, a exemplo do itabirano.

Em *O homem e a montanha*, um estudo que trata sobre as influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro (1944) e premiado pela Academia Mineira de Letras, João Camillo de Oliveira Torres, historiador itabirano e que, por sinal, era primo de Drummond, considera algumas perspectivas referentes à situação do mineiro em face da montanha. O autor já inicia o primeiro capítulo definindo a situação geográfica de um povo e esta seria “constituída pelo conjunto de ações e reações entre esse povo e seu contorno natural.” (Torres, 2011, p. 65)

Tal contorno, na perspectiva do autor, seria composto por quatro elementos fundamentais: o tempo, o clima, o solo e a paisagem. Sendo que desde sua constituição como Capitania de Minas Gerais, no século XVIII, o historiador descreve o que denomina como “palco da vida econômica mineira” constituído por um “conjunto de vales sombrios rodeados por montanhas” (Torres, 2011, p. 67), cujo local de nascimento dos habitantes que se dedicavam à mineração explica a atividade desde a exploração do ouro de aluvião, arrastado pelas correntes dos rios para as suas margens até a era da exploração aurífera mais engenhosa de todo o período colonial. E, na continuidade devastadora, apenas os minerais são substituídos, como a mineração de ferro na era industrial, por exemplo, que permeia as memórias melancólicas drummondianas.

E a melancolia estaria desde sempre relacionada aos três principais elementos constitutivos da situação geográfica mineira, sobretudo a itabirana, uma vez que o estudioso assim descreve a correlação do clima, do solo (incluindo o subsolo) e da paisagem montanhosa no contato diário com seus habitantes:

O clima destes vales é frio e úmido. As altas montanhas condensam as nuvens, e as chuvas são constantes, provocando a desagregação dos terrenos. Pela manhã e à noite sobe a evaporação do fundo do vale e a neblina invade as ruas. O sol é tardio em aparecer [...] os dias são curtos; as noites, longas e tristes [...] são duas as estações [...] de setembro a março chove torrencialmente, dia e noite as águas do céu cantando nas calçadas sonoras das ruas [...] de março a setembro quase não chove. Mas, se ainda temos dias bonitos no “Outono”, logo o sol desaparece [...] nos últimos dias de inverno, então, o ambiente é de uma tristeza impenetrável: o céu torna-se cinza, de um tom opaco e uniforme [...] o sol e a lua vermelhos como em eclipse; cinzas de árvores carbonizadas [...] trazidas pelo vento volteiam no ar e vão procurar o homem até dentro de casa, como se estivéssemos na quarta-feira de cinzas. À noite, lagartas de fogo serpenteiam na montanha. (Torres, 2011, p. 67)

Quando o historiador itabirano relaciona aspectos de tristeza com os climáticos, faz pensar nas concepções da antiguidade revisitadas por Jean Starobinski (2016, p. 21) que, em suas considerações, aborda a associação feita por Hipócrates, no que se refere à melancolia e sua ligação com a terra, o clima frio e as quatro estações, sobretudo o outono que, por sua vez, era considerada a estação mais “perigosa” na qual a *atrabilis* “exerce sua maior força”.

Na mesma esteira, Moacyr Scliar (2003, p. 55) quando faz referência ao estudo de Robert Burton, *A anatomia da melancolia*, assegura que, influenciado pela “escola de Hipócrates”, o pesquisador britânico também considerava a relação entre clima e melancolia que, em sua concepção, estabelecia relação entre meio ambiente e saúde.

No que se refere aos aspectos geográficos, especialmente os vales entre montanhas, Torres (2011) nos remete ao “vale soturno” (v. 7) de “A montanha pulverizada” e com a expressão do verso voltamos novamente às reflexões de Scliar (2003, p. 74) para quem “a associação entre Saturno e melancolia era inevitável. Até hoje o qualificativo **‘soturno’, corruptela de Saturno, é sinônimo de melancólico**”. Nesse sentido, a visão do historiador, Torres (2011), converge com a reflexão de Scliar (2003) e de Starobinski (2016) quanto ao embasamento da propensão melancólica do itabirano e de outros mineiros que vivem entre vales e montanhas.

E no caso específico da expressão poética melancólica em “A montanha pulverizada” com a nostalgia que atravessa o “vale soturno” e a rememoração reflexiva sobre a diluição do

marco geográfico afetivo, mas também marco histórico em que memórias da ancestralidade se tornam “mísero pó de ferro”, compreender os aspectos geográficos itabiranos contribui com a percepção sobre a indissociabilidade entre melancolia e paisagem, na poética drummondiana. Nesse sentido, o depoimento de John Gledson sobre a geografia itabirana e a referência ao poema “A montanha pulverizada”, no posfácio de *Boitempo-menino antigo* (2017), instiga a busca por tal compreensão:

Só fui duas vezes a Itabira (ou Itabira do Mato Dentro, como a cidade ainda se chamava na juventude de Drummond): a primeira foi em 1971 ou 72. Tenho uma lembrança bastante confusa da visita: não cheguei a entender sua geografia e não consegui ver como era a cidade antes da chegada da mineração em grande escala nos anos 1940 – só tenho uma imagem de caminhões carregados de minério de ferro rodando por lá e dos muros todos cobertos de um pó vermelho – “mísero pó de ferro”, diz o poeta em “A montanha pulverizada” (Gledson, 2017, p. 299).

Ampliando a percepção paisagístico-melancólica, Walnice Nogueira Galvão, ao tratar da questão do “humor”, no *Dicionário Drummond* (2022, p. 293), qualifica o poeta itabirano como “telúrico” e “nostálgico das raízes rurais” e entre as “faces” do humor nostálgico drummondiano, a estudiosa aponta as origens de sua melancolia:

No espectro que extrapola dos primórdios mais ingênuos, aguarda-nos o humor negro, ou, como diriam os alquimistas, a atrábilis, ou bÍlis negra. Como é sabido, atribuíam-se aos humores, ou fluidos corporais, as variações no temperamento melancólico e a hipocondria decorriam da abundância da bÍlis negra. [...] A ‘caminhada’ está posta já no primeiro verso, quando o poeta relata que palmilhava “vagamente / uma estrada de Minas, pedregosa, aludindo ao *incipit* da *Divina comédia* e à **‘imaginação de pedra’, da Arcádia Mineira**. (Galvão, 2022, p. 295, aspas e itálico da autora; negrito nosso)

A observação sobre a centralidade de “A máquina do mundo” como “pedra totalizante” representativa da origem itabirana, o começo da caminhada, e a “montanha pulverizada” como ponto final, já havia sido apontada por Wisnik (2018, p. 45).

E quanto à inquietude drummondiana nessa caminhada, as reflexões de Wisnik (2018) e Galvão (2022) convergem. Mais do que isso, o diálogo entre os estudiosos reforça nossa proposição intertextual entre Carlos Drummond de Andrade e Cláudio Manuel da Costa por meio da memória melancólica, dos bens naturais da terra mineira (incluindo a perda de elementos simbólicos) e da imaginação que os remete à nostalgia arcádica, a despeito das distinções entre o *arcade* e o *modernista*.

Contudo, a pedra (também metamorfoseada em montanha) configura o ponto central do lamento ambivalente claudiano e da ironia nostálgica drummondiana que, por sua vez, também se constitui como “dupla mola propulsora”, sobretudo quanto ao aspecto de transfiguração da pedra-montanha. (Lima, 1995, p. 135).

A origem melancólica filiada a Saturno em Cláudio já foi objeto da nossa discussão (em momentos anteriores deste texto) e quanto aos ecos melancólicos saturninos em Drummond, temos a seguinte confirmação:

Não seria difícil reconhecer na poesia de Carlos Drummond de Andrade, se fosse o caso, muitos dos traços do temperamento melancólico-saturnino, que Susan Sontag elenca em seu ensaio biográfico-interpretativo sobre Walter Benjamin, intitulado ‘Sob o signo de Saturno’. [...] Sontag mostra que, em vez de categorias da psicologia moderna e da psicanálise, o pensador preferia, desdenhando-as com calculada ironia, testar em si mesmo a teoria tradicional dos quatro temperamentos – o sanguíneo, o colérico, o fleumático e o melancólico. Entre estes, reconhecia-se no último, o temperamento ligado ao ‘astro de revolução mais lenta, o planeta dos desvios e das dilações’, vinculado à opacidade e ao peso do chumbo, ao inverno, à velhice e às conquistas longamente maturadas. Podemos reconhecer no *saturnino*, como faz Susan Sontag com Benjamin, e como fazia o pensador alemão ele mesmo, não um conjunto de características de vida suscetíveis de explicar as obras, mas características da obra que se mostram vitais. A ‘falta de jeito’, por exemplo, que advém ‘da percepção de um número excessivo de possibilidades’, a relação *maladroite* com as exigências práticas e a figura do desajustado contumaz associadas ao saturnino benjaminiano, são reconhecíveis no destino ‘*gauche*’ de Carlos (Wisnik, 2018, p. 184-185, aspas e grifo do autor)

A questão da “figura do desajustado” em Drummond nos remete à reflexões de Sérgio Alcides quando discute sobre a “Melancolia ‘*gauche*’ na vida” e reflete que a contemplação melancólica do *gauche* não está isenta das “oscilações do temperamento saturnino, que opõe o ‘eu’ ao mundo”. O estudioso nos lembra que “a melancolia é por excelência uma condição ambivalente: o peso de sua tristeza meditativa se equilibra com a leveza do humor e na agilidade da ironia – muitas vezes da autoironia.” (Alcides, 2002, p. 42)

Arelados às oscilações de humor também estão os fatores climáticos, como o inverno apontado por Wisnik (2018), além dos aspectos paisagísticos, que se confluem ainda mais no espírito do habitante que ficava horas no subsolo, depois que as montanhas passaram a ser escavadas e apareceram as minas mergulhadas nas profundidades das serras, conforme a descrição de João Camillo de Oliveira Torres:

O efeito de um clima desses, em homens já gastos por uma luta inglória com a face mais inquieta da natureza – o subsolo –, não pode ser outro que o

engendrar uma tristeza implacável e uma profunda melancolia. Melancolia encontrada no que há de mais típico na poesia mineira (Torres, 2011, p. 67).

Antes de citar os poetas mineiros, João Camillo reitera a relevância de se compreender a relação entre os aspectos geográficos e a visão psicológica, tendo em vista os efeitos da paisagem montanhosa no espírito mineiro:

Os efeitos de uma paisagem constituída por montanhas negras, dominando o conjunto, montanhas que parecem estar pesando sobre o coração dos homens, só poderia realçar os efeitos da tristeza produzida pelo clima e pelo solo. O mineiro é triste. Se alguém tomasse o trabalho de estudar a melancolia na poesia mineira certamente teria o seu trabalho recompensado com o reconhecimento de que todos (ou quase todos) os poetas de mais importância em Minas foram irremediavelmente melancólicos. Aliás, estão me bailando na memória **os trágicos e tristes versos de Carlos Drummond de Andrade sobre Itabira, quando fala, na sua imensa tristeza, ‘principalmente nasci em Itabira...’**⁹⁵. A mesma tristeza pode ser vista na obra dos dois Alphonsus de Guimarães, pai e filho, nos romances de Cornélio Pena e Lúcio Cardoso ou, então, na abundância de poetas satíricos em Minas: **o sarcasmo é uma forma de tristeza**. (Torres, 2011, p. 71, grifo nosso)

Evidentemente que, quando o historiador se refere à paisagem montanhosa mineira, é preciso ter cautela com a generalização que se constitui uma problemática, já que o território mineiro é vasto e nem sempre cercado de montanhas como é o caso das cidades componentes do triângulo mineiro, por exemplo. Neste sentido, é provável que o autor tenha em mente a região central de Minas e trata dos aspectos montanhosos de uma perspectiva itabirana, mais especificamente.

Vista por este prisma, a montanha emerge como forma simbólica da interioridade mineira, tal como observa João Camillo de Oliveira Torres. Para o estudioso, a montanha é elemento estruturante do *ethos* mineiro, moldando o homem pela contenção, pela interiorização e pela consciência da gravidade das alturas (Torres, 2011, p. 67).

Em Drummond, esse relevo espiritual aparece transmutado em memória, visto que a montanha não parece constituir apenas cenário, mas fundamento de uma sensibilidade que associa profundidade afetiva e reflexão melancólica. E a memória, no poeta itabirano, é qualificada como “acorde dominante” por Viviana Bosi (2022, p. 385).

Considerando a rememoração com o verso “a serra que não passa”, (v. 4), de “A montanha pulverizada”, a estudiosa reflete que “se tudo se desintegra, até a ‘serra que não

⁹⁵ Poema “Confidência do itabirano” em *Sentimento do mundo* (1940), cujo verso é qualificado (em nota) com um dizer bem mineiro: “por demais típica”. (Torres, 2011, p. 210)

passa', verdadeira imagem do ser eterno [...], o poeta reconhece impregnado no próprio corpo a limalha de ferro do Pico do Cauê" (Bosi, 2022, p. 385).

Esse caráter é reforçado quando aproximado das reflexões de José Miguel Wisnik (2018), para quem a força histórica e simbólica de Minas age como máquina de devastação, alterando a paisagem e a imaginação do poeta.

Assim, a montanha rememorada por Drummond, em *Boitempo*, se encontra em tensão com a montanha desfeita pela extração. Desse modo, o afeto nostálgico convive com a consciência crítica de uma perda irreparável (Wisnik, 2018, p. 143). A melancolia drummondiana nasce dessa fricção entre memória e ruína, entre formação e esvaziamento.

Também Sérgio Alcides, em *Estes Penhascos*, apesar de abordar a melancolia especificamente em Cláudio Manuel da Costa, destaca a íntima ligação entre as montanhas e os habitantes de Minas Gerais. Segundo o autor, os penhascos de Minas encerram uma "gravidade silenciosa, depositada em camadas de tempo" (Alcides, 2015, p. 52).

A montanha, para Drummond, aparentemente carrega essa temporalidade estratificada, visto que a cada camada do relevo figura também uma camada da lembrança, e a melancolia advém da consciência de que o passado, ainda que vivo, nunca é plenamente recuperável.

Alcides Villaça, contribui para essa leitura ao mostrar que a poesia drummondiana é uma caminhada que se revisita, um trajeto em que cada retorno ao passado implica nova compreensão de si (Villaça, 2006, p. 28).

Inserida nesse percurso, a montanha funciona como marco do itinerário afetivo, ou ponto de parada e de visão ampla onde o poeta percebe a distância entre o menino de Itabira e o homem que rememora.

A sugerida dimensão reflexiva encontra ressonância nas ponderações de Davi Arrigucci Jr., que enfatiza a cisão constitutiva do sujeito drummondiano. Para o crítico, Drummond escreve a partir de uma fratura íntima, de um coração dividido entre o pertencimento e o distanciamento (Arrigucci Jr., 2002, p. 95).

A montanha, firme, elevada, mas também marcada pela erosão, torna-se imagem exemplar dessa divisão entre o que permanece e o que se desfaz. É justamente nesse ponto que melancolia e relevo são figurativos da articulação entre a montanha que é sólida, mas seu sentido é sempre fugidio, a despeito de eternizada na memória afetiva.

Leda Maria Lage Carvalho, em *O afeto em Drummond*, destaca que o poeta reelabora a memória a partir de afetos que não se esgotam na saudade, mas que operam como modos de compreensão do mundo (Carvalho, 2010, p. 41).

Dessa forma, a montanha, enquanto afeto poético, é espaço de condensação emocional, uma vez que ela concentra a infância, o pertencimento, a perda e a consciência ética da terra natal transformada pela história da mineração.

Essa convergência simbólica atinge seu ápice no poema “A montanha pulverizada”, em que Drummond confronta diretamente o desaparecimento da montanha itabirana. O poema dramatiza a transformação do relevo em pó, imagem contundente da devastação mineradora e da dissolução da memória. E a dissolução do Pico do Cauê, o marco geográfico afetivo do itabirano, concentra a angústia de um sujeito que perde o horizonte e, com ele, o eixo identitário, que não deixa de configurar a “perda do objeto amoroso”, conforme característica do melancólico, denominada por Freud (2010, p. 183).

A montanha, outrora guardiã e memorial da ancestralidade, torna-se ausência. É dessa ausência que emerge a melancolia madura de Drummond, lúcida, crítica e profundamente consciente das forças que moldam e destroem o mundo que o formou.

Voltando à explanação de Wisnik (2018, p. 45), julgamos que o estudioso lança um facho de luz no caminho desse labirinto de pedras cinzentas que constitui a memória itabirana, na poética de Drummond. E o lampejo se deve à ideia de que, em Drummond, parece haver uma transcendência das concepções relativas à perenidade simbólica da pedra, uma vez que, seja no início, no meio e até nas “retinas fatigadas” há expressão de aspectos figurativos, além de a pedra ser justamente a força motriz no caminho da doce herança ou da dolorosa lembrança itabirana.

Parece que, em Drummond, montanha e pedra passam por semelhante processo de diluição, uma vez que a pedra de minério se transforma em pó de ferro, enquanto a montanha pulverizada “britada em bilhões de lascas” torna a paisagem em uma vastidão de areia lamacenta.

A leitura dos poemas traz reflexões, inclusive, para a contemporaneidade quando olhamos diacrônica, sincrônica e anacronicamente a partir das recentes tragédias ambientais resultadas dos séculos de exploração desde as jazidas de ouro dos tempos coloniais. Perpassando a extração do minério de ferro com a chegada da industrialização culminando em (mais) crimes ambientais como o que ocorreu apenas quatro anos depois do rompimento da barragem em Bento Rodrigues, (Mariana), agora deixa desolada, também, a cidade de Brumadinho.

Em 25 de janeiro de 2019, há pouco mais de cem quilômetros da cidade de Drummond, houve o rompimento da barragem da Mina do Feijão. A catástrofe foi ainda mais devastadora do que a ocorrida na cidade natal de Cláudio. Os doze milhões de metros cúbicos de rejeito de

minério de ferro, enterraram duzentos e setenta e duas pessoas em Brumadinho, conforme notícias do Brasil e do mundo que mostraram imagens da montanha de lama fazendo rolar pedras, enquanto corpos foram soterrados e petrificados no barro que secou o rio.

Além de dilacerar centenas de famílias, a bacia do Rio Paraopeba também foi devastada. A Vale, empresa responsável pelos dois crimes ambientais mencionados, faz da Fazenda do Pontal (a fazenda da infância de Drummond e que dá título à segunda seção de *Boitempo*: Menino antigo), um depósito de rejeito de minério de ferro.

Se não bastassem as devastações em sua cidade e nos arredores, o itabirano ainda convive com o medo, a preocupação quanto à cratera que tomou o lugar do que antes era o seu “marco geológico afetivo”⁹⁶, o Pico do Cauê.

Em seu “Posfácio” de *Boitempo*: Menino antigo (2017), John Gledson já trazia atualização sobre o panorama da imensidão do buraco com profundidade que deve ser equivalente à altura que tinha o pico e que não é mais explorado por razões óbvias. Contudo, mesmo findada a exploração (neste local), e justamente porque a infiltração devido à perfuração dos lençóis de água impede a mineração, fica a apreensão que tira a paz do itabirano.

Em estudo mais recente do que o de John Gledson (2017), José Miguel Wisnik (2018) atualiza a visão da montanha que se tornou cratera, em seu estado de “fundo negativo da terra”. Eis a contextualização, nas ponderações do crítico:

[...] a montanha do Cauê, cuja efígie o lugar nos induz a ver pelo vestígio de sua localização espectral, *não está mais lá*, a não ser como **presença alucinada de uma ausência**. Explorada pela Companhia Vale do Rio Doce, que foi criada especificamente para isso em 1942, quando da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, e com escavação recrudescida a partir dos anos 1950, visando o mercado mundial do aço, a montanha, de excepcional teor ferrífero, **foi roída pela atividade mineradora ao longo das décadas, a ponto de ter se transformado numa inominável cratera que cava seu perfil em negativo no fundo da terra**. (Wisnik, 2018, p. 35, itálico do autor e negrito nosso)

Depois de tão mutilada, com a exploração de minério de ferro para a produção de equipamento bélico, principalmente, o que agora resta são os milhões de metros cúbicos de água que inundaram a cratera devido ao rompimento dos lençóis de água. E toda essa vazão de água precisa ser drenada todos os dias, durante vinte e quatro horas, ininterruptamente, para evitar que outra tragédia ocorra e torne parte de Itabira (ou quase toda) submersa. Essas

⁹⁶ A significativa expressão é de Marcos Caldeira Mendonça, mencionada em conversa enquanto traçava um panorama de Itabira e os problemas históricos da mineração, desde a fundação da cidade que é uma “veterana de guerra”, outra expressão do referido autor.

preocupações foram compartilhadas por moradores, durante nossa visita à cidade. Além dessas, as demais informações quanto aos problemas atuais causados pela mineração, aliados ao desinteresse do poder público, se dão com base nas edições de *O Trem Itabirano*, gentilmente enviadas por Marcos Caldeira Mendonça, editor do referido jornal.

Traçando diálogo entre fatos e metáforas, o Pico do Cauê, marco afetivo itabirano outrora e que já tinha se tornado “A montanha pulverizada”, agora ainda mais terrivelmente metamorfoseado, se transforma na cratera infiltrada sobre a qual John Gledson (2017, p. 300) faz referência, em seu “Posfácio” e José Miguel Wisnik (2018, p. 35) reitera o “perfil [mais] grave”, cujo empobrecimento atual da vista torna melancólica a contemplação.

Parece que, em sua época, Drummond já trazia a preocupação que continua a atormentar o itabirano que, na atualidade, se vale dos versos como tentativa de conscientização, por meio da “Lira itabirana”:

O Rio? É doce.
A Vale? Amarga.
Ai, antes fosse
Mais leve a carga.

Entre estatais
E multinacionais,
Quantos ais!

A dívida interna.
A dívida externa
A dívida eterna.

Quantas toneladas exportamos
De ferro?
Quantas lágrimas disfarçamos
Sem berro?
(Andrade, 1984, n.p.).

A denúncia, já anunciada com “A montanha pulverizada”, em *Boitempo*, se estende para a “Lira itabirana”, que não chegou a compor uma das suas obras, mas foi publicada em jornal⁹⁷ e se tornou recorrente nas publicações das redes sociais após o crime, atribuído à mineradora Vale, pelo Conselho de Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas (ONU)⁹⁸, que resultou no rompimento da barragem de Brumadinho.

⁹⁷ Cf. [Brumadinho: Conheça a história por trás de poema em que Drummond critica a Vale - Jornal O Globo](#)

⁹⁸ A edição do *Tem Itabirano* de março de 2023, confirma a emissão do relatório emitido pela ONU em que aponta “conduta criminosa imprudente” no caso do rompimento da barragem de Brumadinho.

Quando reflete sobre a recorrência dos crimes ambientais, José Miguel Wisnik elucida sobre a longa trajetória exploratória, desde a colonização, que culmina nas recentes tragédias-crimes:

Associar os acontecimentos de Itabira e de Mariana não significa equipará-los – um é efeito do lento desenrolar de uma exploração que opera em surdina ao longo de décadas, de modo crônico, localizado e praticamente invisível na cena pública nacional; outro eclode súbito e estrondoso, esparramando no espaço e reconhecido imediatamente com a maior hecatombe socioambiental do país, desmascarando a pulsão destrutiva da sanha extrativa e acumuladora. Embora diferentes, no entanto, o acontecimento catastrófico de Mariana, com tudo que tem de fragoso e letal, pode ser visto como o raio que ilumina o que há de silencioso e invisível na catástrofe de Itabira. Ambos envolvem a mesma região, a mesma empresa, e fazem parte da mesma história, que começa na altura de 1910 com a corrida de empresas inglesas, norte-americanas, alemãs e francesas ao quadrilátero ferrífero mineiro, com a instalação da Itabira Iron Ore Company, que prossegue com um longo período de disputas travadas sobre as condições dessa exploração mineral até o final dos anos 1930, tomando impulso com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em 1942, e a correspondente exportação do minério de ferro itabirano para a indústria bélica aliada, acelerando-se exponencialmente, com a articulação dessas jazidas à produção mundial do aço no pós-guerra [...]. Ambos expõem maquinações sem peias que vão convertendo compactas montanhas de minério em precárias e periclitantes montanhas de rejeitos. (Wisnik, 2018, p. 37-38)

A citação se mantém longa com o propósito de, por meio da literatura, unirmos vozes: as poéticas, desde o período colonial, com o lamento de Cláudio Manuel da Costa sobre a devastação da paisagem com a mineração do ouro, perpassando a modernidade com as denúncias de Carlos Drummond de Andrade por meio da rememoração melancólica referente à exploração do minério de ferro; e a voz crítica da atualidade, que reiteramos.

E nossa reiteração se dá justamente no intuito de pensar sobre traumas em nossa história que não deveriam se repetir, muito menos perpetuar um movimento cíclico de violência.

Com base em Jaime Ginzburg (2007), relembremos dois destes “traumas constitutivos”:

[...] a violência continuada durante a colonização, e a escravidão, estendida após a independência. Os massacres, genocídios, a exploração perversa do espaço e a ausência de bases para instituições sólidas definiram fundamentos da experiência brasileira moderna. Como a sociedade não superou seus traumas, isto é, não elaborou conscientemente as perdas coletivas, permanece sem condições de perceber claramente a si mesma, e os resíduos e heranças da violência retornam constantemente, como fantasmagorias. [...] Se uma geração não resolve o trauma vivido, a carga de impacto pode ser retomada pela geração seguinte, e assim sucessivamente. Kramer chama de trauma sequencial a condição em que as repercussões da violência podem ser persistentemente desdobradas e impregnadas. Nessa perspectiva, a sociedade

brasileira atual estaria marcada pelo efeito difuso de violência e repressão de décadas e séculos anteriores. (Ginzburg, 2007, p. 110)

Ao tratar sobre *Literatura, violência e melancolia*, o autor pondera sobre o fato de que:

[...] a violência pode dar lugar a uma forma de melancolia coletiva. A não aceitação da perda pode levar a uma rejeição da realidade imediata, e a uma relação tensa da sociedade consigo mesma. Em alguns escritores, encontramos construções que permitem observar os dois elementos. A configuração da violência como irrupção de agressividade, tensão, que constitui uma situação na qual o sentido é incerto, problemático, indeterminado. É a configuração da melancolia como fragilização, perda das referências. (Ginzburg, 2012, p. 14)

A “perda das referências” reais, cuja permanência se mantém na literatura e na poesia, se mostra atrelada à melancolia desde a Antiguidade, como vimos com a poesia latina virgiliana e a revisitação neoclássica luso-brasileira de Cláudio Manuel da Costa.

E na poesia da modernidade, de Carlos Drummond de Andrade, ainda podemos entrever ecos arcádicos diluídos, mas ainda assim associados às nuances melancólicas intrínsecas à ausência que toma o lugar dos marcos afetivos destruídos pela violência exploratória.

Nesse sentido, cabe ainda refletir sobre a relevância de tecer relações entre literatura, violência e melancolia, pois este diálogo permite “estabelecer uma trama de relações complexas, que levam a questões abertas. Essas questões podem não ter uma solução última, final, mas provavelmente tem condições de suscitar um debate” (Ginzburg, 2012, p. 53).

Desse modo, o percurso crítico traçado entre a memória poética de Cláudio e Drummond, a leitura poética, analítica e histórico-cultural de Wisnik (2018), além da reflexão teórica de Ginzburg (2012) evidenciam uma continuidade expressiva entre paisagem devastada, experiência traumática e elaboração estética.

Isso porque as águas turvas do Ribeirão do Carmo, nos versos claudianos, e a montanha pulverizada, versificada por Drummond, apontam que a cidade ferida e a subjetividade melancólica tornam-se emblemas semelhantes de processos históricos violentos. Tal violência reiterada, não apenas registra perdas, na literatura, mas também tensiona o presente e convoca à reflexão coletiva.

Desse modo, suscitar o diálogo que envolve leitura poética sugestiva de denúncia, memória e teoria, contribui para uma compreensão ampliada das práticas exploratórias que culminam em crimes ambientais, tidos como fenômeno material e simbólico, revelando que a escrita pode funcionar simultaneamente como testemunho, crítica e espaço de elaboração dos traumas sociais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que vejo! esta é a cifra: triste glória!
Para ser mais cruel a desventura,
Se fará imortal a minha história.
(Costa, 1996, p. 77)

E como ficou chato ser moderno.
Agora serei eterno.
Eterno! Eterno!
(Andrade, 2021, p. 267)

Ao considerar o percurso investigativo e refletir sobre a atualidade da literatura, articulando diferentes épocas em diálogo com questões sociais que, a nosso ver, atravessam a poesia de Cláudio Manuel da Costa e Carlos Drummond de Andrade, compreendemos que a discussão proposta evidencia a permanência do tema da Arcádia como relevante para novas leituras, configurando-se como elemento dinâmico de “pervivências”, tensões e reconfigurações que atravessam a história da poesia brasileira.

Ao retomarmos concepções que remontam à Antiguidade clássica e observarmos suas inflexões ao longo do tempo, inferimos que o imaginário pastoril e seus desdobramentos não se esgotam em um período específico, mas constituem um campo vasto de migrações tópicas e temáticas de ressignificações sucessivas.

Com a revisitação às diversas visões arcádicas, percebemos que a permanência de certa tonalidade melancólica, identificada desde matrizes greco-latinas, especialmente a visão virgiliana de Arcádia, atravessa o tempo e se revela como um fio condutor que tensiona o ideal idílico, revisitado em diferentes períodos, incluindo a era colonial luso-brasileira.

Nesse sentido, a análise do lirismo de Cláudio Manuel da Costa evidencia que sua poética se constrói na confluência entre herança clássica, experiência colonial e consciência histórica.

O dilaceramento do pastor Glauceste Saturnio, expresso numa melancolia que atravessa os versos do poeta marianense, não constitui mero traço temperamental, mas remete às concepções melancólicas saturninas renascentistas e se configura como marca estética e reflexiva, associada tanto à condição do sujeito quanto às circunstâncias culturais de seu tempo.

A referida configuração reforça a relevância da nossa pressuposição de que o Arcadismo, ainda que se constitua como convenção literária, continua sendo basilar para a compreensão do que se denomina de formação precursora da literatura brasileira, a partir do período colonial luso-brasileiro.

Como resolução do problema referente à leitura anacrônica sobre a produção literária do século XVIII, do Brasil colonial, o debate crítico contemporâneo se mostra fecundo para validar as revisões propostas por estudiosos recentes que tensionam leituras consolidadas e estimulam novas perspectivas interpretativas, mas também evidenciam a necessidade de evitar posturas extremadas que reduzam o passado literário a equívoco metodológico, ou a leituras obsoletas.

Nesse sentido, julgamos que a tradição crítica, mesmo quando sujeita a revisão, permanece como etapa constitutiva do pensamento literário, pois é a partir dela que emergem os próprios questionamentos que impulsionam o avanço dos estudos.

Desse modo, com base na liberdade de olhar anacronicamente o passado com os olhos do presente, julgamos que nossos autores do período colonial foram fundamentais para as reflexões posteriores, no que se refere ao projeto de nacionalidade, consolidado com a posição crítica do movimento modernista.

Dessa forma, constatamos que a reflexão sobre os aspectos de ruptura moderna com a linguagem considerada mais erudita e com a imitação da literatura de tradição proporciona novas formas de reelaboração, de tópicos e temáticas herdadas, à luz de novas sensibilidades estéticas e novas demandas críticas. Assim, reconhecer permanências não significa negar transformações, ao contrário, permite compreender como o passado é constantemente reinterpretado no interior do presente.

A aproximação temporal entre poéticas de estéticas e períodos distintos, por meio da intertextualidade, possibilita observar a recorrência de temas ligados à memória melancólica, à paisagem natal e à experiência subjetiva, considerando a permanência de certos *topoi* como matrizes de elaboração lírica.

Nesse ponto, o diálogo entre Cláudio Manuel da Costa e Carlos Drummond de Andrade torna visível a superação de classificações rígidas de período, evidenciando convergências tópicos e temáticas, por meio das práticas intertextuais

Vista pelo prisma dialógico, a poesia de Carlos Drummond de Andrade, especialmente aquela vinculada à rememoração e ao retorno simbólico às origens mineiras, permite observar como a modernidade literária dialoga com heranças anteriores, sem perder sua singularidade e pertencimento estético e histórico.

No que diz respeito à melancolia moderna, mais do que simples emulação de modelos, reelabora-os sob novas condições de sensibilidade, linguagem e consciência estética. A memória, nesse contexto, atua como dispositivo poético capaz de aproximar experiências individuais e coletivas, passado e presente, tradição e reinvenção.

Na interface estabelecida entre Cláudio Manuel da Costa e Carlos Drummond de Andrade, o espaço simbólico das paisagens de Minas Gerais emerge como ressignificação no árcade e no modernista, resguardadas as distinções contextuais e líricas, nos dois mineiros. A evocação do berço geográfico-cultural funciona como elemento de mediação entre distintas experiências históricas, convertendo o local em matéria poética universal. Desse modo, o vínculo com a terra natal não constitui mero bairrismo, mas projeta-se como construção estética que articula identidade, memória e imaginação.

As leituras poéticas analíticas, desenvolvidas à luz das vertentes comparatistas, confirmam que a intertextualidade não se restringe a alusões diretas, mas manifesta-se em modos de confluência tópica, temática e imagética que proporcionam a experiência poética, tendo em vista a aproximação entre poetas e obras de épocas distintas, a exemplo do árcade marianense e o modernista itabirano.

Dessa forma, o diálogo estabelecido com base em uma perspectiva anacrônica permitiu constatar que, no que se refere ao aspecto de continuidades, deslocamentos e metamorfoses, a literatura passa a ser compreendida como espaço de forças em permanente reorganização, no qual passado e presente convergem e permitem entrever que em poetas de épocas e estéticas diversas, há pontos de semelhança relacionados às tópicas, temas e imagens que se aproximam, tais como:

Cláudio Manuel da Costa é considerado pela crítica como o mais preso às emoções da terra natal, dentre os seus contemporâneos árcades, e Carlos Drummond de Andrade é denominado como o poeta telúrico;

Quanto ao tema da melancolia, constatamos que tanto o pranto claudiano quanto a ironia que atravessa a rememoração nostálgica drummondiana se aproximam pelo aspecto de ambivalência que, por sua vez, remete à tradição da melancolia saturnina. Em ambos os casos, a experiência da perda, da paisagem idealizada ou dos marcos afetivos submetidos à exploração e à destruição, converte-se em matéria poética, fazendo da memória um exercício simultâneo de preservação e consciência da ausência.

Nesse horizonte, a recorrência da pedra e de suas variações rochosas, assim como das montanhas mineiras (como ampliação da pedra), ultrapassa a dimensão paisagística para assumir valor emblemático. Em Cláudio Manuel da Costa, a matéria pétrea funciona como correlativo do dilaceramento do eu poético melancólico e, simultaneamente, como monumento simbólico do luto inscrito na paisagem; em Carlos Drummond de Andrade, a pedra reaparece associada à resistência opaca do mundo, ao impasse e à permanência das perdas históricas e afetivas. Sob o signo de Saturno, a pedra aproxima o árcade e o modernista ao condensar,

concomitantemente, peso, duração e memória, convertendo-se em imagem expressiva de inspiração para a arte do verso e da sensibilidade melancólica que atravessa a tradição poética mineira árcade, do Arcadismo e do Modernismo.

Concluimos, portanto, que revisitar a Arcádia e suas reverberações na poesia brasileira significa reafirmar a complexidade do processo literário nacional. Entre permanências e rupturas, heranças e reinvenções, a tradição revela-se menos como peso e mais como repertório vivo de múltiplas leituras, no que tange às possibilidades antropofágicas entre estéticas distintas.

Desse modo, a investigação evidencia que a maturidade de uma literatura reside justamente nessa capacidade de dialogar criticamente com seu legado, transformando-o em matéria de (re)criação e reflexão contínuas, ao passo que também contribui para a imortalidade da poética de Cláudio Manuel da Costa e para a eternização dos versos modernistas de Carlos Drummond de Andrade.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Jean Luiz Neves. Peregrinação e alegoria: uma leitura do Compêndio Narrativo do Peregrino da América. In: **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 82-101, 2004. Disponível em: [Peregrinação e alegoria – Topoi. Revista de História](#) Acesso em: 01 de abril de 2026.
- ACHCAR, F. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em Português. São Paulo: Edusp, 1994.
- AGAMBEN, G. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUIAR, M. S. **O jogo de oposições na poesia de Cláudio Manuel da Costa**. 1973. [147 f. versão PDF] – Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1973.
- ALCIDES, S. **Estes Penhascos**: Cláudio Manuel da Costa e a Paisagem de Minas 1753-1773. São Paulo: Hucitec, 2003.
- ALCIDES, S. Melancolia ‘gauche’ na vida. In: DAMAZIO, R. (Org.). **Drummond revisitado**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002. p. 29-48.
- ALCIDES, S. O lugar não-comum e a república das letras. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, v. 44, p. 38-50, 2008.
- ALVES, J. P. M. **Elegias de Tibulo: tradução e comentário**. 293 f. – Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014. Disponível em: [content \(ufes.br\)](#) Acesso em: 24 de abril de 2024.
- AMORA, A. S. **Classicismo e Romantismo no Brasil**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966.
- AMORA, A. S. Introdução. In: **Obras**. Texto conforme a edição de 1768. Introdução, cronologia e bibliografia por Antônio Soares Amora, 1959. Restituição do texto por Ulpiano Bezerra de Menezes. Coleção Obras-primas da Língua Portuguesa. Lisboa: Livraria Bertrand, [s.d].
- ANDRADE, C. D. **Antologia poética**. Organizada pelo autor. Posfácio de Antonio Cicero. 8. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- ANDRADE, C. D. **Boitempo**: Esquecer para lembrar. Posfácio de John Gledson. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ANDRADE, C. D. **Boitempo**: Menino antigo. Posfácio de John Gledson. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ANDRADE, C. D. **Claro Enigma**. Posfácio Samuel Titan Jr. – 1.ed. 20ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- ANDRADE, C. D. **Poesia Completa**. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, C. D. 1902-1987. **Uma forma de saudade**: Páginas de diário. Organização Pedro Augusto Graña Drummond – 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, F. O anacrônico e o hermético na poesia brasileira contemporânea. In: **Todas as musas**, São Paulo, a.7, n.1, p. 34-41, Jun.-Dez. 2015.

ANDRADE, O. Manifesto antropófago. In: **Revista de Antropofagia**. São Paulo, a.1, n.1, mai. 1928. Disponível em: [Revista de Antropofagia \(SP\) - 1928 a 1929 - DocReader Web](#) Acesso em: 20 de agosto de 2025.

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARRIGUCCI JUNIOR, D. **Coração partido**: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BARROS, L. Brumadinho: conheça a história por trás de poema em que Drummond critica a Vale. **O Globo**, 29 jan. 2019. Disponível em: [Brumadinho: Conheça a história por trás de poema em que Drummond critica a Vale - Jornal O Globo](#) Acesso em: 10 de janeiro de 2025.

BAPTISTA, A. B. Campanhas, visitas, nenhuma campanha. In: ANDRADE, C.D. **A paixão medida**. Posfácio Abel Barros Baptista, 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BAPTISTA, A. B.; SILVESTRE, O. M. Seria uma rima, não seria uma solução: a poesia modernista. In: **Curso Breve de Literatura Brasileira**. vol. 4. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

BARBOSA, J. A. **As ilusões da modernidade**: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986 (Debates, 196).

BAUDELAIRE, C. **Obras estéticas**: filosofia da imaginação criadora. Tradução de Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

BERNARDO, L. M. **Histórias da luz e das cores**. vol. 1. 2. ed. Porto: Universidade do Porto, 2009.

BOSI, V. Memória. In: FERRAZ, E.; CONSENTINO, B. (Orgs.) **Dicionário Drummond**. São Paulo: IMS, 2022, p. 385-391.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOSI, A. Imagem e discurso. In: **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 19 – 47.

BRAGA, T. **História da literatura portuguesa**: a Arcádia lusitana. Porto: Chardron; Casa editora, 1899.

BRAGA, T. **Filinto Elysio e os dissidentes da Arcádia**. Porto: Chardron; Lello&Irmão, 1901.

BRANDÃO, R. O. Três momentos da poética antiga. In: **A poética clássica**: Aristóteles. Horácio, Longino. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução Jaime Bruna. 1.ed. 17 reimpressão. São Paulo: Cultrix, 2014, p. 1-16.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. **Alcestis**, 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Alcestis-play-by-Euripides>. Acesso em: 14 de março de 2026.

BRITTO, P. H. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. **e-Lyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, n. 3, p. 27-41, mar. 2014. Disponível em: [O Natural](#)

[e o Artificial: Algumas Reflexões sobre o Verso Livre | eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics](#) Acesso em: 29 de maio de 2026.

BRUNEL, P. (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind [*et al.*] Prefácio à edição brasileira Nicolau Sevcenko. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BUTLER, S. **Satires and miscellaneous poetry and prose**. London: Cambridge, 1928.

CAMILO, V. **A Modernidade entre tapumes**: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.

CANDIDO, A. Romantismo, negatividade, modernidade. **Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2006, p. 137–141. Disponível em: <https://datosabiertos.unam.mx/FFyL:RU-UNAM:57544>. Acesso em: 27 de março de 2026.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira**: Momentos decisivos 1750 - 1880. 12. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: FAPESP/Ouro sobre azul, 2009.

CANDIDO, A. Inquietudes na poesia de Drummond. *In: Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011, p. 69-99.

CANDIDO, A. Literatura de dois gumes. *In: A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 163-180.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária. 12. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011

CANDIDO, A. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1985.

CAPELA, N. **É apenas agitação**: A semana de 22 e a reação dos acadêmicos nas célebres entrevistas de Peregrino Júnior para o Jornal. Rio de Janeiro: Telha, 2021.

CAPLA, T. A. S.; PIRES, A. D. Força e tensão na poética de Drummond: tinha uma pedra nas memórias do berço itabirano. *In: Entrelaçando letras e saberes*, Vol. 1. Paulo César Andrade da Silva *et al.* (Orgs.) **Parafernália Literária**. São Paulo: Editora Dialética, 2024. p. 85-101.

CARA, S. A. **A poesia lírica**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, L. M. L. **O afeto em Drummond**: da família à humanidade. 2.ed. Itabira: Gráfica Vip, 2023.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira**: origens e unidade (vol. I). São Paulo: EDUSP, 2025.

CASTELLO, J. A. O movimento academicista. *In: COUTINHO, A.; E. F. (Direção) A literatura no Brasil*. Vol. II. Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio/EDUFF, 1986, p. 170-187.

CAVALCANTI, L. M. D. A lírica reflexiva de Drummond: *A vida passada a limpo*. *In: PIRES, A. D.; ANDRADE, A. M. (Org.) No Pomar de Drummond*: nova seara crítica. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 183-204.

CIDADE, H. **Lições de cultura luso-brasileira**: épocas e estilos na literatura e nas artes plásticas. Porto: Tipografia Nunes, 1960.

CHAUVIN, J. P. **Pedra, Penha, Penhasco**: a Invenção do Arcadismo Brasileiro. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2023.

CITRONI, M; CONSOLINO, F. E.; LABATE, M.; NARDUCCI, E. **Literatura de Roma Antiga**. Tradução de Margarida Miranda e Isaías Hipólito. Revisão da tradução: Walter de Sousa Medeiros. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. Tradução Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

CORTÁZAR, J. Para uma poética. In: **Obra crítica**. volume 2. Organização de Jaime Alazraki. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 251-270.

COSTA, C. M. Poesia completa. In: Proença Filho, D. (Org.). **A poesia dos inconfidentes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 3-530.

COSTA, C. M. **Obras**. Texto conforme a edição de 1768. Introdução, cronologia e bibliografia por Antônio Soares Amora, 1959. Restituição do texto por Ulpiano Bezerra de Menezes. Coleção Obras-primas da Língua Portuguesa. Lisboa: Livraria Bertrand, [s.d].

D'Agostino, R. Rompimento de barragem em Mariana: perguntas e respostas. **G1**, São Paulo, 13 nov. 2015. Disponível em: [G1 - Rompimento de barragem em Mariana: perguntas e respostas - notícias em Ciência e Saúde](#) Acesso em: 07 de janeiro de 2025.

DALVI, M. A. Escola em Drummond: aproximações temáticas e configurações da memória. **XV Congresso Internacional ABRALIC (ANais)**, UERJ-Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: [2017_1522234953.pdf](#) Acesso em: 22 de maio de 2024.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro e revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DE MARTINI, M. Para uma Revisão do Arcadismo Brasileiro. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 40, n. único, p. 1-9, 2024. DOI: 10.14393/LL63-v40-2024. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/74139> Acesso em: 18 de dezembro de 2024.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Versão *on line* com atualizações no período entre 2008-2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/> Acesso em: 05 de março 2025.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. **Que emoção! Que emoção?** Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Revisão de Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUNCAN, M. The curious silence of the dog and Paul of Tarsus: Revisiting the argument from silence. In: **Informal Logic**, vol. 32, n. 1, p. 83-97, 2012. DOI: 10.22329/il.v32i1.3139. Disponível em: https://ojs.uwindsor.ca/index.php/informal_logic/article/view/3139 Acesso em: 22 de setembro de 2025.

FAUSTO, B. **A Revolução de 1930: historiografia e história**. 16. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FRAGA, M. C. **Camões: um bucolismo intranquilo**. Coimbra: Livraria Almedina, 1989.

- FREUD, S. Luto e melancolia. *In*: FREUD, S. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Obras completas volume 12. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREYRE, G. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FRIEIRO, E. **O diabo na livreria do Cônego**. 3.ed. Belo Horizonte, MG: Garnier, 2020.
- GALVÃO, W. N. Humor. *In*: FERRAZ, E.; CONSENTINO, B. (Orgs.) **Dicionário Drummond**. São Paulo: IMS, 2022, p. 291-297.
- GENETTE, G. **Figuras III**. Tradução de Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.
- GINZBURG, J. Uma hipótese de ligação entre Carlos Drummond de Andrade e a poesia brasileira contemporânea: a 'Vida menor'. *In*: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 29, p. 109-126, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9121>. Acesso em: 15 de maio de 2025.
- GINZBURG, J. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.
- GLARE, P. G. W. (ed.). **Oxford Latin Dictionary**. New York: Oxford University Press, 1968.
- GLEDSON, J. **Influências e impasses**: Drummond e alguns contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GLEDSON, J. Posfácio: No céu livre por vezes um desenho. *In*: **Boitempo**: Esquecer para lembrar. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 295-307.
- GLEDSON, J. Posfácio: Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê. *In*: **Boitempo**: Menino antigo. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 297-308.
- GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos**. 1ª ed. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HOLANDA, S. B. **Capítulos de literatura colonial**. Organização e introdução Antonio Candido. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- HOUAISS. Dicionário *on line*, versão 2024. Disponível em: [Houaiss.on - App](https://houaiss.on-line.com.br/) Acesso em: 18 de agosto de 2025.
- JENKYN, R. Virgil and Arcadia. **JRS**, vol. 79, 1989, p. 26-39.
- KEAZOR, H. **Poussin**. Tradução de João Bernardo Boléo. Köln: Taschen, 2008.
- KEHL, M. R. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. 2.d. São Paulo: Boitempo, 2015.
- KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E.; SAXL, F. **Saturno y la melancolía**. Tradução de Maria Luísa Balseiro [
- LACHAT, M.; CHAUVIN, J. P. (Orgs.) **As Letras na Terra do Brasil (Séculos XVI a XVIII)**: Uma Introdução. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2022.
- LANGE, J. The argument from silence. *In*: **History and Theory**, vol. 5, n. 3, p. 288-301, 1966. DOI: 10.2307/2504447. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2504447> Acesso em: 22 de setembro de 2025.
- LEFEBVE, M-J. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.
- LIMA, L. C. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. 2.ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

- LIMA, L. C. **Melancolia: literatura**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- LOPES, E. **Metamorfoses**: a poesia de Cláudio Manuel da Costa. São Paulo: UNESP, 1997.
- LORAUX, N. Elogio do anacronismo. Tradução de Maria Lúcia Machado *In*: NOVAES, A. (Org.). **Tempo e história**. 2. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1996. p.57-70.
- MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D.-H. **Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1981 (Signos, 36).
- MARNOTO, R. **A Arcadia de Sannazaro e o bucolismo**. 1. ed. Prefácio Aníbal Pinto Castro. Coimbra: Gabinete de Publicações da FLUC, 1996.
- MARQUES, I. **Cenas de um modernismo de província**: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- MARQUES, I. Modernismo: 100 anos (Apresentação). **Santa Barbara Portuguese Studies**. 2nd Ser., Vol. 10, 2022, p. 1-5. Disponível em: [Volume 10 | Santa Barbara Portuguese Studies - UC Santa Barbara](#) Acesso em: 24 de setembro de 2025.
- MARTIN, R.; GAILLARD, J. **Les genres littéraires à Rome**. Paris: Nathan, 1990.
- MARTINS, M. P. **Atlas de Itabira**. Itabira-MG: Prefeitura Municipal de Itabira, 2006.
- MEIRELES, C. **Viagem**. Edição eBooksBrasil. Fonte Digital Transcrição do exemplar, 2006. Disponível em: <file:///C:/cdpub/cecilia/pdf/cecilia.html> Acesso em: 18 dez. 2024.
- MENDES, M. **As metamorfoses**. Prefácio Fábio de Souza Andrade. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- MENDONÇA, M. C. Crime de Brumadinho: 4 anos, mas e Itabira? **O Trem Itabirano**, Itabira, março de 2023. n. 203, p. 5.
- MERQUIOR, J. G. **Verso Universo em Drummond**. 3ª ed. São Paulo: É Realizações, 2012.
- MICHAELIS. Dicionário *on line*, versão 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br> Acesso em: 07 de janeiro de 2025.
- MOISÉS, C. F. Apresentação. *In*: DAMAZIO, R. (Org.). **Drummond revisitado**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002. p. 5-8.
- MOISÉS, C. F. Indagações sobre o verso livre. **Dicta & Contradicta**, n. 4, p. 65-78, 2008. Disponível em: <http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-4/indagacoes-sobre-o-verso-livre/> Acesso em 29 de maio de 2016.
- MOISÉS, M. **A criação literária**: poesia e prosa. São Paulo: Cultrix, 2012.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOURA, A. R. **Poesia bucólica**: Virgílio, Calpúrnio Sículo, Nemesiano. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.
- NAPOLITANO, M. A semana e o século: o longo modernismo brasileiro em perspectiva histórica. **Santa Barbara Portuguese Studies**. 2nd Ser., Vol. 10, 2022, p. 6-22. Disponível em: [Volume 10 | Santa Barbara Portuguese Studies - UC Santa Barbara](#) Acesso em: 24 de setembro de 2025.
- NETO, T. GIL, G. Marginália II. *In*: GIL, G. **Gilberto Gil** (Álbum). Rio de Janeiro: Philips, 1968. 1 disco sonoro (2 min 41 s). Disponível em: [Gilberto Gil - "Marginália II" - Gilberto Gil \(1968\) - YouTube](#) Acesso em: 29 de maio de 2026.

- NITRINI, S. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. 3.ed. São Paulo: EDUSP, 2015.
- NOGUEIRA, E. **Verdade, contenda e poesia nos *Idílios de Teócrito***. 2012. [298 f.] – Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: [Tese Final \(usp.br\)](#) Acesso em: 24 de abril de 2024.
- OLIVEIRA, S. M. P. Boitempo. In: FERRAZ, E.; CONSENTINO, B. (Orgs.) **Dicionário Drummond**. São Paulo: IMS, 2022, p. 125-132.
- OVÍDIO. **Amores & Arte de amar**. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André; Prefácio e apêndices de Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- OVÍDIO. **Fastos**. Tradução Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- OVÍDIO, **Tristezas**. Introdução, tradução e notas de Pedro Schmidt. Araçoiaba da Serra, SP: Mnêma, 2023.
- PANOFSKY, E. Et in arcadia ego: On the conception of transiense in Poussin and Watteau. In: KLIBANSKY, R & PATON, H. J. (Org.) **Philosophy and history: Essays presented to Ernst Cassirer**. Oxford: Oxford University Press, 1936.
- PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PAZ, O. A imagem. In: **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates, 48).
- PÉCORA, A. A fortuna crítica da Arcádia. In: **Jornal de Resenhas**. Edição de 8 de novembro de 1995, Disponível em: [Jornal de Resenhas | Resenha](#) Acesso em: 10 de janeiro de 2025.
- PÉCORA, A. **Máquina de Gêneros: novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Dalla Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage**. 2. ed. São Paulo/Campinas: EDUSP/Editora da Unicamp, 2018.
- PEREIRA, M.H.R. **Estudos de História da Cultura Clássica**. vol.I. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivanhinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PIRES, A. D. **A literatura comparada em perspectiva**. Araraquara, SP: FCL – UNESP, Digitado, 2018.
- PIRES, A. D. Lugares-comuns da Lírica, ontem e hoje. **Linguagem: Estudos e pesquisas**, Catalão, v.10-11, p.13-35, 2007.
- PIRES, A. D. Na senda da modernidade lírica brasileira. In: PIRES, A. D.; FERNANDES, M. L. O. (Org.). **Modernidade lírica: construção e legado**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008. p. 27-50.
- PIRES, A.D.; ANDRADE, A. M. (Org.) **No Pomar de Drummond: nova seara crítica**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- PIRES, A. D. Perfis de Orfeu na poesia brasileira recente. **Contexto** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFES, n. 23, 2013. Disponível em: [PERFIS DE ORFEU NA POESIA BRASILEIRA RECENTE | Contexto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES](#) Acesso em: 05 de março de 2025.
- POLÍBIO. *Histórias*. in: **Políbio: história pragmática**, livros I a V. Tradução, introdução e notas de Breno Battistin Sebastiani. 1 ed. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2016

PRADO, J.B.T. Por que cantam os pastores? Uma interpretação do gênero bucólico latino, sob a perspectiva da prosódica e da métrica. *Itinerários*, vol. 25, 2007, p. 235-244. Disponível em: [n.25, 2007 | ITINERÁRIOS – Revista de Literatura](#) Acesso em: 20 de março de 2025.

PRADO, M. L. **A formação das nações latino-americanas**. 3. ed. São Paulo: Atual; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1987.

PRADO, P. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. 3. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1929.

PROENÇA FILHO, D. (Org.). **A poesia dos inconfidentes**: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Artigos, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar *et. al.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

RIBEIRO, D. F. **Metro, diálogo e tradução das Bucólicas de Calpúrnio Sículo**. 2021. 282 f. – Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021. Disponível em: [Navegação BIBLIOTECA DIGITAL: Teses & Dissertações por autor "Ribeiro, Daniel Falkemback, 1989-"](#) Acesso em: 29 de outubro de 2024.

RORTY, R. Movements and campaigns. **Dissent**, New York, Winter, 1995. Disponível em: <https://www.dissentmagazine.org/article/movements-and-campaigns>. Acesso em: 24 fev. 2026.

ROSA, M. A. O sentimento de origem na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: BRANDÃO, J. L. (Org.) **Literatura mineira**: trezentos anos. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2019. p. 386-397.

SALES, T. L. F. **O sertão e a montanha**: imagens de Minas Gerais entre os séculos XVIII e XXX. 659 f. – Tese (Doutorado em Modernidades Comparadas: Literatura, Artes e Culturas) - Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, 2022. Disponível em: [Universidade do Minho: O sertão e a montanha: imagens de Minas Gerais entre os séculos XVIII e XX](#) Acesso em: 14 de novembro de 2024.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec/Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANNAZARO, I. **Arcadia**. Editoração de Francesco Erspamer. Milão: Mursia, 1990.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SCHMIDT, P. Introdução. In: OVÍDIO, **Tristezas**. Introdução, tradução e notas de Pedro Schmidt. Araçoiaba da Serra, SP: Mnêma, 2023.

SCLIAR, M. **Saturno nos trópicos**: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCRAMIM, S. **“Pervivências” do arcaico**: a poesia de Drummond, Murilo Mendes e Cabral e sua sombra. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

SERNA, J. A. R. L. **Arcádia**: tradição e mudança. São Paulo: EDUSP, 1995.

SILVA, P. C. A. Que parafernália é essa? In: SILVA, P. C. A. *et. al.* (Org.) **Entrelaçando letras e saberes**, Vol. 1. **Parafernália Literária**. São Paulo: Editora Dialética, 2024. p. 6-7.

SILVA, T. A. **Ecos do bucolismo camoniano em Cláudio Manuel da Costa**. 2021. 238 f. – Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2021. Disponível em: [Ecos do bucolismo camoniano em Cláudio Manuel da Costa \(unesp.br\)](#) Acesso em: 30 de janeiro de 2024.

- SILVA, V. M. A. Texto, intertextualidade, intertexto. *In: Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990, p. 214-218,
- SNELL, B. A Arcádia: Descoberta de uma paisagem espiritual. *In: A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012 (Estudos 168), p. 287-310.
- SOUZA, L. M. **Cláudio Manuel da Costa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SOUZA, L.M. O antigo e o moderno na obra de Cláudio Manuel da Costa. **Revista de História**. São Paulo, n. spe, p. 101-114, 2010. DOI: [10.11606/ISSN.2316-9141](https://doi.org/10.11606/ISSN.2316-9141). Disponível em: [O antigo e o moderno na obra de Cláudio Manuel da Costa | Revista de História](#) Acesso em: 12 de janeiro de 2025.
- SOUZA, L. M. **O diabo e a terra de Santa Cruz**: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- STAROBINSKI, J. **A tinta da melancolia**: Uma história cultural da tristeza. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- STERZI, E. Drummond e a poética da interrupção. In: DAMAZIO, R. (Org.). **Drummond revisitado**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002. p. 49-90.
- TEIXEIRA, I. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica**. São Paulo: EDUSP, 1999.
- TELES, G. M. **Camões e a poesia brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.
- TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.
- TINHORÃO, J. R. **Domingos Caldas Barbosa**: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800). São Paulo: Editora 34, 2004.
- TOPHONETICS. Transcritor fonético *on line*. Disponível em: <https://tophonetics.com> Acesso em: 24 de setembro de 2025.
- TORRES, J. C. O. **O homem e a montanha**: introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro. Organizado por Francisco Eduardo de Andrade; Mariza Guerra de Andrade. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- TRAMBAIOLI, M. *Il Pastor Fido* de Giovan Battista Guarini: paradigma privilegiado de la comedia cortesana em la España de los Austrias. *In: Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Castalia, 2000, p. 1337-1373. Disponível em: <https://repositorio.uam.es> Acesso em: 27 de março de 2026.
- VARGAS, J. E. **De Horácio a Drummond, o tempo dispara; de Drummond a Horácio, o tempo repara**. 2008. 229f. Tese (Doutorado em Literatura) – Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: [De Horácio a Drummond, o tempo dispara; de Drummond a Horácio, o tempo repara](#) Acesso em: 10 de junho de 2024.
- VASCONCELLOS, P. S. **Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana**. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.
- VILLAÇA, A. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- VIRGILIO, P. V. M. **Bucólicas** (edição bilíngue). Tradução e comentário de Raimundo Carvalho. Apêndice: tradução de Odorico Mendes. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

VIVALDO, L. V. Boitempos: Desaparecimento, Poesia e Ritual em *Menino Antigo*. In: PIRES, A. D.; ANDRADE, A. M. (Org.) **No Pomar de Drummond**: nova seara crítica. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 243-261.

WELLEK, R.; WARREN, A. Literatura geral, literatura comparada e literatura nacional. In: **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 46-57.

WELLEK, R. A crise da literatura comparada. O nome e a natureza da literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). **Literatura comparada**: Textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 108 – 148.

WERKEMA, A. S. Cláudio Manuel da Costa, poeta das Minas Gerais. In: BRANDÃO, J. L. (Org.) **Literatura mineira**: trezentos anos. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2019. p. 264-278.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

WISNIK, J. M. **Maquinação do mundo**: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

YOKOSAWA, S. F.C. “Tua memória, pasto de Poesia”: configurações da memória em Carlos Drummond de Andrade. Revista Texto Poético, Vol. 6, 1º sem. 2009. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/154/152> Acesso em: 12 de janeiro de 2024.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

DYSERINCK, H. O problema das *images* e *mirages* e sua pesquisa no âmbito da literatura comparada. Trad. Karola Zimmer. In: SOUSA, C. R. (org. e apresentação). **Imagologia. Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck I**. São Paulo: Instituto Martius-Staden, 2005. ISBN: 85-64168-16-2. E-book

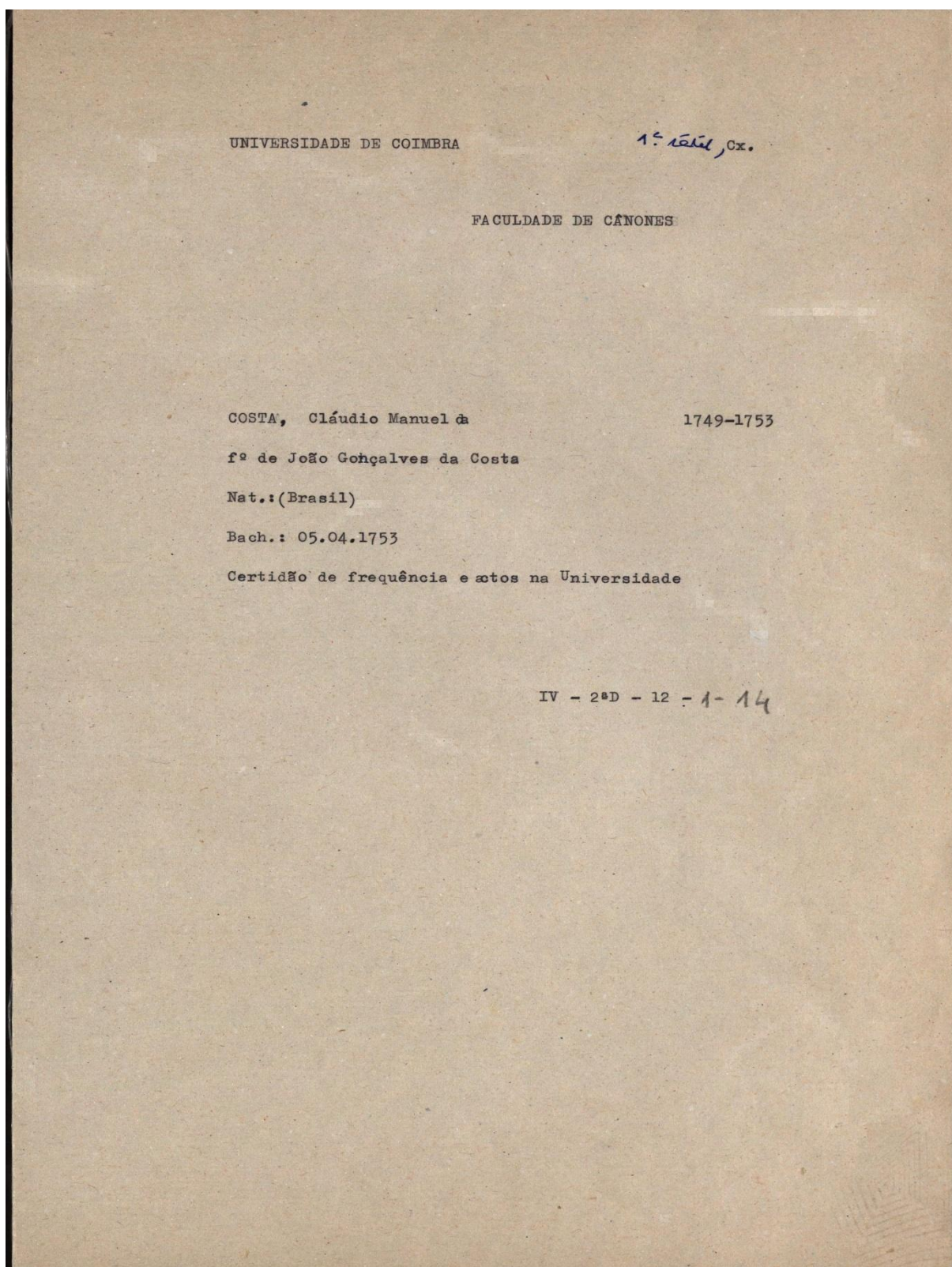
GOLDSTEIN, N. **Versos, sons, ritmos**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2005.

POLÍBIO. **Historias**. Trad. e notas de M. BalaschRecort. Introdução de A. Díaz Tejera. Rev. J. M. Guzmán Hermida. Madrid: Gredos, 1981.

APÊNDICE A – Documentos de Cláudio Manuel da Costa, dispostos numa sequência de cinco imagens, a saber:

- 1) Certidão de Batismo de Cláudio Manuel da Costa;
- 2) Capa do Livro de registros que atualmente traz os dados datilografados referentes à Certidão de frequência e dos atos na Universidade de Coimbra;
- 3) Assinaturas do poeta comprobatórias da matrícula em cada ano cursado como Bacharel em Cânones;
- 4) Comprovação de vínculo com a Universidade de Coimbra até a data de 18 de maio de 1753;
- 5) Certidão de Conclusão de Curso como “canonista”, com data de fevereiro de 1754.

2) Capa do Livro de registros que atualmente traz os dados datilografados referentes à Certidão de frequência e dos atos na Universidade de Coimbra



Fonte: Arquivo da Universidade de Coimbra

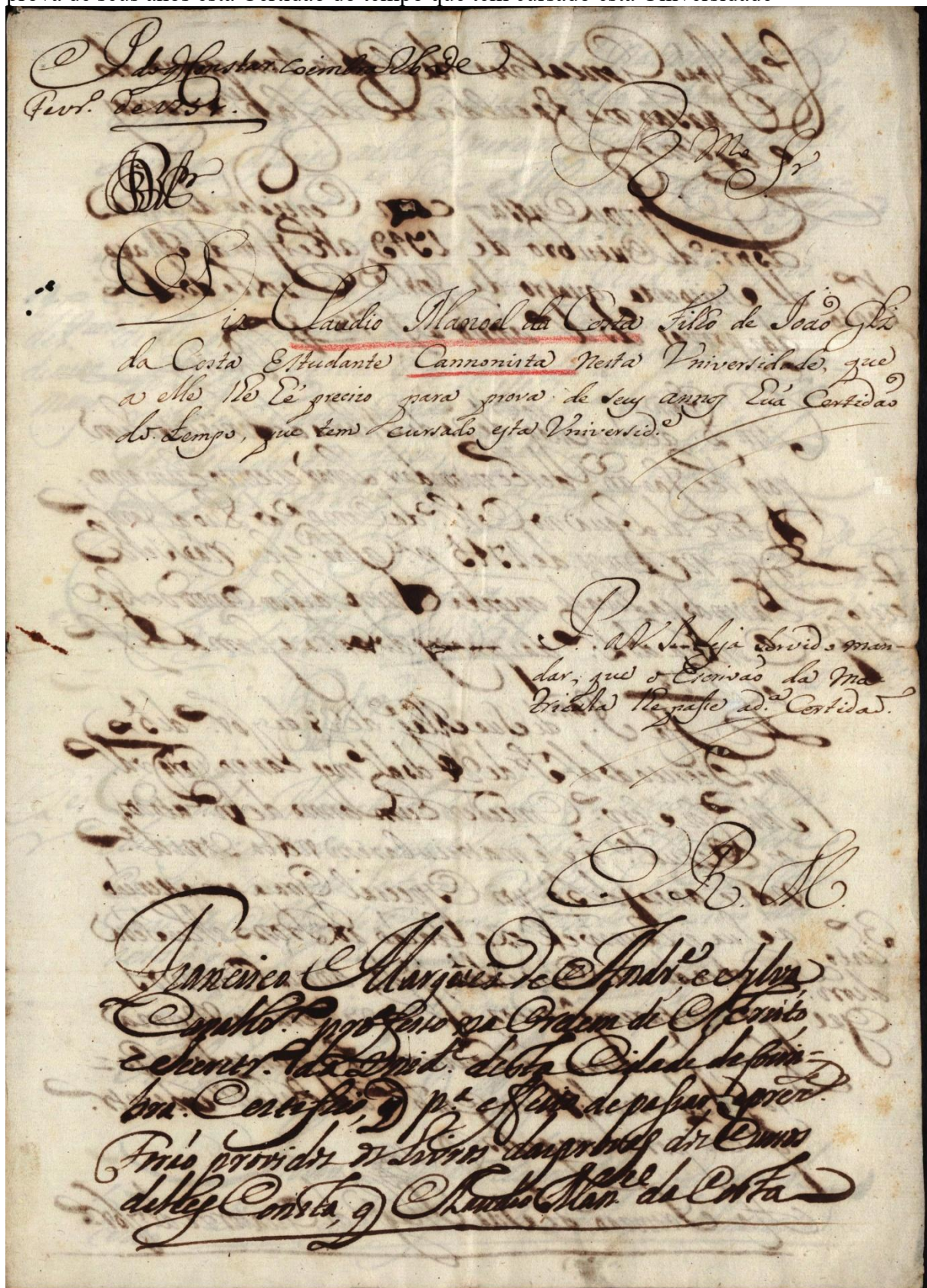
3) Assinaturas do poeta comprobatórias da matrícula em cada ano cursado como Bacharel em Cânones

Claudio Manoel da Costa
 Claudio Manoel da Costa
 Claudio Manoel da Costa
 Claudio Manoel da Costa
 Casemiro Barreto Ferraz de Vas. Corp. de
 Jose Barreto Ferraz real de Aveiro com
 certidão de latim as p. o de S. Ro
 Casimiro Barreto Ferraz de Vas. Corp.
 Calmona
 Clemente P. de Vas. de Vas. de Vas. de Vas.
 quente com certidão de latim as p. o
 de S. Ro
 Clemente P. de Vas. Clemente P. de Vas.
 Clemente P. de Vas.
 Clemente P. de Vas.
 Custodio de Sousa de Vas. de Vas. de Vas.
 Braga com certidão de latim as p. o de S. Ro
 Custodio de Sousa Calmona
 Custodio de Sousa

4) Comprovação de vínculo com a Universidade de Coimbra até a data de 18 de maio de 1753

Simão de Lencastre Man. de Costa
 Entre duas de Lencastre de L.
 da prova do anno a 179
 Admittido Coimbra
 18. de Mayo del 1753
 Contempo. forma
 fora Coimbra
 Mayo del 1753

5) Certidão de Conclusão de Curso como “canonista”, com data de fevereiro de 1754, conforme indicam a segunda linha, bem como a penúltima e última linhas antes das assinaturas: “para prova de seus anos esta Certidão do tempo que tem cursado esta Universidade”



APÊNDICE B - Entrevista com Otávia Senhorinha de Andrade Müller⁹⁹, na Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade - FCCDA, em 01 de julho de 2024

O texto que temos agora apresenta marcas da oralidade, representativas de uma linguagem mais informal e que quisemos manter desta forma, justamente por se tratar da transcrição de uma conversa que começou de forma descontraída e despretensiosa. No decorrer do “bate-papo” tivemos a ideia de gravar áudio e, com o consentimento da interlocutora, demos início à gravação a partir do momento em que ouvimos o relato sobre a rememoração da relação de Drummond com os livros e o cuidado rigoroso que passa a ser legado da família, ao que Otávia Senhorinha de Andrade Müller, OSAM, relata a mim, TASC.

TASC – Estávamos falando sobre a coleção de livros enviados por Drummond e que sua família guardou durante muitos anos. Qual a frequência dos envios e quais livros ele enviava? Pode contar mais um pouco, por favor?

OSAM – Sim, Drummond mandava todos os livros. A cada lançamento, ele, imediatamente, mandava para minha mãe. Ele sempre mandava pelos Correios e a gente já sabia que quando batia a campainha era encomenda de Correios, algo diferente daquelas correspondências que os carteiros jogavam embaixo da porta porque em casa antiga não tinha caixa dos Correios. E quando a gente recebia a encomenda, se minha mãe não estivesse em casa, tínhamos que guardar o livro e aguardar a chegada dela. Com isso ficava sempre a curiosidade: “que livro será dessa vez?” Porque ele enviava também livros de outros autores com dedicatória para ele, além daqueles [dele] com dedicatória para minha mãe, então era uma relação de muita curiosidade. E normalmente a gente aguardava ansiosamente a chegada de mamãe para poder abrir e saber do que se tratava. Nunca eram livros infantis. Eram livros para adultos e eu era criança, na época, mas ficava encantada porque livro sempre foi um objeto muito grande de prazer, então Drummond despertou isso em mim.

Drummond mandou pro meu irmão mais velho (eu tenho três irmãos¹⁰⁰ mais velhos do que eu. E sou a única filha) ... e ele tinha um carinho muito grande pelo meu irmão (é o irmão que enviou a ele [a Drummond] um cartão avisando sobre o meu nascimento, temos seis anos

⁹⁹ Sobrinha-neta de Carlos Drummond de Andrade, filha de Julieta Drummond de Andrade Müller que, por sua vez, é filha de Flaviano Drummond de Andrade, irmão do poeta.

¹⁰⁰ Luís, José Antônio e Eugênio Cláudio. Há uma cópia do registro datilografado do próprio Drummond fazendo uma espécie de esboço da árvore genealógica da família em que ele intitula “Descendentes de Carlos de Paula Andrade e Julieta Augusta Drummond de Andrade”, no livro *Uma forma de saudade: Páginas de diário/Carlos Drummond de Andrade* (2017).

de diferença) e ele (Drummond) sempre mandava para o meu irmão livros autografados. Então tinha o livro da Paula Saldanha, que foi uma jornalista da Globo, livro com aquarelas. Ele mandou o livro com dedicatória da Paula Saldanha para ele e dele (Drummond) para o meu irmão. Também os livros do Walmir Ayala, então tinha sempre uma relação dele mandar...eu me recordo de livros do Cornélio Penna que mandava para ele e ele mandava para minha mãe...com certeza, ele recebia mais de um, então minha mãe tinha vários livros com dedicatórias do autor pra Drummond e de Drummond pra ela e era uma coisa interessante...isso povoava o meu imaginário infantil. Eu vou pegar como referência uma vez que Drummond...ele ligava toda semana, normalmente de quarta ou quinta-feira à tarde ele ligava para minha mãe, sempre por volta de 2h30, 3 horas. Ele era uma pessoa muito metódica. Aí teve um dia que ele ligou e falei: Não, tio Carlos, eu tô lendo Walmir Ayala, *Noite no zoológico* (?) que ele tinha mandado pro meu irmão, mas eu estava lendo escondido enquanto meu irmão estava na escola. Na semana seguinte, não sei por que desarranjo da natureza, meu irmão atendeu o telefone e ele (Drummond) falou: “Nossa, Luís, que bacana que você está estimulando a Otávia Senhorinha a ler!!! E Luís falou: eu? E aí eu fiquei de castigo porque estava pegando um pertence do outro sem autorização e lendo escondido. Ler escondido não seria problema.

Tirando algumas questões, por exemplo, aquele *Poder ultrajovem*, a capa sempre me fascinou. A primeira edição era uma capa meio psicodélica e aquilo sempre me fascinou, então assim que aprendi a ler, comecei a ler o livro e minha mãe me pegou lendo escondida atrás das cabeceiras altas das camas e falou: isso não é livro pra sua idade, isso é para depois, quando você estiver maior e pode voltar a ler...eu devia ter seis, sete anos. E, no final das contas, este foi o último livro que sobreviveu porque minha mãe que me deu e eu não quis emprestar para este senhor que levou os livros e nunca devolveu¹⁰¹. Minha mãe era uma pessoa muito desprendida de tudo, uma pessoa que se conhecesse alguém...me lembro que ela conheceu uma vendedora de enciclopédia (na década de 70) e a vendedora reclamou com ela que gastava muito dinheiro com hotel e isso diminuía o lucro e ela (mãe) convidou a vendedora de enciclopédia para ficar hospedada na nossa casa, então minha mãe nos ensinou a ser assim. A gente teve pouca influência do meu pai e mais da minha mãe. E Drummond, inclusive, tem uma coisa interessante...quando meu pai faleceu, minha mãe ficou viúva aos quarenta e seis anos, com quatro filhos (eu com cinco e meu irmão mais velho com onze), então foi uma situação muito

¹⁰¹ No breve encontro pela manhã, enquanto combinávamos o horário desta conversa/entrevista à tarde, Otávia havia contado sobre a coleção autografada que Drummond havia enviado a sua mãe, ao longo dos anos de correspondência, porém os livros se perderam devido ao empréstimo feito a um senhor que se dizia pesquisador e ficou algum tempo hospedado em sua casa. O tal homem é o sujeito que nunca devolveu os livros.

complicada. Meu pai teve leucemia, foi um processo muito rápido...e ele [Drummond] aconselhou a minha mãe que arrumasse um namorado e reconstruísse a vida dela, mas a família era tão imperativa que Drummond se desvencilhou desses dogmas familiares, desses conceitos familiares, acho que por morar fora tanto anos. A família era tão imperiosa que as irmãs da minha mãe não permitiam que ela se envolvesse com ninguém (mesmo elas não morando em Itabira). E minha mãe se deu ao trabalho (ao capricho) de morrer trinta e sete anos e um dia depois do meu pai.

E aí você vê como é uma família pautada no sofrimento, entende? É uma natureza meio tristonha. Não sei se é a palavra correta, mas é uma família muito arraigada no sofrimento. Eu enxergo muito assim porque é o que a gente vê...que eram pessoas que, ao mesmo tempo que estavam à frente do tempo, mas eram pessoas que...sabe aquele verso de Drummond “o prazer de sofrer que tanto me diverte”¹⁰²? Parece que está no sangue a coisa do sofrimento. Tem que sofrer para viver.

TASC - Achei muito interessante a sua frase em que você fala que a melancolia permeia esse aspecto de família...

OSAM – É como se a família já viesse com aquilo...A minha avó, esposa do Flaviano, irmão do Drummond...meu avô morreu e ela ficou trinta e dois anos de luto vestindo preto. Tem fotos dela ao lado da sepultura do meu avô...isso era natural, não é? Do mesmo jeito que, quando você for ao Memorial¹⁰³, vai ver uma foto do filho do Drummond que faleceu e está [fotografado] num caixãozinho. Eram padrões normais, mas ela ia ao cemitério todos os dias como se aquilo fosse aproximá-la do meu avô. Entendo que é um amor...meu avô tinha uma noiva, largou a noiva pra ficar com ela que era prima...talvez por um engendramento familiar, mas eram duas pessoas que, acredito eu, se amassem muito! Mas é a melancolia mesmo, a tristeza que paira nessa família e que, se não rompe com isso, continua reproduzindo os mesmos sistemas.

¹⁰² Referência ao verso /E o hábito de sofrer, que tanto me diverte/, do poema “Confidência do itabirano”, em *Sentimento do mundo* (1940).

¹⁰³ Memorial Carlos Drummond de Andrade apresenta a exposição permanente de incontáveis correspondências trocadas entre o escritor e sua mãe e sua filha, Maria Julieta, bem como fotos, documentos e dedicatórias. Também é lar da Biblioteca Maria Julieta. Fonte: [Memorial Carlos Drummond de Andrade | FCCDA](#)

TASC - E você acha que a questão desses padrões era perceptível em algum momento nas conversas com Drummond, em relação ao aspecto melancólico? Você acha que ele reproduzia essas nuances de tristeza?

OSAM – Eu acho que tio Carlos tinha um sarcasmo, um humor muito inteligente... não era aquele humor rasgado, mas ao mesmo tempo também era uma pessoa que foi educada para ser extremamente séria e tímida. Ele se comportava assim... tem uma entrevista¹⁰⁴ dele que ele encontra a Glória Maria e ela está fazendo uma entrevista sobre o Natal e ele fica sem lugar, sem saber onde põe as mãos... a timidez era excessiva. Então isso tudo ajuda você ser uma pessoa mais retraída...é a timidez, é um pouco de melancolia...E mesmo vivendo no Rio de Janeiro que era (quando ele se mudou) a capital do país... um lugar mais alegre, com praia e que não tinha montanhas de minério de ferro.

TASC – Sobre essa relação das montanhas e o sentimento de melancolia do itabirano, se você puder falar mais um pouquinho...

OSAM - Eu acho que Itabira é como se fosse um caldeirão de minério de ferro por todos os lados, então não se enxerga o horizonte e se você não enxerga o horizonte aquilo é um pouco angustiante porque você olha só tem montanha, montanha, montanha e depredação, que é isso que a gente vive. Então é meio depressivo. Não é como uma cidade mais plana ou como uma cidade litorânea que se tem região montanhosa, mas tem também as praias, o perder no horizonte a visão. Aqui em Itabira não se tem o horizonte. Se você olhou para aquilo, é aquilo e pronto...a sensação de infinitude acaba-se. Acabou na montanha, entende? Então isso deve afetar...eu sempre morei aqui, mas acho que isso deve afetar até a criatividade porque é como se as paredes e as rochas barrassem a sua criatividade, a sua percepção do além...e a coisa é tão viciante que se aprende tanto a subir morro...eu, pelo menos, me angustio quando estou em cidades planas porque eu fui educada para subir morro. Às vezes vou fazer os caminhos drummondianos e as pessoas perguntam: tem esse morro todo? E eu digo: é só um morrinho porque eu nasci aqui e são os meus caminhos e acho que pra quem é da cidade isso é suportável, é aceitável porque tem a questão...primeiro que a rocha está fixada no chão, então acho que isso tem uma relação com o ser humano...quem nasce em cidades rochosas, com minério, elas ficam enraizadas ali...se elas saem, se elas rompem com isso...é o mesmo caso de Drummond que saiu

¹⁰⁴ Disponível em: [Glória Maria encontra Carlos Drummond de Andrade nas ruas do Rio de Janeiro em 1984. Arquivo G1. - YouTube](#) Acesso em: 02/06/2024.

de Itabira, mas Itabira nunca saiu de Drummond...o tempo todo ele retrata Itabira, o tempo todo ele fala de Itabira...ele se dava ao trabalho de responder as cartas mais mirabolantes. Então a gente se torna um pouco atração do minério, atração da rocha, entende? É como se tivesse preso naquele lugar...eu acho que é um sentimento muito forte do itabirano, das pessoas que nasceram na cidade, não as que chegam depois, mas as que nasceram e foram educadas aqui, esse sentimento é muito intenso. E você vê que o itabirano tem uma coisa assim, o itabirano desdenha da cidade... isso você vai perceber se conversar com umas três ou quatro pessoas que vão dizer: “Ah, Itabira não tem nada!” Mas se alguém fala mal de Itabira a resposta é: “que absurdo!!! Minha cidade é maravilhosa!” Então é um paradoxo. Eu uso sempre como exemplo... a gente tem dois distritos em Itabira, Senhora do Carmo e Ipoema. Eu trabalhei muitos anos no Senac e quando eu ia fazer a matrícula de alunos do Carmo e perguntava: “de onde você é?” Respondiam simplesmente e em voz baixa: “do Carmo” que é onde tem um índice de suicídio muito alto. Agora quando você perguntava para alguém de Ipoema, as pessoas respondiam [enfaticamente]: “Sou de Ipoema, aquele lugar maravilhoso!!!” Ipoema é um distrito onde as pessoas que foram morar lá promoveram esse a um reduto ambiental que tem cachoeiras, tem paisagens maravilhosas, montanhas que dá pra você ver o topo do mundo, entende? Então é um lugar que as pessoas falam bem. A energia é completamente diferente. Quando se chega no Carmo, está todo mundo com a cara fechada e quando você pergunta para as pessoas, as adolescentes sobre o que querem [planos para o futuro] respondem que querem arrumar um marido na cidade... as moças fazem de tudo para se casar com alguém de Itabira para saírem de lá, enquanto as moças de Ipoema não querem se casar, elas querem trabalhar no turismo, querem desenvolver alguma [formação] técnica...elas têm pertencimento, elas têm potencial... elas se enxergam como cidadãs, entende? E lá no Carmo, não. E são distritos colados um no outro, mas tem uma diferença enorme na maneira de pensar. Para Ipoema foram fotógrafos, jornalistas, pessoas interessantes que promoveram esse lugar e fizeram de Ipoema a casa deles e transformaram esse universo. O prefeito [de Itabira], inclusive, é de Ipoema. As pessoas quando saem de lá, voltam todo final de semana porque gostam, porque têm amor àquele lugar e enxergam aquele lugar com a magnitude dos lugares maravilhosos que veem lá.

TASC – Estávamos comentando anteriormente sobre que me trouxe à Itabira e que entre outros motivos, está a curiosidade despertada pelo comentário do John Gledson, numa nota de rodapé no “Posfácio” de *Boitempo: Esquecer para Lembrar*, sobre a fazenda do Pontal ou dos 12 Vinténs. Os fatos correspondem à informação da nota explicativa?

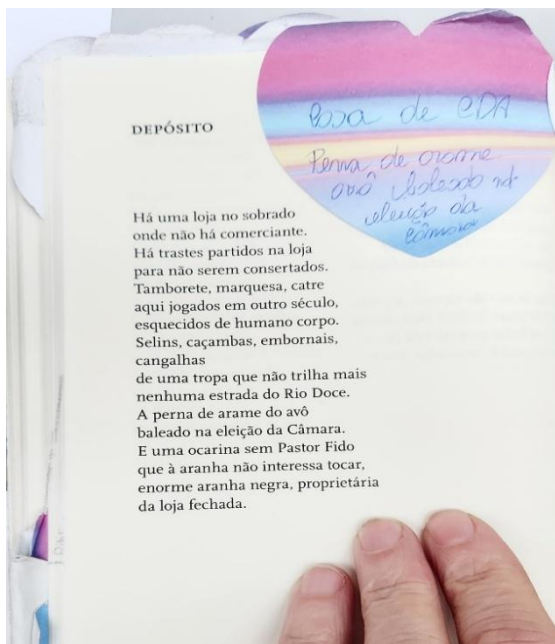
OSAM – É isso mesmo. A fazenda foi vendida para a Vale. Foi construída a barragem e eu me recordo que quando a Vale ainda era estatal, ela queria reconstruir¹⁰⁵ essa casa e o assessor de comunicação da Vale pediu à minha mãe que entrasse em contato com Drummond. Ele [Drummond] disse que não via sentido nenhum nesta reconstrução. Fica mal eu falar isso porque eu sou funcionária da Fundação que gere a Fazenda do Pontal e isso tudo foi feito com uma condicionante da Vale, então a gente tem que entender que é um outro momento. É um lugar bonito, um lugar que serve para eventos. Agora dia 4¹⁰⁶ mesmo, tem uma exposição com Gutierrez que vai expor lá. E tem vários eventos assim. É um lugar acolhedor, um lugar onde as pessoas gostam de ir, um lugar onde, por exemplo, alunos de escola vão fazer os caminhos drummondianos. Eu costumo acompanhar alguns alunos. Quando eu faço esse trabalho de acompanhamento eu sempre faço uma contraposição entre a interferência de Drummond na mineração, os pareceres de Drummond sobre a mineração e o quanto a mineração é devastadora. E quando você chega e mostra para um aluno, na varanda da casa da Fazenda do Pontal: Olha, aquilo é uma barragem de minério. Eles olham e dizem: “mas aquilo ali parece que não tem água”. E eu digo, realmente não tem água, aquilo é um lamaçal. Então eu faço sempre pelo lado crítico.

OSAM – [ainda sobre o respeito com os livros] Uma prática extremada é que o que era de um, era daquela pessoa, então para você pegar um livro do seu irmão, você tinha que pedir emprestado. Não era um coletivo na casa e eu acho que minha mãe traz isso da criação que ela recebeu do meu avô porque o que era da irmã não podia usar e isso sempre foi respeitado. E o tratar bem dos livros. Eu me apaixonei muito por *Tempo vida Poesia* que são aquelas entrevistas que Drummond deu no rádio. E eu comecei umas pesquisas sobre alguns personagens de Itabira e comprei justamente uma das primeiras edições. Levei na casa do meu irmão mais velho, esse que Drummond mandava os livros do Walmir Ayala. Levei para mostrar algumas descobertas que eu estava fazendo e estava tudo marcado com marca texto. E ele falou: “Você teve coragem de fazer isto com seu livro?” E eu falei: comprei justamente para me orientar, para me ajudar. E ele falou: não tô acreditando que eu tô vendo isso... e ainda com caneta marca texto, cor-de-rosa?

¹⁰⁵ A própria página referente à Fazenda do Pontal, no site da FCCDA, também confirma as informações sobre a reconstrução da casa que Drummond passou parte da sua infância, na fazenda que pertenceu a seu pai, Carlos de Paula Andrade. Disponível em: [Fazenda do Pontal | FCCDA - Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade](#)

¹⁰⁶ 4 de julho de 2024.

Em seguida Otávia mostra o exemplar de seu *Boitempo*, com suas anotações em adesivo colado na página, conforme demonstra a foto a seguir:



Fonte: arquivo pessoal

Seguimos com a leitura do poema “Depósito” e os comentários de Otávia sobre alguns versos.

OSAM – “Há trastes partidos na loja / para não serem consertados” ...Eu acho que [ficava] na parte debaixo da casa dele “tamborete”, “marquesa” que eram aquelas camas altas antigas... “A perna de arame do avô / baleado na eleição da Câmara” que era Capitão Elias, da Câmara, ele foi baleado realmente numa discórdia...eu acho que ele era candidato a um partido, apoiava um partido e foi baleado... “Uma ocarina sem Pastor Fido”...

TASC – Uma pergunta antes de passarmos para o próximo verso...e que foi a pergunta que me fizeram após eu apresentar uma comunicação na UFOP¹⁰⁷ quando apresento a ideia de que Drummond revisita a literatura clássica da Antiguidade, então sobre a expressão “Pastor Fido” você acha que, de fato, tem fundamento esta questão da revisitação da poesia pastoril da Antiguidade, ou ele está pensando em algum personagem também?

¹⁰⁷ Comunicação intitulada “Modernidade e tradição na poesia brasileira: Carlos Drummond de Andrade e Cláudio Manuel da Costa” apresentada na XVII Semana Nacional de Letras e IV Simpósio de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Evento ocorrido entre 24 e 27 de junho de 2024, no ICHS, UFOP, Mariana – MG.

OSAM – Eu fiquei muito curiosa sobre isso, mas tem algumas coisas que eu tenho que pesquisar, encontrar uma referência porque [em] algumas situações ele faz muita viagem no tempo, você já reparou? Eu [o] vejo citando e acho que ele vai sempre numa viagem de vai e volta... “que à aranha não me interessa tocar, / enorme aranha negra, proprietário / da loja fechada” então, ou seja, era um depósito, toda casa antiga tinha um depósito...talvez seja a incapacidade de abandonar algumas coisas. Eu penso que quando você abandona certas amarras, você caminha para frente e quando você fica muito preso ao passado, se arrasta...

TASC – Não sei se, talvez, não tenha um outro lado nesta questão: será que o passado não dá as bases mais fortes para a gente ter um impulso para o futuro porque fico pensando na poesia de Drummond, principalmente *Boitempo* que parece que ele se volta ao passado e que foi essa força trouxe a bagagem... [questão interrompida por algum movimento do local e a seguir Otávia, que já havia compreendido, responde]

OSAM – Ele [Drummond] volta ao passado como um excelente narrador. É um trabalho quase historiográfico. *Boitempo* é reviver a memória de Itabira...e eu tô falando de coisas que nunca vão ser consertadas, coisas que não vão ter uma utilidade, uma serventia real...eu tô usando a metáfora da “loja fechada” como argumento.

TASC – E você acha que essa seção de *Boitempo*¹⁰⁸, “Morar nesta casa”, em que ele traz as memórias da Fazenda do Pontal como uma espécie de registro historiográfico, tem também aquele entrelaçamento das memórias pessoais com a da cidade? Ele partiu das memórias individuais do itabirano para lembrar do coletivo com temas escravocratas, por exemplo?

OSAM – As informações que eu tenho sobre a Fazenda do Pontal é que durante um período teve uma produção de vinho, foi arrendada, me parece...tem isso até no Atlas histórico aqui da Biblioteca...eu tenho a impressão que a Fazenda do Pontal não era um lugar de muito apreço por Drummond, mas aí eu falo isso por ter lido uma carta que ele escreveu pra mãe cobrando do Altivo a parte dele da fazenda porque foi vendida e ele não tinha recebido....é como se ele não se enxergasse ali porque a fazenda é como se fosse a concretização da vida de fazendeiro e ele saiu de Itabira novo. E não tinha vocação nenhuma para ser fazendeiro...é a fazenda da infância porque era próxima da cidade e ele ia lá, às vezes, mas ele não passava

¹⁰⁸ *Boitempo: Menino antigo*

férias lá. Acho que ele ia algumas vezes por diversão. Minha impressão é que ele não tinha apreço absoluto por aquilo tal qual, por exemplo, o meu avô tinha pela fazenda que ele ganhou... porque meu avô era fazendeiro e a fazenda era o ganha-pão, era a profissão, era o lar. As minhas tias e a minha mãe moravam na fazenda e foram educadas lá até entrar no colégio interno, então minha avó ensinou todas e elas já chegaram em Itabira falando francês. Então a fazenda, para a minha mãe, era um mundo encantado. Eu acho que Drummond não tinha esse sentimento.

A seguir passamos à leitura do poema “O eco”, da seção “Fazenda dos 12 vinténs ou do pontal”, Otávia comenta os versos da quinta estrofe “De tanto se entrevar no mato, / já nem sei se é mais índio ou vegetal / ou pedra, na ânsia da passagem”

OSAM – A questão dos indígenas...realmente Itabira teve uma população indígena grande que foi dizimada, mas até os colonizadores chegarem existia uma população indígena... e a gente encontrava artefatos indígenas, às vezes. Eu me lembro do meu tio levar para a gente uns machadinhos como se fosse uma pedra polida.

TASC – Você mencionou o trabalho crítico que desenvolve com alunos quando visitam os caminhos drummondianos de Itabira. De fato, é um trabalho formativo e de conscientização muito relevante. Pensando no âmbito acadêmico, qual sua expectativa em relação às pesquisas desenvolvidas sobre Drummond (seu legado e suas memórias), na atualidade?

OSAM – Considero de crucial importância trazer a obra e a vida de Drummond para dentro das escolas. Esse trabalho precisa começar já no pré-escolar, o livro *Conversas de Sá Maria com Drummond* de Julieta Drummond de Andrade Müller, pode ser usado, nesta aproximação dos alunos com as vivências do Carlos criança. Quando a criança percebe que o “Drummond”, o senhor com a cara séria das fotos, foi uma criança como elas, há uma afinidade. É desmistificar o poeta e transportar para o lúdico, que é o universo infantil. As crianças são transformadoras, quando chegam em casa com uma nova informação são capazes de mudar hábitos preestabelecidos. Quando a criança se aproxima da literatura contamina a família e questiona porque a leitura não faz parte deste grupo.