

ATAVISMO NEOCLÁSSICO DE GONÇALVES DIAS

Cilaine Alves Cunha*

Resumo: O texto analisa a prática poética de Gonçalves Dias como resultado da apropriação de princípios e técnicas inerentes à poética neoclássica e à estética romântica. Não se pretende com isso representá-lo como um árcade tardio, nem como um romântico deslocado, mas como parte de um tempo, a primeira metade do século XIX, em que o amálgama entre sistemas artísticos distintos é norma.

Palavras-chave: Gonçalves Dias, neoclassicismo, romantismo.

No Prefácio de *Primeiros Cantos*, Gonçalves Dias discorre sobre sua poesia, simulando, como é praxe, desapego à convenção poética então prevista. Na definição de seu sistema artístico, adota certos preceitos do romantismo, adaptando-os, no entanto, ao fim didático comumente praticado pelo neoclassicismo. O objetivo de disseminar na cultura valores religiosos, estéticos e ético-políticos concilia-se com o princípio de que o centro regulador da arte é a subjetividade, ou melhor, a expressão do sentimento, a imaginação e a razão:

* Cilaine Alves Cunha é professora de literatura brasileira (FFLCH/USP) e autora de *O belo e o disforme*, *Álvares de Azevedo* e *a ironia romântica* (Edusp/FAPESP).

Dei o nome de *Primeiros Cantos* às poesias que agora publico, porque espero que não serão as últimas.

Muitas delas não têm uniformidade nas estrofes, porque menosprezo regras de mera convenção; adotei todos os ritmos da metrficação portuguesa, e usei deles como me parecem quadrar melhor com o que eu pretendia exprimir.

Não têm unidade de pensamento entre si, porque foram compostas em épocas diversas – debaixo do céu diverso – e sob a influência de impressões momentâneas. Foram compostas nas margens viçosas do Mondego e nos píncaros enegrecidos do Gerez – no Doiro e no Tejo – sobre as vagas do Atlântico, e nas florestas virgens da América. Escrevi-as para mim, e não para os outros; contentar-me-ei, se agradarem; se não... é sempre certo que tive o prazer de as ter composto.

Com a vida isolada que vivo, gosto de afastar os olhos de sobre a nossa arena política para ler em minha alma, reduzindo à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as idéias que em mim despertam a vista de uma paisagem ou do oceano – o aspecto da natureza. Casar assim o pensamento com o sentimento – o coração com o entendimento – a idéia com a paixão – colorir tudo isto com a imaginação, fundir tudo isto com a vida e com a natureza, purificar tudo com o sentimento da religião e da divindade, eis a Poesia” – a Poesia grande e santa – a Poesia como eu a compreendo sem a poder definir, como eu a sinto sem a poder traduzir.¹

No excerto, o desprezo às regras da convenção e a incorporação da mistura dos ritmos põem em funcionamento a rebeldia romântica contra as normas da tradição retórica e poética. A declaração de que a organização dos poemas não possui unidade pode contrariar o fundamento de que a sua disposição pelo livro deve ser feita de acordo com um princípio lógico ordenador. Mesmo a confissão biográfica de que essa suposta carência de unidade deve-se à variedade dos

¹ DIAS, Gonçalves. Prólogo a *Primeiros cantos*, in: *Obras poéticas de*. Org. Manuel Bandeira. Cia. Editora Nacional. São Paulo, 1944, v. 1, p. 18.

lugares em que os poemas foram compostos encontra respaldo na prática discursiva do romantismo. Valendo-se do deslocamento físico quer como ato, quer como modo de enunciação, a obra romântica prevê a absorção da reflexão e das meditações sobre os lugares visitados, tornando verossímil, com isso, o preceito de que o pensamento pode divagar por várias esferas do conhecimento e assim fundir gêneros e estilos distintos.

No Prefácio de Gonçalves Dias, o princípio de que a criação artística é interiormente gerada da contemplação do belo natural e do pensamento de improviso parece apontar para a noção kantiana de que a arte resulta de um impulso desencadeado a partir do jogo estabelecido entre as faculdades sensíveis e espirituais do sujeito criador. Pressupõe-se aí que, no belo ou no sublime, predomina respectivamente ou uma harmonia ou um conflito entre imaginação e razão, o que desemboca num “espontâneo” transbordamento do pensamento. Pela psicologia da invenção poética, a criação artística vincula-se à apreensão do mundo feita pelo poeta em sua experiência imediata. Nesse processo interior, ao serem recolhidos pela percepção sensorial os materiais dispersos na mente são, como numa engrenagem – diferentemente da simples lembrança em que a organização de tais materiais seria mecânica e passiva –, recriados, reelaborados, associados e sintetizados pela imaginação criadora² Nesse sentido, expressões como “sonho” e “visão” metaforizam a esfera em que a poesia é gerada, levando a imaginação a ocupar o centro da representação artística.

A ênfase concedida por esse Prefácio ao sujeito artístico como centro de onde emana a criação artística afasta-se, aparentemente, da convenção neoclássica que a entende como imitação da natureza, seja ela a ação humana, sejam as tópi-

² Cf. ABRAMS. *El Espejo e la lámpara (Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario)*. Trad. Gregorio Aráoz. Buenos Aires: Editorial Nova, 1962, p. 246-247.

cas ordenadoras do discurso consagradas pela tradição. No entanto, a postulação do autor de que o material da percepção, da fantasia e do sonho deve ser filtrado pelos princípios da religião não deixa de realizar a heteronímia da arte ao vinculá-la ao público e ao efeito edificante que nele se espera produzir. Esse tipo de vínculo implica a preservação da função da arte como instrumento de disseminação do santo, do justo e do belo. Mesmo o conceito de *imaginação* aí pressuposto afasta-se da função que a estética romântica lhe destinava, pensada como livre curso da fantasia. Em Gonçalves Dias, a idéia de que a harmonia entre pensamento e sentimento deve ser “colorida” com a imaginação indica que o termo possui, para ele, a mesma função regulada pela preceptiva do século XVIII, então concebida como “representação da representação” recebida pelos sentidos ou “projeção do mundo exterior na fantasia”.³ Gonçalves Dias não valoriza a imaginação como uma força criadora que produz um universo ficcional próprio, como em muitos outros românticos, mas como figura prudentemente ordenada de acordo com os ornamentos previstos na elocução, e não conforme a livre associação entre os assuntos e o arbítrio da subjetividade artística.

A concepção neoclássica da arte funde retórica e poética, compreendendo a obra como um artefato voltado para persuadir e ensinar. Fazendo a ênfase de sua doutrina incidir sobre a incorporação de normas, máximas e sentenças, a poética neoclássica procura legitimar o conceito de imitação no princípio de que haveria uma homologia entre ela com a suposta ordem harmônica do universo. Como lembra M. H. Abrams, se a natureza for regida por leis próprias que a tornam ordenada e harmônica, a arte deve imitá-la e reproduzir as suas propriedades.⁴ Nessa compreensão, o conceito de *imitação* pretende alcançar um nível universal de formulação e

³ TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: FAPESP/Edusp, 1999, p. 226.

⁴ Cf. ABRAMS. *El Espejo e la lámpara*, op. cit., p. 32.

minimizar o papel do poeta no processo de criação. Tomando por modelo a *bela natureza*, a obra de arte imita não aquilo que foi, mas o que poderia ter sido, isto é, uma natureza melhorada da qual se selecionam aspectos moralmente exemplares. O desprezo da poesia neoclássica pelo elemento fantástico e pelos excessos de imaginação inscreve-se no interior do projeto iluminista de contribuir para aperfeiçoar a racionalidade e a sociabilidade.⁵ A prescrição de que a arte ensina deleitando, de que a imitação seria “um meio para o fim imediato de deleitar, e deleita, por sua vez, como meio para o fim último de ensinar”, faz com que a sua finalidade última seja a produção de um efeito moral sobre o público. Nesse caso, o papel do poeta afeiçoa-se à habilidade e ao domínio que deve possuir das técnicas e tópicos para que, com isso, possa conduzir a virtude a seu auditório.⁶

A teoria expressiva, por sua vez, altera a relação, postulada a partir do século XVIII, entre a obra de arte e os outros elementos que a envolvem: o universo aí representado, a linguagem, o público e o poeta. Apoiando a verossimilhança da obra na linguagem prosaica e no mundo cotidiano, concedendo prioridade ao artista como critério de explicação da gênese da arte, o romantismo situa o sujeito no centro do sistema crítico, desvinculando a arte da orientação e reprodução de normas objetivas. Nesse sentido, seja por tomar as ações humanas e a objetividade das normas por fonte da imitação, seja por enfatizar a audiência, a teoria utilitarista orienta-se para o mundo externo. A romântica, por sua vez, toma a interioridade criativa do gênio imaginativo como o centro de onde emana a arte, sendo então prescrita como expressão de sua reflexão e sentimentos. A função predominante da obra de arte não é mais imitar qualidades e ações humanas típi-

⁵ Cf. HANSEN, João Adolfo “As líras de Gonzaga”, em: Revista *Via Atlântica*. São Paulo, Publicação da Área de Estudos Comparados de Literaturas e Língua Portuguesa. FFLCH/ DLCV/ USP, n. 1, 1997, p. 49.

⁶ Cf. ABRAMS. *El Espejo e la lámpara*, op. cit., p. 28 e 30.

cas, nem educar deleitando, mas expressar, também por meio de artifícios adequados, os sentimentos que devem exteriorizar as lembranças retidas pela percepção sensorial, acrescentando à poesia o aspecto confessional e a dicção do solilóquio. O auditório ideal, nesse caso, torna-se o próprio poeta que, ao desqualificar a retórica, procura antes valorizar a sua originalidade e, assim, a invenção individual como força criadora. Mas, paradoxalmente, ao desprezar a prática poética anterior por sua obediência às regras da convenção, a poesia como sentimento e confissão pressupõe ainda um fim, no caso, expressar as emoções e, conseqüentemente, produzir efeitos capazes não de educar, mas de impressionar, mover e comover a sensibilidade do leitor.⁷

No livro de estréia de Gonçalves Dias, o poema “Prodígio”, da série “Visões”, explicita metadiscursivamente a conciliação estabelecida por sua poética entre um e outro sistema artístico. O poema trata da vingança de Deus contra a “gente impura” de uma vasta capital, condenando seus habitantes a uma morte sisífica. Transformados em pedra viva, penitenciam seus pecados repetindo incessantemente atos praticados em vida, como o entreabrir dos lábios, o cochicho ao ouvido, a contabilidade do ouro, a venda de seda etc. Apenas um velho leitor do Alcorão escapa da maldição. Antes, no entanto, de relatar a sua parábola, o sujeito lírico procura asseverar, na leitura, a autoridade de sua própria voz:

Naquele instante em que vacila a mente
Do sono ao despertar, quando pejada
Vem doutros mundos de visões etéreas;
Quando sobre a manhã surge brilhante
A luz da madrugada, - eu vi!... nem sonhos
Era a minha visão, real não era;

⁷ Id., *ibid.*, p. 43-44.

Mas tinha d'ambos o talvez - Quem sabe?
Foi capricho falaz da fantasia,
Ou foi certo aventar d'eras venturas?⁸

Ao afirmar que a sua visão foi percebida pela semi-consciência quando ela se situava entre o sonho e o despertar, o sujeito da enunciação procura nivelar a esfera do sonho à da razão, convicto de que as possíveis revelações inscritas no primeiro deles, ao serem transformadas em matéria da poesia, possuem o mesmo estatuto que as profecias. Preservando à dúvida quanto à fonte exata de onde extraiu o seu assunto, se no mundo objetivo ou na esfera do sonho, o sujeito lírico reivindica para a fantasia poética o mesmo estatuto da razão para organizar a realidade. Pretende, com isso, que o material do sonho que conforma a visão seja também uma fonte legítima de conhecimento, talvez superior à objetividade contida na leitura da realidade pelo entendimento, pois, como nas visões de um oráculo, traz em seu bojo a potencialidade do futuro. No verso “tinha d'ambos o talvez”, a insistência na dúvida quanto à origem do material da inspiração figura o processo mesmo da criação artística em que se minimiza a idéia de arte como imitação, ressaltando, antes, o predomínio, nesse processo, das faculdades sensíveis e aperceptíveis. Feito isso, o poeta não deixa de sobrevalorizar a subjetividade artística como o pólo a partir do qual irradiam revelações sobre a vida. Essa discussão metapoética funciona, no entanto, como prescrição e demonstração objetiva de uma regra artística, afastando-se do princípio de que a obra de arte reproduz espontaneamente a galopante imaginação de um romântico mais empedernido, sem peias nem limites reguladores.

Ainda em *Primeiros Cantos*, o poema “Delírio” sobrepõe afetivamente o sonho à realidade, o qual se torna, pela lenta rememoração, uma esfera reveladora das trevas do sujeito.

⁸ DIAS, Gonçalves. *Primeiros cantos*, op. cit., p. 102.

Na situação do pesadelo, este lida com duas imagens antagônicas de uma mesma figura feminina, representada em duas dimensões temporais conflitantes: no presente da enunciação a mulher amada é puro espírito que não se materializa em uma forma física. Sofrendo a danação de alma sem corpo, ela emite mórbidos suspiros pela impossibilidade de desfrutar o prazer da convivência amorosa. Se, na dimensão do passado, ela era fonte de alegria, na do presente transforma-se em pesadelo:

À noite quando durmo, esclarecendo
 As trevas do meu sono,
 Uma etérea visão vem assentar-se
 Junto ao meu leito aflito!
 Anjo ou mulher? não sei. - Ah! se não fôsse
 Um qual véu transparente,
 Com que a alma pura alí se pinta
 Ao través do semblante,
 Eu a crera mulher... - E tentas, louco,
 Recordar o passado,
 Transformando o prazer, que desfrutaste,
 Em lentas agonias?!
 Visões, fatal visão, porque derramas
 Sobre o meu rosto pálido
 A luz de um longo olhar, que amor exprime
 E pede compaixão?
 Porque teu coração exala uns fundos,
 Magoados suspiros,
 Que eu não escuto, mas que vejo e sinto
 Nos teus lábios morrer?
 Porque esse gesto e mórbida postura
 De macerado espírito,
 Que vive entre aflições, que já nem sabe
 Desfrutar um prazer?
 Tu falas! Tu que dizes? êste acento
 Esta voz melindrosa,

Noutros tempos ouvi, porém mais lêda;
Era um hino d'amor.
A voz que escuto, é magoada e triste,
- Harmonia celeste,
Que à noite vem nas asas do silêncio
Umedecer as faces
Do que enxergava outra vida além das nuvens.
Esta voz não é sua;
É acorde talvez d'harpa celestes,
Caído sobre a terra!
Balucias uns sons, que eu mal percebo,
Doridos, compassados,
Fracos, mais fracos; - lágrimas despontam
Nos teus olhos brilhantes...
Choras! tu choras!... Para mim teus braços
Por força irresistível
Estendem-se, procuram-me; procuro-te
Em delírio afanoso,
Fatídico poder entre nós ambos
Ergueu alta barreira;
Ele te enlaça e prende... mal resistes...
Cedes enfim... acordo!.

E fecho os olhos, e de novo intento
O sonho reatar.
Embalde! porque a vida me tem preso;
E eu sou escravo seu!
Acordado ou dormindo, é triste a vida
Des que o amor se perdeu.
Há contudo prazer em nos lembrarmos
Da passada ventura,
Como o que educa flores vicejantes,
Em triste sepultura.⁹

⁹ Id., *ibid.*, p. 95-96.

Num estilo convencional, o poema vale-se da elegia romântica, empregando a ausência física da mulher como justificativa do lamento pela perda de uma época amorosa harmônica. Ao despertar, o sujeito procura recuperar mnemonicamente a imagem feminina para que, com isso, possa encontrar alento para as adversidades da vida, naturalizada como um estado de permanente sofrimento. O convencionalismo do poema deriva da negatividade vazia gerada pelo confronto entre os dois tempos distintos. A particularização dos fatores que fundamentam a angústia do sujeito amoroso alia-se ao culto do sofrimento pelo sofrimento. Os motivos dessa perda são apenas entrevistos por meio da sugestão da morte da mulher amada. Entre tantas perdas a que a vida humana está sujeita essa é apenas mais uma que não pretende desenvolver reflexão alguma, nem estilizar classicamente o pesadelo como um moralmente acontecimento exemplar. Visto em seu conjunto, a intenção que deu origem à composição do poema parece se assentar em um esforço para dar vazão ao luto e à melancolia. Sua exemplaridade consiste, assim, no culto da dor romântica.

No interior do poema o enfraquecimento das causas do sofrimento, sua naturalização com fim em si, assim como a mecânica contraposição entre dois tempos antagônicos devem-se ao privilégio que aí se concede à discussão sobre o estatuto da tristeza como fundamento da arte. Trata-se de valorizar esse estado de ânimo com fim nele próprio, dotando-o de uma nobreza poética que dialoga com os preceitos de certo romantismo, especialmente o modelo fornecido por Lamartine. A suposição gonçalvina de que as “lentas agonias” podem também ser fonte de prazer estético estabelece um vínculo positivo entre dor e poesia. Se a recuperação mnemônica da antiga voz alegre e melindrosa da mulher amada equipara-se a hinos de amor, essa mesma voz, magoada e triste concretiza, no presente da enunciação, uma harmônica melodia que forma acorde para uma harpa. Na comparação final do coveiro que cultiva “flores vicejantes em sepultura”, a

reprodução e o culto do lamento pela perda do passado idílico, tal como exige a elegia, podem quem sabe produzir várias poesias.

Esse poema certamente não ilustra a capacidade criativa de seu autor. Seu interesse prende-se antes ao fato de discutir, em seu próprio interior, os critérios do exercício da poesia, o que implica academicismo. Na seleção de seu assunto, o privilégio concedido ao diálogo sobre a prática da elegia acarreta uma restrição do assunto ao corpo de letrados. Nesse sentido, ao afirmar que o alento da vida encontra-se na rememoração e no culto do passado e, simultaneamente, na recusa do presente, o poeta explicita o artifício. Falando à razão do leitor, ele pode enfraquecer a sua comoção.

Também no poema “Prodígio”, conforme dito, a reivindicação de um valor de verdade para a imaginação artística alcança traçar um arrazoado sobre o procedimento. O objetivo de transmitir um ensinamento religioso impõe limites à livre fluência da imaginação e freia os excessos e a irregularidade formal que os românticos em geral, ao valorizar essa faculdade, esperam produzir. Com esse objetivo o eu lírico não deixa também de ferir a exigência de autonomia da arte, concebida no século XIX com uma finalidade sem fim. Analogamente, em “Delírio”, a legalidade objetiva com que se discorre sobre o sofrimento, sua valorização como um estado dotado de nobreza poética contraria a máxima romântica de que a obra de arte deve expressar livremente os sentimentos. Ao explorar a emoção como o próprio assunto da poesia, o poeta suspende a expressão dos sentimentos, evidenciando o próprio recurso que poderia gerar dor. O que implica dizer que, nesses poemas, a metadiscursividade leva à exposição das estratégias que poderiam impressionar afetivamente o leitor. Deixando o artifício a descoberto, Gonçalves Dias trai a intenção de regular a nova tendência que, aqui, estreava com a sua prática. Nesses e em muitos poemas de sua autoria, a prescrição das novas regras no interior dos poemas acaba por demonstrar a adesão do poeta à poética neoclássica. Sua

metadicursividade em nada se aproxima da que um romântico costuma em geral produzir, quando propõe que o poeta deve incorporar, no interior de sua própria obra, uma reflexão sobre a própria poesia, esperando com isso se auto-criticar e reformular infinitamente o próprio pensamento poético à medida que o produz. A metapoesia de Gonçalves Dias pretende regular a totalidade das produções poéticas de seu tempo, dissolvendo-se na objetividade das normas, não em uma individualidade que procure singularizar a sua reflexão sobre e no interior da tradição literária e da concorrência artística.

Essa permanente oscilação entre a poesia mimética e a expressiva, entre uma poesia plástica, que se desenvolve no espaço, e outra dita musical, que expõe, de dentro para fora e progressivamente uma idéia em desenvolvimento, é recorrente nos dois livros iniciais de Gonçalves Dias. A diferença entre uma e outra publicação reside no fato de que se, na primeira delas, predominam poemas de caráter objetivo, *Segundos Cantos* concede privilégio aos sentimentos. Mas entre um e outro pólo observam-se também poemas que se dedicam a confirmar e reafirmar a constância do sofrimento na vida humana (“Sofrimento”, *Primeiros cantos*), submetendo o assunto à ilustração de algum ensinamento moral. Esse tipo de poema se fecha em geral com algum conselho ou uma mensagem moralizadora sobre, por exemplo, os benefícios que a busca de consolo em Deus poderiam propiciar aos habitantes de uma nação em que predomina desde sempre a mais completa arbitrariedade, o que resulta no enobrecimento do conformismo. Isso gera uma desproporção flagrante entre o início e o meio do poema, de um lado, e seu final, de outro. Nesse intervalo, o contraste entre esses dois momentos não deixa de desorientar o leitor e pegá-lo de sobressalto. Ele então pode experimentar uma alteração abrupta na dicção que salta do solilóquio para um diálogo monologado sobre algum preceito moral.

Gonçalves Dias banuiu a mitologia antiga de seu eclético sistema poético, substituindo-a pela do cristianismo. Ainda

que se declare contrário à tendência de reproduzir padrões artísticos previamente estabelecidos, imita os modelos fornecidos pela tradição portuguesa, aproveitando-se do projeto que Alexandre Herculano e Almeida Garret formularam para nacionalizar a literatura portuguesa. Como este, valeu-se da cultura de cavalaria e do trovadorismo, estabelecendo uma aproximação da literatura brasileira com as tradições orais do peninsular folclore popular. Ao lado da tradição portuguesa, a incorporação do modelo fornecido por Byron e Schiller ocupa também, como em Garret, lugar no interior de sua poesia.¹⁰

De seu sistema de enunciação afastou o simulacro do pastor que se dirige a uma pastora muda e estática, mas dele manteve o esforço voltado para transmitir valores edificantes sobre a vida civil. Acentuou a estilização do eu poético individual na literatura, mas procurou paradoxalmente garantir à sua voz a condição de representante da voz coletiva. Ainda que dissolva a impessoalidade do discurso ficcionalizando um eu característico – como em I-Juca Pirama, Leito de Folhas Verdes e Marabá –, a voz que em geral fala nesses poemas espera preservar para si a representatividade dos interesses e dos valores supostamente coletivos. Para tanto, também monta um diálogo interior e solitário sobre tópicos universais. Num moderado esforço que evita em geral explorar reinos fantásticos e sobrenaturais, exerce com discrição a mistura entre grotesco e sublime. Aprofundando a estilização, já iniciada pelos neoclássicos, da experiência pessoal e imediata, aproxima suas poesias da imitação da vida prosaica. Para tanto, concebe uma ficção histórica sobre a gênese do país, subordinando-a, porém, a uma leitura trans-histórica do tempo em que inscreve princípios ético-políticos, fixos e imutáveis. Assentando sua fala num tempo supostamente universal, brada contra as ameaças que o excesso de apego à vida mundana e ao racionalismo

¹⁰ SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Lisboa, Porto Editora Ltda, 6^a. Edição, s/d, p. 705.

acarretaria à adoção de valores essencialmente católicos, nacionalistas e reformistas. Esse misto aproveitamento dos princípios da poesia neoclássica com os da romântica permitiu-lhe renovar certos temas e procedimentos da poesia anterior, incorporando o imaginário das elites letradas do país sobre as origens e os traços característicos de uma improvável identidade nacional. O diálogo com as práticas simbólicas da cultura letrada leva, de um lado, à formulação de sentenças ideológicas que afirmam a unidade territorial, o pacto social entre as elites políticas, a fidelidade ao poder central e o respeito às leis por ele instituídas, numa demanda de fim da ingerência patriarcal no governo do país. De outro, a renovação da poesia pela incorporação das práticas discursivas e sociais de seu tempo confere à sua obra um valor de documento histórico e sociológico, o que tanto agrada a iluministas e classicistas.

Ao procurar definir e particularizar a cultura local por meio de uma combinação dos princípios da poética neoclássica com os da romântica, Gonçalves Dias não deixa de afirmar o poder da razão para conciliar os pólos extremos dos contrários. A reação romântica à racionalidade econômica e às probabilidades da lógica, com seu conseqüente culto ao irracionalismo e às esferas mágicas da vida, não encontra espaço em sua obra, a não ser quando se trata de valorizar lendas e tradições orais. Nesse culto à razão, define os contornos da paisagem com traços nítidos, transparentes e diurnos.¹¹ Quando recorre às tintas noturnas e sombrias predominantes no sistema imagético romântico, refere-as ou a algum desastre coletivo, como em “O canto do piaga”, ou ao suposto tipo local, como em “Leito de folhas verdes”. Num esforço de produzir e, ao mesmo tempo, controlar a emoção, funde, por exemplo, metros heróicos e sáficos, construtivos e melodiosos, mistura apta a conquistar uma postura sóbria que possa conter, com juízo e bom senso, o livre fluxo dos sentimentos.

¹¹ Sobre a metáfora da luz no sistema imagético de Gonçalves Dias, cf. GARCIA, Othon M. *Esfinge clara e outros enigmas*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996.

Caracterizado, assim, como superior e grave, simples e natural o eu poético de Gonçalves Dias assemelha-se ao dos árcades, quando “universaliza o que diz na forma de um aconselhamento ético-político”.¹² Ao modo de Tomás Antônio Gonzaga, produz um discurso plano e objetivo como estratégia para facilitar a recepção de suas poesias. Emprega parcimoniosamente torneios frásicos complexos e os abruptos sobressaltos do hipérbato, perseguindo a clareza e a simplicidade. Evitando abusar dos tropos e figuras, especialmente da ironia, distancia-se da linguagem paradoxal e do estilo excessivamente irregular, fragmentado e hermético de muitos românticos. Essa preocupação com a racionalidade do eu, da arte e da vida delimita a construção de um sistema imagético predominantemente espacial e metonímico. Na metáfora evita a aproximação entre análogos distantes, muito subjetivos ou incongruentes, optando, em geral, por substituí-la e traduzi-la pelo símile de comparação. Na seleção de palavras, prefere vocábulos precisos e usuais. Ao lado da contenção no emprego dos tropos e figuras, sua seleção vocabular evidencia a busca pelo equilíbrio do decoro e faz sua linguagem parecer simples e elegante. Nessa elegância retórica, afeta ingenuidade e bom senso adequados a que ocupe um justo meio que torne natural a representação dos ideais civis e civilizatórios, apropriados à asseveração da ideologia de desenvolvimento da nação.

Ao apontar a inserção intermediária de Gonçalves Dias entre a prática poética do neoclassicismo e a do romantismo, não pretendo representá-lo como um árcade tardio, nem como um romântico deslocado. Entendo antes que a convivência entre duas práticas e modelos diferentes não se limita a esse poeta. Até meados do século XIX, esse fenômeno gerou acirradas discussões entre iluministas e clássicos, de um lado, e

¹² HANSEN, João Adolfo. “As líras de Gonzaga”, in: *Revista Via Atlântica*, op. cit., p. 45.

românticos e modernos, de outro, mesmo no Brasil.¹³ A permanência de escritores que procuram preservar, no auge do romantismo, princípios e práticas inerentes ao sistema poético anterior é apenas um dos traços que evidenciam o caráter heterogêneo dessa estética que já eclode dividida em uma diversidade concomitante de tendências, reproduzindo as contradições ideológicas do sistema.

Se a recepção atual pouco se reconhece nessas poesias, isso não se deve apenas à atual exigência neoliberal de livre circulação mundial das mercadorias que, derrubando fronteiras, abalou a frágil supremacia das nações, seu débil Estado de direito e a singularidade das culturas locais, tornando o nacionalismo obsoleto. No século XX, as poesias de Gonçalves Dias, sobretudo as indianistas, ainda sobrevivem como instrumento de legitimação de outros nacionalismos, à esquerda e à direita. Mas atualmente, a crise da soberania nacional parece ter levado ao ocaso o esforço de seu indianismo de criar e delimitar o sentimento de pertencimento ao país. O

¹³ No século XIX brasileiro, a polêmica entre os partidários da poesia clássica e os da romântica ecoa no interior de muitos poemas do período, encontrando-se dispersa em artigos de revista da época, como em “Anarquia moral”, de um autor anônimo, e em “Harmonias brasileiras, de Macedo Soares, ambos reproduzidos em *Textos que Interessam à história do romantismo*, II, org. Aderaldo Castelo. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1969. Lopes Gama trata alimenta essa polêmica nos seguintes termos: “[...] começo pela grande questão, que ainda hoje divide o campo da literatura acerca da preferência que reclamam uns a favor do classicismo, e outros a favor do romantismo, questão a que alguns têm querido dar certo verniz político, assemelhando os clássicos aos absolutistas, e os românticos aos liberais, como se o verdadeiro liberalismo consistisse no desprezo de toda a lei e norma de proceder; desprezo que aliás soem afetar alguns, que tomam o nome dos românticos em relação às regras e leis da arte”. GAMA, Lopes. “O filósofo na corte a seu compadre na província”, em: *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, 1852, Carta III. Na Carta VI, o Carapuceiro reage, nos seguintes termos, aos excessos românticos que tomariam por base a arte dramática de August Schlegel: “Se porém uma parte, pois, não estou pelo rigorismo dos clássicos, que sob a suposta autoridade de Aristóteles anatematizam toda a composição dramática, que não guarda fiel e escrupulosamente as três unidades; por outra também não me agradam as extravagâncias da escola romântica, da qual tem-se por principal mestre e oráculo ao Alemão Schlegel em seu *Curso de literatura dramática*”.

esquecimento de suas poesias pela recepção atual tampouco se deve apenas ao fato de que a supremacia das nações interessou apenas enquanto interessava às elites econômicas, locais e internacionais em sociedade, formar mercados internos e criar uma jurisdição comercial nos limites de fronteiras circunscritas para que, com isso, as mercadorias circulassem e o sistema se expandisse. Entre os fatores que permitem compreender o envelhecimento da maioria dessas poesias se soma ainda o fato de que, já em sua época, marcando mais uma vez a complexidade do período, a naturalização das verdades absolutas e divinas estava sendo destronada pela cultura ocidental, no Brasil especialmente por poetas excluídos da proteção do mecenato imperial. No século XXI, o relativismo absoluto do hedonismo consumista banalizou a estupefação do século XIX diante do reconhecimento de que as verdades são em geral interessadas e de que o sistema se reproduz por meio da contradição, subordinando e dissolvendo infinitamente os valores da cultura no primado das mercadorias. Com a naturalização desse espanto, perderam-se os critérios de legibilidade dessas poesias, jogando o leitor contemporâneo numa posição de desconforto diante uma obra que procura, como se num último suspiro, bradar em favor do primado da razão, da crença em uma verdade superior e em uma utópica e harmônica ordem social restrita aos iguais.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS. *El Espejo e la lámpara (Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario)*. Trad. Gregorio Aráoz. Buenos Aires: Editorial Nova, 1962.
- DIAS, Gonçalves. Prólogo a *Primeiros cantos*, in: *Obras poéticas de Org. Manuel Bandeira*. Cia. Editora Nacional. São Paulo, 1944, v. 1 e 2.
- HANSEN, João Adolfo. *As líras de Gonzaga?*, em: *Revista Via Atlântica*. São Paulo, Publicação da Área de Estudos Comparados de Literaturas e Língua Portuguesa. FFLCH/ DLCV/ USP, n. 1, 1997.

GAMA, Lopes. "O filósofo na corte a seu compadre na província?", em: Marmota Fluminense, Rio de Janeiro, 1852.

GARCIA, Othon M. Esfinge clara e outros enigmas. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. História da literatura portuguesa. Lisboa, Porto Editora Ltda, 6ª. Edição, s/d.

TEIXEIRA, Ivan. Mecenas pombalino e poesia neoclássica. São Paulo: FAPESP/ Edusp, 1999.

Abstract: The text examines the poetical practice of Gonçalves Dias as a result of the appropriation of principles and techniques intrinsic to the neoclassical poetry and the aesthetics of romanticism. This is not intended to represent him as a late Arcadian, nor as an out of place romantic, but as belonging to a time, the first half of the XIX century, in which the amalgamation between different artistic systems was the rule.

Keywords: Gonçalves Dias, neoclassicism, romanticism.