

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

MAURO ANDRÉ MOURA DE LIMA

O Arcadismo em *Metamorfoses*,  
de Antonio Dinis da Cruz e Silva

Rio Grande - RS

Março de 2013

MAURO ANDRÉ MOURA DE LIMA

O Arcadismo em *Metamorfoses*,  
de Antonio Dinis da Cruz e Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras, área de concentração História da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Artur Emilio Alarcon Vaz

Rio Grande - RS

Abril de 2013

## Agradecimentos

A Gabriel Flores de Lima, meu filho, minha luz e minha inspiração para os momentos difíceis.

Em memória de um “anjo” chamado Rafael Flores de Lima, que tão cedo partiu.

À minha namorada Cecília, pelo apoio e pelo amor a mim dedicado ao longo destes anos e, em especial, pelas palavras de carinho, pelos gestos e atitudes que me acolheram na hora em que eu mais deles necessitei.

Ao Prof. Dr. Artur Emilio Alarcon Vaz, o qual se revelou muito mais que um orientador, um verdadeiro amigo que desde os tempos de minha graduação me acompanha, amparando-me nos momentos mais confusos desta jornada.

Ao prof. Dr. Mauro Póvoas, pelos livros e pelo carinho com a minha pessoa ao longo destes anos.

À Capes e ao ILA, pela concessão de bolsas e pelo apoio financeiro às viagens e tudo mais que uma caminhada deste porte demanda.

A todos os amigos que, diretamente ou indiretamente, fizeram parte desta dissertação.

## Resumo

O estudo historiográfico e literário tem como objetivo recuperar e preservar o passado sem a atitude viciada do presente. Dentro deste contexto, esta dissertação propõe a recuperação, contextualização e a análise da obra *Metamorfoses* do poeta árcade português Antonio Dinis da Cruz e Silva (1731-1799).

A obra *Metamorfoses* é constituída de doze poemas que retratam, em moldes ovidianos, a cor local do Brasil sob a luz da mitologia grega. Os textos mostram uma descrição da fauna e da flora brasileira com deuses, semideuses, índios, ninfas e mancebos, interagindo na construção de um universo que mistura mitos gregos com ritos indígenas. Dinis, sob a ótica do período árcade, antecipa em parte a subjetividade romântica, fazendo poemas que abarcam temas como o amor, o ciúme, a vingança, a ira e a inveja. Sua importância prima pelo caráter histórico, social e literário, já que o autor e sua obra traduzem um viés dual, pois viveu tanto em Portugal, como no Brasil. Dessa forma, a republicação da obra *Metamorfoses* será útil ao campo das docências, ampliando e enriquecendo o universo poético tanto da literatura portuguesa, como da brasileira.

Palavras-chave: Antonio Dinis da Cruz e Silva, *Metamorfoses*, Arcadismo, Cor local.

## Resumen

El estudio historiográfico y literario tiene como objetivo recuperar y preservar un poco del pasado sin la actitud viciada del presente. Dentro de este contexto, esta tesina propone recuperar, contextualizar y analizar la obra *Metamorfoses* (Metamorfosis) del poeta árcade portugués Antonio Dinis da Cruz e Silva (1731-1799).

La obra *Metamorfoses* se constituye de doce poemas que retratan, en moldes ovidianos, el color local de Brasil bajo la luz de la mitología griega. Los textos muestran una descripción de la fauna y de la flora brasileña con dioses, semidioses, indígenas, ninfas y mancebos, interactuando en la construcción de este universo que mezcla mitos griegos con ritos indígenas. Dinis, bajo la óptica del período árcade, anticipa en parte la subjetividad romántica, haciendo poemas que abarcan temas como el amor, los celos, la venganza, la ira y la envidia. Su importancia prima por el carácter histórico, social y literario, ya que este autor y su obra traducen una naturaleza dual, pues el autor vivió tanto en Portugal, como en Brasil. De esa forma, republicar la obra *Metamorfoses* será útil al campo de las docencias, ampliando y enriqueciendo el universo poético tanto de la literatura portuguesa, como de la brasileña.

Palabras-clave: Antonio Dinis da Cruz e Silva, *Metamorfoses*, Arcadismo, color local.

## Sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	7
1 SOBRE ARCADISMO	
1.1 Contexto histórico do Arcadismo europeu e brasileiro .....	18
1.2 O Arcadismo no Brasil e em Portugal .....	23
1.3 O Arcadismo em Antonio Dinis da Cruz e Silva .....	37
2 SOBRE CÂNONE E SISTEMA LITERÁRIO	
2.1 Cânone .....	40
2.2 Sistema literário.....	51
3 <i>METAMORFOSES</i> E O ARCADISMO .....	56
3.1 Manutenção de traços árcades .....	58
3.1.1 A presença da mitologia árcade .....	58
3.1.2 Aspectos formais árcades .....	72
3.2 Fuga aos traços árcades .....	76
3.2.1 A cor local .....	76
3.2.2 A sexualidade .....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS .....	99

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Observando a história da literatura, cada novo momento é uma oposição ao anterior. O homem parece estar sempre insatisfeito com a direção de seu próprio tempo e por isso rompe com o presente propondo algo novo. Porém, ao analisar o novo, muitos elementos, ainda mais antigos que os abandonados, voltam à tona. É o velho que, misturado a certas tendências, torna-se novidade. Essa proposição foi o que me motivou a fazer uma verdadeira busca arqueológica no século XVIII, na medida em que procuro recuperar os modos de se pensar e fazer poesia neste século.

Assim, através da obra *Metamorfoses*, de Antonio Dinis da Cruz e Silva, procuro estudar e acompanhar como os historiadores e os críticos literários relataram tal obra e tal autor em suas histórias literárias. Visei concentrar-me no entendimento de o porquê, para muitos destes estudiosos, desse conjunto de poemas passar despercebido. Dessa forma, este trabalho inclui análises das poesias de Dinis, tendo como *corpus* principal a interação desta obra como um processo natural de transitividade literária, que surgiu entre um Brasil ainda colônia e sua independência.

A subjetividade histórica e o curso positivista e pragmático observado em algumas histórias literárias não levam em conta as diferentes nuances apresentadas pelas transformações sofridas pela sociedade. Além do que, se a literatura é sempre fruto de uma determinada época, tentar delimitar o quanto o presente se faz vivo dentro da obra literária é algo praticamente impossível de ser determinado, orientando-se apenas pelo esteticismo que a obra comporta. Dessa forma, entendo que o estudo de um determinado período literário deve levar em conta as singularidades apresentadas pelo curso da história e de seus principais elementos.

Sandra Pesavento (2006) pressupõe que, quando se estuda, se pesquisa ou mesmo quando apenas “é lançado um olhar curioso” sobre um período histórico, deve-se sempre ter em mente que a interação e a interpretação dos processos sociais, históricos, políticos e literários devem ser levadas em conta. Diante disso, percebo que apenas um julgamento interdisciplinar histórico dos fatos não faz história, mas sim uma representação imaginária

formada por dados reconstruídos pelo passado. O historiador tem tarefas a serem cumpridas. E ele as constrói conforme seus interesses, tentando através de estruturas narrativas persuadir o leitor. É o discurso apresentado pelo pesquisador/historiador que torna a história concreta, pois como disse Augustina Bessa-Luís, “a história é uma ficção controlada” (BESSA-LUIS, 1983, p. 224).

Diante desta proposição, estimei não uma “nova forma” de enfrentamento histórico, mas um olhar entre o que tenho intenção de pesquisar e tudo que, direta ou indiretamente, pode ser levado em conta: documento, fato, mito, verdade, cânone, história, ficção, imaginário, literatura.

Em minha graduação, na Universidade Federal do Rio Grande (FURG), a poesia sempre me chamou a atenção, talvez pelo fato de trabalhar com a proposição das imagens sob o viés dos signos linguísticos ou, simplesmente, pelo seu caráter místico e misterioso. Sendo assim, a poesia exerceu em minha pessoa um fascínio único. Isso, é claro, me levou a querer estudá-la, entendê-la. Primeiramente, de forma indireta e incipiente, mas não demorou muito para que eu me desse conta de que era preciso “dirigir” esses estudos, canalizá-los de alguma forma para que pudessem então ser orientados.

Assim, nascia em 2008 uma pequena ideia proposta pelo professor Artur Emilio Alarcon Vaz, a qual se transformou num projeto de Iniciação Científica e, posteriormente, na presente dissertação de mestrado. O proposto consistia em se fazer um recorte, tanto histórico como social, na plenitude do esteticismo árcade, no século XVIII e, como a poesia sempre esteve presente, o escritor escolhido foi Antonio Dinis da Cruz e Silva, poeta português de vida transitiva entre a colônia e a metrópole no período colonial.

Cruz e Silva chamou a atenção pelo trabalho poético e estético que sua poesia apresenta, pois trata da recriação de uma “nova terra”, uma poesia que, apesar de estar sob a égide do Classicismo, representa os costumes e hábitos da colônia, uma obra ufanista, de viés tipicamente nacionalista.

Logo comecei a questionar-me. Seria possível uma obra dita árcade, com seus rigores formais, suas expressões moldadas ao gosto camoniano e que se serviu completamente dos modelos estabelecidos pela Europa, tomar outra direção e ainda por um poeta de origem



portuguesa? Ao tentar-se definir conceitos que pudessem de alguma forma expressar os resultados das pesquisas, abria-se sempre ao nosso redor outras hipóteses teóricas que, de alguma forma, acabavam por ampliar o objeto de pesquisa, o que para o momento não era viável.

O primeiro enclave formou-se a partir do momento em que tentei demonstrar que os poemas *Metamorfoses* poderiam em muito estreitar relações com o princípio de nacionalização da literatura brasileira. Esse pensamento foi logo rejeitado à medida que fui descobrindo que a questão da nacionalidade literária estava muito distante de ser explicada sem um critério objetivo.

Logo, este estudo se fazia cada vez mais complexo em virtude das muitas “variantes” apresentadas ao longo das histórias literárias propostas pelos críticos e historiadores. Em *Capítulos da literatura colonial*, de Sérgio Buarque de Holanda, o historiador atenta para o fato de que já muito antes do que se imagina “o índio não é mais um instrumento inerte, um simples ornamento da natureza. No século XVIII, esse elemento passa a ser percebido como o precursor do romance indianista que viria no século seguinte” (1991, p. 75). Essa leitura de Sérgio Buarque de Holanda vai ao encontro da ideia de que obras como *Caramuru*, de Durão, ou *O Uruguai*, de Basílio da Gama, tratavam a temática do índio diferentemente de *Prosopopéia*, de Bento Teixeira, ou mesmo de *Ilha de maré*, de Manoel Botelho de Oliveira. Com isso, a ideia de que através de Cruz e Silva poderia ter-se dado início a um sentimento de nacionalização já não ofertava mais sentido.

Assim, reestudando novamente a poesia de Cruz e Silva, percebi que ela está indelevelmente preconizada pelos padrões gregos e tenuamente orquestrada pelos elementos nacionais, como a fauna e a flora em sua exuberância. Essa obra compõe-se de uma imitação da realidade composta pela universalização da natureza, da fuga dos grandes centros para o campo e, sobretudo, do racionalismo poético. O elemento indígena e suas lendas estão presentes nas doze metamorfoses, mas em que medida isso transforma seus poemas em literatura nacional? Falar na fauna e na flora como descrição já foi considerado em algum ponto da historiografia literária como sendo, sim, digna deste rótulo? O que é ser naturalista para a crítica literária; ter um comprometimento maior com o conteúdo e menos com a forma, como expressou posteriormente Machado de Assis em *Instinto de nacionalidade*? Percebi que

o subjetivismo literário e histórico seriam realmente os problemas a serem trabalhados ao longo da dissertação.

De acordo com Antoine Compagnon, em *O demônio da literatura*, a tradição literária pode ser vista como um sistema sempre em eterna mutação. Este sistema encontra-se em movimento constante recompondo-se à medida que surgem novas obras. Para o teórico, “um novo escritor pode alterar toda a paisagem da literatura, o conjunto de sistemas, suas hierarquias e suas funções” (COMPAGNON, 1999, p. 34). Para minha pesquisa, este fato é imprescindível, visto que o autor da obra *Metamorfoses* enquadra-se perfeitamente neste conjunto de novas tendências agregadas aos modelos antigos.

Dessa forma, se Dinis não participou da institucionalização da nacionalidade nas letras coloniais, em que medida sua poesia estaria adequada ao período chamado de Pré-Romantismo? Tal aspecto já foi propositadamente abordado na obra *Manifestações do período colonial*, de José Aderaldo de Castello, no qual ele aborda ser o sentimento nativista “uma constante fundamental de nossa evolução literária, e, portanto, uma das principais características da literatura brasileira” (CASTELLO, 1921, p. 23).

Ou mesmo o puro reconhecimento de uma “substância” transitiva que parece passar de obra para autor e vice-versa:

Sob este aspecto, podemos reconhecer na obra (*Prosopopéia*) a vontade inicial de escrever para o Brasil, manifestação de uma atitude, que pode ser dada como antecipadora daquela expressa por Frei José de Santa Rita Durão no prólogo de *Caramuru* (CASTELLO, 1921, p. 67).

De fato, estas afirmações forneceram dados para analisar a obra de Dinis sob este viés nacionalista, seguindo outras obras contemporâneas de autores brasileiros. Para comprovar essa ideia, seria necessário questionar os motivos que levaram diversos críticos e histórias literárias a considerarem a falta de canonicidade da poética de Dinis.

De acordo ainda com Castello, o surgimento das “academias literárias” em nossas letras dá-se pelos anos de 1580 a 1756, mas o historiador não detalha se tais academias teriam ligação direta ou indireta com as academias utilizadas pelos árcades, nem mesmo se a construção literária na colônia já comportava um pequeno “círculo literário” muito antes do que se pensa. Na sua história da literatura brasileira, Veríssimo (1981) afirma que: “Como

assembléia ocasional de literatos que reciprocamente se recitavam os seus versos e prosas, havia academias no Brasil ainda antes do século XVIII. Gregório de Matos já notavelmente a elas se refere nos seus versos satíricos” (CASTELLO, 1921, p. 51).

Isto me remeteu à ideia de que, se Cruz e Silva foi fundador da Arcádia Lusitana em Lisboa, certamente teria tido relações com essas academias brasileiras antes da publicação da obra *Metamorfoses*. Cruz poderia estar ciente de que haveria modificações na poesia, tornando-a mais romântica e nacionalista, comumente ter lido poemas de autores locais, como os de Gabriel Soares ou os de Frei Itaparica.

Sendo assim, o poeta português poderia ter se apropriado de alguns elementos da fauna e da flora brasileira. Esta pequena aporia fez-me observar que o curso estético na literatura suscita um olhar curioso, a fim de evitar as “verdades absolutas” que por si só se bastam. Mesmo que estas sejam fornecidas, estimuladas ou condicionadas pelo meio acadêmico, o pesquisador deve estar muito atento para as suas fontes de pesquisa, para não incorrer mais adiante no erro.

As leituras canalizavam-se para pontos nos quais a historiografia literária demarcava suas fronteiras. Sob esse aspecto, algumas obras traziam já na fase seiscentista este “espírito nacional”. No ano de 1601, surge a obra *Prosopopéia*, de Bento Teixeira, poema laudatório aos moldes de Camões. Segundo Castello, essa obra já pode ser vista como representante de um Brasil Colônia:

Sob este aspecto, podemos reconhecer nela a vontade inicial de escrever para o Brasil, manifestação de uma atitude, que pode ser dada como antecipadora daquela expressa por Frei José de Santa Rita Durão no prólogo de *O Caramuru* (CASTELLO, 1921, p. 67).

Em outro ponto, Castello (1924) descreve: “Já se manifesta um autêntico sentimento nativista, quer dizer, luso-brasílico, atingindo a maior glorificação do herói na exaltação de seus feitos ao lado de D. Sebastião”. Em Manoel Botelho de Oliveira, encontra-se uma obra mais madura, mais ajustada ao Classicismo português e ao movimento barroco. Entre as obras que escreveu, *Ilha de maré* é a que mais traduz o viés nacionalista, ao tratar-se de um poemeto que traduz o entusiasmo pela terra:

De fato, o poeta ressalta nossas frutas, legumes, plantas, árvores, águas e ares em comparação com similares europeus, afirmando sempre a superioridade dos primeiros sobre os segundos, enquanto decanta as melhores qualidades da terra ao mesmo tempo em que nos oferece uma apreciação injusta ou um exagerado sentimento de superioridade, decalcado em valores materiais (CASTELLO, 1921, p. 73).

Porém, ao analisar a historiografia literária, percebo que o início da literatura brasileira, ainda no Brasil Colônia, está agregado a muitos fatores, mas esse fato não nega que a influência europeia foi transplantada de maneira direta para os incipientes escritores, poetas, oradores que então surgiam no período colonial. Outro fator o qual atuou diretamente em nossa produção literária foi a vinda da família real para o Brasil em 1808, que propiciou uma nova fase de labor intelectual à desestimulada colônia, principalmente pela fundação de universidades, pela liberação da imprensa e pela série de reformas que desde cedo principiou.

Castello, como foi exemplificado anteriormente, interpreta o período temporal de 1764 a 1836, dividindo-o em duas partes. O primeiro momento comporta as obras ditas árcades influenciadas pelos portugueses, enquanto o segundo momento sofreria a influência exercida pela vinda da família real. No primeiro, estariam as obras neoclássicas, presas em sua forma ao rigor clássico, enquanto os textos escritos após o ano de 1808 seriam vistos como obras pré-românticas. Antonio Dinis da Cruz e Silva, apesar de publicar *Metamorfoses* ainda no século XVIII, é citado por Castello (1921) como um poeta pré-romântico: “Já se reveste de particular importância literária dentro do período de João VI, [...] o árcade português Antonio Dinis da Cruz e Silva”. No entanto, Castello não explicita os critérios adotados, sem mostrar se suas hipóteses estariam embasadas no aspecto temporal das obras estudadas ou se entraria junto neste estudo o aspecto histórico.

José Veríssimo (1981) compreende de maneira diferente essa posição adotada por Castello. Para Veríssimo, não existiu literatura no Brasil antes do final do século XVIII e tudo o que foi escrito anteriormente não tem valor algum do ponto de vista literário, apenas histórico ou documental. Em sua história literária, Antonio Dinis da Cruz e Silva é citado primeiramente na introdução de sua *História da Literatura Brasileira* como sendo fundador da Arcádia Lusitana no ano de 1756.

Veríssimo (1981) aponta para a intersecção preponderante entre os períodos literários, pois pensar em literatura temporalmente significa compreender que não existem momentos

estanques, que cada período estético se complementa até que um novo o absorva lentamente, mas isso não quer dizer, necessariamente, o fim de uma estética para o recomeço de outra, apenas há certa congruência entre os períodos temporais.

De acordo como Sérgio Buarque de Holanda (1991), “muitas vezes, o historiador tenta isolar o curso da história dotando-as de significados objetivos”. O caminho percorrido pelo historiador nem sempre segue o curso correspondente aos fatos e tentar administrar um conceito, encaixá-lo para que caiba dentro da proposta que se quer apresentar como “verdadeira” faz parte do jogo da subjetividade histórica.

Um exemplo acerca do que foi disposto por Sérgio Buarque de Holanda vem ao encontro das disparidades com que são classificados os períodos literários. Não há um consenso, uma linearidade nas proposições apresentadas. E nem poderia haver, cada autor, historiador, pesquisador ou crítico vê apenas o que o cerca. Dessa forma, quando são disponibilizados elementos, utiliza-se um juízo de valor, que muitas vezes pode estar centrado em uma taxonomia artificial ou em uma demasiada inocência.

O historiador ainda faz uma analogia, observando que os períodos históricos são como as estátuas de um museu, absolutamente distintas umas das outras, cercadas por correntes que as separam. Ao (re)pensar sobre essa condição proposta por Sérgio Buarque de Holanda, observa-se que muito pouco se sabe sobre o período de 1600 a 1836, e, portanto, classificar como Barroco, Arcadismo e Pré-Romantismo encerram “tudo” e “nada” ao mesmo tempo.

Sabe-se que o Barroco não foi apenas um período estético que se orientou pela forma complexa de escrita, e sim que o século seiscentista foi de fortes acontecimentos históricos. Esses momentos de transição levaram a sociedade a chocar-se de forma direta com a mentalidade que surgia de um “novo mundo”.

Para Sérgio Buarque de Holanda:

É inevitável, no entanto, que quando se trate de compreender qualquer período histórico, destacá-lo ao menos provisoriamente, ao menos do processo onde se insere moderar-lhe mentalmente o ritmo, tentar discernir, quando possível, suas fronteiras aparentes, para chegar a uma visão nítida e unitária (HOLANDA, 1991, p. 177).

Essas palavras nortearam esta caminhada no sentido da aceitação dos pressupostos que movem o curso da história. As “etiquetas”, como são referidas a essa maneira taxonômica de categorizar a história, encontram problemas também no século XVIII, sob a delicada camada de verniz encontrada na estética árcade.

Já Veríssimo acredita que a primeira metade do século XVIII foi extremamente infértil no campo poético, caracterizando-se especialmente pela escassez de bons poetas e pela fundação das academias literárias. O estudioso acredita ter sido somente no final daquele século que surgiram bons poetas, os melhores no período colonial. De certa forma, de acordo com os registros feitos pelo padre franciscano Jaboatão, somente em sua ordem havia mais de trinta colaboradores, mencionando obras de devoção, panegíricos de santos, sermões e, também, versos e história, nas quais se incluem obras impressas e/ou manuscritas.

Muitas academias surgem precedendo o século XVIII, como dito antes, mas passam a funcionar de maneira mais “organizada”, regularizando-se a partir de 1724, quando foi criada, na Bahia, a Academia Brasileira dos Esquecidos, que em tudo imitava a metrópole. Fundava-se esta sob a proteção e cuidados do vice-rei, sendo antes estabelecida por ele no seu próprio palácio. Sob o auspicioso olhar do vice-rei, essa academia teve a pompa e a estimulação literária produzida pelo que se teve de melhor em matéria de pessoas graduadas, que se achavam então, nesse momento, na Bahia. Deram-na às pessoas de melhor entendimento intelectual, fizeram-se versos, houve grandes e discretos assuntos, enfim uma academia de porte.

De acordo com Veríssimo (1981), embora essas academias possuíssem um fraco espírito intelectual, já mostravam certo sentimento nacionalista, uma vez que tentavam cortar as amarras com a metrópole. Como adendo, soma-se o fato de que a Academia dos Renascidos e a dos Felizes tiveram que estudar, sob os mais diversos aspectos, a geografia e a história do Brasil. Como afirma Veríssimo (1981): “Traduz evidentemente um íntimo sentimento de apego a terra, com a intenção, ainda certamente pouco consciente”.

Fica claro que estes escritores pouco ou nada sabiam do seu papel como pré-românticos ou qualquer outro rótulo que se queira dar, mas o fato é que suas obras já apontavam para um progresso das letras e da cultura do Brasil. Talhando pela nossa

emancipação intelectual, tiveram a intenção de despertar o gosto e amor ao estudo, tanto da nossa história, como da nossa cultura.

Um exemplo acerca deste incipiente espírito de nação pode ser visto, segundo Veríssimo (1981), na obra *História da América Portuguesa*, de Sebastião da Rocha Pita. Obra realizada com os propósitos da Academia dos Renascidos e que abrange o período de 1500 a 1724, glorifica tanto o Brasil quanto Portugal, através de um estilo acadêmico. Segue-se a ela *O compêndio narrativo do peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira, obra que, apesar de ter uma opulenta forma de escrita, encerra em sua narrativa a fauna e a flora do Brasil, sendo considerada por Ronald de Carvalho (1919) como a obra precursora dos ideais românticos na colônia.

É válido salientar também a narrativa *Diálogos das grandezas do Brasil*, de Ambrósio Fernandes Brandão. Estes primeiros escritos são “crônicas” a respeito dos peixes, das aves e da água, estando os estudos mais concentrados na descrição do Brasil do que propriamente no fundo literário. Essas obras têm um valor maior por prestar informações aos colonizadores.

Encerrando parte da primeira gama de escritores que constituiu esse gosto nacional, entendo que Veríssimo termina este capítulo com a intenção de que a literatura feita naquela época revela uma forma de tentar retratar a si mesma. Mesmo que de forma vagarosa, esses escritores começam a ter uma vaga ideia de pátria, não tardando muito para que se chegue a uma autonomia política já no segundo quartel do século XVIII.

O estudioso e crítico da literatura Ronald de Carvalho, em sua *Pequena história da literatura brasileira*, acredita ser o meio, a raça e o fato histórico fatores preponderantes para a construção literária de uma nação. Como preâmbulo do capítulo I, Ronald de Carvalho atenta para o fato de que:

A história de um povo não está apenas na simples enumeração dos seus feitos guerreiros, das suas lutas políticas e religiosas, das suas conquistas e dos seus revezes. Há uma força íntima e superior que a determina, um impulso irresistível que lhe define as características, uma chama palpitante que a ilumina perenemente: a alma da raça (CARVALHO, 1919, p. 46).

De acordo com o proposto pelo estudioso, penso se Cruz e Silva já não dispunha deste “elemento” ao escrever suas *Metamorfoses* e, se não o dispunha, com certeza o adquiriu frente

às terras brasileiras ou através do estudo da literatura até então aqui produzida. Faz-se necessário esclarecer que, mesmo diante destas hipóteses, várias causas abrem-se incisivamente sob a obra de Cruz e Silva. Uma delas consiste no que Ronald ainda cita sobre os elementos formativos da literatura, que são precedidos de muitas variáveis. Alguns são peculiares de onde ela floresce, do povo; outros são exteriores, segue como que se fossem infiltrados pouco a pouco, tanto pelo viés intelectual, moral e/ou social.

De certa forma, Cruz e Silva parece ser o elo de intersecção entre os dois pontos propostos por Ronald, pois em sua poesia habitam os padrões clássicos, fruto de momento estético (elemento extrínseco), comportando também o elemento intrínseco, quando representa o índio em sua poesia, mesmo sendo sob a estética árcade, Cruz interioriza toda a cultura indianista como representatividade poética.

Ainda sob esta questão, percebo que as causas exteriores não devem ser vistas ou desprezadas como se fossem elementos de desnacionalização. De acordo ainda com Ronald:

As literaturas são como os seixos ao fundo quietos dos rios; precisam de muitas e diferentes águas para se tornarem polidas. E se por um lado podem ficar menores, perdem por outro, certas arestas duras e agressivas, infinitamente mais nociva à sua perfeição (CARVALHO, 1919, p. 47).

Sendo assim, penso que a inclusão de Cruz e Silva na literatura, pela estética árcade, não pode nem poderia ser motivo de descaracterização do nacional, do pitoresco, como já citado, uma vez que são os elementos externos fundamentais para que a literatura nacional evolua e amadureça. Roberto de Oliveira Brandão (2001) fundamenta essa mesma ideia em sua *Poética e poesia no Brasil Colônia*, pois a imposição estética que alguns períodos concentram “acaba por impor conceitos fechados de sentido, devendo o poeta respeitar e o leitor, reconhecer” (BRANDÃO, 2001, p. 120).

Essa questão pode ser facilmente encontrada nos textos de Cruz e Silva, pois o poeta concentrou, em um estilo clássico, uma nova maneira de se fazer poesia sob um viés em que o rigor clássico era considerado quase como uma lei, um fator interno inerente à razão e à natureza. Dessa forma, consumidores e produtores de poesia deveriam apreciar a obra de arte de acordo com os modelos poéticos em voga, isso implicava em um enorme trabalho da disciplina do pensamento, da sensibilidade e da expressão.



Deve-se a esses fatos que a obra *Metamorfoses* concentre, ainda, certo rigor formal aos moldes clássicos e é clara a sua intenção. Observe-se:

Nesse contexto, tornar verossímil uma obra significava, para o artista, filtrar sua experiência empírica das “impurezas” próprias da realidade, ajustando-a a unidade e coerência dos sistemas lógicos, éticos e ontológicos formulados pelos antigos (BRANDÃO, 2001, p. 21).

Hauser (1978) também incide na falsa percepção dogmática, oriunda do Classicismo, de se considerar a obra de arte como um “conjunto orgânico” totalmente unitário, impregnada em todas as suas concepções dos mesmos princípios formais. Assim, a obra literária mantém sempre um diálogo aberto com o seu meio temporal e com a sua realidade social:

Mas o fato de o que conta artisticamente é apenas aquilo que sucede realmente dentro dos limites da obra e figura entre os elementos do conjunto não significa, de modo algum, que a obra de arte seja um todo completamente integrado. A tese de que nenhum dos seus elementos poderia ser omitido ou nada poderia ser acrescentado sem destruir, pelo menos prejudicar o efeito do todo, se aplica somente às produções do classicismo mais rigoroso (HAUSER, 1978, p. 416).

Outro ponto a ser destacado consiste na ideia pressuposta, erradamente, de que o Arcadismo eclode apenas pela sua similaridade com o Classicismo na sua forma e/ou em seu conteúdo. O Arcadismo foi muito além, foi parte de uma revolução social, histórica e literária, relacionando-se diretamente com o curso da história. Os poetas árcades tiveram um papel de extrema importância para a independência política da colônia, como Ronald relata:

Quem fez a Revolução Francesa não foi Voltaire, com suas sátiras, nem Rousseau com seus romances: foi a fome, com suas dores e misérias. O povo brasileiro padecia é verdade, mas ainda não resolvera num projeto de revolução seus desejos de viver melhor e fartamente (CARVALHO, 1919, p. 153).

Em outro momento, segue o crítico:

Nossa fase histórica política, andar sempre ligada à literatura; foram os homens mais notáveis do momento, pela cultura e pela inteligência, que tentaram o primeiro golpe contra a manopla de ferro dos vice-reis prepotentes, contra a injustiça e legalizada dos magnatas da corte de D. Maria I (CARVALHO, 1919, p. 152).

De certa forma, fica expressa, nestas passagens, a importância destes homens que fizeram a revolução não com armas, mas com palavras. Esses poetas atribuíram um caráter histórico à Inconfidência Mineira, diluindo-a entre ficção e realidade.

O século XVIII, pode-se assim dizer, encerrou singularidades especiais, as quais fizeram deste um período em que as expressões literárias abrangeram uma estética contaminada pelas ideias políticas, econômicas e sociais. A forte presença de estrangeiros na busca por riquezas dentro do território brasileiro não pode ser considerada somente de forma negativa, pois ajudou para que aqui fosse despertada uma visão nativista em oposição aos interesses metropolitanos.

Compreende-se, assim, que o sentimento naturalista foi sendo pouco a pouco engendrado ao povo brasileiro, parte pelo aspecto social, histórico e ideológico; parte pelo desejo de se fazer literatura no Brasil. A literatura de um país, como disse Antonio Candido, não nasce, mas floresce, e conosco, naturalmente, não poderia ser diferente.

## 1. SOBRE O ARCADISMO

### 1.1. Contexto histórico do Arcadismo europeu e brasileiro

O século XVIII é uma encruzilhada de correntes espirituais e estéticas. É uma época de crises, há uma confluência de estilos de ideias e filosofias, o poder sai das mãos da aristocracia e passa para a burguesia, o que resultou em uma profunda manifestação cultural, artística e literária.

As ciências evoluem tornando o homem mais avançado, mais racional, mais investigativo, o que diretamente conflui para o alargamento mental baseado no progresso da atividade científica. Entre 1715 a 1789, a *Enciclopédia*, uma espécie de manual contendo ideários sociopolíticos, foi a “Bíblia” desta nova mentalidade que surgia. Através desta, a burguesia criou uma sociedade moldada pela máquina, pela técnica, pela indústria. Na França, homens como Diderot, d’Alambert, Rosseau e Voltaire movem o curso da história através de suas revoluções. Literariamente, até a segunda metade, o século XVIII encontra-se em transição devido às contradições que o assolam, polarizado pela luta entre a liberdade e a tradição, o choque de pensamentos torna-se inevitável. A forma que mais imperou no século XVIII na Europa e, em especial em Portugal, foi o movimento provindo da Itália denominado Arcadismo.

Ao final do século XVII, rainha Cristina da Suécia fixou residência em Roma, logo depois de ter abdicado ao trono e ao luterismo, convertendo-se ao catolicismo. Algum tempo depois de andar pelas cortes europeias, com um enorme séquito e uma imensa biblioteca, o que acabava por escandalizar a nobreza e o povo pelo saber de suas ideias, a rainha Cristina encontrou abrigo no Vaticano. Inteligente, culta e entregue totalmente aos estudos filosóficos e literários, trouxe o hábito de formar grupos de estudos compostos por cientistas, filósofos, sábios, poetas e escritores, com os quais se empenhava em discutir as leituras destas obras, propondo problemas ou resoluções de trabalhos literários e científicos. Na cidade de Roma, a

rainha Cristina atraiu para estas reuniões a elite do pensamento europeu, formando a primeira academia com um cenário intelectual, que, após sua morte, se transformaria, em 1690, na Arcádia, primeira academia composta por um regulamento e por um programa que mantinha em sua estrutura dezesseis membros.

Embora os séculos XV e XVI representem para a história do Ocidente um ponto importante, pois fundamentaram a transição da Idade Média para a Idade Moderna com acontecimentos históricos importantes (tais como o Renascimento, a Revolução Comercial, a ascensão da burguesia, a formação dos Estados Nacionais e o Absolutismo), foi somente no século XVIII que as amarras com o mundo medieval foram realmente cortadas, pois se por um lado o mercantilismo alterou a vida e as relações econômicas desta sociedade, a vida política e social mantiveram as mesmas estruturas.

O século XVIII foi primordial para determinar o embate político entre a burguesia e a nobreza. Se por um lado, a classe burguesa tornava-se indefectível do ponto de vista político, dominando e controlando a economia do país, por outro era visível a decadência da nobreza e o descrédito de toda a aristocracia junto à população. Desse modo, sentindo-se fortalecida, a burguesia, como classe de prestígio, passou a requerer decisões políticas antes alçadas apenas aos nobres do Congresso.

Os ideais iluministas e suas ideias de vanguarda vinham sendo preparados desde o Renascimento, mesmo sob o auspicioso olhar da Igreja no século XVII. Muitos estudos continuavam a ser efetuados no campo da ciência e da filosofia, pensadores e filósofos como: Francis Bacon (1561-1627), Descartes (1596-1650), Locke (1632-1704) e Newton (1642-1727) continuaram o racionalismo da Renascença, aprimorando o legado deixado por Copérnico e Galileu.

As ideias iluministas chocavam-se diretamente com as duas maiores forças atuantes no século XVIII: a Igreja e o Estado Absolutista. Politicamente, os iluministas rejeitavam qualquer autoritarismo dos reis absolutistas, argumentando que os homens são todos igualmente dotados de razão e só a ela devem obedecer. Sendo assim, o poder não poderia concentrar-se apenas em um só indivíduo, sob pena de ferir o princípio básico de igualdade dos homens.

Não obstante, os iluministas rechaçavam os privilégios da nobreza, entre estes os direitos herdados pelo nascimento que os colocava em posição superior ao povo. Surgia assim, o ideário iluminista voltado para a democracia e para a igualdade social. No aspecto religioso, houve um áspero choque entre os iluministas e as ideias dogmáticas promulgadas pela Igreja, as quais se sustentavam pelo princípio da fé. Para os iluministas, a fé pressupunha um ato ingênuo e ineficaz, pois se erguia sob o exercício do crer sem examinar propriamente os fatos, sem questioná-los, apenas sob o dogma da aceitação por si só das coisas. De certa forma, essa questão incomodava os iluministas que queriam submeter todas as questões que envolvessem a realidade à análise da razão.

Dentre os principais filósofos e pensadores a serem destacados que atuaram na *Enciclopédia*, encontram-se Voltaire, um dos ideólogos do despotismo esclarecido; Montesquieu, autor de *O Espírito das leis*, no qual é defendida a doutrina dos três poderes (o Executivo, o Judiciário e o Legislativo) e, por fim, Rousseau, que escreveu o *Discurso sobre a origem e a desigualdade entre os homens*, obra em que defende a tese da bondade natural, no qual todo homem traria consigo a condição nata da bondade, pervertendo-se apenas quando entra em contato com a sociedade e, dessa tese, surgiria a teoria do “bom selvagem”.

No início do século XVIII, o Brasil ainda não existia como nação e não havia fronteiras que delineassem os limites territoriais, as regiões eram autônomas e isoladas sem nenhum tipo de comércio ou outra forma de relacionamento, mantendo como referência apenas o idioma português. A expressão “brasileiro” ainda não era designada para quem nascia no Brasil, discutia-se se a denominação correta era brasileiro, brasiliense ou brasileiro. A colônia era uma densa unidade, geograficamente formada por províncias estranhas e isoladas. Esse quadro só tende a modificar-se com a chegada do príncipe regente em 1808, quando as províncias fundiram-se em uma única unidade política, passando a existir uma corte e um gabinete, situados na cidade do Rio de Janeiro.

Como o futuro de Portugal dependia da ocupação e da defesa do Brasil, devido aos ataques estrangeiros, os rios amazônicos foram todos mapeados e seus pontos estrategicamente demarcados. Marquês de Pombal mandou erguer em Tabatinga, cidade fronteiriça com o Peru e Bolívia, um posto comercial e um forte, cuja tarefa era controlar o

acesso pelo rio Solimões. Outros postos haviam sido espalhados, sendo que as expedições tinham chegado ao Oiapoque e também ao rio Trombetas.

O Brasil era um imenso território virgem com pouco mais de três milhões de habitantes, sendo dois terços desta população escravos e estima-se que a população indígena concentrava-se em oitocentos mil índios. Como as incursões sempre demandaram investidas litorâneas, a maior parte do povoamento concentrava-se na parte litoral, mas algumas capitanias no interior já principiavam como: São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso.

A questão de manter a colônia isolada e sem cultura era resultado de uma política subsidiada pelo governo português, cujo objetivo maior concentrava-se em manter o Brasil inerte e apagado para as revoluções, longe da cobiça dos estrangeiros. Essa política social já se fazia muito antiga e foi promulgada por volta de 1548, quando Tomé de Souza recebeu do governo português doze instruções de como conduzir e comandar a colônia, de forma extrativista, em que tudo pudesse ser revertido em lucro. Dentre estas resoluções, constava manter-se impedidas as comunicações e a abertura de estradas, como forma de combate ao contrabando do ouro e do diamante.

A descoberta do ouro e do diamante em Vila Rica (Ouro Preto), Minas Gerais, Cuiabá, produziu uma grande migração de estrangeiros para a colônia, com isso não era apenas a população que dobrava, mas também chegavam ideias com novas formas de se ver a arte, os ideais de liberdade e de justiça social. Havia uma centelha de revolução que se formava contra os mandos e desmandos da coroa portuguesa, tudo isso em meio a uma população analfabeta. A descoberta do ouro em Minas Gerais implicou outra atmosfera para a região, pois o Brasil saiu de uma exploração baseada na plantação de açúcar para expandir-se economicamente em torno da mineração. A cultura do açúcar predominava nas regiões litorâneas. Diferentemente, o ouro era buscado nos leitos dos rios, nas montanhas ou nas profundezas das terras, o que fez com que houvesse expedições cada vez mais ousadas, povoando o interior do país.

Essas ocupações em busca de riqueza, de certa forma, tiveram êxito em despertar no país uma pequena consciência nativista, em oposição aos interesses da metrópole, formando grupos urbanos que pensavam e refletiam em desarmonia com o regime português de usura.

Essas discrepâncias na maneira de pensar os levaram a usar a literatura como fonte para possíveis revoluções.

A febre pelo minério fez com que grupos sonhassem com os mitos lendários dos “rios pontilhados de ouro” e das “serras cravejadas de esmeraldas”. A questão da extração do ouro acomodou-se muito bem aos interesses da cidade de São Paulo, já que os paulistas viam nesta uma ótima oportunidade de afidalgar-se e de enriquecerem. Também outros estados, como Bahia e Pernambuco, construíram expectativas de ascensão social em cima da extração do ouro.

Segundo alguns historiadores, a busca por riquezas acabou por ocupar terras que ainda não tinham sido desbravadas, essa corrida ajudou também a despertar uma centelha daquilo que mais adiante se consignou chamar de “consciência nativista”, visto que se colocava sempre em oposição aos interesses metropolitanos. Assim, o monopólio colonizador e político de Portugal sob a colônia traziam à coroa portuguesa, além de um lucro fácil e seguro, certa proteção internacional, visto que alguns países europeus, entre estes a Inglaterra, tinham grandes interesses em comercializar seus produtos com o Brasil.

O país tornou-se parte integrante da economia de Portugal, o qual começou a se inserir na economia internacional; sendo assim, o Brasil colônia vivia sob o forte regime provincial português. Havia um sistema de informação devidamente organizado e amplo, que tentava impedir qualquer tipo de promulgação ideária que fosse contrária às dispostas pela corte. Esse controle baseava-se na vigilância e na censura, e tudo que era escrito deveria passar pelo crivo do Rei. Ideias que estivessem ligadas ao processo educacional eram criminalizadas, tanto na esfera da matéria escrita ou sobre notícias que pudessem emergir contra as decisões governamentais.

No ano de 1789, o Brasil contava com leis contra a proliferação de livros libertinos que, segundo a corte, proliferaram-se de maneira escandalosa e rápida. O enciclopedismo francês no século XVIII avultou uma onda de protestos que acabou por culminar com a prisão de vários poetas árcades acusados de crimes ideológicos. Evidentemente, tantos interesses no ciclo da mineração e a posição econômica adotada pela corte portuguesa acabaram por gerar

uma onda de conflitos e descontentamentos, assim, o século XVIII mineiro pode ser visto como um período intenso de tumultos e motins.

Uma destas, a mais famosa, chamada de “Inconfidência Mineira”, acendeu o combustível necessário para que outras ideias conspiradoras viessem à tona. O episódio da devassa mineira suplantou na colônia uma onda de rebeldia a despeito do controle da metrópole. Tais ideias circulavam sigilosamente pelos mais letrados, pelos comerciantes, pelos burgueses e pelos militares descontentes com a situação. Essa literatura de ideários subversivos, de acordo com o pensamento da coroa portuguesa, começou a ser explorada como um mecanismo de defesa para os revolucionários.

A saber, Marquês de Pombal tentou efetuar um governo diferenciado, dando uma certa liberdade à censura, consentindo em abrir-se para o conhecimento formulado pelo âmbito científico das nações envolvidas com o espírito das luzes. Pombal deteve-se em um governo conciliado com os preceitos iluministas, mas com um rigor absolutista. A corte portuguesa agia sempre em defesa de seus interesses e, através de Pombal, foram criadas companhias de comércio de navegação, as quais ligavam a metrópole à província. Foi suspenso o direito de ir e vir nas grandes áreas auríferas, os acessos às estradas foram todos fechados e, praticamente, toda a mão de obra disponível foi direcionada para as atividades no minério. No governo de Pombal, foi ainda abolida a distinção entre cristãos novos e velhos; também foi em seu governo abolida a escravatura no reino e dada a liberdade aos índios que se encontravam em regime escravocrata.

Com a atividade do minério em ascensão muitos das camadas urbanas, em consonância com o sonho de se aburguesarem, penhoraram suas terras em concessão de crédito, mas não raro as perdiam para as castas fundiárias.

Na segunda metade do século XVIII, ocorre a decadência na exploração do ouro e do diamante, o controle de Portugal se torna mais ostensivo, a população cada vez mais empobrecida se utiliza da literatura para divulgar ideias iluministas, as academias literárias (arcádias) serviam como aparelhos de propagação. Destarte, os poetas mineiros angariados pelas circunstâncias da época (Independência dos Estados Unidos, Revolução Francesa e a



primeira etapa da Revolução Industrial) contextualizaram diretamente com o espírito de revolta da colônia.

A Europa estava em guerra, Napoleão reinava imperiosamente, o governo português sentia-se ameaçado. É nesse íterim que surgem hipóteses de se construir um império luso-brasileiro, tendo como capital a cidade do Rio de Janeiro. Alguns acontecimentos tiveram um forte impacto na propagação das ideias francesas, entre estes o mais forte foi a fuga da família real ante o avanço das tropas bonapartistas. No entanto, havia um forte sentimento de livrar-se dos desmandos administrativos da Coroa Portuguesa. No caso da plêiade mineira, os escritores árcades fizeram uma literatura de viés político e social, engajando-se aos movimentos dominantes na Europa, em especial os da França.

## 1.2 O Arcadismo no Brasil e em Portugal

Carlos Reis (2003) chama a atenção para o fato de que definir a literariedade de um texto engajando-o em uma determinada nomenclatura (escola, período, grupo, geração) deve ser feita sutilmente, por ordem da imprecisão e da complexidade que a tarefa representa, uma vez que não faz muito sentido considerar a criação literária como passível de ser classificada, por isso tentar encaixar um termo que a defina em sua totalidade só mostra um lado individualista e idealista da taxonomia literária.

Embora a sucessão dos períodos literários não se coadunem de maneira uniforme, pode acontecer de ter-se um ou mais períodos em confluência sob um determinado recorte de tempo, sendo assim sempre um irá emergir de forma lenta e gradativa. Em suma, toda a análise deve ser relacionada analogamente com o período anterior e nunca isoladamente. Essa forma articulada de enfrentamento literário deve-se ao fato de que os períodos literários não são estanques no tempo, mas coadunam-se interligados por sub-períodos.

Paul Ricoeur, no primeiro capítulo de *Tempo e narrativa* (1994), abre com a seguinte aporia: “como se pode mesurar o tempo, se o passado já não é mais, se o futuro não é ainda e o presente nem sempre é?”, questionando o que é realmente o tempo. Da mesma forma, para

Carlos Reis, toda a relação intrínseca ou extrínseca que, diretamente ou indiretamente, seja sofrida pela literatura ao longo dos tempos convencionou-se chamar de “período literário”.

É lícito admitir que as relações sócio-históricas culturais tornam-se fatores predeterminantes para se caracterizar um determinado período literário. Dessa forma, o fluir temporal destes acontecimentos e sua representatividade histórica passam a delinear o que se chama de “evolução”.

Para Carlos Reis, o conceito de período literário está indelevelmente atrelado a outro conceito, o de “evolução literária”. Outro aspecto relevante consiste na imprecisão encontrada em demarcar os processos históricos, uma vez que estes emergem como “fenômenos dinâmicos” sempre maquiados, o que leva a crer que só há evolução literária a partir das rupturas, dos processos de interação, de rejeição e de acomodação propiciada pelo enfrentamento entre estes elementos.

Seguindo suas orientações, Carlos Reis atenta para outro conceito, o da geração literária. Este implica em abarcar uma coletividade seleta de escritores e intelectuais que comungam das mesmas aspirações tanto da ordem do político quanto do social. Devem estes convergir para as mesmas doutrinas filosóficas, desfrutarem dos mesmos anseios estético-literários e, por fim, estas projeções devem estar presentes nos textos por estes escritos.

Lançando um olhar mais profundo no esteticismo árcade, acredita-se que estes escritores e, em especial Cruz e Silva, encaixam-se no que foi promulgado pelo crítico português, uma vez que comungaram das mesmas orientações pedagógicas (congruem de um espírito intelectual único e similar), trazem a mesma vivência de problemas comuns (eventos políticos/sociais), os quais implicaram em diversos fatos que nortearam o curso de uma nova história, criaram um estilo, uma linguagem, um novo código.

Seguindo a ordem dos fatos, diferentemente do que se pode pensar, o conceito de “geração literária” nem sempre corresponde a um conjunto coeso e internamente solidário, pode acontecer de a taxonomia esbarrar na imprecisão temporal histórica. Este fato é imprescindível para o devir da evolução literária, pois é necessário que haja o choque entre as gerações para se dinamizar os processos literários.

Não diferentemente, Afrânio Coutinho (1986) considera a periodização literária uma tarefa taxonômica complicada, só sendo executada através de um árduo labor de formação intelectual. Criticam-se as divisões periódicas da evolução literária pelos resultados subjetivos e arbitrários que a tarefa vem apresentando, jamais correspondendo à realidade interna de uma época, desprezadas as forças imaginantes como centro de uma evolução, atrelando os acontecimentos a circunstâncias fortuitas.

Para Afrânio Coutinho, a divisão histórica da literatura tem sido de caráter unicamente político, os períodos correspondem aos reinados, seguindo datas arbitrárias, isoladas, que não passam de escolhas convencionais e oportunistas, não ofertando sentido para se caracterizar a literatura. Quando as divisões não expressam aspectos da história geral, com simples termos numéricos (séculos XV, XVI, XVII) ou com termos de conteúdo literário (Romantismo, Classicismo etc.) adotando como parâmetro de medida os limites dos séculos. Os pseudocritérios adotam obras célebres para esquadrihar a cronologia da história como referencial para dados históricos, políticos e sociais. Quanto à classificação da literatura por períodos, Afrânio Coutinho diz que:

Devemos concebê-los não como etiquetas linguísticas arbitrárias, nem como entidades metafísicas, mas como nomes que designam um sistema de normas que dominam a literatura num momento específico do processo histórico (COUTINHO, 1986, p. 15).

A falta de um critério objetivo acaba por suscitar o questionamento errôneo de que um período é um simples nome, neutro, significando uma etiqueta destituída de valor e sem a menor ligação com o seu conteúdo. Assim, a periodização literária acaba por definir-se como uma simples sucessão de datas, de tempo, de conveniências puramente didáticas. Dessa forma, entende-se que a periodização literária deve incorrer de um conceito geral da literatura, “não simplesmente como reflexo passivo ou a cópia do desenvolvimento político-social ou mesmo intelectual da humanidade” (COUTINHO, 1986, p. 18).

Para o estudioso, a periodização literária deve obedecer puramente a critérios literários, partindo sempre do pressuposto de que a literatura se desenvolve como literatura. Para este, um período desenvolve-se sempre em um determinado sistema de normas, de padrões e convenções literárias. Assim, cada estudo dirigido, cada obra analisada, deve ordinariamente atrelar-se a esse sistema. A história cronológica de um período consistirá em

mostrar a ascensão e a decadência das normas vigentes de período, bem como a mudança de um sistema para outro.

O principal aspecto que pode ser extraído do pensamento de Afrânio Coutinho implica o juízo de valor atrelado à palavra “norma”. Para o crítico, tudo gira em torno desta, a distribuição dos períodos literários deve ser classificada pela promulgação das regras que os sistemas ofertam. Cada período dispõe das suas, podendo sobrepor ou coincidir com novas normas que a todo o momento surgem. Os períodos não se encontram isolados ou abstraídos no tempo, podem confluir com outros sistemas e regras, porém, sem jamais começarem e terminarem em momentos precisos.

Assim, novas normas substituem as antigas que, já desgastadas, dão vazão a um novo ciclo, que progressivamente se interpenetrará em novas regras e assim sucessivamente. Sendo assim, em vez de unidades temporais têm-se unidades tipológicas que se entrecruzam por camadas de profundidades.

Porém, adverte o crítico, para que se possa compreender um período literário por esse viés, se faz necessário um estudo das características do estilo literário que as dominou; os princípios estéticos e críticos que constituíram o seu sistema de normas; a definição e história do termo que a designa; as relações da atividade literária com as demais formas de atividade; as relações dentro de um mesmo período como manifestação geral da vida humana; as relações dentro de um mesmo período entre as diversas literaturas nacionais e, por fim, as causas que deram o nascimento e morte ao conjunto de normas próximas, causas de ordem interna ou literária e de ordem extraliterária, social ou cultural.

Concluindo, ficou observado que Afrânio Coutinho e Carlos Reis primam pela análise sistemática dos períodos em sua excelência, dando a cada elemento uma importância ímpar, tanto pelo modo de pesquisa a ser aplicado como pelo olhar profundo que lançam em suas análises. A leitura e a compreensão do que foi exposto, de certa forma, dá uma autoridade conceitual para ser entendido um pouco mais do que foi o século XVIII e de suas relações com a história, com a política, com a literatura, e, por fim, com as artes em geral.

O Iluminismo francês, apoiado na ciência, na razão e no progresso, influenciou em largas escalas intelectuais pelo mundo todo. Não diferentemente do Brasil, a nação portuguesa

sofreu a influência secular das luzes. As guerras pelas quais atravessou, aliadas aos preceitos iluministas, provocaram um sentimento de apatia por parte da nobreza, que referendava uma política de concentração do poder e de revolta por parte da classe burguesa, ansiosa por mudanças. No século XVIII, Portugal ainda era um país economicamente medieval, extremamente religioso, preso a uma monarquia conservadora, baseada em preceitos dogmáticos e imutáveis, todos calcados pelos princípios da fé.

Esse quadro tende a mudar devido ao apoio de D. João V e a Luís Antonio Verney (1718-1792), que publica a obra *Verdadeiro método de estudar* (1746). Dividida em dezesseis cartas, o seu trabalho propõe uma reforma geral do ensino em Portugal, apoiando-se em um estudo laico e de ideário iluminista, a obra baseava-se inicialmente na racionalidade do pensamento e na cientificidade das coisas. Com Verney, o ensino religioso e peremptório vai aos poucos sendo descartado, dando lugar a um ensino aberto. Com a expulsão dos jesuítas, a universidade abre-se à pluralidade das ideais sociais, fugindo do cerco espanhol de mais de dois séculos.

Dessa maneira, Marquês de Pombal promove uma série de medidas econômicas, sociais e políticas, na intenção de nivelar Portugal aos países europeus mais culturalmente desenvolvidos. Com o rigor de seu comando, incrementa a instalação do espírito iluminista, possibilitando o avanço da ciência e das artes; mas prende-se ao sistema monárquico do Absolutismo, reinando com braço de ferro. Importa muitos professores estrangeiros para trabalharem na Universidade de Lisboa, todos com intensa atividade filosófica e científica, o que por sua vez acaba promovendo em Portugal uma revolução do saber intelectual.

Assim, é sob esta efervescência cultural, que surge o esteticismo arcáde. Primeiramente, se mostra sem muita expressão na obra *Fênix renascida*, no qual já é percebido um sentimento antibarroco. Pouco a pouco, obras como *Arte poética* (1748) e *Um dicionário poético* (1765) trazem à voga o sentimento de escritores greco-latinos e sua forma clássica de se fazer poesia.

O Arcadismo nasce sob a égide das fermentações ideológicas, filosóficas e políticas, condicionada a uma nova sociedade. Formada pela classe ascendente, a burguesia projetou na estética arcáde um veículo que promulgava os ideais da ilustração, veiculando-as sob a forma

de valores que se opunham ao tipo de vida luxuosa vivida pelas cortes aristocráticas e, em especial, pela arte que esta consumia: o Barroco.

A idealização de uma “vida natural” surge em oposição à vida de riqueza levada pelas cortes e a seus gastos exorbitantes; a “humildade” em contraponto aos mandos e desmandos e as injustiças sociais; o “racionalismo” em oposição à fé desprovida de qualquer reflexão; a “linguagem simples e direta”, opondo-se ao rebuscamento linguístico do Barroco.

Dentre as principais características da estética árcade pode-se citar *fugere urbem*, em que, sob a influência do poeta Horácio, os árcades defenderam o bucolismo como sendo o ideal para uma vida bela e defendiam a concepção de uma vida simples e natural junto aos campos distantes dos centros urbanos. Esse pensamento apoiava-se no princípio proposto pelo filósofo francês Rousseau, o qual defendia a concepção de que a sociedade corrompia o homem. A *aurea mediocritas* é outra característica a ser destacada, pois imbrica-se mais um extrato da poesia horaciana, no qual a idealização de uma vida mediana, mas feliz, só pode ser concebida próxima da natureza, renegando qualquer contato com a civilização.

O “convencionalismo amoroso” foi o substrato da poesia árcade, pois para estes poetas fazer poesia dependia em muito de não falar em si, de não expor seus reais sentimentos e suas opiniões. O poeta árcade no plano amoroso identificava-se sempre como sendo um “pastor” que ama e confessa sua paixão, convidando a mulher amada para levarem uma vida simples e feliz junto à natureza. Na maioria dos poemas escritos, em especial na primeira geração, não há variações emocionais, o poeta eleva seus sentimentos ao nível máximo da razão. Outro ponto a ser destacado é o “distanciamento amoroso”, o qual consiste em promulgar a mulher como um ser superior e inalcançável, neste caso a mulher amada mantém sempre alguma relação com a mitologia, que a mantém distante e incorpórea.

O *carpe diem* foi uma característica muito aplicada pela escola, aproveitando um tema já largamente utilizado pela estética barroca, pois os árcades deram uma nova conotação ao conceber o amor como uma efemeridade da alma, algo que deveria ser resolvido ainda em vida e não pós-morte, como reverenciava o Barroco.

Esses foram os valores culturais assumidos pela sociedade europeia no século XVIII, em um momento de clara contestação política e social, que deflagrando os privilégios da

nobreza e do clero, propunham uma sociedade justa, racional e livre. Engajados nos processos de luta que culminou com a burguesia no poder em 1789, os árcades podem ser vistos, sob o ponto de vista ideológico, como uma arte revolucionária, porém sob o ponto de vista estético, extremamente conservador, visto que ainda estavam muito concentrados à tradição clássica por muito tempo cultivada nas cortes aristocráticas.

Esse labor literário encontrava-se envolvido pela aura da simplicidade e da espontaneidade, com seus membros se autodenominando pastores, cada um destes adotando um codinome pastoril grego ou latino. O mito fundador do termo Arcádia é composto por uma rede complexa de terras utópicas e cidades do sol. A Arcádia era um lugar de extrema beleza, onde a paixão perturbadora fora expulsa, dando lugar a um refúgio maravilhoso e feliz das ideias espirituais. Conforme esses mitos, esta região “ideal” situava-se nos campos, em contato direto com a natureza pura.

Ao denominarem-se pastores, os árcades significavam muito bem seu anelo fantástico de evasão para um paraíso campestre, traduzindo o seu sentimento numa poesia ingênua e idílica, de inspiração e motivação pastoris, e situando-se de fora de sua condição real (COUTINHO, 1986, p. 205).

Assim, o que estava em voga no ideário árcade era o desejo de facultar a liberdade de expressão pura e livre do sentimento, longe do ostracismo barroco. Para os árcades, a poesia devia refletir o estado da alma, em contraste com a realidade e a razão, pressupondo que o verdadeiro lirismo era encontrado somente na antiguidade clássica. Sob este contexto, surge uma forma de literatura ligada aos princípios rígidos e às tradições do mundo antigo.

Uma boa obra de arte, para os gregos, deveria ser aquela que expressasse em seu grau maior o conceito da verossimilhança. A obra para alcançar o *status* clássico deveria empreender uma relação direta com a verdade e com a natureza. Não se tratava de uma simples “imitação”, mas o artista deveria extrair desta os seus princípios gerais e a essência, para depois ser fundamentada por meio da razão à obra de arte.

Cabe salientar que, no século XVIII, o conceito de “verossimilhança” e de “belo” para os árcades foi tenuamente modificado, para estes consistia em imitar os clássicos renascentistas, diferentemente da antiguidade, em que os poetas gregos e latinos mantinham uma relação aberta com a natureza. Para aqueles, a obra restituída de valor seria a que

concentrasse um maior teor literário de mimese da poesia clássica. Por esse fator, a expressão “neoclassicismo” foi largamente utilizada pelos historiadores literários, uma vez que a escola se deteve na forma, sem detrimento do conteúdo.

O Arcadismo surge como forma de combate à linguagem prolixa e afetada do esteticismo barroco, uma tentativa de resguardar-se da mentalidade religiosa criada pela Contra-Reforma, negando-se uniformemente a educação jesuítica praticada pelos bispos, padres, oradores e todo séquito eclesiástico. O estudo científico e as atividades humanas passam a ser valorizados, num verdadeiro retorno à cultura renascentista. Com o surgimento da burguesia, o esteticismo árcade e suas representações adequaram-se à nova realidade social vivida pela classe que a produzia e a consumia.

No Brasil, segundo muitas das histórias literárias, o Arcadismo começa em 1768 com a publicação das *Obras poéticas*, de Claudio Manoel da Costa. Esse fato não implica a concepção singular de que, até então, antes da publicação desta obra, necessariamente o pensamento estético do barroco tornara-se a única via literária. Certo é pensar-se na confluência mútua entre ideias, fatos e acontecimentos históricos culturais que sincronicamente evoluem até chegar-se a um novo modo de se pensar e fazer literatura. Contudo, não se pode separar a evolução literária dos discursos ideológicos, das descobertas técnico-científicas surgidas ao longo da história, das práticas artísticas de um modo geral e nem desconsiderar a incessante interação da literatura com a história, com a cultura e com a ciência.

Quando se estuda o Arcadismo deve-se considerar que o movimento é revestido pela busca dos padrões greco-latinos e da razão e, ainda, pelo controle exacerbado do pensamento simples e racional. Entretanto, se faz necessário sublinhar resíduos da estética barroca no período árcade, como também da estética vindoura que será chamada de Romantismo, principalmente nos autores que principiaram o movimento, entre estes Cláudio Manoel da Costa.

Seguindo o curso das historiografias literárias, o Arcadismo no Brasil se fez dividido por dois fortes momentos, que se entrecruzam no século XVIII. O primeiro momento sofre uma influência muito grande da poesia renascentista, remonta ao cartel da antiguidade



clássica, absorvido pelas obras de poetas como Ovídio, e encerra uma arte mais racional, que cultua o equilíbrio, dando vazão ao claro, ao regular, ao verossímil.

O segundo concentra um viés mais político, social, que se contrapõe diretamente à monarquia, à religião e ao clero. O primeiro surge como contraponto ao estilo prolixo e confuso do período anterior: o Barroco. Ajustou-se aos temas bucólicos por conveniências, adotando uma postura mais digna da filosofia do que da arte. O segundo, fruto das demandas sociais e políticas, ajustou-se mais ao Brasil, através das intempéries entre a colônia e a metrópole e traduz uma forte crítica aos abusos do clero e da nobreza portuguesa.

À medida que o tempo prossegue, literatura, política, arte e religião formam uma massa homogênea, que refletem uma poesia ora voltada para a fantasia, descobrindo e mostrando uma nova colônia, ora presa ao convencionalismo clássico, no qual a imagem deve ser podada de qualquer tipo de subjetividade. O conceito do belo transpassa pela natureza, ser natural é ser verdadeiro, os mitos grego-romanos tornam-se “transformadores e produtores”.

Para o poeta Horácio, a arte deveria exercer um papel útil e doce para a sociedade, indelevelmente ministrar uma pedagogia na qual a concepção de poesia deveria ir ao encontro dos padrões éticos e dos valores morais, despojada de toda a vaidade inútil. Esses conceitos literários foram herdados pelos árcades, que tentavam em seus poemas imitar o estilo e a retórica do mundo antigo.

Para que se possa compreender esta relação poética dos árcades com a colônia, se faz necessário retomar um pouco da história de uma terra que um dia seria chamada de Brasil e, mesmo quando subjugada pela cultura portuguesa e pela exploração indireta da Inglaterra, conseguiu libertar-se do jugo europeu, criando a sua arte inspirada na cor local, concebendo um valor à sua literatura e conseqüentemente à sua nação.

De acordo com Silvio Romero (1960), em sua história da literatura, o século XVIII se faz de uma importância singular tanto para a Europa quanto para a América. Este período serviu como fase de preparação das colônias para a vida livre, segundo ele: “é uma época histórica importantíssima, que reclama o mais aturado estudo, especialmente em sua segunda metade” (ROMERO, 1960, p. 385).

Segundo Romero, o início deste século, pelo menos nos primeiros cinquenta anos, retrata o surgimento de algumas academias literárias, que trazem o indício de que o país já começava a cultivar o gosto pelas letras, pois estas academias acabavam por encerrar uma laboriosa predileção para a vivacidade intelectual, elevando o gosto pela poesia e pelas coisas do espírito na colônia. Se, embora, neste primeiro cartel nem tudo o que fora escrito deva ser valorado como boa literatura, comprometendo efemeramente o talento de alguns destes escritores, ao relatarem a natureza, os índios e a geografia, ficam estas ao menos, como um registro histórico, consoante a uma literatura nacionalista e pitoresca. Observe-se:

Os escritos desta gente quase todos se perderam, e os que de alguns chegaram até nós, são tão insignificantes, tão chochos, tão imprestáveis, que só o gosto de encher papel poderá justificar qualquer despesa de considerações a seu respeito (ROMERO, 1960, p. 387).

De acordo com Romero, é neste ínterim que desponta um “certo olhar” para tratar-se das coisas nacionais. Embora estes poetas desconheçam as lendas e os mitos, conservam em sua poesia a tradição brasílica de descreverem a colônia através da sua fauna e da sua flora, porém de uma maneira descontínua e exteriorizada, pois por não conhecerem bem a vida do povo, não conseguiam abstrair o sentimento íntimo das massas. Os poetas, ao retratarem as peculiaridades coloniais, ainda mantinham relação com a Europa; muitos ainda moravam ou lá estudavam, sempre em trânsito entre a metrópole e a colônia. Para estes, o Brasil era uma colônia, que ainda estava sob o jugo de Portugal e isso era nitidamente percebido nas obras produzidas.

Este quadro tende a mudar conforme o século avança. No período de 1750 a 1830, surge o que a historiografia literária demarcou de “escola mineira”. Assim descrita por Silvio Romero: “É agora o momento decisivo de nossa história: é o ponto culminante; é a fase da preparação do pensamento autônomo e da emancipação política” (ROMERO, 1960, p. 405).

O nacionalismo do século XVI, segundo Romero, consistia apenas em uma parca descrição da natureza e do selvagem e estes dados são de fácil comprovação se analisadas forem as crônicas da época. No século XVII, esse nacionalismo é mais ativo, mais preponderante, assim a natureza e o caboclo passam a serem revestidos pelo olhar da criação artística, não mais como figuras descritivas, sem vida. Porém, é no século XVIII que a

natureza, o índio, o branco e o negro aparecem como figuras centrais de uma literatura que tenta timidamente acomodar suas tradições, seu passado e suas lutas. Note-se:

A história da literatura brasileira não passa, no fundo, da descrição dos esforços diversos do nosso povo para produzir e pensar por si; não é mais do que a narração das soluções diversas por ele dadas a esse estado emocional: não é mais, em uma palavra, do que a solução vasta do problema do nacionalismo (ROMERO, 1960, p. 407).

Romero percebe a geração do “ciclo do ouro” como a mais ativista do sentimento de nação. Destarte, para Romero, estes poetas serviram como fonte de inspiração para o Romantismo. Percebe-se o grau de simpatia a estes poetas nesta passagem:

Qualquer que seja o destino futuro do Brasil, quaisquer que venham a ser os acidentes de sua jornada através dos séculos, não será menos certo que as gerações, que nos oitenta anos de 1750 a 1830, pelejaram a nossa causa, devemos os melhores títulos que possuímos. (ROMERO, 1960, p. 404)

O crítico salienta que a poesia árcade foi perpassada por dois pontos: o primeiro se utilizava de uma poesia mais clássica, mais centrada nos valores estrangeiros e por isso menos nacional. O segundo ponto, a escola mineira, estaria mais próximo da subjetividade. Mesmo que timidamente, para o ensaísta, estes poetas começaram a lapidar o desejo do nacionalismo. O desejo de libertarem-se do jugo português, a consciência política e ideológica da independência, o forte sentimento de apego a terra, que se instalava, acabou por tornar a poesia destes escritores mais um reflexo de suas almas, do que propriamente uma poesia voltada para a escolha de assuntos que descrevessem a colônia, como faziam os poetas antecessores à escola mineira.

Cláudio, Basílio, Durão [...] são os meus mais ilustres pensadores. Não é exagero; dois dos mais encomiados escritores portugueses modernos o reconhecem. Teófilo Braga, depois de dizer que os nossos autores chegaram a influir na poesia portuguesa, acrescenta: “quando o século se apresenta exausto de vigor moral e de talento, é da colônia, que se agita na inspiração da sua independência, que lhe vem a seiva das naturezas criadoras”. [...] a máxima da constituição orgânica do Brasil no século XVIII é a sua fecundidade intelectual, que progride no princípio de nossa era. (ROMERO, 1960, p. 409)

A colônia, no século XVIII, só se desenvolveu pela luta constante com a metrópole. Ainda no fim deste século, a indisposição de Portugal para com o desenvolvimento do Brasil era muito acentuada. Tipografias eram queimadas e havia uma forte censura sob o comércio

livreiro. Em 5 de janeiro de 1785, foram extintas todas as fábricas de manipulação do ouro e da prata numa forte tentativa de cercear mais ainda o domínio.

O desenvolvimento científico e artístico era extremamente proibido, ficando vedada a entrada de livros que pudessem instruir de alguma forma os que aqui habitassem. Na hierarquia militar, o brasileiro não passava do posto de tenente e a classe popular era geralmente formada por agricultores, soldados, marinheiros ou padres. Na opinião de Veríssimo (1981), o Brasil se desenvolveu por si só, através das expedições em decorrência do ouro e do diamante e das lutas que impediam os estrangeiros de tomarem a colônia. Diante desses fatos é que surge o progresso. Deste modo, muitos que aqui moravam faziam seus estudos fora e ao retornarem acabavam por espalhar os ideais iluministas.

Ainda de acordo com Veríssimo (1981), a revolução mineira foi um desejo dos poetas, impulsionado pelo sonho de criarem uma pátria livre, que tiveram a coragem necessária para lutar e para sofrer por ela. Finalizando, para o crítico, o século XVIII em seu final torna-se definidor por dois fatores capitais: a agitação política que o domina afirmada pela Revolução Francesa e a revolução literária e científica que começava na Alemanha, a qual terá como fruto maior o Romantismo.

Como o Brasil não teve uma “Antiguidade” nem uma “Idade Média”, visto que na primeira fase estava sob a cultura indianista e na segunda vivendo o primeiro século pós-conquista, teve que extrair a sua substância poética do selvagem, elencando a sua cultura como fonte de ficção. De acordo com Romero, este momento de labor literário de final de século foi o mais notável da existência do Brasil e é esta a razão por que alguns dos poetas árcades estão ainda hoje entre os nossos melhores poetas.

Muitos historiadores literários enfatizam com rigor que a literatura brasileira, neste período, não passava de cópia da portuguesa. Pelo ponto de vista adotado por Romero, este não é um fato que condiz com a realidade. Para este, a literatura produzida em Portugal era quase nula, não oferecendo muito aos nossos poetas. Veríssimo acredita que a literatura brasileira neste final de século é fruto de conquistas sociais e políticas de um povo que almejava um dia transformar-se em uma nação.

Para José Veríssimo (1981), não houve uma literatura no Brasil antes do Romantismo, pelo menos na acepção da palavra, o que houve foram poucas e espaçadas manifestações literárias, uma espécie de literatura colonial atrelada à oralidade, ao encomiástico, feita por prosadores e que, devido ao distanciamento das capitanias, muito pouco contato mantinham entre si. Para o crítico, não havia um sistema literário definido com obra, autor e público. O que acabava por dificultar que a literatura veiculasse de maneira uniforme.

Este quadro, segundo o autor, só muda por volta do fim do século XVIII, quando os poetas mineiros começam a fazer uma poesia diferenciada de tudo que vinha sendo feito até a época. Destarte, que só há mudanças na poesia, a prosa continua referendando a metrópole em discursos que tentavam descrever as belezas da colônia.

Diferentemente de Romero, para Veríssimo (1981), houve no Brasil apenas dois momentos literários: um que se formou na era colonial e o outro na era nacional. No primeiro, toda a literatura produzida era copiosamente fruto de Portugal, sendo que somente a partir do segundo momento se pode falar em uma literatura com um viés nacional.

A literatura produzida no século XVIII caracterizou-se pela pouca produtividade poética em seu início, pela fundação das academias literárias e por um grupo de poetas mineiros que foram os melhores da era colonial. O motivo pelo qual se desenvolveu uma literatura diferenciada em Minas Gerais caracterizou-se pela procura ostensiva de riquezas que o estado oferecia, o que por sua vez formou cultura e uma elite do pensamento colonial: a Plêiade Mineira.

Com uma posição geográfica privilegiada, o estado de Minas Gerais, que já contava com escolas avulsas, seminários e colégios de jesuítas, isso acabou por fomentar pequenos focos de instrução e de luxo. Muitos dos filhos dos grandes senhores do minério acabavam indo estudar não só em Portugal, mas em outros países da Europa. Minas Gerais nesta época, em relação à cultura, já se fazia muito superior a qualquer outra capitania da colônia. Para se ter uma ideia, nas festividades feitas em Mariana no ano de 1748, ocasionada pelo bispado, foi realizada uma festa onde numerosos doutores e letrados recitaram além de discursos panegíricos, uma gama configurativa de sermões em latim, dúzias de poemas (curtos e

longos), elegias, glosas e todo um festival de ostentação que a língua permitisse (VERÍSSIMO, 1981).

Para Veríssimo (1981), havia, mesmo que clandestinamente, uma vasta literatura concentrada em bibliotecas particulares. Fato comprovado mais adiante, quando sequestrados foram os bens de muitos destes letrados na Devassa Mineira. Além de livros clássicos de poesia, lidos na língua original grega, a filosofia também tinha espaço em obras de Voltaire, Montesquieu, Racine e tantos outros lidos geralmente em francês. De certa forma, a cultura fomentava a região de Vila Rica, o que principiou um sentimento de descontentamento com a metrópole, que insuflada pelas ideias de liberdade social amontoavam-se em motins e revoltas.

Vila Rica tornou-se o centro do ativismo cultural, o que acabou por difundir nesta região certo apego ao espírito localista. Minas Gerais produziu muitos poetas que, sob influência do meio, despontaram para uma atividade literária mais nacionalista e diferenciada. Observe-se esta passagem ilustrativa a respeito da poesia no final deste século:

O sentimento de liberdade e da independência, atribuído geralmente aos montanhesees, parece ter em Minas, mais uma vez justificado o seu conceito. Foi este meio que produziu a floração de poetas que é a plêiade mineira. Em qualquer outro do Brasil o seu aparecimento não se compreenderia (VERÍSSIMO, 1981, p. 95).

É lícito afirmar que o embalde da influência do meio não se bastaria, por si só, para explicar o surto poético. Certo é que muitos destes poetas tiveram uma longa permanência no continente europeu, onde o convívio em um ambiente socialmente literário acabou por estimular os dons e os anseios pela colônia. O Arcadismo foi muito mais que uma escola, foi um estilo literário. De acordo com Veríssimo, os poetas árcades:

Introduzem um novo elemento de emoção, o seu nativismo comovido, seu patriotismo particular; um novo assunto; a gente e a natureza americana, e com isto, e resultante disto, novos sentimentos e sensações, indefiníveis talvez mais sensíveis, que o meio novo de que eram, do qual cantavam, lhes influía nas almas (VERÍSSIMO, 1981, p. 96).

Para Sérgio Buarque de Holanda (1991), o período estético árcade não surge, como é citado nas maiorias das historiografias literárias, simplesmente para combater o preciosismo linguístico da escola barroca:

A insurreição contra a linguagem alambicada e retorcida da arte barroca foi, no Brasil, como no Portugal setecentista, mais do que uma questão de moda literária, uma imposição patriótica. (HOLANDA, 1991, p. 178)

Havia nesses poetas um interesse particularista em decantar as belezas da colônia, fato esse já postergado por Alfredo Bosi (1997), quando descreve o período árcade como comumente a dois momentos: o momento poético que nasce da natureza como forma de imitação à poesia clássica e o momento ideológico que consterna uma poesia que rechaçava os ideais da nobreza e do clero.

Importa, porém, distinguir dois momentos ideais na literatura dos setecentos para não incorrer no equívoco de apontar contrastes onde houve apenas justaposição: a) momento poético que nasce de um encontro, embora ainda amaneirado, com a natureza e os afetos do homem, refletidos através da tradição clássica e de formas bem definidas, julgadas dignas de imitação (Arcádia); b) o momento ideológico, que se impõe no meio do século e traduz a crítica da burguesia culta aos abusos da nobreza e do clero. (BOSI, 1997, p. 62)

De acordo com o pensamento de Bosi, houve um ajuste entre a poesia pastoral, como temática classicista, para a cultura da colônia. Essa forma de transposição idílica está fortemente vinculada ao desenvolvimento urbano das cidades, assim os árcades transpõem os desajustes da convivência social e toda a querela filosófica e política para o campo, na pretensão de viver uma vida simples, despojada de bens materiais, no qual o equilíbrio e a razão só podem ser alcançados longe das cidades.

A poesia cultural, como tema, talvez esteja vinculada ao desenvolvimento da cultura urbana, que, opondo as linhas artificiais da cidade à paisagem natural, transforma o campo num bem perdido, que encarna facilmente os sentimentos de frustração. (BOSI, 1997, p. 64)

De acordo com Bosi, a poesia bucólica sempre surge em ambientes de requintada cultura urbana, foi assim em muitos momentos da história cultural de países como Grécia e Roma. O crítico acredita que o ambiente idílico propiciou ao poeta uma liberdade maior nos temas, foi um artifício natural para o artista fugir das restrições artísticas. Ao abrir a janela e olhar um bosque, um campo, esse artista se vê liberto, podendo expressar os seus sentimento de amor livremente, sem se prender às ferrenhas constrações da etiqueta.

Há um ponto nodal para compreender o artifício da vida rústica na poesia arcádica: o mito do “homem natural”, cuja forma extrema é a figura do “bom selvagem”. A luta do burguês culto contra a aristocracia do sangue fez-se em termos da razão e natureza (BOSI, 1997, p. 65).

Bosi reconhece que o retorno à natureza originou-se devido ao severo sistema religioso ao absolutismo que reinava por completo no século XVIII. A dualidade entre o campo e a cidade tornou-se carregada de fontes ideológicas que foram se acomodando em torno das posições dos vários grupos sociais. Vale salientar que, antes da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, era o burguês, que ainda sob a tutela da nobreza, lançava para o campo um olhar idealizado, ao passo que, quando estas revoluções se principiaram, foi a vez da nobreza cantar as suas inquietações, utilizando-se do idílio para o substrato poético.

No Arcadismo brasileiro, salienta Bosi, houve traços de um Pré-romantismo e, mesmo que espaçados, foram estes expressivos em líras de poetas como: Antonio Tomás Gonzaga ou em rondós de José da Silva Alvarenga. Igualmente, devido ao que foi disposto, acredito que Antonio Dinis da Cruz e Silva também fomentou sua poesia com possíveis temas que o aproximariam de um poeta pré-romântico.

### 1.3 O Arcadismo em Antonio Dinis da Cruz e Silva

Em 1756, é fundada, por Antonio Dinis da Cruz e Silva, a Arcádia Lusitana, muito similar à Arcádia Romana, fundada em Roma em 1690. Como ordem principal, a Arcádia Lusitana deveria repudiar qualquer escrito que adornasse a poesia barroca. Valorando a poesia clássica e os poetas latinos, julgavam que o esteticismo barroco causava desequilíbrio e decadência à poesia clássica. Como princípio básico, esses poetas adotam o pastoralismo e a poesia camoniana e, com base no mito da Arcádia, erguem suas doutrinas realizando obra símile aos clássicos antigos.

Com isso, desprezam o luxo e as riquezas, promovendo uma vida simples no campo, um elogio ao bucolismo sereno e à contemplação da natureza. Quanto à estrutura, adotam o emprego do metro simples, de orientação racional, considerando em muito a mitologia. O poema deve ser despojado de qualquer rebuscamento linguístico, abolindo a rima. Adotam pseudônimos pastoris para poderem transparecer o seu fingimento poético e imaginam-se vivendo em mundos habitados por deuses e ninfas, em um tempo totalmente fictício.



Como um dos expoentes desse período tem Antonio Dinis da Cruz e Silva (1731-1799), cujo pseudônimo era Elpino Nonacriense. Sua obra considerada de maior valor foi *O Hissope* (1768), poema herói-cômico satirizando o espírito feudalista, a escolástica e o clero. Salienta-se a identificação ideológica de Dinis com o regime pombalino, e o surto de um realismo social, através do convencionalismo mitológico, acaba manifestando-se em *O Hissope*.

Cruz e Silva nasceu em Lisboa e tornou-se órfão desde cedo, fazendo seus primeiros estudos nos Oratorianos, onde estudou latim e filosofia (SARAIVA, 1999 p. 213). Em 1747, entra para a Universidade de Coimbra, formando-se em Direito. Entre 1776 e 1789, exerceu a função de desembargador no Rio de Janeiro, período em que provavelmente tirou a substância poética para a construção das suas doze metamorfoses. Transferido para Portugal novamente, pouco tempo fica, pois em 1790 regressa ao Brasil constituindo, com mais dois juízes, a alçada destinada a julgar a Inconfidência Mineira, no qual teve que julgar os seus amigos poetas que eram acusados de lesa-majestade: Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antonio Gonzaga e José Alvarenga Peixoto, condenados a degredo.

Em 1792, publica *Metamorfoses*, seguindo os padrões árcades, mas antecipando algumas características do que mais tarde viria a ser chamado Romantismo. Essa obra – muito pouco discutida pelos críticos literários – é constituída de doze poemas que retratam, através dos moldes ovidianos, a cor local do Brasil sob a luz da mitologia grega, mostrando uma descrição da fauna e da flora brasileira, na qual deuses, semideuses, índios, ninfas e mancebos interagem na construção de um universo que mistura mitos gregos com ritos indígenas, como será analisado mais adiante.

Seguidor do esteticismo clássico, sua obra *Metamorfoses* marca um contraponto em sua produção, anunciada pela maneira de agregar à sua poesia elementos desta nova terra que surge, chamada Brasil. Cruz e Silva foi um apaixonado pela história natural do Brasil, tendo escrito um tratado de mineralogia em dois volumes. Segundo a pesquisadora Maria Luiza Malaquias Urbano:

Nota interessante a acrescentar ao perfil do magistrado e do poeta foi o interesse manifestado pela história natural, sobretudo pela mineralogia, o que veio a dar lugar, a dois grossos volumes, infelizmente perdidos (URBANO, 1982, p. 13).

Em outro momento, Maria Luíza Urbano faz pequenos adendos à poesia preconizada por Dinis:

As dozes “Metamorfoses”, pequenas narrativas em versos brancos, têm sido frequentemente apontadas como o que de mais original e fresco se encontra em toda a produção de Antonio Dinis. Para isso contribui, sem dúvida, a curiosa adaptação do modelo de Ovídio à realidade brasileira que tanto maravilhou o poeta (URBANO, 1982 vol.II, p. 12-13).

Assim, a pesquisadora já acenava para a hipótese de o escritor ter se servido da fauna e da flora brasileira para decantar, em seus poemas, as belezas de nosso Brasil. O índio foi o elemento primordial para o poeta que soube transformar o pitoresco e o exótico em arte. Porém, a estética que move o poema ainda mantém-se presa ao clássico e embora a imagem do bom selvagem ainda não esteja associada ao índio, mais presa talvez ao homem natural do Iluminismo. Cruz e Silva traz ao centro de sua obra uma paisagem que se move mais próxima da realidade, dando atenção a uma natureza não puramente convencional, mas que interage diretamente com o poema, agregando o índio à paisagem e fazendo que este interaja também com outros elementos da fauna e da flora brasileira.

Dinis deixou uma obra extensa, publicada somente após a sua morte no livro *Poesias*, coligado em seis volumes entre os anos de 1807 e 1817. Assim, *Odes Pindáricas* e *Poesias* reúnem “toda” a obra de Cruz e Silva, formada de hinos, idílios, odes, ditirambos, entre outras formas poéticas.

## 2. SOBRE CANONE E SISTEMA LITERÁRIO

### 2.1 Cânone

Seguidamente, ao se pensar sobre uma definição para o termo cânone, tem-se a falsa ideia de que o termo refere-se sempre a um seletivo grupo de obras e/ou escritores, que seguindo uma norma *stricto sensu* devem ser lidos por aqueles que almejam não apenas um conhecimento básico no campo das letras, mas também um pouco do *status* social e informativo que estas obras podem propiciar. Segundo Maria Eunice Moreira, em *Cânones e Cânone: um plural singular*, para que se possa compreender o sentido exato da palavra “cânone”, se faz necessário um recuo no tempo, especificamente, para a Grécia antiga.

Etimologicamente, cânone procede de *cânon*, sendo utilizado para determinar uma vara ou um canudo de madeira que os carpinteiros utilizavam como instrumento de mensuração em seus trabalhos manuais. Com o passar dos anos, este instrumento de medida passou a ter outro significado, passando a ser concebido como um elemento de conotação moral, chegando a significar uma norma de conduta. Os filósofos antigos utilizaram-se do termo para especificar uma lista de textos com a finalidade de especificar o uso correto da língua, sendo o objetivo maior a orientação para os livros dignos de imitação.

No âmbito religioso, a palavra cânone foi empregada a partir do século III, sendo usada mais em concordância com o sentido de regras ou leis da vida religiosa. O uso religioso da palavra dominou até o século XVIII, quando voltou a ter o sentido original atribuído pelos filósofos antigos, sendo consignada para confeccionar uma lista de textos e escritores mais significativos para o estudo filológico.

Apesar de passar por um processo de transição etimológica, a palavra cânone conservou o seu núcleo original em dois aspectos. Primeiro, o cânone pode ser entendido como uma norma ou uma regra que, por consequência, dará especificidade a um modelo a ser seguido. Segundo, não se pode refutar a ideia de seleção que o termo promulga. Esta relação confere uma recíproca de autores ou obras que mantêm em si, analogamente, um discurso destinado ao estudo ou à imitação das obras requeridas.

Diante disso, entende-se que a questão da canonicidade literária sempre esteve presente indicando e movendo o curso da história. Dessa forma, tanto a crítica social quanto a historiografia literária demarcaram um terreno que se move ao gosto de um determinado padrão vigente.

Em *O cânone ocidental*, Harold Bloom (2001) estabelece relações diretas que ajudam a entender essa relação entre obra e o cânone, atentando para o fato de que a crítica literária é um dos principais núcleos deste problema. Agindo sobre os homens, em especial sobre as obras, os críticos mantiveram em seu domínio não só um juízo de valor atrelado ao que é consumível, mas também ditaram as regras deste jogo por um longo tempo. Bloom acredita ser a literatura uma força criada pelas instituições burguesas e, como tal, suas ramificações não fugiriam a regra de serem elas institucionalizadas sob o mesmo caráter elitista.

É dele um precioso comentário sobre o cânone:

Uma obra literária também desperta expectativas que precisa cumprir, senão deixará de ser lida. As mais profundas ansiedades da literatura são literárias; na verdade, em minha opinião, elas definem o literário. [...] Um poema, um romance ou peça adquire todas as perturbações humanas, incluindo o medo da mortalidade (BLOOM, 2001, p. 26).

De certa forma, quando escreve, o autor espera, na maioria das vezes, ser lido, mesmo aqueles os quais mantêm as ideologias mais radicais esperam ser compreendidos na esfera do que têm a comunicar. Assim sendo, um escritor tem, mesmo que isso se mantenha nele de forma introspectiva, uma relação a estabelecer com o seu semelhante. Uma obra que, por motivo maior, não estabeleça uma relação com o público, estará fadada ao descaso. E por consequência ao esquecimento total.

O canônico é de alguma forma prescritivo e, se não o fosse ao século XVIII, os escritores árcades não elencariam como forma de expressão maior a estética classicista como molde de arte por eles preconizada. A ideia principal norteou-se no passado, se o rigor da forma em sua mais pura casta foi lido alcançando o *status* de “arte maior”, seria de enorme valia que estes novos escritores se valessem das mesmas regras para que as suas obras não se perdessem no tempo.

Atualmente, entende-se que essa regra, mesmo que tangentemente racional, não se aplica com bom-senso à literatura, pois sendo esta um elemento que tem como força maior a

criação, qualquer desvio que porventura possa acontecer torna-se perigoso, podendo conceder à obra um caráter ínfimo e catastrófico aos olhos do esteticismo dominante.

Bloom faz menção para a imortalidade da obra e para o valor estético que é concedido a alguns autores, questionando a intenção antiga de se conceber uma obra literária que o mundo não deixasse morrer. Os escritores árcades buscaram, no rol dos poetas clássicos, a substância da imortalidade para as suas poesias. Para Bloom, essa “intenção” está diretamente ligada às escrituras sagradas.

Descreve o autor norte-americano que, inicialmente, os hebreus davam um caráter divino aos seus escritos, impedindo até mesmo que mãos impuras as tocassem. Petrarca e Shakespeare, ícones de um cânone moderno, também primavam pela eternidade do texto literário. A mesma concepção pode ser observada na Grécia antiga, onde a mistificação do herói, mesmo quando este se encontrava sob a eloquência do seu infortúnio, a possibilidade da morte era a última estância a ser concebida. Na maioria das vezes, o castigo era a imortalidade como ventura para os erros.

Para Bloom, a canonicidade literária só começa a ter sentido maior na estética romântica, pois essa definição utilizada por ele dá-se em virtude do surgimento de um cânone secular, uma espécie de catálogos de autores aprovados, que lutam uns com os outros pela sobrevivência:

Quer se interprete a escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica... Alguns partidários recentes do que se encara como radicalismo acadêmico chegam mesmo a sugerir que as obras entram no cânone devido a bem sucedidas campanhas de publicidade e propaganda. (BLOOM, 2001, p. 28)

O pensamento de Bloom subdivide-se em vários aspectos, o que faz com que o problema permaneça particularizado na esfera do social. Para que se possa adentrar nas origens ontológicas do cânone, se faz necessária a utilização de um método que estabeleça uma relação direta com o objeto estudado. Em seu discurso, perpassam as mais prováveis teorias discutidas por inúmeros estudiosos, mas o que se destaca é a passagem em que Bloom salienta o quanto se torna importante a originalidade de uma obra:

A originalidade torna-se um equivalente literário de termos como empreendimento original, autossuficiência e competição, que não fazem a felicidade dos corações

feministas, afro-centristas, marxistas, neohistoricistas, foucaulistas ou desconstrutores... (BLOOM, 2001, p. 28).

A relação exata entre originalidade e o cânone literário, proposta por Bloom, atenta para o fato de que os estudos culturais e de gênero utilizam, de certa forma, a literatura como fonte de recuperação sócio-histórica ou como mediadora das desigualdades sociais. Para o escritor, um poema não deve ser lido como um documento social ou ideológico na tentativa de superar a filosofia, mas sim como um poema. Dessa forma, a crítica literária encontra-se dividida: de um lado, em marxistas, feministas, historicistas e neomarxistas (que para o professor são os ressentidos) e do outro, os esteticistas, onde ele se inclui.

Bloom, baseado em Alastair Fowler (1982), propõe uma teoria da evolução do cânone ao observar que “as mudanças no gosto literário podem muitas vezes estar relacionadas às reavaliações de gêneros que as obras canônicas representam” (2001, p. 132). O crítico norte-americano acredita que, em cada período, alguns gêneros são encarados como mais canônicos que outros.

Temos que admitir o fato de que a gama completa de gêneros jamais existe igualmente, quanto mais plenamente, em qualquer período individual. Cada era tem um repertório muito pequeno de gêneros a que seus leitores e críticos respondem com entusiasmo, e o repertório com que contam facilmente seus escritores é menor ainda... [...] Cada época faz novas eliminações do repertório. Num sentido fraco, todos os gêneros, talvez existam em todas as épocas...[...] (BLOOM, 2001, p. 29).

Bloom reclama ainda a atenção para a questão ideológica do cânone mais adiante:

Nada é tão essencial para o cânone ocidental quanto seus princípios de seletividade, que só são elitistas à medida que se funde em critérios severamente artísticos. Os que se opõem a um cânone insistem em que sempre há uma ideologia envolvida na formação de um cânone; na verdade, vão ainda mais longe e falam de uma ideologia de formação do cânone, sugerindo que estabelecer ou perpetuar um cânone é um ato ideológico em si (BLOOM, 2001, p. 30).

O texto de Bloom tenta responder alguns dos questionamentos acerca do cânone proposto por este capítulo, quando salienta que, além do valor estético, uma obra comporta uma série de mecanismos que se completam entre si, e, portanto, não pode ser vista como algo hermético. Bloom atenta para o fato de que, quando simplesmente atribui-se o juízo de valor ao estético, se está incorrendo em erro, pois se acelera um processo clínico que demandaria mais atenção ao objeto em questão e tudo que o cerca: a obra literária, o autor, o público, a crítica e tantos outros elementos que compõem esse sistema.

A liberdade para aprender valores estéticos pode surgir do conflito de classes, mas o valor não é idêntico à liberdade, mesmo que não possa ser alcançado sem essa apreensão. O valor estético é, por definição, engendrado por uma interação entre artistas, um influenciamento que é sempre uma interpretação. A liberdade de ser artista, ou crítico, surge necessariamente do conflito social (BLOOM, 2001, p. 30).

Bloom faz um ataque à nova crítica, acusando-a de ser ineficiente do ponto de vista literário, pois, em sua opinião, esta apenas se interessa em aumentar ou limitar o cânone. O determinismo acentua-se de maneira incólume no texto de Bloom, pois vem disfarçado pela endemia ideológica do “não ter” ideologia. No entanto, isso se torna paradoxal. Ainda sob este aspecto, é lícito dizer que, para Bloom, a questão do cânone não se encerra assim de maneira tão simplista, o escritor vê nas classes mais elevadas um amparo estimulante ao *status* canônico. Em contrapartida, percebe que o artista necessita sobreviver e, por isso, o produto produzido deve alcançar um valor. Como fechamento, Bloom conclui que:

Todos os cânones, incluindo nossos atuais contracânones da moda são elitistas, e como nenhum cânone secular jamais se fecha o que hoje se clama como “abrir cânone” é uma operação estritamente redundante. Embora os cânones, como todas as listas e catálogos, tenham uma tendência a ser mais inclusivos que exclusivos, chegamos a um ponto em que as leituras de toda uma vida mal darão para chegarmos até o fim do cânone ocidental (BLOOM, 2001, p. 45).

De outra forma, Wendell Harris (1988), no artigo intitulado *Canonicity*, lança uma proposta sobre o cânone ao relatar que esses devem ser construídos através de leituras e não de textos isolados em si mesmos. Para o ensaísta, o conceito ideal de cânone deve se desprender das noções de “regra” e “autoridade”, que o envolvem e o amarram a um complexo ideário sociopolítico.

Harris chama a atenção para a estranha relação entre as escolhas feitas, visto que, de alguma forma, estas sugerem alguma autoridade. Se há um autoritarismo nestas escolhas, não existe liberdade, mas regras e normas nem sempre claras. Para Harris, estas “normas” já atingiam a sociedade bem antes do que se pensa. Um exemplo a constar estaria nos textos bíblicos judeus e cristãos que se converteram em diferentes siglas como “a. C.” e “d. C.”. Estes livros teriam na acepção da palavra duas utilidades: alguns destes textos tornaram-se canônicos para serem lidos em assembleias cristãs, outros tinham seu modelo dirigido à moral.

Mais uma vez encontra-se o paradigma das escolhas em observância de um grupo social, neste caso, a serviço da ideologia cristã. Na verdade, esta estranha relação de choque que o cânone mantém entre obras novas e velhas só tem acirrado ainda mais a questão da canonicidade literária. Em um estudo feito por Harris, muitas das obras “clássicas” do cânone moderno estavam relacionadas a países como França, Itália, Alemanha e Espanha; portanto, essas escolhas não foram feitas por leitores, mas sim pelo valor estético romântico presente em todas às obras eleitas.

Harris observa que alguns textos parecem conseguir certa “autorização” para elencarem uma determinada lista. Tais textos seguem o mesmo conteúdo, analogicamente tratam dos mesmos temas, momentos, lugares e situações. Seria esta universalidade temática que, neste caso, os aproximam. Em contrapartida, o disposto acima não pode ser tomado como regra, pois há de ser considerada a existência de obras as quais não seguem um fio condutor e, mesmo assim, conservam o seu *status*. Estas obras podem ser consideradas canônicas sem eliminarem as restantes. Para Harris, um cânone pode atender a uma variabilidade enorme de funções, sendo estas de ordem ideológica, política ou histórica. Na Igreja da Idade Média, era reservada uma casta de textos que podiam ser lidos, enquanto outros permaneciam inacessíveis ao grande público.

Outro fator preponderante para a imortalidade de alguns textos está contido na habilidade que estes têm em se relacionarem com outros textos, na possibilidade de multiplicação de seus significados e no grau da sua polissemia. Todos estes fatores coadunam para suscitar e perpetuar um texto. Harris valeu-se da proposta de Altastair Fowler (1988), na qual o estudioso propõe a classificação de seis tipos de cânones<sup>1</sup>. Sendo assim, até este ponto, compreendo que pensar em um cânone monolítico e homogêneo é praticamente uma tarefa impossível, pois cada geração atribui um valor distinto às obras, o que resulta em

---

<sup>1</sup> Cânone potencial é o primeiro de sua lista e compreende tanto a literatura escrita como a oral, compreendendo a literatura em sua totalidade. O que Fowler chama de cânone acessível seria a parte deste cânone potencial disponível em um dado momento. Cânone seletivo seriam as listas de autores e textos, resenhas e antologias. Cânone oficial fica entendido como uma “espécie” de mescla destas listas. O cânone seletivo seria composto das obras valoradas pelo gosto pessoal, e por fim cânone crítico constituído pelos textos de crítica literária. Harris reconhece que as definições taxonômicas propostas por Fowler são inexatas, quando submetidas a um exame mais atento, necessitando estas serem classificadas sob a ótica de outros conceitos. Partindo deste pressuposto, Harris complementa a classificação dispondo-a em: cânone aplicado, cânone pedagógico, cânone diacrônico e cânone do dia.



diferentes processos de classificação, de valor e que acaba por designar que alguns textos sejam mais canônicos que outros.

Segundo Maria Eunice Moreira, “todos os cânones oficiais ou marginais, restritos ou amplos, são de alguma forma seletivos, e como tal elitistas” (2003, p. 89), mas o seu valor se dá como parte de um grupo de um sistema e tentar estabelecer um processo que se justifique pela impessoalidade é algo redundante e ingênuo, pois o cânone está aberto tanto para as inclusões, quanto para as exclusões. Não diferentemente, Antoine Compagnon (1999) entende que o público espera dos profissionais da literatura uma classificação acerca de quais livros devem ser lidos e que, por fim, alcance a máxima função de eleger o cânone.

Os escritores, por sua vez, se cansam das construções laboriosas e dos julgamentos de valores, nem sempre cristalinos feitos pela crítica. Isso tem diagnosticado uma falta de coerência nas avaliações feitas por estes profissionais, tornando-as subjetivas e arbitrárias.

A crítica deveria ser uma avaliação argumentada. Mas as avaliações literárias, tanto as dos especialistas quanto a dos amadores, têm, ou poderiam ter, um fundamento objetivo? Ou mesmo sensato? Ou elas nunca são senão julgamentos subjetivos e arbitrários, do tipo “Eu gosto, eu não gosto”? (COMPAGNON, 1999, p. 225)

Desta forma, entende-se que, mesmo se confrontadas a objetividade científica com a subjetividade crítica, fixando-se unicamente nos fatos, estar-se-ia, ainda, tacitamente repousando em um “juízo de valor” sobre o que compreende o cânone. Ainda de acordo com Compagnon, mesmo que se tente definir um cânone à luz de teoria, seja ela condicionada a estética formal, estrutural, social ou outra que desempenhe o mesmo papel cultural, ainda assim, se está fadado a um juízo, uma vez que estes textos não escapam de um avaliador. Toda teoria envolve uma preferência, seja pelos textos fundamentados ou pelos conceitos por ela expressa. Toda a proposta encontra-se estabelecida em cima de um estudo literário, o qual depende de um sistema de preferências, consciente destas particularidades ou não.

O termo “valor” está diretamente subjugado à questão do cânone, agindo diretamente na sua formação, na sua autoridade. Uma obra pode tornar-se canônica pela relação que mantém e que promove com a nacionalidade de uma terra. A questão da admiração singular já não passa a ser vista como principiadora deste evento, a história do texto passa a ser coletiva e

própria de um país. Quando se avalia um texto tenta-se de algum modo fixá-lo a um conceito, a um determinado grupo ou mesmo se são textos literários. Para eximir-se do erro, tenta-se seguir alguma norma que ao menos defina ou conceitue a obra literária em questão. Isso tornaria a avaliação no mínimo racional. Atribuído um “valor” à obra, ela estaria pronta para ser classificada, embora sempre o valor atribuído possa ser questionável.

Para T. S. Eliot, a literariedade de um texto, se este pertence ao campo das letras ou não, deve ser estabelecida por padrões puramente estéticos, mas a grandeza desta literatura dependerá de critérios não estéticos. Para o crítico inglês, a inclusão de um texto apenas pela sua literariedade não é suficiente para promovê-la como pertencente a uma má ou a uma boa literatura. Para Eliot, a grandeza literária advém de outros padrões não estabelecidos por normas estéticas, filosóficas, religiosas ou sociais.

Os formalistas, por sua vez, discordavam das premissas de Eliot, já que este ponto de vista era um pouco conservador em razão da insistência com o conteúdo literário. Para esses, o critério estético era o que deveria prevalecer na análise de uma obra. Porém, isso não deve ser tomado como uma regra, pois quando o desvio passa a se tornar norma, como aconteceu no século XVIII, a obra de arte começa a perder o seu valor, como aconteceu ao final do Arcadismo.

Na França, durante a III República, esperava-se que o papel da literatura circundasse pelo ensino solidário do patriotismo e da moral e cívica, o que revela que as obras ditas canônicas, vistas como parte consensual deste período, deveriam corresponder às expectativas da época. Ainda sob este aspecto, percebe-se que o valor atribuído à obra está para o cânone e este se relaciona diretamente com o período histórico, estabelecendo uma relação de reciprocidade entre a obra, o escritor e o público.

O ensaio *A crítica da faculdade do juízo*, de Kant, também é de grande valia para o entendimento do “juízo de valor” que é emitido ao classificar um texto. Segundo Kant, todo o julgamento estabelece uma relação pessoal com o seu objeto, o que induz a um raciocínio valorado pelo subjetivismo. Sendo assim, ao ser emitido um conceito baseado no gosto pessoal, no belo, fere-se a lógica por uma simples questão, transfere-se a beleza, que se

relaciona diretamente com os sentidos, para uma grandeza maior, relacionando-a com o campo da matéria.

Nessa linha de pensamento, o belo tornar-se-ia parte do texto como algo imanente e sabe-se que a beleza só se caracteriza pelo olhar de um observador. Para o ensaísta, o belo é secundário e não primário, uma vez que, neste tipo de raciocínio, o ponto valorado não se encontra mais no objeto em questão, desloca-se para o sujeito: “Logo um objeto não é belo em si. O valor subjetivo é atribuído ao objeto como se fosse uma propriedade sua: Beauty is please objectified. (A beleza é um prazer objetivado)” (COMPAGNON, 1999, p. 233).

No esteticismo árcade, encontram-se em parte as proposições acima levantadas por Compagnon, visto que a boa poesia consistia em imitar os autores gregos e latinos da Antiguidade. Este era o conceito máximo de literatura para a época, porém essa imitação não resultava em uma cópia exata e fiel dos textos, mas sim em uma representação daquilo que era considerado como belo. Pode-se dizer que literatura árcade, no século XVIII, foi toda produzida em cima do valor atribuído aos clássicos.

No entanto, como definir o que é um clássico? O que estritamente faz com que um texto passe a ser considerado um “clássico” da literatura? Para Compagnon, um clássico transcende todos os paradoxos, todos os limiares que uma obra pode comportar, entre o individual e o universal, entre o atual e o eterno, entre a tradição e a originalidade, porém o autor adverte: “Essa apologia do clássico é perfeita demais para que as suas costuras não cedam com o uso” (COMPAGNON, 1999, p. 235).

É de bom gosto frisar que o termo “classicismo”, palavra de etimologia francesa, apareceu no século XIX, paralelamente ao Romantismo como contraponto ao esteticismo neoclássico. Quanto ao adjetivo “clássico”, pode-se dizer que foi largamente utilizado no século XVIII, como qualificador daquilo que devia ser imitado e que mantinha certa autoridade distinguindo-se das demais obras. Porém, foi somente no século XIX que, semanticamente, começou a designar os grandes escritores.

Para Sainte-Beuve (1850), no artigo publicado *O que é um clássico*, a definição utilizada na contemporaneidade para clássico não era a mesma utilizada pelos romanos na Idade Média: “Um clássico segundo a definição corrente, é um autor antigo, já consagrado,

com autoridade” (COMPAGNON, 1999, p. 234). Saint-Beuve lembra que, em latim, no sentido raso, a palavra clássico era designada para classificar uma classe social de pessoas que possuíam certa renda e, por isso, pagavam seus impostos, distinguindo-se do proletariado que não os pagavam. No entanto, com o passar do tempo, a literatura subtraiu o termo, mas semanticamente o seu valor permaneceu inalterado, designando autoridade, *status*, poder. Para Saint-Beuve, não é interessante trabalhar com a definição habitual de clássico, pois o que lhe interessa é de que forma essas relações dão-se na literatura moderna. Para ele, a noção de clássico e de tradição é inseparável: “A ideia de clássico implica alguma coisa que tem sequência e consistência, que forma conjunto e tradição, que se compõem, se transmite e se perdura” (COMPAGNON, 1999, p. 236).

O Arcadismo foi um período que retratou com muita veracidade o estabelecido, uma vez que essa dicotomia presente entre clássico e tradição foi supostamente o carro-chefe que preconizou todo o período estético. Todavia, pode ser observado que no Arcadismo brasileiro houve uma acomodação entre a tradição e o clássico, uma vez que os motivadores temáticos multiplicaram-se passando a ver o índio, o clima e a paisagem como ressonadores poéticos, diferentemente dos que foram utilizados na Europa. Como a natureza que se harmoniza com os povos selvagens, esse terceiro motivo distanciava a literatura brasileira da tradição clássica imitativa, que Ferdinand Denis resume no predomínio da mitologia greco-latina. Assim, pode-se observar que Cruz e Silva foi um poeta singular na forma que concedeu aos poemas que escreveu. Neste, a tradição tornou-se inspiração para o clássico, uma veia poética que retratou com avidez as peculiaridades do Brasil.

Recuperando a pergunta: “O que é um clássico?”, proposta por Saint-Beuve, reporta-se a um conceito, o qual se encontra perfeitamente elegido pela recepção que a obra comporta, do que unicamente pelo valor estético. Ao contrário de Bloom, o ensaísta sustenta que um clássico deve ser admitido através da receptividade do público, sempre que o texto encerra a possibilidade de conceber novas (re)leituras, em suma: um clássico é um texto sempre novo para seu leitor. Por fim, ainda há a questão da tradição, apontada por Saint-Beuve, que consiste em hierarquizar as obras analogicamente pelo esteticismo nacionalista que as mesmas comportam. As histórias literárias são exemplos cabíveis nesse contexto, pois exercem um

papel de autoridade, consignando como verdades inquestionáveis, os textos clássicos por elas apresentadas.

Segundo Márcia Abreu (1999), em *Leitura, História e História da Leitura*, no final do século XX, a leitura passa a ser tomada como um ápice cultural, proporcionando aos sujeitos leitores os mais diversos benefícios. Entre estes, estariam o poder de ampliação da análise crítica e da observação; a capacidade de síntese de idéias e a interpretação cognitivista entre o sujeito e o mundo que o cerca. Assim sendo, foram criados ao redor do mundo diversos programas cultivando o hábito da leitura entre as pessoas; fundaram-se clubes e associações; elaboraram-se propostas pedagógicas sempre no intuito de aproximar mais pessoas a cultivarem o hábito de ler.

A informação passou a ter valor, tanto que hoje a literatura, seja ela de massa ou acadêmica, tornou-se um mercado muito atrativo para as editoras que almejam, de alguma forma, lucrar com publicações de livros, revistas, jornais e/ou similares. No entanto, nem sempre a leitura deteve este caráter positivo, pois houve momentos em que o simples ato de ler era visto como algo extremamente negativo e perigoso, sentenciando pessoas à morte ou ao degredo. A ideia de que os livros eram portadores de um “veneno lento que corre nas veias” (ABREU, 1999, p. 10) foi o princípio ativo que fez com que a leitura fosse por diversas vezes interdita através das justificativas mais absurdas possíveis. Chegou-se a pensar, no século XVIII, que a leitura poderia oferecer perigo para a saúde, como adverte Simon André Tissot:

Os inconvenientes dos livros frívolos são de fazer perder tempo e fatigar a vista; mas aqueles que, pela força e ligação de ideias, elevam a alma para fora dela mesma, e a forçam a meditar, usam o espírito e esgotam o corpo; e quanto mais este prazer for vivo e prolongado, mais as consequências são prolongadas (ABREU, 1999, p. 10).

A ideia periférica era de que livros dotados de uma “falsa moral” causavam um mal irremediável para a alma, sem contrapor os distúrbios físicos e psíquicos que a leitura desorientada poderia causar. Assim, um esforço continuado de inteligência poderia prejudicar os olhos, o cérebro e o estômago. Não obstante a este fato, criou-se um cânone de livros que não deveriam ser lidos com a premissa de que estes divulgavam ideias falsas, fazendo-as parecerem verdadeiras aos olhos dos ingênuos, pois estimulavam demasiadamente a

imaginação, combatendo o pudor e a honestidade. Para esses intelectuais do pensamento, estes livros ofereciam um perigo eminente e suas leituras deveriam ser evitadas a qualquer custo.

Dentre os que mais causavam inquietação estavam os literários, como por exemplo, os romances. Uma vez que colocavam os leitores em contato com cenas e situações de qualidade infame, subvertendo a ordem e o sistema de valores. A alteração do comportamento não era de todo um mal, o grande cerne da questão consistia em que os livros corrompiam a inocência, prejudicando a virtude, pois as pessoas poderiam sofrer influências diretas destes livros. Essa questão de afastar as pessoas da leitura prolongou-se por anos. Em 1791, D. Maria I autoriza, num alvará, o inquisidor geral a:

Proceder contra os que comprarem, venderem, tiverem, lerem e conservarem os livros ou escritos perniciosos de quaisquer Hereges, ou infectos de qualquer heresia, ou erro, ou seguidores de qualquer danada Seita, de Dogmatista, e de Apóstolos da Santa fé, como também os autores suspeitos de heresia (...) sendo certo que não há diferença entre heresia praticado em viva voz (...) ou praticado em escrito... (ABREU, 1999, p. 12)

Nesse alvará, a analogia é configurada tanto pela leitura, quanto pela oralidade, uma vez que o oral, a ação e a fala sobre um determinado acontecimento se dissipam muito mais rápido do que um livro. O livro “herético” e suas ideias perpetuam-se, multiplicando-se na cabeça de um leitor solitário. Evidentemente, por essa razão, a Igreja Católica empenhou-se em controlar, proibir e censurar a composição, a venda e a posse de livros que pudessem, desta forma, oferecer algum tipo de perigo ao dogmatismo cristão.

Dessa forma, tanto as questões religiosas como as questões da ordem e da moral eram severamente vigiadas, estando diretamente ligadas ao poder político, que as controlavam e as ordenavam. O cânone sob este olhar passa a ser o negativo, o impróprio, o subversivo, o que não deve ser lido e, por isso, retirado das estantes. Os mesmos motivos pelos quais os livros que atacavam a moral e a ordem foram relegados, foram aplicados aos textos que contestavam o sistema político em vigor, seja por questionarem a atitude dos governantes, ou por os ridicularizarem. Muitos dos escritores árcades foram presos, condenados ao degredo e à morte, por terem em mãos livros de, segundo a corte da época, orientação duvidosa ou por expressarem seus pensamentos, nem sempre ortodoxos nas academias literárias que então surgiam.

A “devassa” foi um destes movimentos. Acontecendo na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1794, acusou o poeta árcade Silva Alvarenga de liderar um grupo de conspiradores contra a Monarquia. Segundo a acusação, Alvarenga mantinha uma sociedade literária que tratava de assuntos políticos e religiosos. Sua biblioteca era uma das maiores da época, sendo que seus livros, documentos e periódicos escritos pela academia foram esquadrihados com o objetivo de procurar provas de simpatia com as ideias de liberdade, promulgadas pela Revolução Francesa.

Para o pesquisador Marcus Felicius de Moraes (2002), no artigo *Inconfidência Mineira e prisão dos letrados no Rio de Janeiro*, o conde de Resende mandou prender Silva Alvarenga e o sócios da referida sociedade literária, sendo Alvarenga mantido preso por dois anos e oito meses. Por ironia do destino, o inquisidor e juiz foi Antonio Dinis da Cruz e Silva, que anteriormente servira na devassa da Inconfidência Mineira.

Para analisar a obra de Cruz e Silva, também se faz necessário um conhecimento sobre teorias sobre sistema literário e como era o sistema literário de então.

## 2.2 Sistema literário

Segundo Antonio Candido (1993), o movimento árcade significou para a literatura brasileira o marco inicial para o chamado “triângulo literário”, pois, de acordo com o estudioso, foi somente nesse período em que o autor, a obra e o público começam a confluir em uma relação de interação dinâmica. Não que antes inexistisse literatura no Brasil, porém as manifestações literárias eram poucas e espaçadas. Embora os autores desta época não reconhecessem a noção de estarem incorporando o processo formativo literário, tais manifestações serviriam apenas como base para que os futuros prosadores e poetas achassem ali um vasto manancial de inspiração, o qual se promulgaria como fisionomia própria do pensamento nacional. Sob este aspecto, Antonio Candido não desconsidera tudo o que foi escrito anteriormente ao período por ele estudado:

No sentido amplo houve literatura entre nós desde o século XVI; ralas e esparsas manifestações sem ressonância, mas que estabelecem um começo e marcam posições para o futuro. Elas aumentam no século XVII quando surgem na Bahia

escritores de porte; e na segunda metade do século XVIII as academias dão à vida literária uma primeira densidade apreciável (CANDIDO, 1993, p. 15).

Dessa forma, a sua ideia de sistema literário vai sendo constituída sob a hipótese de que, para se ter um sistema literário, se faz necessária uma articulação entre o autor, a obra e o público. Assim, Antonio Candido não descarta períodos estéticos como o Barroco, apenas registra a hipótese de que estas relações não se encontram muito bem articuladas neste início de século. É de bom tom frisar que o autor não põe em xeque o que é e o que não é literatura, deste modo, apenas defende o ponto de vista por ele abordado. Ainda sob este aspecto, cabe salientar que a literatura produzida no Brasil estreitava, e em muito, os seus laços com Portugal, que por sua vez sofria forte influência das literaturas produzidas por toda a Europa.

Cada literatura requer um tratamento peculiar, em virtude de seus problemas específicos ou da relação que mantém com outras. A brasileira é recente, gerou no seio da portuguesa e dependeu da influência de mais duas ou três para se construir. A sua formação tem, assim, caracteres próprios e não pode ser estudada como as demais mormente (CANDIDO, 1993, p. 09).

Antonio Candido apoia-se na concepção de que cada sociedade tem a sua literatura com características muito próprias, que lhe são singulares e específicas. Sendo assim, o estudo dessa dever ser feito também de maneira especial, visando sempre ao resgate destas peculiaridades, uma vez que defende a literatura não como um sistema de obras, mas como algo que exprime o homem para depois atuar na própria formação do homem.

O movimento arcadista também estreitou relações com outras escolas anteriores e, em especial com a clássica, de onde obteve toda a estética preconizada pelos poetas da antiguidade. Porém, no Brasil, este movimento se dá de forma muito diferente, pois foi aos poucos se adaptando para as terras recém-descobertas, enfatizando a fauna e a flora, constituindo assim o início de uma poesia mais consciente de um espírito nacional.

Parece que o arcadismo foi importante porque plantou de vez a literatura no Brasil, graças aos padrões universais por que se regia e que permitiram articular a nossa atividade literária, com o sistema expressivo da civilização a que pertencemos, e dentro do qual fomos definindo lentamente nossa originalidade (CANDIDO, 1993, p. 17).



Graças aos moldes “universais” que a poesia deveria seguir, acabou surgindo entre os poetas um senso comum do fazer poético e este labor intelectual deveria seguir determinadas regras, o que por sua vez acabou por convencionar um pequeno sistema.

Note-se que os árcades contribuíram ativamente para essa definição [...]. Fizeram com seriedade dos artistas conscientes, uma poesia civilizada, inteligível aos homens de cultura, que eram então destinatários da obras. Com isso permitiram que a literatura funcionasse no Brasil, e quando queriam exprimir as particularidades do nosso universo, conseguiram elevá-las à categoria depurada dos melhores modelos (CANDIDO, 1993, p. 19).

Assim, o postergado desenvolveu-se à medida que estes escritores mantinham contato uns com os outros, ora no papel de produtores, ora no papel de receptores. De forma direta e atuante, estes escritos passam a circular de mãos em mãos nas academias literárias formando assim ideias que, mormente, acabam por dar vazão ao sentimento de nação, que será mais tardiamente desenvolvido no Romantismo. De acordo ainda com Antonio Candido, todo o escritor ao escrever contribui diretamente ou indiretamente em um processo histórico de elaboração nacional, mesmo quando deseja ou não tomar partido. O fato é que os poetas árcades, conscientes ou não, obtiveram um grande êxito no início desta construção.

O poeta Antonio Dinis da Cruz e Silva foi uma figura atuante e importante para este processo de busca pela autoafirmação nacional. Sua poesia decantou a figura do índio, das matas, das vegetações, dos costumes e dos hábitos, de modo a não fugir da forma clássica, construindo, junto com poetas como Cláudio Manoel da Costa, Silva Alvarenga e Basílio da Gama, um aporte intelectual que despontava para a descrição da cor local brasileira.

Não obstante, estes poetas traziam da Europa as métricas e os modelos de se fazer poesia, mas estando devido à impossibilidade de adaptação dos temas europeus ao clima e ao cenário brasileiro, houve certa acomodação para que a poesia obtivesse sucesso.

Trata-se então de averiguar quando e como se definiu uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária. Salvo melhor juízo, isso ocorre a partir dos meados do século XVIII, adquirindo plena nitidez na primeira metade do século XIX (CANDIDO, 1993, p. 24).

Os escritores árcades encontravam-se todos imbuídos no sentido de construírem uma literatura que provasse a nossa capacidade intelectual. De posse deste desejo de construção e despidos da subjetividade da fuga do real, estes escritores foram paulatinamente construindo o exercício tácito de escreverem para a colônia.

Os poetas árcades revestiam-se de um apelo fortemente ideológico ao se voltarem para a estética clássica, pois combatiam qualquer espécie de subjetividade e apoiavam-se sempre na razão. Primando pelo esteticismo clássico, reconheciam apenas a forma clássica como única forma poética possível de ser feita, sendo deixado de lado qualquer espécie de conflito espiritual.

Para nós foi auspicioso que o processo de sistematização literária se acentuasse na fase neoclássica, beneficiando da concepção universal, rigor da forma, contensão emocional que as caracterizam. Graças a isto, persistiu mais consciência estética do que seria de esperar do atraso do meio (CANDIDO, 1993, p. 27).

Assim, a ideia de que a literatura no Brasil deveria ser mais interessada em seus temas locais surge com Almeida Garrett e Ferdinand Denis, os quais já haviam notado que este era o caminho a ser seguido. E, ao estudar um movimento literário, se faz necessário pensar no que ele significou em seu momento e nos momentos seguintes. Ao focar os poetas árcades, deve ser levado em conta que, para os românticos, esta escola foi a que preparou em muito para que o espírito da nação pudesse ser formado. Esse sentimento de autonomia foi sendo promulgado, inicialmente, pelos poetas de formação árcade e, posteriormente, trabalhado pela poesia romântica.

De certa forma, pode-se ver o Arcadismo como a arte da contradição, pois se de um lado tem-se uma estética que o mantém fechado e conservador, por outro lado existe em alguns autores, em especial os da plêiade mineira, uma abertura maior do conteúdo, que acabou versando sobre muitos temas até então pouco aceitos pelas academias literárias. Fato é que muitos dos árcades brasileiros foram dissidentes de maneira direta ou indireta ao regime pombalino, o que por sua vez acabou por culminar na prisão e na deportação denominada de Conjuração Mineira.

O Arcadismo representou não apenas uma cópia fidedigna da antiguidade ou um programa para restaurar o “bom gosto” nas letras, mas sim um estilo e até uma atitude perante

a vida, pois o foi neste sentido um retorno à simplicidade, à vida modesta, em comunhão com a natureza através de uma linguagem polida e racional. Os poetas árcades utilizaram-se de disfarces e de pseudônimos e sua ficção está toda construída em espaços imaginários. Assim, para dar forma e vazão ao sentimento, o escritor árcade tem muitos disfarces, descobrindo quem ou qual mensagem está por detrás do discurso.

É por isso que o Arcadismo, longe de constituir-se um discurso de evasão, respira um alto grau de sociabilidade, de comunicação, que luta para impor e fixar um novo código sem as amarras do passado e sem as vicissitudes do presente. Diante disso, o Arcadismo emerge como a arte maior que, tomada pelo desejo de se fazer viva e racional, eleva-se na condição de arte suprema ao respirar os ares da liberdade e da igualdade soprados na Europa e tão bem assimilados no Brasil por estes poetas.

### 3. METAMORFOSES E O ARCADISMO

A poesia de Antonio Dinis da Cruz e Silva faz parte do espectro de uma geração de difícil definição, pois, preso à forma clássica e às convenções do seu tempo, este poeta decantou, em seus poemas, temas e imagens bucólicas da colônia, onde a natureza brasileira acabou propiciando um ambiente ideal para que a obra *MetamorfoSES* conferisse à literatura brasileira uma fuga do padrão vigente, um novo modo de se pensar e de se fazer poesia no século XVIII.

Sob este aspecto, Antonio Candido reclama a atenção para o fato de que:

É, no sentido estrito, o Arcadismo, que deu nome ao período e deve ser considerado mais do que um conjunto de gêneros literários, verdadeira filosofia de vida (...) O que havia mais simples, mais natural, que a vida dos pastores e a contemplação direta da natureza? Se os gêneros bucólicos propriamente ditos não constituem todo o Arcadismo, constituem sem dúvida uma das suas notas características - quer nos poetas que o praticaram como Cruz e Silva, Quita, e Cláudio Manoel, quer-nos que vazaram o lirismo em imagens pastorais, como Garção, Tomás Antonio Gonzaga, Silva Alvarenga (CANDIDO, 1993, p. 58).

Torna-se lícito comungar o fato de que a poesia de Cruz e Silva não se deteve apenas ao aspecto formal do Arcadismo, pois se encontra nesta um conteúdo de cunho nacionalista, muito característico em suas obras e não da escola à qual pertenceu.

O mais interessante na obra de Cruz e Silva é que não há exclusão das tendências estéticas do século XVIII, mas uma reformulação destas, pois a forma ainda se encontra presa à tradição clássica; ao esquema métrico e estrófico; aos torneios sintáticos e vocabulares; à mitologia personificada e figurativa e aos valores estéticos e sociais (heroísmo, tradição e nobreza), a inovação encontra-se no conteúdo, no qual o autor recria um universo composto por mitos da cultura greco-latina, influenciados pelo folclore indígena.

Esses dois mundos – cultura greco-latina e indígena – entrecruzam-se, formando um ambiente idílico em terras brasileiras e inovando ao introduzir, em terras coloniais, temas até então pouco recorrentes:

É interessante notar o acentuado pendor que mostram pela obra de Antonio Dinis da Cruz e Silva, cuja variedade de experiências era na verdade um compêndio aberto. Sua obra *MetamorfoSES* baseada na transformação do ser humano é como se quisesse dar um fim ao classicismo, coincidindo com uma libertação nacional (CANDIDO, 1993, p. 254).

As doze metamorfoses assemelham-se a pequenas narrativas com passagem temporal e personagens, em versos decassílabos brancos, que mantêm entre si uma proximidade temática. No primeiro poema, por exemplo, tem-se a apresentação do ambiente e das personagens como se observa nesta passagem de *A Tijuca*:

Entre os soberbos montes, que formando  
Em seu ameno dilatado seio  
Do Rio a graciosíssima baía  
Do mar, que em vagas muge, a fúria quebram  
Numa densa floresta, que se eleva  
De alcantilada serra sobre o cume  
Às altas nuvens tinha o seu alvergue  
Tijuca do Brasil formosa Ninfa (*A Tijuca*, v. 1-8).

Assim, o autor descreve em primeiro plano o ambiente, preparado de forma estruturada, para logo em seguida apresentar os personagens. Neste poema, a descrição inicial consiste em apresentar o mar, a floresta, o rio e a baía. Indelévelmente, em todos os outros poemas, as descrições se fazem carregadas de predicativos como “soberbos montes”, “graciosíssima baía” ou “alcantilada serra”. Isso denota, já de início, uma relação sentimental com a colônia por sua beleza natural.

Outro fator importante para a análise desta obra consiste na apresentação dos personagens, sejam protagonistas, sejam antagonistas. Toma-se como exemplo o poema “A Tijuca”, no qual a “formosa Ninfa” é a personagem principal desta narrativa ou o poema “O Cauí”, no qual é descrito “o mais formoso mancebo”. Eventualmente o poema pode ser introduzido pela descrição de uma figura da mitologia, como a citação de Tétis (v. 1), deusa do mar.

O conflito é peça importante em todas as metamorfoses, pois é através dele que se desencadeiam as transformações sofridas pelos personagens e é por isso que estas transformações acabam por variar sob os mais diversos aspectos, mas sempre ligados a sentimentos do universo humano como: inveja, ciúme, paixão, saudade, vingança, entre outros. O trecho de “O Cauí” serve como exemplo:

Em doce paz, em doce amor viveram  
Até que o vil ciúme cruelmente  
Sua doce afeição  
Perturbar veio (“O Cauí”, v. 65-68)

Aqui, fica evidenciado que os dois jovens – Cauí e Itaubira – mantinham um sentimento de amor entre si, que foi prejudicado pelo ciúme corporificado, desencadeando o conflito. Assim, o desfecho das suas narrativas surge sempre após as transformações dos personagens que, apaixonados, acabam por serem levados à desmedida e à desgraça, independente de serem correspondidos ou não. Os deuses mitológicos nos poemas mantêm-se em dupla função, pois ora ajudam, ora atrapalham. Percebe-se igualmente que os doze poemas trazem aspectos que mantêm a obra ligada aos aspectos árcades, contudo, em outros momentos, parece que a obra se distancia esteticamente desta escola, como se verá mais detalhadamente nesse capítulo.

### 3.1 Manutenção de aspectos árcades

#### 3.1.1 A presença da mitologia árca

A obra *Metamorfoses*, igualmente como várias outras de seu período, conflui diretamente para padrões clássicos do século XVIII, pois o autor utiliza-se em muito das figuras mitológicas, tão presentes na escola clássica, o que acaba por configurar certa adequação estética da obra à escola árca.

A poesia sempre foi alvo de muitos estranhamentos por parte de quem a estudou ao longo dos tempos. Desse modo, ter dúvidas, levantar questionamentos e falsos juízos de como deveria ser analisada ou mesmo da sua devida relevância para o campo das artes era um fato muito comum. Não se pretende entrar a fundo nesta questão, mas de forma prática, na contemporaneidade, pode-se dizer que um conjunto de versos se faz também portador de um conjunto de significados que vão sendo revelados aos poucos. Porém, esta proposição não é homogênea, a fruição poética é uma experiência única, singular, que varia de sujeito para sujeito. Em Cruz e Silva, a mitologia grega e suas significações remetem a uma série de proposições, validadas pela objetividade que o poema representa. Se estas transmitem um ponto delimitado entre a razão e a emoção, podem, sob outras camadas, guiar a imaginação evocada pela substância poética que se revela produzindo um elo entre o real e o irreal.

As figuras mitológicas em *Metamorfoses* assumem, ao longo da narrativa de Dinis, relações de transgressão da obra, uma forma encontrada pelo autor de confluir o clássico ao

contemporâneo. Em *A Tijuca*, percebe-se que a protagonista do poema – uma ninfa denominada Tijuca – é uma sutil transgressão ao arcadismo, pois se por um lado a personagem corporificada no poema reúne características retiradas da mitologia grega, como beleza e encanto, estando sempre condicionada ao amor:

De mil graças em vão, de mil encantos  
 Seu gentil rosto, seu airoso talho  
 Ornará liberal a Natureza:  
 Em vão ante seus olhos, sacudindo  
 As luminosas reas, em mil giros  
 Voa o casto Himeneu, Cupido voa, (*A Tijuca*, v. 14-19, grifos meus)

Por outro, há predicativos que só se encontram em povos ditos mais rudes, no sentido de terem que lutar pela sua existência, pela vida, como faziam os índios. Observa-se:

Na estendida Comarca não existe,  
 Nem em seus arredores agra serra,  
 Ou fechada floresta, impenetrável  
 De seus fragueiros pés a ligeireza:  
 Os ares não cruzava veloz ave,  
 Ou o mato intrincado brava fera  
 Segura de seu arco aos prontos tiros,  
 Por mais que a natureza em vão a armasse  
 De agudas presas, de ligeiras penas. (*A Tijuca*, v. 20-28, grifos meus)

Assim, há nessas passagens uma fusão entre o local e o clássico. Os predicativos “fechada floresta”, “circunstantes bosques” acomodam o leitor numa terra onde as belezas e os encantos se fazem de maneira natural, onde tudo é belo e maravilhoso, seguindo o estilo idealizante do Arcadismo. O ambiente descrito não é o *habitat* natural de uma ninfa, pois Cruz e Silva ambienta o seu personagem no meio das florestas brasileiras, acomodando-o em uma descrição pouco convencional para o período.

Cruz e Silva relaciona as suas imagens sempre sobrepondo-as a um duplo sentido, nunca ofertando em um plano simples a chave para ser desvendada, isso faz com que a obra construa camadas de significação. A estrutura inicial do poema se faz portadora de várias imagens, as quais se entrelaçam formando fios de compreensão. O poeta comunga com o leitor também na perspectiva de um ser que se encanta ao ver o mar, a terra e o sol forte, ressonando belezas que só seriam vistas no Brasil.

No verso “Do mar, que em vagas muge, a fúria quebram” (*A Tijuca*, v. 4), o leitor é jogado para dentro do simbólico e o seu imaginário é que fará com que este estabeleça

relações de sentido com o proposto. No poema, o mar está agitado e as ondas lançando-se sobre a costa fazem um barulho que fascina pelo espetáculo que se tem diante dos olhos e pela beleza deste encontro, entre duas forças da cosmologia universal: a água e a terra. É neste ambiente de belezas naturais e exóticas que floresce a protagonista, dona de longos atrativos. E embora o ambiente descrito não pertença à tradição greco-latina, o simbolismo das personagens mantém em sua estrutura um sentido que permeia a dualidade, o duplo, a integração destes ao imaginário do leitor se faz pelas vias cognitivas, sendo necessário recriar uma atmosfera onde os espaços se construam em um ambiente familiar.

Na mitologia grega, as ninfas são filhas de Zeus, por isso prefiguram como pertencentes à família de pequenos deuses. Em algumas literaturas, podem estar relacionadas às fadas sem asas, de delicada construção, sendo sempre alvo da luxúria e de perseguição por parte de sátiros. Estes seres encontram-se extremamente ligados à natureza, sendo em alguns casos a sua mais pura personificação. Ainda no trecho citado, a personagem aparece sendo destacada por ser “do Brasil”, o que acaba por conferir uma identidade transgressora a esta Ninfa, pois o poeta está deslocando o padrão clássico. O juízo de valor dado a esta personagem é uma tentativa de se recriar um novo folclore, uma nova mitologia, com novos deuses, em novos ambientes, com novas forças. Essa ideia mostra-se com mais força nos versos seguintes do poema, em que a Ninfa brasileira começa a ser descrita:

Desde a primeira idade desprezando  
De Minerva os estudos, suas artes,  
Suas delícias eram pelas selvas  
Seguir as montarazes brutas feras.  
De mil graças em vão, de mil encantos  
Seu gentil rosto, seu airoso talho  
Ornará liberal a Natureza; (*A Tijuca*, v. 9-15)

Assim, a caracterização para a Ninfa é destacada pela coragem e pelo gosto de ser caçadora, pois nem mesmo a deusa Minerva tinha algo a lhe ensinar. Nesta passagem, percebe-se o grau de onipresença anteposto à personagem, já que até Minerva – deusa da sabedoria, da estratégia de guerra e das artes – é desprezada.

Todos os seres são dominados pela Ninfa, os animais rendem-se através de suas habilidades “ao montar brutas feras”, os homens e a natureza se deixam encantar pela sua beleza e sensualidade. Há no poema uma focalização do feminino que circundará, não somente a beleza que a personagem constrói, mas a clareza e transparência de suas atitudes. A



mulher, na obra de Dinis, não é vista como um espectro do homem, a mulher é vista como um ser atuante, dona de seus pensamentos e responsável pelas suas atitudes, um ser que busca, que se constrói e se presentifica ao longo da obra.

Na estendida comarca não existe  
 Nem em seus arredores agra serra  
 Ou fechada floresta, impenetrável  
 Dos seus fragueiros pés a ligeireza:  
 Os ares não cruzava veloz ave  
 Ou o mato intricado brava fera  
 Segura de seu arco aos prontos tiros... (*A Tijuca*, v. 23-29)

Este trecho mostra um pouco do universo construído pela lírica de Dinis, pois a mulher tem os mesmos atributos tradicionalmente atribuídos a um homem: atira com o arco, corre atrás do alimento, penetra em ambientes de difícil locomoção. O imaginário que se constrói ao redor deste ser é de muita significação para a literatura brasileira, pois, modesto em sua caracterização, se faz muito amplo na temática que aborda, dando uma liberdade factual ao feminino pouco encontrado nesta época. Os trechos aqui escolhidos em muito pouco se ambientam à cultura clássica, estão mais ligados ao folclore brasileiro. Essa divisão do clássico e do não-clássico encontra-se presente em toda a obra de Dinis, alterando-se entre a cultura grega e um forte apelo ao local.

Girando em torno de um amor impossível, a temática classicista pode ser fortemente encontrada no poema *O Cristal e o Topázio*, no qual a estrutura narrativa se mantém a mesma, com a apresentação do tempo narrado (“Ainda no seio da espumosa Tétis/ As atrevidas proas se ocultava/ Da madre Terra a quarta parte nova”, v. 1-3) e da protagonista:

Quando em seus campos graciosa Ninfa,  
 Seguindo as feras fatigava os bosques.  
 Cristália era o seu nome, e a mais formosa  
 Que até hoje pisou o novo mundo.  
 Mais alvos do que a neve, que nos Alpes  
 Congela o frio vento, eram seus membros:  
 Nas lindas faces, na engraçada boca  
 Dos cravos e das rosas a cor viva,  
 Dos olhos doce encanto, lhe brilhava:  
 E sobre o colo de alabastro fino  
 Em crespos fios de ouro lhe ondeava  
 O comprido cabelo solto ao vento. (*O Cristal e o Topázio*, v. 4-15)

Se no poema anterior a Ninfa era descrita como “do Brasil”, neste poema faz-se alusão à América como ambiente, antes mesmo da chegada dos europeus à “quarta parte nova”. No entanto, observa-se que essa personagem não poderia ser mais clássica, pois já nos seus primeiros momentos, os versos aludem à pureza da moça, visto que o nome dado à personagem é uma referência ao claro, ao virginal, ao delicado, ao que é cristalino: “Cristália era seu nome”. Também há um jogo de contrastes feito pelo poeta entre a colônia e a Europa, pois o eu-lírico deixa claro que esta moça é a mais “formosa” que pisou nesta terra, pois esta ainda se faz habitada por índios.

Há uma referência à mulher preconizada nos poemas clássicos, em especial pela idealização da mulher que, na poesia renascentista, ora se fazia descrita pelas figuras retóricas da neve, dos cabelos de ouro ou das lindas e rosadas faces. A personagem, neste poema, é uma mulher de aparência clássica e tudo nos leva a crer que ela mantém em sua estrutura todos os predicativos consoantes ao movimento preconizado na Idade Média. Esta estética de valorização pela aparência, quase que plástica da mulher, foi adotada neste poema. Como homem de um determinado tempo, vivendo sob o olhar de uma sociedade que ainda engatinhava nas letras, era necessário que seus poemas não fugissem em muito do que já estava preestabelecido.

Outro ponto consiste na hibridez da personagem principal do poema, por um lado mantém-se presa ao convencionalismo clássico pela sua descrição física, mas conserva uma forte ligação com a mitologia grega, pois sendo descrita como uma “graciosa Ninfa” eleva-se a outro universo, o dos deuses. Desse modo, pode-se pensar em uma criação que se personifica pela dualidade do ser, meio humana com caracterizações universais, mas também composta por configurações simbólicas quando representante de uma deidade, de um valor social formador de arquétipos, quando aproximada da mitologia.

Em *O Manacá e o Beija-flor*, o contexto poético se faz diferentemente do que vinha sendo apresentado até aqui. Neste poema, não se encontra apenas uma Ninfa, mas várias e todas habitam uma terra chamada Brasil.

Num dos largos sertões, que em si encerra  
Do Brasil o opulento e vasto Império,  
Viviam uma Ninfa e um mancebo,  
Na idade iguais, iguais na gentileza,  
Das ninfas, que habitavam o contorno, (*O Manacá e o Beija-flor*, v. 01-05)

Percebe-se a ideia de uma aldeia, no sentido restrito de organização, de espaço, onde cada ser tem funções e papéis bem definidos na “comarca”, palavra que no contexto nos autoriza a esse pensamento. No entanto, o que desperta maior interesse pela lírica de Dinis consiste no fato de que suas ninfas são portadoras de nomes retirados da cultura indianista. Como referência o nome da protagonista “Manacá” e de seu companheiro “Colomim” representam o disposto neste trecho:

Das ninfas, que habitavam o contorno,  
Ela era a mais formosa, e o mais jeitoso  
De todos os mancebos da comarca  
Era o moço gentil. A linda Ninfa  
Manacá se chamava, e do mancebo  
Colomim era o nome. (*O Manacá e o Beija-flor*, v. 06-10)

Destarte, para as representações multiculturais da obra, esse simbolismo forma um modo de pensar e de agir muito diferente do que vinha sendo abordado pelos poetas do século XVIII. Na poesia de Dinis, é encontrado em seu imaginário o evocador principal de suas imagens e inspiração, ele se utiliza do simbólico para exprimir novas culturas, novos modelos a serem seguidos. Esta mistura entre o velho e o novo dá à sua lírica uma flexibilidade que o liberta, daí o porquê de suas ninfas soarem mais como índias, do que propriamente como deusas gregas.

Na cosmogonia proposta por Dinis, o mito tem uma função de formação, de resgate, seja de uma cultura extinta, como a da Grécia, seja como estratificação de uma cultura que ainda resiste, como a dos índios. Observa-se a passagem:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o cosmos, ou apenas um fragmento; uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É, portanto, sempre a narrativa de uma criação: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser (ELIADE, 1972, p. 11).

As suas doze metamorfoses nada mais são do que a reconstrução de um novo modelo, no qual tudo que não estiver fluindo em perfeita simetria deve ceder lugar a uma nova forma de vida. O mito tem a função de revelar modelos e comportamentos tidos como exemplares. Em Dinis, há uma sobreposição desses aspectos, pois embora alguns poemas percorram o

caminho do sobrenatural e do místico, há também em sua poesia espaço para o real, para o natural, como se observa nesta pequena passagem:

Desde a infância  
Ambos juntos em doce companhia  
As selvas frequentavam, ora às aves  
Armando sutis laços, ora aos peixes  
Com mentirosas iscas enganando. (*O Manacá e o Beija-flor*, v. 10-14)

Os mitos não narram supostamente apenas as origens dos homens ou dos objetos, mas tratam de todos os acontecimentos que, de alguma maneira, se tornaram primordiais para a organização da sociedade atual. Nos poemas de Dinis, encontra-se a forma da imortalidade, pois seus personagens – quando não adaptados com o que os cerca – são metamorfoseados. A morte em Dinis é a vida e, para se ter vida, é necessário morrer. Sua poesia está articulada pelos processos narrativos, pois cria personagens, confronta-os tragicamente com a morte, arma enredos com início, meio e fim.

O poeta joga com essas possibilidades, separa-os para depois agrupá-los, não tanto pelas questões de aproximação entre estes, mas a gosto de sua criação. O mito segue o curso de sua realidade, o seu referente emerge dentro do encadeamento estrutural da narrativa, assim o mito constrói-se a partir de suas mãos, sem referência, sem dialogismo. É encontrada em *O diamante e o Jacinto*, a função de transgressão do mito de Narciso:

O Cerro, que do frio o nome toma,  
Arapira nasceu, Ninfa a mais bela,  
Que virão em seu seio aquelas selvas.  
Desde os primeiros anos costumada  
A montar as feras pelas brenhas,  
Tal dureza no peito contraíra,  
Que a mais gente intratável, só nos montes,  
Só nos bosques vivia. A morte e o sangue  
Das feras, que seguia sem descanso,  
Eram só seu prazer, suas delícias  
Com ódio e com espanto olhava os homens;  
E o falar-lhe em amor era delito,  
Que jamais perdoava. Mil amantes  
Fizeram por seu mal esta experiência. (*O diamante e o Jacinto*, v. 02-15)

Neste pequeno trecho, é observada uma parte do mito de Narciso estruturada na poesia de Dinis. Essa jovem que não quer ter contato com ninguém de sua aldeia, assim como

Narciso, essa ninfa decide pela introspecção do ser. Tanto Arapira, quanto Narciso exibem uma grande exuberância em manejar o arco, a vivacidade do olhar e o gosto pelo sangue, demonstrando que ambos são exímios caçadores. Ao deixar a aldeia para trás, Itapira avança por mundos não-habitados, perigosos para uma jovem. Igualmente no mito de Narciso há um afastamento deste de toda a comunidade onde habitava. Narciso elege a solidão dos campos, Arapira só consegue ser feliz quando está caçando, quando está domando feras. Para a Ninfa, quanto mais longe estiver dos homens melhor. A mesma escolha fez Narciso, ao esquivar-se das ninfas que lhe atormentavam a vida devido à sua beleza.

Nos dois mitos, encontra-se a temática da solidão, do orgulho ferido e do amor não correspondido. Em ambos, tem-se a metamorfose como uma espécie de purificação pelo sofrimento, porém o sofrer por amor é apenas uma das temáticas que os mitos encerram. Por isso, os mitos se chocam, se imbricam e depois novamente se afastam. Nesse caso, a estrutura do mito é mantida, mas o seu personagem sai do foco masculino, passando para o feminino. De certa forma, o mito transgredido passa a fazer parte de uma rede de outros mitos, que também, por sua vez, serão parte de outros e assim por diante.

Na poesia de Dinis, os personagens aparecem como máscaras, formam imagens que vão se misturando com verdades e com folclores. Platão já fazia esta espécie de simbiose dos mitos, quando se apropriou de temas e os aproxima no mito da Caverna, construindo a sua própria alegoria.

O filósofo não repele o mito quando se avizinha das origens e das regiões supostas acima do cálculo. Sem compromissos inflexíveis com a tradição, inventa mitos originais como o da caverna, ousando, inverter posições [...] A inversão confere ao pensador a distância exigida pelo exercício da crítica implacável a todas as elaborações históricas não apoiadas em argumentos (SCHULER, 1994, p. 11).

Nas *Metamorfoses*, a narrativa ocorre de maneira mítica, fluente e ágil. Os mitos encontrados são recorrentes tanto da literatura oral, quanto da escrita. Os acontecimentos, ora dramáticos, ora místicos, evoluem a cada passagem conferindo à página escrita uma viveza teatral. Os personagens, construídos pela mitologia, conflitam entre si, num universo filosófico de ritos e de transformações.

Deste modo, os deuses representam ao longo do poema uma série de papéis, que se assemelham em muito ao comportamento humano, em alguns casos são vingativos e egoístas, em outros, são extremamente racionais.

Mas Nêmesis severa, que vigia  
 Dos mortais as ações justas e injustas,  
 E que jamais sem pena, ou prêmio deixa  
 Merecimento e culpa, a Amor incita  
 Que crueza tão feia enfim castigue;  
 Que as setas despedindo, o peito fita  
 Da esquiva moça com a ponta de ouro. (*A Mariposa*, v. 69-75)

Nesta passagem, Nêmesis – a deusa da vingança – é extremamente racional ao tratar do caso da Ninfa e, não distante disso, julga o caso sentenciando pela sua culpabilidade. Nêmesis trabalha contra todo e qualquer tipo de desmesura, tanto com a felicidade em excesso de um mortal, quanto o orgulho de um deus. A indiferença com que a moça tratou o seu pretendido acaba por despertar nesta deidade uma espécie de ira.

O fato consiste em que esses deuses manifestem sentimentos muito próximos à esfera dos homens. Nesse trecho, em que a deusa Nêmesis julga, deve ser considerado o fato de que ela é uma deusa muito mais próxima dos mortais e, por isso, seja ela a requisitada. Outro ponto a ser perpassado consiste na razão com que a cena é composta, isso se dá devido à estética classicista, na qual a emoção é sempre deixada de lado.

Também no trecho do poema *A Tijuca*, nota-se que para que a deusa possa agir se faz necessária a ajuda de um terceiro, no caso, o Cupido. Nesse poema, este ser parece ter uma função de “coringa”, pelas várias posições que assume ao longo do poema. Pode acontecer de algum deus sentir ciúmes de um mortal e contra este canalizar sua ira ou sentir-se inferiorizado de algum modo, como se observa neste trecho:

Em breve pelos circunstantes bosques  
 A fama se espalhou, e não havia  
 Algum habitador daqueles matos,  
 Que os despojos render-lhe não viesse,  
 Como a Deidade tutelar das selvas,  
 Das mortas aves, das rendidas feras,  
 Diana em tanto, que invejosa olhava  
 Suas aras sem culto, sem oferendas,  
 Contra Tijuca de cruenta sanha  
 Vingativa se armou. Ah como cabem  
 Nos ânimos celestes tantas iras! (*A Tijuca*, v. 36-46)

Neste ponto, percebe-se que a deusa Diana sente ciúme da Ninfa, pois esta é requisitada por todos da aldeia e de alguma forma rouba-lhe a glória e a fama. No entanto, alguns destes deuses agem no plano divino e no plano terreno. É inaceitável, para um deus,

que um mortal seja elevado à sua categoria, sendo assim, Diana arma uma espécie de vingança contra Tijuca, evidenciando a humanização de um deus que se anula frente a um ser ao qual deveria, em parte, ser superior. Dinis trabalha com o simbólico sempre, pois a forma com que constrói seus personagens e a força a eles conferida dá ao poema uma camada de liberdade e de flexibilidade que a interpretação cognitiva da realidade não possui.

Quase todos os personagens do sexo feminino são híbridos, no sentido de se fazerem meio deuses e meio mortais, em outros momentos, podem ser apenas mortais com poderes conferidos pelos deuses:

Numa densa floresta, que se eleva  
De alcantilada serra sobre o cume  
Às altas nuvens, tinha seu alvergue  
Tijuca, do Brasil formosa Ninfa.  
Desde a primeira idade desprezando  
De Minerva os estudos, suas artes,  
Suas delícias eram pelas selvas. (*A Tijuca*, v. 05-11)

Fica evidente que a protagonista desconsidera os ensinamentos dos deuses, em especial de Minerva, mas nem por isso torna-se uma caçadora com menos habilidades, fato este muito considerável, visto que, ao renunciar aos ensinamentos por orgulho ou por qualquer outro motivo, isso poderia implicar diretamente a perda de suas habilidades com o arco e com a lida dos animais, como é visto nos seguintes versos.

Na estendida Comarca não existe,  
Nem em seus arredores agra serra,  
Ou fechada floresta, impenetrável  
De seus fragueiros pés a ligeireza:  
Os ares não cruzava veloz ave,  
Ou o mato intrincado brava fera  
Segura de seu arco aos prontos tiros,  
Por mais que a natureza em vão a armasse  
De agudas presas, de ligeiras penas. (*A Tijuca*, v. 23-31)

A personagem não perde em habilidade, pelo contrário, acaba sendo a melhor arqueira de sua tribo, capaz de acertar com precisão seus alvos, além de mover-se com muita destreza por entre as florestas, não temendo ser algum, tanto deste plano como do plano divino. Percebe-se que está contida na personagem a personificação de um guerreiro, com habilidades sobrehumanas, que se desenvolveu indiferentemente da ajuda ou da permissão de um deus. Este arquétipo híbrido vai ser desenvolvido ao longo de todo o poema.

A classificação dêitica na poesia de Dinis tem um papel fundamental, pois é através da simbologia universal que os conflitos sugeridos ao longo da narrativa têm seu desfecho. Em alguns poemas, os deuses agem de forma direta, sempre no sentido de ofertar alguma espécie de ajuda:

Não há a quem se acorra mais que aos Deuses  
E aos Deuses se volvia: fira a vista  
No Céu, aos Céus as palmas estendendo,  
Entre tristes soluços assim clama:  
Se a vós, imortais Numes, algum dia  
Chegou de minhas vítimas o cheiro,  
Apiedai-vos de mim, Numes, valei-me. (*A Tijuca*, v. 79-85)

A Ninfa invoca a ajuda dos deuses somente quando se sente ameaçada. Para que se possa compreender a relação que se dá entre esses seres, se faz necessário compreender que, na acepção mais comum, o mito trata sempre de uma história ficcional sobre divindades, inventada pelos homens para explicar a origem das coisas ou justificar padrões de comportamento. No caso do poema em si, o mito usa destes elementos simbólicos para poder sustentar sua narrativa de maneira uniforme.

Há um caráter pedagógico e social profundamente escondido e o certo é que o leitor só consegue dar vida ao poema quando estuda profundamente essa estrutura. O pensamento humano na poesia de Dinis move-se por quadros míticos e, por isso, quando um de seus personagens encontra-se em uma situação de perigo, encontra sempre no plano espiritual algum tipo de conforto.

No trecho acima, vê-se que Tijuca implora por ajuda, chega a ser quase que uma oração, no sentido literal da palavra, pois são súplicas que têm a função de buscar a compaixão divina. Nesse sentido, a hibridez do personagem entra em funcionamento, se porventura a Ninfa em versos anteriores se fazia inteiramente autossuficiente, com características muito próximas às de um deus, neste ponto do poema ela se encontra fragilizada e com muito medo. Sendo assim, um pedido de socorro com tal precisão sentimental só poderia ser proferido por um mortal.

O poema, como a Ninfa, sofre também uma metamorfose. O por detrás destes versos compromete tudo que o homem tem corporificado como sendo verdadeiro. No sentido restrito da palavra, há uma autossuficiência até que algo aconteça, mas na doença, na morte ou na aflição, perde-se um pouco dessa confiança. Um mito pode transmitir um motivo, uma crença,



uma situação dramática, pode ser coletivo ou individual, dependerá em muito da interpretação cognitiva que se dá e das relações estabelecidas com o mundo e com as pessoas. Desta forma, o mito na poesia de Dinis pode ser trabalhado com um olhar multifacetado, que vai se transformando mediante os acontecimentos. Ele incorpora uma função que transcende além do corpóreo, do objetivo. A sua função vital é dar equilíbrio às partes, mas pode em alguns casos formar elos de coerção entre o plano divino e o terreno.

Em outros pontos do poema, os deuses servem como ponto de expiação para o mal de que os humanos são acometidos:

Entre soluços mil, que o sufocavam,  
 Manacá, Manacá sem tino brada.  
 Desenganado enfim de sua morte,  
 Mesquinho a si, mesquinhos os seus fados,  
 Cruéis os Céus, cruéis os Deuses chama,  
 E a Manacá volvendo, entre seus braços  
 O frio corpo ternamente aperta; (*O Manacá e o Beija-flor*, v. 52-59)

Encontra-se aqui a dor de Colomin pungida pelo sofrimento de ver o ser amado morto. Colomin, angustiado, reclama aos deuses, como se sobre eles a culpa de seus infortúnios devessem recair. Nos poemas, as relações estabelecidas pelos homens estão sempre ocorrendo sob um fluxo de ambiguidade, pois quanto mais estes concorrem para a felicidade, mais esta se afasta. Dentro desse campo estabelecido pelo poeta, a mitologia assume o papel de resguardo psicossocial do indivíduo, o mito funcionando como uma válvula de escape.

Os deuses, em muitos casos, interferem diretamente na vida dos mortais, ajudando-os a se livrarem do martírio que os atormenta, como é visto em outro poema:

Mas sem fruto, se queixa. Finalmente  
 Delirante, frenética, a lançar-se  
 Entre as chamas corria. Mas Diana,  
 Cujas aras a Ninfa frequentara,  
 De seu grande furor compadecida.  
 Desce do Olimpo, e a socorrê-la voa. (*A Mariposa*, v. 99 -104)

Há, nesta parte do poema, uma influência direta dos deuses sobre mortais, essa relação de afetividade entre Diana e a Ninfa mostra uma preocupação dos deuses com o que se passa na Terra. Essa interação entre os dois mundos (o humano e o divino) resultará sempre na intervenção por parte de algum deus em auxílio, pois quando estes não estão atentos a ponto

de se anteciparem à situação, são invocados pelos homens. Pode acontecer, em algumas partes do poema, dos deuses não escutarem os pedidos ou recusarem-se a ajudar.

Outro ponto a ser analisado consiste na presença do Cupido nas doze metamorfoses de Dinis, pois essa figura, personificação do amor e da paixão, age nos poemas, sendo sempre, pela sua interferência e pelo amor que desperta nos indivíduos, o causador de seus maiores males. Muitas vezes seus esforços não são suficientes para que a paixão aconteça, como pode ser observado nesta passagem do poema:

Em vão ante seus olhos, sacudindo  
As luminosas reas, em mil giros  
Voa o casto Himeneu, Cupido voa,  
De extremosos amantes os suspiros  
A seus pés ofertando; que Tijuca  
Em seus feros prazeres embebida,  
Da caça à ambição tudo pospunha. (*A Tijuca*, v. 16-22)

Embora haja um enorme esforço, por parte do Cupido, em fazer com que a moça desperte algum sentimento, essas tentativas tornam-se infelizes por conta da dureza de seu coração. Esse conflito entre o Amor e a Ninfa não tem um final feliz e coloca-se em xeque, nesta passagem, o choque entre a razão e a emoção. Nesses versos, a racionalidade só é vencida pela intromissão dos deuses que, atentos ao que se passava, interferem punindo a moça pelas suas escolhas. Em *O Cristal e o Topázio*, um “rústico Silvano” apaixona-se pela moça mesmo sem a ajuda do Cupido:

A viu passar um rústico Silvano,  
(Quanto melhor lhe fora, se a não vira!)  
Que habitava o horror daqueles matos.  
Topázio se chamava, e era tido  
Entre os Silvestres Deuses do contorno  
Pelo mais sábio em grande acatamento.  
Viu-a, e vê-la e adorá-la foi o mesmo.  
Desde este ponto o triste um só instante  
Não deixou de seguir suas pisadas. (*O Cristal e o Topázio*, v. 25-33)

Nota-se como o efeito do amor não é provocado pelo Cupido, mas sim pelos atrativos da moça, pode-se pensar também na emoção cedendo à razão, ação pouco comum no esteticismo clássico, uma vez que o comum é ter-se justamente o contrário. No caso desses versos, existe um sujeito construído dentro dos ensinamentos da sabedoria, um ser que tinha o total controle sob sua vida e ações, mas que ao olhar para a bela moça acabou por perder

completamente o juízo e a razão, agindo mais pela esfera da emoção, como se estivesse enfeitiçado pela Ninfa. Em outro ponto, há o protagonista desejando ser um mortal para poder acabar com a própria vida, observa-se:

Da dura Ninfa, mais que os montes dura.  
Em bravíssima costa alto rochedo  
Tão firme não resiste as duras vagas,  
Do mar, que em flor rebenta em suas abas;  
Como a tragueira Ninfa resistia  
Às tristes mágoas, ao contínuo pranto  
Do importuno Topázio. Quantas vezes  
Dos mortais invejou a triste sorte,  
Desejando acabar a infeliz vida! (*O Cristal e o Topázio*, v. 36-44)

O poema é um todo de sentido que se move ao tom do protagonista, não há uma ordem preestabelecida. Os acontecimentos estão concatenados profundamente pelas subjetivações desse protagonista, que quanto mais ama, mais se perde. Em primeira instância, existe uma mulher com longos predicativos, que pelos seus dotes exerce uma furiosa paixão em um ser mitológico. Os primeiros versos já demonstram através de uma metáfora a dureza desta jovem, quando o eu-lírico assemelha o coração desta Ninfa ao de uma rocha, que mesmo sendo golpeado pelo mar resiste às fúrias das ondas, simbolizando a dureza impenetrável de seu ser, pois a rocha não cede, embora seja golpeada permanentemente, permanece rígida e imóvel. Diferente da rocha é o mar, que para poder exercer tal pressão, precisa manter relações com o vento e com a lua, pois necessita de força para que suas ondas alcancem a rocha e que a maré se mantenha sempre cheia.

Dessa forma, mais uma vez aparece a transgressão como forma de acomodamento das situações. Assim como o mar, Topázio pede a ajuda do Cupido, porém este apenas ri com escárnio do apaixonado:

Mas o travesso Deus, que por deleite  
Os corações amantes atormenta,  
Que de pranto e de sangue se não farta,  
Outras tantas se rio de suas queixas.  
Desenganado enfim de achar remédio. (*O Cristal e o Topázio*, v. 48-52)

Desta forma, aparece um Cupido indiferente diante de uma situação de desespero de Topázio. O poeta atrai para o plano poético uma situação negativa, transformando em objeto

real, o sofrimento, para depois verbalizar em forma de palavras. Em outro ponto do poema, ocorre que é o Cupido quem decide a sorte de um triângulo amoroso:

Cauí era o seu nome; e as suas manhas,  
Seu valor, e seu brio de mil Ninfas  
Eram doce atrativo; mas de todas  
As que dentro no peito mais sentiam  
Lavrar este cuidado, uma Itaubira  
Por nome tinha, e a outra era Itaúna.  
Eram ambas iguais na formosura,  
Ambas no amor iguais, iguais na idade.  
Mas o flecheiro Deus, que a seu capricho  
Os que amam faz felizes e infelizes; (*O Cauí*, v. 6-15)

Mais uma vez, tem-se de um lado um jovem belo, prestativo, que honra sua comunidade respeitando a todos, que de maneira consensual acaba por ganhar o carinho e admiração. Porém, é forçado pelo Cupido a enamorar-se de uma índia. Toda a escolha gera uma determinada situação e com Cauí não seria diferente. Itaúna, sentindo-se rejeitada, é parte atuante deste conflito.

O Cupido, nos poemas de Dinis, é uma figura dual, pois se por um lado com suas flechas acerta o alvo na tentativa de relacionar os indivíduos, por outro os faz sofrer ou pelo amor não correspondido, ou por uma desgraça que se relaciona com a paixão. Deve-se ficar atento para o fato de que, talvez haja na poesia de Dinis, uma propensão à necessidade que o sujeito tem de desabafar ou de perceber pela disposição interior a exteriorização de si mesmo.

Em outros momentos do poema, pode ser observado que a paixão que surge entre os personagens pode originar-se não somente pelas empresas do cupido, mas pode acontecer também de a paixão surgir apenas pelo desejo.

Mas Itaubí que um dia acaso a vira  
Seguindo denodada um feroz tigre;  
E que ao vê-la, sentiu passar-lhe o peito  
De Amor a aguda seta; nem por isso  
De abrandá-la perdeu as esperanças. (*O Diamante e o Jacinto*, v. 16-20 )

Embora a presença do Cupido não se faça presente “literalmente”, pode-se perceber que a “aguda seta”, símbolo da flecha utilizada pelo Cupido, é a grande causadora de toda a paixão em Itaubí. Nos poemas, a paixão é sempre causada por este terceiro elemento, que mesmo quando está em segundo plano, age de forma direta sobre os homens. Dessa forma, o Cupido carrega a simbologia da mitologia grega, porém transpõe para dentro dos poemas a

personificação do amor, da paixão, de forma diferente, pois em alguns casos pode agir como protetor dos homens, mas em outros pode ser ardiloso ou vingativo.

De forma muito clara, o poema nutre a linguagem da vida, do homem, pois se em sua superfície dialoga com a estética de seu tempo, mantendo-se preso às figuras mitológicas e ao rigor formal que compunham a era clássica, em sua estrutura mais profunda pode-se encontrar um caminho de descobertas do homem em diálogo consigo mesmo, suas buscas e incertezas a respeito do que é a vida, a morte e do que é o amor. Amor este que, quando elevado ao seu nível máximo, pode ser, ou não, extremamente mortal para os homens.

### 3.1.2 Aspectos formais árcades

A linguagem árcade é a expressão das ideias e dos sentimentos dos artistas que se manifestaram ao longo do século XVIII. Toda a criação poética se mantém histórica, quando revela a chama das ideias e dos sentimentos mais profusos de uma época. Com o Arcadismo não podia ser diferente, dono de uma estética singular, a poesia preconizada nesse século viabilizou uma série de elementos que possibilitaram a sua inserção de modo a adequar-se a nova realidade social vivida pela classe que a consumia e a produzia: a burguesia.

Em sua forma, as doze metamorfoses de Dinis são compostas em versos decassílabos brancos muito utilizados na poesia clássica:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
 En/tre os/ so/ber/bos/ **mon**/tes/, que/ for/**man**/do  
 Em/ seu/ a/**me**/no/ di/la/**ta**/do/ **se**/io  
 Do/ Rio/ a /gra/cio/**sí**/ssi/ma/ ba/**ía**,  
 Do/ mar/, que em/ va/gas/ **mu**/ge, a/ fú/ria/ **que**/bram (A *Tijuca*, v. 1-4)

O trecho exemplificado obedece aos padrões rígidos do Classicismo com acentuação em geral tonal nas sílabas seis e dez. O decassílabo heróico foi muito utilizado por Camões em *Os Lusíadas* e em muitos de seus sonetos. Dinis serviu-se desse padrão para consternar à sua poesia uma aparência mais conservadora, obedecendo sempre aos padrões erigidos pela estética árcade.

O verso branco utilizado por Dinis, em todas as suas metamorfoses, confere ao poema o aspecto de um texto narrativo. Na literatura inglesa, desde o Humanismo, em especial no século XVIII, as odes gregas foram as medidas clássicas mais utilizadas, porém quando transpostas para as línguas românicas, na tentativa de adaptação destas odes, houve uma espécie de “acomodação”, onde as sílabas longas e breves foram substituídas por sílabas acentuadas e não acentuadas, como observado Wolfgang Kayser:

A adaptação da métrica antiga das odes também foi tentada nas línguas românicas, ocasionalmente até com aceitação do sistema quantitativo, “i” é, reproduzindo as breves antigas por sílabas breves e as longas antigas por longas. Porém, tal qual como nas literaturas germânicas, onde se tentou a mesma coisa, não pode dar resultado esta tentativa. Nas românicas foram infrutíferas, no fundo, todas as diligências para utilizar as medidas antigas por meio de uma imitação fiel dos acentos. À maneira românica de sentir o verso repugna tal fixação de todas as ársis e tésis. Na Itália, a discussão estende-se pelos séculos afora. Em Portugal, as tentativas limitaram-se quase que unicamente à Arcádia com Antonio Correa Garção e Antonio Dinis da Cruz e Silva (KAYSER, 1976, p. 93).

A métrica formal utilizada por Dinis confere ao poema liberdade de escolha de temas e, com isso, o poema adquire uma maleabilidade que lhe proporciona uma estrutura com certas características, entre elas: a de ter um enredo, uma ação, personagens, um início, um meio e um fim. As partes do poema movem-se em conjunto, jamais isoladamente. Há partes digressivas e partes muito tensas. Essas partes não se correspondem por símbolos ou por subjetividades textuais que operam fora do eixo da compreensão dos signos linguísticos, pois como diz Umberto Eco (2011): “Um símbolo pode ser uma coisa muito clara, uma expressão unívoca, de conteúdo definível ou uma coisa muito obscura, uma expressão poliúnvoca, que evoca uma nebulosidade de conteúdo”.

Em Dinis, a poesia opera em camadas mais profundas. Se por um lado tem-se um conteúdo predisposto em um formato claro, é somente nas entrelinhas do pensamento e da imaginação que se alça vôo rumo a um portal de imagens e sinestésias, que se sobrepõem a todo o momento. É preciso então estar atento. É importante lembrar que o momento histórico é extremamente delicado, e a poesia tem um sistema de signos que lhe é próprio, os quais servem para transmitir informações particulares não transmissíveis por outros meios. É por isso que o simbólico identifica-se com a existência, com o histórico, em qualquer linguagem, em qualquer sentido. Com base nisso, Eco informa que:

Há dois estratos de significado no discurso duplo, do qual é exemplo a adivinhação clássica. Mas os dois estratos são estruturais, freqüentemente com base em homonímias traidoras, segundo duas isotopias identificáveis sem hesitação. Como uma mensagem em código, o duplo sentido deve ser decifrado e, uma vez decifrado, os sentidos são dois, indiscutíveis, sem reserva (ECO, 2011, p. 135).

Dessa forma, pode-se resumir a poesia de Dinis na citação descrita por Eco: o poeta trabalha com a duplicidade dos significados, com todas as possibilidades que o signo linguístico tem a ofertar. Porém, existem regras a seguir:

A metáfora não pertence á ordem do simbólico. Ela pode ser aberta a múltiplas interpretações, pode ser, por assim dizer, continuada ao longo da diretriz da segunda ou da terceira isotopia que gera. Mas existem regras de interpretação: que o nosso planeta seja o canteiro que nos faz crescer tão ferozes pode sugerir mil influências poéticas, mas não convencerá ninguém, se existem convenções culturais sobre as quais todos assentimos, de que ele seja o lugar onde se alinham paz e benevolência (ECO, 2011, p. 135).

Na poesia clássica, por natureza muito próxima da razão, as ausências de subjetividades linguísticas obedecem claramente aos padrões clássicos, que referenciam, em primeira ordem, uma poesia voltada para a ausência total de emoção. É falar de amor, de paixão, de ciúmes e todos os conflitos transcendentais próprios do homem sem parecer subjetivo ao ponto de prejudicar a mensagem. Para apreender a mensagem, basta adentrar as camadas de superfície. O poeta cria as imagens, o leitor faz dessas imagens o seu espetáculo particular. O poeta cria, o homem decifra. Incerto seria dizer que tudo acontece sem interpretação, sem um mínimo de busca. No caso, Umberto Eco mostra como a arte tem seu próprio caminho, suas tendências devem ser preservadas para que se possa chegar a um fim, toda leitura é construída, é significativa no momento em que os processos cognitivos entram em ação.

Para que se possa analisar com mais precisão os aspectos formais em *Metamorfozes*. Pode ser observado que os versos estão dispostos em decassílabos, como era de costume na era clássica. Porém, há preponderância de tonicidade entre as vogais átonas que dão ao poema a impressão de um ritmo acelerado, de repetição, como se o poema se movesse a passos largos. Como exemplo, no verso “Desde a primeira idade desprezando”, ocorre acentuação na sexta e na décima sílaba do poema. Na sexta sílaba forte, encontra-se o fonema “da” acentuando a frase e na décima, a sílaba “zan”, com o verbo em uma de suas formas nominais

(“desprezando”) dando um ritmo forte e altivo, como se tentasse descrever através do ritmo das palavras o caráter ativo desta moça. Logicamente, esta cadeia fonológica se fará presente ao longo de todo o poema, isso propiciará um intenso estado de movimento.

Logo adiante, o verbo “desprezando” busca apoio rítmico em “encantos”. Assim, existem dois verbos, que se no campo das significações formais são totalmente contrários, visto que quem se “encanta” não “despreza”; no plano estrutural são flexões verbais conectadas ao poema. Logo aparecem dois planos de estruturação predispostos ao longo da obra: um que fornece as imagens inseridas pelo poeta (linguístico) e outro que se move como um cursor de sentido (significativo) e é justamente neste campo que residem as significações únicas e singulares que variam de indivíduo para indivíduo.

Outro ponto a ser requestado consiste no número de versos masculinos e femininos que se desenvolvem e a maneira articulada dando ideia de uma luta constante. O primeiro verso termina com “desprezando”, palavra de gênero masculino; o segundo com “artes”, palavra de gênero feminino; o terceiro e o quarto com “selvas” e “feras”; o quinto com “encantos”. Esta luta se mantém diacrônica até o verso dezenove onde tudo parece voltar ao normal. Observe-se este trecho tirado do poema *A Tijuca*:

Na estendida Comarca não existe,  
Nem em seus arredores agra serra,  
Ou fechada floresta, impenetrável  
De seus fragueiros pés a ligeireza:  
Os ares não cruzava veloz ave,  
Ou o mato intrincado brava fera  
Segura de seu arco aos prontos tiros,  
Por mais que a natureza em vão a armasse  
De agudas presas, de ligeiras penas:  
De seu valor e sua formosura (*A Tijuca*, v. 23-32)

No trecho acima, observa-se a preponderância da vogal aberta /a/ que se entrecruza em sua própria tonicidade, se for levada em conta a relação entre essas sonoridades, associando-as ao sentimento sugerido pelo poeta. Pode-se dizer que o poema encontra-se preso em uma cadeia auditiva de assonâncias. No primeiro verso, encontram-se dois tipos de assonâncias: a primeira levemente acentuada na palavra “estendida”, em que a vogal assume um valor baixo na cadeia fonética, e a segunda, na palavra “comarca”, onde existe duas vezes a mesma vogal com valores distintos (um forte e outro fraco). No poema, os sons mudam-se. No primeiro



verso, constata-se uma alternância de valores fonéticos, no segundo fica observada a predominância apenas dos sons fortes, como no verso “nem em seus arredores agra serra”, em que todas as vogais estão altivas, estão muito vivas em sua sonoridade.

Se forem acrescentados valores a sonoridades, pode-se dizer que essas vogais ocupam um alto patamar dentro de uma hierarquia. No terceiro verso, “Dos seus fragueiros pés a ligeireza”, fica observada a mesma ideia representada pelo segundo, aparecem vogais que se apresentam de forma muito sutil, dando a ideia de serenidade e de acomodação. Esse verso representa uma harmonização entre as partes, é como se houvesse um diálogo metalinguístico. Não se pode precisar com exatidão o seu discurso, mas pode-se sentir o que a poesia tem a comunicar.

O verso “Ou fechada floresta, impenetrável”, novamente, tem uma representatividade de sons altos, onde essa “voz” clama como que se quisesse chamar para si todas as suas angústias, suas emoções. Esse jogo de palavras transcorre abertamente até o final, onde se percebe que se por um lado têm-se vogais na primeira voz que representam dor, desespero e ironia; na segunda, tem-se harmonia, doçura e compaixão.

### 3.2 Fuga aos aspectos árcades

#### 3.2.1 A cor local

Segundo Maria Eunice Moreira (1998), a literatura brasileira produzida no século XVIII foi uma cópia da literatura portuguesa que, por sua vez, imitou a literatura francesa. O espírito de que o Brasil poderia tornar-se um país livre não estava muito claro para os poetas brasileiros, por conta disso, ainda não havia um consenso literário que os fizessem decantar as belezas da colônia. Os escritores eram parcos e não comungavam dos mesmos interesses intelectuais. Esse quadro tende a modificar-se no segundo quartel daquele século, quando influenciados pelas ideias iluministas, os escritores acabaram promulgando um forte desejo de

libertar-se do jugo português. Eis que surge um apelo de liberdade e esta se torna mais reflexiva à medida que os poetas incorporam em seus poemas aspectos e temas da colônia. A fauna e a flora passam a fazer parte não mais como um simples processo de descrição geográfica, mas como expressão literária de um país que ainda dava seus primeiros passos em busca de sua autonomia.

Antonio Dinis da Cruz e Silva foi um escritor que soube servir-se do cenário paisagístico que a colônia lhe proporcionava. As suas doze metamorfoses já retratavam a cor local, ao estilo já realizado por *O Uruguai* (1769) e *O Caramuru* (1781). A sua poesia, mesmo seguindo as convenções clássicas da época, trouxe elementos da estética árcaica associados à natureza de um país em sua formação. Observe-se o poema:

Entre os soberbos montes, que formando  
Em seu ameno dilatado seio  
Do Rio a graciosíssima baía,  
Do mar, que em vagas muge, a fúria quebram  
Numa densa floresta, que se eleva  
De alcantilada serra sobre o cume  
Às altas nuvens, tinha seu alvergue  
Tijuca, do Brasil formosa Ninfa.  
Desde a primeira idade desprezando  
De Minerva os estudos, suas artes,  
Suas delícias eram pelas selvas  
Seguir as montarazes brutas feras. (*A Tijuca*, v. 01-12)

Nesse versos iniciais, observa-se como o poeta registra um pouco do Brasil colonial. Cruz e Silva detalha o mar, as ondas e a vegetação que um dia viria a ser chamada de Baía de Guanabara. Nos versos “Entre os soberbos montes, que formando” e “Do Rio graciosíssima baía”, o discurso poético encontra-se carregado dos predicativos “soberbos montes” ou “dilatado seio”. É lícito dizer que Cruz e Silva, além de ser um profundo observador da geologia brasileira, acabou por apaixonar-se pelas belezas desta terra, transformando esses caracteres em poesia.

Ainda neste trecho, o autor descreve, além do mar com suas enormes ondas, os desfiladeiros, um pouco das matas virgens e das serras da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro. Isso pode ser comprovado nos versos “numa densa floresta.../De alcantilada cerra sob o cume”, os quais por si só já representam toda a força que uma área ambiental deste porte pode fornecer de imagens e de signos poéticos, cuja floresta ainda causa um enorme espanto devido à diversidade da fauna e da flora e também pela sua grande área montanhosa com suas dezenas de rios e riachos.

Cruz e Silva transporta para este “paraíso natural” boa parte de seus personagens. E em se tratando destes, percebe-se que, em toda a extensão de sua obra, os coloca na condição de índios ou na condição de mancebos. Outro ponto a ser citado consiste em que os únicos que conseguem ambientar-se nessa terra são os índios, que lidam muito bem com a condição em que se encontram, pois vivem em aldeias e em florestas, convivendo com os animais e com a vegetação, tal como ocorre nos versos iniciais de *A Tijuca*.

A personagem Tijuca, uma ninfa que absorveu traços indígenas, só se realiza quando se encontra ou na presença da natureza, no meio da mata, caçando os animais, ou domando as feras. Essa observação pode ser comprovada nestes versos: “Suas delícias eram pelas selvas” ou em outro momento: “Seguir montar as brutas feras”. Ao final destes, fica evidenciado pelo verso “ornará liberal a natureza”, que a personagem tem uma ligação muito especial com sua terra. Essa suprema felicidade é encontrada no rosto da Ninfa no seguinte verso: “Seu gentil rosto, seu airoso talho”, e só se faz possível pela comunhão entre essa natureza selvagem e o espírito indianista desta Ninfa do Brasil.

O conflito principal desse poema está centrado na inveja sentida pela deusa Diana em relação a Tijuca. A deusa se encontra profundamente nutrida pelo sentimento do ódio e da vingança, mas é importante frisar que esse sentimento se alimenta em virtude da inconformidade dessa deusa em lidar com os predicados que são atribuídos à Ninfa. Outro fator concorrente está na destreza com que a Ninfa lida com os elementos da floresta. Esse personagem cresce à medida que estreita laços com a natureza e consegue, através desta, se sobressair até mesmo frente a um deus. Deve ser notada a continuação dos versos:

Em seus feros prazeres embebida,  
 Da caça à ambição tudo pospunha.  
 Na estendida Comarca não existe,  
 Nem em seus arredores agra serra,  
 Ou fechada floresta, impenetrável  
 De seus fragueiros pés a ligeireza:  
 Os ares não cruzava veloz ave,  
 Ou o mato intrincado brava fera  
 Segura de seu arco aos prontos tiros,  
 Por mais que a natureza em vão a armasse  
 De agudas presas, de ligeiras penas:  
 De seu valor e sua formosura  
 Em breve pelos circunstantes bosques  
 A fama se espalhou, e não havia  
 Algum habitador daqueles matos,  
 Que os despojos render-lhe não viesse,  
 Como a Deidade tutelar das selvas,

Das mortas aves, das rendidas feras, (*A Tijuca*, v. 21-38)

De acordo com os versos “Em seus ferozes prazeres embebida/da caça à ambição tudo pospunha”, fica evidenciada a obstinação dessa Ninfa pela guerra e pela caça, e em suas andanças nada lhe detém, nem mesmo uma floresta ou um animal feroz é capaz de lhe parar. Em “Os ares não cruzava veloz ave”, continuam a evidencia-se as qualidades naturais da moça.

Esse discurso move-se ao longo do poema até o seu ponto máximo, no qual a moça é comparada com a deusa das selvas: “Deidade tutelar das selvas”, deixando o poema com duas deusas: Diana e Tijuca. Analisando o verso “Das mortas aves, das rendidas feras”, percebo que Cruz e Silva toma como mote principal o respeito aos animais e à natureza. A cor local se faz muito presente nesses primeiros versos, ora pela descrição de uma floresta ainda pouco explorada, ora pela beleza das ondas do mar e/ou pela adequação dos personagens a um cenário composto por aves e animais em seu *habitat* natural.

No momento de sofrerem suas metamorfoses, transformam-se em um elemento ligado à natureza, como ocorre nos versos finais de *A Tijuca*, em que o drama da protagonista explica a origem para a cascata da Tijuca:

Disse, e subitamente de seus olhos  
Em borbulhões rebentam duas fontes:  
Pelo nevado colo gotejando  
Os seus soltos cabelos se convertem  
De cristalino humor em longos fios:  
Dos estendidos torneados dedos  
Ao mesmo tempo aos livres ares pulam,  
Borrifando de em torno as verdes plantas,  
Outros tantos esguichos de água clara:  
E em dois ferventes jorros pouco a pouco  
Resvalando lhe vão os pés formosos  
Enfim, qual d’alta serra a branca neve  
Com os raios do sol Cai derretida,  
Despenhando se vai pela agra serra  
Toda em água Tijuca transmudada;  
Que junta lá no vale, o Rio forma,  
Que da Ninfa ainda tem o antigo nome;  
E girando qual serpe tortuosa  
Por entre o denso mato, está mostrando  
O grande amor, que viva as selvas tinha. (*A Tijuca*, v. 86-105)

Em outro poema, Cruz e Silva tem como ponto referencial de um conflito vivido entre Cristália e Topázio o surgimento do “novo mundo”. E, novamente, aparece entre os seus versos a cor local, que além de apresentar uma terra que até então era muito pouco conhecida pelos países europeus, mostra um pouco desta, quando, através de sua poesia, faz referência à natureza natural da colônia:

Ainda no seio da espumosa Tétis  
 As atrevidas proas se ocultava  
 Da madre Terra a quarta parte nova;  
 Quando em seus campos graciosa Ninfa,  
 Seguindo as feras fatigava os bosques.  
 Cristália era o seu nome, e a mais formosa  
 Que até hoje pisou o novo mundo. (*O Cristal e o Topázio*, v. 01-07)

Nesse versos iniciais, Cruz e Silva confronta os mitos, ambientando parte da mitologia grega à colônia, pois o mar que reverbera a sua frente é tão fantástico, tão sublime que pode, através de sua imaginação, servir de morada para os deuses gregos, mostrando que um novo continente está se descortinando e que existe uma cultura que, ao emergir, mostra-se diferente de toda a Europa. É a isto que Cruz e Silva quer chamar a atenção e, em seu processo mental de criação, valoriza e contribui para a construção dessa nova terra.

Os versos “Quando em seus campos graciosa Ninfa/Seguindo as feras fatigava os bosques/Cristália era o seu nome, e a mais formosa/ Que até hoje pisou o novo mundo” também orbitam a esfera do meio em que vive esta Ninfa. Fica observado que o seu *habitat* natural é cercado por florestas e por animais selvagens, mas, ao contrário do que se poderia pensar, essa moça é muito bela e revela-se conhecedora profunda desse “novo mundo”. Esta permanente relação entre a terra e a personagem Cristália mostra que as belezas encontradas nessa terra não estão apenas no meio, mas também em seus habitantes.

Os seguintes versos trazem um pouco do clima quente do Brasil em consonância com a floresta. Pode-se dizer que a imaginação manifesta-se nas culturas humanas através de imagens e de símbolos. Cruz e Silva consegue dar um novo significado a essas terras, de forma que o Brasil possa ser visto como um país de belezas naturais e não somente pela farta matéria-prima como o ouro, o metal ou o diamante. Observem-se os próximos versos:

Aqui as verdes folhas encrespando  
 Serena viração com o fresco bafo,  
 Aqui cantando nos confusos ramos

Mil pássaros de mil diversas cores,  
 Doce paz, doce sono derramavam.  
 Aqui pois uma sesta, fatigada  
 De seguir pelo mato as bravas feras,  
 De suor e de sangue salpicada,  
 A repousar Cristália se retira.  
 Num ramo dependura o ebúrneo arco, (*O Cristal e o Topázio*, v. 70-79)

O verso “Mil pássaros de mil diversas cores” já encerra em si toda a beleza exótica desta terra, pois aqui há uma enorme diversidade de aves e animais. Esse verso mostra a riqueza ambiental de forma muito sugestiva. O autor deixa claro que há uma variabilidade de organismos vivos no grande ecossistema americano. Assim, Cruz e Silva chama a atenção pelo trabalho poético que sua poesia apresenta, trata-se da recriação de uma “nova terra”, uma poesia que apesar de estar sob a égide do Classicismo, representa os costumes e hábitos da colônia, uma obra ufanista, de viés tipicamente nacionalista.

Em “O Bem-te-vi e Macaé”, aparece outra vez a descrição de um cenário paradisíaco, onde dois jovens se encontravam para juntos viverem um amor proibido pelo pai da moça.

Com as sombras cobrir os seus amores,  
 No mais cerrado das vizinhas selvas  
 Jazia um raso, mas pequeno campo,  
 A quem robustas árvores de em torno  
 Com os troncos cingiam. Os seus ramos  
 Uns com os outros todos enlaçados,  
 De toldo em grande parte lhe serviam.  
 Um manso arroio de água cristalina  
 Pelo meio o cortava, alimentando  
 A verde erva, que o chão todo tapiza.  
 As flores, que o juncavam, o doce canto  
 Das namoradas aves, que inquietas  
 Por entre a rama saltam, o sussurro,  
 Com que o Zéfiro encrespa as leves folhas  
 Das buliçosas plantas, tudo torna  
 Este ameno lugar mais aprazível;  
 Lugar que parecia haver formado  
 A varia e destra mão da Natureza  
 Para nele se entreterem os Amores. (*O Bem-te-vi e Macaé*, v. 23-41)

Os predicativos estão espalhados por todo o poema. O poeta se compraz com a beleza deste lugar e a toma para ser o cenário perfeito para que esses dois jovens vivam o seu amor. Como de costume, os personagens que vivem o cerne da trama estão muito ligados à natureza. Os versos “Com as sombras cobrir os seus amores,/ No mais cerrado das vizinhas selvas/ Jazia um raso, mas pequeno campo” mostram como esse casal passava as tardes, deitados sob

as sombras das árvores. Para a estética árcade, nada pode ser mais proveitoso do que um casal de amantes aproveitarem a natureza durante o dia.

Assim, para evitar que a imagem seja “coisificada”, Cruz e Silva conserva em seu diálogo uma natureza mais viva e menos plástica. Isso é observado nos versos “Um manso arroio de água cristalina/ Pelo meio o cortava, alimentando/ A verde erva, que o chão todo tapiza”. Neste trecho, tudo está em movimento, o arroio está ligado à grama, a qual está unida às árvores, que acabam por fazer sombra para que os amantes possam juntos se amar. Tudo se encontra em sua mais perfeita sintonia. Em outro momento, as aves e as flores são parte integrante da poesia, fornecendo elementos muito vivos. Analisando os versos: “As flores, que o juncavam, o doce canto/ Das namoradas aves, que inquietas/ Por entre a rama saltam, o sussurro”, pode ser observado que há uma grande cumplicidade da natureza com o casal, pois até mesmo as aves se enamoram e “sussurram” cantos de amor.

De outro modo, o poeta dá-se por vencido e rende-se à mãe natureza, que tão perfeitamente criou essa terra. Em “Este ameno lugar mais aprazível/ Lugar que parecia haver formado/ A varia e destra mão da Natureza/ Para nele se entreterem os Amores”, Cruz e Silva evidencia toda a admiração que sente por esta terra e a canta como um dos lugares mais lindos para se passar os dias. É relevante frisar que era o campo o cenário ideal para a poesia árcade, mas Cruz e Silva transporta isso para o mato, para a floresta, dando um novo colorido à poesia árcade. Assim, a cor local, nossos rios e nossas matas são transformados em versos de uma maneira muito especial por este poeta.

Em *O Cauí*, surge um triângulo amoroso vivido por três índios: Cauí, Itaubira e Itaúna, que habitam em uma aldeia próxima ao rio Paraíba. O enredo do poema gira em torno do ciúme de Itaubira, tendo o rio como seu maior referencial nos versos iniciais:

Junto das verdes margens, que talhando  
O Paraíba vai com suas águas,  
Um mancebo vivia e mais famoso,  
Entre os outros daqueles arredores,  
Em brandir com destreza o curvo arco,  
Cauí era o seu nome; e as suas manhas,  
Seu valor, e seu brio de mil Ninfas  
Eram doce atrativo; mas de todas  
As que dentro no peito mais sentiam  
Lavar este cuidado, uma Itaubira  
Por nome tinha, e a outra era Itaúna. (*O Cauí*, v. 1-11)

O rio Paraíba banha grande parte do atual estado da Paraíba e Cruz e Silva absorve esse dado nos seus primeiros versos: “Junto das verdes margens, que talhando/ O Paraíba vai com suas águas”, nos quais fica evidente que o referencial do poema encontra-se na bela vegetação que se forma ao longo desse rio, o qual serve também como fonte de sustento e moradia para os índios: “Um mancebo vivia e mais famoso/ Entre os outros daqueles arredores/ Em brandir com destreza o curvo arco”. Cauí, protagonista desse poema, é um exímio arqueiro, e surge neste ponto novamente a cor local, o folclore como mote principal do poema.

Em Cruz e Silva, a natureza e o folclore brasileiro acabam por orientar o leitor através de uma viagem às matas, aos rios e florestas brasileiras. A poesia preconizada por Cruz e Silva mostra um pouco desse Brasil ainda em descobrimento, um país onde se encontra uma fauna e uma flora em sua exuberância, onde os pássaros, os índios e os animais fazem parte de um mesmo ecossistema.

### 3.2.2 A sexualidade

Uma preponderante questão é a de se entender como a sexualidade se organiza em forma de símbolos na poesia de Cruz e Silva. Se sua poesia, em seu extrato de superfície, mantém como substância poética a descrição da colônia, da fauna, da flora e do índio em uma linguagem muito acessível, é em suas camadas mais profundas que se desdobra um jogo, ofertado pelo duplo sentido que as palavras podem carregar em seu léxico. Nesse caso, a linguagem promovida transmite ao poema uma sequência de imagens nem sempre muito acessíveis ao leitor.

É preciso estar atento ao código, por isso saber desvendá-lo é peça importante para a construção dos sentidos que operam o campo das significações. O poema é um todo e se torna uma visão do mundo condensada em palavras, cujo arranjo, predisposto em sua forma e em seu conteúdo, acaba formando um todo indivisível e vivo. Sob este aspecto, cabe salientar que, no poema, tudo é significado, tudo corrobora para que o texto em sua totalidade maior transponha a linguagem, o pensamento e a palavra.



Nos primeiros versos de *O Manacá e o Beija Flor*, como de costume, aparecem a descrição da colônia e a apresentação dos personagens:

Num dos largos sertões, que em si encerra  
Do Brasil o opulento e vasto Império,  
Viviam uma Ninfa e um mancebo,  
Na idade iguais, iguais na gentileza,  
Das ninfas, que habitavam o contorno,  
Ela era a mais formosa, e o mais jeitoso  
De todos os mancebos da comarca  
Era o moço gentil. A linda Ninfa  
Manacá se chamava, e do mancebo  
Colomim era o nome. Desde a infância  
Ambos juntos em doce companhia  
As selvas frequentavam, ora às aves  
Armando sutis laços, ora aos peixes  
Com mentirosas iscas enganando.  
O gênio, o gosto, o trato, a semelhança  
Entre ambos tal amor gerado havia,  
Que um sem outro um minuto, um só instante  
Respirar não podia: par mais belo. (*O Manacá e o Beija-Flor*, v. 01-18)

No entanto, o autor já vai explorando o campo dos sentidos e das significações quando se utiliza dos versos “Das Ninfas era a mais formosa/ e o mais jeitoso”, pois se em um plano de superfície essas palavras passam a estabelecer um elo para que seja desenvolvido o enredo do poema, é pela sua multiplicidade temática que se pode adentrar esse mundo subjetivo. Uma vez acionado o ressonador Ninfa formosa, estabelece-se no leitor uma série de implicações dos sentidos como: menina, juventude, beleza e virgindade. Surge no leitor uma leve inquietação no campo das imagens, que se multiplica à medida que a lírica vai sendo paulatinamente construída. O mesmo acontece com o ressonador “mancebo”, pois também traz para a psique deste, no campo dos sentidos, a virilidade e a força percebida nesse jovem. Nessa parte do poema, tudo concorre sobre o primeiro plano em relação ao circuito da comunicação.

Para que o poema possa transcender o campo das palavras é preciso maquiagem a estética árcade, por isso existe uma variação do tema. Os personagens não aspiram totalmente ao universo árcade, e, embora o poeta encontre na fauna e na flora os subsídios necessários para a construção do poema onde pastor e ovelhas convivem em perfeita comunhão, tem-se a mata no lugar do campo e índios precedendo a pastores.

A natureza nessa obra não se encontra estática, ela está ali atuante, por isso aparece o javali, as mutações, os peixes, as aves e as flores, convergindo para uma natureza viva, fluidificando, assim, um movimento significante e contínuo em torno das personagens. Contudo, é viável explicar que, mesmo outrora, se tais elementos preconizaram uma função diferente no contexto geral, como na poesia clássica, a poesia de Cruz e Silva assume, sob um prisma bem maior, a função conotativa do poema, elencando na poesia árcade, a gênese do mito e das metamorfoses de Ovídio, tão carregadas de significações e ideologias.

Em uma primeira leitura do poema *O Manacá e o Beija-flor*, percebe-se que o poeta tenta revelar em sua obra algo mais completo do que apenas uma lírica amorosa. Do ponto de vista político, uma vez definido que Cruz e Silva habitou tanto o Brasil como Portugal, não seria problemático argumentar com um foco direcionado para a história destes dois países, que já foram tão próximos, pois os personagens Manacá e Colomim representam a construção destas duas nações. Colomim, por ser forte, austero e imponente, representa a nação portuguesa, com suas frotas de navios e homens guerreiros, país pioneiro nas incursões marítimas, em buscas de riquezas. Motivados pelas descobertas de novos mundos, os portugueses colonizaram, escravizaram e trucidaram milhares de índios. Com efeito, Manacá, delicadamente bela, traduz toda a riqueza dessa terra chamada Brasil, explorada e violada de maneira linear pela cultura européia.

O poema, em sua estrutura de base, também pode representar a ingenuidade de um povo que se deixa colonizar, mantendo uma postura passiva em relação aos seus opressores. Contudo, os dois países crescem juntos, apesar de Colomim (Portugal) apresentar-se sempre mais opulento em relação a Manacá (Brasil). Dessa forma, o “javeli”, quando ataca e mata Manacá, tende a representar realmente a colonização, demonstrando sob o símbolo de um animal grandioso, toda a ganância e a crueldade do povo português. Fica evidente que passado o período colonial, o Brasil ressurgiu mais belo e forte, como assim descreve o autor na metamorfose sofrida pela bela Manacá. Nesse ponto, ocorre a libertação de um país ainda colônia, proclamando de vez sua independência política.

Todavia, em uma outra direção de leitura, pode-se pensar que a obra apresenta um caráter desmascarador no que tange ao interior dos homens. Os seres sempre duais expressam piamente as contradições que permeiam a alma humana, pois neste poema há sempre por

baixo de sua superfície textual um sentido que se oculta. Visa à observação de que o autor utiliza-se de uma profunda recorrência das imagens pueris, tendo em vista que Manacá e Colomim fixam suas vidas nessa aldeia desde pequenos, sendo isso observado nos versos “desde a infância ambos juntos em doce companhia/ As selvas frequentavam, ora às aves/ Armando sutis laços, ora aos peixes/ com mentirosas iscas enganando.”

Sob essa perspectiva, o leitor constrói em seu imaginário uma expressividade infantil, as regressões às imagens da sua infância misturar-se-ão, construindo simultaneamente um paradoxo entre o poema e essa atmosfera fragmentada na condição de criança. Dessa maneira, segue-se o curso onde a expressão poética revela a imagem que fornecerá o alimento vivo para a imaginação: “ela era a mais formosa, e ele o mais jeitoso de todos os mancebos”. As palavras “formosa” e “jeitoso” conotam a quebra da inocência por parte do autor. A partir deste momento é permitido alçar um vôo, a poesia torna-se permissiva, a imagem pueril é abandonada em detrimento de novos paradoxos imagéticos. O leitor fica impelido a imaginar Manacá em toda sua transcendência, bela e, em sua totalidade, contrastando com a mata iluminada pelo sol. Colomim é deflagrado pelos encantos da moça, volta-se inteiramente a ela, apaixonam-se mutuamente. Assim, um novo bloco de significações tende a emergir do poema, os versos “respirar não podia/ por mais belo instante nunca Amor a seus grilhões atara” desenvolvem um processo de introspecção emergido pelo desejo de Colomim em se transubstanciar até o corpo de Manacá.

Para compreender o forte desejo de Colomim em relação a Manacá, o autor solidifica em sua lírica mais alguns elementos coercitivos para que tal análise possa ser justificada.

Um dia, que da caça fatigados,  
 À sombra de um coqueiro corpulento  
 Em doce paz repousam, de entre o mato  
 Com grão rumor rangendo os rijos dentes,  
 Escumando e grunhindo sai furioso  
 Cerdoso javali, que a eles corre,  
 Colomim velozmente se levanta,  
 E ao arco se lançou: mas ai! que enquanto  
 A voadora seta nele aponta,  
 E o tiro despediu, a cruel fera  
 Em Manacá o curvo dente emprega.  
 Cai morto o javali, e juntamente  
 Cai Manacá por Colomim chamando.  
 Em vão em seu socorro o triste corre,  
 Que a sombra triste da espantosa Morte  
 Já seus olhos eclipsa, e nos seus braços

Exala a Ninfa os últimos alentos. (*O Manacá e o Beija-flor*, v. 20-36)

Por isso, o verso “Em doce paz repousam sob o mato” compreende o exato momento que o desejo transcende a alma. Colomim, mantendo a visão sob o objeto visualizado, é despido de toda racionalidade e investe contra Manacá “com grão rumor rangendo os dentes espumando/ cerdoso javali que a eles corre”. Essa passagem demonstra em sua totalidade todo o torpor e desejo ecoando no peito de Colomim. O javali é o símbolo que nutre essa reação desmesurada. Nesse sentido, o pensamento imaginante tornar-se-á o elo que se propagará no verdadeiro ato sexual.

No verso “A voadora seta nele aponta”, reconhece-se nos vocábulos o órgão genital masculino intumescido. Já no verso “Em Manacá o curvo dente emprega” pressupõe-se, sob esta metáfora, que se estabelece a incisão do membro fálico ante o órgão genital de Manacá. O poema constrói um vínculo de imagens que se propaga fixamente no pensamento imaginante. Nesse, prefigura a questão sexual prenunciada pelo orgasmo de Colomim: “Cai morto o javali, e juntamente cai Manacá por Colomim chamando”. Essas imagens se fundem em um calor íntimo, na constante protuberância que compõe o universo feminino. Em “e nos seus braços/ exala a ninfa seus últimos suspiros...”, aponta essa dialética para uma morte ontológica entre a menina casta e esse novo ser. Sufocada pelo curso destas relações, Manacá desfalece pouco a pouco.

Entretanto, Colomim, restabelecendo suas forças, arrepende-se de seus atos: “Em dor o coração, dois turvos olhos duas fontes rebentam”. O choro, o silogismo mais completo da alma, evidencia um profundo arrependimento em que a opulência de seus atos culmina em dor, a qual expia em todo o seu ser. A perenidade simbólica vivida por Colomim tende a representar as evoluções existenciais do homem que se sufoca ensimesmado pelo desejo e pela concupiscência. O poema dialoga produzindo a imagem em que se fomenta a perda do hímen, “Em suas roxas e singelas folhas da Ninfa a singeleza e o roxo sangue”, onde o roxo sangue representa plenamente a passagem do ser infantil para a transcendência em um corpo de mulher, tal como demonstram os versos que relatam a transformação do corpo feminino:

Quando subitamente a dura terra  
Da morta Ninfa as delicadas plantas  
Tenaces se arreigaram, e entre os braços  
Do aflito Colomim em pé se eleva,  
Em linda flor tornada, flor que guarda

Em suas roxas e singelas folhas  
 Da Ninfa a singeleza e o roxo sangue,  
 E dela tem de Manacá o nome. (*O Manacá e o Beija-flor*, v. 61-68)

No entanto, Colomim também passa pela metamorfose, seu corpo igualmente ao de Manacá sofre transformações físicas: “Que cobrindo vão de sutis plumas”. A passagem faz inferência aos pelos pubianos que normalmente surgem na adolescência. “E da boca lhe sai um córneo bico”, Colomim fica surpreso quando visualiza seu próprio membro. Para ele, tal situação é tão assustadora e cruel quanto para Manacá. A passagem da infância para a idade adulta, o envolvimento mesmo que inconsciente com Manacá, traz à alma e ao coração desse jovem conflitos existenciais acerca das transformações pelas quais passou.

Os últimos versos do enredo mostram o estágio final do casal: ela transformada numa planta, fixa à espera do amado, tal como propunha a sociedade da época, e ele, livre para buscar o contato sexual metaforizado no “beijo” (a cópula) com várias “flores”, no plural, indicando-o como um ser livre para não ser exclusivo da amada.

Desta arte ficou todo transformado  
 O infeliz Colomim; mas nesta forma  
 De beijar não deixou a flor mimosa;  
 Costume, que conserva ainda agora,  
 Pois as trêmulas asas sacudindo  
 Desce ligeiro sobre as lindas flores,  
 E a miúdo uma e outra vez as beija,  
 Donde de Beija-flor tomou o nome. (*O Manacá e o Beija-flor*, v. 91-98)

Em *A Tijuca*, também se percebe que o efeito pretendido está fora do primeiro plano das significações linguísticas. Assim, é pela profundidade do que expressa e não pela amplitude da descrição, que Cruz e Silva consegue o efeito pretendido. Observa-se os versos:

Na estendida Comarca não existe,  
 Nem em seus arredores agra serra,  
 Ou fechada floresta, impenetrável  
 De seus fragueiros pés a ligeireza:  
 Os ares não cruzava veloz ave,  
 Ou o mato intrincado brava fera. (*A Tijuca*, v. 23-28)

Nestes versos, pode-se observar que se no campo das significações primeiras tem-se um discurso que se organiza em torno da descrição de uma jovem com predicados que lhe conferem um papel central na lírica. É, de fato, num plano mais profundo que se esconde a real intenção deste jogo de palavras. A linguagem se modifica à medida que novos

significados vão sendo definidos, assim, os versos “Na estendida comarca não existe/fechada floresta impenetrável” referem-se à virgindade desta moça e da sua escolha em se manter casta. Também aludem ao desejo dos homens da tribo em ter esta Ninfa como amante, por isso os versos “De seus fragueiros pés a ligeireza/Os ares não cruzava veloz ave/ Ou mato intricado brava fera” relacionam o desejo desses indivíduos e a luta constante dessa moça em fugir das tentativas e também do seu próprio desejo de mulher.

Em *O Bem-te-vi e Macaé*, o desejo carnal é peça importante do conflito vivido pela jovem Macaé, que arrebatada pela paixão decide viver um amor proibido pelo pai, um cacique poderoso, que acaba por descobrir esse amor e transforma-o em uma tragédia, culminando com a morte de sua filha. Vê-se nos primeiros versos:

Numa serra de crespa penedia,  
 Que no Mar vem beber de Cabo-frio,  
 Vivia Macaé formosa Ninfa;  
 E vivia também na mesma serra  
 Um gracioso moço, a quem o Tempo  
 O nome sumergio em suas trevas.  
 Era esta Macaé única filha  
 De um bárbaro Cacique, que regia  
 As comarcas Aldeias, e por isso,  
 E por sua beleza para esposa  
 Era dos principais de todas elas  
 Com extremoso excesso requestada. (*O Bem-te-vi, e Macaé*, v. 01-12)

O desejo e o amor, preconizados pelos protagonistas, será o fio condutor de toda a intriga desse poema. Por isso, através do verso “Vivia Macaé formosa Ninfa” é que o leitor passa a definir o personagem feminino. O autor deixa muito claro que não é uma “moça comum”, mas uma mulher de predicados acima do normal. Igualmente, o seu amante não é um “moço de parca beleza”, mas sim um “gracioso moço/ A quem o tempo submergiu o nome”. Em outro momento do poema, a beleza desta moça é decantada com mais precisão: “e por sua beleza por esposa/ era dos principais de todas elas/ com extremoso excesso requestada”. Trata-se de uma linda moça, na verdade a mais bela de sua aldeia, e por consequência de sua imensa beleza era muito desejada para o casamento.

O interessante nesse poema é o fato dessa moça não ter outros predicativos, a não ser a sua beleza, distanciando-se das outras personagens, pois Macaé não caça, não manuseia o

arco, nem tampouco lida com as feras da mata como outras personagens de Cruz e Silva. Apenas chama a atenção pela sua beleza.

Mas daquele mancebo quis a sorte  
 Que nos olhos da ninfa achasse a graça,  
 Que os mais em vão buscavam. Da fortuna  
 A inigual condição com a aspereza  
 Do protervo Cacique foram causa  
 De que ele por consorte a não tomasse:  
 Mas em segredo amante venturoso  
 De um terno e mútuo amor gozava os frutos  
 Dos dois amantes pois todo o cuidado,  
 Todo o aftão e empenho era do recato  
 Com as sombras cobrir os seus amores,  
 No mais cerrado das vizinhas selvas  
 Jazia um raso, mas pequeno campo,  
 A quem robustas árvores de em torno  
 Com os troncos cingiam. (*O Bem-te-vi, e Macaé*, v. 13-27)

O caso de amor vivido em segredo, “Mas em segredo amante venturoso”, mostra que o casal estava feliz nessa condição e tinha como esconderijo principal a floresta, em especial as árvores: “Com as sombras cobrir seus amores/A quem robustas árvores de em torno/Com os tronco cingiam”. Porém, tomavam muito cuidado para não serem pegos: “De um terno e mútuo amor gozava os frutos/ Dos dois amantes, pois todo o cuidado...”. Em outra parte do poema, o ato sexual define-se pela subjetividade da cena apresentada:

Com as sombras cobrir os seus amores,  
 No mais cerrado das vizinhas selvas  
 Jazia um raso, mas pequeno campo,  
 A quem robustas árvores de em torno  
 Com os troncos cingiam. Os seus ramos  
 Uns com os outros todos enlaçados,  
 De toldo em grande parte lhe serviam.  
 Um manso arroio de água cristalina  
 Pelo meio o cortava, alimentando  
 A verde erva, que o chão todo tapiza.  
 As flores, que o juncavam, o doce canto  
 Das namoradas aves, que inquietas  
 Por entre a rama saltam, o sussurro,  
 Com que o Zéfiro encrespa as leves folhas  
 Das buliçosas plantas, tudo torna  
 Este ameno lugar mais aprazível;  
 Lugar que parecia haver formado  
 A varia e destra mão da Natureza  
 Para nele se entreterem os Amores. (*O Bem-te-vi, e Macaé*, v. 23-41)

De certa forma, o poema vem carregado pela subjetividade que o signo linguístico pode ofertar, como a descrição dos ramos “Uns com os outros todos enlaçados” ou a

referência de que é nesse espaço para “se entreterem os Amores”, mostrando a plenitude do ato sexual, pois os amantes se deixaram levar pelo momento e acabam amando-se ali mesmo, tendo a natureza como principal reveladora desta cena. É nessas construções metafóricas que o poema toma corpo e acaba transcendendo a própria palavra. Cabe frisar que falar de paixão e amor, em pleno século XVIII, não era tão fácil, por isso Cruz e Silva aproveita-se dessa convenção linguística para expressar sua lírica amorosa.

Nos versos finais dessa citação, está retratado o momento e o lugar em que estes jovens acabaram por se amar, ficando evidente que este é o ponto onde estes jovens passam a se amar de forma mais profunda. Nesse caso, a natureza parece estar dando um sinal de vida e de esperança a este casal, pois foi perfeita em criar um cenário ideal para que o casal possa passar as horas juntos.

Em *O diamante e o Jacinto*, é o sentimento de rejeição sofrido por Itaubí ao apaixonar-se por Arapira que move as relações dentro do poema. Movido pela paixão e pelo desejo, Itaubí não mede as consequências para ter em seus braços a sua amada, o que por sua vez acaba resultando na morte de Arapira. Veja-se o início do poema:

Entre as ásperas serras, que rodeiam  
 O Cerro, que do frio o nome toma,  
 Arapira nasceu, Ninfa a mais bela,  
 Que virão em seu seio aquelas selvas.  
 Desde os primeiros anos costumada  
 A montar as feras pelas brenhas,  
 Tal dureza no peito contraíra,  
 Que a mais gente intratável, só nos montes,  
 Só nos bosques vivia. A morte e o sangue  
 Das feras, que seguia sem descanso,  
 Eram só seu prazer, suas delícias  
 Com ódio e com espanto olhava os homens;  
 E o falar-lhe em amor era delito,  
 Que jamais perdoava. Mil amantes  
 Fizeram por seu mal esta experiência. (*O Diamante e o Jacinto*, v. 01-15)

No início desse poema, aparece a descrição dos personagens e do ambiente, mas é de se notar que a personagem feminina carrega certos traços em sua personalidade, que lhe conferem um tom que não se apraz muito com o sexo oposto. O seu universo pessoal é masculinizado, uma vez que, ainda pequena, teve que aprender a exercer tarefas como caçar e domar feras.



De certa forma, isso a deixou com aversão aos homens. Esses, por sua vez, acabavam despertando internamente um forte desejo por essa moça que, quando requestada por alguém, se sentia desconfortável com a situação. O verso “Com ódio e espanto olhava os homens” reflete um pouco do caráter dessa moça e do seu repúdio em relação aos homens. Ela sente-se bem no universo masculino, pois a atividade da caça lhe proporciona um imenso prazer: “Só nos bosques vivia/ A morte e o sangue das feras/ Eram só o seu prazer e suas delícias”.

Outro ponto de concentração do poema, o qual demarca o quanto a paixão é arrebatadora para os homens, está na descrição do poeta ao narrar a primeira vez que Itaubí vê Arapira:

Até por mofina de Arapira  
 Viu a rara beleza. Então sua alma  
 De amor a conhecer entre o veneno,  
 Que calando-lhe as veias, pouco a pouco  
 As entranhas lhe abrasa e lhe consume.  
 Desde aqui a seguir a esquiva Ninfa  
 Impaciente começa; ante seus olhos  
 Em as selvas mil vezes se apresenta,  
 Mil vezes seu amor entra a pintar-lhe;  
 Mas a Ninfa cruel lhe atalha às vezes,  
 Fugindo mais veloz, que veloz nuvem,  
 Pelo Noro nos ares açoitada.  
 Em vão lhe brada o triste, em vão a chama,  
 Em vão chora e suspira, que a seus prantos  
 Só respondem as selvas circunstantes.  
 Para abrandar enfim seu duro peito  
 Ricos presentes sem cessar lhe envia: (*O Diamante e o Jacinto*, v. 36-51)

Itaubí é um moço rico e bonito e tenta de todas as maneiras chamar à atenção de Arapira. Sem obter sucesso em suas empreitadas acaba, por desespero, enviando vários presentes à moça, os quais foram todos por ela rejeitados. Em sua visão, amor e desejo não são benéficos aos homens, como se observa no verso “Então sua alma/de amor a conhecer este veneno/que calando-lhe as veias, pouco a pouco/ (...) lhe consume”. Para o eu-lírico, o amor é um veneno que queima e que faz mal à alma e, por isso, amar em demasia pode ser fatal. Porém, Itaubí parece estar loucamente apaixonado não se importando muito com as consequências, que não tardam a vir e, em um momento de perda do controle, Itaubí investe contra Arapira, que, indefesa, acaba por sofrer uma violação de seu corpo. Observa-se os versos seguintes:

Então com mais fervor Itaubí corre,  
 Amor para seu mal lhe empresta as asas;  
 Pois em espaço breve a Ninfa alcança.  
 Já de Itaubí a sombra sobre a terra,

Pelo Sol que nas costas o feria,  
 Estendida, antes seus ligeiros passos  
 Arapira assombrada correr via;  
 E já seu bocejar de quando em quando  
 Levemente os cabelos lhe encrepava,  
 Quando a Ninfa cruel entre si vendo,  
 Que escapar do insofrido cego amante  
 Aos furiosos desejos não podia;  
 De repente se volta, e com a seta,  
 Que levava na mão, lhe crava o peito. (*O Diamante e o Jacinto*, v. 98-111)

Itaubí, não aceitando ser desprezado pela amada, corre em sua direção na tentativa de dominá-la: “Então com mais fervor Itaubí corre”. Note-se que a carga semântica aplicada ao vocábulo “fervor” é direcionada pelo forte desejo de tê-la, de possuí-la sexualmente e, para isso, conta com a ajuda do deus do Amor, o Cupido, que lhe empresta as asas para que possa assim correr mais rapidamente frente ao seu desejo: “Amor para seu mal lhe empresta as asas”. Um fator preponderante é que o Cupido, nesta lírica, tem um papel extremamente negativo, uma vez que o eu-lírico ao dizer “que para seu mal” já antecede que essa investida de Itaubí não sortirá bons frutos.

Em “A rosa do mato”, o desejo e o ato sexual estão distribuídos ao longo do poema de forma direta e objetiva:

A Raciba e Guassu ambos viviam  
 Numa famosa Aldeia juntamente:  
 Araciba era a dela a mais formosa,  
 E Guassu o mais destro e mais robusto  
 Amor com seus grilhões ambos prendera,  
 E ambos mutuamente se adoravam.  
 Em doce paz gozando seus amores,  
 Os mais felizes dos mortais se criam. (*A rosa do mato*, v. 01-08)

Nesse poema, é contada a história de Araciba e Guassu, dois jovens com uma paixão fora do comum, mas cujo conflito inicia-se no momento em que Guassu é enviado para a guerra. Os versos “E ambos mutuamente se adoravam/ Em doce paz gozando seus amores” mostram que o casal já mantinha relações em sua intimidade. Também em *O Itambé*, existem, logo no início do poema, versos que revelam de forma muito objetiva esses aspectos sexuais. Nesse poema, surge novamente a beleza dos personagens colocada em primeiro plano. Guamu era mais lindo que Adônis, deus possuidor de uma grande beleza física. Aribá, além de ser extremamente bela e formosa, era muito carinhosa. É nesse contexto de amor e de

paixão que o poema começa a se desenvolver. O conflito, peça sempre fundamental para que haja as metamorfoses, surge em razão do ciúme.

Não longe das Ribeiras, que bordando  
 Vai o Guanhães de árvores sombrias,  
 Aribá e Guamu ambos viviam.  
 Ele nas perfeições vencia a Adônis,  
 E ela a Mãe de Amor em formosura.  
 Inda a luz da razão em suas almas  
 Seus raios esparzidos não havia,  
 Quando em seus corações já chamejava  
 De um mútuo amor o fogo. No Oriente  
 Apenas roxeava a fresca Aurora,  
 Aribá a buscar veloz corria  
 O inocente Guamu; e a encontrá-lo  
 Saía Aribá de prazer cheia.  
 Nos montes e na selva o dia inteiro  
 Em inocentes jogos consumiam;  
 E só quando dos montes resvalando  
 Vinham as densas sombras sobre os campos,  
 Tristes, e a seu pesar se separavam. (*O Itambé*, v. 1-18)

Nos versos “Nos montes e na selva o dia inteiro/ Em inocentes jogos consumiam”, evidencia-se que o casal mantinha relações sexuais e que somente paravam quando era chegada a noite: “E só quando dos montes resvalando/ Vinham as densas sombras sobre os campos...”. Esse casal se separava e, mesmo assim, a separação era feita com muita tristeza. Assim, os aspectos sexuais estão dispostos ao longo de quase todas as metamorfoses, em situações que têm um caráter regulador, que visam a chamar a atenção para a desmedida do desejo, tanto da alma quanto do corpo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Torna-se estranho o fato de que um estudo sobre a estética árcade no Brasil seja um assunto de pouca relevância nos meios acadêmicos. O período barroco, o romântico ou mesmo a literatura contemporânea parecem sempre despertar na grande crítica um sabor mais atrativo e, por isso, acaba por instigar mais a leitura ou a pesquisa destes períodos, deixando o Arcadismo mais distante.

Diante desta proposição, entendo que qualquer discurso histórico literário, seja este de ordem social ou estética, deve implicar uma avaliação muito profunda das questões norteadoras que precedem ao objeto de pesquisa. Assim, seguindo o trilhado por Sandra Pesavento (2006), nossa análise se dispôs a ter em mente a interação desses poemas com os processos sociais, históricos e políticos do Brasil de então. Mesmo assim, compreendo que a estética árcade encontra-se repousando sob uma fina camada de verniz, na espera de que novas pesquisas encontrem algo mais concreto sobre este período, se não um projeto que reúna informações de maneira ainda mais precisa, pois muitos dos dados colhidos objetivaram justificar as escolhas de um determinado historiador.

Dessa forma, o “juízo de valor” do crítico/historiador é o que valoriza e quem discrimina o que tem valia e o que não tem. Assim, este escreve o passado com os olhos no presente, como se o presente garantisse um ponto de vista abrangente e conclusivo, autorizando-lhe certa autoridade crítica, que vai sendo sedimentada através de muitas leituras precedentes deste passado, que o historiador objetiva incorporá-las como definitivas e verdadeiras.

Isso acabou por promulgar um falso juízo, o qual vem sendo repetido ao longo dos anos por muitos dos críticos literários, depreciando a arte produzida neste período sob rótulos que a enxergam como uma arte “menor”, pois de acordo com muitas das histórias literárias a essência poética que circunda a estética árcade encontra-se mais próxima do conceito de *mimeses* do que propriamente do conceito de criação. Assim, o Arcadismo torna-se o grande ausente, embora tenha ocupado um lugar importante não somente no processo de formação da literatura brasileira, mas também na definição de uma identidade nacional.

No entanto, quando este processo começou? E por que esta ideia se mantém tão predisposta no cerne das universidades ainda no presente? Creio que as respostas estão na maneira como a historiografia literária foi conduzindo o seu discurso apoiada pela história da literatura. De fato, em seu prelúdio, quase todas as histórias literárias inventariadas nessa dissertação induzem à concepção de que o movimento árcade pouco teve que merecesse destaque maior, mas que *a priori* era preciso modificar o código, resgatar a razão e a lucidez em oposição ao movimento barroco.

Para maior compreensão, deve-se ter em mente que a poesia árcade, com sua rigidez formal, a busca por uma poesia mais racional e a padronização sob os moldes clássicos como arte maior, possibilitou o desenvolvimento do início de um sistema literário no Brasil. Esses poetas adotaram o pastoralismo, a poesia ao estilo camoniano e, com base no mito da Arcádia, ergueram suas doutrinas realizando obra símile aos clássicos antigos.

Entretanto, num momento em que o Barroco no Brasil tomava força como corrente estética, o modelo clássico foi sendo modificado para os aspectos locais, destacando as riquezas naturais da colônia. Os escritores passam então a reconhecer, em sua terra, a veia poética que tanto buscavam na Europa. Ao estudar o movimento árcade, compreende-se que há, em suas estruturas, conceitos que foram subtraídos da cultura clássica, tendo a mimeses como princípio básico. Paulatinamente, tais conceitos foram ajustados à realidade da colônia e às novas estéticas que surgiam.

Os árcades desprezam o luxo e a riqueza, promovendo uma vida simples no campo, um elogio ao bucolismo sereno e à contemplação da natureza. Quanto à forma, adotam o emprego do metro simples, de orientação racional utilizando em muito a mitologia grega. O poema deve ser despojado de qualquer rebuscamento linguístico, os poetas adotam pseudônimos pastoris para poderem transparecer o seu fingimento poético e imaginam-se vivendo em mundos habitados por deuses e ninfas, em um tempo totalmente fictício. Porém, a cor local é de fato descrita por muitos destes poetas, os quais se encontravam imbuídos no apelo de se construir uma nação.

Além disso, o século XVIII, pode-se assim dizer, encerrou singularidades especiais, as quais fizeram deste um período em que as expressões literárias abrangeram uma estética

contaminada pelas ideias políticas, econômicas e sociais. Houve uma forte presença de estrangeiros na busca por riquezas dentro do território brasileiro, fato este que coadunou para que aqui fosse despertada uma visão nacionalista em oposição aos interesses da metrópole. Renegar esses dados é sublimar todo um aspecto social e político que fez e faz parte do contexto arcádico. Pouco a pouco, o sentimento naturalista foi sendo engendrado à Nova Terra, em parte pelo aspecto social, histórico e ideológico; de outra forma pelo desejo de se fazer literatura no Brasil.

Diante disso, uma grande parte da obra de Antonio Dinis da Cruz e Silva ainda se encontra obnubilada no meio acadêmico. A crítica – tanto portuguesa, quanto brasileira – acabou por deixar um grande vazio na obra deste escritor, destacando sua presença somente por motivos históricos, como pela fundação da *Árcadia Lusitana*, e também pela sua atuação no julgamento das devassas ocorridas por causa da *Inconfidência Mineira*.

Os poucos estudiosos que, de alguma maneira, tentaram examiná-la, voltaram-se para uma análise superficial, sem dialogar com o sistema literário vigente ou qualquer outra forma de enfrentamento literário, seja pelo aspecto social ou histórico. Não são muitas as histórias da literatura que inserem em suas narrativas as questões aqui analisadas, mas as poucas que, de alguma forma incluem a obra de Dinis em seus compêndios, parecem mais intencionadas em preencher as lacunas que a suas histórias literárias apresentam.

Outro fator preponderante que acabou restringindo a obra deste escritor é que as escolhas feitas pelos historiadores pressupõem uma relativização de um gosto, o que implicou o “cânone pessoal” de cada pesquisador, que primou em decantar as belezas dos “grandes escritores”, mais no intuito de se construir uma “história da literatura”, do que propriamente uma “história feita de literatura”. Desta forma, o termo “valor” está diretamente subjugado à questão do cânone, agindo diretamente na sua formação, na sua autoridade. Uma obra pode tornar-se canônica simplesmente pela relação que mantém e que promove com a nacionalidade de uma terra, mas isso não a faz no sentido mais amplo, um cânone.

Na estética *árcade*, a chamada poesia ideal consistia em imitar os autores gregos e latinos da antiguidade, tornando-se o conceito máximo de literatura para a época, porém essa imitação não resultava em uma cópia exata e fiel dos textos, mas sim em uma representação

daquilo que era considerado como belo. Pode-se dizer que a literatura árcade produzida no século XVIII foi produzida em cima do valor atribuído aos clássicos.

Sob este contexto, o português Antonio Dinis da Cruz e Silva foi um poeta que definiu a paisagem brasileira de uma maneira muito pitoresca, pois seus poemas retratam a fauna e a flora em um período colonial cujo nacionalismo ainda estava em formação, pois a cor local, o índio e sua cultura foram os elementos que impulsionaram sua criação poética. Se, por um lado, têm-se poemas amparados pelas convenções clássicas moldadas aos valores da Grécia antiga, por outro estes mantiveram um forte diálogo com as necessidades expressivas de se fazer uma poesia que pudesse, de alguma maneira, retratar a colônia de um modo diferente.

A poética de Cruz e Silva, no tocante aos poemas de *Metamorfoses*, consiste no enfrentamento da tradição literária portuguesa e da literatura brasileira em formação. Porém, aquela não foi mais forte do que tentar cantar a cor local da terra brasileira. E, embora ainda não houvesse um conjunto de figuras literárias neste período, Cruz e Silva demonstra uma inovação nos processos da criação poética do que vinha sendo produzido na Europa, sem romper totalmente com as características da escola vigente.

Em sua poesia, Dinis mobiliza a busca por uma linguagem clássica que apresente uma nova releitura para os mitos gregos. Na cosmogonia proposta por Dinis, o mito tem uma função de formação, de resgate, seja de uma cultura extinta, como a da Grécia, seja de uma cultura exótica, como a dos índios. Dessa forma, a mitologia preconizada por ele, no Brasil, é uma tentativa de levar ao mundo europeu um pouco da cultura brasileira. Essa obra possui uma forte significação para a literatura brasileira, pois, pela amplitude da temática que aborda, resgata os mitos de uma forma diferente para os padrões da época.

Outra questão referente à ação prescrita por Dinis consiste no papel poético configurado ao ser feminino, já que a mulher descrita em seus poemas tem um papel forte, carrega a simbologia do poder e possui atributos ditos masculinos: atira com o arco, corre atrás do alimento, penetra em ambientes de difícil locomoção, enfim, busca seu lugar e seus objetivos e desejos, não permanecendo estática à espera de ajuda de alguma entidade divina.

Essa mulher, embora representada pelos padrões clássicos de beleza com pele clara e cabelos loiros, possui características locais, sendo às vezes filha de um cacique, às vezes vivendo antes mesmo da chegada dos europeus à terra brasileira. Essa idealização feminina

acaba por provocar um desejo nos homens, às vezes recompensados de forma consensual; outras vezes, a concretização sexual é impedida pela intervenção divina.

A partir da construção de seus personagens, Dinis sugere conflitos típicos da existência humana: a inveja, o ciúme, a paixão, a saudade ou a vingança, já que, através destes conflitos, ocorrem as transformações as quais elevam os personagens do universo humano a um plano cosmogônico. Nas *Metamorfoses*, a mitologia e suas significações remetem a uma série de proposições, validadas pela objetividade que o poema representa. Se estas, por ora transmitem um ponto delimitado entre a razão e a emoção; podem, sob outras camadas, guiar a imaginação evocada pela substância poética que se revela, produzindo um elo entre o real e o irreal.

A obra analisada não se deteve apenas ao aspecto formal do Arcadismo, pois, a saber, nesta se encontra um conteúdo de cunho nacional, muito particular seu e não da escola a qual pertenceu. Antonio Dinis da Cruz e Silva foi um escritor que se serviu do cenário paisagístico que a colônia lhe proporcionava. As suas doze metamorfoses seguiam a visão de uma cor local, tal como já haviam feito *O Uruguai* (1769) e *O Caramuru* (1781). A sua poesia, mesmo seguindo as convenções clássicas da época, trouxe elementos da estética árcade associados à natureza de um país em sua formação.

Um dos princípios dos poetas árcades consiste na condição mimética de suas obras. No entanto, a ideia-força do Arcadismo português vem a tornar-se um movimento eminentemente criticado, pois o furor poético evidenciava-se pela imitação de poemas e textos escritos por poetas gregos e latinos. Dinis não exclui as tendências ideológicas do século XVII, porém “recria” um ambiente bucólico onde ninfas e mancebos convivem com personagens mitológicos personificados pelas poesias de Ovídio. O poeta Cruz e Silva, influenciado pelas correntes classicistas, procura imitar de forma positiva tais modelos, reproduzindo-lhes o mesmo esquema métrico e estrófico, os torneios sintáticos e vocabulares, o arsenal mitológico e figurativo, bem como os valores éticos sociais (heroísmo, nobreza, tradições) sem que isso fosse esteticamente prejudicial à obra.

Assim, pode-se dizer que *Metamorfoses* mantém uma flexibilidade estética que a coloca em trânsito entre o Arcadismo e o Pré-Romantismo, entre a literatura portuguesa e a brasileira, tornando-a uma excelente fonte para pesquisadores, docentes e alunos interessados em aprender um pouco mais sobre um “Brasil” ainda em formação.



Antonio Dinis da Cruz e Silva não buscava definir-se como pré-romântico ou qualquer outro rótulo que se queira dar, mas o fato é que suas doze metamorfoses já apontavam para um progresso das letras e da cultura do Brasil. Certo é que, talhando pela nossa emancipação intelectual, esse autor conseguiu despertar o gosto pela história e pela cultura.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1990.
- ABREU, Márcia. *Leitura, história e história da leitura*. São Paulo: Mercado de Letras, 1999.
- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 1986.
- AMORA, Antonio Soares; MOISÉS, Massaud; SPINA, Segismundo. *Presença da literatura portuguesa (História e Antologia)*. v. 2. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BERGER, Pedro Ferreira. *A imitação como procedimento criativo: intertextualidade e memória ovidiana nas Metamorfoses de Antonio Dinis*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2007. Disponível em [www.ple.uem.br/defesas/pdf/pbferreira.pdf](http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/pbferreira.pdf). Acesso 19 jun. 2009.
- BERRIO, Antonio García; FERNÁNDEZ, Teresa Hernández. *Poética: tradição e modernidade*. São Paulo: Littera Mundi, 1999.
- BESSA-LUIS, Augustina. *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães, 1983.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BRAGA, Teófilo. *A Arcádia lusitana*. Porto: Livraria Chandon, 1899.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins Brandão. Mito e literatura na Grécia: a questão da mimese. \_\_\_\_\_. *Mito, religião e sociedade*. São Paulo: SBEC, 1991.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Poética e poesia no Brasil (Colônia)*. São Paulo: UNESP, 2001.
- BUESCU, Maria Leonor. *Iniciação à Literatura Portuguesa*. Lisboa: Plátano, 1973.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1973.
- \_\_\_\_\_. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*. n. 24 (9). pp. 803-809. São Paulo: SBPC, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CASTELLO, Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 1999.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Manifestações literárias do período colonial*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. II. Era barroca/Era neoclássica. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FALCON, Francisco José Calazans. *Illuminismo*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- FERREIRA, Joaquim. *História da Literatura Portuguesa*. 3. ed. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1939.
- FERREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. v. II. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1989.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História literária de Portugal (séculos XII – XX)*. 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LIMA, Mauro André. O Arcadismo como forma de expressão em *Metamorfoses*, de Cruz e Silva. *Enlaces*. Rio Grande, n. 6, p. 108-120, 2009.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária (introdução à ciência da literatura)*. 5. ed. rev. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado, 1976.
- LOPES, Óscar; SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2000.
- MENDES, João. *Literatura Portuguesa II*. 2. ed. Lisboa: Editorial Verbo, 1982.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1974.

- MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *Poesia arcádica*. Literatura Portuguesa. São Paulo: Global, 1985.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Cânone e cânones: um plural singular*. Letras, Santa Maria, UFSM, n. 26, jan./jun. 2003.
- OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Trad. David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Metamorfoses*. Trad. Bocage. São Paulo: Hedra, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Metamorphosi*. Disponível em: <<http://www.ovidio.org>>. Acesso em 15 jun. 2007.
- PERKINS, David. *História da Literatura e narração*. Cadernos do centro de pesquisas literárias da PUCRS, Porto Alegre, 1999. Série Traduções.
- PESAVENTO, Sandra. *Fronteiras da Ficção: Diálogos da História com a Literatura*. Simpósio Nacional da Associação Nacional da História. SP: ANPUH, 1999.
- REIS, Carlos. *O Conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 2001.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 12<sup>a</sup> ed. Porto: Porto, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Iniciação à literatura portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SERNA, Jorge Antonio Ruedas de la. *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.
- SILVA, Antonio Diniz da Cruz e. *Poesias de Antonio Diniz da Cruz e Silva*. Lisboa: Typ. Lacerdina, Imp. Regia, 1807-1817. 6 v. p. 90-156. Disponível em [purl.pt/12111/4/1-3318-p/1-3318-p\\_item2/P96.html](http://purl.pt/12111/4/1-3318-p/1-3318-p_item2/P96.html). Acesso em 19 jun. 2011.
- \_\_\_\_\_. *Obras de António Dinis da Cruz e Silva*. Introdução, fixação de texto e notas de Maria Luísa Malaquias Urbano. Lisboa: Edições Colibri, 2001.
- STREIT, Elke. *Arcadismo em Portugal*. Disponível em [www.ufes.br/~mlb/fronteiras/arcadismo\\_em\\_portugal.pdf](http://www.ufes.br/~mlb/fronteiras/arcadismo_em_portugal.pdf). Acesso em 12 set. 2011.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOIPA, Helena Costa. A presença de *Metamorfoses* de Ovídio nas *Metamorfoses* de Cruz e Silva. In *Mathesis*, Viseu, n. 13, p. 125-145, 2004. Disponível em [www4.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat13/Mathesis13\\_125.pdf](http://www4.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat13/Mathesis13_125.pdf). Acesso em 25 set. 2012.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira a Machado de Assis*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1981.

ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

## Anexo

A fonte primária do texto que segue foi a edição de *Poesias de Antonio Diniz da Cruz e Silva, com seis volumes impressos em Lisboa* pela Tipografia Lacerdina e pela Imprensa Régia. Os doze poemas encontram-se entre as páginas 90 e 156, estando disponíveis no sítio [purl.pt/12111/4/1-3318-p/1-3318-p\\_item2/P96.html](http://purl.pt/12111/4/1-3318-p/1-3318-p_item2/P96.html).

Atualizou-se a ortografia e fez-se notas de rodapé para palavras – tais como referências à mitologia greco-romana – atualmente pouco conhecidas. Algumas notas foram baseadas no livro *Parnaso Lusitano, ou Poesias selectas dos auctores portuguezes antigos e modernos*, publicado em Paris, na Casa de J. P. Aillaud, em 1827. Disponível em [books.google.com.br/books?id=KoJFAAAAcAAJ](http://books.google.com.br/books?id=KoJFAAAAcAAJ). Acesso em 19 jun. 2013.

A TIJUCA  
METAMORFOSE - I

Ao Senhor Luis de Figueiredo

1. Entre os soberbos montes, que formando
2. Em seu ameno dilatado seio
3. Do Rio a graciosíssima baía,
4. Do mar, que em vagas muge, a fúria quebram
5. Numa densa floresta, que se eleva
6. De alcantilada serra sobre o cume
7. Às altas nuvens, tinha seu alvergue
8. Tijuca, do Brasil formosa Ninfa.
9. Desde a primeira idade desprezando
10. De Minerva os estudos, suas artes,
11. Suas delícias eram pelas selvas
12. Seguir as montarazes brutas feras.
13. De mil graças em vão, de mil encantos
14. Seu gentil rosto, seu airoso talho
15. Ornará liberal a Natureza:
16. Em vão ante seus olhos, sacudindo
17. As luminosas reas<sup>2</sup>, em mil giros
18. Voa o casto Himeneu, Cupido voa,
19. De extremosos amantes os suspiros
20. A seus pés ofertando; que Tijuca
21. Em seus feros prazeres embebida,
22. Da caça à ambição tudo pospunha.
23. Na estendida Comarca não existe,
24. Nem em seus arredores agra serra,
25. Ou fechada floresta, impenetrável
26. De seus fragueiros pés a ligeireza:
27. Os ares não cruzava veloz ave,
28. Ou o mato intrincado brava fera
29. Segura de seu arco aos prontos tiros,
30. Por mais que a Natureza em vão a armasse
31. De agudas presas, de ligeiras penas:
32. De seu valor e sua formosura
33. Em breve pelos circunstantes bosques
34. A fama se espalhou, e não havia
35. Algum habitador daqueles matos,
36. Que os despojos render-lhe não viesse,
37. Como a Deidade tutelar das selvas,
38. Das mortas aves, das rendidas feras,
39. Diana em tanto, que invejosa olhava
40. Suas aras sem culto, sem oferendas,
41. Contra Tijuca de cruenta sanha
42. Vingativa se armou. Ah como cabem

---

<sup>2</sup> Possivelmente, uma referência à Reia, uma deusa relacionada com a fertilidade, em consonância à Himeneu, deus do casamento, e Cupido, deus do amor.

43. Nos ânímos celestes tantas iras!
44. Um dia pois que a ninfa trabalhada
45. De render a seus pés aves e feras,
46. De um cristalino córrego nas margens
47. Ao som de suas águas adormece;
48. A um Fauno hirsuto manda, que lhe fure,
49. Enquanto ela dormia, setas e arco
50. De um ramo onde pependentes as deixara.
51. Então vendo-a sem armas, do mais denso
52. Da intrincada floresta prontamente
53. Contra a inocente, descuidada Ninfa
54. Um faminto, açodado Tigre envia;
55. Que sobre a preta fica a acesa vista,
56. A devorá-la corre, e com a fúria
57. Estalar faz os troncos, que encontrava.
58. Ao ruído assustada acorda a Ninfa;
59. E ao ver a voraz fera, a mão estende
60. Ao ramo onde seu arco pendurara.
61. Mas qual seu pasmo foi, quando o não acha!
62. Outro meio então vendo lhe não resta
63. Para a vida salvar, mais do que a fuga,
64. De seus pés se encomenda a ligeireza.
65. Corria tão veloz que o leve vento
66. Mal pudera igualar sua carreira.
67. Já grande espaço a famulenta fera
68. Deixava atrás de si, e já se cria
69. Livre de seu furor, quando na borda
70. De improviso se vê de uma alta rocha,
71. Que num vale profundo se despenha,
72. Toda calhada a pique. Neste instante
73. Quem poderá dizer qual de Tijuca
74. Foi a grande aflição, foi o desmaio!
75. De uma parte vibrando as curvas garras
76. Já quase sobre si o Tigre via;
77. Ante seus olhos da outra contemplava
78. Num cego abismo aberta a sepultura:
79. Não há a quem se acorra mais que aos Deuses
80. E aos Deuses se volvia: fira a vista
81. No Céu, aos Céus as palmas estendendo,
82. Entre tristes soluços assim clama:
83. Se a vós, imortais Numes, algum dia
84. Chegou de minhas vítimas o cheiro,
85. Apiedai-vos de mim, Numes, valei-me
86. Disse, e subitamente de seus olhos
87. Em borbolhões rebentam duas fontes:
88. Pelo nevado colo gotejando
89. Os seus soltos cabelos se convertem
90. De cristalino humor em longos fios:
91. Dos estendidos torneados dedos
92. Ao mesmo tempo aos livres ares pulam,
93. Borrifando de em torno as verdes plantas,



94. Outros tantos esguichos de água clara:  
 95. E em dois ferventes jorros pouco a pouco  
 96. Resvalando lhe vão os pés formosos  
 97. Enfim, qual d'alta serra a branca neve  
 98. Com os raios do Sol cai derretida,  
 99. Despenhando se vai pela agra serra  
 100. Toda em água Tijuca transmudada;  
 101. Que junta lá no vale, o Rio forma,  
 102. Que da Ninfa ainda tem o antigo nome;  
 103. E girando qual serpe tortuosa  
 104. Por entre o denso mato, está mostrando  
 105. O grande amor, que viva as selvas tinha.
106. Esta, meu caro Lísio, é da Tijuca  
 107. A famosa Cascata. Se tu queres,  
 108. Enquanto em paz de Nêmesis<sup>3</sup> descansa  
 109. A balança fiel, ali podemos  
 110. Das Musas na suave companhia  
 111. Alguns dias passar em útil ócio.

#### O CRISTAL E O TOPÁZIO METAMORFOSE - II

Ao Senhor José Antonio da Silva,  
 Assistente na Capitania de Pernambuco

1. Ainda no seio da espumosa Tétis<sup>4</sup>  
 2. Às atrevidas proas se ocultava  
 3. Da madre Terra a quarta parte nova;  
 4. Quando em seus campos graciosa Ninfa,  
 5. Seguindo as feras, fatigava os bosques.  
 6. Cristália era o seu nome, e a mais formosa  
 7. Que até hoje pisou o novo mundo.  
 8. Mais alvos do que a neve, que nos Alpes  
 9. Congela o frio vento, eram seus membros:  
 10. Nas lindas faces, na engraçada boca  
 11. Dos cravos e das rosas a cor viva,  
 12. Dos olhos doce encanto, lhe brilhava:  
 13. E sobre o colo de alabastro fino  
 14. Em crespos fios de ouro lhe ondeava  
 15. O comprido cabelo solto ao vento.  
 16. Amor travesso, que em seus olhos mora,  
 17. Tão vivas chamadas deles despedia,  
 18. Que neles sem alívio se abrasavam  
 19. Os tristes corações de mil amantes.  
 20. Enfim era Cristália tão formosa

<sup>3</sup> Deusa grega da justiça, causando dor ou dando felicidade, conforme decisão sua.

<sup>4</sup> Tétis é esposa do deus Oceano. No terceiro verso, “Da madre Terra” refere-se à Europa e “a quarta parte nova” à América. Portanto, os versos iniciais indicam que o fato aconteceu antes do Descobrimento da América.

21. Que inveja à Mãe de Amor<sup>5</sup> fazer podia.
22. Um dia, que de agudo dardo armada  
 23. Com seus cães denodada perseguia  
 24. Um mosqueado Tigre na floresta,  
 25. A viu passar um rústico Silvano,  
 26. (Quanto melhor lhe fora, se a não vira!)  
 27. Que habitava o horror daqueles matos.  
 28. Topázio se chamava, e era tido  
 29. Entre os Silvestres Deuses do contorno  
 30. Pelo mais sábio em grande acatamento.  
 31. Viu-a, e vê-la e adorá-la foi o mesmo.  
 32. Desde este ponto o triste um só instante  
 33. Não deixou de seguir suas pisadas.  
 34. Em vão tentou com lágrimas e rogos,  
 35. Em vão com tristes dons mover o peito  
 36. Da dura Ninfa, mais que os montes dura.  
 37. Em bravíssima costa alto rochedo  
 38. Tão firme não resiste as duras vagas,  
 39. Do mar, que em flor rebenta em suas abas;  
 40. Como a fragueira Ninfa resistia  
 41. Às tristes mágoas, ao contínuo pranto  
 42. Do importuno Topázio. Quantas vezes  
 43. Dos mortais invejou o triste a sorte,  
 44. Desejando acabar a infeliz vida!  
 45. Mas a lei dura pelo Fado escrita  
 46. Em rígido diamante, lhe embargava  
 47. Este mísero alívio. Quantas vezes  
 48. Ao Amor se queixou da ingrata Ninfa!  
 49. Mas o travesso Deus, que por deleite  
 50. Os corações amantes atormenta,  
 51. Que de pranto e de sangue se não farta,  
 52. Outras tantas se riu de suas queixas.  
 53. Desenganado enfim de achar remédio,  
 54. Servindo e suspirando, a seu tormento,  
 55. Tentar manhoso a força determina.  
 56. Ah rústico Topázio, a que te arrojas!  
 57. Tem-te insano, suspende a dura força!  
 58. Suspende! que infeliz te precipitas!  
 59. Ternos suspiros, lágrimas ardentes,  
 60. Brados rogos, invicto sofrimento  
 61. As fortes armas são, que só sujeitam  
 62. Rebeldes corações de ingratas Ninfas.  
 63. Ai! que se elas não bastam, nada basta.  
 64. Junto de um claro rio, que corria  
 65. Bordando com mil giros a campanha  
 66. De fragrantas boninas, se elevava  
 67. Um frio bosque de árvores sombrias,  
 68. Onde os campestres Deuses na alta noite

---

<sup>5</sup> Referência à deusa Vênus.

69. Com os Faunos foliões tecer costumam  
70. Ligeiras, graciosíssimas coreias.  
71. Aqui as verdes folhas encrespando  
72. Serena viração com o fresco bafo,  
73. Aqui cantando nos confusos ramos  
74. Mil pássaros de mil diversas cores,  
75. Doce paz, doce sono derramavam.  
76. Aqui pois uma cesta, fatigada  
77. De seguir pelo mato as bravas feras,  
78. De suor e de sangue salpicada,  
79. A repousar Cristália se retira.  
80. Num ramo dependura o ebúrneo arco,  
81. No outro o buído dardo, e sobre a aljava,  
82. Inocente do mal, que ali a espera,  
83. O lindo rosto mansamente inclina.  
84. Em breve espaço lisonjeiro sono  
85. Os membros lhe ocupou. Então Topázio,  
86. Que idônea ocasião anda espiando  
87. Para suas traições há longo tempo,  
88. Com ela arremeteu, e os tenros braços  
89. Com seguras cadeias, que tecera  
90. De floridas vergônteas, manso, manso  
91. A uma árvore vizinha lhe prendia.  
92. Segura da vitória, e em voraz fogo,  
93. Que as entranhas lhe corre, todo ardendo,  
94. O Silvano insofrido se dispunha  
95. De seus desejos a tocar a meta;  
96. Quando a Ninfa acordou, e ao ver-se presa,  
97. Do lascivo Topázio ao ver a fúria,  
98. Desbotadas do rosto as vivas rosas,  
99. Palpita e semiviva aos Céus levanta  
100. Os belos olhos, porque as mãos não pode;  
101. E com cortada voz assim exclama;  
102. Ó Deuses! Se entre vós algum assiste,  
103. Que dos tristes mortais cuidado tenha,  
104. De uma inocente mova-vos a sorte  
105. A virginal pureza defendei-me.  
106. Disse, e subitamente (caso estranho!)  
107. Os delicados membros se lhe gelam,  
108. E em transparente pedra se convertem,  
109. Sem que da antiga alvura nada percam.  
110. E qual cândido jaspe, a quem deu vida  
111. De Policleto, ou Fídias<sup>6</sup> a mão destra,  
112. Tal fica a bela Ninfa. Largo espaço  
113. Espantado do súbito prodígio,  
114. Imóvel fica o mísero Topázio;  
115. Mas logo que em si torna, sobre o colo  
116. Do adorado Cristal se precipita:

---

<sup>6</sup> Policlito (c. 460 - c. 410 a.C.) e Fídias (c. 490 - c. 430 a.C.), dois escultores da Grécia, fundaram o Classicismo escultórico.

117. Com terno pranto o rega, e ardentes beijos  
 118. Na fria pedra suspirando imprime.  
 119. Logo em cruéis imprecações horrendas  
 120. Se volve contra Amor; de um tigre Hircano,<sup>7</sup>  
 121. De uma Marpésia rocha <sup>8</sup>filho o chama:  
 122. O seu arco detesta e suas flechas.  
 123. Depois ao Céu se torna, e em seus delírios  
 124. De quando em quando repetir se ouvia  
 125. De ternas vozes de Cristália o nome.  
 126. Enfim tais coisas fez, tais coisas disse,  
 127. Que os Deuses lastimados de seus males,  
 128. A dar-lhe algum remédio se moveram.  
 129. Louco, se tino à pedra se voltava,  
 130. E os pés endurecidos se lhe travam.  
 131. Os braços a abraçá-la aflito estende,  
 132. E os braços estendidos se endurecem,  
 133. Frio gelo lhe corre pelas veias,  
 134. E o sangue pouco a pouco lhe coalha.  
 135. Cristália quer chamar, e fria língua  
 136. Dobrar não pode. Enfim desta maneira  
 137. Ficou também o mísero Topázio  
 138. Todo em pedra tornado, que ainda guarda  
 139. Na cor a palidez do aflito rosto:  
 140. E junto de um penedo outro penedo.  
  
 141. Graciosíssimo Silvio, tu, que habitas  
 142. Os ricos campos, que pisaram vivos  
 143. A bela Ninfa, e o desgraçado amante;  
 144. Onde ainda depois de tantos anos  
 145. Em finas pedras convertidos brotam:  
 146. Se do pobre Museu do teu Elpino<sup>9</sup>  
 147. Ainda cuidado tens; ah! tu com elas  
 148. Cuida, amigo, também de enriquecê-lo.  
 149. Que as Ninfas de Permesse<sup>10</sup>, que mil vezes  
 150. De entrar em meu alvergue se não pejam,  
 151. Ao som da minha lira descantando  
 152. Levaram às Estrelas o teu nome.

---

<sup>7</sup> O nome faz alusão a uma terra de lobos ferozes, pois Hircânia é uma antiga região grega, atualmente sob o domínio do Irã.

<sup>8</sup> Marpésia – nome de uma rainha amazona – é um termo pejorativo, indicando uma dureza nas ações.

<sup>9</sup> Provável referência a Elpino Duriense, pseudônimo árcade de Antonio Ribeiro dos Santos (1745-1818).

<sup>10</sup> Referência ao rio Permesse, morada de Apolo e das musas.

A MARIPOSA  
METAMORFOSE - III

A Marília

1. Houve nos priscos tempos uma Ninfa
2. Sem igual na beleza e na esquivança;
3. Mariposa seu nome, e seus costumes
4. Eram o desprezar d'Amor a chama,
5. Ainda que Himeneu em suas aras
6. Inocente a tornasse; disto alarde,
7. E disto se juntava a crua Ninfa.
8. Um dia, que no templo de Diana
9. A casta Deusa oferta em sacrifício
10. De castas açucenas um cestinho,
11. Acaso ali a viu um gentil moço,
12. E desde este momento não ocupam
13. Seu terno coração mais que a beleza,
14. Mais que as graças da linda Mariposa.
15. Os dias sem repouso consumia
16. Ou vendo a Ninfa, ou vê-la procurando:
17. E as noites contemplando desvelado
18. De seu mimoso rosto nos encantos:
19. Ou se acaso dormia, a sua imagem
20. Em ledos vendo mentirosos sonhos.
21. Destarte longo tempo o triste passa,
22. Seu fogo alimentando na esperança
23. De poder ainda um dia ser ditoso.
24. Mas enquanto se engana! que esse monstro,
25. Que Amor os mortais chamam, que tirano
26. Por arte e natureza se deleita
27. Dos tormentos que atura quem o abriga
28. Dentro em seu coração; ferindo injusto
29. Seu peito com a seta de ouro fino,
30. O da Ninfa feriu com a de chumbo,
31. A inata esquivança acrescentando
32. O rancor, que nas almas ela gera,
33. Que excesso neste tempo o terno amante
34. Não obrou! que promessas, e que rogos
35. Não fez e não jurou! Que dons mimosos,
36. Que lágrimas aos pés da ingrata Ninfa
37. Não ofertou constante! mas de balde,
38. Que a cruel Mariposa endurecida,
39. Seus rogos e seus prantos escutava
40. Qual ouve bronca penha em brava costa
41. Roncar do irado mar as alças vagas.
42. De sua infausta estrela conhecendo
43. Então o influxo, e enfim desesperado
44. De poder amolgar da moça esquivã
45. O duro peito, mais que o aço duro;

46. Nas mãos de uma mortal melancolia
47. Lentamente se entrega, e pouco e pouco
48. Seus membros e seu rosto, que excediam
49. Na viveza da cor as vivas cores
50. Da branca flor da alfena e das papoulas,
51. Da cor se cobrem, que os junquinhos cobre.
52. As carnes se lhe mirram e se encrespam,
53. Os olhos se lhe encovam, e lentamente
54. Deste modo o infeliz se foi finando;
55. Até que finalmente aflito entrega
56. Nas mãos do tenro Amor a mesma vida,
57. Sendo da Ninfa o nome a voz extrema
58. Que sair se lhe ouviu da boca fria.
59. A triste nova do fatal sucesso
60. Que faria a tirana? Por ventura
61. De terna compaixão algumas mostras
62. Deu o seu coração, deram seus olhos?
63. Não: antes de cruel vaidade cheia,
64. A gozar se dispôs com os próprios olhos
65. Do lúgubre troféu, que Amor alçava
66. À sua formosura, aos seus rigores.
67. A ver pois do mancebo desditoso
68. A pompa funeral insana parte.
69. Mas Nêmesis severa, que vigia
70. Dos mortais as ações justas e injustas,
71. E que jamais sem pena, ou prêmio deixa
72. Merecimento e culpa, a Amor incita
73. Que crueza tão feia enfim castigue;
74. Que as setas despedindo, o peito fita
75. Da esquiva moça com a ponta de ouro.
76. Já sobre a pira o féretro se via,
77. Quando a Ninfa chegou; e ao por os olhos
78. No miserando corpo, a derreter-se
79. A neve entrou, que o coração lhe gela.
80. Alguns surdos suspiros quase a força
81. Do fundo de seu peito lhe rebentam.
82. Em vão quer sufocá-los, que sua alma
83. Tardo arrependimento já ocupa,
84. Quantas vezes então a dura Ninfa
85. Consigo mesma seu rigor detesta!
86. Quantas a própria vida dar deseja
87. Por tornar outra vez as vitais auras
88. O mesquinho, que tanto maltratara!
89. Treme, soluça, e em mil vários afetos
90. Seu coração ondeia, porém quando
91. A pira se lançou o voraz fogo,
92. E a crescer principia a labareda;
93. Quem poderá dizer qual sua angústia,
94. Qual sua fúria foi? perdido o pejo,
95. E as fúrias de um amor desesperado
96. Toda entregue; de em torno a grão fogueira

97. Corre ululando, e em lúgubres gemidos  
 98. De si, de Amor, dos Céus e de seus fados,  
 99. Mas sem fruto, se queixa. Finalmente  
 100. Delirante, frenética, a lançar-se  
 101. Entre as chamas corria. Mas Diana,  
 102. Cujas aras a Ninfa frequentara,  
 103. De seu grande furor compadecida.  
 104. Desce do Olimpo, e a socorrê-la voa.  
 105. Já quase sobre a pira se lançava,  
 106. Quando subitamente se lhe encolhem,  
 107. Alçando-se da terra, os pés e pernas:  
 108. Os braços, que no ar aberros leva  
 109. Para o corpo abraçar do caro amante,  
 110. Encurtando se vão, e a antiga forma  
 111. Num momento perdendo, se lhe tornam  
 112. Em curtas leves asas. O seu rosto  
 113. O seu formoso rosto, onde outra hora  
 114. Os Encantos moraram, se lhe some,  
 115. E mal perceber deixa os vivos olhos,  
 116. Mal a engraçada boca: Enfim destarte  
 117. Em sutil borboleta ficou toda  
 118. Num ponto Mariposa transformada;  
 119. Borboleta, que o nome ainda conserva,  
 120. Entre muitos, da isenta Mariposa;  
 121. E que a antiga paixão ainda nutrindo,  
 122. As claras luzes gira, e alimenta  
 123. De abrasar-se nas chamas o desejo.
124. Belíssima Marília, que tirana  
 125. Ouve meus ais, e os meus ais desprezas,  
 126. De Mariposa na funesta sorte  
 127. Toma, insensível Ninfa, toma exemplo.

O CAUÍ  
 METAMORFOSE - IV

Ao Senhor Luis Botelho

1. Junto das verdes margens, que talhando
2. O Paraíba vai com suas águas,
3. Um mancebo vivia e mais famoso,
4. Entre os outros daqueles arredores,
5. Em brandir com destreza o curvo arco,
6. Cauí era o seu nome; e as suas manhas,
7. Seu valor, e seu brio de mil Ninfas
8. Eram doce atrativo; mas de todas
9. As que dentro no peito mais sentiam
10. Lavrar este cuidado, uma Itaubira
11. Por nome tinha, e a outra era Itaúna.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Em tupi, Itaubira significa “pedregulho” e Itaúna significa “pedra escura”.

12. Eram ambas iguais na formosura,
13. Ambas no amor iguais, iguais na idade.
14. Mas o flecheiro Deus, que a seu capricho
15. Os que amam faz felizes e infelizes;
16. Quis que Itaubira então fosse a ditosa,
17. De seus olhos vibrando a seta ardente,
18. Que de Cauí feriu o isento peito.
19. De um e de outro os quebrados ternos olhos
20. De suas almas foram os primeiros
21. Intérpretes sutis, que declararam
22. O vivo incêndio, em que elas se abraçavam.
23. Mas depois que ao amor cedeu o pejo,
24. E que ousaram falar-se; que ternuras
25. Vós, solitários montes, não lhe ouvistes!
26. Entre trespassos mil e mil carícias
27. Pelos raios do Sol ambos juraram
28. De se amarem fiéis até a morte;
29. E à promessa fiéis, até a morte
30. Com o mesmo fervor ambos se amaram.
31. Destarte longo tempo venturosos
32. Em doce paz, em doce amor viveram;
33. Até que o vil ciúme cruelmente
34. Sua doce afeição perturbar veio.
35. Quanto, ó infame monstro, mais ditosa
36. Sobre a terra seria a raça humana,
37. E quanto de invejar a feliz sorte
38. Dos que amam, e igualmente são amados
39. Se não foras na terra conhecido!
40. Junto das praias, que Helle<sup>12</sup> fez famosas
41. Numa escabrosa furna, onde morada
42. A fria Noite tem, se alverga o mostro;
43. A quem assobiando horrendamente
44. Em feia confusão cerúleas cobras
45. Guarnecem a cabeça, e no pescoço
46. E descarnados braços se lhe enroscam,
47. E o triste coração estão roendo.
48. Por entre as cegas, carregadas sombras,
49. Que a caverna, qual denso fumo inundam,
50. Mal se distinguem sem cessar voando
51. Espantosas Visões, cruéis Cuidados
52. De cem partes soar ao mesmo tempo
53. Tristes queixas se escutam, tristes prantos,
54. E contra Amor imprecações horríveis;
55. Que as naturais abobadas ferindo,
56. Retumbam tristemente, enchendo os peitos
57. De espanto e de pavor. Feras Suspeitas,
58. Vãos Receios, falaces Aparências,
59. E às vezes vis Traições, feios Enganos
60. Os seus Ministros são, suas espias,

---

<sup>12</sup> Helle é uma personagem mitológica que caiu ao mar quando fugia com seu irmão.



61. Por quem o quanto sobre a terra passa  
62. Entre os amantes sabe, e por quem soube  
63. A sincera união, a paz gostosa,  
64. Em que os dias passavam, desfrutando  
65. De um recíproco amor todas as glórias,  
66. Itaubira e Cauí. Então disposto  
67. A turbar dos felizes o descanso,  
68. Um dos duros Ministros, que o rodeiam,  
69. Raivoso chama, e chamejando intima,  
70. Que as asas despregando veloz parta,  
71. E da terna Itaubira o brando peito  
72. Com uma fria cobra, que impaciente  
73. Arranca da cabeça, o peito fira.  
74. Voa a fera Suspeita, e invisível  
75. O que o monstro lhe manda fiel cumpre,  
76. Itaúna, que bem que desprezada,  
77. De seu peito lançar Amor não pode,  
78. Escapar não deixava vigilante  
79. Uma só ocasião de apresentar-se  
80. Sempre louçã do amado moço aos olhos:  
81. E posto que Cauí, como quem tinha  
82. À formosa Itaubira a alma entregue,  
83. E com ela as potências e sentidos,  
84. Em tal não atentava; a Ninfa bela,  
85. A quem o coração ferido havia  
86. A bárbara Suspeita, estimulada  
87. Pelo excesso, que observa em Itaúna,  
88. Começou a tremer dentro em seu peito  
89. Da rival a beleza, e do mancebo,  
90. Posto que sem motivo, a inconstância;  
91. E desde este momento principia  
92. (Ah funesto momento!) as ações todas  
93. De Cauí a espiar atentamente.  
94. Um dia, pois que o descuidado moço  
95. Na selva a caçar foi, como soía,  
96. Ela por entre o mato o foi seguindo.  
97. Cauí depois de haver veloz cansado  
98. As mais ligeiras feras na carreira,  
99. Com seu sangue manchando ervas e flores;  
100. Do calor e do excesso fatigado,  
101. A respirar um pouco se reviva  
102. Numa sombria lapa, que se esconde  
103. No mais denso da selva; onde rebenta,  
104. Com suave murmúrio borbulhando,  
105. Um grande jorro de água cristalina.  
106. Itaubira, que o doce amante vira  
107. Embrenhar-se na selva, dentro n'alma  
108. Crescer sente a suspeita, que lhe finge,  
109. Que Itaúna a Cauí ali aguarda:  
110. E para ver se é certo o que receia,  
111. Para aquele lugar dirige os passos.

112. A sua turbação, sua impaciência,  
 113. A pressa, com que corre, lhe não deixam  
 114. No ruído atentar, de que era causa,  
 115. Movendo impetuosa as bastas ramas  
 116. Da intrincada floresta. Neste tempo  
 117. O mesquinho Cauí alboratado  
 118. Do súbito rumor, e presumindo  
 119. Que dele origem era alguma fera,  
 120. Das armas lança mão. Ah cego moço!  
 121. Quanto melhor te fora, se essas setas  
 122. Nunca houvesse tão destro arremessado!  
 123. Mas quem pode fugir de seu destino!  
 124. Toma o arco Cauí, e nele a seta  
 125. Prontamente embebendo, o tiro aponta  
 126. Para onde o grão rumor alçar-se ouvia.  
 127. Veloz a seta voa, e *incontinenti*  
 128. Os ouvidos lhe fere um ai piedoso,  
 129. Que de Itaubira ser se lhe figura.  
 130. Então largando as setas, pronto corre  
 131. Ao lugar d'onde a triste voz saíra.  
 132. Mas qual seu espanto foi, quando passada  
 133. Da desastrada flecha a Ninfa encontra!  
 134. Sobre a terra jazia rociando  
 135. As árvores e flores, que a rodeiam,  
 136. De seu sangue com as roxas espadanas;  
 137. E entre crebros soluços exalando  
 138. Da triste vida os últimos respiros.  
 139. Itaubira, Cauí lhe brada aflito,  
 140. E a Ninfa a força abrindo os turvos olhos,  
 141. Que a Morte a pesada mão cerrava,  
 142. Nele por um pequeno espaço os fita,  
 143. E a cerrá-los eternamente volve.  
 144. Coado, frio, e qual Marpésia caute<sup>13</sup>.  
 145. Fica imóvel Cauí por algum tempo;  
 146. Mas em tornando em si, desesperado  
 147. Corre a arrancar do peito de Itaubira  
 148. A despiedosa flecha; porque acabe  
 149. Com ela o coração atravessando,  
 150. Junto da amada Ninfa a amarga vida:  
 151. Mas ao tirá-la, viu (coisa espantosa!)  
 152. Que o sangue, que do peito lhe corria,  
 153. Em cristalino humor se transformava:  
 154. Viu que a pálida Ninfa pouco a pouco  
 155. Se ia derretendo, e em claro arroio  
 156. Toda se convertia. Então absorto  
 157. Primeiro que de todo o lindo corpo  
 158. A antiga forma perca, a abraçá-lo  
 159. Pela postrema<sup>14</sup> vez chorando corre;

<sup>13</sup> Marpésia – nome de uma rainha amazona – é um termo pejorativo, indicando uma dureza nas ações.

<sup>14</sup> Postrema significa último, derradeiro.

160. Mas já entre seus braços são aperta  
 161. Mais que o cristal, que entre eles lhe escorrega  
 162. Então em pé se alçou, e refletindo,  
 163. Que dos Deuses era obra este portento.  
 164. Aos Deuses roga que jamais permitam  
 165. Que do amado cristal ele se aparte,  
 166. Anuíram os Numes aos seus votos;  
 167. Pois os ligeiros pés subitamente  
 168. A terra se lhe pegam, e na terra  
 169. Profundamente se lhe vão cravando,  
 170. Em torcidas raízes convertidos:  
 171. Os braços se lhe estendem, e se mudam  
 172. Em retorcidos ramos, que de folhas,  
 173. Em ramos vestem suas mãos tornadas,  
 174. Os cabelos se eriçam, e em vergontas<sup>15</sup>  
 175. Da mesma folha ornadas se convertem.  
 176. Áspera cortiça lhe envolveu o corpo;  
 177. E de Itaubira ao repetir o nome  
 178. A boca lhe tapou, e a língua trava.  
 179. Desta sorte Cauí ficou tornado  
 180. Em árvore frondosa, que ainda agora  
 181. Conserva de Cauí o antigo nome;  
 182. E sob a nova forma ainda parece,  
 183. Que da antiga paixão se não esquece;  
 184. Pois se a par d'água brota, sobre a mesma,  
 185. Como para abraçá-la, os ramos curva.
186. Tu, ó caro Botelho, que soltando  
 187. A fantasia as asas, vivamente  
 188. Com o sutil pincel imitar sabes  
 189. Da bela Natureza as várias obras;  
 190. Tu podes, se te praz, com mais viveza  
 191. Tecer em rico quadro a triste história.  
 192. Eterno assim faremos nosso nome;  
 193. Tu com as tintas poetizando aos olhos,  
 194. Eu pintando aos ouvidos com palavras:  
 195. Tu com os teus pincéis, eu com meus versos.

O MANACÁ E O BEIJA-FLOR  
METAMORFOSE - V

A Ismênia

1. Num dos largos sertões, que em si encerra
2. Do Brasil o opulento e vasto Império,
3. Viviam uma Ninfa e um mancebo,
4. Na idade iguais, iguais na gentileza,
5. Das ninfas, que habitavam o contorno,

---

<sup>15</sup> No contexto, um ramo novo de árvore.

6. Ela era a mais formosa, e o mais jeitoso  
7. De todos os mancebos da comarca  
8. Era o moço gentil. A linda Ninfa  
9. Manacá se chamava, e do mancebo  
10. Colomim era o nome. Desde a infância  
11. Ambos juntos em doce companhia  
12. As selvas frequentavam, ora às aves  
13. Armando sutis laços, ora aos peixes  
14. Com mentirosas iscas enganando.  
15. O gênio, o gosto, o trato, a semelhança  
16. Entre ambos tal amor gerado havia,  
17. Que um sem outro um minuto, um só instante  
18. Respirar não podia: par mais belo  
19. Nunca com seus grilhões Amor atara.  
20. Um dia, que da caça fatigados,  
21. À sombra de um coqueiro corpulento  
22. Em doce paz repousam, de entre o mato  
23. Com grão rumor rangendo os rijos dentes,  
24. Escumando e grunhindo sai furioso  
25. Cerdoso javali, que a eles corre,  
26. Colomim velozmente se levanta,  
27. E ao arco se lançou: mas ai! que enquanto  
28. A voadora seta nele aponta,  
29. E o tiro despediu, a cruel fera  
30. Em Manacá o curvo dente emprega.  
31. Cai morto o javali, e juntamente  
32. Cai Manacá por Colomim chamando.  
33. Em vão em seu socorro o triste corre,  
34. Que a sombra triste da espantosa Morte  
35. Já seus olhos eclipsa, e nos seus braços  
36. Exala a Ninfa os últimos alentos.  
37. Mofino Colomim, que fria ponta  
38. De buído punhal neste momento  
39. Teu peito trespassou? pálido, exangue,  
40. A quem então o visse parecera  
41. Mais que um vivente, de amarelo buxo  
42. Alguma estátua imóvel; mas tornando  
43. Pouco depois em si de seu trespasso,  
44. Quem poderá dizer qual sua angústia,  
45. Quais suas ânsias foram! Derretido,  
46. Em dor o coração, dos turvos olhos  
47. Duas fontes rebentam, e rebentam  
48. Do fundo de sua alma oh que suspiros!  
49. Então a Ninfa nos seus braços toma,  
50. E sobre o frio rosto derramando  
51. De copioso pranto uma torrente,  
52. Entre soluços mil, que o sufocavam,  
53. Manacá, Manacá sem tino brada.  
54. Desenganado enfim de sua morte,  
55. Mesquinho a si, mesquinhos os seus fados,  
56. Cruéis os Céus, cruéis os Deuses chama.

57. E a Manacá volvendo, entre seus braços  
58. O frio corpo ternamente aperta;  
59. E no pálido rosto, e mãos mimosas  
60. Ardentes beijos sem cessar imprime.  
61. Quando subitamente a dura terra  
62. Da morta Ninfa as delicadas plantas  
63. Tenazes se arreigaram, e entre os braços  
64. Do aflito Colomim em pé se eleva,  
65. Em linda flor tornada, flor que guarda  
66. Em suas roxas e singelas folhas  
67. Da Ninfa a singeleza e o roxo sangue,  
68. E dela tem de Manacá o nome.  
69. Não muda Colomim de sentimento,  
70. Ainda que em flor fragrante convertida  
71. A amada Ninfa veja, antes se conta  
72. Que três dias inteiros, e três noites  
73. Do sustento esquecido ali passara,  
74. Regando a nova flor com terno pranto,  
75. E fazendo soar com seus gemidos  
76. A calada floresta, em tantas mágoas  
77. Não tendo mais alívio, que a miúdo  
78. Beijar a flor mimosa: até que os Deuses,  
79. De seu mal condoídos, o convertem  
80. Em leve passarinho: pois num ponto  
81. A grandeza perdendo, se lhe cobre  
82. O atenuado corpo de mil penas,  
83. Que de cores diversas esmaltadas,  
84. São dos olhos que o vem, gostoso encanto,  
85. As pernas igualmente se lhe encolhem;  
86. E nos pés diminuindo-se-lhe os dedos,  
87. Rebentam logo retorcidas unhas.  
88. Os braços se lhe tornam leves cotos,  
89. Que cobrindo-se vão de sutis plumas,  
90. E da boca lhe sai um córneo bico.  
91. Destarte ficou todo transformado  
92. O infeliz Colomim; mas nesta forma  
93. De beijar não deixou a flor mimosa;  
94. Costume, que conserva ainda agora,  
95. Pois as trêmulas asas sacudindo  
96. Desce ligeiro sobre as lindas flores,  
97. E a miúdo uma e outra vez as beija,  
98. Onde de Beija-flor tomou o nome.
99. Formosíssima Ismênia, tu que deixas  
100. Pelos desertos montes a Cidade,  
101. E há tanto neles retirada vives!  
102. Contempla o triste caso; e refletindo  
103. Que não há na Cidade estes desastres,  
104. Vem com teus belos olhos alegrar-nos.

O BEM-TE-VI E MACAÉ  
METAMORFOSE – VI

1. Numa serra de crespa penedia,
2. Que no Mar vem beber de Cabo Frio,
3. Vivia Macaé formosa Ninfa;
4. E vivia também na mesma serra
5. Um gracioso moço, a quem o Tempo
6. O nome submergiu em suas trevas.
7. Era esta Macaé única filha
8. De um bárbaro Cacique, que regia
9. As comarcas aldeias, e por isso,
10. E por sua beleza para esposa
11. Era dos principais de todas elas
12. Com extremoso excesso requestada<sup>16</sup>.
13. Mas daquele mancebo quis a sorte
14. Que nos olhos da ninfa achasse a graça,
15. Que os mais em vão buscavam. Da fortuna
16. A inigual condição com a aspereza
17. Do protervo cacique foram causa
18. De que ele por consorte a não tomasse:
19. Mas em segredo amante venturoso
20. De um terno e mútuo amor gozava os frutos
21. Dos dois amantes pois todo o cuidado,
22. Todo o afã e empenho era do recato
23. Com as sombras cobrir os seus amores,
24. No mais cerrado das vizinhas selvas
25. Jazia um raso, mas pequeno campo,
26. A quem robustas árvores de em torno
27. Com os troncos cingiam. Os seus ramos
28. Uns com os outros todos enlaçados,
29. De toldo em grande parte lhe serviam.
30. Um manso arroio de água cristalina
31. Pelo meio o cortava, alimentando
32. A verde erva, que o chão todo tapiza<sup>17</sup>.
33. As flores, que o juncavam, o doce canto
34. Das namoradas aves, que inquietas
35. Por entre a rama saltam, o sussurro,
36. Com que o Zéfiro encrespa as leves folhas
37. Das buliçosas plantas, tudo torna
38. Este ameno lugar mais aprazível;
39. Lugar que parecia haver formado
40. A vária e destra mão da Natureza
41. Para nele se entreterem os Amores.
42. Seguindo um dia um fugitivo cervo,
43. Por acaso o Mancebo nele entrara;
44. E lembrado da sua formosura,
45. E de que era o mais próprio a seus desenhos,

<sup>16</sup> Requestar significa, no contexto, galantear.

<sup>17</sup> Tapizar é “atapetar, ou seja cobrir com tapetes”.

46. Por ser o humano trato o mais fechado,  
 47. À Ninfa o aprazou<sup>18</sup>, para no mesmo  
 48. Tratarem mais secretos seus amores.  
 49. Ali pois a esperar a Ninfa vinha,  
 50. Ali a bela Ninfa vinha a vê-lo,  
 51. E em doces passatempos namorados  
 52. Largas horas passavam satisfeitos,  
 53. Longo tempo durou este comércio  
 54. Sem que fosse das gentes pesquisado.  
 55. Mas que haverá, que o tempo não descubra,  
 56. Por mais que em vão se afane humana astúcia  
 57. Aos olhos dos mortais em escondê-lo!  
 58. Por mofina quiseram as Estrelas  
 59. Que a par de Macaé na mesma Aldeia  
 60. Uma moça vivesse, Ita chamada,  
 61. A qual por gênio tinha, e por costume  
 62. Espiar quanto nela se passava,  
 63. E não contente disto, soltamente  
 64. A todos publicava quanto vira.  
 65. Esta gárrula<sup>19</sup> moça reparando  
 66. No quanto Macaé frequenta a selva,  
 67. Um dia a foi seguindo, e escondida  
 68. Da floresta entre a rama, esteve vendo  
 69. Quanto com terno amante a Ninfa passa.  
 70. De haver esta aventura descoberto  
 71. A aldeia alvoroçada Ita se volve:  
 72. Segundo o gênio seu a quantos topa  
 73. Destes amores o mistério narra,  
 74. A todos até ali impenetrável  
 75. De boca em boca voando ocultamente  
 76. Cresce o surdo rumor, até que chega  
 77. Aos ouvidos do bárbaro Cacique,  
 78. Que cheio de furor pelo Sol jura  
 79. Vingiar nos dois amantes seu agravo.  
 80. Mas a sanha no peito dissimula,  
 81. Até que chegue o desastrado instante  
 82. De dar à execução os seus desenhos.  
 83. Macaé, que vivia sem suspeita  
 84. De que sua afeição pública fosse,  
 85. Num aprazado dia a buscar parte  
 86. Ao lugar destinado o doce amante,  
 87. Mas o tirano Pai por entre o mato  
 88. Os passos seus de longe foi seguindo,  
 89. De um buído punhal a mão armada.  
 90. Chegou a Ninfa ao suspirado campo,  
 91. E mal a respirar principiava  
 92. Nos ternos braços do querido amante,  
 93. Que impaciente saudoso a aguardava;

---

<sup>18</sup> Aprazar é combinar.

<sup>19</sup> Gárrula é um sinônimo de falador.

94. Quando dentre a floresta furioso  
 95. Rebenta o cruel Pai, que sem piedade  
 96. No coração lhe enterra o duro ferro.  
 97. Caiu por terra a desgraçada moça  
 98. Lançando um grão gemido, que pudera  
 99. A lástima mover as duras rochas.  
 100. Mas do Cacique o coração ferino,  
 101. De sangue insaciável, nada roça:  
 102. Antes com mais furor no infeliz moço  
 103. Seus golpes a empregar bramando corre.  
 104. Mas seu rigor os Deuses preveniram,  
 105. Pois o punhal as trespassar-lhe o peito  
 106. Num monte, sem saber o como, crava:  
 107. A aguda dor, que dentro na sua alma  
 108. Ao ver de Macaé a cruel morte  
 109. O mancebo sentira, lhe coalha  
 110. Nas veias todo o sangue, e de repente  
 111. Pelo favor dos Numes se converte  
 112. Em levantado cerro, que da Ninfa  
 113. Tomando então o nome, ainda agora  
 114. De Macaé o monte se apelida.  
 115. Entanto, por mercê dos mesmos Deuses,  
 116. O sangue que esparzia a gentil Ninfa,  
 117. E a mesma Ninfa toda se transforma  
 118. Em cristalino rio, que conserva  
 119. De Macaé o nome, e no mar entra  
 120. Junto do amado monte a quem as fraldas<sup>20</sup>  
 121. Com as namoradas águas cerca e beija.  
 122. Não deixaram também os justos Deuses  
 123. Ita e o cruel Cacique sem castigo;  
 124. Pois em sanhudo tigre converteram  
 125. O bárbaro Cacique, e a loquaz Ninfa  
 126. Em ave voadora, que conserva  
 127. Sob a nova figura o gênio antigo;  
 128. Que sem descanso nos desertos campos  
 129. Em altas vozes solitária brada,  
 130. Bem-te-vi, bem-te-vi, e em vão pretende  
 131. O resto articular; porque dos Numes  
 132. A cólera lhe embarga, por vingança  
 133. De haver com a palreira<sup>21</sup> língua sido  
 134. De tanto mal a ocasião primeira.  
 135. Daqui perdendo de Ita o velho nome,  
 136. De todos Bem-te-vi hoje é chamada.

<sup>20</sup> Originalmente, fralda é “parte da camisa da cintura para baixo” e, por extensão, “sopé de serra ou monte”.

<sup>21</sup> No contexto, é sinônimo de tagarela, falador.



O DIAMANTE E O JACINTO  
METAMORFOSE - VII

1. Entre as ásperas serras, que rodeiam
2. O Cerro, que do frio o nome toma,
3. Arapira nasceu, Ninfa a mais bela,
4. Que viram em primeiros seu seio aquelas selvas.
5. Desde os anos costumada
6. A montear as feras pelas brenhas,
7. Tal dureza no peito contraíra,
8. Que a mais gente intratável, só nos montes,
9. Só nos bosques vivia. A morte e o sangue
10. Das feras, que seguia sem descanso,
11. Eram só seu prazer, suas delícias
12. Com ódio e com espanto olhava os homens;
13. E o falar-lhe em amor era delito,
14. Que jamais perdoava. Mil amantes
15. Fizeram por seu mal esta experiência.
16. Mas Itaubí que um dia acaso a vira
17. Seguindo denodada um feroz tigre;
18. E que ao vê-la, sentiu passar-lhe o peito
19. De Amor a aguda seta; nem por isso
20. De abrandá-la perdeu as esperanças.
21. Era Itaubí de todos conhecido
22. Pelo moço mais belo do contorno,
23. E juntamente pelo mais manhoso.
24. Na flor da idade estava, pois apenas
25. A barba lhe apontava em seu semblante
26. Uma gentil fereza se lhe via,
27. Que amável o fazia e respeitado.
28. Da fortuna gozava em larga cópia
29. Os bens, que muitas vezes seu capricho
30. Às cegas, e com larga mão reparte.
31. Unidos em si tendo desta sorte
32. Da natureza os bens e os da fortuna,
33. Por esposo em extremo cobiçado
34. De muitas Ninfas era; mas seu livre
35. E altivo coração todas enjeita.
36. Até por mofina de Arapira
37. Viu a rara beleza. Então sua alma
38. De amor a conhecer entre o veneno,
39. Que calando-lhe as veias, pouco a pouco
40. As entranhas lhe abrasa e lhe consume.
41. Desde aqui a seguir a esquiva Ninfa
42. Impaciente começa; ante seus olhos
43. Em as selvas mil vezes se apresenta,
44. Mil vezes seu amor entra a pintar-lhe;
45. Mas a Ninfa cruel lhe atalha às vezes,
46. Fugindo mais veloz, que veloz nuvem,

47. Pelo Noro nos ares açoitada<sup>22</sup>.  
 48. Em vão lhe brada o triste, em vão a chama,  
 49. Em vão chora e suspira, que a seus prantos  
 50. Só respondem as selvas circunstantes.  
 51. Para abrandar enfim seu duro peito  
 52. Ricos presentes sem cessar lhe envia:  
 53. Arapira porém que em mais estima  
 54. De um morto tigre a mosqueada pele.  
 55. Que do moço infeliz toda a riqueza,  
 56. Como suas palavras, igualmente  
 57. As suas ricas dádivas despreza.  
 58. Vendo o triste Itaubí, que seus suspiros,  
 59. Seus rogos, e seus dons nada aproveitam  
 60. Para o peito amolgar de fera moça,  
 61. Tomar outra vereda determina.  
 62. Um dia, pois que a topa na floresta,  
 63. A seus pés se lançou, e a persuadi-la  
 64. Com brandos rogos entra, que piedade  
 65. De seu tormento sinta: mas apenas  
 66. A falar começou, a crua Ninfa  
 67. As costas lhe volveu, como costuma.  
 68. Itaubí sem acordo a foi seguindo:  
 69. O que vendo Arapira, pelo campo  
 70. A fugir começou mais levemente  
 71. Que fugaz cervo dos lebréus<sup>23</sup> seguido.  
 72. Corre Itaubí após ela ligeiro,  
 73. E enquanto corre, vós erguidos montes.  
 74. Dizei as ternas queixas, que lhe ouvistes!  
 75. Ah Ninfa! de quem foges? por ventura  
 76. Sou um Tigre feroz? sou brava Onça,  
 77. Que a fartar em teu sangue a sede corra e  
 78. Quem te adora não sou, e quem daria  
 79. Por piedosa te ver contente a vida?  
 80. Os suspiros, que em vão me saem do peito,  
 81. E que há tanto exalar, cruel me escutas,  
 82. O pranto, que após ti meus olhos vertem,  
 83. (Ah que eles uma rocha abrandariam!)  
 84. Não são de um puro amor prova constante,  
 85. Não bastam a abrandar teu duro peito?  
 86. Ah cruel! que de algum duro penedo  
 87. Ou carniceiro tigre certamente  
 88. Gerada foste, e não de sangue humano.  
 89. Para, fragueira Ninfa! A não ofendam  
 90. Teus delicados pés as duras pedras!  
 91. Pára, amada Itaubira! olha que pode  
 92. Entre a relva jazer oculta cobra!  
 93. Estas e outras palavras semelhantes,  
 94. Seguindo a esquiva moça, ao vento espalha

<sup>22</sup> No contexto, quer dizer um vento vindo da latitude noroeste, geralmente forte.

<sup>23</sup> Lebréu é um cão amestrado para a caça de lebres; vulgarmente chamado também de galgo.

95. O mesquinho Itaubí, enquanto a mesma,  
96. Sem descansar movendo as leves plantas,  
97. Já quase que a seus olhos se escondia.  
98. Então com mais fervor Itaubí corre,  
99. Amor para seu mal lhe empresta as asas;  
100. Pois em espaço breve a Ninfa alcança.  
101. Já de Itaubí a sombra sobre a terra,  
102. Pelo Sol que nas costas os feria,  
103. Estendida, antes seus ligeiros passos  
104. Arapira assombrada correr via;  
105. E já seu bocejar de quando em quando  
106. Levemente os cabelos lhe encrespava,  
107. Quando a Ninfa cruel entre si vendo,  
108. Que escapar do insofrido cego amante  
109. Aos furiosos desejos não podia;  
110. De repente se volta, e com a seta,  
111. Que levava na mão, lhe crava o peito.  
112. Cai o moço infeliz na dura terra.  
113. E vendo a fria morte já vizinha,  
114. Em pó, em sangue envolto, estas extremas  
115. Palavras arrancou do fundo d'alma;  
116. Já, cruel Arapira, a tua sanha  
117. Satisfeita está; vem, a sede apaga,  
118. Que o coração te abrasa, de meu sangue  
119. Na copiosa corrente. Eu morro, e morro  
120. Em parte satisfeito; porque creio,  
121. Que só morrendo posso contentar-te.  
122. Mas já sinto que a vista me turba,  
123. Densa treva me esconde à luz do dia,  
124. As vozes se me prendem na garganta  
125. Já sinto... e aqui dando um grande arranco,  
126. O derradeiro alento o triste exala.  
127. Amor! cruel Amor! quem teus arcanos,  
128. Penetrar poderá? quem tuas obras?  
129. Arapira, essa mesma, que tirana  
130. Vivo tanto Itaubí aborrecera,  
131. Que com as próprias mãos lhe deu a morte;  
132. Apenas o viu morto, derreter-se  
133. Com amor e compaixão sua alma sente  
134. Sobre ele se lançou; com terno pranto  
135. A ferida lhe banha e o frio rosto:  
136. Por ele uma e outra vez, mas em vão, chama.  
137. De cem fúrias então toda agitada,  
138. Depois do arco quebrar e as duras setas,  
139. A si própria se torna, e delirante  
140. Os cabelos arranca, o peito fere,  
141. E contra os Céus exclama: finalmente  
142. Arrancando do peito ao terno amante  
143. A seta, que ela mesma lhe cravara,  
144. No próprio coração toda a enterra,  
145. E junto ao triste amante exala a vida.

146. Amor então, mas tarde, condoído  
 147. Do desastrado fim dos dois amantes,  
 148. E por memória eterna deste caso,  
 149. Ambos convertem em preciosas pedras:  
 150. Arapira em diamante, que em dureza  
 151. E em se abrandar com sangue ainda mostra  
 152. E Itaubí em Jacinto; cujo nome  
 153. Da voz final tomou, que o triste moço  
 154. Ao finar-se exalou; gema, que ostenta  
 155. No amarelo e sanguíneo a cor e o sangue,  
 156. Que ao fugir-lhe o espírito, o cobria.
157. Belíssima Melissa, tu que o colo  
 158. E torneados braços adereças  
 159. Destas brilhantes pedras, que desprezas  
 160. Os ternos corações, que mil amantes  
 161. Suspirando te ofertam: considera  
 162. Que Arapira, qual tu, foi Ninfa bela,  
 163. E que seu coração a Amor esquivo  
 164. A tornou nessas gemas, que em ti brilham;  
 165. Tarde de não amar arrependida.

A ROSA DO MATO  
 METAMORFOSE - VIII

Ao Senhor Lourenço José Vieira Soto

1. Araciba e Guassu ambos viviam  
 2. Numa famosa Aldeia juntamente:  
 3. Araciba era a dela a mais formosa,  
 4. E Guassu o mais destro e mais robusto  
 5. Amor com seus grilhões ambos prendera,  
 6. E ambos mutuamente se adoravam.  
 7. Em doce paz gozando seus amores,  
 8. Os mais felizes dos mortais se criam.  
 9. Quando a cruenta guerra abrindo as portas  
 10. A ferina Discórdia, as armas correm  
 11. As vizinhas nações Guassu da sua  
 12. Por mais destro entre todos e valente,  
 13. Caudilho eleito foi para mandá-la.  
 14. Que faria Guassu no duro transe:  
 15. Duma parte o amor lhe não consente  
 16. De Araciba apartar-se um só instante:  
 17. De outra parte da Pátria, a fama, a glória,  
 18. E seu próprio valor o estimulavam  
 19. O emprego a aceitar, que lhe ofereciam.  
 20. Entre tão encontrados pensamentos  
 21. Grão tempo titubou; não de outra sorte  
 22. Que empegado baixel, a quem o vento  
 23. De um rumo o pano enfuna, e de outra parte

24. As contrárias correntes não consentem  
 25. Que avante surda só um curto espaço.  
 26. Enfim depois de haver por alguns dias  
 27. Com opostos afetos combatido.  
 28. Ora de amor vencido, ora da glória,  
 29. A tomar se abalança o duro mando  
 30. Das guerreiras esquadras, que a cobrir-se  
 31. De alta glória aspiravam nesta guerra.  
 32. Chegou enfim o desgraçado instante  
 33. De deixar Araciba: neste ponto  
 34. Dos dois amantes quais foram as ânsias,  
 35. As queixas, os lamentos, os trespassos,  
 36. Os suspiros, os prantos, as promessas,  
 37. As truncadas palavras, referi-lo  
 38. De lástima não pode a triste Lira.  
 39. Vós, brandos corações de Amor feridos,  
 40. Que em transe igual nos vistes, vós julgai-o.  
 41. Deixa Guassu cem vezes resoluto  
 42. A esmorecida Ninfa, e outras tantas  
 43. Entre seus braços a apertá-la volve.  
 44. Dos bárbaros guerreiros instrumentos  
 45. Finalmente chamado, a Ninfa larga,  
 46. E a embarcar-se correu: pequeno espaço  
 47. Da Aldeia se alongava então o peito.  
 48. Araciba vertendo amargo pranto,  
 49. Os seus passos seguiu, e ao embarcar-se,  
 50. Com os olhos, pois com a língua não podia,  
 51. E extremo a Deus lhe deu; e com os olhos  
 52. A esquipada<sup>24</sup> canoa foi seguindo  
 53. Até um anco, que estendia a terra  
 54. Do rio sobre a límpida corrente;  
 55. Passado o qual, o leve agudo lenho  
 56. Se esconde a sua vista para sempre,  
 57. Que faria Guassu neste intervalo?  
 58. Sobre a entalhada popa debruçado,  
 59. Parece que deixar queria os olhos,  
 60. Os olhos em que as lágrimas borbulham,  
 61. No porto onde também a alma deixara.  
 62. Já dos erguidos montes pouco a pouco  
 63. Caindo vinham as cerradas sombras,  
 64. Que a Noite do regaço derramava,  
 65. E no fechado mato tristemente  
 66. Entravam a piar noturnas aves,  
 67. Quando a mesquinha Ninfa prateando  
 68. Para a Aldeia se torna. Os tristes dias  
 69. Em triste solidão ali passava,  
 70. Sendo as contínuas lágrimas, que chora  
 71. De noite e dia, quase o seu sustento:

---

<sup>24</sup> Esquipar significa, no contexto, aparelhar, aprontar ou prover mantimentos e o mais que for necessário à tripulação.

72. E não era uma Lua bem passada,  
73. Quando um mesmo boato pela Aldeia  
74. Vagamente se espalha, de que rotos  
75. Pelos contrários foram seus guerreiros;  
76. Que Guassu bravamente combatendo  
77. Na refrega morrera, e os mais valentes;  
78. Que o resto se salvara com a fuga,  
79. E nos matos disperso andava errante.  
80. Cresce o surdo rumor, até que chega  
81. A mofina Araciba: mas apenas  
82. Os ouvidos lhe fere a infausta nova,  
83. Sem sentidos caiu na dura terra;  
84. Onde por largo espaço dos que a viram  
85. Por morta foi julgada: mas tornando  
86. A cobrar por seu mal o sentimento,  
87. Que o súbito trespasso lhe roubara,  
88. A carpir-se começa em altos brados  
89. Com despiedosas vozes, que troncavam  
90. Uns após outros mil ternos soluços.  
91. O Sol brilhante acusa, acusa os Astros  
92. Do triste fim do desgraçado amante,  
93. Da aguda dor, que o peito lhe trespassa,  
94. Enfuriada logo as soltas tranças  
95. Sem piedade se volve, e às mãos cheias  
96. Os cabelos arranca, e fere o peito.  
97. Enfim nestes extremos passa o resto  
98. Do amargurado dia, e na alta noite  
99. No mais vivo da dor se lhe figura  
100. Ver a Guassu, em sangue e pó envolto,  
101. Dentre um montão de mortos levantar-se;  
102. E por ela chamar com mestas vozes.  
103. A triste vista do fatal espectro  
104. De seu amor e mágoa transportada,  
105. A vã sombra, gemendo, assim responde:  
106. Sim, querido Guassu, em breve esta alma  
107. A tua seguirá. Isto dizendo,  
108. Em um profundo silêncio imergida,  
109. Da noite o resto passa: porém logo  
110. Que a assomar começa a roxa Aurora,  
111. Do coldre uma seta arrebatando,  
112. Pálida e furiosa sai da Aldeia;  
113. Ao porto se endereça, e ali chegando,  
114. Depois de um curto espaço estar suspensa,  
115. Desta sorte exclamou: Guassu amado,  
116. Este foi o lugar onde tão triste  
117. A extrema vez te vi, e onde mais triste  
118. Nas mãos da saudade me deixaste  
119. Daqui foi que meus fados rigorosos  
120. A meus mesquinhos olhos te arrancaram,  
121. E para sempre deles te esconderam.  
122. Daqui também será, donde minha alma

123. Parta a buscar a tua. Então alçando,  
 124. Para o peito cravar, o braço e a seta,  
 125. Sem o poder dobrar, no ar lhe fica  
 126. Alçado o braço, e nele a dura seta.  
 127. As plantas quer mover, e as leves plantas  
 128. Pesadas se lhe tornam, e se enterram  
 129. Na fria terra; o corpo se adelgaça,  
 130. E em viçoso arbusto enfim se torna,  
 131. De folhas e alvas flores guarnecido.  
 132. Quatro vezes o Sol no roxo oriente  
 133. Mostrado havia a luminosa face,  
 134. E outras tantas nas águas do Oceano  
 135. Os fogosos cavalos refrescado,  
 136. Depois deste estupendo e mesto<sup>25</sup> caso,  
 137. Quando Guassu dos batalhões na frente  
 138. Na alvorçada Aldeia entra triunfante.  
 139. A vê-lo, e a ver de seu ilustre braço  
 140. O triunfo, os cativos, e os despojos  
 141. Concorre o povo todo, e em ledas vozes  
 142. Leva às Estrelas seu famoso nome.  
 143. Ele, a quem mais que os louros da vitória,  
 144. De ver a amada Ninfa as esperanças  
 145. Satisfeito traziam; e em seus braços,  
 146. Deles mais digno com o seu triunfo,  
 147. Sem sustos repousar já se fingia;  
 148. Quando ali a não vê, absorto fica.  
 149. Feitas enfim as costumadas salvas,  
 150. E licenciada a tropa, pensativo  
 151. O seu alvergue busca, e apenas nele  
 152. Entrou, por Araciba aos seus pergunta:  
 153. E deles soube da extremosa Ninfa  
 154. O portentoso fim, e a causa dele.  
 155. Qual se lhe fosse da cruel Medusa  
 156. A tremenda cabeça então mostrada,  
 157. Por largo espaço o triste imóvel fica:  
 158. Até que a si tornando, impaciente  
 159. Ao porto se encaminha, e ali vendo  
 160. O tenro e novo arbusto, assim lhe fala:  
 161. Que duro engano, desgraçada Ninfa,  
 162. A ti e a mim perdeu? que furor cego  
 163. Ambos precipitou num só momento  
 164. Nos profundos abismos da desgraça?  
 165. Nisto a parar vieram as esperanças,  
 166. Que tão ledos e contente me traziam?  
 167. Minha... ah! minha não, pois os meus fados  
 168. Assim o querem: mísera Araciba!  
 169. Mais queria dizer, mas de seus olhos  
 170. De pranto uma torrente rebentando  
 171. As vozes lhe sufoca, e a língua trava.

<sup>25</sup> Mesto é o que traz tristeza, saudade; melancólico, triste, de aspecto sombrio, lúgubre.

172. Então ao tenro arbusto se arremessa,  
 173. E com seus braços ternamente o aperta:  
 174. Ali com tristes lágrimas o rega,  
 175. E entre suspiros mil as suas folhas,  
 176. Suas mimosas flores cego beija.  
 177. Elas que até ali a branca neve  
 178. Na alvura imitavam, de repente  
 179. (Coisa digna de espanto ao repetir-se)  
 180. Vermelhas se tornaram; dando mostras  
 181. De que ainda em nova forma convertida  
 182. Araciba com vê-lo, e seus extremos,  
 183. Se alegre, folga, e dentro em suas fibras  
 184. De amor o antigo fogo nutre e sente.  
 185. Guassu então as matizadas plumas,  
 186. Que a cabeça lhe arriam, dela arroja;  
 187. E das folhas e flores, que brotava  
 188. O seu querido arbusto, entretecendo  
 189. Uma coroa, a põe em lugar delas;  
 190. E a seu alvergue suspirando torna.  
 191. Dizem que Guassu desde este dia  
 192. A uma mortal tristeza todo entregue,  
 193. Pouco a pouco se fora consumindo,  
 194. Até que em breve exalara a vida:  
 195. Mas que em quanto vivera, não deixara  
 196. De vir todos os dias desvelado  
 197. Ver e regar com pranto o amado arbusto;  
 198. E que as mimosas flores, que o cobriam,  
 199. No mesmo instante, que ele aparecia,  
 200. A branca cor em carmesim mudavam:  
 201. Costume que ainda tem; pois a mesma hora  
 202. A alvura vão perdendo, e pouco a pouco  
 203. De vermelho se vão todas cobrindo.
204. Esta, caro Vieira, é toda a história  
 205. Da linda flor, que tu mui bem conheces,  
 206. A quem o vulgo, que outro nome ignora,  
 207. Rosa do mato<sup>26</sup> chama, e que chamar-se  
 208. Com razão Araciba poderia,  
 209. Da transformada Ninfa com o nome.

---

<sup>26</sup> Rosa-do-mato é uma trepadeira nativa do Brasil também chamada de buganvília (*Bougainvillea spectabilis*), em homenagem ao francês Louis-Antoine de Bougainville, que teria levada a planta para a Europa após viagens de exploração pela América do Sul, na década de 1760.



O ITAMBÉ  
METAMORFOSE - IX

1. Não longe das Ribeiras, que bordando
2. Vai o Guanhães<sup>27</sup> de árvores sombrias,
3. Aribá e Guamu ambos viviam.
4. Ele nas perfeições vencia a Adônis,
5. E ela a Mãe de Amor em formosura.
6. Ainda a luz da razão em suas almas
7. Seus raios esparzidos não havia,
8. Quando em seus corações já chamejava
9. De um mútuo amor o fogo. No Oriente,
10. Apenas roxeava a fresca Aurora,
11. Aribá a buscar veloz corria
12. O inocente Guamu; e a encontrá-lo
13. Saía Aribá de prazer cheia.
14. Nos montes e na silva o dia inteiro
15. Em inocentes jogos consumiam;
16. E só quando dos montes resvalando
17. Vinham as densas sombras sobre os campos,
18. Tristes, e a seu pesar se separavam.
19. Amor não conheciam, e em extremo,
20. Sem ambos o saber, ambos se amavam.
21. Nesta doce união foram crescendo,
22. E o amor, que até ali só fora instinto,
23. Foi do conhecimento a par crescendo:
24. Seriam os mais felizes dos amantes,
25. Se tão linda não fosse a linda moça.
26. Habitava naqueles arredores
27. Um tirano mancebo, na estatura
28. E feições tão disforme, que de todos
29. Por Gigante era tido: os seus costumes
30. Ao gesto se moldavam na estranheza:
31. Itambé se chamava; o azar um dia
32. Fez que ele a Ninfa visse, e Amor travesso,
33. Que de domar os corações mais feroz
34. Costuma blasonar, lhe atea logo
35. No peito desabrido as suas chamas
36. Da formosa Aribá com os negros olhos.
37. Itambé que sentia o vivo fogo
38. Que a medulas lhe abrasa, impaciente
39. A Aribá propõe logo os seus desejos.
40. Mas a Ninfa igualmente horrorizada
41. De seu amor e figura, e que rendida
42. Ao mimoso Guamu tinha a vontade,
43. Apenas em amor falar lhe escuta,
44. Que irada de seus olhos se retira.
45. Deste feroz desdém da esquiva Ninfa
46. Irritado Itambé, em feroz sanha

---

<sup>27</sup> Referência ao rio Guanhães, localizado junto ao Vale do Rio Doce, que banha o município de Guanhães (MG).

47. Arder todo se sente, e arrastado
48. De seu gênio cruel pela violência
49. Vingar-se determina. Era notório
50. A todos os vizinhos do contorno,
51. Que Aribá a Guamu há muito amava;
52. Itambé o sabia, e presumindo
53. Que da isenção, que a Ninfa lhe mostrara,
54. Esta só era a causa; se resolve
55. Em tirar a Guamu a doce vida,
56. Consigo discorrendo, que apartado
57. Este estorvo fatal a seus intentos,
58. Facilmente traria a seus amores
59. Da Ninfa o coração. Neste suposto,
60. A esperar se dispõe tempo oportuno
61. A raiva a saciar, que a alma lhe prue.
62. Havia no interior daquelas silvas
63. Um espaçoso campo, que de um lado
64. Um arroio fechava d'água pura,
65. E de outro uns altos montes que formavam
66. Uma encurvada lua, cujas pontas
67. Vinham beber no arroio cristalino.
68. A sombra destes montes e arvoredo,
69. Que as fraldas e cumes lhes toldava,
70. Quase por todo o dia defendia
71. Dos ardores do Sol o prado ameno,
72. E mil diversas aves abrigava,
73. Que em seus módulos cantos não cessavam,
74. Já adejando sobre a tenra ervinha,
75. Já correndo a banhar-se na água fria.
76. A este fresco retiro costumavam
77. Vir às vezes passar os dois amantes
78. Os mais calmosos dias. Num dos montes,
79. Que mais se debruçava sobre o campo,
80. Se embrenhou Itambé, e ali espera
81. O incauto Guamu. Não tardou muito
82. A ocasião, que aguardava; pois o tempo
83. Sempre para os desastres veloz corre.
84. Um dia pois que o Sol com os vivos raios
85. Parecia que abrasar queria a terra,
86. Aribá e Guamu no campo entraram,
87. Do desastrado fim bem descuidados,
88. Que a ambos tinha ali o Fado urdido.
89. Aribá afrontada do caminho
90. Apenas ali chega, tira o arco,
91. E num tronco vizinho o dependura:
92. Guamu no seu as setas embebendo,
93. A ferir começou as várias aves,
94. Que os montes povoavam, enquanto a Ninfa
95. Pelo gramíneo prado as belas flores,
96. Talvez para tecer-lhe uma grinalda,
97. Solícita escolhia. Neste instante

98. O protervo Itambé um grande canto
99. Da montanha arrancando com as mãos ambas,
100. Sobre o incauto Guamu cair o deixa.
101. Então se não viu mais que de improviso
102. Por debaixo da laje uma torrente
103. Sair de quente sangue, que tingindo
104. De vermelho do campo as alvas flores,
105. Escumando a meter-se foi no arroio:
106. Mas apenas ali chega, as suas águas
107. Todas vermelhas torna, e deste dia
108. O nome de Vermelho, que ainda dura,
109. Tomou sua corrente. A triste moça,
110. Que entretida em colher as lindas flores,
111. Pelo prado vagava, ao grande estrondo
112. Que excitou ao tombar o grosso canto,
113. As flores, que já tinha no regaço,
114. Sobre a terra cair deixa assustada,
115. E os olhos revolvendo a aquela parte,
116. Guamu não vendo, e vendo o largo jorro
117. De fumegante sangue, que brotava
118. Debaixo do rochedo, os olhos alça,
119. E Itambé vê no monte, que batia
120. As cruéis mãos por sacudir a terra,
121. Que do canto as sacar nelas ficara;
122. Então de furor cheia, assim lhe exclama:
123. Bárbaro Itambé, pois me tiraste
124. De minha doce vida a melhor parte,
125. Tira o resto, cruel! Mas observando,
126. Que ele do monte desce pressuroso,
127. Talvez para colher em seus braços
128. Da pérfida vitória o doce fruto,
129. Aos Céus se volve, e aflita assim lhes brada:
130. Deuses, tirai-me a vida, e de um tirano,
131. Se sois justos, vingai-me. Os Céus ouviram
132. Os seus ferventes rogos; pois num ponto
133. Em árvore se tornou a Ninfa bela
134. Que ainda Aribá se chama, e no seu tronco
135. A rubicunda cor das faces belas
136. Da sem ventura moça a vista ostenta:
137. E o brutal Itambé em duro monte,
138. Do duro coração justo castigo.

O SAÍ  
METAMORFOSE - X

1. Saí, fragueira Ninfa, que seguia
2. Por gênio e por costume as bravas feras
3. Nos Sertões do Brasil, com mil extremos
4. Por sua formosura, e suas graças
5. Dos mais gentis mancebos da Comarca
6. Era continuamente requestada:
7. Mas ela, que empregados os sentidos
8. Nos montes e na caça só trazia,
9. Era muito maior preço e conta tinha
10. O render a seus pés uma só fera,
11. Que os ternos corações de mil amantes.
12. Picado Amor de tanta fragueirice,
13. Vingar-se determina; porém vendo
14. Que quantas setas no invencível arco
15. A seu peito cruel endereçara,
16. Todas, quais em vão descem num penhasco
17. Caem por terra amolgadas, outra via
18. A vingança buscou; e pois que a Ninfa
19. A seu fogo insensível se mostrava,
20. Por força submetê-la determina.
21. Corria torneando aqueles montes
22. Um fresco arroio de água cristalina,
23. Que Andraí (do Ribeiro este era o nome)
24. Recostado sobre a urna, manso, manso
25. Com um rouco sussurro derramava.
26. Um dia que mais vivo o Sol brandia
27. Os incendidos raios sobre a terra,
28. Toda anelante, e de suor banhada,
29. Desceu Saí do monte, e na ribeira
30. Do fresco arroio de um Cauí à sombra
31. Sobre a viçosa relva se reclina,
32. Encostando a cabeça na áurea aljava.
33. Largo espaço gozando assim esteve
34. Da sutil viração o fresco bafo,
35. Que as folhas encrespando do arvoredos,
36. Com um lento sussurro murmurava,
37. Que só de quando em quando interrompia
38. Dos pássaros o canto: até que tendo
39. De todo repousado, a grande calma
40. E do sereno rio as vítreas águas
41. Nelas a se banhar a convidaram.
42. Prontamente se alçou, e prontamente
43. Despindo a sutil roupa, a dependura
44. Nos ramos do Cauí, e na água salta,
45. Sem saber que seu dano assim traçava.
46. Então do fundo bosque a espreitá-la
47. Os Sátiros correram, e estendendo
48. Por entre os ramos a galhuda fronte

49. Com insaciáveis olhos, que belezas,  
 50. Até ali nunca vistas, não olharam!  
 51. Da plácida corrente as puras águas  
 52. A seu sabor gozar lhes consentiam  
 53. As mais ocultas graças, que encobertas  
 54. Da mesma água julgava a esquiva Ninfa.  
 55. Não de outra sorte, que um cristal consente  
 56. Gozar aos olhos dos morados lírios,  
 57. Ou brancos mogarins<sup>28</sup>, que em si encerra.  
 58. O ruído que faz, rasgando as águas,  
 59. A lasciva Saí, a paz altera  
 60. Do quieto Andraí, que em sua gruta  
 61. Em verter suas águas se ocupava  
 62. E, querendo saber do estrondo a causa,  
 63. A gruta deixa, e lança fora d'água  
 64. A metade do corpo. Então Cupido  
 65. Que a seus fins oportuno ensejo vira;  
 66. De seu arco despede a seta ardente,  
 67. Com que veloz o coração lhe passa.  
 68. Viu Andraí a Ninfa, e ao mesmo tempo  
 69. Sentindo nas entranhas o veneno,  
 70. Que nelas a cruel seta espalhara,  
 71. Ardendo em vivo fogo, deste modo  
 72. A descuidada Ninfa amante fala:  
 73. Ó tu! quem quer que sejas, Ninfa, ou Deusa  
 74. (Em que Deusa me faz crer-te a beleza)  
 75. Tem de mim compaixão; e pois mitigas  
 76. A calma, que te afronta, em minhas águas;  
 77. Piedosa também tempera o fogo,  
 78. Em que por ti o coração se inflama.  
 79. Disse: e os braços abrindo impaciente,  
 80. A Ninfa se enviava, qual dos ares  
 81. Se envia a caudal água sobre a cobra,  
 82. Que do Sol ao calor vê estendendo  
 83. Em verde prado as escamosas costas.  
 84. Saí, ao ouvi-lo e vê-lo, fora d'água  
 85. Assustada saltou, e a correr entra  
 86. Assim como se achava (pois que a pressa  
 87. Os vestidos tomar lhe não consente)  
 88. Pela floresta de Andraí seguida.  
 89. Não fuge tão veloz tímida pomba  
 90. Das curvas garras do falcão ardido,  
 91. Que a empolgá-la se avança impetuoso;  
 92. Como a Ninfa fugia temerosa  
 93. Do ligeiro Andraí; porém de balde,  
 94. Que Amor, que dele a par voa ligeiro,  
 95. A rápida carreira o estimulava,  
 96. Picando-lhe a miúdo o terno peito  
 97. Do dourado farpão com a fina ponta.

<sup>28</sup> Espécie de jasmim muito aromático.

98. Largo espaço correram um e outro,  
 99. Até que a Ninfa sem forças, sem alento,  
 100. E por instante vendo-se entre os braços  
 101. De Andraí, cujo anélito apressado  
 102. Já de si junto ouvia, os mestos olhos  
 103. Aos Céus endereçando, assim exclama:  
 104. Ó tu argêntea Lua, se é verdade  
 105. Que a pudicícia estimas e proteges;  
 106. Tu, pois que minhas forças já falecem,  
 107. Deste ávido inimigo, que me segue,  
 108. Propicia me defende: dá-me asas  
 109. Com que possa escapar a seus desejos.  
 110. Ouviram as Deidades compassivas  
 111. Seus fervorosos rogos; porque logo  
 112. De brandas verdes plumas se lhe arriam  
 113. O nível peito, os braços, e a cabeça.  
 114. A mesma branda, mas dourada pluma  
 115. As espaldas lhe cobre, e os lindos lábios  
 116. Se lhe estendem, e tornam curto bico.  
 117. Enfim destarte em menos de um instante  
 118. Em gentil passarinho se transforma;  
 119. Que iguala na beleza a formosura  
 120. Que antes de mudada Saí tinha,  
 121. E que ainda de Saí conserva o nome.  
 122. Então batendo leda as soltas penas,  
 123. Baldando de Andraí os vãos desejos,  
 124. Se remonta veloz pelo ar delgado.  
 125. Andraí que vê de entre os seus braços  
 126. Desta sorte escapar-lhe a linda presa,  
 127. Que segura julgava; furioso,  
 128. Confuso, envergonhado, a mergulhar-se  
 129. Para sempre correu em suas águas.

OS PINGOS DA ÁGUA E O CRISOPRASO  
 OU O PEQUI E GUARARÁ  
 METAMORFOSE - XI

1. Pequi, uma das Ninfas mais formosas  
 2. Que em seus vastos Sertões o Brasil vira,  
 3. Do Piauí vivia nas ribeiras:  
 4. Amava a Guarará, e por extremo  
 5. Era de Guarará também amada;  
 6. Guarará, um garção robusto e destro,  
 7. Que nas mesmas ribeiras habitava.  
 8. Um dia, que deixando a fria urna  
 9. A seu prazer correr na branca área,  
 10. Piauí com as Náíades dançava,  
 11. A viu passar de Guarará seguida.  
 12. Amor travesso, que da Ninfa em torno  
 13. Brincando esvoaçava, a alma lhe fere

14. Com um raio da sua formosura.
15. Desde este ponto nunca mais sossego
16. Teve o mísero Rio. Na lembrança
17. De Pequi conservando a viva imagem,
18. Que Amor profundamente ali gravara,
19. Mais do que em derramar da fria urna
20. As cristalinas águas, se entretinha
21. Longas horas, e só, na opaca gruta
22. Em contemplar da Ninfa as lindas graças:
23. E sem o pressentir, desta maneira
24. Ao fogo, que as entranhas lhe devora,
25. Ele mesmo aumentava as cruéis chamas.
26. Talvez tornando em si de seus transportes,
27. Da caverna saía, e fora d'água,
28. Por ver se acaso a via, em suas margens
29. A cabeça lançava; a seu arbítrio
30. Correr talvez deixando as frescas águas,
31. Por longo tempo na florida beira
32. Passeando se via pensativo.
33. Ali a contemplar se punha atento
34. O lugar onde a vez primeira a vira
35. Tão bela tão airosa, que pudera
36. A Deusa das florestas dar inveja.
37. A viva fantasia lhe pintava
38. Ora os longos cabelos, que esparzidos
39. Em gratas ondas encrespava o vento;
40. Ora a vermelha boca, os alvos dentes;
41. Ora os travessos olhos, que o feriram.
42. Destarte consumia longas horas
43. A triste Piauí, e se se azava
44. Por acaso topar com a Ninfa bela,
45. A seus pés se prostrava. Então que rogos,
46. Que namoradas queixas, com inveja
47. As Dríades, que espreitam curiosas
48. Dos troncos debruçadas, não lhe ouviram!
49. Que protestos de fé, que juramentos,
50. Que promessas não fez! conchas e pedras,
51. Toda quanta riqueza em suas águas
52. Aos olhos dos mortais avaro esconde,
53. Tudo a Pequi oferta, mas de balde;
54. Porque a constante Ninfa, que em mais preza
55. De Guarará um só terno suspiro,
56. Que tudo quanto dar-lhe o Rio possa;
57. Tudo por Guarará, tudo despreza.
58. Cansado de rogar enfim sem fruto
59. O triste Piauí, desesperado
60. Às ciladas se volve, e uma cesta
61. Que em sua linfa a Ninfa se lavava,
62. Por debaixo das águas manso, manso
63. Se foi chegando a ela, e de repente
64. A lia estreitamente entre os seus braços.

65. A incauta Ninfa ao ver-se assim travada,  
66. Em altos brados rompe, e em vão lutando  
67. Por fugir e desliar-se se afanava.  
68. Guarará, que a Pequi acompanhara,  
69. E na vizinha selva se entretinha,  
70. Enquanto ela no rio se lavava,  
71. A seus gritos acode alborotado;  
72. E de Piauí vendo o feio insulto,  
73. Com ele cego investe, e denodado  
74. Das mãos lhe arranca a consternada moça.  
75. Piauí com a dor, que n'alma sente,  
76. Vendo de entre seus braços arrancada  
77. A Ninfa que por sua já julgava,  
78. A Guarará se envia, e furioso  
79. A cabeça dobrando, o forte peito  
80. Com uma das pontas, que lhe brotam nela,  
81. Num momento lhe passa. Sobre a terra  
82. Cai morto Guarará, e desmaiada  
83. Cai a bela Pequi; então depondo  
84. Piauí (que tomou deste o sucesso  
85. De bravo apelido) a brutal raiva,  
86. À linda Ninfa acode, e nos seus braços  
87. A toma compassivo. Largo espaço  
88. Sem sentimento esteve a infeliz moça.  
89. Porém tornando em si, apenas sente  
90. Que do Rio nos braços repousava,  
91. Qual rápido fuzil deles se arranca;  
92. E cheia de furor, Piauí cobre  
93. De um chuva de afronta: porém ele  
94. De sua inútil fúria não curando,  
95. Ligeiro se levanta, e a prender volve  
96. Entre os braços a inconsolável Ninfa.  
97. Vendo-se a triste então em tanta afronta,  
98. Aos Numes exclamou Numes Sagrados!  
99. Pois consentistes, que infeliz perdesse  
100. Em Guarará o bem que possuía;  
101. Não consentais que eu fique por despojo  
102. Em poder de seu bárbaro homicida:  
103. Se sois justos, tirai-me a triste vida.  
104. Ainda a Ninfa acabado bem não tinha,  
105. Quando o Rio em lugar d'amada Ninfa,  
106. Abraçado se viu a um duro tronco  
107. Em que subitamente se tornara;  
108. Que ainda hoje vegeta com o nome  
109. Da mesquinha Pequi e logo observa,  
110. Que as lágrimas piedosas, que chorara  
111. Em sua dor a delirante Ninfa,  
112. Em cintilantes pedras se tornaram,  
113. Que na cor e figura representam  
114. D'água os brilhantes pingos, e de que hoje  
115. Ainda a sua ribeira tanto abunda.



116. Então volvendo a Guarará os olhos,
117. Viu que o mesmo também se convertera
118. Em transparente pedra, que imitava
119. Na cor amarelada e rubras manchas
120. Do morto Guarará a cor e o sangue:
121. E de tantos portentos aterrado,
122. De seu infausto amor a adversa sorte,
123. E o triste fim da malograda Ninfa
124. A carpir se meteu na umbrosa gruta.

O TIÉ  
METAMORFOSE - XII

1. Tié, Jovem gentil, airoso e bravo,
2. Que outro tempo vivia nas ribeiras,
3. Que de em torno coroa a baía,
4. Que de Rio hoje tem o impróprio nome,
5. De mil formosas Ninfas era amado,
6. E mil formosas Ninfas desprezava
7. Por montear na selva as feras onças;
8. Até que Amor puniu sua esquivança.
9. Na outra Aldeia, que ali fica vizinha,
10. Assistia Magé, formosa moça,
11. Que tanto na beleza às mais vencia,
12. Quanto ele na destreza e na figura
13. Os mais gabados moços da Comarca.
14. Um dia, que a vitória celebravam
15. Que sobre seus contrários alcançaram
16. Os da vizinha Aldeia, convidado
17. Nela se achou Tié, a Ninfa bela
18. Nela suspenso viu. Amor, que há muito
19. Em seus brilhantes olhos o esperava.
20. Lhe crava em continente o duro peito
21. Com a seta de ouro, que brandiu do arco.
22. Entrou Tié nos jogos, mas em todos,
23. Ou já fosse em tirar a veloz seta,
24. Ou em prostrar na luta o seu contrário,
25. Ou em passar outros na carreira;
26. Ele a palma levou, já por destreza,
27. Já que o Amor, por prender a gentil moça,
28. Ajudá-lo quisesse então benigno
29. Finda a festa, Tié logo procura
30. Saber quem era a Ninfa, e logo soube
31. Que Magé se chamava, e que consorte
32. Era de Caboré, daquela Aldeia
33. Um dos Índios mais nobres e valentes.
34. Perturbou-se. Tié com esta nova,
35. Mas não perde a coragem, antes procura
36. O modo de fazer participante
37. Magé de seu amor. Na mesma Aldeia
38. Outra moça habitava (era o seu nome

39. Seriba) esta nascera, e se criara  
40. Do namorado Tié na própria Aldeia,  
41. Onde então fora dele conhecida:  
42. Esta pois procurou o gentil moço,  
43. E de seu terno amor faz confidente;  
44. Com rogos e com lágrimas lhe implora  
45. Que a formosa Magé por ele fale,  
46. Que seu amor e ternura lhe encareça  
47. De bom grado aceitou Seriba o encargo,  
48. Pois quis sua fortuna que ela fosse  
49. Da linda moça amiga e companheira.  
50. Não passou longo tempo, sem que à Ninfa  
51. Seriba não contasse o amor e as ânsias  
52. Do extremoso Tié, e lhe rogasse  
53. Para ele a compaixão, que merecia.  
54. Magé que tinha impressos na lembrança  
55. De Tié o valor e galhardia,  
56. Tão contente ficou com esta nova,  
57. Como quem, sem o crer, se vê na posse  
58. Do que muito suspira, e não espera.  
59. Mas vendo que era estorvo a seus desejos  
60. De Caboré a forçosa companhia,  
61. Com Seriba ajustou, que numa gruta  
62. (E a gruta lhe apontou), que ali vizinha  
63. A natureza abriu num denso bosque,  
64. A Tié falaria, quando ausente  
65. E longe Caboré da Aldeia fosse.  
66. Com tão grata resposta satisfeita,  
67. A buscar a Tié corre Seriba,  
68. A quem de tudo informa; e juntamente  
69. O bosque e mais a gruta foi mostrar-lhe.  
70. Alvorçado Tié com esta nova,  
71. A esperar se dispõe o feliz prazo;  
72. Mas em quanto tardou, com que impaciência  
73. Os instantes e horas não contava!  
74. Parecia-lhe que o Sol mais lentamente  
75. A diurna carreira completasse,  
76. Que eram sem fim as noites; suspirava,  
77. E a Amor se queixava da demora.  
78. E enquanto assim se queixa, finalmente  
79. Raiou o suspirado feliz dia;  
80. Pois Caboré com outros se partira  
81. A uma geral caçada, que distante  
82. Daqueles arredores se fazia.  
83. Vós o gentil Tié à feliz gruta,  
84. E nela achou Magé, o que passaram,  
85. Vós belas Ninfas da sombria lapa,  
86. E circunstantes selvas, que invejosas  
87. Vistes e ouvistes seus ternos suspiros,  
88. Suas doces palavras, seus extremos,  
89. Vós o sabeis; que eu só referir posso,

90. Que os dois amantes ledos se tornaram,  
 91. Cada um a procurar sua morada.  
 92. Longo tempo durou este comércio;  
 93. Pois que no mesmo sítio a ver-se vinham  
 94. O mancebo gentil e a Ninfa bela,  
 95. Todas as vezes que a caçar saía  
 96. Caboré, como tinha por usança.  
 97. Até que a murmurar se entrou na Aldeia  
 98. Das idas que Magé fazia ao bosque,  
 99. Sempre que o consorte ausente estava  
 100. De Caboré chegou confusamente  
 101. Esta voz aos ouvidos; e querendo  
 102. Dela espiar a origem e a certeza,  
 103. Uma caçada para longes terras  
 104. Ardiloso fingiu. Saiu da Aldeia,  
 105. E por outra vereda mal trilhada  
 106. Ao bosque se endereça. Além do arco,  
 107. Das setas e carcás, levava pronta  
 108. Uma curta bipene<sup>29</sup>, a quem servia  
 109. Um buído cristal de duro ferro.  
 110. Apenas chega ao bosque, logo enxerga  
 111. Tié que abrindo vinha pressuroso  
 112. O caminho por entre o denso mato.  
 113. Trazia o gentil moço na cabeça  
 114. Um diadema de encarnadas penas;  
 115. Das mesmas penas lhe cingia o colo.  
 116. Uma crespa gorjeira, e delas era  
 117. Guarnecido o fraldão, que airoso traja.  
 118. Finalmente das mesmas penas tinha  
 119. Braços e pernas todos guarnecidos.  
 120. Caboré mal o vê, pronto se abaixa,  
 121. E oculto cora a rama, por entre ela  
 122. O vê seguro entrar na fresca lapa.  
 123. Ali como afrontado do caminho,  
 124. Do ombro tira Tié prestes o coldre,  
 125. E como quem de nada de arreceia,  
 126. As flechas e arco tudo põe de parte;  
 127. E num grande cristal, que parecia  
 128. Que a mão da Natureza ali formara  
 129. Para servir de assento, se reclina.  
 130. E enquanto a Ninfa tarda, impaciente  
 131. Pela Ninfa a bradar assim começa:  
 132. Vem, amada Magé, ah! vem ligeira  
 133. Uma alma a consolar, que em cruéis penas  
 134. Sem ti vive, e sem ver-te submergida,  
 135. Vem... e no mesmo instante entra na gruta  
 136. Risonha a linda moça. Oh dos humanos  
 137. Infeliz condição! oh cega mente!

<sup>29</sup> Machadinha – ou outra arma branca ou instrumento cortante, como punhal, faca, machado – de dois gumes ou cunhas.

138. Que mal pensa Magé, mal Tié pensa,  
139. Que no mesmo lugar onde esperavam  
140. Achar o seu descanso, encontrariam  
141. O desastrado fim de seus amores.  
142. Caboré, que na gruta os tem seguros,  
143. D'entre a silva rebenta furioso,  
144. E no punho a bipene levantando,  
145. A Tié se arremessa, que sem armas  
146. Vítima fora então de seus furores,  
147. Se Amor lhe não valera; pois no ponto  
148. Em que o golpe caía, de improviso  
149. Se lhe pegam ao corpo as rubras penas,  
150. De que loução se arreia, e se transforma  
151. Em vermelha Avezinha, que ainda hoje  
152. De Tié pelo nome é conhecida;  
153. E segura pelo ar se foi voando.  
154. Caboré não podendo a sua fúria  
155. Em Tié empregar; em raiva ardendo,  
156. A Magé se voltou (que entretanto  
157. Que ele a Tié investe, pressurosa  
158. Da gruta se saíra, e pela selva  
159. Sem alento e sem cor veloz fugia,  
160. Pedindo ao Céu amparo), e após ela  
161. A correr se lançou. Fugia a Ninfa  
162. Mais veloz, do que fuge a veloz lebre  
163. Em raso campo ao galgo, que a persegue:  
164. Mas como poderia a infeliz moça,  
165. Débil e delicada, a cruel sanha  
166. Fugir de Caboré, sem o socorro  
167. Dos Numes, a quem aflita implora!  
168. Já quase Caboré as mãos lhe lança,  
169. Quando toda Magé cobrir-se sente  
170. De um gélido suor, o corpo todo  
171. Em grossas bolhas d'água lhe rebenta.  
172. De seus soltos cabelos, um chuva  
173. A cair começou de fino orvalho,  
174. E em os passos, que dá, na terra deixa  
175. D'água uma grande poça; assim fugindo  
176. Toda em cândido humor se vai tornando;  
177. De maneira que quando havê-la presa  
178. Caboré presumia, ante seus passos,  
179. Com pasmo vê correr um largo rio,  
180. Que fugindo veloz por entre a selva,  
181. Vai meter-se no mar na grão baía;  
182. Sem perder de Magé até hoje o nome.  
183. Furioso por não poder vingar-se,  
184. Caboré roga aos Céus que ali o mudem  
185. Também em veloz ave, porque possa  
186. Em Tié, ainda em pássaro tornado,  
187. Seu agravo vingar como deseja.  
188. Não foram vão seus rogos, pois que logo

189. Em ave se tornou, que o nome guarda
190. Do fero Caboré, e que ligeira
191. Persegue sem piedade as tenras aves,
192. Só por ver se entre elas Tié topa.