

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

PEDRO BERGER FERREIRA

A IMITAÇÃO COMO PROCEDIMENTO CRIATIVO: INTERTEXTUALIDADE E
MEMÓRIA OVIDIANA NAS *METAMORFOSES* DE ANTONIO DINIS DA CRUZ E
SILVA

MARINGÁ – PR
2007

PEDRO BERGER FERREIRA

A IMITAÇÃO COMO PROCEDIMENTO CRIATIVO: INTERTEXTUALIDADE E
MEMÓRIA OVIDIANA NAS *METAMORFOSES* DE ANTONIO DINIS DA CRUZ E
SILVA

Dissertação apresentada à Universidade Estadual
de Maringá, como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Letras, área de
concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Aécio Flávio de Carvalho

MARINGÁ
2007

PEDRO BERGER FERREIRA

A IMITAÇÃO COMO PROCEDIMENTO CRIATIVO: INTERTEXTUALIDADE E
MEMÓRIA OVIDIANA NAS *METAMORFOSES* DE ANTONIO DINIS DA CRUZ E
SILVA

Dissertação apresentada à Universidade Estadual
de Maringá, como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Letras, área de
concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Aécio Flávio de Carvalho

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Aécio Flávio de Carvalho
Presidente da Banca – orientador (UEM)

Prof. Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes
Membro Convidado (Unesp-Assis)

Prof^ª. Dr^ª. Clarice Zamonaro Cortez
Membro do Corpo Docente (UEM)

AGRADECIMENTOS

À família

meu pais, Ilfeu e Loide, por me despertarem, desde cedo, o gosto pelo estudo; Elias e Carmem, por terem me dado a Michele;
Michele, pelo amor, pelo apoio e por não me deixar esmorecer;
Steffi, Nero, Laica, Polegada, Catarina, Leônidas e Othello.

Aos mestres

Prof. Aécio, pelos cinco anos de contínua orientação e inspiração pessoal, acadêmica e profissional;
Profª. Clarice, pela doçura, pela dedicação e pelas sempre valiosas orientações;
Prof. Carlos Eduardo, pela disposição em participar da banca, pelas sábias considerações e sugestões, que muito enriqueceram meu trabalho.

A Deus

sobretudo.

RESUMO

A história da literatura é marcada por grandes momentos de inovação e de ruptura com uma tradição já consolidada entre os leitores e os produtores. Desde a Antigüidade Clássica, os autores escreviam com vistas a dar continuidade a um estilo predominante, ou, em oposição a ele, criar novas formas literárias. Dentre os autores clássicos que inovaram e criaram uma estética singular, destaca-se o poeta latino Ovídio. Em sua coletânea de narrativas em verso intitulada *Metamorfoses*, o autor narra, de uma maneira ainda inédita na literatura da época, as grandes transformações a partir das quais o mundo chegou à sua forma atual. Quase dezessete séculos depois, esta forma ovidiana de narrar em verso é retomada por um autor do arcadismo português: Antonio Dinis da Cruz e Silva. Em uma obra também intitulada *Metamorfoses*, Cruz e Silva imita a forma e os temas ovidianos, narrando o surgimento de elementos típicos do cenário brasileiro. É significativa a imitação de Dinis, pois, ao mesmo tempo em que ajuda a consolidar o estilo clássico como sendo o predominante da época, inova e introduz uma presença das terras coloniais até então pouco recorrentes na literatura do Brasil e de Portugal. Esta dissertação tem, pois, como objetivo, verificar as relações intertextuais entre as obras de Ovídio e de Cruz e Silva, apontando a originalidade neste e as fontes inspiradoras naquele. Para isso, analisaram-se todos os doze cantos das *Metamorfoses* de Dinis, para, amparado por um referencial teórico de literatura comparada e intertextualidade, chegar-se à análise conclusiva a respeito das relações entre as duas obras. O trabalho conclui que Cruz e Silva destaca-se, dentre seus colegas de academia, pela preocupação em não apenas fazer remissão ao clássico, mas unir o Classicismo à sua contemporaneidade. Mesmo que imitando profundamente sua fonte – em momentos que beirariam o plágio, não fosse a expressa proposta do autor – o autor português inova e introduz no Brasil um nativismo e uma visão ufanista até então, se não inéditos, pelo menos pouquíssimo populares.

Palavras-chave: Intertextualidade; Arcádia Lusitana; Ovídio; Imitação

ABSTRACT

The literary history is marked by great moments of innovation and rupture against a tradition that is already consolidated between readers and producers. Since the Classic Antiquity the authors used to write with the intention of giving continuity to a predominant style, or in opposition of it, to create new literary forms. Among the classic authors that innovated and created a singular esthetic, it is distinguished the Latin poet Ovid. In his collection of narratives in verse, entitled *Metamorphoseon Libri XV*, the author narrates, in a still inedited way in his time's literature, the great transformations that lead the world to its current shape. Almost seventeen centuries later, this ovidian way of narrating in verse is retaken by a Portuguese Arcadism's author: Antonio Dinis da Cruz e Silva. In a work also called *Metamorfozes*, Cruz e Silva imitates the form and the ovidian themes, narrating the appearing of typical elements of the Brazilian scenery. The Dinis' imitation is significant because at the same time that it helps to consolidate the classical style as the predominant on his period, it innovates and introduces a presence of the colonial lands that were, still then, very little common in Brazil's and Portugal's literature. Thus, this research has as an objective to verify the intertextual relations between the Ovid's and the Cruz e Silva's works, showing the originality in this and the inspirers sources in that. To achieve this, all the twelve chapters of the Dinis' *Metamorfozes* were analyzed, in order to come to a conclusive analysis regarding the relations between both works, having as reference the theories about comparative literature and intertextuality. This research concludes that Cruz e Silva distinguishes himself among his academy's colleagues, for his concerning about not only making reference to the classics, but also unite the Classicism to his contemporaneity. Even though he deeply imitates his source – in moments that would merge the plagiarism, if it was not for the express proposal of the author –, Cruz e Silva innovates and introduces in Brazil a nativism and a patriotic view that, since than, if it was not inedited, it was at least very little popular.

Keywords: Intertextuality; Arcádia Lusitana; Ovid; Imitation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 LITERATURA COMPARADA, INTERTEXTUALIDADE E IMITAÇÃO	13
1.1 A Literatura Comparada como disciplina	13
1.2 Intertextualidade	16
1.3 Conceitos clássicos de imitação e de inovação	27
2 DO CLÁSSICO AO NEOCLÁSSICO: ANTONIO DINIS E A ARCÁDIA LUSITANA	31
2.1 O valor do clássico na literatura árcade	31
2.1.1 Literatura como força humanizadora.....	32
2.1.2 Funções da literatura.....	34
2.1.3 As funções literárias e a força humanizadora das Arcádias.....	37
2.2 A Arcádia Lusitana e suas relações com a tradição clássica	44
3 LEITURA DAS INTERTEXTUALIDADES NAS METAMORFOSES DE ANTONIO DINIS	49
3.1 Notícia biográfica de Ovídio e de Antonio Dinis	49
3.2 Análise dos cantos das <i>Metamorfoses</i>	52
3.3 Relações intertextuais entre Dinis e Ovídio	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	105
ANEXO	109

INTRODUÇÃO

A história da civilização ocidental é marcada, em todos os aspectos, pela herança grega e latina, que ainda hoje inspira estudiosos das mais diversas áreas do conhecimento. O momento histórico mais significativo dessa inspiração foi o século XVIII, período em que floresceu, na Literatura, o Arcadismo, e, nas artes em geral, o Neoclassicismo. Neste momento, Aristóteles e Horácio foram vistos como os maiores nomes do pensamento literário. Segundo Aguiar e Silva (1986), o culto a esses autores tinha como objetivo “estabelecer um conjunto orgânico de regras que pudesse disciplinar a actividade literária, desde os aspectos mais simples da forma até às questões mais complexas do significado” (p. 508-509).

A busca por modelos na Antigüidade Clássica é um reflexo da atmosfera por que vivia o homem ocidental no século XVIII, marcado por profundas mudanças culturais na Europa, sobretudo na França, onde florescem os ideais iluministas que culminariam na Revolução Francesa, em 1789. No campo do conhecimento, a época celebrizou-se pela instalação do pensamento enciclopédico de D’Alembert, Diderot e Voltaire, que cultivou as ciências, a razão, o conhecimento empírico e o progresso. A ênfase ao carácter renovador se justifica pela repercussão que o pensamento enciclopédico atingiu pela Europa, em especial no que tange ao racionalismo e ao cientificismo.

Em Portugal, apesar do conservadorismo da sociedade lusitana, firmada em conceitos medievais fortalecidos, principalmente, pela Igreja Católica, essas mudanças também conseguiram se operar. Desse modo, superando a influência da Igreja, o pensamento iluminista difundiu-se em Portugal graças ao apoio de D. João V ao iluminista de ascendência francesa Luís Antonio Verney, que publica, em 1746, dois volumes da obra pedagógica *Verdadeiro Método de Estudar*. É graças às propostas e publicações de Verney que se estabelece em Portugal uma profunda discussão cultural,

que culmina na reforma do ensino. Essa reforma atinge seu ápice com o Marquês de Pombal, que afasta os jesuítas das Universidades e dá espaço aos estudos laicos e iluministas.

O momento na Europa é, portanto, de grande desenvolvimento cultural. Os condicionamentos do pensamento teocêntrico medieval são substituídos por novas idéias, que trazem o homem como centro do universo e, nesse sentido, permitem que o mundo seja desvendado de forma científica e racional, em oposição a uma religiosidade limitante e ao domínio do conhecimento pela Igreja. No campo da Literatura, isso será de grande importância para o estabelecimento de um novo fazer literário, que se opunha ao Barroco, dominante até então, e a toda ideologia medieval que ainda existia subjacente a esse estilo.

O movimento literário que veio refletir essas mudanças e mesmo divulgá-las é o Arcadismo. Diferentemente do Barroco, que existia como um espírito de época, mas não era teorizado ou apontado conscientemente pelos poetas como uma escola literária, o Arcadismo nasce de esforços conscientes de poetas preocupados em combater o que se chamava, à época, o “mau-gosto literário”. Os autores do século XVIII, envolvidos no racionalismo científico, já não aceitavam a estética conflituosa e confusa do barroco, com seus exageros estéticos que, por vezes, culminavam no bizarro que Bosi (1994) aponta como “o limite inferior dessa arte” (p.35).

Como referência de “bom-gosto”, tanto na estética quanto na temática, os autores se voltam, então, aos modelos greco-latinos¹. Mais que inspirar, os grandes clássicos serviam como fonte de imitação, por seu racionalismo e por sua expressão de

¹ É importante ressaltar-se que entre os barrocos existe a relação com a Antigüidade Clássica, especialmente com as poéticas de Aristóteles e de Horácio. Contudo, a exploração destes modelos vincula-se a uma visão comprometida com o modelo medieval, em que predomina a religião sobre a autonomia do homem. Neste quesito, portanto, é que se distancia a plena expressão, do barroco, do mundo clássico, tornando este mundo um modelo alegórico em relação ao mundo “real”, no qual Deus e a religião são o centro.

uma natureza bela e perfeita, sendo esses os ideais do homem iluminista do século XVIII. O conceito de belo em Horácio, por exemplo, é retomado como grande ideal a se buscar.

Segundo Wellek, “o Neoclassicismo é uma fusão de Aristóteles com Horácio, uma reafirmação dos seus princípios e opiniões” (*apud* Proença Filho, 1985, p.81). As chamadas “normas de Horácio”, encontradas em sua *Epístula ad Pisones*, foram seguidas com rigoroso apreço, e Ovídio e Virgílio foram considerados exemplos da boa aplicação das propostas horacianas.

É neste contexto que surgem as Arcádias. Segundo Figueiredo (1966, p.283), “O Arcadismo é a tendência de reagir por meio das academias contra os excessos das academias”. Em síntese, as Arcádias eram, também, academias, ou seja, grupos literários formados por autores que se reuniam para praticar a poesia, mas com propostas essencialmente críticas. Em Portugal, a primeira Arcádia a ser fundada é a Arcádia Lusitana, que tem início em 1756 por iniciativa de Antonio Dinis da Cruz e Silva, Nicolau Tolentino, Gomes de Carvalho e Correia Garção.

O principal nome da Arcádia Lusitana é o do poeta Antonio Dinis da Cruz e Silva. Somado à sua importância histórica, por ser o precursor de um movimento que viria a motivar o pensamento árcade em Portugal e no Brasil, ganha destaque, dentre sua produção literária, um poema intitulado *Metamorfoses*, evidenciando, já no nome, a imitação a Ovídio. Nele, Antonio Dinis recria os mitos apresentados pelo autor latino, usando como cenário a fauna e a flora brasileiras. É notável observar-se que, da obra poética do autor português, apenas o poema satírico *O Hissope* tenha destaque e seja divulgado nos manuais de Literatura, deixando-se em segundo plano tanto as *Metamorfoses* quanto as odes nos moldes de Píndaro e de Anacreonte.

É a partir dessa lacuna crítica a respeito das *Metamorfoses* que este trabalho se desenvolve, tendo como objetivo analisar, amparado pelos estudos de Literatura Comparada, a intertextualidade entre as *Metamorfoses* de Antonio Dinis e as *Metamorfoses* de Ovídio e os procedimentos que caracterizam as relações entre elas. Para que se atinja este objetivo, no primeiro capítulo será realizado um percurso histórico do desenvolvimento da Literatura Comparada como disciplina para, em seguida, discutirem-se os conceitos de intertextualidade e imitação; ainda no mesmo capítulo, abordar-se-ão os conceitos clássicos de imitação e de inovação. No segundo capítulo será feita uma contextualização histórica do surgimento da Arcádia Lusitana em Portugal, a fim de que se compreendam os condicionamentos da época para sua produção literária, em especial sua preferência pelo ideal clássico – momento em que se recorrerá às teorias sociológicas de Antonio Candido para justificar a opção pela imitação de um clássico latino.

Fundamentado por este referencial teórico, o trabalho apresentará, no terceiro capítulo, após breve apresentação dos autores Dinis e Ovídio, uma análise de cada canto das *Metamorfoses* de Antonio Dinis. A partir dessa análise, relacionar-se-ão à tradição clássica os recursos míticos apresentados pelo autor português, bem como será verificado de que maneira o texto português dialoga com o latino, buscando apontar em que medida há originalidade no primeiro.

Esse trabalho se justifica pela abordagem de uma página pouco estudada da obra de Antonio Dinis, que, como afirma Fidelino de Figueiredo (1966, p.288), “mereceria ser exumada do olvido”. É lugar-comum nos estudos literários a afirmação de que a poesia árcade buscava resgatar os modelos clássicos greco-romanos, mas se verificam poucos estudos sobre a intensa presença clássica na obra de Dinis, que, mais que demonstrar a influência e o resgate do clássico, como nas odes, apresenta uma assumida

imitação da obra-prima de Ovídio. Além disso, as *Metamorfoses* de Dinis apresentam uma influência das terras brasileiras que até então não era comum na criação poética, tanto portuguesa quanto brasileira, o que confere um caráter inovador no que, à primeira vista, seria classificado apenas como imitação sem maior valor.

1. LITERATURA COMPARADA, INTERTEXTUALIDADE E IMITAÇÃO

1.1. A Literatura Comparada como disciplina

Os estudos de literatura comparada, embora amparados por uma disciplina específica apenas a partir da segunda metade do século XX, já existiam como recurso de análise desde a Antigüidade. Já Aristóteles comparava Sófocles a Eurípedes, e Homero às epopéias menores surgidas contemporaneamente. Os grandes nomes da retórica clássica freqüentemente aludiam a seus predecessores e mesmo os imitavam, sem que isso desmerecesse sua técnica. Também na literatura greco-latina era comum a repetição de nomes e obras consagradas, sem que isso configurasse plágio. Ao contrário, aos gregos era salutar o espelhamento nas obras de sucesso, a fim de superá-las. Os romanos, por sua vez, tinham nos clássicos gregos não um desafio a superar, mas um modelo que garantiria a qualidade de sua obra. Assim, quanto mais um texto latino se aproximasse dos modelos gregos, maior seria sua garantia de qualidade e aceitação.

Posnett (1994) reconhece que “O método comparativo de adquirir ou comunicar conhecimento é, num certo sentido, tão antigo quanto o pensamento” (p.15). Essa tendência comparativa já se verificava, principalmente, nas ciências naturais. Uma vez que os estudos literários inspiram-se, à sua maneira, nos estudos das ciências naturais – Todorov (1992) aponta mesmo a classificação por gêneros literários como algo influenciado por esses estudos – o desenvolvimento do método comparativo em Biologia, no início do século XIX, propiciou o estabelecimento posterior de uma disciplina dedicada à comparação na Literatura.

Há, ainda nos dias atuais, discussões sobre o objeto e o método da Literatura Comparada. Essas discussões, no entanto, não ocultam o mérito de esta ter-se firmado, a partir dos anos 1970, como disciplina, fazendo parte dos estudos tanto de graduação

quanto de pós-graduação. O que se observa de consenso é a admissão de que um texto sempre está impregnado por uma história de leitura que se revela após análise atenta. A história literária dialoga com os textos antigos ou contemporâneos, sejam eles de mesma ou de outras nacionalidades – é nesse sentido que Van Tieghem (1994) afirma que o estudioso da Literatura deve dominar diversos idiomas, a fim de pesquisar as mesmas fontes em que se inspirou o autor estudado.

Um importante passo para o desenvolvimento dos estudos comparados foi a verificação de que a Antigüidade Clássica estava intimamente impregnada em toda a literatura ocidental e que, portanto, poder-se-ia pesquisar a intensidade dessa influência e a importância da mesma para a configuração dos textos modernos e medievais. Segundo Van Tieghem (1994, p.93), “Toda nossa poesia e parte da nossa prosa, durante o Renascimento e nos dos séculos clássicos que o seguem, estão impregnadas de antigüidade greco-latina”. Essa dívida para com a literatura clássica tornou-se tão evidente que, nos estudos comparados, o fato de “as literaturas antiga e medieval residirem plenamente dentro do campo da literatura comparada não precisa ser sublinhado” (WEISSTEIN, 1994, p.310).

Contribuíram para as reflexões a respeito da literatura comparada e para a definição de um objeto e método de análise as abordagens formalistas de Juri Tynianov (1973). Em seus estudos diacrônicos da literatura, o autor chama a atenção para o fato de as obras literárias se relacionarem, seja temática ou esteticamente. Segundo o teórico, um mesmo elemento, apresentado em diferentes épocas ou por diferentes autores, tem sua função alterada, não pode mais ser considerado o mesmo elemento e, nesse sentido, o estudioso da literatura deve verificar as funções que esse elemento exerce nos diferentes contextos.

A partir dessa perspectiva de Tynianov, Julia Kristeva desenvolveu um importante conceito, que contribuiu para uma renovação no estudo das fontes: a intertextualidade. Esse conceito, segundo a autora (1979), relaciona-se à reelaboração de outros textos, de modo a um texto novo resgatar outro anterior. A função do estudioso seria, então, mais que verificar a presença do diálogo com outros textos, apontar de que maneira esse diálogo se configura, por meio de que procedimentos, e quais objetivos levaram o autor a reelaborar um texto anterior.

Pode-se confirmar o conceito de Kristeva por meio dos estudos de Roland Barthes (*apud* COMPAGNON, 2003), que afirma ser a relação lingüística primária não mais entre o signo e o referente, a palavra e a coisa, o texto e o mundo, mas entre um texto e outro texto, um signo e outro signo. Dessa forma, segundo Kristeva (1979, p. 13), “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Antes mesmo dos estudos formalistas, Texte já afirmava que

Ao longo de toda a história das literaturas modernas, ocorrem somente empréstimos e trocas sucessivas que obrigam cada uma delas a estabelecer correlações com a vizinha, e vice-versa (TEXTE, 1994, p.36).

Tal relação de trocas e empréstimos é analisada por Gérard Genette (1982), que discute a presença efetiva de um texto em outro, por procedimentos de imitação, cópia, paródia, paráfrase etc. As considerações do teórico francês serão importantes para o presente estudo, em especial no que se refere à imitação.

No Brasil, embora os estudos comparados tenham se desenvolvido de forma pouco organizada, é possível apontar em Antonio Candido um precursor dos estudos específicos em Literatura Comparada. Em sua obra *Formação da Literatura Brasileira* (1975), o autor apresenta uma preocupação com a dificuldade em se estabelecer os

limites da influência de um texto sobre outro, uma vez que essa influência pode ser apenas uma transposição mal elaborada e, nesse sentido, não interessa ao estudioso da obra em questão. O autor enfatiza o fato de que a influência deve estar absorvida de forma a fazer parte da estrutura da obra, deixando de ser algo secundário para ser objeto significativo de análise.

Pode-se verificar, portanto, que há uma base sólida sobre a qual se desenvolvem os estudos de literatura comparada, fundamentados, hoje, especialmente nos conceitos de intertextualidade e de originalidade. É objetivo do estudioso verificar em que medida um autor foi original ou atuou como mero copiadador; se copiou, quais foram seus objetivos e de que maneira isso reflete um esforço por fazer notar a presença do autor imitado.

1.2 Intertextualidade

Quando Julia Kristeva (1979), a partir das intuições de Bakhtin sobre o dialogismo literário, escreveu que qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto, tornou objeto de estudo um procedimento que já era conhecido desde a Antigüidade Clássica: a referência, dentro um texto literário, a outros textos. Embora essa relação entre textos já tenha sido percebida pelos teóricos clássicos, é apenas a partir do choque provocado pela afirmação de Kristeva que a teoria literária irá se voltar com maior afinco ao tema em questão. Quando a autora elabora seu conceito de intertextualidade, considera que este fenômeno se encontra nos fundamentos do próprio texto e amplia, ainda, as noções de “texto”, como evento que se situa na sociedade e na história.

Aristóteles (1973), em sua *Poética*, já apontava que as tragédias de Sófocles faziam referência a outras peças anteriores; da mesma forma, a *Iliada* homérica remetia

a outras *Ilíadas* menores, também dedicadas a contar aspectos da guerra de Tróia. Contudo, por muitos séculos de literatura, a crítica limitou os estudos da intertextualidade a uma mera identificação de influências, focalizando as relações entre os textos apenas com vistas à sua contribuição para o estudo genético de determinada obra. Assim, a afirmação de Kristeva cria um choque, à medida que aponta, de forma contundente, que todo texto é intertexto, ou seja, contradiz a idéia em voga de que as referências intertextuais serviriam apenas como instruções para o leitor reconhecer influências. O que Kristeva afirma é que todo texto, independentemente da intenção do autor, remete a outros textos, uma vez que o autor, como ser inserido no mundo, não é capaz de criar uma obra absolutamente original e desligada de qualquer relação com o mundo. De forma semelhante, o leitor também não pode ler uma obra literária como única no mundo, sem que faça, mesmo inconscientemente, relações com suas experiências de vida e de leitura.

A partir desse momento, a teoria literária assume uma visão diferenciada da intertextualidade, levando adiante uma postura que já fora sugerida, quase um século antes, por Mallarmé (*apud* Jenny, 1979), quando afirma que “mais ou menos todos os livros contêm, medida, a fusão de qualquer repetição” (p. 5) e com isso faz entender que as repetições entre os textos são a própria condição da legibilidade literária. Assim, mais do que se aceitar que os textos dialoguem entre si, a teoria literária afirma que, fora dessa intertextualidade, a obra literária seria incompreensível.

É sobre essa perspectiva que Laurent Jenny (1979) analisa de modo aprofundado as variadas nuances da intertextualidade. O autor introduz seu artigo apresentando uma questão fundamental: a existência de uma intertextualidade implícita e outra explícita. Um texto pode remeter a outro por meio de temas recorrentes, imagens conhecidas, personagens repetidos, ou seja, deixa transparecer a vivência do autor, sua história de

leitura. Essa relação é implícita, pois não chega ao nível da forma e muitas vezes é inconsciente – como bem aponta Umberto Eco (2003), que relata sobre um leitor que descobriu, em *O nome da rosa*, influência dos romances históricos de Dimitri Merezkovskij, que Eco leu quando tinha doze anos e, sem intenção do autor, deixou marcas em seu texto. Nestes casos, a relação intertextual interessa ao estudo genético da obra literária, pois pode informar muito sobre as leituras do autor, suas influências e, portanto, as origens da obra em questão.

Jenny (1979), porém, afirma que a intertextualidade vai além dessas referências, estando “explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra” (p. 6). Isso acontece com textos que se relacionam a outros em termos de estrutura, ou seja, em sua relação com os arquétipos que condicionam o uso da linguagem literária. Esta relação, seja de realização, de transformação ou de transgressão, deixa-se transparecer na paródia, na imitação, no plágio, na citação etc. Mesmo que determinada obra seja caracterizada pela absoluta diferença e não tenha qualquer traço que a caracterize em algum gênero existente, mesmo assim, ao contrário de negar sua relação com o contexto de criação, tal obra estaria justamente confessando-a pela negação. Desse modo, mesmo a mais intensa tentativa de ruptura é, no fundo, uma assunção de existência da tradição e da influência que ela exerce sobre a obra – ou seja, é inconcebível a existência de uma obra fora de um sistema.

É, portanto, fundamental que o crítico compreenda a cultura da época em que foi escrita a obra em estudo, pois a sensibilidade intertextual está diretamente ligada ao contexto de produção, influenciando as preocupações formais dos escritores e os modos de leitura do público. Como exemplo, Jenny aponta que o “o dogma da imitação, próprio do Renascimento, é também um convite a uma leitura dupla dos textos e à decifração de sua relação intertextual com o modelo antigo” (id. p. 7). De fato, um texto

que tenha como proposta explícita imitar um modelo antigo convida o leitor a não apenas compreender o sentido primeiro da obra, mas a decifrar as fontes temático-formais e, a partir delas, compreender de maneira muito mais ampla a proposta da obra que lê.

Introduzidas essas noções de intertextualidade explícita e implícita, chega-se a um problema: determinar o grau de explicitação da intertextualidade em determinada obra. Não basta ao crítico identificar que um texto faça referência a outro, mas é preciso também apontar a intensidade dessa referência, desde a repetição de estruturas comuns até o caso limite da citação literal. Para isso, o autor do artigo faz, primeiramente, uma introdução sobre como a poética histórica via a intertextualidade. Em seguida, discute sua relação com a crítica e, finalmente, suas fronteiras para, enfim, estabelecer parâmetros teóricos sobre os quais se possa analisar a intertextualidade em uma obra literária.

Na discussão sobre a poética histórica, Jenny aponta para a possibilidade de se procurar uma ordem, uma lei que explique a intertextualidade explícita. Essa lei seria verificada a partir dos autores clássicos, cujas obras parecem romper, periodicamente, com o “monolitismo do sentido e da escrita” (id. p. 7). Assim, percebe-se que há, na história literária, diversos momentos de ruptura, em que grandes autores respondem às formas tradicionais e procuram inová-las, seja acrescentando-lhes elementos, seja subvertendo suas características, em um movimento de oposição. Esse processo, supostamente periódico, foi o ponto de partida para se estabelecer o estudo diacrônico da literatura. Dessa maneira, quando se estudam as escolas literárias em termos de oposição entre si – barrocos combatendo o racionalismo classicista; árcades combatendo o “mau-gosto” barroco” e assim por diante – na verdade se está partindo do pressuposto intertextual para justificar a classificação de autores dentro de “escolas literárias”.

Justifica-se, portanto, classificar um poeta como árcade, por exemplo, não simplesmente pelas suas características recorrentes da época, mas porque, em seu tempo, era norma escrever de modo diferente da tradição seiscentista. Assim, um estilo de época é definido sob dois aspectos: primeiramente, sua preocupação em se opor a uma escola anterior; depois, e a partir dessa primeira norma, o estabelecimento do que seria essa oposição, formulando-se a nova tradição. É possível perceber, portanto, que a poética histórica é baseada nas relações intertextuais, mesmo quando essa relação não é objeto de estudo.

O grande problema, apontado por Jenny, é identificar se essa relação entre o estilo predominante e sua posterior oposição é algo “espasmódico”, como um movimento brusco de libertação da continuidade que sufoca determinada época, ou se seria um fenômeno constante, uma progressão natural na história literária. A tradição teórica tende a considerar como correta a segunda suposição, o que se verifica facilmente nos manuais de literatura, baseadas na idéia positivista de que os estilos literários são reflexos naturais de seus correspondentes momentos históricos, e se estabelecem sob um jogo constante de oposições. Harold Bloom (apud Jenny, 1979) tenta justificar essa suposição sob uma interpretação não positivista, mas psicologizante da evolução literária. Segundo o autor, todo poeta (pode-se ampliar o conceito, aqui, para todo artista) sofreria de uma “angústia da influência”, que o levaria a modificar os modelos que o seduzem.

Tal sentimento atuaria no escritor sob três formas: a extensão da obra de seu precursor, acrescentando-lhe sentidos a que, supõe-se, ele deveria ter chegado; a invenção de fragmentos que permitiriam ler a obra do precursor de maneira diferenciada, como parte de um novo conjunto; a ruptura radical com suas influências. Esse enfoque de Bloom, voltado para a problemática do criador, é, contudo, insuficiente

para explicar casos intertextuais singulares, em que não se pode apontar no autor mais recente uma preocupação por originalidade – é o caso, por exemplo, das imitações dos árcades.

Além de Bloom, Jenny aponta em McLuhan outra tentativa de se explicar a intertextualidade, dessa vez sob o ponto de vista de formas. Segundo esse autor, os períodos em que se verificam mais intensamente as “crises intertextuais” são aqueles em que há introdução de novos meios de comunicação, como o jornalístico e o audiovisual. Embora essa teoria esvazie a intertextualidade de qualquer significação ideológica, ela é interessante por mostrar, juntamente com Bloom, que a crítica procura uma ordem da história intertextual nas suas condições – psicológica em Bloom, sociológica em McLuhan – mas não nas suas formas. Não adotam, portanto, um ponto de vista imanescente às formas, o que leva Jenny a se indagar: “não será um tipo determinado de formas que suscita a intertextualidade”? (id. p.10) De fato, são comuns na literatura os casos de repetição de formas, sejam eles de modo parodístico ou simplesmente como referência. É importante, pois, o estudo da intertextualidade das formas, pois toda obra literária que siga determinada estrutura formal está em relação intertextual com todas as outras obras do mesmo gênero – e mesmo quando a obra tem por princípio a ruptura total das formas, ainda assim dialoga com os modelos de que procura se desviar.

Essa ligação essencial que se reconhece entre intertextualidade, poeticidade e a evolução literária é relativamente nova. Tal relação não se pôde estabelecer durante a vigência da tradição crítica do século XIX, tampouco com o surgimento das tendências formalistas modernas. Foi preciso que a crítica contemporânea promovesse o diálogo entre essas duas correntes que impediam o estudo da intertextualidade como se conhece hoje. Por um lado, a crítica oitocentista pretendia explicar o texto por meio da biografia do autor ou por empréstimo de disciplinas não-literárias, como a sociologia, a

psicologia etc. Por outro lado, com o Formalismo Russo, a poética se fechou em uma concepção de imanência e recusou qualquer estudo que fosse além do texto – posição insustentável, já que, mesmo entre os formalistas, havia a consciência do diálogo entre os textos, embora eles o recusassem em suas análises.

Como síntese e conclusão sobre as relações entre crítica e intertextualidade, Jenny afirma que

a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido (JENNY, 1979, p. 14).

É papel do crítico, portanto, identificar não apenas os vários textos sobre os quais se faz referência, mas ainda apontar o texto centralizador, a partir do qual se construiu o sentido do texto final. Importa ressaltar que esse centro dos sentidos não precisa, necessariamente, estar no conteúdo, mas pode também estar na forma do texto a que se remete. Um autor que, no século XXI, escreva uma epopéia nos moldes camonianos, pode dialogar com a forma de *Os Lusíadas* sem, obrigatoriamente, dialogar com o conteúdo temático da obra portuguesa. Ao se utilizar da estrutura clássica da épica e das estrofes em oitavas, o autor dessa moderna epopéia estaria instruindo seu leitor a buscar, por meio da estrutura, toda uma série de referências ao Classicismo e ao Humanismo renascentista que contribuiriam para a formação do sentido do texto último – ainda que não trate de temas clássicos ou renascentistas.

Dentre os autores que se dedicaram a pesquisar a intertextualidade, um dos mais importantes, cujas teorias influenciaram toda uma nova gama de estudos, foi o teórico francês Gerard Genette. Em sua obra *Palimpsestes* (1982), o autor discute o que seria a literatura em segundo grau, o seja, a literatura que se cria a partir de outra criação textual. Segundo Genette, a intertextualidade não seria a única forma de se relacionarem dois ou mais textos; na verdade, seria apenas um dos níveis de relação textual a que ele

chama “transtextualidade” – a transcendência textual do texto –, e poderia ser definida como

une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c’est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise). (GENETTE, 1982, p. 8)²

O autor considera que toda presença de um texto em outro é uma transtextualidade. A intertextualidade seria, portanto, uma modalidade mais restrita, e que se define nos mesmos termos de Jenny. Além da intertextualidade, Genette aponta outras quatro relações que se podem estabelecer entre textos, expostas, em sua obra, em ordem crescente de abstração – sendo a intertextualidade a primeira na ordem. A segunda delas é a *paratextualidade*, introduzida pelo autor como

la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l’ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l’on ne peut guère nommer que son *paratexte*: titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. (id., p. 9).³

Trata-se da relação de um texto com outros textos de sua periferia textual, que podem remeter, seja de modo explícito ou não, ao conjunto que é formado pela obra literária que os contém.

A terceira modalidade transtextual é a metatextualidade,

la relation, on dit plus couramment de “commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer (id., p. 10)⁴

² “uma relação de co-presença entre dois ou mais textos, eideticamente e freqüentemente, como a presença efetiva de um texto em outro. Sua forma mais explícita e a mais literal é prática tradicional da *citação* (com aspas, com ou sem referência precisa”. (tradução livre)

³ “a relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, num conjunto formado por uma obra literária, mantém o texto propriamente dito com o que somente podemos denominar seu *paratexto*. título, subtítulo, intertítulos; prefácios, posfácios, advertências, introduções etc.” (tradução livre)

⁴ “a relação, chamada mais comumente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto de que ele fala, sem necessariamente o citar (convocá-lo), e até, em última hipótese, sem nomeá-lo”. (tradução livre)

O metatexto estabelece uma relação crítica entre os textos, pois qualquer comentário ou citação traz em si um juízo de valor, explícito ou implícito.

Em seguida, Genette introduz a noção de *hipertextualidade*, que se assemelha ao conceito de *metatexto*, uma vez que supõe a presença de um texto que se estrutura em função de outro. O que os difere é que, neste, não há uma intenção crítica, mas descritiva. A presença de um hipertexto pressupõe, também, o hipotexto, sendo ambos definidos por Genette como

toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière que n'est pas celle du commentaire (id., p. 11-12)⁵

Por fim, a mais abstrata e implícita das modalidades transtextuais é a *arquitextualidade*, relação de caráter taxionômico:

une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans *Poésies, Essais, le Roman de la Rose*, etc., ou, le plus souvent, infratitulaire: l'indication *Roman, Récit, Poèmes*, etc, qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique (id., p. 11).⁶

Entende-se esse conceito como sendo as analogias formais que se estabelecem entre os diversos textos, que possuem elementos comuns, no âmbito do gênero. Percebe-se, portanto, que essa modalidade é a mais abstrata por ser difícil o estabelecimento dos limites dos gêneros, bem como a identificação de quando um texto rompe com a tradição do gênero ou, simplesmente, introduz novos caracteres ainda não definidos.

⁵ “toda relação que una um texto B (que eu chamarei de *hipertexto*) a um texto anterior A (que eu chamarei, desde já, de *hipotexto*) no qual ele se insere de uma maneira que não é a do comentário”. (tradução livre)

⁶ “uma relação completamente muda, que não articula mais que uma menção paratextual (titular, como em *Poesias, Ensaios, O Romance da Rosa*, etc., ou, na maioria das vezes, infratitular: a indicação *Romance, Relato, Poemas*, etc., que acompanha o título desde a cobertura) de pura aparência taxionômica”. (tradução livre).

Essas classificações não são, evidentemente, estanques, mas se comunicam, de forma que um texto pode se relacionar com outro sob muitas formas. Toda relação transtextual pressupõe, por exemplo, uma relação hipertextual, de modo que Genette dedica uma explicação mais ampla a esse fenômeno. Segundo o autor, pode-se distinguir a hipertextualidade a partir do caráter da interação entre os textos: se a interação é direta, o autor as chama *transformação*; se indireta, *imitação*. No primeiro caso, as formas literárias correspondentes são a paródia, o travestismo e a transposição, classificados segundo o caráter da relação textual: respectivamente, lúdico, satírico ou sério. As formas de imitação, por sua vez, corresponderiam ao pastiche, à caricatura e à farsa.

Genette aponta que a imitação já seria objeto de estudo dos gramáticos, retóricos e poetas há muitos séculos, sem, contudo, haver uma definição específica dessa prática. Segundo o autor, uma tentativa importante de definição é a de Fontanier (*apud* Genette, 1982) que afirma ser a imitação uma figura de linguagem que consiste em se imitar uma construção da frase ou da sentença já fora de uso ou usada em outra língua. Nos casos em que a imitação ocorre pela apropriação de formas de outras línguas, dá-se o nome de acordo com a língua de origem: anglicismo, latinismo, helenismo, galicismo etc. No segundo caso, usa-se o nome do autor que serviu de modelo – assim, chama-se homerismo, por exemplo, à imitação que seja afetada pelo estilo de Homero.

Essa definição, contudo, é puramente sintática, e não explica muitos casos de imitação que se constroem no nível arquitextual ou no temático. Assim, é necessário que se considerem, também, os casos de imitação que vão além do nível lingüístico, incluindo referências ao gênero, aos temas, aos símbolos, às figuras evocadas, às ideologias, às maneiras de se ver o mundo. São essas as relações intertextuais que devem ser analisadas, para que se atinja um nível maior de compreensão do sentido da

obra. Além do nível meramente lingüístico, é preciso que se verifiquem, especialmente na imitação, as intenções ideológicas que subjazem a essa construção textual.

A partir dessas considerações, e estabelecidas, com alguma segurança, as noções de intertextualidade, parte-se para um problema delicado de identificação: em que medida se pode falar, de fato, na presença de um texto em outro? Quais seriam, então, as fronteiras da intertextualidade? Jenny (1979) propõe, a esse respeito, que só se pode falar de intertextualidade quando “se possa encontrar num texto elementos anteriormente estruturados, para além do lexema” (p. 14). Distingue-se, portanto, a simples alusão ou reminiscência da efetiva presença de um texto em outro. Se um autor apenas se aproveita de uma unidade textual e a insere em um novo sintagma, abstraíndo-a de seu contexto, a título de elemento paradigmático, não se falará em intertextualidade. É preciso, portanto, que a referência a outro texto estabeleça uma relação efetiva entre os dois, enquanto conjuntos estruturados, de modo que um texto faça interferência em outro. Assim, mesmo uma citação literal pode não ser considerada intertextualidade, se não fizer parte de um propósito de correlação entre os textos em que haja intervenção de um em outro.

Uma vez que os textos devem, então, estar relacionados em seus conjuntos estruturados, é preciso que se investiguem os níveis de organização dessa relação intertextual. Considerando-se que muitos textos se relacionam não com uma estrutura temática, mas com uma estrutura formal, pode-se falar então em intertextualidade entre certa obra e determinado arquitepo do gênero – classificação que interessa particularmente a este trabalho, uma vez que a criação de Antonio Dinis estabelece uma relação arquitepual com as *Metamorfoses* de Ovídio, e a partir dessa arquitepualidade é que se constrói o sentido do texto.

1.3 Conceitos clássicos de imitação e de inovação

Os primeiros estudos de que se tem notícia, a respeito da imitação na arte, são os de Aristóteles (1973), em sua teorização a respeito das artes miméticas. Neste primeiro momento, a preocupação do filósofo era formular uma fundamentação teórica que explicasse as relações da arte com o mundo. Segundo o pensador grego, toda arte seria imitativa – ou mimética, nos termos usados por ele – porque a mimese seria um pressuposto da criação artística, um elemento primordial a ela. De fato, para os antigos gregos, a arte se fundamentava na imitação – não na imitação pura e simples, mas na imitação artística, que transformava um número limitado de temas em motivos originais e únicos. Brandão (1991) aponta que os diferentes textos da literatura grega possuem um *corpus* reduzido de temas, que fazem parte da cultura popular – *corpus* este que Aristóteles chama de “mito” e exige que deva ser conhecido pelo público.

A arte grega, portanto, trabalha necessariamente com a imitação. Neste momento, ainda não se refere à imitação de obras literárias, mas à imitação de elementos recorrentes da cultura da época. Ao homem grego, não interessava a arte que fosse pretensamente imaginativa, ou seja, que tivesse na invenção dos motivos o seu maior valor. Por isso foram de extrema importância os trabalhos de Platão e, mais especificamente, de Aristóteles. Especialmente no segundo, que promoveu, em sua *Poética* (1973), um convite à reflexão a respeito da arte – reflexão esta que, a partir das inúmeras releituras de sua obra, acabou por ser lida, modernamente, como um manual de poesia – encontra-se um esforço no sentido de manter certa regularidade na prática artística. Para o filósofo em questão, existem grandes nomes, como Homero, na epopéia, e Sófocles, na tragédia, e, a partir deles, devem-se extrair os elementos mais importantes de cada gênero e imitá-los.

É importante, nesse momento, ressaltar o que se pode chamar, a partir das considerações de Brandão (1991), de *dupla mimese*. “não se trata mais apenas criticamente como a arte imita o mundo, mas também, e sobretudo, como a arte pode e deve imitar a própria arte” (p. 9). Este caráter duplo da mimese se verifica, por exemplo, quando autores tentam superar seus grandes modelos. Nesse caso, ao mesmo tempo em que se imita o mundo, ou seja, trata-se de temas pertencentes ao *corpus* popular, também se imitam os grandes nomes da arte, absorvendo o que é considerado melhor em seu estilo e atuando no sentido de produzir uma arte que seja reconhecidamente superior, ou ao menos equivalente, à dos grandes modelos. A esta prática, os antigos denominavam *emulação*.

Em sua atuação na segunda função mimética é que as Poéticas são de fundamental importância para as artes clássicas. São elas que estabelecem o que deve ser considerado melhor e pior, oferecendo ao artista um conjunto de normas e estruturas as quais deve, a princípio, seguir, para assegurar ao menos reconhecimento como seguidor de uma tradição. Assim, a *mimesis* grega consistia em um recurso por meio do qual o autor, que conhecia os textos da tradição, buscava superar seus modelos. Imitava-se, portanto, para se elevar, para provar que a criação nova é superior à “clássica”. Nesse momento, é a inovação que fará a diferença entre os grandes artistas e os meros imitadores.

Importa ressaltar que, aos gregos, inovação não se relaciona, necessariamente, a originalidade. A esse respeito, Brandão (1991) argumenta que “originalidade absoluta, entendida como o absolutamente novo, não existiria não só na Antigüidade, mas em qualquer período da longa história da literatura européia” (p. 10). Aos gregos, portanto, a originalidade não era algo a se almejar – já que era fundamental reportar-se à tradição –, mas sim a inovação. Por essa inovação entende-se dizer o mesmo de forma

diferenciada. É nessa diferenciação que se destacariam os artistas de maior talento, que criavam com a segurança de estarem seguindo um modelo consagrado, mas atuavam com seu gênio inventivo de forma a renovar o modelo e nele imprimir sua marca pessoal.

Assim como a Grécia teve em Aristóteles o seu grande pensador da arte, Roma também conheceu em Horácio um pensador que procurou estabelecer parâmetros de “boa qualidade” na criação artística. No entanto, as relações do homem latino com a imitação eram diferentes. Essa relação diferenciada evidencia-se já na poética horaciana. Garcia Berrio e Hernández Fernández apontam que, diferentemente de Aristóteles,

a *Epístula ad pisonem* de Horácio não há de ser considerada sob a perspectiva de seu mérito original, pois não o tem, já que sintetiza e divulga opiniões e doutrinas comuns nas gramáticas, retóricas e preceptivas da cultura helenística alexandrina [...] (GARCIA BERRIO; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 2000, p. 12).

Aos romanos, portanto, assim como para Horácio, não era primordial a superação do modelo por meio da inovação, mas importava, principalmente, seguir a tradição, como uma garantia de qualidade para seu trabalho. Para os gregos, a mimese é relacionada à *zélousis* – inveja. Ora, se o objetivo final do artista era suplantar seus predecessores, essa postura passa necessariamente por uma relação de inveja, de reconhecimento do valor de outrem e da busca por ser reconhecido como melhor. Os romanos, por sua vez, utilizam o conceito de mimese sob uma perspectiva diferenciada. O termo romano para imitação – *imitatio* – refere-se não mais a uma relação de “inveja” e de busca por superação, mas simplesmente a uma repetição da tradição. Ao imitar os modelos consagrados, os romanos pretendiam garantir que sua obra fosse reconhecida. Brandão (1991) exemplifica essa questão apontando que, para Quintiliano, Cícero é um grande orador, mas seu valor se estabelece à medida que sua técnica é tão elevada

quanto a dos retores gregos, especialmente Demóstenes, o que demonstra o reconhecimento da prioridade e do caráter modelar dos gregos.

A partir do confronto entre as poéticas grega e latina, percebe-se que, para a primeira, não faz sentido a oposição entre imitação e originalidade, como acontece para a segunda. Isso porque, aos gregos, a mimese é a repetição, de variados modos e com instrumentos diferentes, de um objeto num contexto. Para os romanos, no entanto, essa é uma oposição pertinente, já que a originalidade não é um conceito a ser buscado, além de, muitas vezes, significar uma fuga à tradição, o que implicaria em risco de ter o mérito de sua obra questionado. Desse modo, é significativo que alguns autores latinos, como Virgílio e Ovídio, apresentem sopros de inovação e originalidade. Ao contrário do que, possivelmente, se esperava à época, é propriamente em seu caráter inovador que reside o maior mérito desses autores. É ainda expressivo verificar-se que, no decorrer da história literária, as inovações desses autores tenham se tornado tradição, passando a se tornar modelos a serem seguidos.

Essas considerações teóricas a respeito das relações do artista grego e latino com a tradição e a inovação são importantes porque, no período neoclássico da literatura, serão esses os autores tomados como modelo pelos árcades, bem como os ideais das poéticas clássicas – o que inclui, assim como os clássicos, conceber com naturalidade a imitação e a retomada de modelos consagrados.

2. DO CLÁSSICO AO NEOCLÁSSICO: ANTONIO DINIS E A ARCÁDIA LUSITANA

2.1 O valor do clássico na literatura árcade

Para se compreenderem as razões ideológicas árcades que justificam a obsessão pelo clássico greco-latino, é preciso considerar o contexto histórico que condicionava a literatura no século XVIII. Para explicar o gosto árcade, pode-se recorrer às teorias desenvolvidas pelo crítico e teórico brasileiro Antonio Candido, que permitem direcionar a análise para um viés sociológico. No caso das Arcádias, esse direcionamento teórico permite a compreensão da ideologia árcade com maior precisão, e ajuda a explicar a razão de ser um mestre da literatura latina, Ovídio, o objeto de imitação de Antonio Dinis.

A proposta deste capítulo, portanto, é analisar, tendo em vista as considerações de Candido a respeito das funções da literatura e de sua atuação como força humanizadora, a importância da atuação das Arcádias, em especial da Arcádia Lusitana, na divulgação do pensamento iluminista setecentista e sua contribuição para o estabelecimento desse sistema cultural, político e filosófico – e, evidentemente, o papel de Ovídio neste processo. Mais importante, neste momento, que a crítica estética dos poemas árcades, é demonstrar, por meio dos conceitos de Candido, a fundamental importância da instituição das academias literárias e, ainda, argumentar sobre a relevância maior do aspecto social dos poemas árcades, em relação a seu conteúdo artístico.

De fato, a história literária relegou aos membros da Arcádia Lusitana, com exceção de alguns poucos textos, apenas uma importância histórica, devido à alegada pouca qualidade de sua obra poética. Por meio do estudo desenvolvido neste capítulo,

poder-se-á argumentar em favor de Antonio Dinis, demonstrando que o papel social de seus poemas acabam por compensar os deslizes estéticos, conferindo a ele e a seus companheiros de academia uma importância que muitos exímios estetas da versificação não conquistaram.

2.1.1 Literatura como força humanizadora

Ao contrapor sua visão sociológica à tendência estruturalista, Candido (1972) defende uma literatura não como sistema de obras, mas como “algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem” (p. 804). Essa postura diz respeito ao que o autor chama de “momento crítico”, que discute a função da obra como síntese e projeção da experiência humana. Anteriormente, no chamado “momento analítico”, as tendências de cunho científico preferiam abandonar questões relativas ao autor e ao contexto histórico-social. Assim, para demonstrar como atua na formação do homem, Candido aponta três funções exercidas pela literatura: psicológica, formativa e de conhecimento do mundo e do ser.

A **função psicológica** diz respeito à necessidade de ficção e de fantasia que, segundo o autor, todo homem possuiria. Esta função é desenvolvida com maior ênfase pelo autor em um artigo intitulado “O direito à literatura” (1995). No artigo, Candido discorre sobre a literatura como fator indispensável de humanização, que confirma o homem na sua humanidade. Isso se dá devido a uma atuação, em nível subconsciente e inconsciente, que permite ao leitor viver dialeticamente seus problemas. Desse modo, exerce função psicológica não apenas a obra literária dita erudita, mas mesmo as manifestações criativas dos povos primitivos, das crianças e dos analfabetos.

Seja, pois, “por via oral ou visual; sob formas curtas e elementares ou complexas formas extensas, a necessidade de ficção se manifesta a cada instante” (CANDIDO,

1972, p. 804). O mais importante, para os estudos literários e, especialmente, para a proposta deste artigo, é o reconhecimento do autor de que a fantasia nunca é pura, mas se refere a alguma realidade. Essa realidade é importante e deve ser motivo de indagação do crítico, à medida que tal vínculo entre fantasia e realidade pode ajudar na compreensão da função da literatura. Estendendo o conceito de Candido, pode-se afirmar que a função psicológica da literatura diz respeito, também, à relação entre a obra literária e um espírito de época ou uma tendência filosófica determinada. Assim como a arte pode atuar como ponte entre fantasia e realidade, pode também agir em favor de uma ligação entre contexto histórico-social e ideologia dominante, em determinada esfera da sociedade. Por exemplo, atuando como reflexo das contradições do homem barroco, ou ajudando a consolidar o pensamento racionalista neoclássico, por meio das Arcádias, ou ainda correspondendo aos anseios do homem romântico e ajudando-o a encontrar seu papel social por meio da poesia.

A **função formativa**, por sua vez, diz respeito à capacidade que tem a literatura de educar, mas não segundo o que Candido chama de “pedagogia oficial”, ou seja, aquela que apenas aceita ensinamentos que a identifiquem com a tríade Belo, Bom e Verdadeiro – sendo esses, evidentemente, ligados aos interesses das classes dominantes. A importância da literatura, para o autor, e de sua função formativa, está no fato de ela agir independentemente das instruções de ordem moral. Assim como a vida, a literatura ensina com altos e baixos, luzes e sombras. É exatamente nessa ambivalência que reside seu maior valor – ao permitir que o indivíduo se reconheça no texto literário e, a partir da experiência de leitura, adquira novas maneiras de se relacionar com o mundo, a literatura “humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 1972, p. 806)

Por fim, o terceiro elemento de humanização da literatura é sua **função de conhecimento do mundo e do ser**. Essa função responde à pergunta:

o fato de consistir na construção de obras autônomas, com estrutura específica e filiação a modelos duráveis, lhe dá um significado também específico, que se esgota em si mesmo, ou lhe permite representar de maneira cognitiva, ou sugestiva, a realidade do espírito, da sociedade, da natureza? (id. *ibid.*)

De acordo com o autor, a segunda opção é a correta. É consenso entre a crítica o fato de a literatura ser uma forma de conhecimento. Entre os marxistas, essa característica é considerada mais importante que ser uma forma de expressão e construção de objetos semiologicamente autônomos. Candido, mantendo sua atitude conciliatória, considera importante tanto o elemento cognitivo quanto o elemento estético da literatura. Dessa forma, admite que o texto literário possui, sim, uma função de conhecimento do mundo e do ser, à medida que representa uma dada realidade social e humana e, com isso, possibilita ao homem uma maior inteligibilidade em relação a essa realidade. Conforme afirmam os estruturalistas, portanto, Candido reconhece que o texto possui autonomia de significados; contudo, em oposição aos mesmos, defende a idéia de que esta autonomia “não a desliga das suas fontes de inspiração no real, nem anula a sua capacidade de atuar sobre ele” (id. *ibid.*).

2.1.2 Funções da literatura

Ao analisar os estímulos da criação literária, Antonio Candido defende o argumento segundo o qual as manifestações artísticas dos povos primitivos respondem aos mesmos estímulos que a literatura dita erudita. Para o estudo desses estímulos, o autor propõe a distinção de outras três funções na literatura: função total, função social e função ideológica.

A **função total** de uma obra literária diz respeito a sua capacidade de exprimir “representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo” (CANDIDO, 1973, p. 45). É um valor que se liga à noção de universalidade e intemporalidade de determinada obra. Desse modo, avalia-se a

grandeza de uma literatura pela sua capacidade de ir muito além de seu contexto de produção, atendendo aos anseios de diversas gerações de leitores sem esgotar seus sentidos. Não é, portanto, uma literatura presa a um determinado momento histórico ou a um lugar específico.

Na literatura oral ou nas manifestações literárias mais primitivas, essa função é aparentemente menos acentuada, uma vez que sua significação está estritamente ligada a elementos que, quando ultrapassados, deixam de fazer sentido. Assim, narrativas folclóricas, por exemplo, quando lidas apenas sob um enfoque estético, não têm o mesmo valor que teriam quando apreciadas levando-se em consideração todo um contexto social em que foram produzidas.

As obras em que a função total é prevacente, por sua vez, podem ser lidas em qualquer época, por qualquer leitor, e apreciadas em seu efeito estético. As épicas de Homero, os poemas de Ovídio, a prosa de Guimarães Rosa são obras que não se prendem à função social que teriam exercido em sua comunidade. Ao contrário, atingem o leitor por seu caráter universal, por sua humanidade que vai além do meramente local e, por isso, pela sua atuação como humanizadora em qualquer época, em qualquer região.

É importante, contudo, ressaltar que, mesmo na literatura oral, há possibilidades de domínio da função total, quando os grupos sociais se comunicam e afirmam uma universalidade. Nesse caso, o caráter universal é ainda superior ao da literatura erudita, pois, ao mesmo tempo em que aborda assuntos locais e experiências peculiares a determinado grupo, encarna temas intemporais, como se verifica na analogia entre vários mitos, de vários povos. Assim, mesmo uma literatura que, à primeira vista, seja relativa a uma comunidade determinada pode revestir-se de uma universalidade e tratar de temas que, ainda que respondendo a um anseio de época, sejam intemporais. Mais

intensa ainda é essa universalidade quando um autor como Ovídio toma toda uma mitologia popular – que se provaria universal – e escreve, a partir dela, uma obra literária que também marcaria seu nome na história – as *Metamorfoses* – e atende, duplamente, aos anseios de sua época e das épocas futuras.

Em contraponto à função total, a **função social** refere-se à relação da literatura com a sociedade de sua época, de seu contexto de criação. Nas palavras de Candido,

comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de certa ordem na sociedade (CANDIDO, 1973, p. 46).

Isso evidencia que é na literatura oral que a função social é exercida com maior ênfase, porque essa literatura tem, principalmente, uma ação coletiva, que corresponde à tradição cultural. Porém, mesmo na literatura erudita, e ainda quando esta é predominante em função total, a função social pode estar presente. A épica de Camões, por exemplo, à época de produção e mesmo muitos anos depois, cumpria um papel social de representar uma sociedade em formação, com seus costumes e valores. Com o curso da história, contudo, essa função social deixou de ter importância, por deixar de representar a cultura contemporânea – a sociedade, já mudada, não se enxergava mais nos versos de Camões. Mas seus poemas, em vez de esquecidos, foram alçados a uma categoria superior: mesmo sem refletir a sociedade, o poeta português passou a ser lido e apreciado por sua universalidade, por tratar de temas que falam sobre o homem como um todo, em seus anseios, paixões e medo que transcendem limites temporais ou sociais.

Por fim, a terceira função relaciona-se à ação do autor da obra literária – a **função ideológica**. Essa é uma função que atende a interesses pessoais – ideológicos, pois – do criador de literatura. Candido (1973) a define como “sistema definido de idéias” (p. 46) e sua realização faz parte das intenções do autor. Por fazer parte do

campo autoral, essa função não é o elemento mais importante do significado, mas é útil quando se analisam o destino da obra e sua apreciação crítica. Assim, se um autor afirmar que, em sua obra, teve a intenção de criticar determinado segmento da sociedade ou exaltar determinado pensamento político, a função ideológica é significativa, mas não é o elemento primordial da compreensão do texto.

As três funções, afinal, são importantes, e Candido, em sua atitude crítica conciliadora, afirma que “só a consideração simultânea das três funções permite compreender de maneira equilibrada a obra literária” (id., p. 47). A ênfase em determinada função dar-se-á segundo a proposta analítica de cada crítico, bem como à possibilidade de encontrar a predominância de uma ou outra função na obra em discussão.

2.1.3 As funções literárias e a força humanizadora das Arcádias

Como se apontou anteriormente, as considerações de Antonio Candido a respeito da atitude do crítico em relação às obras literárias referem-se a uma valorização do contexto social de produção. Neste momento do trabalho, as teorias do autor serão utilizadas para se discutir a importância da Arcádia Lusitana e seu papel social na formação do homem setecentista.

A história literária pouco se dedica aos membros dessa comunidade poética, devido, principalmente, à baixa qualidade atribuída à maioria de seus textos. De fato, aos olhos do homem contemporâneo, é pouco tocante a leitura de odes pindáricas e anacreônicas, com maneirismos e artificialismos sentimentais, que possuíam, como objetivo maior, mais que falar à alma do leitor, defender uma ideologia de época. Dessa forma, acredita-se ser uma atitude crítica mais coerente atentar-se a essa produção poética não apenas buscando os efeitos estéticos, mas, como defende Candido (1972),

estudar as funções dessa literatura em seu contexto sociocultural, ou seja, perscrutando as condições de produção da escrita.

A princípio, é preciso ressaltar um importante aspecto no que se refere à gênese das Arcádias: diferentemente das manifestações literárias anteriores, os poetas neoclássicos eram conscientes de seu papel, não apenas literário, mas ainda social. Isso porque a literatura cumpre a **função social**, que, no caso dos neoclássicos, era a de divulgar e sistematizar literariamente um pensamento em franca ascensão. Antes, porém, de se detalhar a função social exercida por essa literatura, faz-se importante discutir as razões autorais para determinadas posturas árcades. Essa discussão se desenvolve com o estudo da **função ideológica**.

O fato de os autores árcades, em especial os membros da Arcádia Lusitana, estabelecerem um conjunto de normas e propostas literárias evidencia o caráter ideológico desse movimento. Esses poetas, diferentemente de seus precursores, e mesmo de seus predecessores, mantinham uma relação diferenciada com o fazer literário. Em primeiro lugar, declaravam uma proposta de combate ao “mau-gosto” barroco. Se isso, por um lado, limitava a criatividade, por outro evidencia um primeiro elemento ideológico: ao combater a escrita barroca, esses autores não estavam apenas articulando uma resposta literária a outra forma afim. Mais que isso, havia, subjacente a essa reação, toda uma manifestação de repúdio ao pensamento europeu do século XVII.

Tal sentimento era um reflexo do crescente domínio do Iluminismo na Europa. O pensamento iluminista tinha por base uma visão unitária do mundo e do homem, que pregava uma racionalidade do mundo e do homem imanente em sua essência. Segundo Falcon, “suas principais linhas de força foram o pensamento crítico, o primado da razão, a antropologia e a pedagogia” (FALCON, 1991, p. 56). Percebe-se, a partir disso, que o Iluminismo enfrentava o pensamento teocêntrico medieval. Esse enfrentamento gera o

conflito barroco, o qual seria repudiado pelos neoclássicos, que tendiam a adotar com entusiasmo os ideais iluministas.

Embora essa divulgação de novas idéias fosse já realizada por pensadores e autoridades do conhecimento, é na literatura que se atinge o maior alcance – enfatizando-se que a poesia arcádica não era propriamente de cunho popular, mas uma poesia erudita e elitizada; dessa maneira, seu alcance se dava entre as elites culturais, o que reforça seu valor como propagadora e consolidadora de uma corrente cultural. Os poemas neoclássicos atuavam, assim, como um mecanismo privilegiado de divulgação dos novos ideais que florescia pela Europa.

Os poetas das Arcádias, portanto, revestiam-se de uma atitude fortemente ideológica ao se voltarem para a Antigüidade Clássica e reconhecerem, como únicas formas poéticas válidas, aquelas que remetessem ao racionalismo, ao bucolismo, à ausência de dúvidas e de conflitos do homem campestre da antiga Grécia. Além disso, em termos de uma tomada de posição em relação a uma possível crítica, os neoclássicos explicitavam sua preferência e as normas para a propagação de uma estética.

A leitura de poemas tipicamente árcades perde, assim, seu interesse, quando focalizada apenas em critérios estéticos. Ora, se é fácil para o leitor reconhecer a beleza e a atualidade dos poemas de Ovídio, Píndaro, Anacreonte, o mesmo não acontece quando, dezenas de séculos depois, portugueses tentam reproduzir o mesmo espírito de seus poetas modelares. Desse modo, faz-se necessária uma leitura da ideologia desses autores, a fim de se depreender o valor de tal literatura a partir de sua função ideológica.

Uma vez considerada a proposta literária desses autores, é preciso avaliar o alcance social do pensamento que divulgavam. Retomando, portanto, a primeira discussão desse capítulo, pode-se afirmar que a obra poética neoclássica era fortemente carregada por uma função social. O que a diferencia de outras manifestações literárias

também prósperas nessa função é o fato de que, neste caso, a função social é consciente em seu ato de produção e também de recepção. Difere, portanto, do que Candido (1973) afirma: “a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura” (p. 46). Por parte da produção, é consciente e, como afirmado anteriormente, responde a uma ideologia bastante definida. A novidade, agora, é que a função social faz parte, também, de uma exigência na recepção.

Essa exigência se verifica facilmente quando se estudam os procedimentos de atuação das Arcádias. O principal objetivo da Arcádia Lusitana era incentivar a crítica, por meio da apreciação e análise da produção dos membros da academia. Em sua fundação, redigiu-se um estatuto que previa a função crítica e a aceitação de qualquer poeta que desejasse tornar-se membro. A sistemática da academia consistia na apresentação, pelos sócios, de suas composições poéticas. Ao fim das sessões, os poemas eram recolhidos e encaminhados aos censores, que avaliavam as produções e exprimiam seus juízos. Os autores avaliados recebiam dez dias para que expusessem sua defesa e, após isso, dava-se um veredicto definitivo.

Tal relação crítica entre autor e leitores, o confronto de poemas e a apresentação pública das mesmas é que permitem afirmar que, no âmbito da recepção, também a função social é manifestada de modo consciente. Ora, da mesma maneira com que o autor, revestido por uma intenção ideológica, produz uma literatura uniforme e estruturada segundo normas rígidas, assim também o público – que, no caso, eram outros poetas – estava revestido pela mesma ideologia e exigia que os poemas divulgados nas sessões respondessem aos interesses culturais já mencionados. Assim, a função social de reforçar a consciência intelectual portuguesa a respeito dos avanços do Iluminismo, do domínio do pensamento racional antropocêntrico e não conflituoso, bem

como promover uma comunhão de pensamentos e tendências culturais, se realizava por meio de esforços deliberados de público e dos autores.

Por fim, a mais controversa das análises é a que verifica a presença ou não de uma **função total** na literatura arcádica. O que torna a discussão problemática é o fato de muitos autores neoclássicos serem, atualmente, indiscutivelmente canônicos. Tal *status* parece pressupor que a obra poética desses autores é, de fato, universal, intemporal, possui uma grandeza que a faz digna de permanecer em elevada consideração e, portanto, prescindir de maiores questionamentos. A leitura social proposta por Candido, no entanto, orienta o trabalho crítico no sentido de não se deixar contaminar pelas leituras cristalizadas e permitir novos pontos de vista à obra literária. Enfatiza-se, também, que o enfoque deste trabalho é a produção, especialmente, da Arcádia Lusitana, a mais importante das Arcádias portuguesas. Exclui-se, portanto, dessas considerações, o nome de Bocage, poeta que em muito se diferencia dos membros das academias, por sua obra poética que é apontada, pela crítica, como pré-romântica.

É necessário e importante considerar o fato de a poesia árcade, embora esteticamente elevada, não atingir o leitor atual com a mesma intensidade com que atingia seus contemporâneos. E, se os efeitos perdem a intensidade, é justo questionar-se em que medida a função dessas obras limitava-se à social. É possível argumentar-se em favor da função total usando como fundamento a referência clássica. Dir-se-ia, por exemplo, que, se os poemas da Antigüidade ainda hoje tocam o homem de forma a transcender sua situação imediata, seria natural que o mesmo ocorresse com a obra poética neoclássica, que retomava esses valores. Esse argumento, no entanto, carece de fundamento por considerar que um poema, escrito no século XVIII, à maneira clássica, possa reproduzir o mesmo espírito e atingir os mesmos efeitos que seus ídolos. A

grande diferença, aqui, é exatamente a função ideológica, ausente nos clássicos greco-
latinos, mas fortemente presente nos árcades. Por ser uma expressão de sentimentos não
naturais, não extraídos da inspiração poética e da necessidade de manifestar uma visão
de mundo – que se mostraria intemporal –, os setecentistas não legaram à posteridade
uma obra universal, mas uma repetição de modelos que, à época, atendia a interesses
não-literários.

Isso, evidentemente, não diminui o valor da vasta produção poética das
Arcádias. O reconhecimento da predominância de uma função social, na verdade, abre
todo um campo de perspectivas de estudo que, no caso de uma crítica estritamente
estética, seria ignorado. É a partir, pois, dessa assunção, que a leitura sociológica da
literatura do século XVIII permite discutir a importância das Arcádias como formadoras
e, posteriormente, consolidadoras do pensamento da época.

Parte-se, portanto, para a leitura das Arcádias como força humanizadora na
sociedade portuguesa do século XVIII. De fato, a função social exercida pela obra
poética em questão se dá à medida que humaniza seus leitores, os quais escreverão
novos poemas, formando um ciclo literário de produção, crítica e leitura. Os textos
agem, então, sobre esses autores/leitores por meio de sua **função psicológica**.

A necessidade de fantasia do homem neoclássico se satisfazia pelo retorno à
Grécia e à Roma clássicas e aos tempos áureos do racionalismo. É curiosa a verificação
de que, em um grupo cultural que prezava pelo cientificismo, pela razão, seja realizado,
como recurso criativo, a fuga imaginativa para outra realidade. As atitudes árcades
comprovam a afirmação de Candido (1972) de que há uma necessidade universal de
ficção e de fantasia. Longe dos devaneios românticos, no entanto, os poetas em questão
preferiam revestir-se de uma ilusão de realidade. Afinal, não fugiam para mundos

desconhecidos de sonho ou de delírio, mas para um mundo real, histórico e, a partir da produção literária clássica que havia a seu alcance, palpável.

Mais do que satisfazer um gosto estético, o que se verifica na história das Arcádias é uma preocupação com a **função formativa** da literatura. Embora esse caráter formativo não se estenda, a princípio, à população em geral, o que facilitaria a identificação do mesmo, é possível apontar-se o importante papel que os poemas desses autores desempenhou.

Em primeiro lugar, deve-se lembrar que os poetas freqüentadores das Arcádias tinham como proposta a divulgação do “bom-gosto” literário e, conseqüentemente, das tendências culturais, científicas e políticas que se integravam a ele. É evidente, portanto, o papel formador da literatura produzida por eles. Ao divulgarem poemas escritos aos moldes pindáricos ou horacianos, ao expressarem seus desejos de aproximação à vida pastoril da Grécia clássica, esses autores estavam educando o homem europeu culto, mas que não participava dos movimentos intelectuais e culturais – tendo acesso, portanto, às novidades do pensamento iluminista apenas por meio da literatura – de forma prática e muito eficiente.

Fora das Arcádias, aqueles poetas que apreciaram a produção alheia seriam os divulgadores dos ideais subjacentes a ela, seja essa divulgação de forma panfletária, por meio de escritos políticos ou filosóficos, ou ainda por meio da distribuição dos poemas para além do universo restrito das academias. É a partir dessa função que se justifica a idéia de que as Arcádias exerceram papel fundamental para a formação do homem setecentista. Em nenhum outro momento da história literária houve um movimento tão formalizado, estruturado e desenvolvido de divulgação de ideais de época. Se o Barroco

existia como *zeitgeist*⁷ e as produções literárias da época eram apenas um reflexo do “espírito comum”, no Arcadismo promove-se uma ação inversa: por meio dos esforços conscientes de grupos intelectuais, transformou-se o que era uma tendência restrita e ainda em desenvolvimento em uma característica comum à época.

Pode-se afirmar, assim, que produção literária das Arcádias exercia ainda uma **função humanizadora de conhecimento do mundo e do ser**. Repetem-se, aqui, as mesmas considerações anteriores a respeito da atuação dessa literatura no homem setecentista. Além disso, contudo, essa função pode ser estendida à atualidade, à medida que permite ao crítico moderno compreender, pela história literária, o fundamento de um sistema de pensamento que não perdeu sua validade nem sua importância, bem como compreender as relações do homem do século XVIII com o mundo em que vivia, particularmente o homem português frequentador dos círculos literários – e, especialmente, a importância da literatura clássica como mecanismo de divulgação do novo pensar europeu.

2.2 A Arcádia Lusitana e suas relações com a tradição clássica

No século XVIII, numerosas academias literárias floresceram pela Europa, combatendo o gosto barroco e seu estilo afetado, por meio do resgate dos valores da Antigüidade Clássica greco-latina⁸. Em Portugal, a primeira academia, e a mais importante, foi a Arcádia Lusitana ou Ulissiponense, fundada em 1756 por Antonio Dinis da Cruz e Silva e Manuel Esteves Negrão, a que se juntou, depois, o poeta mais

⁷ *zeitgeist*: termo alemão que se usa, universalmente, para denominar um “espírito de época”, ou seja, uma tendência intelectual e cultural – e temático-estética, no caso da arte – comum a grande parte da sociedade em determinada época.

⁸ Enfatiza-se, novamente, que entre os barrocos também se encontra, em parte, o universo greco-latino. Contudo, no Arcadismo, o resgate da estética da Antigüidade Clássica – como a simplicidade de expressão, a modernização do objeto da poesia, a colocação do homem efetivamente no centro da manifestação artística – vem para suplantar o homem submetido à religião.

valorizado pela crítica, Pedro Antonio Correia Garção. A importância da fundação dessa academia é resumida com precisão por Teófilo Braga (1899, p. 5): “a história da literatura portuguesa do século XVIII resume-se no facto do estabelecimento de uma pequena academia, denominada Arcádia Lusitana”.

Assim como todas as Arcádias, a Arcádia Lusitana tinha propósitos expressos de filiação aos modelos de Horácio e aos autores clássicos valorizados pelo poeta latino em questão. Essa filiação seria assegurada por meio de regras estritas, estabelecidas nos estatutos da academia e que previam a análise crítica das produções de seus membros, discussão e reformulação das obras criticadas, se fosse o caso. Para agradar aos colegas acadêmicos, os membros, mais que simplesmente reverenciar, emulavam os grandes nomes da literatura grega e latina, bem como retomavam formas poéticas já caídas no desuso, mas associadas ao “bom gosto” e à “perfeição”.

Essa reverência ao clássico provoca na Arcádia um profundo drama, que Lopes e Saraiva explicam como a ação de duas forças opostas:

a força que leva ao apagamento das origens e relações burguesas, atrás da imitação dos Antigos, atrás do convencionalismo pastoril da decadência grego-romana; e a força que conduz à afirmação dos gostos e ideias quotidianos, ao realismo, à imitação da realidade imediata. (LOPES; SARAIVA, 2000, p. 597)

É nessa relação ambivalente que residirá o valor ou não da produção poética da Arcádia Lusitana. Enquanto alguns autores preferiram tentar esconder a realidade de que são homens setecentistas fingindo ser classicistas, em poemas que não vão além da mera imitação de temas e formas, outros, como Cruz e Silva e Correia Garção, assumem esse caráter dúbio do neoclassicismo. Ao fazer isso, não apenas retomam a tradição clássica e os valores que a envolvem, mas deixam em suas obras a marca pessoal do homem neoclássico, que, por mais que queira fugir para a Antigüidade, vive na modernidade e precisa conviver com as mudanças que ela traz. Neste momento, é importante destacar-

se a dualidade “engenho e arte” demonstrada pelos autores neoclássicos. Tais autores, ao se conscientizarem de que precisam emular as formas antigas, mas sem deixarem de se reportar ao seu próprio tempo – sem que isso limite sua expressão artística –, evidenciam a existência de uma criatividade igual ou maior que aquela buscada pelos autores posteriores à época romântica.

A assunção de modernidade, no entanto, não é facilmente visível, e não pode ser considerada norma nos escritos das arcádias. No contexto de Portugal, é importante ressaltar que sua teorização é resultado de uma longa tradição de poéticas clássicas, que Lopes e Saraiva (2000) identificam com tendo origem em Aristóteles, passando pelos teóricos clássicos (Longino, Horácio, Quintiliano), os teóricos do Humanismo Quinhentista (Castelvetto, Robertello, Vóssio, Escalígero) e, ainda, os franceses e italianos da modernidade, (Voltaire, Dacieux, Fontenelle e especialmente Boileau). Baseados nessas poéticas, os árcades reagiam contra o que chamavam “preciosismo estéril” e o verbalismo dos gongóricos. Pretendiam impor, então, o ideal de beleza que supunham estar nos clássicos grego-latinos.

Esse ideal de beleza, segundo Lopes e Saraiva (2000), resume-se

na disciplina das regras, na modelação do gosto segundo padrões literários e até lingüísticos que vêm do Império Romano ou Alexandrino; no predomínio do verso branco, mais adequado a receber a herança métrica greco-latina, baseada na quantidade silábica; na laboriosa procura de equivalências portuguesas para as estrofes de Alceu e Safo; na forçada adaptação de idiotismos latinos, e até gregos, com carácter sintáctico e vocabular, como hipérbatos complicados, epítetos alatinados, compostos aglutinantes [...] etc.; no restauro artificioso de géneros tipicamente pagãos, como as odes anacreônticas, os ditirambos, o ‘drama satírico’; na paráfrase constantes dos lugares selectos de Píndaro, Anacreonte, Virgílio, Ovídio e outros, sobretudo de Horácio. (LOPES; SARIIVA, 2000, p. 603).

A Arcádia Lusitana sintetiza esse ideal, formulado a partir das poéticas relacionadas anteriormente, na *Arte Poética* de Cândido Lusitano, publicada já em 1748

– antes, portanto, da fundação da Arcádia. Assim como ele, os outros poetas das academias tinham especial interesse pelo estudo teórico da literatura, pela formulação de regras de bom-gosto e de bem escrever. As atitudes dos árcades, em sua tentativa de estabelecer uma norma literária baseada na Antigüidade, tinham, portanto, uma ação educativa: não bastava, a eles, louvar a tradição clássica, mas era preciso tornar a poética clássica uma norma. Ferreira (1939), a esse respeito, afirma que “os árcades estavam imbuídos desta doutrinação reformista. E foi impiedosa a luta que travaram com as tintas do seiscentismo” (p. 635).

Verifica-se, portanto, que a referência aos clássicos fazia parte de um programa de “restauração” da literatura européia, uma “reforma” literária, contra o Barroco. Nos estatutos da Arcádia Lusitana, redigidos por Correia Garção, são evidenciados os ideais estéticos da nova forma de se fazer poemas, que têm por base a idéia de que, por meio da produção, da leitura e da análise literária em conjunto, poder-se-ia atingir um grau superior de literatura. “A que ponto de perfeição não tem chegado o bom-gosto e delicadeza das composições depois que em Paris se exigiu a *Academia das Inscrições e Belas Letras*?” – é o que se pergunta Correia Garção (apud Braga, 1899, p. 189), em defesa das academias literárias.

Importa ressaltar, ainda, a profunda relação que estabelecem os neoclássicos entre bom-gosto e literatura clássica. O fundamento da Arcádia Lusitana está na consideração de que existe uma forma poética “correta”, “perfeita”, em oposição à estética “defeituosa” do barroco seiscentista. Essa perfeição, como já se adiantou, está nos preceitos Horacianos, a que Garção classifica como “o verdadeiro gosto da Poesia” (id. *ibid.*). Ferreira (1939) descreve com precisão essa relação da Arcádia com os clássicos: “põem-se a estudar Horácio, a decorar Virgílio, a ler Píndaro, Teócrito,

Anacreonte; a traduzir alguns, a **imitar todos**” (p. 638, grifo nosso). Aponta ainda o autor para as preferências dos membros da Arcádia:

as odes aos actos e sentimentos do homem, celebrados no lirismo de Safo, conquistam aplausos na pena de Correia Garção e provocam imitadores de variado mérito. Os sortilégios de Epicuro pontilham de sorridente sensualidade as odes de Horácio, e surpreendemo-los nas imitações de Filinto Elísio. Toda a poesia se transmuda e sobe na adaptação dos líricos grego-latinos (id., *ibid.*, p. 641).

Desse modo, é possível afirmar-se que as relações da Arcádia Lusitana com a tradição clássica são de reverência e de tentativa de imitação – não para a superação, mas, ainda que com sopros de originalidade, consolidar uma forma considerada superior, retomando o conceito de *imitatio* dos latinos. Lopes e Saraiva (2000) assinalam pontos importantes da poética arcádica, que resumem de forma significativa a questão que se aborda neste momento do trabalho, e antecipam a análise que se fará a respeito de Cruz e Silva. Destacam-se, dentre os tópicos teóricos da Arcádia, a

teoria aristotélica da arte como *imitação* da natureza; no entanto, *imitação* não se reduziria a uma reprodução, por a natureza deve, segundo Cruz e Silva, ser vista *com todas as graças e perfeições possíveis* (e não apenas reais) (LOPES; SARAIVA, 2000, p. 601).

Dessa forma, verifica-se que os neoclássicos potencializaram o conceito aristotélico de imitação, imitando os “melhores imitadores da natureza, que seriam os clássicos antigos (é insistente em Garção o preceito de que tal imitação não deve reduzir-se a servilismo)” (id. p. 602). Outro importante tópico teórico é o “uso da mitologia, como necessária forma de *ornamentar* a poesia, mas de um modo claramente inteligível, alegórico” (id. *ibid.*). Como se verificará a seguir, em Cruz e Silva a mitologia é tomada de forma original, demonstrando uma atitude coerente com o não-servilismo de Garção e dando à Arcádia Lusitana um importante sopro de inovação.

3. LEITURA DAS INTERTEXTUALIDADES NAS *METAMORFOSES* DE ANTONIO DINIS

3.1 Notícia biográfica de Ovídio e de Antonio Dinis

O poeta latino Ovídio nasceu na Itália central, em Sulmona, em 43 a.C., filho de uma família da classe eqüestre e, desde muito novo, aficionado a poesia. Foi mandado a Roma, quando jovem, para estudar, tendo aulas com os maiores mestres de eloqüência e os gramáticos mais célebres da época. Dos poetas líricos da época de Augusto, Ovídio é apontado como o mais versátil (CARDOSO, 1989), por seu talento e facilidade em compor versos nos mais diversos gêneros difundidos em sua época. É nas elegias, contudo, que o poeta tem sua maior produção poética.

Da vasta criação ovidiana, destaca-se neste trabalho a complexa reunião das lendas da mitologia latina, em versos hexâmetros datílicos, intitulada *Metamorphoseon libri XV – As Metamorfoses*. Nessa obra, o autor faz uma verdadeira compilação da mitologia popular difundida em Roma, de forma a tornar-se, hoje, obra de referência para estudiosos da mitologia. Sua importância consiste, além do primor estético, no registro, para as gerações futuras, do que eram os mitos conhecidos pelos romanos, uma vez que o autor não criou as histórias, mas retirou-as do imaginário popular.

Sobre o valor estético dos versos do autor, afirma Cardoso (1989) que, nas *Metamorfoses*, “O talento descritivo de Ovídio salta aos olhos em qualquer momento” (p. 81), e “a beleza e a delicadeza dos quadros mitológicos (...) [revelam] o brilho de uma imaginação exuberante” (p.83). É pouco questionado o talento criativo do autor; em suas próprias palavras, “o que tentava dizer era em verso” - *et quod temptabam dicere versus erat* (Tristium, IV, X).

As *Metamorfoses* ganham destaque, ainda, pela sua inovação de gênero: ainda hoje não existe um consenso da crítica em classificar a obra como épica ou lírica, poema

didático ou narrativa em verso, ou ainda um gênero inédito – e exclusivo – desenvolvido pelo autor e existente apenas nesta obra específica. Cardoso (1989) sugere considerá-lo um poema lírico, por ser “uma sucessão de quadros coloridos e belos, onde não falta movimento, a caracterização pessoal e a expressão da subjetividade” (p.81).

Os poemas de Ovídio, reunidos nos *Metamorphoseon Libri XV*, narram uma mitologia que não é fruto da invenção do poeta, mas faz parte, como aponta Brandão (1991) a respeito da mimese, do *corpus* coletivo, do conjunto de crenças e histórias que faziam parte do imaginário popular romano – exclui-se, evidentemente, a metamorfose de Júlio César, esta uma criação artística original. As *Metamorfoses* se constroem segundo uma estrutura básica recorrente, na seguinte seqüência: introdução do(s) protagonista(s), introdução do(s) antagonista(s), ação, afronta a algum deus ou fatalidade do destino e metamorfose por intervenção divina.

A influência de Ovídio sobre as gerações posteriores é bastante ampla; segundo Cândido Lusitano (apud OLIVA NETO, 2000, p. 17), “Ovídio foi um Poeta de merecida fama e tão conhecido em todos os séculos, que duvido que houvesse Poeta que dele não tivesse lição”. Relevando-se o exagero do autor, pode-se afirmar, contudo, que a criação poética do autor latino obteve eco em muitos outros poetas, atingiu seu ápice em apreciação durante o período do Arcadismo e ainda hoje é lido pelos amantes da literatura e estudado por críticos.

Cerca de dezoito séculos depois, a influência ovidiana encontra seu ápice na obra de um autor português: Antonio Dinis da Cruz e Silva, o Elpino Nonacriense da Arcádia Lusitana. Seus dados biográficos encontram-se registrados em dois inquéritos judiciais que se fizeram acerca de seus ascendentes, como requisito para, primeiramente, ser admitido à Leitura do Desembargo do Paço, em 1754, e, posteriormente, em 1779, para receber o hábito da ordem de São Bento de Avis.

Antonio Dinis da Cruz e Silva nasceu em Lisboa, em 1731, e desde jovem encaminhou-se aos estudos jurídicos. Exerceu importantes funções na magistratura, das quais se destacam a atuação, em 1791, como um dos juízes responsáveis pelo julgamento dos inconfidentes brasileiros, entre os quais também poetas como Tomás Antonio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto, todos condenados. Sua rígida atuação nesse caso – condenou todos os revoltosos – valeu-lhe a nomeação de Chanceler da Relação do Rio de Janeiro, cargo que exerceu até sua morte, em 1799.

Os anos que viveu no Brasil marcaram-lhe fortemente a produção poética. O cenário brasileiro se mostra nas odes pindáricas e anacreônticas, gênero cultivado com facilidade pelo autor. Segundo Figueiredo (1966), “são as suas mais felizes composições breves, nas quais por vezes conseguia graça, harmonia, delicadeza de conceito e sentimento, facilidade métrica” (p. 287). Essas obras têm como aspectos salientes “a identificação ideológica com o regime pombalino [...], o apagamento do lirismo pessoal, que bem sentia não condizer com a sua condição de magistrado, e um esboço de realismo social” (LOPES; SARAIVA. 2000, P. 607).

É, no entanto, na imitação de Ovídio que a presença da paisagem brasileira se faz mais evidente, com descrições grandiosas que lembram o discurso épico. Essa obra, também intitulada *Metamorfoses* e composta por doze livros, narra, em versos decassílabos, as transformações acontecidas mitologicamente no Brasil, de forma a compor elementos da fauna, da flora e da geografia nacionais. As plantas e animais do país são, para o autor, metamorfoses de amantes apaixonados, que, por intervenção dos deuses, são salvos de algum sofrimento por meio das transformações. Encontram-se, nessa obra, os mitos do surgimento da cascata da Tijuca, da mariposa, do beija-flor, do manacá, do bem-te-vi, entre muitos outros.

A crítica reserva maior admiração apenas a uma de suas criações, o poema herói-cômico chamado *O Hissope*. Este poema, uma sátira social escrita sob influência do iluminismo pombalino com forte aspecto anticlerical, sobre figuras conhecidas da sociedade portuguesa, foi amplamente divulgado em Portugal, através de cópias manuscritas. Além do *Hissope*, escreveu também uma comédia, *O falso heroísmo*, que ridiculariza a vaidade genealógica que dominava a elite portuguesa.

3.2 Análise dos cantos das *Metamorfoses*

Metamorfose I – A Tijuca⁹

A primeira narrativa da seqüência de metamorfoses – e a única em que a causa da desgraça não é o amor, mas, ao contrário, a aversão a ele – é a que conta o surgimento da cascata da Tijuca, figura de destaque no cenário do Rio de Janeiro, celebrada, também na pintura, por artistas como Debret, Augusto Duarte, Nicolas Taunay e Chambelain (Siqueira, 2006). A introdução da obra é, também, um convite ao leitor para conhecer as belezas naturais do Brasil – convite, inclusive, expresso em estrofe destacada, ao final da narrativa, com indicação de ser um bom lugar para se “passar em útil ócio”.

Seguindo a estrutura ovidiana, Dinis narra a transformação de uma ninfa, de nome Tijuca, na cascata que lhe conservou o nome. Inicialmente, apresentam-se ao leitor a beleza e as virtudes da moça, especificamente seu talento na arte da caça:

[Tijuca] 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

⁹ Tijuca é o nome de uma série de elementos da geografia do Rio de Janeiro. Na narrativa em questão, refere-se à Cascata da Tijuca, uma queda d’água localizada na Floresta da Tijuca.

De seus fragueiros pés a ligeireza.¹⁰
(p. 283)

Seu valor no domínio do arco e da flecha acaba por correr a mata, e sua fama lhe traz uma glória que, como é recorrente em Ovídio, seria a causa de sua desgraça. A ninfa, então, torna-se objeto de culto entre os habitantes das matas. Importa ressaltar, aqui, que o autor não se refere aos moradores das matas, em nenhum momento, como “indígenas”.

Tal opção, à primeira análise, aparenta contradição, uma vez que o conjunto das *Metamorfoses* parece apresentar, como propósito, a ilustração de cenários tipicamente brasileiros – o que incluiria, evidentemente, seus moradores primitivos. Contudo, em defesa do autor, pode-se observar que a inclusão de índios, em uma estrutura que já fundia mitologia greco-romana a paisagens americanas, poderia sobrecarregar as narrativas com elementos demasiadamente diversos. Desse modo, cria-se a ilusão de que, em um passado mítico, o Brasil fora habitado não por índios, mas pelos mesmos seres da mitologia greco-romana – incluindo-se os habitantes comuns daquelas regiões, como os pastores e agricultores – e, posteriormente, chegou à forma como foi conhecida pelos conquistadores.

O texto demonstra, portanto, uma preocupação em não exagerar na mistura de temas e de figuras. Desse modo, o autor opta pela inclusão maior de elementos europeus, em detrimento da realidade brasileira – que fica limitada ao exotismo do cenário natural – o que pode ser lido como um enobrecimento da origem, tópico tão explorado pelas retóricas antigas.

¹⁰ Todas as citações das *Metamorfoses* de António Dinis são retiradas da seguinte obra: CRUZ E SILVA, António Dinis da. *Obras de António Dinis da Cruz e Silva*. Introdução, fixação de texto e notas de Maria Luísa Malaquias Urbano. Lisboa: Edições Colibri, 2001.

A preferência pelos elementos externos ao Brasil se reflete, em seguida, na punição à jovem ninfa, que desagrade Diana, deusa da caça, invejosa por ver seus altares vazios, enquanto Tijuca é quem recebe abundância de culto. Para acabar com a concorrência da ninfa, a deusa olímpica providencia o sumiço de suas setas e de seu arco, ao mesmo tempo em que envia um assassino feroz e faminto: um tigre. Ora, em um poema que tem, como propósito, ufanar-se do cenário brasileiro, seria coerente e agradável ao leitor encontrar, como instrumento da vingança, ao menos uma onça, animal comum nas terras da colônia. Contudo, como afirmado anteriormente, o autor opta por restringir a presença brasileira apenas ao cenário ou ao elemento que se vai metamorfosear.

Ao final da narrativa, a ninfa, acuada no topo de uma alta rocha, desarmada e sem ter por onde fugir do tigre, implora aos deuses – olímpicos, como se evidencia pelo seu clamor aos Numes, e não simplesmente a deuses – que a salvem. Assim como em Ovídio, a intervenção dos deuses não se dá por meio de um salvamento propriamente dito. Uma vez que o agressor fora enviado por uma deusa, não caberia aos outros deuses intervirem diretamente no tigre – o que seria certamente mais fácil, mas poderia ser extremamente ofensivo a quem o enviou –, por isso, resta a ação típica da narrativa deste gênero: transformar a ninfa Tijuca em algo que se assemelhe à situação vivida por ela no momento, para que, no futuro, todos possam se lembrar de sua história. Então, chorando no topo da rocha, a ninfa vê suas lágrimas aumentarem intensamente, até que de seus olhos deságüem uma torrente de águas, e seu corpo se desfaça, dando lugar a uma cascata:

[...]subitamente de seus olhos
Em borbulhões rebentam duas fontes[...]
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,

Desenhando se vai pela agra serra
Toda em água Tijuca transmudada.
(p. 284)

Esta transformação se identifica diretamente com o mito de Aretusa, narrado por Ovídio em suas *Metamorfoses*. Nele, a ninfa também se converte em água:

Occupat obsessos sudor mihi frigidus artus
Caeruleaeque cadunt toto de corpore guttae;
Quaque pedem moui, manat locus eque capillis
Ros cadit et citius, quam nunc tibi facta renarro,
In latices mutor.¹¹
(V, vv. 632-636)

Metamorfose II – O Cristal¹² e o Topázio¹³

A segunda narrativa das *Metamorfoses* destoa do conjunto de poemas em vários aspectos: primeiramente, não trata de nada especificamente brasileiro – o cristal e o topázio são minerais encontrados em qualquer região de minérios. Tampouco tem como proposta exaltar algum cenário da colônia, ou ainda exercitar a imaginação poética, com a mistura Brasil e Roma. Na verdade, o único elemento que mantém este poema coerente à proposta dos outros onze é o fato de que, a despeito de todos os elementos que denunciam o contrário, a narrativa se desenvolve, de fato, no Brasil – ou ao menos na América, a julgar pelos primeiros versos:

Inda no seio da espumosa Tétis
Às atrevidas proas se ocultava
Da madre Terra a quarta parte nova
(p. 284)

¹¹ Um suor frio invade os meus membros
E gotas azuladas rolam por todo o meu corpo.
O local por onde movo os meus pés jorra água, dos meus cabelos
Cai orvalho e com maior rapidez do que conto agora,
transformo-me em manancial.
(tradução livre)

¹² O cristal é um vidro superior, de muita pureza, transparência e brilho.

¹³ O topázio é um mineral bastante usado em joalheria e considerado como pedra semi-preciosa. Quando puro, é transparente, mas é em geral matizado por impurezas.

À parte a referência expressa ao novo mundo, todo o resto é absolutamente europeu – desde a presença de ninfas até nova aparição de um tigre. A descrição da bela Cristália é típica dos árcades brasileiros, que, assim como Dinis, descreviam suas amadas com elementos comparativos da cultura européia, como picos enevoados, rochedos, estações frias, e com traços do padrão europeu de beleza da época. Observe-se a descrição tipicamente camoniana¹⁴ da ninfa:

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.
(p. 284)

Já Topázio, um “rústico silvano” – destaque-se, aqui, o aparecimento de uma figura indígena, ainda que pouquíssimo desenvolvida – não merece descrição, talvez não se prestar aos interesses do poema, notadamente avesso à exposição realista do indígena brasileiro.

Enfim, o poema narra a paixão fulminante de Topázio por Cristália – tão linda que fazia inveja à própria Vênus. Como a maioria das ninfas de Ovídio e, como se verificará, de Dinis, Cristália preza por sua “virginal pureza” e, para não perdê-la,

¹⁴ Em *Os Lusíadas*, Camões descreve Vênus com os mesmos padrões de beleza e recursos descritivos semelhantes aos de Dinis:

Os crespos fios d'ouro se esparziam
Pelo colo, que a neve escurecia;
Andando, as lácteas tetas lhe tremiam,
Com quem Amor brincava, e não se via;
Da alva petrina flamas lhe saíam,
Onde o Menino as almas acendia;
Pelas lisas colunas lhe trepavam
Desejos, que como hera se enrolavam.
(CAMÕES, 1980, estrofe 36)

recorre aos deuses, que a transformam em cristal. O apaixonado Topázio, desesperado, merece a piedade divina e também é transformado em um mineral – a pedra de mesmo nome. A transformação de Cristália em mineral relaciona-se diretamente à sofrida por Anaxárete, no décimo-quarto canto das *Metamorfoses* de Ovídio. No poema português, o processo de cristalização da ninfa é descrito da seguinte forma:

Disse, e subitamente (caso estranho!)
Os delicados membros se lhe gelam,
E em transparente pedra se convertem,
Sem que da antiga alvura nada percam.
E qual cândido jaspe, a quem deu vida
De Policleto, ou Fídias, a mão destra,
Tal fica a bela Ninfa.
(p. 287-288)

Assim como Cristália converte-se em um mineral de grande valor, também Anaxárete, ao se petrificar, é transformada em uma estátua famosa, digna dos grandes escultores da Antigüidade:

vixque bene inpositum lecto prospexerat Iphin:
deriguere oculi, calidusque e corpore sanguis
inducto pallore fugit, conataque retro
ferre pedes haesit, conata avertere vultus
hoc quoque non potuit, paulatimque occupat artus,
quod fuit in duro iam pridem pectore, saxum.
neve ea ficta putes, dominae sub imagine signum
servat adhuc Salamis¹⁵
(Ov., Met., XIV, vv. 753-760)

Ao final da narrativa é que se revela, enfim, o propósito de sua existência: Dinis recorre a certo Sílvio – provavelmente o senhor José António da Silva, assistente na Capitania de Pernambuco, conforme dedicatória –, morador do Brasil, e pede para que

¹⁵ Logo que viu Ífis colocado sobre o leito mortuário,
Os olhos ficaram imóveis, o sangue quente abandonou o seu corpo,
Que empalideceu completamente e, ao tentar retroceder, ficou cravada;
Ao tentar voltar o rosto, também não o pôde fazer, e, pouco a pouco,
Invade-lhe o corpo a pedra que desde há muito tinha
Alojada no seu duro coração.
E para que não penses que isto é pura invenção,
Salamina ainda conserva uma estátua que representa a dama
(tradução livre)

ele, inspirado pela bela história que acabou de ler, ofereça à Academia de Dinis riqueza semelhante à das pedras preciosas. Mais que pedir donativos, o poeta ainda promete uma contrapartida: o nome de Sílvio será levado “às Estrelas”, uma vez que, na Academia de Dinis, as “Ninfas de Permesseo [...] mil vezes / de entrar se não pejam”.

Neste momento, verifica-se uma atuação ambivalente: por um lado, o poeta se vangloria de sua arte e de sua academia literária, ousando prometer grandiosa fama àquele a quem seus poemas cantarem; por outro lado, se humilha, ao implorar por doações financeiras – usando a metáfora das pedras preciosas –, em troca de cantar seu benfeitor:

Graciosíssimo Sílvio, tu, que habitas
Os ricos campos, que pisaram vivos
A bela ninfa e o desgraçado amante;
Onde ainda depois de tantos anos
Em finas pedras convertidos brotam:
Se do pobre Museu do teu Elpino
Inda cuidado tens; ah! tu com elas
Cuida, amigo, também de enriquecê-lo.
(p. 288)

Constata-se, portanto, que o cenário brasileiro, neste poema, é apenas um pretexto para chamar a atenção da autoridade brasileira e conseguir suas graças. Pode-se afirmar que este canto das *Metamorfoses* é, possivelmente, o mais fraco artisticamente: a narrativa não tem originalidade alguma, a ação é muito reduzida, não há nenhum deus, especificamente, que participe da ação; no início do texto, o narrador informa que a beleza de Cristália poderia causar inveja na própria Vênus, fato que, por si só, daria margem a outra história – afinal, a mitologia mostra que a deusa da beleza nunca aceitou competição e sempre foi muito agressiva quando se sentia ameaçada em seu principal atributo.

O autor, no entanto, em lugar de desenvolver este conflito, que seria riquíssimo, deixa de usar essa informação, que fica perdida no texto e ao final se mostra

desnecessária – porque, afinal, neste canto não importa a participação mitológica, e sim a conclusão rápida do conflito, para que se chegue mais rapidamente ao rogo final.

Justifica-se, contudo, a presença deste poema nas *Metamorfoses* por sua atuação dentro do todo: no conjunto dos doze cantos, esta segunda narrativa atua como uma dedicatória, uma demonstração de humildade frente ao Mecenas. Lido isoladamente, o poema é pouco interessante, mas, considerando-se o contexto da obra e sua função dentro dela, percebe-se que o canto reduzido e pouco inspirado tem um papel significativo.

Metamorfose III – A Mariposa¹⁶

Esta narrativa inicia-se como todas as outras da obra e, até o desenvolvimento do conflito, sugere ao leitor seguir a estrutura recorrente. Contudo, a metamorfose da ninfa Mariposa é surpreendente e original, a partir do momento em que o conflito toma novo rumo.

Inicialmente, o narrador apresenta uma ninfa que, como as outras de Dinis, é descrita como extremamente bela e orgulhosa de sua castidade. A beleza descrita atinge, à primeira vista, um jovem que a encontra, por acaso, no templo de Diana. Tomado por uma paixão incontrolável, o moço tenta de todas as formas conquistar o coração de Mariposa. Contudo, se ao jovem Cupido acertara com a seta de ouro, coube à ninfa ser alvejada pela seta de chumbo, que causa repúdio. Neste momento, o leitor, se já conhece as outras histórias das *Metamorfoses*, é inclinado a esperar o desfecho típico: o moço vai articular algum meio de tomar a bela ninfa como amante, e a deusa Diana – a quem Mariposa ofertava seus sacrifícios – a transformará em algo, para preservar sua pureza. O narrador, entretanto, cria um conflito totalmente diferente.

¹⁶ As mariposas são insetos lepidópteros de vôo noturno. Apresentam variado tamanho e coloração – muitas vezes sendo confundidos com borboletas.

Ao contrário dos outros amantes, que tentavam conquistar sua amada à força – recurso também comum em Ovídio, segundo quem até os deuses mais poderosos recorriam a esse artifício, como no rapto de Europa por Júpiter – o jovem apaixonado passa a desenvolver um sentimento tipicamente ultra-romântico. Esgotados todos os recursos sedutores para conquistar Mariposa, seu amado se entrega, então, ao desgosto, e começa a definhar por amor.

Esta metamorfose repete a mesma ação desenvolvida na história de Apolo e Dafne, conforme narrada por Ovídio, no canto I. No mito latino, Apolo ofende Cupido, e, como castigo, o deus do amor o atinge com a seta dourada, enquanto, em seguida, alveja a bela Dafne com a seta de chumbo. O desespero de amar e não ser correspondido é semelhante, mas, em Ovídio, não há espaço para um homem apaixonado escolher a morte, face à rejeição da amada. Desta forma, Apolo, como é típico dos deuses clássicos, persegue duramente sua ninfa amada, até que a beleza invoca a ajuda dos deuses, sendo transformada em um loureiro.

É curioso notar que Dinis, em meados do século XVIII, já constrói um personagem capaz de morrer por amor e o introduz em um ambiente relativamente oposto a essa postura. É essa coragem de ousar, mesmo quando limitado a uma estética rígida e pré-determinada, que confere a Dinis um papel especial dentro do Arcadismo luso-brasileiro. O jovem sem nome que se apaixona por Mariposa, alheio ao racionalismo e ao pragmatismo da sociedade clássica greco-romana, é capaz de usar seus últimos suspiros para, em vez de pedir ajuda, fazer saber a sua amada que é por causa dela que ele entrega a vida:

As carnes se lhe encovam, e lentamente
Deste modo o infeliz se foi finando;
Até que finalmente aflito entrega
Nas mãos do fero Amor a mesta vida,
Sendo da Ninfa o nome a voz extrema
Que sair se lhe ouviu da boca fria.

(p. 290)

A ninfa Mariposa, por sua vez, diante da morte de seu pretendente, age como a típica musa romântica: assiste ao definhar do jovem apaixonado, não com piedade, mas com orgulho de saber que sua beleza era tamanha:

(...) Mariposa endurecida,
Seus rogos e seus prantos escutava
Qual ouve bronca penha em brava costa
Roncar do irado mar as altas vagas.
(...) Por ventura
De terna compaixão algumas mostras
Deu seu coração, deram seus olhos?
Não: antes de cruel vaidade alheia,
A gozar se dispôs c'os próprios olhos
Do lúgubre troféu, que Amor alçava
À sua formosura, aos seus rigores.
(p. 290)

Contudo, Mariposa não fica ileso por sua atitude: embora aja como heroína romântica, ela ainda vive o tempo dos deuses olímpicos e está sujeita, portanto, às leis divinas. A vigia e juíza dos mortais, Nemesis, não perdoa tal atitude e exige que a ninfa seja castigada. Cabe a Cupido, então, a tarefa de provocar em Mariposa o amor pelo jovem que morrera por ela. Ressalte-se que a punição está à altura do crime cometido: atormentada de amor, a ninfa resolve também morrer pelo jovem, atirando-se sobre sua pira funerária – um final típico dos amores impossíveis do Romantismo.

É nesse momento, entretanto, que Diana intervém e, apiedando-se de tão fiel serva, a poupa da morte e a transforma no inseto de mesmo nome. À parte o final já esperado – não poderia ser diferente, uma vez ser esta a proposta da obra – a narrativa se destaca no conjunto de metamorfoses, exatamente pelo seu caráter inovador e pela curiosidade que suscita, ao unir ultra-romantismo e classicismo.

A união, como não poderia deixar de ser, soa artificial – unem-se romantismo, cenas brasileiras e costumes da Antigüidade, como a cremação de corpos na pira

funerária –, mas isto não compromete a qualidade do poema, uma vez que ele se filia a um projeto literário que já tem, como princípio, o anacronismo e a união de realidades conflitantes. Além disso, a morte do jovem amante se assemelha a outra narrativa de Ovídio, contida no canto IV: o amor de Clítia por Apolo. Também nesta narrativa, Clítia, vendo-se desprezada por seu amado, deixa-se ficar, por nove dias, exposta ao tempo, sem comer, beber, nem se levantar do chão, até que se converte em girassol. O sofrimento do jovem apaixonado por Mariposa é mais intenso que o de Clítia e a descrição de suas dores é mais detalhada, por isso, embora o tema seja imitado de uma narrativa de Ovídio, a maneira como o autor português a desenvolve é particular.

Por fim, na estrofe final, o narrador faz seu tradicional comentário a quem o poema é dedicado – neste caso, a certa Marília:

Belíssima Marília, que tirana
Ouves os meus ais, e os meus ais desprezas,
De Mariposa na funesta sorte
Toma, insensível ninfa, toma exemplo.
(p. 292)

O recado do narrador é claro: que cuide Marília para não desprezar os amores do poeta, a fim de que não afronte os deuses, da mesma forma como Mariposa fizera. É uma declaração de amor desesperada, a se considerar o destino de Mariposa. Assim como as personagens da narrativa assumem caracteres ultra-românticos, também ao final o narrador tenta enternecer o coração de sua amada com alusões a mortes e castigos, evidenciando uma expressão inovador no contexto do sentimentalismo árcade.

Metamorfose IV – O Cauí¹⁷

A quarta narrativa das *Metamorfozes* contará uma transformação bastante brasileira, em oposição às duas narrativas anteriores, que destoam do contexto e da

¹⁷ O cauí (*Euterpe edulis*) é uma palmeira nativa da Mata Atlântica, conhecida atualmente como juçara. É a mais famosa das palmeiras das quais se extrai o palmito, mas está ameaçada de extinção, devido à exploração predatória.

proposta da obra. Já no início da narrativa, o narrador estabelece o espaço como sendo as margens do rio Paraíba, o que situa a história em um tempo, pelo menos, bastante posterior ao tempo mítico das outras metamorfoses. Nelas, o espaço era apenas sugerido, com indicações de serem terras brasileiras – no tempo mitológico das outras narrativas, o espaço não era marcado especificamente, porque a ação se desenrola em um estágio fictício anterior ao domínio dos índios.

O protagonista, um jovem chamado Cauí – que não é assinalado pelo narrador como sendo índio, mas simplesmente um “mancebo” – se apaixona por uma ninfa de nome Itaubira, mas tem de conviver com a paixão da irmã, Itaúna, a quem não corresponde. O idílio vivido pelo casal é perturbado pela ação do Ciúme, descrito como “infame monstro”, que provoca em Itaubira a desconfiança de que sua irmã poderia estar se relacionando com Cauí. Nesse momento, a narrativa torna-se tão semelhante a um mito já retratado por Ovídio que Dinis excede a imitação e beira o plágio: mudados os personagens, o mito é o mesmo. O mito em questão é o de Céfalos e Prócris e está contido no sétimo canto dos *Metamorphoseon Libri*. No texto ovidiano, Prócris decide seguir Céfalos, seu marido, pelo interior do bosque, por desconfiar de sua fidelidade. Assim, escondida a observá-lo caçando permanece Prócris; entretanto, seu marido ouve os ruídos da esposa e, julgando tratar-se de algum animal selvagem, imediatamente lança-lhe um dardo mortal.

Na narrativa criada pelo autor português, a ação é exatamente a mesma. O desfecho também – Cauí percebe que matou sua amada e se desespera:

A sua turbação, sua impaciência,
A pressa, com que corre, lhe não deixam
No ruído atentar, de que era causa,
Movendo impetuosa as bastas ramas
Da intrincada floresta. Neste tempo
O mesquinho Cauí alborotado
Do súbito rumor, e presumindo
Que dele origem era alguma fera,

Das armas lança mão. (...)
Toma o arco Cauí, e nele a seta
Prontamente embebendo, o tiro aponta
Para onde o grão rumor alçar-se ouvia.
Veloz a seta voa, e em continente
Os ouvidos lhe fere um ai piedoso,
Que de Itaubira ser se lhe figura.
(p. 294-295)

O mesmo acontece com Céfalos:

postera depulerant Aurorae lumina noctem:
egredior silvamque peto victorque per herbas
"aura, veni" dixi "nostroque medere labori!"
et subito gemitus inter mea verba videbar
nescio quos audisse; "veni" tamen "optima!" dicens
fronde levem rursus strepitum faciente caduca
sum ratus esse feram telumque volatile misi:
Procris erat medioque tenens in pectore vulnus
"ei mihi" conclamat! vox est ubi cognita fidae
coniugis, ad vocem praeceps amensque cucurri.¹⁸
(VII, vv. 835-844)

A conclusão dos mitos, contudo, é diferenciada. Nesta narrativa específica de Ovídio não ocorre metamorfose. Já em Dinis, inexplicavelmente a jovem Itaubira, logo após morrer, converte-se em água. Seu amado Cauí, então, procura de todas as formas não deixar essa água escorrer pelo chão, até que os deuses se apiedam dele e o transformam em uma árvore. Mesmo assim, o moço não deixa de tentar se aproximar de sua amada, razão pela qual a palmeira cauí cresce às margens dos rios, com suas raízes – os pés de Cauí – estendidas a tocar a água.

¹⁸ No dia seguinte, a luminosa Aurora tinha já afugentado a noite; Saio, vou ao bosque, e satisfeito com a caçada, deitei-me na erva e disse: "Vem, brisa, e alivia o meu cansaço". Pareceu-me, de imediato, ouvir gemidos após as minhas palavras; Mas, mesmo assim, disse: "Vem, grata como nenhuma". Uma folha, caindo, produziu novo ruído, Pensando ser uma fera, atirei o dardo; Era Prócris que pressionando a ferida no meio do peito, Grita: "Ai de mim!". Reconheci a voz da minha esposa fiel E corri até sua voz, desesperado e enlouquecido. (tradução livre)

É curioso observar-se que o processo de transformação em vegetal é descrito de forma absolutamente semelhante em Dinis e em Ovídio, evidenciando a prática da *contaminatio*. No caso de Cauí, sua conversão em palmeira é descrita como:

(...) os ligeiros pés subitamente
À terra se lhe pegam, e na terra
Profundamente se lhe vão cravando,
Em torcidas raízes convertidos;
Os braços se lhe estendem, e se mudam
Em retorcidos ramos, que de folhas
Em ramos vestem suas mãos tornadas.
Os cabelos se eriçam, e em vergôntes
Da mesma folha ornadas se convertem.
Ásp'ra cortiça lhe envolve o corpo.
(p. 296)

Por sua vez, narra-se desta forma a transformação de Dafne em loureiro:

dixit et eliso percussis aere pennis
inpiger umbrosa Parnasi constitit arce
eque sagittifera prompsit duo tela pharetra
diversorum operum: fugat hoc, facit illud amorem;
quod facit, auratum est et cuspidem fulget acuta,
quod fugat, obtusum est et habet sub harundine plumbum.¹⁹
(I, vv. 466-471).

O texto português termina, como de praxe, com uma mensagem utilitarista, dessa vez sugerindo a um senhor Luís Botelho que pinte em tela a narrativa que acabou de ler, com a promessa de eternizar os nomes de ambos. Percebe-se que o autor – neste momento, é possível se extrapolar os limites do narrador, uma vez que a narrativa terminou e a dedicatória é uma mensagem do próprio Dinis a alguém real, e não a um narratário – considera suas obras como de uma grandeza universal, assumindo uma postura de altivez, por ter consciência de que produzia uma literatura superior.

¹⁹ Disse, e rasgando o ar com golpes de suas asas,
Diligente pousou no sombreado cume do Parnaso
E de sua aljava repleta retirou duas setas
De obras opostas: este afungenta, aquele provoca o amor;
O que causa é feito de ouro e tem a ponta curva e fina,
O que afasta é feito de chumbo e é obtusa.
(tradução livre)

Metamorfose V – O Manacá²⁰ e o Beija-Flor²¹

O livro V da versão portuguesa, que narra a metamorfose do manacá e do beija-flor, é muito semelhante à metamorfose narrada no livro XI de Ovídio, que conta a história de Ésaco e Hespéria. Nos versos latinos, Ésaco é um troiano que, ao ver a ninfa Hespéria secando os cabelos ao Sol, apaixona-se loucamente e passa a persegui-la. Na perseguição, a ninfa pisa em uma serpente, vindo a morrer. O amante, desesperado, chora ao lado do corpo da amada, sentindo-se culpado. Na tentativa de redimir sua culpa, lança-se do alto do penhasco em busca da morte. Porém, Tétis, uma ninfa do mar, apieda-se do jovem e o transforma em uma ave, o mergulhão, que por isso vive a atirar-se à água, na tentativa de se afogar.

O texto de Antonio Dinis, por sua vez, narra também o amor, dessa vez correspondido, entre a ninfa Manacá e o jovem Colomim. Em uma tarde que passavam juntos, um javali ataca a ninfa e, antes que o namorado possa atingi-lo com uma flecha, o animal machuca fatalmente a jovem. Muitos dias passa Colomim chorando ao lado do corpo da amada, até que os deuses, comovidos com o sofrimento, transformam a ninfa em uma flor – o manacá.

O moço, no entanto, continua a chorar, desta vez ao lado da flor:

Cruéis os Céus, cruéis os deuses chama.
E a Manacá volvendo, entre seus braços
O frio corpo ternamente aperta
(p. 298)

²⁰ O manacá (*Tibouchina mutabilis*) é uma pequena árvore nativa da Mata Atlântica, característica por suas pequenas flores perfumadas de variada coloração, geralmente branca, roxa e principalmente lilás.

²¹ O beija-flor é uma das 322 espécies da família *Trochilidae*, todas elas assemelhadas. É uma ave de pequeno porte, de bico muito alongado, com formato adaptado para o tipo de flor de que cada espécie se alimenta. Encontrados no mundo todo, os beija-flores são muito populares no Brasil, onde muitas casas, especialmente no interior, mantêm um frasco com uma bebida adocicada, a fim de atrair as pequenas aves.

Mais uma vez os deuses se condoem do sofrimento e transformam o rapaz em uma ave. Tamanho era o amor, no entanto, que Colomim, mesmo transformado, continua a beijar a flor em que sua amada se tornou, sendo chamado, por isso, beija-flor.

(...) nesta forma
De beijar não deixou a flor mimosa;
Costume que conserva ainda agora.
(p. 299)

A transformação em ave é, assim como acontece em Ovídio, descrita com detalhes:

A grandeza perdendo, se lhe cobre
O atenuado corpo de mil penas,
Que de cores diversas esmaltadas,
São dos olhos, que o vêem, gostoso encanto.
As pernas igualmente se lhe encolhem;
E nos pés diminuindo-se-lhe os dedos,
Rebentam logo retorcidas unhas.
Os braços se lhe tornam leves cotos,
Que cobrindo-se vão de subtis plumas,
E da boca lhe sai um córneo bico.
(p. 299)

No décimo-quarto canto das *Metamorfoses*, Ovídio narra a transformação de

Pico em pássaro:

ille fugit, sed se solito velocius ipse
currere miratur: pennas in corpore vidit,
seque novam subito Latiis accedere silvis
indignatus avem duro fera robor a rostro
figit et iratus longis dat vulnera ramis;
purpureum chlamydis pennae traxere colorem;
fibula quod fuerat vestemque momorderat aurum,
pluma fit, et fulvo cervix praecingitur auro,
nec quicquam antiquum Pico nisi nomina restat.²²

²² Ele foge, e da própria ligeireza,
Da nímia rapidez vai admirado:
Eis que subitamente em si vê asas.
Afrontado, raivoso de sentir-se
Ave nova adejar nos lácios bosques,
Despede o fero bico aos duros troncos,
Com fúria aqui, a ali golpeia os ramos.
Cor de purpúreo manto as penas ficam,
Em penas o áureo nó também se torna,
Listra dourada lhe rodeia o colo,

(XIV, vv. 388-396)

Finalmente, uma nova musa é invocada, na dedicatória final: Isménia, certa moça que teria deixado a cidade para viver nos montes – uma alusão à vida pastoril invocada pelos árcades – a quem Dinis suplica que, refletindo na história que acabou de ler, venha alegrar a cidade com sua beleza:

Formosíssima Isménia, tu que deixas
Pelos desertos montes a Cidade,
E há tanto neles retirada vives!
Contempla o triste caso; e reflectindo,
Que não há na Cidade estes desastres,
Vem com teus belos olhos alegrar-nos.
(p. 299)

Ressalta-se que este canto, além de apresentar duas particularidades do cenário brasileiro como produto final da metamorfose, é o único a se referir, textualmente, ao nome do Brasil:

Num dos largos sertões, que em si encerra
Do Brasil o opulento e vasto Império
(p. 297)

Esta referência vem acompanhada de uma descrição bastante ufanista – “o opulento e vasto Império” – que, curiosamente, atribui ao Brasil o caráter de Império quando, à época em que foi escrito, o país era ainda colônia de Portugal. Pode-se perceber que o autor já antecipa um sentimento que seria mais intenso no século seguinte, quando os habitantes da colônia sentem que as terras brasileiras já são por demais grandiosas para continuarem subordinadas ao governo português. A mensagem do narrador, aqui, parece ser a de que o Brasil, pela sua grandeza e opulência, já seria um Império, seja independente ou não.

E a Pico do que foi só resta o nome.
(tradução de Bocage IN: OVÍDIO, 2000, p. 125-126)

Metamorfose VI – O bem-te-vi²³ e Macaé²⁴

A história de Macaé é a mais repleta de transformações, em todos os 12 cantos que compõem a obra de Dinis. Novamente, a causa do conflito é o amor, mas, dessa vez, a complicação não está na pureza da ninfa, ou na inveja de algum Deus, mas na atuação severa do pai de Macaé. Desde o início da narrativa, o cenário é bem estabelecido:

Numa serra de cressa penedia,
Que no Mar vem beber de Cabo Frio
(p. 299)

O leitor pode relacionar os dados geográficos fornecidos e concluir que a narrativa se desenvolve na serra do Macaé, no estado do Rio de Janeiro. Assim como na primeira narrativa, sobre a Cascata da Tijuca, o autor faz a criação mítica de um elemento exclusivo das terras brasileiras. Para isso, introduz, novamente, o elemento indígena, mas ainda sem enfatizá-lo ou apontá-lo como típico do Brasil. O pai da ninfa Macaé é apontado como o Cacique da região; apesar disso, o narrador, em lugar de nomeá-lo, finalmente, como índio, prefere o termo “bárbaro”:

Era esta Macaé única filha
De um bárbaro Cacique, que regia
As comarcãs Aldeias (...)
(p. 299)

É notável que, mais uma vez, o autor se recusa a deixar o elemento brasileiro dominar a narrativa; ao contrário, o que se observa é uma tentativa de desvincular do Brasil toda a ação, tornando-a a mais européia possível. Assim, índios deixam de ser índios, para tornarem-se bárbaros, embora, ao final do texto, transformem-se em elementos exclusivamente brasileiros. Logo adiante, contudo, verificar-se-á que, neste

²³ O bem-te-vi (*Pitangus sulphuratus*) é uma ave passeriforme, de coloração amarela no ventre, lista branca no alto da cabeça e asas negras. Seu nome deriva do som que o pássaro emite, semelhante à expressão “bem te vi”.

²⁴ O Rio Macaé banha o estado do Rio de Janeiro. Nasce na Serra do Macaé, em Nova Friburgo e tem um curso de aproximadamente 130 quilômetros, desaguando junto à cidade de Macaé.

canto, a presença clássica é menor, limitando-se ao cenário bucólico e ao recurso da metamorfose.

A ação se inicia com a notícia do amor que nutriam Macaé e um jovem, chamado apenas de Mancebo. Devido à severidade do pai, que como líder tribal deveria zelar pela conduta de sua filha e escolher o pretendente mais adequado a ela, Macaé e seu amado se vêem compelidos a encontrar um esconderijo, onde pudessem viver seu amor. O local encontrado é um típico cenário bucólico do classicismo, retomado à exaustão pelos árcades:

No mais cerrado das vizinhas selvas
Jazia um raso, mas pequeno campo,
A quem robustas árvores de em torno
Com os troncos cingiam. (...)
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
(p. 300)

Pode-se comparar esta bela descrição com cenário em que Ovídio faz desenrolar-se o episódio em que Actéon vê Diana nua, no terceiro canto de suas

Metamorfoses.

Vallis erat piceis et acuta densa cupressu,
nomine Gargaphie succinctae sacra Dianae,
cuius in extremo est antrum nemorale recessu
arte laboratum nulla: simulaverat artem
ingenio natura suo; nam pumice vivo
et levibus tofis nativum duxerat arcum;
fons sonat a dextra tenui perlucidus unda,
margine gramineo patulos incinctus hiatus.²⁵

²⁵ Havia um vale, denso em pinheiros e pontudos ciprestes,
Denominado Gargafia, consagrado a Diana caçadora,
Em cujo extremo há uma gruta coberta de mato

(III, vv. 155-162)

Naquele cenário, tipicamente bucólico, é que o casal imagina poder se encontrar à salvo dos olhares do Cacique – e assim seria, não fosse outra ninfa – ou outra índia – chamada Ita decidir espiar o jovem casal. Suas motivações são simplesmente as de uma alcoviteira: Ita tem por costume cuidar da vida alheia e divulgar suas descobertas – assim como a Fama, divindade da mitologia clássica que atuava como mensageira de Júpiter e andava, dia e noite, sem conseguir calar-se, levando ao público todo tipo de notícias, falsas ou verdadeiras. Não há, portanto, uma relação de ciúmes ou de maldade por parte daquela que será responsável pelo início da tragédia. Seguindo Macaé e o namorado, Ita descobre o lugar secreto e imediatamente faz conhecer, em toda a aldeia, o namoro proibido. O Cacique, encolerizado, decide vingar-se da desobediência da filha.

A vingança do Cacique é memorável, digna das clássicas tragédias gregas. O pai segue o casal até o esconderijo e, uma vez dado o flagrante, enterra um punhal no coração de Macaé, que imediatamente cai morta. Em seguida, insaciável em sua vingança, ataca o jovem amante com golpes sucessivos. Antes que pudesse completar sua vingança, contudo, o Cacique vê um de seus golpes cravarem-se na pedra: era a primeira metamorfose. Os deuses piedosos não permitem que o jovem sofra – embora já tenham permitido que Macaé sofresse uma morte cruel –, e o convertem em um monte que, em homenagem a sua amada, é ainda hoje chamado de Macaé.

Os mesmos deuses fazem com que o sangue da ninfa, e em seguida a própria jovem, transformem-se em rio, nomeado Rio Macaé. Esse rio nasce na serra de mesmo nome, de modo que se eternizou a proximidade e cumplicidade dos dois amantes. A

Em coisa alguma alterada por ninguém: a natureza havia imitado
A arte com seu próprio engenho, pois, com pomes viva
E leves tufos, havia desenhado uma abóbada natural.
Um manancial soa à direita, lançando um fio de água,
Enchendo uma abertura cercada de grama. (tradução livre)

partir de então, os deuses agem de uma maneira até então inédita na seqüência das metamorfoses: eles transformam o Cacique em tigre e Ita em bem-te-vi, dessa vez não por piedade, mas por punição.

Observa-se, neste canto, que não há referência expressa a elementos da cultura clássica greco-latina, com exceção de Zéfiro, o vento do Oeste. A presença brasileira é pequena, limitando-se ao cenário e ao pássaro bem-te-vi – a participação indígena limita-se ao nome Cacique, e não há qualquer referência a costumes, nomes ou instrumentos típicos dos nativos brasileiros. Além disso, o narrador, mais uma vez, opta por introduzir um tigre na narrativa, o que demonstra ou um desconhecimento da fauna brasileira, ou uma postura declarada de se deslocar da colônia tudo que não for, exclusivamente, objeto de metamorfose. A segunda hipótese parece ser a mais provável, tendo em vista que, em pleno século XVIII, é inconcebível que alguém suponha haver tigres no Brasil. Com isso, percebe-se novamente a preferência do autor por, em lugar de trazer a mitologia clássica ao Brasil, levar o Brasil à Antiga Roma.

Metamorfose VII – O diamante²⁶ e o jacinto²⁷

Após uma seqüência de narrativas envolvendo transformações em animais ou plantas, o sétimo canto das *Metamorfose*s conta o surgimento de minerais, assim como na metamorfose do cristal e do topázio. Desta feita, relações amorosas são novamente pretexto para contar o surgimento de duas pedras preciosas que, à época da colonização, eram abundantes no Brasil.

Os protagonistas da história são a ninfa Arapira e o moço Itaubí. Inicialmente, o narrador estabelece as características principais dos protagonistas, a fim de permitir ao

²⁶ O diamante é uma forma alotrópica do carbono, que se cristaliza em cristais com oito faces. É o mineral mais duro que se conhece, de alto valor, por sua aplicação na indústria e como jóia preciosa.

²⁷ O jacinto é uma pedra preciosa, mais conhecida atualmente como zircão amarelo-avermelhado.

leitor uma previsão do que irá suceder – as estruturas lineares e recorrentes das narrativas de Dinis permitem que o leitor, com poucas informações, já antecipe os acontecimentos trágicos que provocarão a metamorfose. Desta forma, o narrador pode se dedicar mais ao esforço poético, à construção de imagens e ao jogo verbal, em detrimento da ação.

Esta narrativa tem o espaço bem estabelecido:

Entre as ásperas serras, que rodeiam
O Cerro, que do frio o nome toma (...)
(p. 303)

Tal descrição aponta para o município de Serro, no estado de Minas Gerais, que, à época de Antonio Dinis, chamava-se "Arraial do Ribeirão das Minas de Santo Antônio do Bom Retiro do Serro do Frio". Como todas as ninfas de Dinis, também Arapira é a mais bela da região. Dentre as duas possibilidades de conflito – amor não correspondido ou aversão ao amor –, a narrativa se desenvolve a partir da segunda: Arapira não se agrada, em absoluto, das artes de Vênus, e prefere cultivar a força física e o talento para a caça – aproximando-se, por isso, da deusa Diana. Seu gosto pelas armas a torna uma moça rude e feroz:

Desde os primeiros anos costumada
A montar as feras pelas brenhas,
Tal dureza no peito contraíra,
Que à 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.
(p. 303)

Acostumada a desprezar todos seus pretendentes, Arapira se vê surpreendida por um que se demonstrará incansável na tentativa de conquistá-la: o jovem Itaubí, recém-saído da puberdade, muito rico e generoso. Como em todos os amores das *Metamorfoses*, aqui também o sentimento é despertado à primeira vista – talvez pelo

tamanho reduzido das narrativas, que não permite que se desenvolvam com maior profundidade os relacionamentos entre os casais.

O sentimento de Itaubí, contudo, é menosprezado pela ninfa, que, não satisfeita em negar o seu amor, ainda age com crueldade, fazendo pouco do sentimento do rapaz. Nem as juras de amor, nem os ricos presentes que o moço lhe envia são capazes de abrandar o coração de Arapira, por isso, seu pretendente toma um novo rumo para a conquista: a perseguição. Assim como, em Ovídio, Pã persegue Siringe (I, 583-747), por não se contentar que a negação de seu desejo, também em Dinis há uma cena semelhante de perseguição, com desfecho, contudo, diferente.

Enquanto, na obra latina, os deuses se apiedam de Siringe, por ser ela cultuadora da virgindade, em oposição ao devasso Pã, e a convertem em uma moita de bambus, antes que o amante pudesse tocá-la, na obra portuguesa a perseguição dura mais tempo – e a intervenção divina tarda a chegar. Na verdade, a virgindade de Arapira era devida à aversão às artes amorosas, de modo que não havia nada, em seu caráter, que a impedisse de se juntar amorosamente a um homem – diferentemente de Sírinx, que era consagrada a Diana.

Por causa disso, a perseguição toma rumos distintos, com a incansável corrida de Itaubira ao enalço de sua amada, acompanhada de súplicas e declarações de amor:

Ah Ninfa! de quem foges? por ventura
Sou um Tigre feroz? sou brava Onça,
Que a fartar em teu sangue a sede corra?
Quem te adora não sou, e quem daria
Por piedosa te ver contente a vida?
(p. 304)

Nada comove, contudo, o duro coração de Arapira, até que esta decide encerrar a perseguição à sua maneira:

(...) 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.
(p. 305)

É significativa a atitude da ninfa, em dois aspectos: primeiramente, por ser a jovem a agente que desencadeia a metamorfose, quando, nas outras narrativas, as moças sempre são pacientes, ou seja, alguém lhes provoca o mal e somente então os deuses se compadecem; em segundo lugar, Arapira é a única mulher que toma, de fato, alguma atitude para preservar sua vontade. Nas narrativas da mitologia clássica, as mulheres sempre são vítimas de seus amantes – ou são tomadas à força, ou alguma fatalidade as impede de serem tomadas, ou ainda algum deus intervém em seu favor. Nesta narrativa de Dinis, pela primeira vez uma mulher se reveste de uma atitude tipicamente masculina, dentro do contexto da obra – qual seja, armar-se e se defender. Arapira, então, mostra-se, mais que uma mulher cruel e de coração duro, uma mulher forte, capaz de fazer valer sua vontade, ainda que às custas de matar seu pretendente, não havendo outra opção.

Toda esta força, todavia, se desfaz por um capricho do deus Amor, que, a julgar pelas ações que toma nas *Metamorfoses*, tem como meta confundir ao máximo os corações dos homens. No caso da ninfa Arapira, mal vê cair morto o jovem que tanto a atormentava, é tomada por um amor incontrolável e se desespera, na tentativa de reanimar o corpo já tombado de Itaubí. Esta súbita paixão, se por um lado contribui para o esperado desfecho de metamorfose, por outro lado desmancha a força de uma personagem até então singular, e a torna similar a todas as outras ninfas do repertório dinisiano. Aquela que desprezava o amor e cultivava apenas a paixão pelas armas inverte as prioridades e, em nome do amor, crava em seu peito a mesma seta que alvejara o jovem Itaubí.

No momento de desespero da ninfa, destaca-se sua demonstração de luto:

Depois do arco quebrar e as duras setas,
a si própria torna, e delirante
Os cabelos arranca, o peito fere,
E contra os Céus exclama (...)
(p. 306)

Assim como já fora destacado anteriormente, em relação à pira funerária, aqui também se verifica uma atitude tipicamente do mundo clássico: o luto é assinalado arrancando-se os cabelos e machucando o próprio corpo, o que se verifica em muitos episódios de Ovídio, dos quais se destacam os lutos de Alcione:

postquam non invenit usquam,
percutit ora manu laniatque a pectore vestes
pectoraque ipsa ferit nec crines solvere curat²⁸
(XI, vv. 680-682)

E o de Tisbe:

Sed postquam remorata suos cognouit amores,
Percutit indignos claro plangore lacertos
Et laniata comas amplexaque corpus anmatum
Vulnera suppleuit lacrimis fletumque cruori
Miscuit et gelidis in uultibus oscula figens: (...) ²⁹
(IV, vv. 83-87)

Por fim, o deus Amor, tardiamente condoído pela tragédia que provocara, converte os corpos dos amantes em pedras preciosas: Arapira, em diamante, devido à sua dureza de coração – neste caso, características particulares da personagem condicionam sua transformação –, e Itaubí, em jacinto, gema que recebeu esse nome devido às últimas palavras do jovem: “já sinto...”

²⁸ Depois de não tê-lo encontrado
Golpeia o próprio rosto com as mãos e rasga o vestido de seu peito
E fere os próprios seios e não cessa de arrancar seus cabelos.
(tradução livre)

²⁹ Mas, depois de se deter, reconheceu o seu amado;
Bate com violência os seus braços inocentes, com audíveis lamentos
E, despedaçando os cabelos e abraçando o corpo amado,
Encheu as feridas de lágrimas e misturou ao sangue o seu pranto,
Beijando-lhe o rosto gelado.
(tradução livre)

Metamorfose VIII – A rosa do mato³⁰

A oitava metamorfose tem como tema o amor e a guerra e apresenta o grande dilema de um guerreiro apaixonado: partir à guerra e levar uma vida breve, porém gloriosa, ou ficar em suas terras, com a família, e viver longamente, mas sem ter seu nome conhecido. É o dilema de Aquiles, quando confrontado, por sua mãe, com as possibilidades de seu destino – e, como herói que era, opta pela fama, mesmo que à custa de morrer cedo. No poema de Dinis, os envolvidos nesta escolha são a ninfa Araciba e o índio Guassu. Ela, a mais formosa de toda a aldeia, e ele, o mais valoroso guerreiro.

Por ação da Discórdia – divindade que, assim como na mitologia clássica, está sempre envolvida nas guerras e inimizades – as tribos da região entram em guerra, e as nações vizinhas se unem para combater com maior força. Sendo Guassu o mais forte dos guerreiros, é eleito caudilho e deve assumir o comando das tropas aliadas. Contudo, partir à guerra significa deixar sua amada Araciba, e tal decisão parece ser muito difícil de ser tomada. O dilema é assim descrito pelo narrador:

Duma parte o amor lhe não consente
De Araciba apartar-se um só instante:
Doutra parte da Pátria a fama, a glória,
E seu próprio valor o estimulavam
O emprego a aceitar, que lhe of'reciam.
(p. 307)

Após passar longo tempo meditando sobre o que fazer, Guassu decide partir à guerra, em busca da tão sonhada glória. O momento da despedida dos amantes é de um lirismo ímpar e merece destaque:

Chegou enfim o desgraçado instante
De deixar Araciba: neste ponto
Dos dois amantes quais foram as ânsias,

³⁰ A rosa do mato (*rosa spp*) é uma flor bastante conhecida e cultivada no mundo, desde a Antigüidade. É a mesma rosa encontrada em floriculturas, mas, como indica o nome, em sua forma selvagem – sempre com coloração vermelha.

As queixas, os lamentos, os trespassos,
Os suspiros, os prantos, as promessas,
As truncadas palavras, referi-lo
De lástima não pode a triste Lira.
Vós, brandos corações de Amor feridos,
Que em transe igual vos vistes, vós julgai-o.
(p. 307-308)

A seqüência de substantivos (ânsias, queixas, lamentos etc) sugere uma ação ininterrupta – assim como o leitor lê os versos em um ritmo muito rápido e em estrutura repetitiva, supõe-se também entre as personagens em questão uma despedida de igual intensidade. O narrador, em lugar de despender dezenas de versos com a descrição minuciosa da despedida, prefere apenas apresentar ao leitor a atmosfera sentimental que envolvia tal despedida, e deixar a cargo de seu narratário a imaginação de como se teria sucedido o derradeiro encontro entre o casal. Este narratário, por sua vez, não é qualquer leitor, mas um leitor que já sofreu por amor e, exatamente por isso, sabe com propriedade o que aconteceu na despedida de Araci e Guassu, sendo desnecessárias maiores explicações.

Diferentemente de Aquiles, a quem a decisão de guerrear não fora nada difícil, Guassu tem uma razão sentimental para ficar, o que torna sua partida ainda mais dolorosa – nesse momento, o herói de Dinis se assemelha a Heitor, príncipe dos troianos. Se Aquiles morresse em batalha – como de fato aconteceu – não haveria ninguém para chorar sua morte, de modo que só restaria a ele a glória de uma vida guerreira. Já no herói de Dinis – e em Heitor –, a morte na guerra, por mais que trouxesse fama e alçasse seu nome às alturas, teria também como conseqüência a profunda dor causada em sua amada – e essa dor, provavelmente, não compensaria a fama conquistada. Percebe-se, portanto, que a personagem Guassu é bastante próxima do herói trágico, o que dá a ela uma complexidade muito maior, em relação às outras personagens das *Metamorfoses* de Dinis.

O aspecto trágico de Guassu se potencializa quando o herói consegue superar as aparentes duas únicas opções para sua vida, e a narrativa apresenta uma terceira opção que fora negada a Aquiles: a vitória na guerra, trazendo glória ao seu nome, e a vida longa, junto a seus amados. Tal opção é ainda mais trágica porque, a essa altura dos acontecimentos, já havia chegado à aldeia a notícia de que os soldados aliados haviam sido duramente derrotados. Araciba, mal recebe a notícia, entra em choque e age com o desespero típico do luto da Antigüidade grego-latina, como o já citado luto de Alcione:

A carpir-se começa em alto brados
Com despiedosas vozes, que truncavam
Uns após outros mil ternos soluços. (...)
Enfuriada logo às soltas tranças
Sem piedade se volve, e às mãos cheias
Os cabelos arranca, e fere o peito.
(p. 309)

A jovem ninfa é tomada pela loucura e passa dias e noites a chorar a morte de seu amado, até que tem uma visão do espectro de Guassu e decide juntar sua alma à dele. Na beira do cais onde se despediram, Araciba toma nas mãos uma flecha e tenta cometer suicídio. Contudo, antes que consiga concluir seu ato, seus braços se enrijecem, seguidos pelo corpo todo, até que toda a índia é transformada em um arbusto repleto de folhas brancas.

Algun tempo depois, eis que surpreendentemente chega à aldeia o guerreiro Guassu, acompanhado de seus soldados vitoriosos. Neste momento, o leitor percebe que, semelhantemente à tragédia clássica, não havia como Guassu escapar de seu destino trágico: ainda que conquistando a glória e regressando com vida, o herói não consegue seu final feliz, pois, se ele escapou de morrer na guerra, ao chegar em casa encontrou sua amante transformada e não pôde, de qualquer forma, ser feliz no amor e glorioso nas armas simultaneamente – assim como Édipo, que foge de seu lar adotivo para fazer, em Tebas, aquilo que estivera tentando evitar: matar o próprio pai. Tivesse o

herói morrido em batalha, o mito teria seu final triste, mas seria previsível e, aos olhos de um guerreiro, a fama conquistada compensaria a tristeza da separação. O destino, contudo, dá esperança a Guassu para, imediatamente, dar-lhe um golpe ainda mais doloroso com sua chegada: de que valeu a fama conquistada, se, retornando com vida, já não vive aquela com quem ele mais desejaria compartilhar a glória?

Informado do destino de Araciba, Guassu encontra o arbusto em que sua amada se transformara e, diante dele, permanece imóvel por muito tempo, lamentando a dor da perda. Após uma desesperada declaração de amor, as lágrimas abundantes do herói regam o chão onde está Araciba e, surpreendentemente, as brancas flores do arbusto de tornam vermelhas. O narrador explica os motivos:

(...) dando mostras
De que inda em nova forma convertida
Araciba com vê-lo, e seus extremos,
Se alegre, folga, e dentro em suas fibras
De amor o antigo fogo nutre e sente.
(p. 311)

Guassu não se esquece de sua amada e, enquanto definha por amor, não deixa de ir, todos os dias, regar com suas lágrimas o amado arbusto – que, por sua vez, enrubescida suas flores a cada encontro. Por fim, o herói morre, consumido pela tristeza, mas o arbusto nunca mais deixa o costume de mudar, sempre à mesma hora, a cor de suas flores.

Este mito criado por Dinis aproxima-se muito de duas narrativas contidas nas *Metamorfoses* de Ovídio. A primeira delas está no canto IV e conta a história de Píramo e Tisbe. As duas narrativas se assemelham pelo desenvolvimento do conflito, que se baseia na existência de um antagonista e, em seguida, de um equívoco.

No poema de Dinis, o antagonista é a guerra, que provoca a separação forçada do casal; em Ovídio, são os pais de Tisbe que impedem a felicidade do casal. Uma vez iniciado o conflito, ele atinge seu ápice trágico com o equívoco: assim como Araciba

julga estar morto seu amado, e com isso abre mão de sua própria vida, também Píramo julga ter perdido sua amada, por ver um lenço que Tisbe derrubara e, próximo a ele, uma leoa com a boca ensangüentada – e, em desespero, tira a própria vida.

O desfecho da confusão é o mesmo: Guassu e Tisbe também morrem em consequência da tragédia. A metamorfose relativa à história também é bastante similar – especialmente na transformação de cores. Também Píramo e Tisbe se convertem em um vegetal – uma amoreira – e também suas cores mudam, para refletir os acontecimentos que os envolveram. No mito ovidiano, o sangue dos dois amantes rega o chão onde está plantada uma amoreira, e, para que o mundo eternamente se lembre do acontecido, as amoras, até então brancas, enegrecem quando estão maduras.

A outra relação direta que se pode apontar entre este canto de Dinis é Ovídio está no mito de Ceice e Alcione, contido no canto XI da obra latina. Nos dois casos, há uma visão que influencia no desenvolvimento da história. Em Dinis, Araciba vê a alma de seu amado – uma visão que, como o leitor veria posteriormente, seria enganosa, fruto da imaginação atormentada da ninfa – enquanto, em Ovídio, Alcione fica sabendo, por meio de uma visão – verdadeira – que seu amado havia morrido em um naufrágio. As reações de ambas as personagens diante da visão são as mesmas: dirigem-se o ao local onde, pela última vez, falaram com seus amados, e lá decidem tirar a própria vida – sendo impedidas pelos deuses, que transformam Araciba em arbusto e Alcione em pássaro.

Metamorfose IX – O Itambé³¹

A história de Itambé, assim como na metamorfose do diamante e do jacinto, tem seu espaço definido com clareza: também em Minas Gerais, trata-se do município de

³¹ O Monte Itambé localiza-se no estado de Minas Gerais, na cidade que hoje se chama Santo Antonio do Itambé. À época da redação das *Metamorfoses*, a região era conhecida como “Monte Itambé da Villa do Príncipe”.

Guanhães. Esta narrativa é inusitada, porque o centro da metamorfose não está nos protagonistas, mas no antagonista. Inicialmente, o mito mostra o belo idílio que envolve os índios Aribá e Guamú, duas crianças que vivem o amor sem qualquer consciência ou malícia. Esse relacionamento remete a uma narrativa grega do século III d.C., chamada *Dáfnis e Cloé*, de autoria de Longo. No texto grego, duas crianças convivem diariamente e, nessa convivência, se amam e se relacionam como amantes, sem que tenham ainda a consciência do que fazem. É um amor no seu estado mais puro, o qual os poetas românticos tentaram reencenar sem, contudo, conseguirem a simplicidade e a inocência que só o bucolismo pastoril da Grécia clássica proporcionava.

O relacionamento de Aribá e Guamú era tão singular que se resumia em um paradoxo:

Amor não conheciam, e em extremo,
Sem ambos o saber, ambos se amavam.
(p. 312)

Inicia-se o conflito com a introdução do antagonista, Itambé, descrito como um jovem tirano, de aparência e atitudes detestáveis. O chamado Gigante um dia vê a ninfa Aribá e, por travessura de Cupido, apaixona-se prontamente pela inocente indiazinha. Imediatamente, Itambé expõe seus sentimentos à jovem, que o repudia, tomada por horror a seu amor e a sua feia figura – além de nutrir um amor, ainda por descobrir, pelo amigo Guamú.

Uma vez que o relacionamento dos dois jovens era já notório na aldeia, Itambé, em seu raciocínio tortuoso de vilão, conclui que a razão de ter sido repudiado era simplesmente devido à presença de Guamú na vida de Aribá. Nada mais natural, na visão do antagonista, que se eliminasse, então, o concorrente, para que sua amada aceitasse sua corte.

Novamente, o cenário em que se desenvolve a ação é de uma beleza ímpar, com uma descrição típica do bucolismo clássico – e, por extensão, do bucolismo arcáico:

A sombra destes montes e arvoredo,
Que as fraldas e cumes lhes toldava,
Quase por todo o dia defendia
Dos ardores do Sol o prado ameno,
E mil diversas aves abrigava,
Que em seus módulos cantos não cessavam,
Já adejando sobre a tenra ervinha,
Já correndo a banhar-se n'água fria.
(p. 314)

Neste *locus amoenus*, aparentemente incapaz de presenciar qualquer tragédia, é que o conflito terá o seu clímax. Desse modo, a beleza e a paz do lugar são contaminadas pela intervenção de Itambé, que deixará para sempre no lugar as marcas da tragédia que provocará. O jovem casal, então, desfruta da intimidade que a distância da aldeia proporciona – e, neste momento, o narrador evidencia tratar-se, de fato, de um amor sublime, não carnal, uma vez que, diferentemente do que se espera de um casal apaixonado, os dois se dedicam a outras atividades que não as amorosas. Aribá colhe flores no chão, enquanto Guamú prefere caçar aves com seu arco e flecha, assim como Dáfnis e Cloé, na obra de Longo, usam seus momentos de intimidade para brincar, para cuidar das ovelhas ou simplesmente descansar, e não para se relacionarem como amantes, por ainda não terem consciência disso, nem tal desejo.

Sem saber que eram observados por Itambé, os dois índios se divertem, enquanto o gigante arranca um grande pedaço da montanha e a deixa cair sobre Guamú.

A descrição da morte do rapaz é violenta:

Então se não viu mais que de improviso
Por debaixo da laje uma torrente
Sair de quente sangue, que tingindo
De vermelho do campo as alvas flores,
Escumando a meter-se foi no arroio
(p. 314)

O texto indica que o pedaço de rocha atirado em Guamu era tão grande que nada sobrou do corpo do jovem, completamente esmagado – de que se pode concluir que o vilão era, de fato, gigantesco e aterrorizante. Todo o sangue da vítima escorre para as águas de um regato, que se tornam vermelhas e, desde então, recebem o nome de Rio Vermelho – denominação que ainda hoje permanece, sendo estendido também à cidade que é banhada por tal rio, em Minas Gerais.

A inocente Aribá procura seu amado, mas só encontra o rio de sangue e, ao ver Itambé no topo do monte, conclui que a tragédia acontecera. Diante da falta de perspectivas para a vida – o gigante já se aproximava dela, para tomá-la como esposa – não havia tempo sequer para sofrer por amor, de modo que a ninfa roga aos deuses que lhe tirem a vida e façam vingança por ela. Como nas outras narrativas de metamorfose, os deuses não se contentam em apenas tirar a vida, preferindo deixar alguma marca na terra que lembrasse aos mortais, para sempre, do acontecido. Por isso, convertem Aribá em uma árvore de caule avermelhado, em lembrança da bela face que ostentava a moça; Itambé, por sua vez, é convertido em monte, refletindo a dureza de seu coração.

Essa narrativa se diferencia das outras das *Metamorfoses* pelo destaque maior ao vilão – ele dá nome ao canto – e pela pureza do amor de Aribá e Guamú, que vivem aparentemente em um mundo à parte, sem as aflições da vida cotidiana e sem se contaminarem pela carnalidade do relacionamento amoroso. O antagonista, Itambé, tem a função de introduzir a realidade no mundo idílico do casal. De fato, o gigante olha para Aribá de uma maneira diferente do olhar de Guamú: enquanto este a vê como amigo e a ama sem ainda o saber, aquele a vê como amante, sente desejo carnal e por isso causa toda a desgraça.

A estrutura da narrativa é profundamente similar a um já conhecido mito ovidiano, contido no canto XIII de suas *Metamorfoses*: trata-se da história de Galatéia e

Polifemo, cujo enredo é o mesmo da narrativa de Dinis em questão. No texto de Ovídio, Galatéia é uma nereida apaixonada por Ácis, que, por causa disso, repudia veementemente qualquer contato com o horrendo ciclope Polifemo. O raciocínio do monstro é o mesmo de Itambé: julga bastar a eliminação de seu concorrente para conquistar a afeição da moça. Os dois assassinatos são idênticos. Em Dinis:

O protervo Itambé um grande canto
Da montanha arrancando co'as mãos ambas
Sobre o incauto Guamú cair o deixa.
(p. 314)

No texto de Ovídio, assim é descrito o crime de Polifemo:

insequitur Cyclops partemque e monte revulsam
mittit, et extremus quamvis pervenit ad illum
angulus e saxo, totum tamen obruit Acin³²
(XIII, vv. 882-884)

A conseqüência do ato dos gigantes também é a mesma: assim como citado anteriormente, o sangue que escorre do corpo esmagado tinge as águas correntes próximas do local. Em Dinis, originou-se o Rio Vermelho, enquanto Ácis deu nome a um rio que corre no sopé do monte Etna:

puniceus de mole cruor manabat, et intra
temporis exiguum rubor evanescere coepit,
fitque color primo turbati fluminis imbre
purgaturque mora;³³
(XIII, vv. 887-890)

³² Segue-o o Ciclope e atira-lhe um pedaço arrancado de um monte
E, ainda que só o tenha atingido um pedaço da extremidade do rochedo,
Soterrou por completo Ácis.
(tradução livre)

³³ Sangue cor de púrpura manava sob enorme massa e,
Em pouco tempo, começou a desvanecer-se a cor vermelha, Convertendo-se primeiro na cor de
um rio turvo pela chuva
Que clareia com o tempo.(...)
(tradução livre)

Metamorfose X – O saí³⁴

A narrativa apresenta pouca originalidade. A princípio, observa-se ser muito semelhante à história do cristal e do topázio: há uma jovem que despreza as artes amorosas e prefere se dedicar à caça; há Cupido, provocando o amor em algum homem como forma de punir a moça; há uma longa perseguição e, por fim, a súplica da moça para que os deuses preservem sua pureza – com a metamorfose final.

O que torna esta narrativa interessante é a sua proximidade com outro mito, o de Aretusa, contido no canto V das *Metamorfoses* de Ovídio. Nesta narrativa, Aretusa, também uma ninfa, resolve banhar-se nas águas de um rio tranqüilo, no meio do bosque. Após pouco tempo de banho, Alceu, deus do rio em questão, sente a presença da ninfa em seus domínios e tenta chamar-lhe a atenção. A ninfa, aterrorizada, foge correndo pela mata, deixando para trás suas roupas. Ao fugir completamente nua, Aretusa provoca ainda mais a atração de Alfeu, que insistentemente a persegue, até que a jovem clama por Diana e é resgatada em uma nuvem e, posteriormente, transformada em água.

Em Dinis, há um elemento externo que provoca toda a situação – a vingança de Cupido. Se em Ovídio os acontecimentos se dão por casualidade, no texto árcade tudo acontece por maquinação do deus do amor, que não se conforma em ver uma ninfa tão bela desprezando suas artes. Inicialmente, Cupido tenta provocá-la com suas flechas, mas tamanho é o desprezo de Saí pelo amor que nem mesmo os poderes de Cupido conseguem tocar seu coração. O deus então decide inverter o alvo e, com a ajuda dos Sátiros, chama a atenção do deus do rio, Andraí, fazendo-o sair de sua gruta para, imediatamente, alvejá-lo com uma seta de amor. Tomado de amores, o deus sente a

³⁴ O saí é um Pássaro de pequeno porte encontrado em todo o Brasil. Há registrado quatro espécies de saí: saí amarelo, saí beija-flor, saí bico-fino e saí tucano. O texto de Dinis não indica a qual espécie de saí a metamorfose se refere.

ninfa Saí nadando em suas águas, persegue-a e provoca o desfecho idêntico ao de Ovídio – exceto pelo resultado da transformação: um pássaro típico da fauna brasileira.

É interessante observar-se que, além da semelhança estrutural e temática entre os dois mitos, também as descrições e os recursos poéticos são similares. A transformação de Saí em pássaro, assim como na metamorfose do beija-flor, é rica em detalhes, assim como já fora destacado sobre Ovídio:

De brandas verdes plumas se lhe arreiam
O níveo peito, os braços, e a cabeça.
A mesma branda, mas dourada pluma
As espaldas lhe cobre, e os lindos lábios
Se lhe estendem, e tornam curto bico.
(p. 318)

As comparações criativas, que desde Homero já eram usuais na narrativa clássica, também se fazem presente em Dinis, que retoma, nesse caso, não apenas Ovídio, mas toda a tradição narrativa da Antigüidade. Ao narrar a perseguição de Andraí à ninfa, o narrador faz a seguinte comparação:

Disse: e os braços abrindo impaciente,
À Ninfa se enviava, qual dos ares
Se envia a caudal águia sobre a cobra,
Que do Sol ao calor vê estendendo
Em verde prado as escamosas costas (...)
Não foge tão veloz tímida pomba
Das curvas garras do falcão ardido,
Que a empolgá-la se avança impetuoso.
(p. 317)

No mito de Aretusa, Ovídio descreve a fuga da seguinte maneira:

sic ego currebam, sic me ferus ille premebat,
ut fugere accipitrem penna trepidante columbae,
ut solet accipiter trepidas urguere columbas.³⁵
(V, vv. 604-606)

³⁵ Assim corria eu, assim me perseguia aquele selvagem,
Como costumam fugir do falcão as pombas, com asas trementes,
Como costuma o falcão acossar as trêmulas pombas .
(tradução livre)

Neste caso, não apenas a estrutura das comparações, mas mesmo a referência comparativa – pombas e falcões – é a mesma. Em relação a essa maneira singular de descrever certas ações, a referência está em Homero, que consolidou o estilo das comparações criativas: “Assim como uma estrela agourenta brilha radiante nas nuvens e depois se esconde por trás das sombrias nuvens, assim Heitor aparecia, ora entre as fileiras da vanguarda, ora entre as da retaguarda, dando ordens.” (p. 116)

Percebe-se que Cruz e Silva tem a preocupação de notar as características principais de Ovídio, em especial aquelas que fazem parte da tradição clássica, e repeti-las em sua obra. A narrativa do surgimento do pássaro Saí é um exemplo evidente dessa preocupação.

Metamorfose XI – O pequi³⁶ e o guarará³⁷

À semelhança da narrativa anterior, também o canto XI destas *Metamorfoses* narra a paixão de um rio por uma bela ninfa – paixão esta também desencadeada pela intervenção de Cupido. As personagens em questão são o casal Pequi e Guarará – os mais belos da aldeia, como em todos os cantos anteriores – que vivem uma paixão sem maiores adversidades, até que Cupido decide, por travessura, alvejar o rio Piauí, no momento em que a ninfa Pequi passava próxima a ele. Profundamente enamorado, o deus-rio tenta, em todas as oportunidades em que se vê perto de sua amada, declarar o seu amor por ela e conquistar-lhe o coração – sem sucesso, porque a ninfa tinha em Guarará seu único objeto de afeição.

Como sói acontecer nas paixões narradas por Ovídio e por Dinis, o amante desprezado decide conquistar à força o coração de sua amada – ou, em último caso,

³⁶ O pequi (*Caryocar brasiliense*) é uma fruta nativa do cerrado brasileiro, bastante utilizada na culinária nordestina, do centro-oeste e do norte de Minas Gerais.

³⁷ Guarará é o nome de uma cidade de Minas Gerais. A narrativa de Dinis sugere que guarará seja também o nome de uma pedra transparente, com coloração amarelada e manchas vermelhas, mas não se encontram, hoje, referências a essa pedra.

usufruir de seu corpo e satisfazer seu desejo. Então, Piauí toma à força Pequi em seus braços, quando a ninfa se banhava em suas águas. Evidentemente, houve resistência, e Guarará, que caminhava pelos bosques próximos, chega imediatamente para resgatar sua companheira – o que faz com violência, arrancando-a dos braços do deus do rio. Como uma afronta dessas é dificilmente tolerada pelos personagens da mitologia greco-latina, também Piauí decide se vingar e acerta, de chofre, um golpe no peito de Guarará, que tomba sem vida.

A jovem Pequi, vendo-se separada de seu amado para sempre, enche seu algoz de insultos, o que não é suficiente para demovê-lo de seu intento de conquistá-la à força. Chega a hora, então, de recorrer aos deuses, último recurso para se livrar de uma relação tão indesejada. A prece é prontamente atendida:

Inda a Ninfa acabado bem não tinha,
Quando o Rio em lugar d'amada Ninfa,
Abraçado se viu a um duro tronco
Em que subitamente se tornara
(p. 321)

Além da transformação da ninfa em si, também suas lágrimas sofrem uma metamorfose:

(...) as lágrimas piedosas, que chorara
Em sua dor delirante a Ninfa
Em cintilantes pedras se tornaram,
Que na cor e figura representam
D'água os brilhantes pingos, e de que hoje
Inda a sua ribeira tanto abunda.
(p. 321)

Tal transformação não seria necessária à narrativa, mas se justifica porque em Ovídio há uma idêntica transformação, no episódio de Ciniras e Mirra (canto X). A narrativa em si não é semelhante, mas a metamorfose é a mesma – Mirra converte-se em árvore e as lágrimas que derrama são transformadas nas gotas de resina que escorrem do caule da planta:

numen confessis aliquod patet: ultima certe
vota suos habuere deos. nam crura loquentis
terra supervenit, ruptosque obliqua per unguis
porrigitur radix, longi firmamina trunci,
ossaque robur agunt, mediaque manente medulla
sanguis it in sucos, in magnos bracchia ramos,
in parvos digiti, duratur cortice pellis.
iamque gravem crescens uterum perstrinxerat arbor
pectoraque obruerat collumque operire parabat:
non tulit illa moram venientique obvia ligno
subsedit mersitque suos in cortice vultus.
quae quamquam amisit veteres cum corpore sensus,
flet tamen, et tepidae manant ex arbore guttae.
est honor et lacrimis, stillataque cortice murra
nomen erile tenet nulloque tacebitur aevo.³⁸
(X, vv. 488-503)

Na conclusão da narrativa de Dinis, Piauí, ainda assustado com a transformação,
olha para o cadáver de Guarará, para então descobrir que ele também sofrera uma
metamorfose:

Então volvendo a Guarará os olhos,
Viu que o mesmo também se convertera
Em transparente pedra, que imitava
Na cor amarelada e rubras manchas
Do morto Guarará a cor e o sangue
(p. 321-322)

³⁸ Tais preces algum deus lhe ouviu propício:
Eis, abrindo-se a terra, os pés lhe sorve,
E em súbita raiz ao chão se aferram
Alicerce tenaz do tronco altivo.
Os ossos ganham forças mais que humanas,
Em sucos vegetais se torna o sangue,
Os braços, que ergue ao Céu, mudam-se em ramos,
Os dedos em raminhos se convertem,
E a lisa pele em desigual cortiça.
Crescendo a planta, já lhe cinge o peito,
Já vai cobrindo o colo: esta demora
Não sofreu a infeliz, curvou-se um tanto,
E o semblante gentil sumiu no tronco.
Bem que despiu a antiga inteligência,
Chora contudo, e d'árvore sensível
Tépidas gotas inda estão manando.
Coas lágrimas dá honra, coa figura
Mirra não perde o nome, e de evo em evo
Sua história fatal será lembrada.
(tradução de Bocage IN: OVIDIO, 2000, p. 107-108)

Assim como aconteceu com Andraí, na narrativa anterior, também aqui o antagonista não sofre qualquer punição, certamente por se tratarem de divindades e por estarem acima dos julgamentos dos outros deuses. Entre os deuses, apenas o Destino é que tem poder de julgar e de decidir os rumos de suas vidas, de modo que a Andraí e a Piauí restam a vergonha do que fizeram, mas nunca uma punição formal por parte dos outros deuses.

Metamorfose XII – O tié³⁹

A última narrativa da coletânea de metamorfoses é a que mais apresenta elementos brasileiros, a começar pelo espaço:

(...) ribeiras,
Que de em torno coroam a baía,
Que de Rio hoje tem o impróprio nome
(p. 322)

A princípio é uma referência difícil de se desvendar, mas, no decorrer do texto, percebe-se que se trata do Rio de Janeiro, principalmente pela referência ao Rio Magé, que corre na baixada fluminense. Além do espaço, os elementos em que se transformam as personagens são típicos do Brasil e ainda hoje conservam os mesmos nomes da época de Cruz e Silva: o pássaro Tié, a coruja Caboré e o já mencionado rio.

Inicia-se o texto com a apresentação de personagens, que têm as mesmas características de todos os outros: a jovem é a mais bela de todas, e o mancebo é o mais belo e mais valente dos guerreiros. É curioso, contudo, observar-se que, na narrativa em questão, a personagem masculina despreza as artes do amor, o que destoa de todos os outros guerreiros que foram descritos até então. Assim como nas histórias de Tijuca e de Saí, também Tié se esquiva das artes amorosas e prefere se dedicar apenas às armas.

³⁹ O tié – ou tiê – (*Ramphocelus bresilius dorsalis*) é um pequeno pássaro de penas vermelhas no dorso e negras nas asas, abundante em várias regiões do Brasil.

O conflito se dá, mais uma vez, por obra de Cupido. O deus do amor alveja ambos os amantes com a seta de ouro, como forma de punir Tié por seu desprezo às artes amorosas. Contudo, a moça por quem Tié deve se apaixonar já era prometida de outro guerreiro de sua aldeia – Caboré. Então, com a ajuda de sua amiga Seriba, Tié consegue declarar seu amor por Magé e os dois passam a se encontrar, às escondidas, na gruta de um bosque, todas as vezes que o prometido da ninfa saía para caçar. Como é comum na literatura, um relacionamento amoroso nunca consegue ser furtivo o suficiente para se realizar sem qualquer conflito, de modo que logo chega aos ouvidos de Caboré a notícia dos constantes sumiços de Magé. Assim como no mito do Cauí, Caboré segue sua prometida pela mata, a fim de descobrir a razão de seu sumiço. A resposta, evidentemente, não o agrada em nada, e o primeiro a sofrer sua ira é Tié, que, sem saber de nada, se despe de suas armas e chama apaixonadamente por Magé:

Do ombro tira Tié prestes o coldre,
E como quem de nada se arreceia,
As frechas e arco tudo põe de parte;
(...)
E enquanto a ninfa tarda, impaciente
Pela ninfa a bradar assim começa:
Vem amada Magé, ah! vem ligeira
Uma alma a consolar, que em cruéis penas
Sem ti vive (...)
(p. 325)

Caboré então ataca seu oponente, usando como arma um bipene – uma machadinha de dois gumes. Tié teria sido morto, mas o mesmo Cupido que lhe causara a desgraça de se apaixonar por quem não deveria intervém e o transforma em pássaro. Profundamente raivoso por não poder sequer completar sua vingança, Caboré investe então em Magé, que se vendo sem recursos para fugir, invoca os Numes em socorro. Quando está prestes a ser alcançada por seu oponente, a ninfa desmancha-se em água e se transforma em rio.

Curiosamente, uma terceira metamorfose tem curso então: uma vez que Caboré não consegue, de fato, concluir sua vingança – e não podendo, portanto, ser punido por tal ato, assim como fora Itambé – o guerreiro invoca os deuses para que também ele seja convertido em pássaro, para que possa caçar nos ares seu desafeto Tié. Uma vez que sua ira é justificada, seu desejo é atendido e o índio transforma-se em uma coruja, que mantém o seu nome e ainda hoje persegue as pequenas aves, em busca de encontrar Tié.

À parte a narrativa pouco diferenciada, destaca-se neste canto o fato de que, pela primeira vez, uma personagem indígena é retratada como tal. Tié, em seu último encontro com Magé, adorna todo seu corpo com penas coloridas, à maneira dos índios brasileiros. Este indígena, portanto, não é um bárbaro, como os outros, mas de fato um nativo brasileiro. A descrição de seus ornamentos é rica e ilustra com precisão o que seria um índio brasileiro vestido para um evento especial:

Trazia o gentil moço na cabeça
Um diadema de encarnadas penas;
Das mesmas penas lhe cingia o colo
Uma crespa gorjeira, e delas era
Guarnecido o fraldão, que airoso traja.
Finalmente das mesmas penas tinha
Braços e pernas todos guarnecidos.
(p. 325)

Essa descrição, contudo, é restrita à personagem Tié, sendo as outras duas personagens ainda pouco desenvolvidas como brasileiras. Ao contrário, a personagem Caboré se choca com a descrição de Tié, pelo uso de um instrumento atípico entre os índios do Brasil: o bipene. Não se tem notícia de que o bipene tenha sido alguma vez usado ou ao menos conhecido pelos nativos do Brasil. Na verdade, tal arma é típica do Império Romano e da cultura africana – fazendo parte da simbologia da religião Ioruba. Mais uma vez, Cruz e Silva leva a personagem para a Europa, reveste-a de elementos europeus e, em seguida, a devolve para o cenário brasileiro.

Por fim, destaca-se no texto a bela imagem da transformação de Magé em rio, que remete à transformação de Aretusa em água, já citada na análise da primeira metamorfose:

Já quase Caboré as mãos lhe lança
Quando toda Magé cobrir-se sente
De um gélido suor, o corpo todo
Em grossas bolhas d'água lhe rebenta.
De seus soltos cabelos um chuveiro
A cair começou de fino orvalho,
E em os passos, que dá, na terra deixa
D'água uma grande poça; assim fugindo
Toda em cândido humor se vai tornando.
(p. 326)

3.2 Relações intertextuais entre Dinis e Ovídio

Seguindo a tendência árcade de imitar ao máximo a literatura greco-latina, Cruz e Silva produziu um conjunto de poemas que não apenas reproduz a forma poética de Ovídio, mas o imita também nos recursos narrativos e na temática dos doze episódios das *Metamorfoses*.

Nestes poemas, Cruz e Silva narra, à maneira de Ovídio, a formação de elementos da natureza brasileira. À maneira de Ovídio significa, portanto, explicar o surgimento da natureza como sendo metamorfoses de ninfas, moças virgens e jovens valentes. O que torna peculiar a imitação do autor português é o fato de, já no século XVIII, usar de mitos e de divindades latinas em território brasileiro, que em nenhum momento conheceu, como cultura popular, os mitos dos deuses do Olimpo.

Cruz e Silva, por sua vez, entusiasmado com a paisagem brasileira, toma por modelo a obra de Ovídio e cria uma mitologia totalmente particular. É a respeito dessa criação que se dedica este momento do trabalho, que se propõe verificar em que medida as *Metamorfoses* portuguesas seguem a tradição estabelecida na antigüidade, bem como apontar se há um esforço por originalidade ou por romper com a tradição.

Primeiramente, é importante se analisar a questão do gênero nas duas *Metamorfoses*. Ovídio, quando escreveu seu poema, foi absolutamente original na forma. O gênero a que os poetas recorriam para narrar mitos greco-latinos era o épico e, ao lado, havia a poesia dramática. Não existia, portanto, um gênero em que se enquadrasse a proposta ovidiana de contar as origens do mundo de forma narrativa. Antes dele, Hesíodo já romperá com as formas tradicionais, em sua *Teogonia*, mas é Ovídio quem vai além e desenvolve um estilo particularmente novo. Neste momento, há uma ruptura com a tradição e a criação de uma nova forma de expressão literária, a que ainda hoje os críticos não nomearam. Tal ruptura, por sua vez, torna-se tradição no momento em que, centenas de anos depois, Cruz e Silva a toma por modelo e a imita em sua obra.

Em relação ao gênero, portanto, o poeta português é absolutamente servil ao modelo latino. Não há, na obra em questão, qualquer desvio da estrutura narrativa ovidiana. Analise-se, por exemplo, o canto XI de Ovídio e o canto I de Cruz e Silva: na versão latina, a narrativa se inicia com a apresentação de Ésaco, seguido por Hespéria; ao se iniciar a ação, percebe-se que Ésaco, embora não seja um vilão, é o antagonista; a ação é a perseguição do jovem à ninfa; a fatalidade do destino é o ataque da serpente e a morte de Hespéria; por fim, há a intervenção divina, com a transformação de Ésaco no pássaro mergulhão, por ação de Tétis. Em Cruz e Silva, a narrativa se inicia com a apresentação da ninfa Tijuca; em seguida, anuncia-se a deusa Diana como antagonista; a ação se trata da perseguição do tigre, enviado por Diana, à jovem ninfa; a afronta, no caso, está no fato de Tijuca receber maiores honrarias dos índios que a própria deusa da caça; por fim, os deuses interferem na perseguição e transformam a ninfa em uma cascata.

O agente do conflito, em quase todas as narrativas do autor português, é o deus Cupido. Verifica-se que, na mitologia de Cruz e Silva, não é Vênus a maior responsável pelos amores, mas seu filho, o qual sempre toma a iniciativa e perturba a vida dos mortais sem maiores pudores. Apenas no mito de Tijuca há, de fato, uma ofensa a um deus – no caso, Diana, que tinha seus altares esvaziados por causa do culto à ninfa – enquanto, nas outras narrativas, é sempre um capricho de Cupido provocar sentimentos amorosos em quem não se interessa pelo amor. Cupido, aliás, não apenas age por capricho, mas também com profunda crueldade, quando, ao mesmo tempo em que alveja com a seta de ouro, usa a seta de chumbo para causar repúdio na pessoa amada. Diferentemente de Ovídio, que, respeitando uma estrutura básica, desenvolveu suas narrativas usando formas diferenciadas, como vários narradores, histórias inseridas em outras e enredos mais elaborados, Dinis se apega a uma estrutura que não é apenas básica, mas fundamental, da qual ele não se desvia em momento algum.

Embora haja variações estruturais, tanto em Ovídio quanto em seu imitador, é possível se verificar que, no segundo, as mudanças são ainda menores. Ovídio, que não tinha qualquer obrigação servil para com a tradição, demonstra maior liberdade que Cruz e Silva, o qual parece ter selecionado a estrutura mais recorrente e escrito de acordo com ela. Na verdade, o autor português fez aquilo que Genette (1982) chama de “transposição”: uma imitação direta que tem objetivos sérios – no caso, o objetivo de homenagear um autor admirado e, ainda, fazer com que sua obra se torne não apenas admirada pela sociedade portuguesa, mas seja tomada como modelo maior de qualidade e de beleza literárias. Deste modo, é significativo que Cruz e Silva estabeleça um relação não apenas intertextual, mas também arquitextual entre sua obra e a ovidiana. Os versos de Dinis dialogam, como se observou anteriormente, com muitos versos de Ovídio, mas, além disso, o conjunto das *Metamorfoses* portuguesas dialoga com a

estrutura formal de sua referência latina – a imitação, aqui, é também aplicada ao gênero.

Tal relação é importante porque faz parte dos propósitos arcádicos retomar não apenas os temas clássicos, mas também as formas. Neste sentido, Dinis é absolutamente feliz em dialogar com o arquitepo do gênero oviano, porque, diferentemente das odes e dos poemas satíricos – bastante comuns entre muitos autores da Antigüidade –, o gênero das *Metamorfoses* de Ovídio é inédito, criação do autor latino. Ao imitar uma forma exclusiva de um autor, Dinis comunica ao seu público que Ovídio é mais que um entre os muitos modelos – é o maior dos modelos. Imitar a forma da obra-prima ovidiana é mostrar ao mundo que Ovídio romperia de tal forma com a estética clássica que, ainda hoje, apenas ele escrevera neste gênero – e, com isso, exaltar, de forma ainda mais profunda, o valor da obra poética ovidiana.

Seguindo a classificação de Genette, pode-se ainda apontar uma relação paratextual entre as duas obras. O fato de Cruz e Silva adotar em sua obra também o nome de *Metamorfoses* faz com que a coletânea de Ovídio seja um paratexto da obra portuguesa, pela referência explícita no título. Além disso, por ser o texto anterior e objeto da imitação, as *Metamorfoses* ovidianas são um hipotexto da versão de Dinis – que, evidentemente, é um hipertexto de Ovídio, por retomá-lo de uma maneira que não é a do comentário. Verifica-se, portanto, que, das cinco modalidades transtextuais, apenas a metatextualidade não se faz presente, o que evidencia a profunda relação entre os dois textos.

A estrutura métrica da obra portuguesa apresenta-se, evidentemente, de forma diferente à da original de Ovídio. Isso porque não se pode, em português, repetir a metrificacão de versos em latim, por serem muito diferenciados. Antonio Dinis, então, cria seus versos à maneira clássica portuguesa, ou seja, tendo como referência Camões.

A metrificação, portanto, é toda composta por decassílabos heróicos, o que se pode considerar como o equivalente em português ao hexâmetro usado pelos épicos latinos – equivalência em termos de uso, não necessariamente como ritmo semelhante.

A tradição portuguesa considerava os versos decassílabos os ideais para a expressão de versos grandiosos, imponentes, que contassem grandes histórias. Pode-se verificar essa opção por meio da tradução das *Metamorfoses* de Ovídio feita por Bocage (2000). Nela, o poeta também opta por um esquema rítmico em decassílabos, julgando ser o ideal para representar a grandiosidade das histórias contadas pelo autor latino.

No que se refere à construção das personagens, nota-se novamente um servilismo do autor português. Ao transpor para o cenário do Brasil elementos da mitologia latina, Cruz e Silva não os adapta, mas, ao contrário, adapta o Brasil à realidade da Roma Clássica. Assim, há um profundo anacronismo que, aliado ao choque de culturas, dá à obra em questão um tom artificial. De fato, não há no árcade a naturalidade ovidiana, que narrava mitos pertencentes à cultura popular e, portanto, coerentes com a realidade a que se referia. Na obra setecentista, isso não ocorre. Não é com a mesma facilidade que o leitor assimila a presença de ninfas com nomes indígenas ou de deuses do panteão latino alterando a natureza brasileira. A respeito dessa confusão cultural, Lopes e Saraiva (2000) explicam ser “resultado da pressão da experiência tropical sobre uma cultura literária ainda inadequada para a exprimir” (p. 608).

Entende-se, portanto, que o autor encontrava-se dividido entre a necessidade de expressar seu deslumbramento para com as terras tropicais, mas, ao mesmo tempo, seguir fielmente a poética da Arcádia Lusitana – e cumprir, dessa forma, com seu papel social de divulgação do pensamento setecentista. Nesse sentido, à parte a crítica ao seu anacronismo e seu choque de culturas, é válida a tentativa do autor de, antes mesmo dos poetas brasileiros, introduzir a fauna e a flora da colônia entre os temas poéticos. Nesse

sentido, portanto, Cruz e Silva é profundamente inovador, destacando-se dentre os membros da Arcádia Lusitana por sua antecipação de temas que seriam recorrentes do Romantismo.

É particularmente a relação ambivalente entre a tradição a ser imitada e a novidade das terras coloniais que fazem das *Metamorfoses* de Cruz e Silva uma obra inovadora e de destaque dentre as produções da Arcádia. É significativo, que, nas *Metamorfoses*, a presença intensa da paisagem brasileira tenha, conscientemente ou não, obrigado o poeta a trilhar caminhos diferenciados, por meio do diálogo com o clássico e, ao mesmo tempo, a renovação da estética arcáde.

Como afirmado anteriormente, o século XVIII não poderia compartilhar o mesmo espaço, poeticamente, da Antiguidade Clássica. A realidade sócio-cultural dessas duas épocas é absolutamente diferente, de modo que, ao tentar resgatar a cultura daquele passado distante, seria necessário apagar a cultura do presente. É nisso que reside a gênese da obra de Cruz e Silva, em questão. Deslumbrado pela paisagem do Brasil, o poeta precisava encontrar uma forma de retratá-la sem trair, contudo, os ideais arcádicos. Era preciso *moralizar* os cenários, retirar o que havia de atual para revesti-la de uma moral clássica. A maneira mais adequada, portanto, para realizar essa empresa, seria a imitação de um grande nome da tradição. Lopes e Saraiva explicam que

Cruz e Silva, para não se perder numa floresta virgem de impressões descosidas, resolve mitificar a paisagem, urdir variados enredos amorosos de ninfas e pastores para uma série de elementos da flora, da fauna, da orografia brasileiras, à imitação de Ovídio. (LOPES; SARAIVA, 2000, p. 609)

A ruptura com a tradição, nos versos de Cruz e Silva, acontece no momento em que se propõe a mitificar a paisagem do Brasil. Se o autor mantém a tradição – ou ainda procura fazê-la voltar a ser tradição, pelo ressurgimento dos gêneros antigos –, ao optar pela imitação de Ovídio e de sua forma narrativa peculiar, é, por outro lado, absolutamente original ao também imitar sua realidade imediata.

Inova tanto o autor, nesse sentido, que apresenta elementos do nativismo ufanista que seria um dos temas do romantismo. Antes dele, o Brasil já participara, evidentemente, como tema de poemas. Gregório de Mattos escrevia sobre a Bahia em um tom colonial, mas, nesse momento, o Brasil participava como elemento natural. Moradores do Brasil escreviam sobre o que estava à sua volta, sem maiores exigências de adequação entre tema e estilo. Além disso, a representação do país, naquele momento, tinha caráter crítico: Gregório de Mattos criticava a realidade da Bahia, não havia um movimento no sentido de ver, no Brasil, uma terra superior. Mesmo entre os árcades que viviam no Brasil, os temas e paisagens poéticos eram sempre europeus. É significativo, portanto, que, enquanto seus contemporâneos optavam pela fuga à realidade e narravam paisagens da Antigüidade, ou, no Brasil, paisagens européias, Cruz e Silva aproximava o passado ao seu presente e louvava, de maneira peculiar, as belezas das terras brasileiras.

É contundente a afirmação de Ferreira (1939), segundo o qual não havia valor na criação dramática dos árcades, que por vezes chegavam aos limites do plágio: “era a inóipia do talento, que não ia além do arremedo e não penetrava no âmago da arte cénica” (p. 642). Na poesia, no entanto, especialmente nas *Metamorfoses* de Cruz e Silva, havia momentos de originalidade que tornaram a literatura arcádica atraente até os dias atuais. Isso não significa, porém, que toda a obra poética do autor em questão seja elevada e merecedora de menção nos tempos futuros. À parte as *Metamorfoses* e o poema satírico *O Hissope*, as odes pindáricas e anacreônticas do autor são, segundo Ferreira (1939, p. 647), “umas e outras muito correctas na estrutura verbal, mas sem rasgos poéticos credores da nossa admiração. A retórica regelou neles a poesia”. Em oposição a essa poesia meramente retórica, Buescu (1973) aponta que, nas *Metamorfoses*,

Já é possível distinguir uma atmosfera diferenciada da frieza das reminiscências clássicas e mitológicas: o exotismo da paisagem brasileira faz a sua aparição, prenunciando o que mais tarde a literatura brasileira chamará ufanismo. A cor, a forma, a exuberância aberrante aos olhos de um europeu e de um clássico, conferem ao lirismo de Cruz e Silva a sua nota, embora ainda indecisa, de maior originalidade. (BUESCU, 1973, p. 92)

Verifica-se, portanto, que a obra do fundador da Arcádia Lusitana atua no Brasil sob duas maneiras: introduz um novo fazer literário, que influenciaria a produção da literatura brasileira (ou literatura portuguesa na América do Sul), ao trazer o Brasil como centro da inspiração poética, e traz de volta a tradição clássica como objeto de reverência. Sua originalidade, em suma, reside em sua tentativa de unir o clássico ao contemporâneo, levando o Brasil aos altos do Olimpo e introduzindo o olhar ufanista nos temas poéticos a respeito do Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos literários ainda não ofereceram a Cruz e Silva o mérito que lhe é devido. Dentre sua vasta coleção poética, apenas uma obra, o drama satírico *O Hissope*, é reconhecida pela crítica como merecedora de maior menção. O objetivo, neste trabalho, foi argumentar a favor de outra obra do autor, a sua versão das *Metamorfoses*, em imitação a Ovídio.

É visível, nesta obra, o conflito entre duas mentalidades distintas: a “cultura fechada” (LUKÁCS, 2000) da Antiguidade Clássica e o espírito conflituoso pós-reforma do século XVIII. O que torna especial a obra de Cruz e Silva em questão é o fato de o autor, ao contrário de muitos seus colegas acadêmicos, não ter optado pelo caminho mais fácil, a fuga total para o passado e o fingimento de se viver em outra época. Esses autores possuem apenas valor histórico, pois suas obras limitavam-se ao servilismo passadista e à negação das conquistas de seu presente. No autor em estudo, ao contrário, percebe-se um louvor ao passado, uma busca por fazer voltarem os valores da época áurea de Grécia e Roma, mas, ao mesmo tempo, um deslumbramento com o presente, uma euforia pela beleza das terras do novo mundo e um desejo por fazer parte desta nova realidade. Neste momento, a tradição é confrontada pela inovação e, deste choque, produz-se uma ruptura na forma literária dominante e a criação de uma estética diferenciada.

Pôde-se verificar, pela comparação entre as obras de Ovídio e de Cruz e Silva, que a influência do primeiro vai além da inspiração. Toda a estrutura formal do poema português é semelhante ao latino, bem como os recursos narrativos, as descrições ricas e detalhadas, as personagens mitológicas apaixonadas e sofredores por causa desse amor. Desse modo, observou-se que, apesar de Dinis criar uma mitologia nova, ainda assim os

elementos greco-romanos estão presentes nas narrativas, de modo a apresentarem um cenário brasileiro ainda muito impregnado pela cultura européia e por um olhar de exotismo do colonizador.

No entanto, tais ressalvas não comprometem o valor da obra, que tem seus méritos pela qualidade poética, pela beleza dos versos e por ser uma das primeiras tentativas de a poesia volver o olhar para as terras brasileiras. Tratando-se de uma produção do Arcadismo português, era necessário que as referências ao clássico se fizessem presentes, pois esse era o pensamento da época e o gosto poético dos artistas, além de ser proposta formal das academias e projeto sociocultural de seus membros. A cultura européia ainda não estava preparada para inovar completamente, pois o contexto histórico voltava-se para a busca de ideais clássicos, racionais e filosóficos, que encontravam eco nos autores de Grécia e Roma.

Essa parcial ruptura, deve-se enfatizar, em nenhum momento significou um ultraje à tradição, mas, ao contrário, consoante o espírito neoclássico, representou uma adição de valores aos já retomados da literatura modelar. É importante ainda ressaltar que, pela análise das *Metamorfoses* de Cruz e Silva, verifica-se uma imitação ainda diferenciada do que se praticava em Grécia e Roma. Não há, no autor, uma relação de *zélousis* – inveja – em relação a sua fonte, uma vez que o poeta português, assim como seus colegas de academia, não pretendia, de forma alguma, ser superior a seus modelos. Sua relação com Ovídio, contudo, também não é a da *imitatio* romana. O que se conclui é que há, em Cruz e Silva, uma relação de reverência e homenagem. Não se imita Ovídio para superá-lo, tampouco para ter garantia de sucesso, mas sim por uma profunda admiração e uma tentativa de estabelecer seu modelo como ideal, por meio da perpetuação de seu estilo literário e de suas crenças.

Assim, embora a primeira impressão causada pela leitura da obra portuguesa seja a de uma total imitação, uma leitura atenta do texto de Dinis demonstra que, se a estrutura e a idéia são as mesmas, as narrativas são muito diferentes. Enquanto Ovídio compilou a tradição mitológica latina, podendo ser criticado, nesse sentido, por não ter criado verdadeiramente uma fábula própria, Antonio Dinis criou e fundiu mitologias para explicar o surgimento da natureza brasileira.

Não há, ainda hoje, comprovação por parte da crítica sobre a originalidade dos mitos apresentados pelo autor. Os poucos críticos que se debruçaram sobre a obra de Dinis consideram, como Figueiredo (1966), que o autor teria criado alguns mitos e adaptado outros do folclore indígena. As duas opções são, no entanto, mérito do autor, em especial no que tange ao folclore indígena.

Ao final deste trabalho, espera-se ter contribuído para com os estudos sobre tradição e ruptura na literatura, bem como demonstrado, por meio da análise comparativa das *Metamorfoses* latina e portuguesa, o valor do poeta português como inovador e criador de um modelo calcado nas *Metamorfoses*, a qual foi objeto da *contaminatio* latina. Cruz e Silva ainda merece ser reconhecido por outros trabalhos que não *O Hissope*, e é com este objetivo que se empreendeu o presente estudo, com finalidades de resgatar o valor de um poeta que foi mais significativo para a literatura brasileira, em termos de inovação temática e de valores expressos, que os próprios poetas árcades incluídos nas histórias da literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

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. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1973.

BERRIO, Antonio García; FERNÁNDEZ, Teresa Hernández. *Poética: tradição e modernidade*. São Paulo: Littera Mundi, 1999.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 33^a. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRAGA, Teófilo. *A Arcádia Lusitana*. Livraria Chandon: Porto, 1899.

BRANDÃO, Jacyntho Lins Brandão. Mito e literatura na Grécia: a questão da mimese. *Mito, religião e sociedade*. São Paulo: SBEC, 1991.

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (Org.). Compêndio de Literatura Comparada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.

BUESCU, Maria Leonor. *Iniciação à Literatura Portuguesa*. Lisboa: Plátano, 1973.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas* - Edição Comentada. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 4a ed. v.1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. *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.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- CRUZ E SILVA, António Dinis da. *Obras de António Dinis da Cruz e Silva*. Introdução, fixação de texto e notas de Maria Luísa Malaquias Urbano. Lisboa: Edições Colibri, 2001.
- ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FALCON, Francisco José Calazans. *Iluminismo*. 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*. 2. ed. v. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1989.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História literária de Portugal*(séculos XII – XX). 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes*- La littérature au second degré. Paris: Édition du Seuil, 1982.
- GIORDANI, Mário Curtis. *História de Roma*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.
- GUYARD, Marius-François. Objeto e método da literatura comparada. In: Coutinho, Eduardo F.; Carvalhal, Tania Franco (Org.). *Literatura Comparada*: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HOMERO. *A Ilíada*(em forma de narrativa). Trad. e adap. de Fernando C. de Araújo Gomes. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique*. Coimbra: Almedina. nº 27, 1979.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- LONGO. *Dafnis e Cloé*. Campinas: Pontes, 1992.
- LOPES, Óscar; SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1981. (Col. Signos, 36).
- MENDES, João. *Literatura Portuguesa II*. 2. ed. Lisboa: Editorial Verbo, 1982.

- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 12^a ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *Poesia Arcádica*. Literatura Portuguesa. São Paulo: Global, 1985.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. História, Teoria e Crítica. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- OLIVA NETO, João Ângelo. Bocage e a tradução poética no século XVIII. IN: OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Bocage, São Paulo: Hedra, 2000.
- 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 15/06/2007.
- _____. *Tristium*. Tradução literal de Augusto Velloso. Belo Horizonte: Tipographia Castro, 1940.
- PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. 13. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1983.
- POSNETT, Hutcheson M. O método comparativo e a literatura. In: Coutinho, Eduardo F.; Carvalhal, Tania Franco (Org.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- POULLAIN, Pierre. *História breve da literatura latina*. Lisboa: Editorial Verbo, 1964.
- PROENÇA FILHO. Domício. *Estilos de época na literatura*. 9^a ed. São Paulo: Ática, 1985.
- RAMOS, Feliciano. *História da Literatura Portuguesa*. 9. ed. Braga: Livraria Cruz, 1962.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. Redescobrir o Rio de Janeiro. In: *19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte*. Volume I, no 3, novembro de 2006. Disponível em
<http://www.dezenovevinte.net/artistas/Redescobrir_RiodeJaneiro.htm> Acesso em 14/06/2007 .
- STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- TEXTE, Joseph. Os estudos de literatura comparada no estrangeiro e na França. In: Coutinho, Eduardo F.; Carvalhal, Tania Franco (Org.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TYNIA NOV, Juri. Da Evolução Literária. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura*. formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973.

VAN TIEGHEM, Paul. Crítica literária, história literária, literatura comparada. In: Coutinho, Eduardo F.; Carvalho, Tania Franco (Org.). *Literatura Comparada*: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WEISSTEIN, Ulrich. Literatura comparada: definição. In: Coutinho, Eduardo F.; Carvalho, Tania Franco (Org.). *Literatura Comparada*: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: Coutinho, E. F. & Carvalho, T. F. (Org.) *Literatura Comparada*: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 5. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1994.

ANEXO

Nunc est bibendum!