

DA “ARTE DA CRÍTICA” E DOS INJUSTOS COMENTÁRIOS
A LERENO SELINUNTINO, O “PAPAGAIO BRASILEIRO”:
UM ESTUDO SOBRE A CRÍTICA A DOMINGOS CALDAS
BARBOSA, EM PARALELO COM A CRÍTICA A MACHADO
DE ASSIS E A CATULO

*ON THE “ART OF CRITICISM” AND THE UNFAIR
COMMENTARIES ON LERENO SELINUNTINO, THE
“BRAZILIAN PARROT”: A STUDY ON THE CRITICISM ON
DOMINGOS CALDAS BARBOSA, IN PARALLEL WITH THE
CRITICISM ON MACHADO DE ASSIS AND ON CATULO.*

Paulo Eduardo de Barros Veiga¹
Universidade de São Paulo
pauloebveiga@gmail.com

Resumo

Domingos Caldas Barbosa (1738/40-1800), de pseudônimo Lereno Selinuntino, é um importante poeta do século XVIII, carioca radicado em Lisboa, autor de muitas cantigas, modinhas e lundus. Foi fundador, inclusive, da Academia de Belas Letras de Lisboa, juntamente com Belchior Curvo de Semedo Torres de Sequeira, Joaquim Severino Ferraz de Campos e Francisco Joaquim Bingre. Além de presidente dessa *Nova Arcádia*, Caldas Barbosa foi responsável pelo *Almanak das Musas*, importante antologia neoclássica, publicado em 1793, em Lisboa. Apesar de ter feito fama, enquanto vivo, quer nos salões aristocráticos portugueses, quer no Brasil, inclusive, entre muitos ouvintes analfabetos, a crítica sobre sua obra acostumou-se a colocar em segundo plano o “brasileiro papagaio”, como assim se nomeou Lereno, com humor, em seu *Almanak*. No entanto, não se sancionou, por assim dizer, um dos mais importantes artistas da música e da literatura colonial brasileira, de que foi compositor e intérprete, sendo um exímio poeta e violero, seja no

1 Pós-doutorando pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP-USP), junto ao NAP-CIPEM do Departamento de Música, sob apoio da FAPESP, Processo nº 2018/01418-2, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Brasil, seja em Portugal, onde introduziu gêneros como a modinha. Este artigo propõe traçar, de modo sintético, o percurso da crítica dirigida a Caldas Barbosa, que recebeu ofensas inclusive de poetas consagrados, com quem participou de muitas atividades literárias no Palácio do Conde de Pombeiro, como Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) e José Agostinho de Macedo (1761-1831). Também, comentam-se sobre alguns versos de Caldas Barbosa, procurando verificar neles expedientes expressivos que ajudem a compreender a poética lereniana. Para isso, intercalam-se a historiografia crítica mais relevante e comentários sobre as cantigas do poeta, retiradas principalmente da obra *Viola de Lereno*, publicada em dois volumes (1798; 1826). Em suma, levantam-se argumentos da crítica de Lereno e expõem-se observações a respeito de seus versos, buscando reconhecer-lhe o artístico. Em paralelo, comenta-se sobre a tradição crítica da obra lírica e dramática de Machado de Assis, além da crítica “neotérica” de Cícero, na Roma Antiga, propondo uma reflexão sobre a Historiografia da Crítica.

Palavras-chave: Historiografia da Crítica; Poética; Música Colonial brasileira; Domingos Caldas Barbosa; Machado de Assis; Catulo.

Abstract

Domingos Caldas Barbosa (1738/40-1800), whose pseudonym is Lereno Selinuntino, is an important poet of the 18th Century, a carioca based in Lisbon, author of many *cantigas*, *modinhas* and *lundus*. He was the founder of the *Academia de Belas Letras de Lisboa*, with Belchior Curvo de Semedo Torres de Sequeira, Joaquim Severino Ferraz de Campos e Francisco Joaquim Bingre. Besides being the president of the *Nova Arcádia*, Caldas Barbosa was responsible for the *Almanak das Musas*, an important neoclassical anthology, published in 1793, in Lisbon. Although his fame, during his life, either in the Portuguese aristocratic halls or in Brazil, amid many illiterate listeners, the criticism on his work was used to put in the second place the “Brazilian parrot”, as Lereno named himself, with humor, in his *Almanak*. However, it has not yet been properly acclaimed one of the greatest artists of the Brazilian colonial music and literature, of which he was composer and performer, as an expert poet and musician, even for Brazil or Portugal, where he introduced genres as the *modinha*. This article proposes to trace, in a synthetic way, the path of the criticism

on Caldas Barbosa, which received offenses including from consecrated poets with whom he has participated in many literary activities at the *Conde de Pombeiro's* Palace, as Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) and José Agostinho de Macedo (1761-1831). Likewise, it seeks to comment on Caldas Barbosa verses to verify significant poetry achievements which help the understanding of the lerenian poetic. For this, the more relevant historiographical criticism is analyzed with comments on the verses of the poet, from, mainly, the work *Viola de Lereno*, published in two volumes (1798; 1826). In sum, one highlights topics of the criticism on Lereno and observations on his verses, seeking to recognize in it an artistic pattern. In relation to the critic historiography, one comments also, in parallel, about the critical tradition of the lyrical and dramatic work by Machado de Assis, besides the neoterical criticism of Cicero on Catulo's poetry, in Ancient Rome, proposing a reflection on the Criticism phenomena.

Keywords: Arts Critic; Poetic; Colonial Brazilian Music; Domingos Caldas Barbosa; Machado de Assis; Catullus.

*Escrever crítica e crítica de teatro
não é só uma tarefa difícil, é também uma
empresa arriscada.*

(Machado de Assis, em 29 de março
de 1860, no *Diário do Rio de Janeiro*, na
seção "Revista Dramática")

Na História da Crítica², não é raro perceber opiniões sobre uma obra de arte que, por se consagrarem, são muitas vezes repetidas, sendo capazes, portanto, de alterar a recepção de uma determinada obra por um longo período. Dessa forma, a tradição crítica, nem sempre justa, pode, ao estabelecer juízos, cunhar apelidos ou epítetos que ficam na História da Arte, classificando obras, escolas e artistas muitas vezes de

2 Faço um agradecimento ao Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi por suas reflexões sobre música colonial brasileira e canção popular, as quais inspiraram este ensaio. A ele, agradeço, também, os ensinamentos sobre arte e as explicações dadas sobre a poesia e a música de Domingos Caldas Barbosa.

modo impreciso. Por essa razão, opiniões reiteradas sobre um mesmo autor necessitam, frequentemente, de uma revisão da crítica, que seja, porém, o espírito rigoroso a reavaliar os textos do passado sob um olhar ético, sem perder de vista a verdade³ do texto. Em síntese, a verdade da crítica, que estabelece uma verdade sobre o texto, portanto, é tão justa o quão consciente for de sua poética. Em outras palavras, um posicionamento sobre a obra de arte deve ser feito “na altura da arte da crítica” (ASSIS, 2015 [1860], p. 1020).

Um exemplo famoso de reiteração de juízo crítico, na História da Literatura brasileira, foi o comentário sobre duas comédias de Machado de Assis (1839 - 1908), *O caminho da porta* (1863) e *O protocolo* (1863), feito por Quintino Bocaiúva (1836 - 1912), jornalista e crítico carioca, que também foi colaborador do *Diário do Rio de Janeiro*, assim como foram José de Alencar (1829 - 1877) e Saldanha Marinho (1816 - 1895). Em uma carta, o próprio Machado de Assis pediu a opinião de seu amigo três anos mais velho, um crítico já experiente, a respeito de ambas as peças teatrais. Inclusive, o autor das comédias, dotado de gesto fino, inclui a carta a seu amigo e a respectiva resposta no prefácio de suas peças. Quintino Bocaiúva, como crítico consciente, além da cortesia e do elogio ao jovem Machado, também faz objeções - uma norma, por assim dizer, da crítica de qualidade - às duas peças de estreia, encenadas pela primeira vez em setembro de 1862, no Atheneu Dramático do Rio de Janeiro, demolido em 1868, sob outra denominação, Theatro São Januário (CTAC, 1997).

3 Seguimos o pensamento de Hilton Japiassu (1981; 2001) sobre a questão da verdade, transpondo-a à tarefa da crítica. Assim, a sua principal atividade não é buscar a verdade absoluta do texto, estabelecendo-lhe um valor único e definitivo; mas, com método, verificar rigorosamente o sentido poético de um texto e, em diálogo, avaliar o valor que a crítica estabeleceu, historicamente. Ou seja, é tarefa do crítico, antes de tudo, reconhecer a inventividade do artista e, ao mesmo tempo, avaliar a historiografia crítica, pondo-a em dúvidas. Por isso, é interessante que a Crítica coteje os comentários sobre a obra de um autor em relação à sua poética, em busca da verdade do texto. Portanto, a crítica assenta a verdade crítica a partir do estudo poético do texto e também da crítica do texto, considerando as verdades estabelecidas ao longo do tempo, sem negar “absolutamente a verdade, o que seria uma forma de dogmatismo.” (JAPIASSU, 1981, p. 42).

REPUBLICA REPUBLICANA, LITTOGRAPHICA E COMMERCIAL.

OPERAÇÕES DE BANCA DE CÂMBIO

Esta casa tem a honra de avisar a todos os seus clientes e a quem quer que se interessar em negócios de Banco, que esta casa tem a honra de avisar a todos os seus clientes e a quem quer que se interessar em negócios de Banco, que esta casa tem a honra de avisar a todos os seus clientes e a quem quer que se interessar em negócios de Banco...

ALUGAR DO RIO DE JANEIRO
 Para alugar se pede um apartamento de cinco cômodos, com chuveiro, e para alugar se pede um apartamento de cinco cômodos, com chuveiro...

ALUGAR DO RIO DE JANEIRO
 Para alugar se pede um apartamento de cinco cômodos, com chuveiro, e para alugar se pede um apartamento de cinco cômodos, com chuveiro...

ALUGAR DO RIO DE JANEIRO
 Para alugar se pede um apartamento de cinco cômodos, com chuveiro, e para alugar se pede um apartamento de cinco cômodos, com chuveiro...

ALUGAR DO RIO DE JANEIRO
 Para alugar se pede um apartamento de cinco cômodos, com chuveiro, e para alugar se pede um apartamento de cinco cômodos, com chuveiro...

ALUGAR DO RIO DE JANEIRO
 Para alugar se pede um apartamento de cinco cômodos, com chuveiro, e para alugar se pede um apartamento de cinco cômodos, com chuveiro...

ALUGAR DO RIO DE JANEIRO
 Para alugar se pede um apartamento de cinco cômodos, com chuveiro, e para alugar se pede um apartamento de cinco cômodos, com chuveiro...

ALUGAR DO RIO DE JANEIRO
 Para alugar se pede um apartamento de cinco cômodos, com chuveiro, e para alugar se pede um apartamento de cinco cômodos, com chuveiro...

PARTI JUDICIAL

TRIBUNAL DE 1ª INSTANCIA
 Em audiência de 29 de março de 1860, foram julgadas as seguintes causas: 1ª - Ação de cobrança de dívida líquida...

EXTERIOR

Paraguay. — O presidente do Paraguay, Sr. Solano López, declarou a guerra ao Brasil em 11 de julho de 1864. Desde então, o Brasil tem estado em guerra com o Paraguay...

Estados Unidos. O presidente dos Estados Unidos, Sr. Abraham Lincoln, foi assassinado em 4 de abril de 1865. O assassinato ocorreu em Washington, D.C., quando ele estava indo para o teatro...

Europa. Em 1860, a França e o Reino Unido estabeleceram o Tratado de Comércio e Navegação. Este tratado foi um marco importante na história das relações comerciais entre os dois países...

NOTÍCIAS

Polícia. A polícia de Rio de Janeiro prendeu um indivíduo suspeito de roubar um cofre de uma loja. O indivíduo foi levado para a cadeia...

NOTÍCIAS

Polícia. A polícia de Rio de Janeiro prendeu um indivíduo suspeito de roubar um cofre de uma loja. O indivíduo foi levado para a cadeia...

NOTÍCIAS

Polícia. A polícia de Rio de Janeiro prendeu um indivíduo suspeito de roubar um cofre de uma loja. O indivíduo foi levado para a cadeia...

NOTÍCIAS

Polícia. A polícia de Rio de Janeiro prendeu um indivíduo suspeito de roubar um cofre de uma loja. O indivíduo foi levado para a cadeia...

NOTÍCIAS

Polícia. A polícia de Rio de Janeiro prendeu um indivíduo suspeito de roubar um cofre de uma loja. O indivíduo foi levado para a cadeia...

NOTÍCIAS

Polícia. A polícia de Rio de Janeiro prendeu um indivíduo suspeito de roubar um cofre de uma loja. O indivíduo foi levado para a cadeia...

NOTÍCIAS

Polícia. A polícia de Rio de Janeiro prendeu um indivíduo suspeito de roubar um cofre de uma loja. O indivíduo foi levado para a cadeia...

POLICIAL

Polícia. A polícia de Rio de Janeiro prendeu um indivíduo suspeito de roubar um cofre de uma loja. O indivíduo foi levado para a cadeia...

POLICIAL

Polícia. A polícia de Rio de Janeiro prendeu um indivíduo suspeito de roubar um cofre de uma loja. O indivíduo foi levado para a cadeia...

POLICIAL

Polícia. A polícia de Rio de Janeiro prendeu um indivíduo suspeito de roubar um cofre de uma loja. O indivíduo foi levado para a cadeia...

POLICIAL

Polícia. A polícia de Rio de Janeiro prendeu um indivíduo suspeito de roubar um cofre de uma loja. O indivíduo foi levado para a cadeia...

POLICIAL

Polícia. A polícia de Rio de Janeiro prendeu um indivíduo suspeito de roubar um cofre de uma loja. O indivíduo foi levado para a cadeia...

POLICIAL

Polícia. A polícia de Rio de Janeiro prendeu um indivíduo suspeito de roubar um cofre de uma loja. O indivíduo foi levado para a cadeia...

POLICIAL

Polícia. A polícia de Rio de Janeiro prendeu um indivíduo suspeito de roubar um cofre de uma loja. O indivíduo foi levado para a cadeia...

Fac-simile da capa do *Diário do Rio de Janeiro*, do dia 29 de março de 1860, uma quinta-feira. O texto de Machado de Assis, de onde se extraiu a epigrafe do artigo, está na parte inferior, abaixo do título "Folhetim", a seção "Revista Dramática", cujo editor era o acadêmico José Joaquim Peçanha Póvoa (1836-1904). A "Revista Dramática" tinha como intuito estabelecer uma tradição de crítica teatral ao público carioca.

Em resposta à carta de Machado de Assis, Bocaiúva considerou as suas duas comédias um “ensaio”, uma “experiência” e uma “ginástica de estilo”. Ainda afirmou que lhes falta uma “ideia”, logo, uma “base”, qualificando-as como “artefatos literários”, sendo as comédias “frias e insensíveis⁴, como todo o sujeito sem alma” (BOCAIUVA, 1862/63). O cerne de seu posicionamento é deixar claro que as obras do jovem dramaturgo são boas de serem lidas, mas não de serem encenadas.

(...) devo dizer-te que havia mais perigo em apresentalas ao publico sobre a rampa da scena do que ha em offerece-las à leitura calma e reflectida. O que no theatro podia servir de obstaculo à apreciação da tua obra, favorece-a no gabinete. As tuas comedias são para serem lidas e não representadas (...) (BOCAIUVA, 1862/63)⁵.

Uma peça de teatro que não pode ser lida na “rampa da scena”, destinada senão ao “gabinete”, é, portanto, uma peça sem qualidade teatral. Ou seja, infere-se que a racionalidade⁶ tanto lírica quanto dramática de Machado de Assis – argumento recorrente quando se trata de definir o estilo machadiano – não comportaria o palco a um público ansioso para comover-se e divertir-se. Essa qualidade de juízo destinada principalmente aos versos e aos diálogos machadianos tornou-se muito frequente entre os críticos e literatos, estabelecendo uma *tópica*⁷ da crítica machadiana, que, afinal, coloca o nosso maior

4 A frieza racional e a insensibilidade sentimental tornaram-se, por assim dizer, uma *tópica* da crítica machadiana.

5 Neste artigo, quando há citação direta de documentação de época, principalmente nos casos de fac-símile, mantêm-se a ortografia original.

6 Múcio Teixeira, mais incisivo, publica, no *Jornal do Brasil*, em 1901, o seguinte comentário sobre a poesia machadiana: “Há nos versos do Sr. Machado de Assis torneio mecânico, só não há poesia neles. É que os seus versos não lhe saem da alma, nem do coração; saem-lhe sorrateiramente das duras paredes cranianas”. Na mesma época, no *Jornal do Comércio*, José Veríssimo escreve, também a respeito dos versos de Machado de Assis: “Poesia, poesia lírica ao menos, é sentimento, e a sua, sob esse aspecto não contenta plenamente talvez a nossa necessidade de emoção. A que dele recebemos é frequentemente encantadora e deliciosa, mas tão depurada pela forma, tão recatada de sentimento, de comum, tão intelectual que raro irá ao fundo da nossa vida sentimental e afetiva”.

7 Toma-se da Retórica o conceito de *tópica*, isto é, os lugares-comuns, tendo como base Aristóteles (*Ret.*, 1416b), a partir da expressão *κοινος τόπος* (*koinos topos*). Assim, é também tarefa da Crítica verificar os lugares-comuns de crítica. Por isso, dentre outras razões, a Crítica não deveria se desassociar nem da Poética, nem da Retórica.

escritor como um poeta de versos “perfumados” e dramaturgo de comédias “intelectuais”.

Essa imagem de poeta gracioso e escritor intelectual, que escreve com o crânio, não com o coração, foi se estabelecendo já pela crítica contemporânea a Machado de Assis. Luís José Pereira da Silva, por exemplo, na *Revista Mensal da Sociedade Ensaios Literários*, em primeiro de novembro de 1864, publicou que “Mimosos como são e originais, os versos do Sr. Machado de Assis não autorizam a superioridade que apregoa o crítico amigo [Sr. Dr. Caetano Filgueiras] (...)”. Também, disse que “uma ou outra falta que se encontra no livro, não destrói o mimo e muita beleza dos versos do Sr. Machado de Assis, que lhe dão incontestavelmente o título de poeta lírico, muito mimoso e original”.

M. A. Major, de tom elogioso, também na mesma *Revista* em que Pereira da Silva escrevera seu comentário, faz um senão aos versos de Machado de Assis, que “teve descuidos e algumas vezes dá como alexandrinos versos franceses de quatorze sílabas e mesmo alguns com doze, versos estes a que se chama de arte-maior.” Apontando no poeta carioca descuidos métricos, ainda afirma que, se ele removesse “essas faltas e o brilho real de suas composições, não será nem empanado e nem menosprezado”. No *Diário do Rio de Janeiro*, a 16 de novembro de 1864, Amaral Tavares, também, diz: “Do ramallete, que denominou *Crisálidas*, apreciemos o mimoso das cores, a fragrância dos perfumes”. F. T. Leitão, na *Revista Mensal da Sociedade Ensaios Literários*, em junho de 1866, aconselha a Machado a não se “ensoberbecer com a exposição dos frutos de seu talento poético”, restando-lhe “o galardão de haver patenteado ao público o ramo das flores de maior ou menor perfume do seu imaginar mimoso”. Luís Guimarães Júnior, no *Diário do Rio de Janeiro*, a 5 de fevereiro de 1870, já é mais específico: “Às *Falenas* falta a meu ver essa suprema qualidade [sentimento original]”. Ainda esse crítico afirma: “É um bom livro do Sr. Machado de Assis? É um volume agradável? Inquestionavelmente. Uma obra útil? Não.”, provavelmente inútil pela ausência de um “espírito pátrio”⁸, considerando Machado “um escritor estudioso, mas rara vez um poeta espontâneo”.

Não só críticos, jornalistas e literatos estabeleceram uma crítica à racionalidade de Machado ou à ausência de sentimentos lírico e pátrio,

8 Também é muito frequente a acusação equivocada de que Machado de Assis não tenha feito uma literatura brasileira, uma vez desprovido de espírito “pátrio-nacionalista”.

supostamente desvinculado de uma preocupação social. Escritores, hoje consagrados, também o fizeram, encontrando um Machado racional, delicado, supostamente desvinculado da tradição brasileira, sem espírito nacionalista⁹. José Veríssimo, por exemplo, publica no *Jornal do Comércio*, a 21 de maio de 1901:

Os mesmos defeitos, ou antes falhas, que se lhe podem notar no estilo, carência de cor, falta de eloquência ou energia, ausência de animação, abuso de hesitação, são os do seu próprio temperamento, aumentados por uma excessiva delicadeza, uma sensibilidade exagerada às mesquinhas e ridicularias da vida, um descomedido receio de ilusão. Daí a continência da sua emoção, produzindo, quer como prosador, quer como poeta, a sobriedade do seu estilo, em poesia tão diverso do tom comum da poesia brasileira (...).

Esse comentário, dentre outras questões que aborda, é um exemplo de crítica que questiona a “brasilidade” machadiana, como se o maior escritor do Brasil fizesse uma literatura, por assim dizer, menos brasileira, mais europeia. Esse argumento, por consequência, desdobra-se em um outro pensamento, muito frequente nos Cursos literários, que deturpa a noção de arte, reduzindo os textos artísticos ao crivo de Cultura. Ao impor limites culturais e territoriais à arte, Machado de Assis não seria, pois, nem europeu, por questões óbvias de nascimento e criação, tampouco brasileiro, por ser “diverso do tom comum da poesia brasileira”, já que lhe falta “espírito pátrio”, como mencionou José Veríssimo. Eis o

9 A crítica literária harmonizada com a filosofia sabe que as configurações identitárias associadas a um autor, assim como o sentimento pátrio e o nacionalismo são posicionamentos irrelevantes à expressão artística, ficcional, e não podem servir como parâmetro de crítica. Rubens Russomanno Ricciardi (2016) elucida esse imbróglio lembrando dois importantes críticos brasileiros que trataram desse assunto: Mário de Andrade e Rubens Borba de Moraes. Para o importante intelectual, crítico e bibliógrafo araraquarense, Rubens Borba de Moraes (1969, p. X), “calcular o valor de um autor por seus sentimentos nacionalistas é um ato de chauvinismo somente, não é crítica literária”. Da mesma forma, “encontrar nacionalismo antes do século XIX é cometer um anacronismo histórico” (*ibidem*). Em relação ao século XX, Ricciardi (2016, p. 200) entende que, “se pensarmos o século XX, todo nacionalismo será sempre fascista, totalitário, antidemocrático, xenófobo, intolerante, truculento, militarista e belicista”. A esse respeito, poeta e grande crítico literário, Manuel Bandeira (1986, p. 247) também escreve: “Aborreço os poetas que se lembram da nacionalidade quando fazem versos”. Não há razão, portanto, em valorar a obra de um autor mediante a presença ou ausência do espírito pátrio ou nacionalista, a nenhuma época, a nenhum estilo, a nenhuma escola. Por essa razão, torna-se absurdo afirmar que Machado de Assis não seja literatura brasileira de fato.

paradoxo dessa crítica, já que o carioca, assim, não seria nem brasileiro nem europeu.

Infere-se, dessa postura crítica, uma índole, por assim dizer, autoritária porque expatria Machado de Assis, retirando-lhe o direito a uma nação, a sua, o Brasil. Dessa forma, a crítica literária que não reconhece a cidadania de um escritor, expurgando-o de seu próprio país, fere os direitos básicos de um artista, não podendo sequer ser considerado nem crítica, nem comentário algum. Esse posicionamento até hoje é recorrente, quer em salas de aula, quer em palestras, quando se trata não somente de crítica a Machado, mas também a outros escritores¹⁰.

Ainda em relação à crítica ao nosso escritor carioca, novamente, Múcio Teixeira, em 1901, no *Jornal do Brasil*, em outro comentário, foi bem mais rígido em relação aos versos de Machado de Assis, um “membro da pseudo Academia de Letras...”, como afirmou. Teixeira, com certeza, foi um dos críticos que mais depreciaram a obra machadiana.

Machado, já chegando ao fim da casa dos sessenta anos de idade, depois de mais de quarenta empregados em teimosas lucubrações literárias, de uma prosa excelente e por vezes magnífica, apenas conseguiu encher 376 páginas de trabalhados versos, sem poesia, alguns de uma monotonia soporífera, todos os outros verdadeiramente intragáveis.

Não somente sobre a poesia, mas também sobre a prosa machadiana, Silvio Romero, em *Outros Estudos de Literatura Contemporânea*, publicado em 1906, é mais contundente e polêmico, ao dizer

10 Em relação à discussão sobre a cidadania de um autor, compartilha-se um breve relato: quando lecionava Literatura Brasileira e Literatura Africana em cursos de Letras, diversas vezes alunos e colegas questionavam se Mia Couto (1955), por exemplo, um escritor moçambicano, poderia ser, de fato, literatura africana, mesmo sendo branco e filho de portugueses, além de ser influenciado fortemente pela poética de Guimarães Rosa (1908 - 1967), como ele mesmo declarou (COUTO, 2019). Essa deturpação de pensamento é consequência da falta de reflexão advinda da crítica nacionalista ou culturalista ainda tão presente em nossos meios artísticos.

haver o poeta retrogradado, quem quiser ser justo e verdadeiro não poderá negar que, em compensação, ele não progrediu; e sempre o mesmo tom, a mesma falha de emoção, os mesmos processos, os mesmos tics, tudo realçado pela mesma e geral correção da forma.

Romero ainda reclama da crítica que proclamou Machado de Assis “um dos mais corretos, senão o mais correto do Brasil”, notando, no estilo machadiano, o “verdadeiro desperdício no caso. Há em seus romances pequenos capítulos de dez e doze linhas com seis e oito quês”. Para Romero, Machado não seria, na verdade, ático no estilo, mas prolixo, sem contensão estilística. No mesmo artigo, o crítico disse ainda que a poesia tem o mesmo defeito.

Posteriormente, apesar de influenciado pelos estudos de Romero, Olavo Bilac e Guimarães Passos já incluem, em seu Tratado de Métrica (1905), poemas de Machado de Assis como modelo de versificação. Embora pudesse haver certa resistência para incluir Machado de Assis em um Tratado de Métrica – pois era “Machado de Assis, mais justamente conhecido e estimado como prosador do que como poeta, e cujos livros de versos foram há pouco enfeixados em um volume, com o título geral de *Poesias*” (BILAC; PASSOS, 1905, p. 31), considerando também o fato de, à época da publicação do Tratado, Machado de Assis estar vivo “e em plena actividade litteraria” (*ibidem*), o que dificulta a organização das últimas gerações, “que se confundem” (*ibidem*) – os tratadistas parnasianos reconhecem-lhe a maestria métrica. O “prosador” carioca, pois, acompanhou “a evolução da poesia” (*ibidem*) e não deixou de ser chefe e mestre entre os parnasianos (*ibidem*). Assim, excertos da poesia machadiana aparecem no Tratado de Métrica como modelo ao gênero elegíaco (BILAC; PASSOS, 1905, p. 132-133) e ao soneto alexandrino (*idem*, p. 175-176). De fato, os tratadistas parnasianos não recusaram o engenho poético de Machado de Assis, pelo contrário, destacando, particularmente, as elegias e os sonetos alexandrinos enquanto modelo métrico da poesia brasileira.

Já outra parte da crítica póstuma, ainda de autoestima elevada, desprovida de comedimento e despreocupada com a verdade sobre o texto, também adotou uma postura supostamente contestadora. Carlos Drummond de Andrade (1925, p. 33) publicou, na *Revista*, um texto intitulado *Sobre a tradição em literatura*, em que repudiou o mestre

para afirmar os novos ideais modernistas, de base futurista, contra a tradição "monótona":

Que cada um de nós faça o íntimo e ignorado sacrifício de suas predilecções, e queime silenciosamente os seus ídolos, quando perceber que estes ídolos e essas predilecções são um entrave á obra de renovação da cultura geral. Amo tal escriptor patricio do seculo 19, pela magia irreprimivel de seu estylo e pela genuina aristocracia de seu pensamento. Mas se considerar que este escriptor é um desvio na orientação que deve seguir a mentalidade de meu paiz, para a qual um bom estylo é o mais vicioso dos dons, e a aristocracia um refinamento ainda impossivel e indesejavel, que devo fazer? A resposta é clara e recta: repudial-o. Chamemos este escriptor pelo nome: é o grande Machado de Assis. Sua obra tem sido o cipóal em que se enredou e perdeu mais de uma poderosa individualidade, seduzida pela subtiliza, pela perversidade profunda e ardilosa deste romancista tão curioso e, ao cabo, tão monotono.

Posteriormente, o poeta arrependeu-se dessa postura, corrigindo sua crítica diversas vezes. No entanto, ainda nos séculos XX e XXI, persiste o pensamento de que Machado de Assis, "patricio", "aristocrata", "monótono", de obra complicada, um "cipóal", seja importante quiçá como romancista realista, a ser ultrapassado pela geração modernista. Parece que muito pouco da crítica, seja a brasileira, tampouco a internacional, tenha percebido não apenas a grandeza da obra de Machado de Assis, quiçá um dos maiores dramaturgos brasileiros, mas o porquê dessa qualidade literária. A tradição crítica, quer repetitiva, quer despropositada, fossilizou a imagem de Machado de Assis, um grande intelectual monótono e frio, principalmente como poeta e dramaturgo. Esses comentários, em geral, contribuem muito pouco para a percepção poética de seu texto, privilegiando questões como nacionalidade e extensão textual.

Em síntese, a poesia machadiana, de certa forma, parece que não se consagrou até hoje, tratada como gênero menor, assim como o seu teatro, ambos inferiores à sua prosa, de que, comumente, destacam-se dois ou três romances realistas e alguns contos. Nada mais. De modo geral, a poesia machadiana é comumente considerada de qualidade,

porém com defeitos. Ora se trata de uma poesia perfumada, simples e graciosa, um mimo ao leitor, ora intelectual, sem emoção, racional, feita “sem coração”, mas com inteligência, tal qual o teatro. Por essa razão, Machado de Assis não se encontra nem como dramaturgo, nem como poeta na maioria dos Cursos de Letras, somente como prosador realista.

Enfim, mais de cem anos, desde a morte do autor carioca, parecem insuficientes a uma revisão justa da crítica. E quando há, muito raramente se trata da poética de seu texto, senão de dados biográficos, polêmicas literárias ou entornos sociais que não consideram o fenômeno artístico de seus textos. Talvez seja necessário mais tempo para que a crítica a Machado de Assis reestruture-se, preocupando-se não com questões culturais ou históricas (como para a formação da literatura brasileira), mas, antes de tudo, poético-textuais. Se a verdade da Ciência depende também do tempo, sempre em correções, também a ele se sujeita a arte da crítica. Afinal, como disse um poeta antigo – de cujo nome Aulo Gélío (125-180 d. C.), escritor romano, não se recorda – a Verdade é filha do Tempo¹¹.

Ainda a respeito da discussão da obra teatral machadiana, as peças *O caminho da porta* e *O protocolo*, afinal, foram consideradas “esboços”, em que o escritor experimenta a sua boa escrita, conforme o posicionamento de Bocaiúva. Essa crítica que incidiu sobre as duas primeiras peças de Machado de Assis serviu de modelo ao juízo de outros críticos, que ajudaram a estabelecer uma tradição de que as comédias de Machado de Assis são apenas para leitura, considerado o autor um escritor de prosa, mas não de poesia, tampouco de teatro.

11 *Alius quidam veterum poetarum, cuius nomen mihi nunc memoriae non est, Veritatem Temporis filiam esse dixit. (Aulus Gellius, Noctes Atticae, 12.11.7.1-2).* Um outro poeta mais antigo, de cujo nome não me recordo agora, disse que a Verdade é filha do Tempo (tradução nossa).

N.º

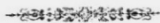
H-2,227.

1.03.15.103

Atheneu Dramatico.



CONSERVATORIO DRAMATICO



O Sr. Conselheiro Presidente do Conservatorio Dramatico Brasileiro, em virtude das atribuições que lhe confere o Imperial Decreto de 19 de Julho de 1845, designa

Bithencourt da Silva

para interpor o seu juizo sobre a comedia « *O Caminho da*

porta »

que se lhe remette com esta, onde será exarado

o seu parecer, de accordo com as disposições seguintes:—

« Não devem apparecer na scena assumptos, nem expressões menos conformes com o decoro, os costumes e as atenções que em todas as occasiões se devem guardar, maiormente n'aquellas em que a Imperial Familia Honrar com a Sua Presença o espectáculo. »

(Aviso de 10 de Novembro de 1843.)

« O julgamento do Conservatorio é obrigatorio quando as obras censuradas peccarem contra a veneração á Nossa Santa Religião, contra o respeito devido aos Poderes Politicos da Nação e ás Autoridades constituídas, e contra a guarda da moral e decencia publica. Nos casos, porém, em que as obras peccarem contra a castidade da lingua, e aquella parte que é relativa á Orthoepia, deve-se notar os defeitos, mas não negar a licença. »

(Resol. Imperial de 28 de Agosto de 1845.)

Rio de Janeiro, 11 de Agosto — de 1862

O 1.º SECRETARIO.

Designação para Francisco Joaquim Bithencourt da Silva examinar a comédia de Machado de Assis: *O caminho da porta*, a ser encenada no Teatro Atheneu Dramático (DESIGNAÇÃO, 1862, modificado).

Sobre essa questão, João Roberto Faria (1993) deixa claro que o comentário de Bocaiuva relaciona-se fortemente ao intento de Machado de compor alta comédia, expandindo o modelo do Realismo francês. Como as peças iniciais de Machado são relativamente curtas, o amigo orienta-o a lançar-se “à grande pintura” (BOCAIUVA, 1862/63), produzindo obras de fôlego. A crítica, no entanto, levou mais a sério a falta de teatralidade de suas comédias do que o fôlego de Machado. Por outro lado, o mesmo crítico (FARIA, 1993, p. 158), em seu importante estudo sobre o teatro realista no Brasil, resguarda a Machado de Assis – crítico de teatro – aproximadamente oito páginas, de mais de duzentas, e comenta que:

Machado acabou desistindo do objetivo exposto na carta ao amigo. Se foi excesso de autocritica ou decepção com os rumos que o teatro tomou no Rio de Janeiro a partir de 1863, quando o gênero alegre começou a ganhar a preferência das plateias e dos empresários teatrais, não se pode determinar. O fato concreto é que posteriormente não escreveu nenhuma alta comédia ou peça inspirada no realismo teatral. Por esse motivo, sua produção dramática não será objeto deste estudo. Machado, aqui, figura apenas como crítico teatral, mas como o mais importante do período, o que melhor documentou a reforma realista implementada no Ginásio.

Talvez seja o momento de rever a qualidade poética das comédias de Machado de Assis, isolada a questão da “crise da dramaturgia brasileira” (JACOBBI, 1962, p. 51) e da extensão das peças. Dessa forma, quiçá seja possível perceber a dimensão poética e cômica de Machado, a ponto de considerá-lo, de fato, um importante comediógrafo brasileiro.

A crítica literária, singularmente apressada e injusta neste ponto, chegou à conclusão de que nem Gonçalves Dias nem Machado de Assis possuíam vocação para o teatro. A verdade é que hoje, quando temos – do ponto de vista do espetáculo: ator, encenador, cenografia – um teatro de nível internacional, basta a apresentação de “Leonor de Mendonça” ou da “Lição de Botânica”, no teatro e na TV, no Rio e em São Paulo, para causar espanto num público mais do que desconfiado (JACOBBI, 1962, p. 53).

No entanto, mesmo que se revisse a questão da teatralidade machadiana, considerando-lhe a dimensão poética, a extensão de suas peças ainda é um quesito superestimado para a crítica. Mesmo que ainda se considerem as peças de maior maturidade – às quais Quintino Bocaiúva não se referiu, por ser, obviamente, posteriores àquela crítica – é comum digladiarem em relação à extensão delas. Por isso, outra tópica da crítica dramática é considerar o teatro machadiano sempre composto por “pecinhas”, de pouco fôlego. “Todavia, é claro, a pecinha não deixa de ser pecinha. O possível teatrólogo Machado de Assis vale muito mais do que seu teatro escrito, do que sua curta e desencantada passagem pelo palco” (JACOBBI, 1962, p. 54). Nesse caso, vale lembrar que, cronologicamente, Machado de Assis sempre escreveu teatro e nunca teve uma passagem curta pelo palco, estando sempre na ribalta, seja como crítico, seja como comediógrafo. Desde a década de 60 do século XIX até praticamente o final da vida, no início do século XX, continuou escrevendo teatro: em março de 1860 publica *Hoje avental, amanhã luva*; em 1906, sua última obra teatral, *Lição de Botânica*. Ou seja, o autor escreveu comédias por mais de quarenta e cinco anos. Por isso, uma encenação teatral à altura da dimensão poética de Machado de Assis evidentemente poderia surpreender o público, que poderia encontrar diante de seus olhos e ouvidos, na verdade, uma comédia potencialmente teatral.

Se examinada a inventividade do autor, com destaque aos recursos expressivos arranjados na composição de suas peças, poder-se-ia notar que a estrutura de sua prosa, em geral mais valorizada pela História da Literatura do que por sua poética, está submetida à matriz teatral do artista carioca¹². Ou seja, é possível verificar, na prosa machadiana, a matriz literária da comédia, que rege principalmente os romances e os contos. Ainda em outras palavras, o Machado escritor de prosa depende do Machado escritor de comédias, sem o qual dificilmente haveria um *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ou um *Dom Casmurro*, por assim dizer, “herdeiros” da teatralidade machadiana. Em suma, Machado de Assis é, antes de tudo, um escritor de comédias.

12 Trata-se de estudos feitos pelo autor do artigo, ainda não publicados, que procuram considerar os recursos expressivos no arranjo do texto teatral machadiano, dando destaque aos efeitos poéticos e cômicos. Dessa maneira, é possível perceber a estrutura da comédia machadiana como matriz retórico-poética dos romances e dos contos, sublinhando, assim, a hipótese de leitura de que o Machado prosador depende do Machado comediógrafo (Cf. LOYOLA, 1997).

Abrir o livro de teatro de Machado de Assis, vê-lo cenicamente, reclamar-lhe outro estatuto, é portanto *arriscar*. Mas, talvez, nem tanto. Trata-se, possivelmente, da maior figura das letras brasileiras, reconhecida, também, pelo agudo senso crítico e permanente ironia. Deslocar o teatro deste universo é o que, de fato, parece temerário. Este trabalho fez o caminho inverso. Procurou compreender o Teatro de Machado em sua imanência, à luz do conjunto da obra. Romances, contos, crônicas, pautaram o percurso crítico, e, não por acaso, acabaram por revelar o caráter teatral do tecido social, cujo lugar privilegiado de evidência é, sem dúvida, o palco (LOYOLA, 1997, p. 14).

Ainda em relação ao comentário de Quintino Bocaiúva, vale considerar que a sua proposta de crítica integra uma práxis de crítica, tal qual uma metodologia, em que se ressaltam qualidades do texto artístico, mas busca-se a objeção, sem a qual o juízo sobre a obra poderia ser questionado, ainda mais vindo de um amigo. A um crítico da envergadura de Quintino Bocaiúva, portanto, a tarefa da objeção é fundamental.

É importante reforçar que, por isso, em nenhum momento, menospreza-se a crítica de Bocaiúva; pelo contrário, ela é fundamental e necessária, seja à construção historiográfica, seja à reflexão literária. O problema central não é, em suma, a objeção de Bocaiúva, com a sua razão de ser, mas a supervalorização da crítica ao longo do tempo em detrimento da poética do autor, inclusive modificando o sentido da crítica inicial. A “fossilização” da crítica é que pode tornar-se um problema à poética de um autor, por escondê-la. Na verdade, é o desestímulo à produção teatral machadiana que se torna um grave problema à Arte do país. Por essa razão, a uma obra, não se faz crítica de olhos vendados; isto é, não se deve descartar a análise da poética de uma obra artística no processo de crítica. Caso contrário, pode-se aniquilar a verdade poética da obra, desconsiderando, por exemplo, a inventividade de Machado e sua contribuição ao teatro brasileiro. A crítica que suprime a poética provoca um desserviço às Artes, ainda mais fossilizada ao longo de décadas ou séculos, em reiterados comentários, sem questionamento. Afinal, pôr em dúvida é tarefa da verdade (JAPIASSU, 2001); pôr um texto artístico em dúvida é tarefa da crítica; além disso, pôr a crítica em dúvida também é tarefa da crítica.

O próprio Machado de Assis, aliás, era a favor da objeção no processo de juízo crítico, além da elegância laudatória e de outros recursos retóricos presentes nos textos críticos da época, a maioria sob forma epistolar. O autor, em 1878, escreve uma crítica em que faz, inclusive, objeções à obra *O primo Basílio*, escrito por seu colega realista, de Portugal, Eça de Queirós (1845-1900). Machado (2015 [1878], p. 1215), no *Cruzeiro*, finaliza o seu texto com o seguinte parágrafo:

Quanto ao Sr. Eça de Queirós e aos seus amigos deste lado do Atlântico, repetirei que o autor d'*O Primo Basílio* tem em mim um admirador de seus talentos, adversário de suas doutrinas, desejoso de o ver aplicar, por modo diferente, as fortes qualidades que possui; que, se admiro também muitos dotes do seu estilo, faço restrições à linguagem; que o seu dom de observação, aliás pujante, é complacente em demasia; sobretudo, é exterior, é superficial. O fervor dos amigos pode estranhar este modo de sentir e a franqueza de o dizer. Mas então o que seria a crítica?

Machado de Assis, dessa forma, define uma importante tarefa da crítica: a objeção. No caso, o crítico carioca aponta uma falha na construção da narrativa realista, que perde efeito pela escolha da trama. Na obra queirosiana, torna-se um recurso narrativo fácil, especificamente, o surgimento de cartas de que a criada Juliana utiliza-se para fazer chantagem contra a patroa, Luísa, que as escreveu ao amante, Basílio. Machado não vê, portanto, estratégia narrativa no surgimento *ex machina* dessas cartas nas mãos de Juliana, para que ela, finalmente, consiga a sua independência social. Assim, essa solução narrativa, aparentemente mágica e fácil, não daria conta da dimensão social que a arte realista propõe.

Por fim, em relação à comédia de Machado de Assis, nota-se, ainda nos dias atuais, uma resistência de leitura e encenação. Talvez o peso negativo da crítica, por décadas, incentivou que manuais de literatura e livros escolares considerassem mais uma parte pequena de sua prosa realista, e quase nada de sua obra dramática e lírica. Há, além da força da crítica, fatores externos que podem ainda ser contabilizados para compreender a quase ausência das comédias de Machado, seja nas escolas e universidades, seja nos teatros: o baixo interesse editorial de publicação de suas comédias, conseqüentemente

a dificuldade de encontrar essas obras em edições críticas acessíveis, as raras encenações de suas comédias, principalmente por companhias profissionais, que não fiquem restritas aos grandes teatros das capitais (cf. LOYOLA, 1997). Em resumo, ainda hoje, não é comum encontrar livros e encenações de teatro do nosso maior escritor, mais de cem anos após a sua morte.

Bem mais distante, em um outro momento importante da História da Crítica, em específico a de poesia, *Marcus Tullius Cicero* (106 - 43 a. C.), um dos mais influentes oradores e políticos da Roma Antiga, tecia sua opinião sobre os jovens poetas da época. O grande intelectual romano escreveu diversas cartas sobre variados assuntos. Em uma de suas epístolas a Ático (*Ad Atticum*¹³, VII, 2), um amigo, após comentar sobre a sua tranquila viagem a *Brundisium* (atual Brindisi, na Apúlia - Itália), vale-se da expressão *τῶν νεωτέρων* (*ton neotéron*) para referir-se, com desdém, a um grupo de jovens poetas de sua época, que propunham versos mais curtos, sobre temas menos elevados e mais cotidianos (CONTE, 1999, p. 136). Devido à força crítica, esses poetas ganharam a alcunha de neotéricos, ou seja, aqueles mais jovens, a nova escola, em sentido pejorativo, que se tornou, posteriormente, um qualificativo recorrente na tradição literária, até os dias de hoje.

Esses *poetae novi* (poetas novos, jovens), expressão também de Cicero (*Orator*, 161, 6), estabeleceram uma poética distinta da tradição vigente, representada magistralmente pelo poeta *Quintus Ennius* (239 - 169 a. C.), quem Cicero, assim como muitos outros escritores, como Horácio¹⁴ (*Quintus Horatius Flaccus*, 65 - 8 a. C.), consagrou como o grande poeta romano. Há, na poesia de Ênio, um tom cívico e moral, que enaltecem os costumes romanos, com exemplos de boa conduta e de modelo aos cidadãos, além dos atributos artísticos do poeta (CONTE, 1999). Ao crítico Cicero, o diálogo entre *Ars e Vrbs*, afinal, era louvável.

Cícero, assim, criticou esses jovens poetas, que buscavam uma expressão desvinculada dos valores maiores (*mos maiorum*), com linguagem menos formal, mais preocupada com cenas do cotidiano do que grandes temas pátrios. Elegiam, portanto, assuntos idiossincrásicos,

13 Uma coleção de cartas escritas entre 68 a 42 a. C., de temas diversos.

14 Horácio, (*Ep.*, II, 1, 50) consagra a Ênio o epíteto de "*alter Homerus*", isto é, o "outro Homero" ("*Ennius, et sapiens et fortis et alter Homerus*").

aparentemente banais, tais como uma decepção amorosa, um encontro casual ou um acontecimento particular.

O principal poeta dessa nova escola, das mais inventivas na História da Literatura, foi *Gaius Valerius Catullus* (84? - 54? a. C.), de cuja obra chegaram até nós 116 poemas (algumas edições contam 113). Catulo foi autor dos seguintes versos (poema 70):

Nulli se dicit mulier mea nubere malle
Quam mihi, non si se Iupiter ipse petat.
Dicit; sed mulier cupido quod dicit amanti
In vento et rapida scribere oportet aqua.¹⁵

A minha mulher diz que prefere não se deitar com mais ninguém
senão comigo, nem se o próprio Júpiter lhe pedisse.
Diz, mas o que uma mulher diz ao amante apaixonado
é preciso escrever no vento e na rápida corrente.¹⁶

O poema 70 de Catulo constrói-se, tematicamente, sobre a oposição *constância e inconstância*, pela qual perpassam todos os elementos do texto. O efeito central é a comicidade estabelecida pela sátira do comportamento volúvel amoroso¹⁷. Os elementos concretos do texto, isto é, as figuras, em correlação, indicam esse tema: *vento e rápida aqua* são metáforas para a inconstância da palavra da mulher, uma vez que, por serem gasosos e líquidos, são da ordem da mutabilidade. É satírico, pois, o transporte metafórico de elementos da natureza física, mutáveis, à natureza moral feminina, igualmente inconstante. Além disso, nos dois primeiros versos, a figura de *Iupiter*, no poema, expande, ironicamente, a faculdade da mulher em manter-se fiel. Dessa forma, a figura divina, apoiada pelo sintagma conjuncional, *non si*, reforça, ao máximo grau, a suposta fidelidade. Ou seja, a mulher permaneceria tão fiel mesmo se o supremo deus do Olimpo, a maior autoridade de toda a existência, pedisse a ela para deitar-se com ele.

15 Texto latino retirado das edições *Les Belles Lettres*, estabelecido por Georges Lafaye e revisado por Simone Viarre e Jean-Pierre Néraudeau.

16 Todas as traduções do latim foram feitas pelo autor do artigo.

17 Por questão de escopo, não se avaliam as implicações morais da sátira.



Afresco romano retratando Zeus [Júpiter], provavelmente entre 62 a 79 d. C., na Casa dei Dioscuri, em Pompeia (VI, 9, 6-7, atrio corinzio 37), Itália. Catálogo do Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. nr. 9551). Dimensão: 96 x 70 cm.

Além do sentido temático, há um expressivo plano do poema, organizado pelas escolhas lexicais do poeta. É muito importante notar o seguinte detalhe: a opção pelas palavras *mulier* (mulher), em contraste semântico com *amanti* (ao amante). No plano lexical, pois, observa-se uma oposição entre um termo de sentido mais geral e menos pessoal, *mulier*, e outro, *amanti*, de sentido mais passional, reforçado pelo adjetivo *cupido* (apaixonado). As principais personagens desse poema, percebidas pelas escolhas semânticas, portanto, são uma mulher sentimentalmente mais fria, distante, e um amante apaixonado, isto é, um enamorado sentimental.

Em geral, esses elementos inventivos constituem a harmonia frasal, os quais, no todo, estabelecem o texto artístico, muito mais do que o assunto de que trata. Afinal, “o estilo e a estrutura são a essência de um livro: grandes ideias são uma bobagem” (NABOKOV, 2015, p. 29). Não é o assunto de um texto, a história em si, que configura um texto artisticamente, senão a relação perfeita entre a história e a forma de contá-la, haja vista uma organização ou um arranjo textual, ou melhor, uma τάξις (a *táxis*¹⁸), de tal forma inventiva (ποιητικὴ, *poietiká*) e singular, que se estabelece, portanto, uma poética. Essa *taxia*, como elemento fulcral da ποιήσις (*poiesis*)¹⁹, isto é, da poesia, é a potência do sistema da linguagem. Em outras palavras, a elegância²⁰ de uma história não está, portanto, somente no tema.

A inventividade da linguagem artística está centrada, pois, nos detalhes da expressão. Não de modo ingênuo, Nabokov (2015, p. 37) afirma: “quando lemos, devemos reparar nos detalhes e acariciá-los”. Em um poema aparentemente banal a uma leitura descuidada, Catulo é, na verdade, o poeta do detalhe. A reiteração lexical também é significativa se percebermos que a palavra *dicit* tenha sido escrita três vezes, em apenas quatro versos. Essa anáfora faz repetir o verbo *dicere*, inclusive, no mesmo tempo verbal, presente do indicativo, e na terceira pessoa do singular, *dicit*. A repetição verbal é cômica e carrega o poema de humor, já que a mulher fala várias vezes, muito, sempre da

18 É oportuno lembrar-se, também, da *ordo* horaciana (*Horatio Flaccus, Ars Poetica*, 41).

19 Conferir RICCIARDI, 2016.

20 Interessante observar a enumeração feita pelo escritor romano Marcos Cornélio Frontão (c. 95-166): “Ο επιχειρήματα! ο τάξις! ο elegantial! ο lepos! ο venustas! ο verbal! ο ἵτορ! ο argutiael! ο kharites! ο ἄσκησις! ο omnia!” (*Epistulae*, II, 2.3.1.10-12). Ο *epikheirémata!* Ο *táxis!* Ο *elegância!* Ο *charm!* Ο *beleza!* Ο *palavras!* Ο *brilhol!* Ο *clarezal!* Ο *Graças!* Ο *áskesis!* Ο *todas essas coisas!*

ordem do dizer, nunca do fazer, o que sugere um efeito da quantidade e da efemeridade da fala feminina. Reforça-se, assim, o dizer inconstante feminino, da ordem meramente verbal, sem ação efetiva, senão contrária do que se diz.

O poema articula sons e sentidos, fonemas e palavras, em arranjo, mobilizados para provocar as sensações e o intelecto do leitor. Tanto as escolhas semânticas quanto a disposição frasal constroem, de detalhe em detalhe, o poema 70. Aparentemente de assunto prosaico e de configuração simplória, o texto, na verdade, comporta uma poética complexa, rica de detalhes, de recursos expressivos e de estratégias discursivas, ainda em apenas quatro versos – reforçando que a extensão gráfica de um texto não é necessariamente parâmetro de crítica.

Os *poetae novi* da Roma Antiga, ainda hoje, são classificados como poetas menores, pelo tom e assunto, pois fugiram dos grandes temas cívicos. No entanto, em matéria de expressividade, Catulo, mesmo inspirado nos epigramáticos gregos, com destaque a Calimaco (século IV/III a. C.), desenvolveu uma poética tão única e distinta que influenciou toda uma geração de poetas romanos, com destaque a Ovídio (43 a.C.-17 d.C.) e Marcial (38/41?-104?). Com certeza, o neotérico até hoje exerce influência literária, sendo um dos autores mais inventivos da História da Literatura.

Em relação ao Brasil, no século XVIII, Domingos Caldas Barbosa (1738/40-1800), dos mais importantes artistas coloniais, foi submetido a duras críticas, seja pelos seus contemporâneos, com destaque ao poeta Bocage (1765-1805) que o ofendia publicamente, seja pela historiografia literária, que ainda bem pouco reconhece a sua qualidade literária. Os comentários depreciativos da vida e da obra desse poeta e músico brasileiro perpetuaram-se de tal modo que até hoje Caldas, de pseudônimo Lereno Selinuntino, é muito pouco lembrado, principalmente no círculo literário, uma vez considerado melhor músico, pior poeta (curiosamente, chegaram até nós somente as letras de suas canções). O fato é que, na maioria dos cursos de Letras do Brasil, por exemplo, Domingos Caldas Barbosa não é sequer mencionado.

A poesia de Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) ainda é razoavelmente inacessível, tanto ao público leitor quanto ao estudioso. Apesar de recentemente sua figura histórica ter alcançado alguma visibilidade através da biografia

escrita por José Ramos Tinhorão (2004), e dos estudos de Adriana Rennó (1999, 2001 e 2005), Luiza Sawaya (2011 e 2015) e de outros críticos que têm se dedicado à análise dos escritos de autoria deste importante poeta afro-brasileiro, sua obra ainda permanece desconhecida por muitos, assim como ausente das estantes das livrarias e também da maioria dos cursos de literatura brasileira oferecidos pelas universidades do país. Um exemplo claro da falta de atenção para com Caldas Barbosa e sua obra pode ser visto através do fato de que durante os meus quatro anos de estudos de graduação em Letras Modernas na Universidade Federal de Goiás não lemos sequer um poema da *Viola de Lereno*. Aparentemente a situação não mudou muito nos últimos anos (COSTIGAN, 2018, p. 07).

Em resumo, o carioca radicado em Lisboa, apesar de ter sido um importante músico e poeta para a literatura tanto brasileira quanto portuguesa, tendo levado muitas modinhas à corte de D. Maria I, ainda se encontra fora do cânone dos autores geralmente estudados nos cursos de Letras do Brasil. Esse fenômeno deve-se muito pelo histórico da crítica literária, que, dando mais importância à História da Literatura, menos à Poética, exaltou a épica arcáde em detrimento da inovadora canção popular de Lereno. As letras de Selinuntino ficaram relegadas a uma produção menor, que mereça apenas algumas notas nos manuais de literatura por sua irrelevante passagem, quando, na verdade, são até percussoras do movimento de valorização do folclore, antes mesmo do Romantismo, e responsáveis pela formação ou renovação de importantes gêneros literários e musicais, como a modinha e o lundu, arranjados sob poéticas inventivas, que significam muito às Artes coloniais, sem as quais o cenário artístico e intelectual provavelmente seria outro.

Além dessa inventiva produção literário-musical, original e profícua, Domingos Caldas Barbosa foi fundador e presidente da Academia de Belas Letras de Lisboa, juntamente com seus colegas, Belchior Curvo de Semedo Torres de Sequeira, Joaquim Severino Ferraz de Campos e Francisco Joaquim Bingre. Em relação às letras arcádicas, foi o principal responsável pelo *Almanak das Musas* (1793), uma das mais importantes antologias neoclássicas de Portugal. Uma de suas principais obras arcádes intitula-se “A doença”, um poema de 1777, sob influência clássica, mas que, curiosamente, apresenta um efeito inovador: um lamento biográfico devido a uma terrível condição de doença. Além

disso, em um domínio menos formal, produz dois volumes de cantigas, por assim dizer, que compõem sua obra *Viola de Lereno*. Nela, estão o primor da canção popular colonial, em publicação de 1798 (Volume I) e 1826 (Volume II, póstumo), sejam estas duas a principal produção poética do autor à formação da literatura colonial brasileira.

Ainda em relação a um Domingos Caldas Barbosa criador da modinha e introdutor do gênero em Portugal, Rubens Borba de Moraes (1969, p. 50) comenta que Mozart de Araújo, em *A modinha e o Lundu no século XVIII*, publicara uma série de documentos “provando que Caldas Barbosa é o criador da modinha e que foi o introdutor do gênero em Portugal”. Ainda comenta que Barbosa fez um considerável sucesso “no tempo de D. Maria I” (*ibidem*), não influenciando somente a Corte e a sociedade portuguesas, mas também, a poesia arcádica, provocando “as críticas e sátiras de Nicolau Tolentino, Filinto Elísio, Bocage, Ribeiro dos Santos e outros” (*ibidem*), que tanto criticaram o “mulato carioca”. Essa crítica injusta ao “papagaio brasileiro” – como se intitulou Lereno, em tom de humor, em seu *Almanaque*, defendendo-se das sátiras – deixou na tradição um desprezo à poética de Barbosa.

Antonio Candido, de crítica um pouco mais próxima daqueles escritores contemporâneos de Barbosa, sustentou a ideia de que Lereno fosse apenas um músico “mensageiro das coisas do Brasil” (CANDIDO, 2004, p. 83), importante somente pela inusitada fama que fizera na corte portuguesa de D. Maria I, jamais pela obra artística. Provavelmente, a exaltação do círculo mineiro arcáde, em detrimento da canção popular de Lereno, tenha prolongado o seu esquecimento nas Letras. Candido, afinal, delegava à Gonzaga “o alto espírito neoclássico no Brasil – quem realizou a mais perfeita compenetração da matéria poética com o sentimento natural da vida.” (CANDIDO, 2000a, p. 134). Também, diversas vezes, ele contrapõe Silva Alvarenga, “um homem culto, e verdadeiro poeta, consciente das responsabilidades da inteligência no Brasil e ao mesmo tempo dotado de uma sensibilidade delicada, que o levou a realizar-se com refinamento e graça” (CANDIDO, 2000a, p. 142), a Caldas Barbosa, “como ele mestiço, músico, terno e amaneirado, foi um simples modinheiro sem relevo criador” (*ibidem*). O sociólogo brasileiro utiliza-se de menos de duas páginas²¹ para um comentário depreciativo sobre

21 De mais de setecentas páginas, considerando ambos os volumes de sua *Formação da Literatura brasileira* (2000a). Já em *Iniciação à Literatura*, de mais de noventa páginas, encontram-se três linhas (CANDIDO, 1999, p. 39) sobre Caldas.

Caldas somente porque “sua obra chega à consequência extrema de certas tendências melódicas e concepcionais da Arcádia” (*ibidem*).

Também é curioso notar que relega a Barbosa exclusivamente a faculdade musical, talvez nem isso, sendo que a sua palavra poética é “mero pretexto para o banho sonoro que deveria provocar a emoção” (*ibidem*). Nessa citação, o futuro do pretérito (deveria) significa que não chegamos a conhecer as solfas de Caldas. Ou seja, as letras de Lereno, desconsiderada a música, seriam insignificantes, incapazes de comover, o que vale dizer o mesmo que toda a sua obra, pois foi o que nos chegou de fato. Antonio Candido, de modo muito sutil, infere que a qualidade musical de Barbosa também seja questionável. Coincidentemente, pois, antes de afirmar que Caldas escrevia poesia como mero pretexto para compor música, Candido cita Metastasio, um importante libretista italiano (a quem Caldas também faz referência, em *Viola de Lereno*) que afirmava ser o verso o elemento diretor no consórcio entre letra e música; caso contrário, se a letra não tivesse as devidas qualidades literárias, a poesia destruiria tanto a música como a si mesma. Ou seja, infere-se dessa sutil relação que Candido considerasse Barbosa, uma vez que tenha produzido versos inferiores, um músico igualmente inferior. Segue a citação:

Metastasio, que passou a vida inteira escrevendo para ser musicado, acentuava que o verso é o elemento diretor no consórcio entre ambas; no limite, porém, a palavra se tornava mero pretexto para o banho sonoro que deveria provocar a emoção, como vemos em Caldas Barbosa. [Em nota de rodapé:] “Quando a música (...) aspira no drama ao primeiro lugar em relação à poesia, destrói a esta e a si mesma”. Metastasio “*Lettera sopra la musica*”. Opere, (1815), cit., vol. X, pág. 283 (CANDIDO, 2000a, p. 142).

Logo, nesse raciocínio, se a poesia que serve a música é medíocre, como considerou a de Lereno, a música também o é. Essa sutil interposição de Metastasio leva-nos a entender que a crítica de Candido não vê nem relevância literária nem musical na obra de Domingos Caldas Barbosa; quando, na verdade, é Lereno a essência da canção popular, senão um dos maiores poetas brasileiros, de fôlego, inclusive, internacional. Inusitadamente, foi com as canções de Lereno Selinuntino que o Brasil, enfim, exportava sua invenção a Portugal.

Quando a crítica de Candido vê interesse nos versos lerenianos é, em geral, pela “candura e amor com que falam das coisas da pátria, definindo de modo explícito os traços afetivos correntemente associados na psicologia popular: dengue, negaceio, quebranto, derretimento” (CANDIDO, 2000a, p. 142). Ou seja, o registro da coloquialidade, em âmbito lexical, e as questões culturais e pátrias tornam-se categorias de maior relevância do que a sua poética de fato.

Uma perseverança teórica, às vezes obstinada, em estabelecer uma formação literária ao país, de teor nacionalista portanto, pode ser responsável pela exclusão da Arte, subjugada à História e à Cultura. Vale relembrar, por exemplo, como parte da crítica de Machado de Assis não o reconheceu um poeta e comediógrafo brasileiro importante pela falta de espírito pátrio. Submeter a análise literária ao crivo de conceitos como identidade²² e brasilidade é um caminho contra a verdade do texto. Resulta que a poética de um autor muitas vezes sequer é comentada. Afinal, a Arte não é trato temático, ainda menos uma questão de nacionalismo e identidades.

O nacionalismo como parâmetro crítico tornou-se um clichê, repetido *ad nauseam* por muitos manuais de literatura, e não somente. Em geral, a crítica comum, bons poetas ora são pátrios porque estabelecem uma suposta identidade brasileira, ora “sociais” porque denunciam irregularidades da sociedade. Essa procura por um utilitarismo da literatura deseja tudo, menos a Arte. A inventividade artística, a poesia do autor, o seu estilo acabaram sendo excluídos da tarefa da crítica, que deixa de ser, de fato, crítica artística, tornando-se uma pseudosociologia que busca dar utilidade ou função à Arte, ao encontro de supostas identidades, confundindo manifestações culturais com obras de artes. Reduzir Domingos Caldas Barbosa a uma importante manifestação cultural, à peculiaridade lexical ou à suposta identidade colonial, é recusar-lhe a arte.

Em contraposição, o exímio poeta parnasiano, Olavo Bilac (1865-1918), juntamente com Guimarães Passos (1867-1909), poeta e jornalista, publicaram em 1905 um *Tratado de Métrica* muito importante às Letras do país, como mencionado. Na primeira parte do livro, os poetas apresentam um panorama da literatura brasileira, em que destacam os

22 Citando diversos pensadores, Ricciardi (2016, p. 42) elucida o problema da identidade às Artes. Como ele diz: “temos que nos livrar deste clichê da pureza da identidade”.

principais escritores de cada movimento literário. A respeito do século XVIII, comentam sobre um possível fenômeno literário de renovação das letras no país, aparentemente exauridas sob o modelo arcádico, destacando as líras de Gonzaga e a poesia do Padre Caldas. Assim escrevem:

No século XVIII, alguns poetas do Brasil visitaram a metrópole, ou aqui fixaram residência, e as - *modinhas* - acordaram a *sympathia* tradicional ; as - *lyras* - de Gonzaga suplantaram a insipidez das composições arcádicas e a - *Viola de Lereno* -, de Caldas Barbosa, que tanto irritava Bocage e Filinto, chegou a vulgarizar-se entre o povo... "Quando o século se apresenta exausto de vigor moral e de talento, é da colônia, que se agita na aspiração de sua independência, que lhe vem a seiva das naturezas criadoras"* [*em nota, alude-se à *História da Litteratura Portuguesa*, de Theophilo Braga] (BILAC; PASSOS, 1905, p. 14).

Desconsiderando o sentido pejorativo que usualmente é atribuído ao termo "vulgarizar-se", entende-se, dessa expressão, o fenômeno de uma obra artística tornar-se conhecida entre todas ou quase todas as classes sociais, quer na corte, quer nos morros, como é o caso da obra cantada de Domingos Caldas Barbosa, influência que se estende além-mar. Da mesma forma, da expressão de Theophilo Braga, "seiva das naturezas criadoras", compreende-se a capacidade da renovação artística por meio de talentos excepcionais que concebem novas formas ou aprimoram-nas em elevado grau, como também fez o Padre Caldas com os gêneros da colônia, estabelecendo, de fato, a modinha e o lundu como expressões genuinamente artísticas.

Em relação às letras setecentistas brasileiras, Bilac e Passos (1905), além de tratarem da arcádia mineira, sob influência neoclássica e de prestígio indubitável, enumeram diversos poetas que também compuseram obras literárias nesse período. No entanto, afirmam que "todos esses"²³, à exceção de Domingos Caldas Barbosa, foram

23 Domingos Vidal Barbosa, Bartholomeu Antonio Cordovil, Bento de Figueiredo Aranha, Manoel Joaquim Ribeiro, Joaquim José Lisboa, Padre Manoel de Souza Magalhães, José Ignacio da Silva Costa, Padre Silva Mascarenhas, Seixas Brandão e Pinto da França (BILAC; PASSOS, 1905, p. 16).

mediocres” (BILAC; PASSOS, 1905, p. 16). É digno de nota que um dos maiores versificadores brasileiros, Olavo Bilac, tenha reconhecido a maestria e o engenho artístico de um poeta violeiro, esquecido, porém, por grande parte dos cursos de literatura hodiernos. Tendo em vista o levantamento feito por Bilac e Passos (1905), a produção literária do século XVIII, no Brasil colônia, à exceção da escola mineira, deve-se, principalmente, ao nome do Padre Caldas.

Apesar da fama durante a vida e do reconhecimento de alguns poetas e críticos posteriores, Barbosa, “o simpático poeta mulato vindo do Brasil” (CIDADE, 1969, p. XXIII), apesar de estar sempre de bom coração, não foi poupado das sátiras e contendas, principalmente por parte de Bocage que, sócio da Arcádia do padre Barbosa por três anos, escreveu o poema satírico intitulado “Pena de Talião”, em que critica o grupo de poetas, incluindo Caldas:

Segue o que tens de cor mas não praticas,
Serás o que não és, o que não foste,
Quando das Musas no *Almanaque* (ai tristel),
Que a par de seus irmãos morreu de traça,
Forjaste de uma freira equórea ninfa,
Jacinta de um Tritão fingiste acesa;
Chamaste grande, harmônico a Lereno,
Ao fusco trovador, que em papagaio
Transformaste depois, havendo impado
Com tavernal chanfana, alarve almolo,
A expensas do coitado orangotango,
Que uma serpe engordou, cevando Elmiro.

Os versos acima aludem a uma sátira de Macedo contra Lereno, que se transforma em um papagaio (BOCAGE, 1969, p. 335). Caldas, no notável poema intitulado “a ilustre O’Neill pergunta que coisa sejam saudades”, que se encontra no *Almanaque*, aceita o apelido, com humor, nomeando-se “brasileiro papagaio”. Em postura muito humilde, não ataca ninguém; pelo contrário, acata o “apelido” e diz que deveria emudecer seus “roucos gritos”. No entanto, como os versos são frutos de uma encomenda, diz que “é virtude obedecer”. Comenta-se ainda que o nosso padre foi chamado muitas vezes por Bocage e por outros poetas da época, de *fusco*, ora *fulo*, em função de ser “mulato”, de “pele escura, mas não inteiramente negra, como a dos *fulas brancos* da Guiné” (BOCAGE, 1969, p. 335). Parecem constantes, em meio às farpas e discórdias dos arcádicos, repúdios a Domingos Caldas Barbosa em

função de sua cor de pele. O que se observa é tudo, menos crítica literária.

Ainda em relação ao poema “a ilustra O’Neillie pergunta que coisa sejam saudades”, são notáveis os recursos imagéticos de que se vale Caldas Barbosa para expressar o sentimento de saudade cuja palavra seja tão portuguesa. Após a introdução, ao início da explicação, o poeta enumera distintos exemplos a cada quadra para explicar a O’Neillie o que é saudade. Em uma dessas quadras, alude-se à figura mitológica de Filomela, princesa lendária de Atenas transformada em rouxinol. A história desse pássaro é trágica porque Filomela é condenada a sofrer a saudade de seus filhos, que foram arrancados ainda implumes do ninho. Assim canta Caldas na estrofe de número dezenove desse poema:

Ouve o saudoso gorgieio
Da amorosa Philomella,
Quantas vezes te interneces
Co’a triste saudade della:

Esses símiles retóricos são um interessante recurso poético-metafórico que, nesse caso, provêm do imaginário mítico dos antigos, a gosto árcade. O poeta romano Virgílio, pois, nas *Geórgicas*, ao contar sobre o mito de Orfeu, de teor trágico em função da dupla perda da amada, Eurídice, vale-se expressivamente da comovente história de Filomela. Em ambos, afinal, há um canto demasiadamente triste, de dor e saudade, que enche as paisagens. Assim canta o vate romano:

Qualis populea maerens Philomela sub umbra
amissos queritur fetus, quos durus arator
observans nido implumis detraxit; at illa
flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
integrat et maerens late loca questibus implet.²⁴

(Virgílio, *Geórgicas*, hex. 511-513)

Não somente de cunho mítico, mas fabular, Caldas Barbosa, na estrofe 21, afirma que a saudade acomete até as feras, pois até o

24 Tal qual a triste Filomela, sob a sombra do choupo, lamenta os filhotes perdidos, que o cruel lavrador, observando, retirou ainda implumes do ninho. Ela, porém, chora durante a noite e, pousando na árvore, restabelece o canto triste e enche vastamente as regiões com as lúgubres lamentações.

Bravo sanhudo Leão,
A madeicha sacudindo,
Se a cara Leão prendem,
Os campos corre bramindo:

Estabelecendo diversos recursos comparativos, mediante a expressividade da metáfora, Lerenio Selinuntino explica, poeticamente, a saudade. Essa potencialidade imagética é condição necessária ao poema, que, pela imagem, sempre ficcional, transmite um saber, neste caso, sobre a natureza dos sentimentos, mais especificamente o fenômeno da saudade.

Apesar de todas as ofensas que recebia de seus colegas da Nova Arcádia, o padre Caldas raramente respondia-as; quando o fazia, era em versos ponderados. A regra de comportamento do poeta brasileiro foi a ausência de resposta a essas agressões, demonstrando que, “a suas qualidades de amabilidade e generosidade, se poderia acrescentar a da moderação.” (TINHORÃO, 2004, p. 13). Por essa e outras razões, a figura do padre Caldas foi aquela do brasileiro violeiro de muito bom coração.

Em relação ao arcadismo brasileiro, o poeta Manuel Bandeira, em sua *Apresentação da poesia brasileira*, lembra-nos de que, enquanto a produção de todos os poetas do século XVIII “atesta fortemente a influência arcádica” (BANDEIRA, [s.d.], p. 42), a poética de Domingos Caldas Barbosa distingue-se fortemente, apresentando pouquíssimos artificios da escola. Essa inovação da poética de Caldas é devido à sua poesia “toda inspirada nas formas populares, modinhas e lundus, gêneros em que [Lerenio] adquiriu grande popularidade tanto no Brasil como em Portugal” (BANDEIRA, [s.d.], p. 43). Além disso, para a formação das Letras no país, Bandeira já dizia que Lerenio foi “o primeiro brasileiro onde encontramos uma poesia de sabor inteiramente nosso” (*ibidem*). Percebia o poeta pernambucano das injustiças ao poeta colonial. Assim escreve:

Êsses e outros exemplos de poesia simples, de expressão correta e elegante, que se podem colher na *Viola de Lerenio*, mostram a injustiça de José Verissimo ao se ocupar de Caldas em sua *História da Literatura Brasileira*. Só viu na obra do mestiço os “requebros da musa mulata a disfarçar

a mesquinhez de inspiração e de forma (BANDEIRA, [s.d.], p. 44).

Vale notar que, ao término do comentário sobre a poesia de Caldas, Bandeira segue a Gonçalves de Magalhães, já um romântico. De certa maneira, parece ser comum Caldas figurar nos manuais de literatura como a ponte de intercessão entre o arcadismo arquetípico e o fulgural romântico. Nele já estão, pois, a tendência ao léxico regional, o interesse ao folclórico e popular (HOFMANN; RICCIARDI, 2017), as formas novas de expressão, a inventividade artística, pondo em harmonia versos e música, e a delícia dos temas banais e cotidianos, quiçá como um antigo neotérico, se assim o anacronismo autorizasse a dizer.

Novamente, Candido (2000a, p. 143), quando se propõe elogiar Caldas, na verdade, critica-o: “Numa outra peça como ‘Retrato da minha linda pastora’ sentimos roçar a asa de inspiração menos débil”. A metáfora, “roçar a asa de inspiração menos débil”, é curiosa na medida em que mais critica do que elogia. No mesmo trecho, diz: “Mas são momentos fugazes na inocuidade geral de sua lira”. Esses momentos de, talvez, sorte poética, com certeza, não fizeram Caldas um poeta digno de um elogio aberto, sob a ótica de Candido. Assim, o crítico esquiva-se: “Na verdade, *viola de Lereno* não é um livro de poesias; é uma coleção de modinhas a que falta a música para podermos avaliar devidamente” (*ibidem*). Ou seja, além de inócua, *Lereno* não seria poeta, e sobre a música não sabemos. Apesar de ter sido “tão simpático e boa pessoa, tão maltratado por Bocage, desaparece praticamente ao lado dos patricios mais bem dotados” (*ibidem*). Com essa crítica, em uma obra tão importante para os estudos literários – que é a *Formação da literatura brasileira*, parâmetro para muitos manuais de literatura e base para praticamente os cursos de literatura brasileira – Antonio Candido acaba praticamente excluindo “o pobre Caldas” (CANDIDO, 2000b, p. 102) da História da Literatura, depreciando, inclusive, a modinha, o gênero literário-musical de sua invenção, fundamental à inteligência artística quer do país quer universal.

Em relação à sua “inspiração menos débil”, as quadrinhas que compõem o poema intitulado “Retrato da minha linda pastora”²⁵ descrevem uma mulher muito bela (“Não há outra mais galante. / Mais

25 Em anexo, encontram-se, na íntegra, os poemas de *Lereno* analisados neste artigo, transcritos na ortografia original, pelo fac-símile de 1798 e de 1826, da biblioteca de Rubens Borba de Moraes.

discreta, e mais bonita.”) pela qual o poeta morre de amor, sem ser correspondido (“A mais bela, a mais ingrata”). Não deixam de ser, na verdade, quadras populares em redondilha maior, muito bem ritmadas e metrificadas. Trata-se, como o próprio título indica, de um retrato amoroso, de atmosfera triste. Lerenó é, de fato, um grande retratista, tendo descrito vários amores, principalmente em seu segundo volume, póstumo (1826): “Retrato de Lucinda”, “Retrato de minha amada”, “Retrato de Marília”, “Retrato de Marília” (2º), “Retrato de Amália”, “Retratos de Anarda”, “Retrato de Anarda” (2º), “Retrato de Márcia”, “Retrato de Tirce”, “Retrato de Nize”, “Retrato do meu bem”, “Retrato de Amira” e “Retrato de Amira do Douro”.

As primeiras quadrinhas de “Retrato de minha linda pastora” descrevem a natureza a quem o triste amado se confessa, pois assim diz:

Verdes campos, fonte fria,
Fundo vale, altos rochedos,
De quem amantes segredos
Lerenó aflito confia.

Não há animais no cenário; somente plantas, pedras e fontes são os interlocutores das aflições do amante, como em uma cantiga medieval. Essa natureza passiva e imóvel, de uma espacialidade da ordem da extensão (“Fundo vale, altos rochedos”), observa as lágrimas do poeta que sofre de saudade (“Vede as lágrimas pendentes/ d’uns olhos saudosos”). É significativo, também, à atmosfera do poema, que sejam essas plantas robustas e densas (“troncos duros, e frondosos”, “Vós nodosas carvalheiras”, “Murtas desta densa mata”), o que amplia o efeito de solidão do poeta. Ou seja, a espacialidade ampla e o adensamento da flora são recursos retórico-poéticos que potencializam a atmosfera solitária, carregando o poema de *pathos*.

Ainda, a esses recursos expressivos mediados pelo campo lexical, soma-se o plano fonológico, que o otimiza ainda mais. Na primeira redondilha maior, por exemplo, uma pausa demarca a modalização fônica, salientando as fricativas que reforçam a frieza da fonte. No início do segundo verso, semelhante recurso sugere, fonologicamente, a profundidade do vale.

Verdes campos, || fonte fria,
Fundo vale, || altos rochedos,

A sequência é cinematográfica, muito bem pensada do ponto de vista da sucessão de imagens, assim como da ordem métrica, criando uma série de “fotografias” do espaço, em perspectiva. Suscita-se, assim, uma impressão espacial física e psíquica na imaginação do leitor. Trata-se, evidentemente, de uma paisagem patética. Inicialmente, pois, os campos verdes, em seguida, a fonte fria; no segundo verso, a amplitude aumenta: fundo vale, de extensão horizontal, e os altos rochedos, de extensão vertical.

Essas impressões sensoriais, como percebido, são fortalecidas também no plano fonológico, tal qual a incidência de fricativas e a frieza da fonte. Sem a clareza imaginativa da geografia do poema, perde-se a expressividade sentimental de *Lereno*. Seus afetos tornam-se mais patéticos quando se coadunam com a paisagem. Essa imaginação e amor aos detalhes são fundamentais à Arte poética. Apreciando, pois, cada detalhe da palavra (NABOKOV, 2015, p. 37) que compõe a poética de Domingos Caldas Barbosa, nota-se a reinvenção dos sentimentos coloniais, sob a lírica amorosa musical, nunca tida antes. Além disso, músico e poeta, não deixa de ser também uma espécie de pintor da imaginação²⁶, quer de paisagens, quer de retratos, principalmente femininos, adornados por uma delícia sensual. Nesse sentido, em suas modinhas, unem-se as artes, uma vez que “um grande compositor, um grande escritor e um grande pintor são irmãos” (NABOKOV, 2015, p. 331).

Após a confissão dos “amantes secretos” à paisagem, que se compadeceria de sua saudade, estando o poeta tão distante de tão linda pastora (“Se algum dia conhecêsseis / A minha linda Pastora, / Da minha saudade agora / Talvez vos compadecesseis”), na quinta quadrinha, centra-se na descrição física da amada, isto é, no retrato propriamente dito. Valendo-se de uma tópica *arcade*, o poeta explica que, onde ela habita, não há outra pastora tão bela. O lugar onde ela está é muito distante de onde o poeta está; uma das razões de seu sofrimento. Mais ao fim do poema, nas duas últimas quadrinhas, aparece, no entanto, a segunda e mais forte razão da tristeza do poeta: ela é ingrata aos seus sentimentos (“A mais bela, a mais ingrata”). Trata-se, portanto, de um amor longínquo e não correspondido.

26 Aqui, lembremos da máxima horaciana, em *Ars Poetica* (361): *Vt pictura poesis* (Como a pintura, a poesia).

Há, na descrição da amada, um efeito de perfeição, principalmente motivado pelo plano morfológico. Os superlativos e advérbios de superioridade são frequentes, como se o poeta quisesse esculpir a máxima perfeição física da amada, simétrica e sensual na medida certa. Entremeadando descrições da mulher, como uma escultura neoclássica, vai estabelecendo símiles retóricos com a mitologia, a gosto arcáde, principalmente ao “Deus vendado”, isto é, Amor ou Cupido, a figura mitológica mais frequente de suas cantigas. O clímax imagético, porém, resguarda-se à última quadrinha, em que se estrutura toda a ideia do poema: a metáfora da lágrima que se desdobra a partir do provérbio popular:

Chorando intento fazê-la
Compassiva à minha mágoa,
Dura a pedra é, e a água
Chega um dia a amolecê-la.

De modo inusitado, tópicos arcades e o gênio popular, principalmente o pensamento folclórico, são harmonizados na composição do poema. A máxima popular, pois, transportada em máxima amorosa, dá o mote do retrato. O choro do poeta, afinal, é da ordem da extensidade: seu lamento constante é capaz de, pacientemente, amolecer o ânimo ingrato da amada, tal qual a água é capaz de amolecer – por insistência, jamais pela intensidade – a pedra, metáfora dos sentimentos duros da pastora. Esse jogo metafórico entre sentimento e natureza física – substâncias líquidas e sólidas – propõe um tema da ordem da insistência em detrimento da desistência. Em síntese, o poeta, saudoso e muito triste, insiste em dobrar a dureza sentimental da amada, tal qual a água vencesse a rigidez da pedra.

Novamente, em *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido compara Caldas a Silva Alvarenga, por seus madrigais e rondós, muitos influenciados pelos libretos italianos²⁷. Afirma que “dentre os arcades, [Silva Alvarenga] é o mais fácil e musical dos poetas, já que Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) é antes um modinheiro cujas letras têm pouca força sem partitura” (CANDIDO, 2000b, p. 93). Reduzido a “modinheiro”, permanece a percepção crítica de que Lereno seria

27 Vale lembrar, aqui, da importância do libreto como gênero poético, praticamente esquecido, principalmente em contexto escolar ou universitário. Não há dúvidas da importância de pesquisas de relevo sobre a estrutura poética dos libretos ou sobre a influência dos libretos na composição da poesia brasileira.

inócuo à literatura colonial. Em *O romantismo no Brasil*, Candido é um pouco mais ponderado e consagra a Selinuntino o tom terno e afetivo que caracterizaria o modo típico de expressão brasileira. Caldas seria, pois, “uma espécie de mensageiro das coisas do Brasil”, sendo “poeta de certo valor” (CANDIDO, 2004, p. 83).

A questão é que se tornou praxe da crítica dar a Caldas uma importância quase exclusivamente musical, apesar do desconhecimento das partituras, e um prestígio literário mínimo, pondo-o na posição de poeta *àrcade* menos relevante. Além disso, sua importância, nunca devido à sua arte, restringe-se sempre ao tom amável e terno de seus textos e à importância lexical, que representariam uma espécie de comportamento identitário do Brasil colônia. Essa redução da Arte a uma manifestação cultural de cunho identitário tornou-se um dos maiores equívocos da crítica literária. Enquanto a poética de um autor não for devidamente considerada em um ensaio crítico, ou então, não haver a um autor uma “crítica de estrutura” – isto é, “uma crítica que não se preocupa, em primeiro lugar, com a atualidade de um livro e que, pelo contrário, tenta reconsiderar o instrumento crítico e, por conseguinte, repensar o próprio conceito de crítica” (BARTHES, 1979, p. 23) – a tendência é a produção exclusivamente de textos de curiosidades, ensaios culturalistas e comentários biográficos, incapazes de compreender o fenômeno artístico, reduzindo a uma espécie de extensa nota de rodapé fora do rodapé o que se chama erroneamente de crítica de arte. Nesse sentido, a compreensão da expressividade poética, haja vista a organização textual, é uma das razões da crítica literária.

Os amores de Lereno, por exemplo, não ganham relevância somente pelo tema, senão pela expressão. Sob ponto de vista temático, é pessimista o seu canto, a ponto de até desejar a doce morte, ao invés de um amor por quem não é fiel. Em “Moda de Tirce”, o amante chega ao ponto de preferir morrer a suportar a arte de Amor. Afinal, o “destino cruel” do “desgraçado” Lereno é “amar, e morrer de amores, / por quem não te é fiel”. Em tom triste, voltado ao *tétrico*, Domingos Caldas Barbosa parece querer sugerir uma atmosfera *quijá* romântica. Embora em gosto *àrcade* e muitas vezes com fim inusitado, parece anunciar a atmosfera lírica do pessimismo e do sofrimento inevitável.

Mas Amor tem arte, e jeito
D'espalhar seu doce mel,
E te faz ser doce a morte
Por quem te não é fiel.

Independente de influências de movimentos literários, sejam árcades, sejam românticos, é a expressividade do poema de Lereno que configura seu virtuosismo métrico-poético. Mais uma vez, a sonoridade do poema enaltece o *páthos*, potencializando o seu terrível estado de dor, cuja solução é a doce morte. “Lereno desgraçado”, por amar alguém infiel, é transtornado por diversos sentimentos, intensificados pelo plano expressivo:

Vêm os terríveis ciúmes
Rodear-te de tropel,
Hás de continuo sofrê-los
Por quem te não é fiel.

Os ciúmes, terríveis, ganham uma configuração sonora expressiva, como se fizessem, metaforicamente, muito barulho ao redor do agoniado amante, quase como um pesadelo. É o que o plano semântico diz: os ciúmes são terríveis e rodeiam-no em excesso e confusão. Os ciúmes ganham revestimento retórico, ao serem personificados, pois giram em torno do poeta atordoado, “de tropel”, uma locução que sugere muita balbúrdia e confusão. No plano fonológico, o arranjo de palavras duras, com as consoantes /r/, /d/, /t/, /p/, incita o leitor a ouvir o “tropel” dos ciúmes, dando uma experiência sensorial do *páthos* de quem sofre a traição, em exagero.

Em outra modinha, “Não há remédio senão morrer”, Lereno canta o pessimismo amoroso, talvez mais cruel e fatal do que cantarão os primeiros românticos brasileiros, mais tarde. Mais especificamente, o poeta, nessa canção, vive o desconcerto do mundo, exclusivo a ele, principalmente por parte do deus Amor.

Eu venho achar os pesares
Onde os mais acham prazer;
Amor que dá vida a todos,
Só a mim me faz morrer.

Assim como os sentimentos de Lereno com frequência transformam-se, o terrível morrer perde sua configuração absolutamente trágica e recompõe-se em nova sensação: morrer, pois, torna-se prazer. A metamorfose do tétrico em erótico é um fenômeno recorrente em sua poética. Nesse poema, assim Lereno deseja morrer: por gosto. O que ele não deseja é perder a amada e o gosto de morrer.

Só temo na minha morte
O desgosto de a perder;
Fique-lhe ao menos minha alma
Q'alma não pode morrer.

O poeta, pois, converte os pesares em prazeres, já que ele morre de amor por Lília, que, “meiga, mata com prazer”. Assim, Lereno até gosta de morrer. Por isso, conclui:

Ah! Lília formosa Lília,
Cumpra-se em mim teu prazer;
Se queres matar-me, mata-me,
Que eu por ti quero morrer.

A metamorfose amorosa, do trágico ao sádico, dá um tom erótico, em intensidades variadas, a muitas cantigas de Domingos Caldas Barbosa. Percebem-se seus sentimentos híbridos, complexos, capazes de, em poucos versos, transformar o pessimismo em riso. Nesse caso, sensualidade e erotismos são disposições psíquicas muito mais fortes do que o amor ingênuo e até a morte. O erotismo, afinal, tudo vence.

Como visto, o clima de morte, provocado por Amor, torna-se a atmosfera constante no início de muitas cantigas de Lereno. Em “Serei triste até morrer”, o tema permanece porque o poeta continua sendo desprezado pelos amores, quer por traição, quer por não correspondência. Nesse poema, Elfina quer ver triste o amante, que será triste até morrer:

Pois assim quer o meu fado,
Pois Amor assim o quer;
Não espero ser contente,
Serei triste até morrer;

O fatalismo amoroso, inicialmente, provém do jogo entre dois verbos: querer e ser. Como querem os deuses – Amor e os fados – logo, o destino do poeta é ser sempre triste. Depois, o pensamento desdobra-se, reduzindo o tom mítico a outra lógica, menos divina, mais sentimental. Contra esse destino, nem o deus Amor tem poder, se é a tristeza esse destino (“Nem pode fazer Amor, / O que o destino não quer; / Se esta tristeza é destino, (...).”). Em verdade, não são deuses ou destinos os sujeitos dos desejos, mas, elucida o poeta depois, é o desejo da amada em querer ver Lereno triste a principal razão. É esse querer, de

fato, o verdadeiro motivo de sua tristeza, acima de deuses, destinos e sentimentos. O movimento da lógica amorosa, pois, parte do místico ao terreno, do divino ao indivíduo. Afinal, o que pode o destino ou o Amor, se Elfinã não quer Lereno? Confessa o poeta: “Só Elfinã tem poder; / Se ela não quer alegrar-me, / Serei triste até morrer”. Essa gradação lógica tem humor, pois é um processo de dessacralização em função da práxis amorosa feminina. Na verdade, a metamorfose dos sentimentos, inicialmente trágicos, é o que incita o cômico.

A esfera divina, isto é, a crença no fado, no Amor, em Cupido, de que parte o poeta, resulta, na verdade, em uma concepção terrena e objetiva, por assim dizer, em clara lógica cética. Ou seja, há uma recusa em crer em qualquer sentido positivo da experiência da vida. Afinal, o querer não é dos deuses, mas unicamente da mulher, no seu caso; e o sofrimento é inevitável. Se ela não ama, não há destino que a faça amar. Essa desmistificação do amor, a partir da postura cruel da amada, mescla o poema pessimista com humor, revelando um comportamento sádico da mulher em relação ao poeta, que se propõe a sofrer. A situação humaniza-se de tal modo, isto é, o amor deixa de ser divino, que, por fim, o poeta deseja viver triste para agradar ao desejo da amada. Assim, o poema culmina em sua última quadra:

Gostarei de viver triste,
Pois que Elfinã assim o quer;
E só por dar-lhe este gosto
Serei triste até morrer;

É recorrente essa postura do poeta em agradar seus amores não correspondidos a todo custo, inclusive, fazendo-se de triste. Em “Raivas gostosas”, o humor evidencia-se desde a primeira quadra e apresenta um amante apto à provocação. Esse humor é, também, a ponte para a sensualidade, qualidade notável na poesia de Domingos Caldas Barbosa. O virtuosismo como manipula os sentimentos, incluindo-se no plano expressivo do poema, demonstra uma poética hábil em retratar a psiquê dos amantes. No poema, Armania é “mui dengue, é mui mimosa;” que, agradando a todos e de todos os modos, agrada ao poeta até raivosa (“E até me agrada raivosa”). Essa sedução feminina, por meios da meiguice (“dengue”), é presenciada inclusive em situações não esperadas, como a de raiva. Daí o poeta querer enraivecer a amante, pois “tem raiva graciosa”. O oxímoro, recurso retórico central desse poema, torna-se um mecanismo linguístico para provocar humor.

Enquanto as outras mulheres vencem por serem meigas, Armania é superior a todas elas porque “vence até raivosa”. Inclusive, a raiva é sentimento motivador da sedução, sendo que aquela se denuncia fisicamente na pele:

Gosto das suas raivinhas,
Que avivam a côr de rosa,
Eu gosto de a ver corada,
Por isso a quero raivosa.

Ou Armania irrita-se com facilidade ou o poeta é hábil em irritá-la, pois bastam “quatro palavrinhas” para tirá-la do sério. Na verdade, essa amada raivosa também é teimosa, pois embora o amado queira amar, “ela não quer de raivosa”. Além disso, Armania, cuja virtude é a raiva (“A raiva assim virtuosa”), é, de fato, uma pessoa enfurecida, pois quando está raivosa, tudo treme, todos tremem, até os deuses (e se até os deuses tremem, então essa raiva é potente). A anáfora e a sequência de consoantes /t/, /r/, /b/, /p/ amalgamam a raiva de Armania ao plano expressivo.

Tremei Amores, tremei.
Tremei turba presunçosa;
Jurou a vossa ruina
Armania, que está raivosa.

Armania, assim, é amada pelo seu traço mais peculiar, a raiva (“não há de amar, porém há de / ser amada, assim raivosa”). Com esse jogo sentimental, mesclando raiva e amor, Lereno provoca humor em um poema que arranja virtuosamente a palavra raiva em diálogo com a sedução.

Em *Viola de Lereno*, há momentos lírico-amorosos que suscitam, na verdade, efeitos cômicos, pois se valem de situações engraçadas para expressar amores fracassados. O triste e o cômico, surpreendentemente, misturam-se. Em “Clamor de Lereno”, de inspiração arcadista, retrata-se um casal de sentimentos recíprocos, pois um busca ao outro. Infelizes, porém, são os amantes porque são incapazes de encontrarem-se no mesmo espaço. Esse desencontro geográfico expressa-se pela ordem da verticalidade da serra onde estão, já que, enquanto um sobe o morro, o outro desce. Trata-se de um desencontro exclusivamente

espacial, não sentimental. Nesse trânsito incoincidente, não percebem a contrariedade dos caminhos.

Tornava a subir
A descer tornava;
Se infeliz subia,
Eu infeliz baixava:

O poeta, nesse caso, sobe ou desce as serras de Sintra (“A Serra de Cintra”), lugar tipicamente constituído por montes muito íngremes, que assim se caracterizam. No alto, Lerenó clama por sua amada, em vão. É interessante observar como o estribilho do poema torna-se tão significativo ao imitar a voz de Lerenó ecoando pelas serras. O primeiro verso do estribilho funciona, nesse poema, como um recurso de discurso indireto livre, suscitando um efeito cinematográfico de aproximação do locutor. Desse modo, a tomada geral do poema é panorâmica, como se mostrassem as serras e Lerenó subindo ou descendo. No primeiro verso do estribilho, sugere-se uma aproximação da personagem.

A Serra de Cintra
Lerenó trepava;
E a sua Corila
Vãmente chamava:

Corila, Corila
Vãmente chamava.

Já no segundo verso do estribilho (“Vãmente chamava”), por meio do discurso indireto, retoma-se o efeito de distanciamento. Esses recursos, além de imagéticos, são também sugestões sonoras, pois assinalam um *locus* amplo e dão força ao clamor de Lerenó. O arranjo fônico, dessa forma, sugere um efeito de eco, despertando os sentidos visuais e auditivos do leitor ou ouvinte. Nota-se, pois, antes de cada estribilho, uma quadra cujo narrador esteja em terceira pessoa, seguida, então, do estribilho iniciado pela fala da personagem. Coadunam-se com essa estratégia disposições de fonemas que orientam sensorialmente a percepção da paisagem, com destaque às distâncias e ao eco. A anáfora do nome de sua pastora, Corila, repetida diversas vezes, promove, também, esse efeito ecoante, consequência das reiterações quer dos fonemas quer do substantivo próprio.

Em suma, percebe-se que as nasais e fricativas surdas e sonoras, principalmente, sugerem o ressoo do som. Além do efeito ecoante, também os fonemas e a seleção lexical configuram o espaço do poema, constituído na imaginação do leitor ou ouvinte, mediante esses dados semânticos e sonoros. Imagina-se, também, que a música deveria coadunar-se com esses efeitos. Essa relação de planos fonéticos e semânticos, em homologia, esclarece-nos uma faculdade da poesia de conceber imagens psíquicas por meio das impressões ou sensações. Por essa razão, Nabokov (2015) chama a atenção do leitor para a necessidade da imaginação, na condição de ela ser impessoal, isto é, de não fugir do que propõe o texto. Nesse sentido, essa imaginação não é aleatória, tampouco subjetiva. Ela deve, pois, reconstruir o cenário, a paisagem, a cena exatamente como descreve ou sugere o autor. O princípio dessa imaginação literária, portanto, é saber visualizar.

Em caso de fuga do texto literário, que muitas vezes comporta um generoso limite à interpretação, não é mais a imaginação que se depreende do texto, mas devaneio ou quiçá fantasia própria. Os devaneios literários interessam somente ao leitor desatento que busca uma diversão com o próprio pensamento ou a quem, sem compromisso, queira partir do texto poético para estabelecer quaisquer relações, que não necessariamente tenham vínculo com a obra de arte. Essa interpretação impressionista não interessa à Arte, tampouco à Crítica.

Nabokov esclarece a importância do imaginar impessoal para compreender as histórias, bem como delas desfrutar, sob crivo do senso artístico, do conhecimento lexical, da seriedade da leitura, que necessita da memória do que se está lendo. “Uma vez que o grande artista usou sua imaginação ao escrever o livro, é natural e justo que seu leitor também a use.” (NABOKOV, 2015, p. 40). Obviamente, com a condição de ela se coadunar com o texto.

O poeta, ao combinar com precisão fonemas e palavras, arranjando-as em frases mensuradas, fornece todos os dados necessários para que o leitor, em um processo de interação, como é a leitura, possa conceber imagetivamente o signo poético. No entanto, não cabe ao leitor alterá-lo, devendo, por assim dizer, sob uma ética de leitura, obedecer aos dados do texto, evidentemente podendo estabelecer diversas relações, quer de modo intratextual quer intertextual, isto é, em comparação a dados de outros textos, também sem alterá-los. Caso contrário, o leitor não assume a sua função de leitor, de fato,

tornando-se, na melhor das hipóteses, um efêmero colaborador, cujas ideias estejam prestes a se dissipar na solidão do próprio pensamento. A ética da leitura, portanto, precede a função.

Sob esse viés, garantido o sentido do texto, é possível perceber a composição formal do poema “Clamor de Lereno”, em associação à imagem. Não se trata, obviamente, de uma paisagem confinada, mas ampla, dividida em duas regiões: alto e baixo, cuja forma geográfica, por excelência, permite o desenrolar do motivo do poema, já que toda a ação ocorre em função do *locus*: a serra. Obviamente, o leitor que imaginar uma paisagem plana equivoca-se. A especificação da região, qual seja, Sintra, verbalmente explícita no poema, pode ser entendido como um recurso retórico do espaço. Dessa maneira, o autor, pois, ainda determina a disposição geográfica, a partir de um local existente, que dê maior efeito de realidade, tendo em vista que Sintra é notavelmente reconhecida pelo Maciço Eruptivo (MARTINS *et al.*, 2010), formação geológica íngreme.

Além dos detalhes fonomorfológicos que compõem as cantigas de Lereno, que oscila entre o amor trágico e o erótico, é de nota a inovação formal de seus textos. Em “A. B. C. de Amor”, cada “lição amorosa” corresponde a uma das vinte letras do alfabeto latino (A, B, C, D, E, F, G, I, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, V, X, Z), conforme as normas ortográficas da época. O teor dessas lições é, na verdade, cômico, em que se contrapõe a postura feminina não desejada àquela desejada pelo amante, no papel de um professor do amor. Forma-se, assim, um *index* amoroso, de cunho moral-cômico, em que se aponta uma característica positiva, seguida de uma negativa, obedecendo à ordem alfabética, em acróstico. As sentenças são semelhantes às primeiras gramáticas latinas, como uma *appendix probi*²⁸. Em função desse “disparate amoroso”, daquilo que acontece, de fato, daquilo que é ideal, Lereno canta a sua *appendix amatoria*:

Uma Menina
Quer, que eu lhe dê
Lições de Amores
Por A. B. C.

28 *Appendix probi* (século III d. C.) é uma lista de palavras latinas em que se indicam a forma correta e a errada (LAUSBERG, 1974, p. 49). Assim: *formica non furnica* (formiga, não furniga).

A. - É amante
Não ardilosa:

A cada três lições, por assim dizer, três estrofes com dois versos, todos tetrassílabos, Lerenó insere o estribilho: “Tome, Menina, / Lição gostosa”. Forma-se um retrato ideal, moral e psicológico de uma moça, que deve ser, dentre diversas características, dedicada ao amor, bondosa, constante, delicada, engraçada, fiel, fina, galante, justa, leal, limpa, meiga, nêdia, obediente, prudente, quieta, risonha, sincera, terna, verdadeira, chocarreira [xocarreira] e zombadeira. A principal proposta, na verdade, é o galanteio, mediado por uma relação hierárquica entre professor e aluna.

Com o término do alfabeto, no final do poema, após aprender a soletrar as palavras amar e sim, Lerenó dá sua última lição:

Mas se lhe fala
Um manganão;
Então há outra
Nova lição:
A mão levante
Dê bofetão;
N, ã, o.
Diga-lhe não.

Uma das características marcantes de Lerenó é o uso de um vocabulário desprezioso, com traços informais, diferentemente do tom elevado da épica arcadista. Esse tom, por assim dizer, popular, harmonizado principalmente por meio do léxico, da métrica e das escolhas temáticas, não deixa de ser responsável pela atmosfera colonial de suas cantigas, suscitando, muitas vezes, um espírito igualmente desprezioso, sensual, dissimulado, muitas vezes afetuoso, propondo um tipo do Brasil colonial.

Em síntese, Domingos Caldas Barbosa, por meio de Selinuntino, estabelece, por assim dizer, uma poética da dengue. Essa proposta sentimental é envolta pela preguiça, pela molequice, pela ternura, pela doçura, como postura típica do amor colonial, diferentemente de Portugal, cujos “respeitos cá do Reino / Dão a Amor muita nobreza, / Porém tiram-lhe a doçura” do amor, como canta em “Doçura de Amor”.

Ainda em relação aos dados lexicais, que assinalam o estilo lereniano, em “Chuchar no dedo”, o poeta compõe um autorretrato

cômico, expressando a comiseração de si, por ser o único não agraciado por Amor. O conflito central, em síntese, é a disjunção, como regra amorosa, do sujeito amante de sua amada. Tendo em vista que com todos o Amor concerta, somente Lereno não ganha suas doçuras.

 Todos os mais que Amor servem
 Têm seu prêmio, ou tarde ou cedo;
 Gostam das suas doçuras
 E cá eu chucho no dedo.

O resultado disso é que o poeta fica “chuchando o dedo”, isto é, “chupando o dedo”, “sem alcançar o intento” (HOUAISS, 2001). Os diminutivos e o léxico informal sugerem a atmosfera cômica e informal, principalmente no estribilho:

 Pobre de mim
 Ai coitadinhol
 Fico chuchando
 No meu dedinho.

Evidentemente, a imagem desdobra-se em outros sentidos, de teor fático, compondo, na verdade, uma cena erótico-cômica, já que Amor “pôs-me o seu dedo na boca / E cá eu chucho no dedo”.

Em síntese, Lereno Selinuntino é o pseudônimo de um poeta, Domingos Caldas Barbosa, que canta os amores do Brasil colonial, exportando a Portugal, principalmente, seus lundus e modinhas. Tendo em vista a relevância de sua poética, Lereno, em pleno arcadismo, já compõe formas inovadoras, quer no plano lexical, quer no engenho métrico, dentre outros níveis textuais. Por essa razão, é um importante poeta da literatura brasileira e portuguesa, embora ainda muito esquecido e desprestigiado em função de uma tradição crítica sem senso de revisão. Em seu tempo, Caldas, já muito destratado, principalmente por seus amigos poetas, continua sendo esquecido, inclusive, pela maioria dos currículos dos cursos de Letras do país.

Historicamente, é possível observar como a crítica qualificou poetas, atribuindo-lhes características estanques, como aconteceu com a poesia de Catulo, denominada neotérica, expressão atribuída por Cícero. No Brasil, tanto o poeta Domingos Caldas Barbosa, quanto o comediógrafo Machado de Assis, ambos negros, foram escritores injustiçados, a quem o histórico da crítica foi responsável, até hoje, por

fazer esquecer a maior parte de suas obras. Por essa razão, é sensato que haja uma crítica que se valha de um processo metodológico em que crítico e pesquisador fundem-se a fim de rever a poética desses autores, sempre sob a égide da Ética²⁹. Assim, apesar de haver diversos estudos que revejam a obra de Caldas Barbosa, como mencionados nas referências, insiste-se na necessidade de uma revisão principalmente de sua poética, com a condição de pôr, em primeiro lugar, os sentidos da expressão em detrimento de questões não textuais ou inferências contratextuais.

Dessa forma, a intenção de aproximar Catulo de Domingos Caldas Barbosa, porque ambos foram desmerecidos por suas escolhas temáticas principalmente, e não pela poética em si, justifica-se como exercício de crítica e tradução. Sem considerar a distância temporal entre os poetas, subjugados sob alegação de comporem uma poesia simplória, percebe-se que foram questionados por autoridades críticas de sua época. Assim, comparando-lhes, quer o poeta que canta os amores triviais, quer o que prefere a chulice e o dengue de uma iaiá, poderíamos concluir este ensaio com uma proposta tradutória desprezível, ouvindo em Catulo a doçura de Lerenio. Assim, o poema 70 de Catulo poderia ser transposto em vernáculo moderno, sob gosto lereniano, da seguinte forma:

Disse a minha Nhanhazinha
só comigo se deitar
Disse até que nem com Júpiter
toparia se casar.

Disse! Mas o que ela diz
ao seu moleque feliz
na onda e no vento agitado
fique assim pois anotado!

29 A verdade da crítica, que primeiro obedece à Ética, tem sempre uma expressão contra o racismo, a xenofobia, o nacionalismo, contra qualquer espírito autoritário, em defesa dos direitos do artista, sem recusar, portanto, sua cidadania, sua língua e sua liberdade de expressão.

Referências³⁰

ANDRADE, Carlos Drummond de. Sobre a tradição em literatura. In: ANDRADE, Carlos Drummond de *et al.* (Fund.). A Revista, n. 1, Ano I, jul. Belo Horizonte: Tipografia do Diário de Minas, 1925, pp. 32-33. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7054>>. Acesso em: 04 jan. 2020.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ASSIS, J. M. Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

_____. Revista Dramática (José de Alencar: mãe), 29 de março de 1860. Rio de Janeiro: Diário do Rio de Janeiro. In: ASSIS, J. M. Machado de. *Obra completa em quatro volumes*, vol. 3. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015, pp. 1019-1023.

_____. *Theatro* (vol. I). Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1863. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5285>>. Acesso em: 04 jan. 2020.

BANDEIRA, Manuel Carneiro de Sousa. *Andorinha, Andorinha*. Seleção e coordenação de textos de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, [s.d.].

BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno: collecção das suas cantigas, oferecidas aos seus amigos*. Volume I. Lisboa: Officina Nunesiana, 1798. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4347>>. Acesso em: 16 maio 2020.

_____. *Viola de Lereno: collecção das suas cantigas, oferecidas aos seus amigos*. Volume II. Lisboa: Typografia Lacerdina,

30 Embora não citadas, incluem-se as obras consultadas para estabelecimento das datas dos autores e de alguns documentos, como os tomos do dicionário bibliográfico referenciado.

1826. Disponível em: < <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4341> >. Acesso em: 16 maio 2020.

BARTHES, Roland. O conceito de literatura e a narrativa [Entrevista com Roland Barthes], p. 07-90. In: BIBLIOTECA Salvat de grandes temas. *O que é Literatura*. Tradução de Nestor de Sousa e Irineu Garcia; revisão especializada de Álvaro Salema. Rio de Janeiro: Salvat editora do Brasil, 1979.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. (Da biblioteca "Rubens Borba Alves de Moraes". Projeto Brasileira — USP). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1905. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4711>>. Acesso em: 23 maio 2020.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa Du. *Opera Omnia*. Direção de Hernâni Cidade. Volume I: Sonetos. Prefácio, preparação do texto e notas de Hernâni Cidade. Lisboa: Bertrand, 1969.

_____. *Opera Omnia*. Direção de Hernâni Cidade. Volume III: Elegias etc. Preparação do texto e notas de José Gonçalo Herculanio de Carvalho e de Maria Helena Paiva Joachin. Lisboa: Bertrand, 1970.

BOCAIUVA, Quintino A. F. de S. [Correspondência]. Destinatário: Machado de Assis. Rio de Janeiro, entre dezembro de 1862 a março de 1863. In: ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*, tomo I: 1860-1869. Col. Afrânio Peixoto, 84. Apresentação, coordenação e orientação de Sergio Paulo Rouanet; organização, Irene Moutinho, Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2008. Disponível em: < http://www.iea.usp.br/eventos/documentos/correspondencia_machado_de_assis_tomo_i18601869_para_internet.pdf >. Acesso em: 07 de jan. 2020.

CANDIDO, Antonio Mello e Souza. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000a.

_____. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000b.

_____. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

CATULLE. *Poésies*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye, revu par Simone Viarre et Jean-Pierre Néraudau. Introduction et notes par Jean-Pierre Néraudau. Paris : Les Belles Lettres, 1998.

CONTE, Gian Biagio. *Latin Literature: a History*. Translated by Joseph B. Solodow. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

COSTIGAN, Lúcia Helena. Nota introdutória. In: BARBOSA, Domingos Caldas. *A Doença*. São Paulo: Editora 34, 2018, pp. 07-14.

COUTO, Mia. Doeu ver como África e Moçambique ficaram tão distantes do Brasil. OLIVEIRA, Joana. São Paulo: *El País*, 02 maio 2019. [Entrevista concedida a Joana Oliveira]. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/18/cultura/1555598858_754829.html. Acesso em: 23 mar. 2020.

CTAC - Centro Técnico de Artes Cênicas. *Teatros do Brasil: Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro, século XVIII ao século XXI*. Rio de Janeiro, 1997. Disponível em: <<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/index.asp>>. Acesso em: 09 jan. 2020.

DESIGNAÇÃO para Francisco Joaquim Bithencourt da Silva examinar a comédia de Machado de Assis [Manuscrito]: O caminho da porta, a ser encenada no Teatro Atheneu Dramático. Biblioteca Nacional (Brasil). Col. Conservatório Dramático Brasileiro. Rio de Janeiro, 1862. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=60335>. Acesso em: 15 jan. 2020.

DIÁRIO do Rio de Janeiro: folha política, literária e comercial. Rio de Janeiro, 29 de mar. 1860, p. 01. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=094170_02&pagfis=15548>. Acesso em: 06 de jan. 2020.

ELEAZAR [ASSIS, J. M. Machado de]. Literatura Realista. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 16 e 30 de abril de 1878. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. vol. 3. São Paulo: Nova Aguilar, 2015, pp. 1206-1215.

FARIA, João Roberto. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1993.

FRONTO, M. Cornelius. *Epistulae*. Bibliotheca Teubneriana. Akademie der Wissenschaften der DDR Zentralinstitut für Alte Geschichte und Archäologie. Leipzig: Teubner, 1988.

HOFMANN, Dorothea; RICCIARDI, Rubens Russomanno. "A possível contribuição de Theodor Lachner no *Anexo Musical* de Spix e Martius e os primórdios da canção popular desde Herder e Lerenó.", pp. 97- 172. In: *Revista Brasileira de Música: Multicânone e Processo Civilizatório*. Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 30, n. 1, jan./ jun. 2017.

HORACE. *Épîtres*. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris : Les Belles Lettres, 2018.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JACOBBI, Ruggero. *O espectador apaixonado*. Porto Alegre: URGS, 1962.

JAPIASSU, Hilton. *Nem tudo é relativo. A questão da verdade*. São Paulo: Letras & Letras, 2001.

_____. *Questões epistemológicas*. Rio de Janeiro: Imago, 1981.

JÚNIOR, Luís Guimarães. *Literatura / Estudos Literários*. Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1870. In: ASSIS, Machado de. *A poesia completa*. Organização e fixação dos textos: Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Nankin/Edusp, 2009, pp. 678-690.

LAUSBERG, Heinrich. *Linguística Românica*. Tradução de Marion Ehrhardt e Maria Luísa Schemann. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

LEITÃO, F. T. Bibliografia, *Crisálidas*, volume de poesias de Machado de Assis. Revista Mensal da Sociedade Ensaios Literários, n. 10, vol. III, Rio de Janeiro, junho de 1866. In: ASSIS, Machado de. *A poesia completa*. Organização e fixação dos textos: Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Nankin/Edusp, 2009, pp. 652-657.

LOYOLA, Cecília. *Machado de Assis e o Teatro das Convenções*. Rio de Janeiro: Uapê, 1997.

MAJOR, M. A. *Crisálidas* (Machado de Assis). Revista Mensal da Sociedade Estudos Literários, Rio de Janeiro, n. 6, 1º de novembro de 1864. In: ASSIS, Machado de. *A poesia completa*. Organização e fixação dos textos: Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Nankin/Edusp, 2009, pp. 639-646.

MARTINS, Línia; MARTINS, Sofia; MATILDES, Rita. *Ciência viva - Geologia no verão: caminhando com a Geologia na Serra de Sintra*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010. Disponível em: <<http://www.cienciaviva.pt/veraocv/2010/downloads/Caminhando%20com%20a%20Geologia%20na%20Serra%20de%20Sintra.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2020.

MORAES, Rubens Borba de. *Bibliografia Brasileira do Período Colonial*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.

NABOKOV, Vladimir. *Lições de literatura*. Edição, prefácio e notas Fredson Bowers; introdução John Updike; tradução Jorio Dauster. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

RICCIARDI, Rubens Russomano. *Desdobramentos culturalistas dos manifestos modernistas à luz de uma teoria crítica*. Revista Trama Interdisciplinar, v.7, n. 2, 31 ago. 2016. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/9761>. Acesso em: 06 fev. 2020.

ROMERO, Sílvio. *Poesias Completas*. Outros Estudos de Literatura Contemporânea, Lisboa: A Editora, 1906. In: ASSIS, Machado de. *A poesia completa*. Organização e fixação dos textos: Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Nankin/Edusp, 2009, pp. 740-743.

SAWAYA, Luiza. *Domingos Caldas Barbosa: para além da viola de Lereño*. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos). Faculdade de

Letras da Universidade de Lisboa, Departamento de Estudos Românicos.
Lisboa, 2011.

SILVA, Innocência Francisco da. Dicionário Bibliográfico Português. Estudos de Innocência Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil. Tomo VII. Coimbra: Coimbra Editora, 1858. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5424>. Acesso em: 03 jan. 2020.

_____. Dicionário Bibliográfico Português. Estudos de Innocência Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil. Tomo XVIII. Coimbra: Coimbra Editora, 1906. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5424>. Acesso em: 03 jan. 2020.

_____. Dicionário Bibliográfico Português. Estudos de Innocência Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil. Tomo II. Coimbra: Coimbra Editora, 1859. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5424>. Acesso em: 03 jan. 2020.

_____. Dicionário Bibliográfico Português. Estudos de Innocência Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil. Tomo IX. Coimbra: Coimbra Editora, 1870. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5424>. Acesso em: 03 jan. 2020.

_____. Dicionário Bibliográfico Português. Estudos de Innocência Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil. Tomo XII. Coimbra: Coimbra Editora, 1884. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5424>. Acesso em: 03 jan. 2020.

SILVA, Luís José Pereira da. Crônica [sobre Crisálidas]. Revista Mensal da Sociedade Ensaios Literários, Rio de Janeiro, 1º de nov. de 1864. In: ASSIS, Machado de. A poesia completa. Organização e fixação dos textos: Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Nankin/Edusp, 2009, pp. 635-638.

SOARES, Ernesto. Guia Bibliográfica do Dicionário Bibliográfico Português. Tomo XXIII. Coimbra: Coimbra Editora, 1958. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5424>. Acesso em: 03 jan. 2020.

TAVARES, Amaral. *Crisálidas* [A Quintino Bocaiúva]. Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1864. In: ASSIS, Machado

de. A poesia completa. Organização e fixação dos textos: Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Nankin/Edusp, 2009, pp. 647-650.

TEIXEIRA, Múcio. Meia dúzia de livros [sobre *Poesias Completas*]. *Jornal do Brasil*, 20 e 27 de maio; 3, 10 e 17 de junho de 1901. In: ASSIS, Machado de. A poesia completa. Organização e fixação dos textos: Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Nankin/Edusp, 2009, pp. 721-726.

TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

VERÍSSIMO, José. *Poesias Completas - O Sr. Machado de Assis, Poeta*. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1901. In: ASSIS, Machado de. A poesia completa. Organização e fixação dos textos: Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Nankin/Edusp, 2009, pp. 727-735.

VIRGILE. *Géorgiques*. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

ZEUS (Afresco romano). Da Pompei, Casa dei Dioscuri. 96 x 70 cm, 62-79 d.C. Inv. nr. 955 I. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Itália. Disponível em: <https://www.museoarcheologico napoli.it/>. Acesso em: 26 fev. 2020.

ANEXO – Transcrição dos poemas de Lerenó Selinuntino comentados

Este anexo apresenta, na íntegra, os poemas analisados de Domingos Caldas Barbosa, sob pseudônimo de Lerenó Selinuntino, encontrados em *Viola de Lerenó*, em dois volumes. Escolheram-se as edições publicadas respectivamente em 1798, volume I, pela Officina Nunesiana, e em 1826, volume II, pela Typografia Lacerdina. Ademais, procurou-se manter a ortografia original dessas publicações, sem adaptá-la às regras vigentes. Os poemas escolhidos seguem a ordem que aparecem nos volumes, a iniciar pelo primeiro. Além disso, à guisa de organização, os poemas foram numerados em sequência, com formato romano, apesar de essa numeração não ocorrer nas edições utilizadas. Por fim, além da numeração romana, o espaço de distância de um caractere que ocorre entre palavra e vírgula não foi mantido, por se tratar de um detalhe insignificante à percepção do texto.

VOLUME I (1798)

I - Moda de Tirce.

Cantigas.

Vê, Lerenó desgraçado,
O teu destino cruel;
Amar, e morrer de amores,
Por quem te não he fiel.

Vem os terríveis ciúmes
Rodear-te de tropel,
Has de contínuo soffrellos
Por quem te não he fiel.

Dos Amantes desgraçados
Vê o terrível painel,
Tanto tens que supportar
Por quem te não he fiel.

Verás as doces promessas
Converter-se amargo fel,
Desvanecer-se a esperança
Por quem te não he fiel.

A mão treme de assustada,
Cai dos dedos o pincel,
Não pinto o que has de passar
Por quem te não he fiel.

Nunca beleza, e constancia
Guardarão proprio nivel;
Soffre por Lilia, mas soffre
Por quem te não he fiel.

Embora seja enganado
O nescio amante novel,
Q'o tempo te desengana
Por quem te não [he]³¹ fiel.

Mas Amor tem arte, e geito
D'espalhar seu doce mel,
E te faz ser doce a morte
Por quem te não he fiel.

II - Serei triste até morrer.

Cantigas.

Pois assim o quer meu fado,
Pois Amor assim o quer;
Não espero ser contente,
Serei triste até morrer:

Nem pôde fazer Amor,
O que o destino não quer;
Se esta tristeza he destino,
Serei, &c.

Sobre as aras de Cupido
Renuncio ao meu prazer;
Protestando viver triste,
Serei, &c.

Para tornar-me contente
Só Elfina tem poder;
Se ella não quer alegra-me,
Serei, &c.

31 Curiosamente estava faltando a palavra entre colchetes, que indicam acréscimo nosso.

Os olhos, que me alegravão,
Não me deixa Elfina ver;
Negada a minha alegria,
Serei, &c.

Entendo o meu coração,
Q'está no peito a bater;
E palpitando me agoira
Serei, &c.

Para me fazer alegre,
Nem amor tem já poder;
Se Elfina me quer ver triste
Serei, &c.

Gostarei de viver triste,
Pois que Elfina assim o quer;
E só por dar-lhe este gosto
Serei, &c.

III - Raivas Gostosas.

Eu gosto muito de Armania,
Que he mui dengue, he mui mimosa;
Que meiga a todos agrada,
E até me agrada raivosa.

Vou enraivecer Armania,
Que tem raiva graciosa;
As mais vencem por ser meigas,
Ella vence até raivosa.

Gosto das suas raivinhas,
Que avivão a côr de Rosa;
Eu gôsto de a ver côrada,
Por isso a quero raivosa.

Eu com quatro palavrinhas
De idéa artificiosa,
Vou tiralla do seu serio,
Eu quero vèlla raivosa.

O seu terno Coração
Vigia mui caprichosa;
E, inda que ele queira amar,
Ella não quer de raivosa.

Trêimej, Amores, tremelj,
Tremelj, turba presunçosa;
Jurou a vossa ruina
Armania, que está raivosa.

Que sofrer á sua custa
A raiva assim virtuosa;
Não hade amar, porém hade
Ser amada, assim raivosa.

IV - Clamor de Lereno.

A Serra de Cintra
Lereno trepava;
E a sua Corila
Vãmente chamava:
 Corila, Corila
 Vãmente chamava.

Descia dos montes,
Os Valles buscava;
E os gritos saudosos;
E os ais redobrava:
 Corila, &c.

A voz de Lereno
C'os écos tornava;
Em vão que a Pastora
O não escutava:
 Corila, &c.

O Zefyro brando
Q'alli suçurrava;
No mesmo suçurro
Lereno assustava:
 Corila, &c.

A fonte vizinha
Q'então murmurava;
A voz de Corila
Se lhe assemelhava:
 Corila, &c.

O triste Serrano
Em vão se cançava;
Perdia o seu tempo
Seus gritos baldava:
Corila, &c.

Quis ver se a fortuna
Se lhe apiedava;
E a Deosa traveça
Mais delle zombava:
Corila, &c.

Tornava a subir,
A descer tornava;
Se infeliz subia,
Eu infeliz baixava:
Corila, &c.

V - MOTE.

Não há remedio senão morrer.

Gloza improvisa.

Eu venho achar os pezares,
Onde os mais achão prazer;
Amor que dá vida a todos,
Só a mim me faz morrer.

Estrilho.

Amor, que póde
Não quer valer,
Não há remedio
Senão morrer.

Mostrou-me os olhos de Lilia,
Fez-me o lindo rosto ver;
Bebi nesta vista a morte,
Morro porque Amor o quer.

Estrilho.
Amor que póde, &c.

Ao volver dos olhos bellos,
Sinto o coração bater;
São mortaes ancias que eu sinto,
Eu já sinto morrer.

Estrilho.
Amor que póde, &c.

Tyranna, mata com magoas,
Meiga, mata com prazer;
Morro de amores por ella,
Até gosto de morrer.

Estrilho.
Amor que póde, &c.

Só temo na minha morte
O desgosto de a perder;
Fique-lhe ao menos minha alma,
Q'alma não póde morrer.

Estrilho.
Amor que póde, &c.

Se com desgostos me mata,
Com gosto faz reviver,
Por não perder este gosto,
Gosto mesmo de morrer.

Estrilho.
Amor que póde, &c.

Zombem os livres mortaes
Do meu triste padecer;
Que eu não troco a sua vida
Por tão gostoso morrer.

Estrilho.
Amor que póde, &c.

Ah! Lilia formosa Lilia,
Cumpra-se em mim teu prazer;
Se queres matar-me, mata-me,
Que eu por ti quero morrer.

Estrilho.
Amor que póde, &c.

VI - A. B. C. *de Amor.*

Huma Menina
Quer, que eu lhe dê
Lições de Amores
Por A. B. C.

- A. — He amante,
 Não ardilosa:
B. — He benigna,
 Não baliçosa:
C. — He constante,
 Não curiosa:
 Tome, Menina,
 Lição gostosa.

Huma, &c.

- D. — Delicada,
 Não desdenhosa:
E. — Engraçada,
 Não enganosa:
F. — Fiel,
 Não furiosa.
 Tome, Menina,
 Lição gostosa.

Huma, &c.

- G. — He galante,
 Mas não golosa:
H. — He ser justa,
 Não invejosa:
L. — Leal,
 Não lacrimosa.
 Tome, Menina,
 Lição gostosa.

Huma, &c.

- M. — He ser meiga,
 Não mentirosa:
N. — Andar nedia,
 Não nojosa:
O. — Obediente,
 Nunca orgulhosa.
 Tome, Menina,
 Lição gostosa.

Huma, &c.

P. — He prudente,
 Não perguiçosa:
Q. — He quieta,
 Nada queixosa:
R. — Risonha,
 Não rigorosa,
 Tome, Menina,
 Lição gostosa.

Huma, &c.

S. — He sincera,
 Não suspeitosa:
T. — He ser terna[,]
 Nunca teimosa:
V. — Verdadeira,
 Nada vaidosa:
 Tome, Menina,
 Lição gostosa.

Huma, &c.

X. — Xocarreira,
 Pouco xorosa:
Z. — Zombadeira
 Pouco zelosa:
 Tome, Menina,
 Lição gostosa.

Huma, &c.

Depois d'as Letras
 Bem decorar,
 Quer, que eu lhe'encine
 A soletrar?
 Tome sentido
 Vá de vagar
 A, m, a, r,
 Soletre *amar.*

Quero ensinála
 Tim por tim tim;
 E lições dar-lhe
 Até o fim:

Olhe, Menina,
Bem para mim,
S, i, m,
Diga-me sim.

Mas se lhe fala
Hum manganão;
Então he outra
Nova lição:
A mão levante
Dê bofetão;
N, a, ã,
Diga-lhe *naõ*.

VII - *Retrato da minha linda Pastora.*

Verdes campos, fonte fria,
Fundo valle, altos rochedos,
De quem amantes segredos
Lereno afflicto confia.

Troncos duros, e frondosos,
Tenras plantas, e florentes,
Vede as lagrimas pendentes
D'uns tristes olhos saudosos.

Vós nodosas carvalheiras,
Murtas desta densa mata,
Que no mal que me maltrata
Tendes sido companheiras.

Se algum dia conhecesseis
A minha linda Pastora,
Da minha saudade agora
Talvez vos compadecesseis.

Lá no valle que ella habita,
Que he daqui muito distante,
Não ha outra mais galante,
Mais discreta, e mais bonita.

Seus cabellos enlaçados
Nos lindissimos listões,
Tem prezo mais corações,
Do que fios tem atados.

São seus olhos matadores,
Depois da testa engraçada,
A bellissima morada
Das graças, e dos Amores.

Engraçada côr morena,
Tem redonda a face bela;
Não há bocca como aquella,
Nem melhor, nem mais pequena.

Mostra em riso moderado
Bellos, lizos, e alvos dentes,
De que as frechas são que as Gentes
Vem vibrar o Deos vendado.

Da lindissima garganta
Columna qu'isto segura,
Sahe a vós suave, e pura,
Que recreia, e que m'encanta.

No seu seio, que o pudor
Encobre sempre excessivo,
Eu bem vejo cheio o archivo
Dos mimosos bens de Amor.

Dos fornidos hombros pendem
Lizos braços torneados,
Onde os meus ternos cuidados
Achar seu premio pertendem.

São as mãos tambem morenas
As que á graça augmento dão;
As validas de Amor são,
Podem tanto tão pequenas.

A cintura delicada
Põe mil graças em aperto,
E o amante mais experto
Pára alli, não vê mais nada.

Se ella deve ser julgada
Só pelo que se deviza,
O que mostra a guardapiza
Pouco he, ou quasi nada.

São huns pés á proporção
Do seu corpo delicado,
Que não tem inda provado
De Amor o duro grilhão.

Tal he essa, que retrata
Meu amor, que ver desejo;
Do melhor valle do Têjo
A mais bela, a mais ingrata.

Chorando intento fazela
Compassiva á minha magoa,
Dura a pedra he, e a agua
Chega hum dia a amolecela.

VOLUME II (1826)

VIII - CHUCHAR NO DEDO.

Ai de mim que Amor me manda
Soffrer seu cruel brinquedo;
Aos outros faz doces mimos
E cá eu chucho no dedo.

Pobre de mim
Ai coitadinho!
Fico chuchando
No meu dedinho.

Todos os mais que Amor servem
Tem seu premio, ou tarde ou cedo;
Gostão das suas doçuras
E cá eu chucho no dedo.
Pobre &c.

Hei de me poupar amando
Ir servindo sempre a medo,
Porque os outros lambem tudo
E cá eu chucho no dedo.
Pobre &c.

Tomára ser venturoso
Ao menos em arremedo;
Porque os outros andão fartos
E cá eu chucho no dedo.
Pobre &c.

Amor o inquitto Amor
Nunca mais pôde estar quedo;
Mas aos outros accomoda
E cá eu chucho no dedo.
Pobre &c.

Quem vir qu'eu já fujo a Amor
E que de Amor já me arredo;
He que trata bem a todos
E cá eu chucho no dedo.
Pobre &c.

Ando de Amor esfaimado
Já o digo sem segredo;
Que dá aos outros ração
E cá eu chucho no dedo.
Pobre &c.

Adeos eu me vou embora,
Até hum dia bem cedo;
Ficai-vos de Amor fartando
E cá eu chucho no dedo.
Pobre &c.

Não quero de Amor fallar
Porque de Amor tenho medo;
Poz-me o seu dedo na boca
E cá eu chucho no dedo.
Pobre &c.

Sobre o autor

Paulo Eduardo de Barros Veiga é pós-doutorando pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP-USP), junto ao Departamento de Música e ao Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM), sob supervisão do Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi. Como pesquisador, recebe apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), sob processo número 2018/01418-2. Também, em atividade de extensão universitária, é violinista da USP Filarmônica, sob regência de Ricciardi, e da Oficina Experimental da USP, sob regência de Silvia Berg, executando tanto obras do século XVII quanto contemporâneas. Fez mestrado e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP/FCLAr), sob orientação do Prof. Dr. Márcio Thamos. Durante o mestrado, recebeu fomento da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e, no exterior, a bolsa ELAP (*Emerging Leaders in the Americas Program*), do governo canadense. Durante a pós-graduação, voltou-se aos estudos clássicos, preocupando-se em entender o fenômeno artístico na literatura de Ovídio e de Virgílio, com exercício de tradução. Ademais, é sócio efetivo da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC) e participa também do Grupo de Pesquisa LINCEU – Visões da Antiguidade Clássica (cadastrado na base dos Grupos de Pesquisa/CNPq).

Recebido em 27/06/2020

Aprovado em 16/09/2020