

Entre a tradição e o Novo Mundo

[Um ensaio sobre a poesia de Cláudio Manuel da Costa]

Ricardo Martins Valle

Resumo A partir da leitura de Cláudio Manuel da Costa, este ensaio propõe indagações sobre a adequação do olhar do intérprete ao texto envelhecido. Avaliam-se os limites de algumas formas de apropriação do passado, procurando maleabilizar as relações entre a reflexão moderna e a reconstituição dos critérios de época. **Palavras-chave** Cláudio Manuel da Costa » poesia » Arcadismo

Abstract *From the readings of Claudio Manoel da Costa, this essay raises questions on the adequacy of the interpreter's view of aged texts. The limits of the relationship between modern reflection and the reconstitution of the criteria of a period are evaluated. **Key words** Claudio Manoel da Costa » poetry » Archadism*

*Tudo em redor é tanta coisa e é nada:
Nise, Anarda, Marília... — quem procuro?
Quem responde a essa póstuma chamada?

Que mensageiro chega, humilde e obscuro?
Que cartas se abrem? Quem reza ou pragueja?
Quem foge? Entre que sombras me aventuro?

Que soube cada santo em cada igreja?
A memória é também pálida e morta
sobre a qual nosso amor saudoso adeja.

O passado não abre a sua porta
e não pode entender a nossa pena.
[...]*

[Cecília Meireles. *Romanceiro da Inconfidência.*]

Aproximação do método * Entendendo que todo discurso se situa numa especificidade histórica, tanto a obra literária como a crítica devem ser observadas segundo essa limitação e essa complexidade. A adoção de uma leitura histórica consiste fundamentalmente em que não se podem admitir critérios atemporais ou universais. Essa perspectiva implica eliminar, o quanto isto seja possível, os anacronismos e pressupostos deslocados, o que não é senão reconhecer a complexidade e a limitação, essencialmente humanas, que envolvem cada momento presente de que a história se compõe: entre as imagens repropostas do passado e o desconhecimento do futuro; e, ainda, entre as reelaborações ideológicas do passado, pela memória individual e coletiva, e os projetos de futuro, definidos no presente pelos anseios e temores de nossa ignorância capital.

Os riscos e limites dessa perspectiva são a constituição e estagnação de um sistema interpretativo fechado, que se restrinja à reprodução das regras e critérios antigos, suprimindo o lugar histórico do leitor. A leitura tenderia, com isso, a fechar-se numa antiga hermenêutica filológica, excluindo a reflexão.

“As regras e critérios tradicionais da interpretação filológica precisam ser revisitos à luz da compreensão moderna de poesia.”¹ Hermenêutica filológica, enquanto *sistema de regras práticas*, e hermenêutica filosófica, enquanto *teoria do conhecimento*, não devem anular-se mutuamente, uma vez que a primeira traz implícita uma determinada teoria do conhecimento e a segunda não precisa renunciar a uma reformulação das regras antigas, nem deve subestimá-las. Não se pode, pela reconstituição dos critérios de época, ignorar o tempo que separa o texto envelhecido e a leitura interpretativa, mas também não se deve suprimi-lo em nome da permanência de uma *idéia* de humanidade que atravesse a história. Maleabilizar as relações entre nossa perspectiva moderna, com suas distorções inevitáveis, e a reconstituição da perspectiva de época, com suas lacunas também inevitáveis, parece ser a tarefa mais difícil para uma hermenêutica literária que se pretenda mais do que descrição e menos do que recriação e uso da obra.

A tradição pastoril A poesia do século XVIII brasileiro costuma ser referida com desdém por ser considerada “literatura de imitação”, excessivamente apegada às “convenções européias” e, por isso, seu estudo é, muitas vezes, tido como ocioso. A depreciação normalmente parte dos princípios da *sinceridade*, da *originalidade* e da *brasilidade*; três categorias que se enfeixam sob a *idéia* de *autono-*

*O presente ensaio é em grande parte devido aos estudos realizados durante a vigência de bolsa de pesquisa concedida pela FAPESP, entre 1996 e 1998.

¹“(…) die traditionellen Regeln und Kriterien der philologischen Interpretation müssen im Lichte des heutigen Dichtungsverständnisses revidiert werden.” SZONDI, Peter. *Einführung in die literarische Hermeneutik*. 3. Aufl. Frankfurt, 1988, p. 13.

mia — do sujeito, da arte e do carácter nacional. Parece faltar à ficção pastoril uma autenticidade individual, estética e nacional, o que desagrade o nosso gosto experimentado na poesia romântica e moderna.

Desse modo, o estudo literário, ao invés da compreensão do problema, busca exclusivamente a conformidade. Repugna ou deforma o historicamente diferente, para negá-lo enquanto problema, ou para conformá-lo à necessidade de justificação de nós mesmos. No segundo caso, opera um jogo de lentes, de aumento e diminuição, projetando uma nova imagem, cujo objeto se perde na espessura do tempo. No primeiro caso, a incompatibilidade ideológica ou programática leva à invalidação do diferente, negando um princípio fundador da crítica, a *suspension of disbelief* de Coleridge. É preciso, pois, compreender as “regras do jogo” para que se evite o olhar deslocado, pelo qual os signos estão definitivamente mortos no papel. Na obra de Cláudio, sobretudo os poemas pastoris soam enfadonhos aos ouvidos de hoje, porque o Romantismo rompeu o fio da tradição bucólica clássica, que remonta a Teócrito e Virgílio e atravessa um vasto cemitério literário, de lousas gastas, quase ilegíveis para nós. As porfias poéticas sobre a beleza desta ou daquela pastora, os negaceios amorosos de pastoras inconstantes, as sanfonas e avenas com que se tecem desafios em versos à sombra de choupos ou faias são enredos, temas e cenários que não sobreviveram ao bucolismo do indivíduo, wertheriano, *sine bubulco nec bubus*, e, muito menos, à notação realista da prosa de ficção do século XIX.

Eu ponho esta sanfona, tu, Palemo,
Porás a ovelha branca, e o cajado;
E ambos ao som da flauta magoado
Podemos competir de extremo a extremo. (Soneto x)

Deixemo-nos, Algano, de porfia;
Que eu sei o que tu és, contra a verdade
Sempre hás de sustentar, que a divindade
Destes campos é Brites, não Maria! (Soneto LXI)

Formosa é Daliana; o seu cabelo,
A testa, a sobancelha é peregrina;
Mas nada tem, que ver coa bela Eulina,
Que é todo o meu amor, o meu desvelo: (Soneto XI)

Ingrata foste, Elisa; eu te condeno
A injusta sem-razão; foste tirana,
Em renderes, belíssima serrana,
A tua liberdade ao néscio Almeno. (Soneto LXV)

Esses versos são para os nossos dias como pintura em porcelana antiga, desta que imita o estilo de Watteau e que já anda em desuso: por nenhuma outra via o teor dramático e pictórico de estrofes como essas alcançou os nossos dias. As pastoras são *belas, ingratas, formosas e tiranas*, sua beleza é *peregrina*, e os rivais são *néscios, vis, infames, desastrados*: a adjetivação (assim como substantivos e verbos) restringe-se a um vocabulário estreito e previsível para a época, limitações que desagradam o gosto sempre reiterado pelo insólito inusitado. Além disso, Palemo, Elisa, Almeno, Algano, Brites, Daliana, Francelise, Eulina, Fileno, Belisa, Albano, Amarilis, Nise integram uma onomástica tradicional, fortemente motivada, mas talvez aborrecida, porque morta para nós.

É decerto custoso, com verdadeira franqueza de ânimo, atribuir sempre *beleza* a essa poesia, a não ser por algum escrúpulo de inteligência e dever de consciência histórica. Mas a mesma música (linguagem dita universal) que pareceria dissonância quase insustentável (para ouvidos educados em Bach e desencaminhados por Schoenberg e os outros) era, para Platão, harmonia que, por sua perfeição, penetrava mais fundo a alma, afetando-a mais fortemente do que qualquer outra das artes das musas. Hoje, fragmentariamente ressurrecta pela arqueologia musical, a mesma música que, deslocada de contexto, soaria para nós como moderna expressão do caos é a base do sistema pedagógico platônico, cujo fim é a formação do homem perfeito, segundo o princípio do “belo e bom”². Avaliar o deleite e a graça que a poesia pastoril, até o século XVIII, pôde proporcionar ao ambiente social que a produzia e a recebia é, se vista de fora, quase tão difícil quanto compreender a beleza que tantos filósofos e poetas da Antigüidade atribuíam à música de seu tempo.

Para o tempo de Cláudio, essas miniaturas melodramáticas satisfaziam um gosto refinado pela erudição e pelo ócio. Dentre os trabalhos servis, os de pastor e lavrador pareciam os mais convenientes ao canto pela relativa placidez atribuída a esses ofícios e seus largos períodos de descanso. A aridez do trabalho bruto não chegava assim a entorpecer o engenho nem a envilecer a alma delicada.

Agricola assiduo primum lassatus aratro

Cantavit certo rustica verba pede.

Et satur arenti primum est modulatus avena

Carmen, ut ornatos duceret ante Deos. (Tíbulo. Liv. II, Eleg. I, vol. 51-4)³

Segundo o que o pensamento poético do século XVIII deduzia da poesia antiga, o ofício de lavrador, embora já decaído da Idade de Ouro, não obstaría o verso, por-

² χαλόδ τε χαγαθόδ: A República. Livro III. 401d, 6ª ed. Lisboa: Gulbenkian, 1990.

³ Apud FREIRE, Francisco José. *Arte poética*. Liv. I, 2ª ed. Lisboa: s.n., 1759, p. 6.

que não lhe era vedado o ócio. Havia mesmo quem condenasse por inverossímil a poesia piscatória, porque a vida de pescador, cheia de perigos e trabalhos, não lhes permitiria “discorrer em objetos agradáveis à vista”⁴, próprios às musas. Embora essa opinião sobre a inverossimilhança da poesia piscatória não fosse geral (aliás, pela própria autoridade de Camões), ela nos deixa entrever uma moral do trabalho, viva até o século XVIII, que fazia dos *prisci bubulci et agricolae* uma espécie de aristocracia dos primeiros tempos. Com seus nomes colhidos ou amalgamados no grego e no latim e muitas vezes aludindo a “maiorais” da corte, o bucolismo setecentista põe em cena uma rusticidade refinada que não aponta para o presente das relações de trabalho, mas para um passado reinventado de uma aristocracia fora de palácios. A preferência pelos pastores (inclusive sobre lavradores, caçadores e pescadores) no século XVIII parece seguir o critério do ócio, acompanhado de um gosto erudito pelo estado original da poesia. Pode-se, assim, compreender, ainda que palidamente, como essa poesia pôde encantar a fantasia do grupo social a que, em princípio, se dirigia. Leiam-se as primeiras falas da écloga *Belisa e Amarílis*.

Corebo

Agora, que do alto vem caindo
A noite aborrecida, e só gostosa
Para quem o seu mal está sentindo;

Repitamos um pouco a trabalhosa
Fadiga do passado; e neste assento
Gozemos desta sombra deleitosa.

O brando respirar do manso vento
Por entre as frescas ramas, a doçura
Dessa fonte, que move o passo lento;

A doce quietação dessa espessura,
O silêncio das aves, tudo, amigo,
Ouvir a nossa mágoa hoje procura.

Principia, Palemio; que eu contigo
À memória trarei, quanto deixamos
No sossego feliz do estado antigo.

Que esperas, caro amigo? Sós estamos:
Bem podemos falar: porque os extremos
De nossa dor só nós testemunhamos.

⁴ Idem. liv. III, p. 239.

Palemo

Não vi depois, que o monte discorremos,
Há tantos anos, sempre atrás do gado,
Noite tão clara, como a que hoje temos:

Mas muito estranho ser de teu agrado,
Que despertemos inda a cinza fria
Da lembrança do tempo já passado.

Oh! não sei, o que pedes: bom seria,
Que desse qualquer bem não cobre alento
O estrondo, que talvez adormecia.

Loucura é despertar no pensamento
O fogo extinto já de uma memória:
Não sabes quanto é bárbaro o tormento.

Em nos lembrarmos da perdida glória
Nada mais conseguimos, que ao gemido
Dar novo impulso na passada história.

Não se desperte o mísero ruído;
Que veremos, amigo, o desengano
De um bem caduco, de um prazer fingido.

Corebo

Debalde é a cautela; que o tirano,
Contínuo atormentar de uma lembrança
Não o pode abrandar o esforço humano.

Vê, como o teu ardor em vão se cansa;
E quanto mais te negas a meu rogo,
Despertas mais dos fados a mudança.

Buscar no esquecimento o desafogo
É não saber, que neste infausto empenho
Se atea da memória mais o fogo. (Écloga xv)

“Do alto vem caindo a noite”: começa o canto quando cessa o labor do corpo. E até que rompa o sol, quando o gado novamente chama ao trabalho, os dois pastores desfiarão a memória da perdida glória, despertando “a cinza fria da lembrança do tempo já passado”. Com o repouso do corpo, ambos se entregam ao

trabalho da memória, fadiga da alma. A noite é deleite de quem sofre, porque a ela se voltam os temperamentos melancólicos, amarrados ao passado pela reflexão e pelos negros vapores de sua natureza. Sendo inútil buscar o esquecimento para o tormento das lembranças, a sombra deleitosa da noite é, ao menos, mais propícia para que se evoquem as “sombras errantes” do passado. Lembrar torna-se prazer para quem sofre, ainda que o contraste entre o bem passado e o mal presente faça maior o efeito da desgraça.

Trata-se, pois, de produzir certos efeitos desejáveis a uma sensibilidade refinada, seguindo meios previstos, mas numa disposição nova do material já cultivado. Para o seu tempo, toda a graça do poema estava na boa proporção com que, dentro de um cenário e uma linguagem conhecidos, o poeta dispõe imagens e sentenças que, com brevidade, traduzem a *natureza das coisas aos olhos internos da alma*. O caráter dialógico da égloga implica ainda uma aproximação gradual da verdade, “objeto e sujeito da Poesia” para o pensamento setecentista. Nisso entra um jogo sutil de formulações que se sucedem e se superam, como na correlação entre

Loucura é despertar no pensamento
O fogo extinto já de uma memória (Palemo)

e, valendo-se da mesma metáfora,

Buscar no esquecimento o desafogo
É não saber que neste infausto empenho
Se ateia da memória mais o fogo. (Corebo)

O fogo da memória, mesmo que extinto, ainda “arde sem se ver”, queiramos ou não. A memória aquiesce e persegue ao mesmo tempo, já que lares e demônios têm a mesma natureza. O tema é decerto conhecido, não só porque integra o acervo de *topoi* da poética clássica, mas porque o poema *imita* um estado humano, uma *paixão da alma*. A tópica não deve, porém, ser reduzida a fato lingüístico, conjunção de significantes que se repetem; função poética; porque, unida ao código, e dele indissociável, havia implícita uma complexa codificação da *Natureza das coisas*. Termo médio entre os seres, criados e incriados, dos mundos celeste e material, a *natureza humana* tem corpo, com que conduz o gado ou o arado, experimentando a fadiga e o repouso, e tem alma, que conhece o tormento e o deleite, e que, nas pausas do corpo, faz canto, *ut ornatos duceret ante Deos*. O homem participa do mundo superior e inferior, segundo a terminologia da época, porque é corpo e alma racional. Eis, novamente, a conveniência do ofício de pastor para a expressão poética dessa *verdade* sobre a natureza humana: nenhum outro parece alternar, com tal harmonia, fadigas e deleites do corpo e da alma. Se o vocabulário poético repete o conhecido, reforçando a leitura tópica, não se deve perder de vista

que a linguagem *comunica*, ou *torna comum*. E para o tempo de Cláudio, isso que os que crêem na arbitrariedade do signo chamam “convenção” tem um sentido e um fim, para a unidade da *República*; finalidade de tal maneira implícita que seu sentido não se pode dissociar das palavras. Se não há dissociação entre significante e significado, não há arbitrariedade na convenção; razão pela qual não se pode falar em “convencionalismo”, se se pretende uma justeza histórica absoluta. **C**om verso fluente, adequado ao quadro pastoril, as rústicas *vozes* de Cláudio certamente encantariam a sociedade de corte de seu tempo. Pintando na fantasia o que se acreditava ser a origem da primeira poesia e recompondo cenários e dramas poéticos já testados pelo tempo, que tudo corrói, o poeta do XVIII crê tornar eterna sua fama entre os homens. Por um azar histórico, não apenas o gênero desapareceu, como também o ambiente social em que se podia cultivar a posteridade do vasto rol de homens cujos nomes nossa era esqueceu.

O poeta na Colônia Até aqui tratamos Cláudio enquanto poeta do século XVIII, interpretando sua poesia como poderia ser interpretada a de muitos contemporâneos seus. Sua situação como intelectual da Colônia representa, contudo, um problema rico em conseqüências humanas que poderia levar a uma reflexão mais ampla sobre a situação do trabalho intelectual no Brasil.

Vivendo em Minas, na periferia do modelo cultural em que se insere, Cláudio não tem em redor de si o grupo social ao qual essa poesia se dirige. Na Colônia, não há projeto de posteridade que resista: sua obra se propõe manifestamente deslocada e fadada ao esquecimento. Como tópica, o tema o identifica, mas apenas parcialmente, com Ovídio, tão miudamente citado e aludido, e com tantos outros poetas do degredo. Mas o solo infértil do exílio, onde se entorpecem os engenhos delicados, é o próprio berço: o bárbaro deserto é solo pátrio. Segundo uma ética pátria de ecos gregos e romanos, muito mais do que de pressentimentos da “Canção do exílio”, o poeta não pode desejar sepultura em terra estranha: desse modo compreende-se melhor o sentido dos tercetos do último soneto das *Obras* com os quais pretende cultivar o solo inculto, porque, em última instância, cultiva o solo da própria sepultura.

Se em campos não pisados algum dia
Entra a Ninfa, o Pastor, a ovelha, o touro,
Efeitos são da vossa melodia;

Que muito, ó Musas, pois, que em fausto agouro
Cresçam do pátrio rio à margem fria
A imarcescível hera, o verde louro!

(Soneto c)

Nesse sentido é possível admitir que se trate de uma obra “empenhada” — e valho-me aqui da expressão feliz, ainda que (e até porque) aberta, de Antonio Candido — e como que imbuída de um “intuito civilizador”. Essa suposta “destinação”, porém, não reconcilia o tempo que nos separa, se compreendermos por “intuito civilizador” e por “civilização” o sentido que o século XVIII lhe atribuí. Entre o seu projeto de civilização e o *nosso* (se o há; ou melhor, se há o que quer que seja *nosso*) atravessa um abismo: Revolução e Revolução; conquista do direito sagrado à propriedade privada, Código Civil e Estado leigo; emancipação legal das minorias e código de defesa do consumidor; sobretudo o repúdio verbal à segregação e remessas de socorro aos desamparados pelo destino (e pelo mercado). Houve, enfim, baionetas sem fio, com que se conquistaram uma nova ordem e um novo senso comum. E pelo caráter supostamente inclusivo (agora, globalizante) da *democracia do mercado*, nossa idéia de civilização em nada se aproxima da idéia do século XVIII, francamente distintiva e exclusiva. Para aquela época, não havia as soluções dissolventes do *mercado da democracia*. Tratava-se abertamente de uma civilização de casta, muito diversa da emancipação universal pelo mercado, que tudo absorve; *democraticamente*.

Desse deslocamento de Cláudio em relação ao meio a que se julga destinado, surgem problemas de perspectiva ainda relativamente pouco elaborados seja pelas leituras, por assim dizer, “paisagísticas”, de raízes românticas e centradas no quadro natural, seja pelas leituras do lugar comum, manifestamente antiromânticas e centradas na linguagem como convenção. As relações entre perspectiva, quadro e linguagem têm de ser compreendidas com muita cautela, sobretudo no caso de um poeta do XVIII. Numa polêmica que, a respeito de um poema moderno, seria evidentemente impertinente, emprega-se um admirável empenho intelectual em determinar se os montes nomeados no Soneto I pertencem à convenção arcádica ou se são os montes mesmos de Minas. Antes de tudo — ficção — não são eles *coisa* (como Capitu não é mulher); também não são significante puro, reiterado em sua concretude; *vazia*. De parte a parte, elege-se para a leitura do fictício o princípio da *causalidade*. Seja pelo encarecimento positivista da empiria, seja pela entificação lingüística da palavra, buscam-se fatos ou ecos que, determinados como causa eficiente do poema, bastam por si. São *montes* num poema; palavra-imagem evocativa; suficientemente genérica, sem um adjetivo ou atributo sequer: não são “pátrios”, não são “ásperos”, nem “incultos”. Mas é com eles que desde o princípio se dialoga.

Para cantar de amor tenros cuidados,
Tomo entre vós, ó montes, o instrumento;

Ouvi pois o meu fúnebre lamento;
Se é que de compaixão sois animados:

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

Bem sei, que de outros gênios o Destino,
Para cingir de Apolo a verde rama,
Lhes influiu na lira estro divino:

O canto, pois, que a minha voz derrama,
Porque ao menos o entoa um peregrino,
Se faz digno de vós também de fama.

(Soneto 1)

Trata-se de um exórdio poético em que o poeta pede licença para sua obra. Nele fornece notícia da matéria — “cantar de amor tenros cuidados” — e imprime o tom dominante em sua poesia: “ouvi pois o meu *fúnebre lamento*”; caráter elegíaco que, aliás, impregnará toda a obra, mesmo nos gêneros em que, no XVIII, se recomendava matéria amena, como é o caso da poesia pastoril. Ao invocar a compaixão de entes inanimados, os mesmos montes, o poeta recorda símiles antigos para si mesmo: ele se remete aos mitos trácio e tebano com que quer se fazer digno nos centros de cultura. A generalidade de “montes” fica evidente na segunda estrofe, quando, ainda dirigindo-se a eles, o poeta lhes imputa o conhecimento desse repertório tradicional, o que incompatibiliza ao menos *esses* montes com a “terra inculta” a que se refere em outros passos das *Obras*. Essa discussão, contudo, é vã. Dirigindo-se inicialmente aos montes, a primeira estrofe indica uma inflexão do semblante que não pode ser ignorada na leitura interpretativa; o mesmo gesto, de quem se vê ao pé de outrem, é mantido até a última estrofe que se dirige àqueles cuja memória a posteridade deve conservar. Na terceira estrofe, como nota de decorosa modéstia, o poeta ajuíza melhor a comparação com Orfeu e Anfião, para, na última, pedir acolhimento de seu canto “entre vós também de fama”.

A modéstia como tópica exordial explica em parte esses versos. Mas pontuar o lugar comum não compreende a situação singular da poesia de Cláudio: estrangeira para os centros de cultura em que se molda e para a terra inculta em que surge. *Estrangeiro aqui como em toda a parte*, esse deslocamento de Cláudio é, embora em situação específica, um modelo da situação do intelectual brasileiro, que busca a adaptação das próprias origens às matrizes do pensamento europeu. Ainda que essa reflexão transcenda os limites de sua época, não é possível excluí-

la da leitura de poemas singulares como os sonetos II e C ou a *Fábula do Ribeirão do Carmo*. Não se pretende com isso ver o germe de coisa alguma, porque a história não tem regras da biologia. Singularidade não significa originalidade ou espontaneísmo, apenas registra a complexidade da posição do poeta, tão bem definida tanto pela expressão “*árcade ultramarino*”, como pela reiterada “*en su patria peregrino*”, do modelo de Lope.

Essa singularidade segue regras e aparece em sua obra, se tomada inteira, quase como exceção. Embora excelente como hipótese, não acredito na impregnação da paisagem mineira permeando toda a obra por algumas reiteraões de vocábulos e de elementos do cenário poético. Seria conferir à paisagem poética o valor que viria a ganhar manifestamente apenas com o Romantismo.

Em toda a bibliografia crítica de Cláudio, o soneto xcviii é, sem dúvida, o mais citado.

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

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

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

Vós, que ostentais a condição mais dura,
Temei, penhas, temei; que Amor tirano,
Onde há mais resistência, mais se apura.

(OP, p. 151.)

Todo ele não, mas a primeira estrofe, quase sempre deslocada, foi fundamento de muitas apropriações da poesia de Cláudio. Em busca de *cor local* e *sinceridade*, os veios nacionalistas e psicologizantes da crítica, bem como o evolucionismo historiográfico, buscaram apontar, nesses quatro versos, o registro de um quadro natural e psicológico: a paisagem montanhosa de Minas e a personalidade delgada de Cláudio. Ao longo de dois séculos, a argumentação e a terminologia críticas se transformaram muito, mas alguns postulados permaneceram indestrutíveis. O principal deles: “penhascos” e “penhas” seriam referência à paisagem mineira indelevelmente impressa na memória do poeta. Parte-se

do princípio de que a pedra é elemento estranho à paisagem bucólica arcádica, *a fim de que* se conclua que os cenários rochosos da terra natal invadiram o artifício da convenção poética pelas reminiscências de Cláudio. Pode-se, assim, enfim, perdoá-lo... Para conferir-lhe autenticidade e irmaná-lo a Gonçalves Dias e Mário de Andrade, paisagem e sujeito são postos em primeiro plano, sem que se leia o restante do poema. Persona e cenário se identificam retamente com a paisagem em redor e com a pessoa, reduzindo a invenção poética à representação, objetiva, do quadro natural e à confissão, subjetiva, do Eu. E muitos equívocos de interpretação surgem da perspectiva deslocada que, perseguindo a identidade no diferente, transforma em centrais elementos periféricos. A deformação, neste caso, além de não contribuir para uma leitura do passado, não contribui para uma reflexão sobre o presente: os registros envelhecidos, guardados no tempo (e não pelo tempo), tornam-se o endosso teleológico a certas práticas modernas que, retrospectivamente, buscam seus próprios precursores. O risco maior, e verdadeiramente grave, dessa forma de apropriação do passado é resvalarmos na idéia positivista segundo a qual o presente é finalidade do passado, o qual só tem interesse, ou “atualidade” (como se diz), se permitir a justificação de nossa conduta presente.

Ao ser destacada a primeira estrofe, não se toca o argumento central do soneto: o poema não tem como *sujeito* (ou assunto) a paisagem (como poderia ser em Gonçalves Dias) mas a fereza do amor. No entanto, lemos hoje como se de luneta assistíssemos a um drama, mas, enfiados da trama, que não é nova, nos detivéssemos a um canto do cenário ou na franqueza do gesto do ator sob a maquiagem. Em contrapartida, para fugir aos critérios da *cor local* e da *sinceridade*, tende-se hoje a frisar o *convencionalismo* da imagem da pedra, enquanto ornamento de que se lança mão para contrastar *brandura* e *resistência* dentro da tópica do *amor fero*, tão caro a Metastásio. Entretanto, ao remeter a leitura do texto aos preceitos e às fontes, corremos o risco de deslocar o olhar para além de seu ser e de seu tempo; elide-se o poema, e resta-nos o estado fragmentário e anônimo de “pré-poema”, pela decomposição dos materiais; e, por pouco que se perceba, de volta entramos nos campos das estruturas e das funções.

Distanciamento do método O recurso aos tratadistas da poesia e aos modelos clássicos é indispensável para a constituição de uma leitura histórica o mais possível *justa*. Nos dois sentidos. É preciso fazer *justiça* ao texto antigo para não lhe exigir o que não nos pode dar. E é necessário *justeza* na leitura, porque as palavras não são de natureza *a priori*; são, aliás, manifestação, têm tempo e contexto, e nem sempre se dão imediatamente à compreensão moderna. Contudo, a justiça ao texto envelhecido pelo tempo não pode suprimir da leitura a reflexão,

que será sempre anacrônica, porque os olhos que apreendem os signos no papel também têm história. Por outro lado, a justeza radical do discurso crítico tende a fechar-se numa erudição erosiva, que, no limite, recai num dos grandes fetiches do final do século xx: a informação.

São impasses teóricos que não me atrevo aqui a resolver mas que devem ser compreendidos dialeticamente e sem amor aos sistemas. Sem dúvida, são necessários critérios historicamente definidos para que uma Partita de Bach não saia a Paganini. Mas, se a hermenêutica literária ganha rigor e complexidade com a reconstituição das categorias de época, a leitura não se esgota na constatação. A negação absoluta (e no fundo falsa) do lugar do leitor como intérprete, irremediavelmente anacrônico, veda a mesma interpretação. É como se, atentos a rigorosamente todas as variáveis na reconstituição da Partita, terminássemos por inutilizá-la na impossibilidade de execução satisfatória, porque, afinal, um homem não chega duas vezes à mesma janela. Apenas apontar Sá de Miranda como modelo para a *Fábula do Ribeirão do Carmo* ou reconstituir a história de seu *topos* central situa decerto o problema, mas não o penetra. Mesmo tradicional, a imagem que se re-presenta é sempre outra e adquire novo sentido quando re-proposta num presente que a acolhe e decalca. Todas as implicações humanas que se poderiam tirar desse problema no caso específico de Cláudio, *en su patria peregrino*, anulam-se muitas vezes na simples menção do modelo espanhol. **A** leitura de Cláudio apresenta-nos problemas mas nem sempre se dá à identificação. É necessária uma adequação do olhar do intérprete ao objeto, sem, contudo, subtrair o mesmo olhar cuja história lhe permite refletir sobre si e sobre o outro.

Ricardo Martins Valle é mestrando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.