

# Recepção clássica e autoficção em *Marília de Dirceu*

## *Classical Reception and Autofiction in "Marília de Dirceu"*

**Adir Fonseca Jr.**

Universidade Federal da Bahia

Salvador | BA | BR

adir.ofjr@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3131-3184>

**Resumo:** Combinando motivos pastoris e elegíacos em seu enquadre lírico, a obra *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, dialoga fortemente com a tradição clássica latina, em especial com as *Bucólicas* de Virgílio e os *Tristia* de Ovídio. Este artigo analisa como Gonzaga articula esses modelos de forma engenhosa, produzindo uma narrativa autoficcional que tematiza sua prisão política. Buscando equilibrar análise intertextual com interpretação alegórica, pretende-se demonstrar como Gonzaga emprega elementos virgilianos e ovidianos na construção da figura do “pastor triste”, que, na segunda parte de *Marília*, se vê compelido a afastar-se de sua amada, de seus rebanhos e de suas terras. Conclui-se que o uso desses intertextos não apenas enriquece e reforça a trama alegórica da obra, mas também serve como estratégia de composição de um sujeito autoficcional genericamente complexo.

**Palavras-chave:** *Marília de Dirceu*; Tomás Antônio Gonzaga; autoficção; Virgílio; Ovídio.

**Abstract:** Combining pastoral and elegiac motifs within its lyrical framework, Tomás Antônio Gonzaga's *Marília de Dirceu* engages deeply with the Latin classical tradition, particularly with Virgil's *Eclogues* and Ovid's *Tristia*. This article analyzes how Gonzaga skillfully integrates these models, producing an autofictional narrative that thematizes his political imprisonment. By balancing intertextual analysis with allegorical interpretation, the study aims to demonstrate how Gonzaga employs Virgilian and Ovidian elements in constructing the figure of the “sad shepherd,” who, in the second part of *Marília*, is compelled to distance

himself from his beloved, his flocks, and his lands. It concludes that the use of these intertexts not only enriches and reinforces the allegorical plot of the work but also serves as a strategy for composing a generically complex autofictional subject.

**Keywords:** *Marília de Dirceu*; Tomás Antônio Gonzaga; autofiction; Virgil; Ovid.

## 1 Introdução

Embora bastante conhecida no contexto brasileiro e lusitano – além de ter sido traduzida, parcial ou integralmente, em línguas como francês, italiano, alemão, russo e até latim (Muhana, 2023, p. 11) – pode-se considerar que a obra lírico-pastoril *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, ainda é pouco estudada sob o viés da recepção clássica latina. Desde a publicação da obra, entre o final do século XVIII e início do XIX<sup>1</sup>, grande parte da crítica, adotando pressupostos notadamente românticos, empenhou-se em desvelar elementos autobiográficos, de caráter sentimental, e/ou motivos nacionalistas depreendidos de *Marília* (Strecker, 2020, p. 25-47).

O próprio texto gonzaguiano parece instigar uma leitura biografista, ao estabelecer um “jogo de convenções” que, como observa Ruedas de la Serna (1995, p. 79), constituiria “o miolo da poesia arcádica”. Vale observar, porém, que essa prática remontaria a gêneros greco-latinos atrelados à lírica, incluindo o bucólico e o elegíaco. Acerca do último, Paulo Sérgio de Vasconcellos (2016, p. 153) descreve o processo de “mimese elegíaca” como “um discurso tão ambíguo que prevê uma recepção biografista, num universo tão ambíguo que desconfiamos que até mesmo esse leitor biográfico é uma criação literária”. Dialogando com essa tradição, então, *Marília de Dirceu* poderia ser lida como uma obra que, ao

---

<sup>1</sup> “*Marília de Dirceu* foi publicado pela primeira vez em 1792 pela Tipografia Nunesiana de Lisboa, in-oitavo (14 cm), contendo 33 'liras' e assinado por T. A. G. [...] Em 1799, quando o autor já residia em Moçambique, surgiu uma nova edição do livro, acrescida de 32 líras possivelmente escritas durante o período em que ele foi julgado no Rio de Janeiro – entre 1789 e 1792; essa segunda edição foi impressa de novo em 1802. Nesse ínterim, em 1800, outra publicação veio à luz pelo editor Bulhões, constando uma terceira parte, na qual, além de líras, havia uma canção, odes e sonetos. [...] Os principais estudiosos da obra de Gonzaga rejeitam essa terceira parte como sendo da lavra do poeta. [...] Não se deve confundir essa terceira parte, apócrifa, com a terceira parte autêntica de *Marília de Dirceu* [...], formada sobretudo de 'dispersos da juventude' e publicada em 1812 pela impressão Régia de Lisboa” (Muhana, 2023, p. 10).

incorporar as convenções do gênero lírico, bucólico e elegíaco, produziria uma intrincada trama de elementos ficcionais e autobiográficos.

Paralelos entre a *Marília de Dirceu* de Tomás Antônio Gonzaga e as *Bucólicas* de Virgílio vêm sendo reconhecidos de modo relativamente consolidado pela crítica. Entre os estudos que se dedicaram a esse enfoque, destacam-se o artigo de Matheus Trevizam, publicado em 2007 na revista *Caligrama* sob o título “Nos passos dos clássicos: ecos do bucolismo antigo na primeira lira de *Marília de Dirceu*”, e a dissertação de mestrado de Leandro César Albuquerque de Freitas, de 2008, voltada à análise de conexões entre as *Bucólicas* e a primeira parte da obra gonzaguiana. À exceção do trabalho de Trevizam, contudo, observa-se que as investigações sobre *Marília de Dirceu* provenientes do campo específico dos Estudos Clássicos, ao menos até onde foi possível verificar, são escassas. Mesmo quando a recepção da poesia latina é considerada, isso tende a ocorrer predominantemente no âmbito da crítica literária lusófona. Embora uma parcela significativa da bibliografia reconheça a presença de autores como Virgílio e Horácio na lírica de Gonzaga, são raros os estudos que se debruçam sobre intertextos específicos e seus efeitos poéticos. Ademais, na bibliografia consultada, praticamente inexitem referências às chamadas obras do exílio de Ovídio, em especial aos *Tristia* e às *Epistulae ex Ponto*, que, como se pretende argumentar neste artigo, oferecem modelos relevantes para a construção da narrativa lírico-pastoril gonzaguiana, especialmente na segunda parte de *Marília de Dirceu*.

Além do artigo e da dissertação mencionados, bem como de estudos como os de Antonio Candido (1986, p. 20-37) e Ronald Polito (2004), este texto apoia-se, em grande medida, no livro *Arcádia: tradição e mudança* (1995) de Jorge Antonio Ruedas de la Serna, na dissertação de mestrado de Heidi Strecker (2020), e na recente edição de *Marília de Dirceu* organizada pela mesma autora e publicada em 2023. Os trechos de *Marília* aqui citados, assim como a numeração das liras, seguem esta edição. Reconhece-se, contudo, que a bibliografia sobre Tomás Antônio Gonzaga é vasta e que uma investigação mais abrangente demandaria o alargamento do *corpus* de fontes críticas, inclusive em diálogo com abordagens historiográficas e filológicas mais diversas. Os trechos citados das *Bucólicas* de Virgílio e dos *Tristia* de Ovídio, por sua vez, seguem respectivamente as edições de Wendell Clausen (1994) e de Pedro Schmidt (Ovídio, 2023), tendo esta sido realizada a partir do cotejo das edições críticas de Owen (1915) e de Wheeler (1924)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Contudo, optou-se por padronizar o “u” consonantal, uniformizando a grafia das citações de Virgílio e Ovídio – na edição de Clausen lê-se “u”, enquanto na de Schmidt-Owen, “v”.

É importante reconhecer que, da mesma forma que estudiosos da literatura brasileira podem encontrar dificuldades na análise de textos de tradição clássica latina, por vezes limitando-se a generalizações sobre “influências”, também pesquisadores da área de Letras Clássicas podem carecer de um embasamento mais sólido sobre o contexto da produção lusófona setecentista e oitocentista, suas condições históricas de recepção e circulação, bem como sobre os modelos e convenções específicos da lírica arcádica em língua portuguesa. Ciente desses desafios, este artigo propõe que a leitura de *Marília de Dirceu* pode ser enriquecida pelo exame de seus liames intertextuais tanto com as *Bucólicas* de Virgílio quanto com os *Tristia* de Ovídio – também considerando, ainda que brevemente, outras possíveis camadas de recepção (por exemplo, relações entre a poesia gonzaguiana e aquela de Dante e Buchanan). Até onde se sabe, esse aspecto foi pouco explorado pela crítica. Pretende-se conduzir uma análise intertextual que, em diálogo com as contribuições teóricas de Umberto Eco (1990, p. 58-59; 1992, p. 64), Stephen Hinds (1998, p. 49) e Gian Biagio Conte (2017, p. 47-51), permitiria a (re)construção de uma voz autoral que seria, fundamentalmente, um efeito alusivo.

Diante disso, considera-se não apenas pertinente, mas também frutífero articular a abordagem intertextual a uma leitura autoficcional, entendendo a voz lírico-pastoril de Gonzaga como fruto de um processo de autoconstrução poética. O conceito de autoficção – cunhado por Serge Doubrovsky (1977)<sup>3</sup> e amplamente aplicado à literatura dos séculos XX e XXI – tem sido mais recentemente empregado para repensar a relação entre vida e ficção em textos de matriz clássica, das *Bucólicas* de Virgílio (Fonseca Jr., 2020) e de Giovanni Boccaccio (Fonseca Jr., 2021) às releituras modernas do diálogo *Vergilius orator an poeta* de Floro (Hudson, 2023)<sup>4</sup>. Essa tendência, explorada também no volume organizado por Gregor Bitto e Bardo Maria Gauly (2021), aproxima as discussões sobre autoria e *persona*, evitando as armadilhas do biografismo mormente combatidas pela crítica intertextual, e evidencia que o entrelaçamento ficcional entre autor e obra não é estranho à tradição clássica latina. Sob essa perspectiva, *Marília de Dirceu* pode ser lida como uma forma de autoficção pastoril, em que a combinação de elementos autobiográficos (supostamente factuais) e de *tópoi* reconhecíveis cons-

<sup>3</sup> Na contracapa de *Fils* (1977, tradução própria), Serge Doubrovsky descreve seu próprio romance nos seguintes termos: “Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, autofiction” (“Ficção, de eventos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção”). Para um percurso teórico sobre autoficção, cf. Faedrich (2016, p. 30-46).

<sup>4</sup> Vale mencionar, ainda, os estudos sobre “carreiras literárias”, que também levam em conta as intersecções entre vida, obra e recepção – cf., por exemplo, Cheney e De Armas (2002); Hardie e Moore (2010).

trói uma imagem poética de Dirceu-Gonzaga que é, simultaneamente, literária e histórica, à semelhança das figuras autorais projetadas por Virgílio e Ovídio em suas produções bucólicas e elegíacas<sup>5</sup>.

## 2 *Marília de Dirceu*: emulação e contaminação

A obra *Marília de Dirceu* vincula-se à tradição retórico-poética clássica, empregando dois procedimentos basilares das práticas letradas greco-latinas e renascentistas, a saber, a “emulação” (*aemulatio*) e a “contaminação” (*contaminatio*). A emulação consistiria na tentativa de imitação (*imitatio*) com superação; trata-se, pois, de um processo criativo que envolveria a adesão a modelos anteriores não por simples cópia, mas buscando rivalizá-los, transformá-los ou atualizá-los de alguma maneira. Já a contaminação refere-se à mescla de elementos provenientes de diferentes gêneros ou obras, gerando uma estrutura híbrida e engenhosa. Esses dois procedimentos já encontravam algum respaldo em teorizações antigas, como se vê, por exemplo, nas obras de Cícero, Horácio, Sêneca e Quintiliano (Morganti, 2017, p. 209-230). Entre essas fontes, destacam-se as recomendações de Horácio na *Epistula ad Pisones*, também conhecida como *Ars Poetica*, obra que, prescrevendo o decoro e a unidade poéticos, admite certa liberdade na combinação de palavras, temas e estilos: “A matéria cômica não quer ser exposta em versos trágicos [...] mas, por vezes, a comédia também ergue a voz” (“Versibus exponi tragicis res comica non uult [...]. Interdum tamen et uocem comoedia tollit” (Hor. *Ars Poet.*, v. 89-93).

Em *Marília de Dirceu*, a mescla de gêneros não apenas remete a essas práticas antigas, como também se inscreve na tradição da lírica setecentista luso-brasileira, cuja concepção de gênero, embora central e modelar, apresentava certa fluidez. Como observa Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (2013, p. 117), até o século XVIII o termo “lírica” era frequentemente empregado como adjetivo (“verso lírico”, por exemplo) e não como uma designação genérica estrita. De modo análogo, o conceito de “pastoril” se expandia para além das aparentes fronteiras delimitadas pela obra bucólica virgiliana, alcançando um estatuto mais

<sup>5</sup> Essa perspectiva aproximar-se-ia daquilo que o germanista Frank Ziepfel (2009, p. 298-311 apud Bitto e Gauly, 2021, p. 7, tradução própria) chama de “autoficção como combinação de pacto autobiográfico e pacto ficcional” (“*Autofiktion als Kombination von autobiographischem Pakt und Fiktions-Pakt*”). Nessa categoria de autoficção, o pacto autobiográfico e o pacto ficcional coexistiriam de modo tal que não seria possível, para o leitor, separar o que pertence a cada camada.

flexível de “modo” (Halperin, 1983, p. 34). Essa flexibilidade pode ser observada na *Comedia delle ninfe fiorentine* (1341-1342) de Giovanni Boccaccio e na *Arcadia* (1504) de Jacopo Sannazaro, obras de cunho pastoril que, adotando estruturas literárias diferentes daquelas previstas em Virgílio (como a alternância entre prosa e verso), empregam elementos tipicamente bucólicos.

Vale notar que as próprias obras de Virgílio também oferecem mostras de “contaminação”, “hibridização” ou, antes, “enriquecimento genérico” (*generic enrichment*), conceito formulado por Stephen Harrison para indicar a inclusão de elementos característicos de outros gêneros com o objetivo de conferir densidade e complexidade ao texto-base. Segundo Harrison (2007, p. 1-3), tal estratégia é central na poesia augustana, particularmente em Virgílio e Horácio, e permite que textos genericamente identificáveis adquiram profundidade por meio do confronto com outros tipos poéticos. As *Bucólicas*, por exemplo, combinam, de modo programático, traços da épica (como na *Bucólica* 4) e da elegia amorosa (como na *Bucólica* 10).

Gonzaga, leitor atento e estudioso dos clássicos latinos, mobiliza procedimentos análogos. A estrutura lírica de *Marília de Dirceu* incorpora elementos do gênero bucólico (como o cenário pastoril e as personagens aparentemente rústicas) e da elegia romana (como o tema da separação amorosa e do exílio). À maneira de Virgílio e Ovídio, Gonzaga atualiza formas antigas por meio de operações intertextuais complexas.

Nesse sentido, a leitura de *Marília de Dirceu* como uma obra que emula e mistura modelos clássicos permite compreender como a recepção da tradição latina pode gerar efeitos expressivos no contexto luso-brasileiro setecentista. Ao mesclar elementos bucólicos e elegíacos em um quadro histórico e político específico, Gonzaga constrói uma narrativa marcada por idealizações amorosas, deslocamentos geográficos e reviravoltas da fortuna. Pretende-se, nas próximas seções deste artigo, analisar exemplos concretos desses processos.

### 3 De Tí tiro a Melibeu: o infortúnio de Dirceu

Observa-se, em *Marília de Dirceu*, a construção de uma *persona* que mobiliza, de forma estratégica, traços associados a diferentes figuras da tradição bucólica e elegíaca. Em vez de um simples espelhamento direto entre “autor” e “personagem”, o que se delineia é um sujeito poético que, em momentos distintos do conjunto das líras, se aproxima ora de Tí tiro e Córidon (respectivamente das *Bucólicas* 1 e 2 de Virgílio), ora de Melibeu (*Bucólica* 1), ora ainda do narrador em exílio dos

*Tristia* de Ovídio. Além de contribuir para o chamado enriquecimento genérico da obra gonzaguiana, essa rede de aproximações sugere um efeito de autoficção, em que elementos reconhecíveis da experiência histórica de Gonzaga são reinscritos em um código literário. Em consonância com as reflexões de Vasconcellos (2016) sobre a construção da *persona* na elegia latina, e seguindo a utilização corrente dessa categoria nos Estudos Clássicos, entende-se por “autoficção” a fabricação de uma voz poética que incorpora dados biográficos e os reelabora por meio de convenções poéticas, produzindo uma zona ambígua entre realidade e invenção. Assim, considerando as informações históricas e biográficas de que se dispõe sobre Gonzaga, parece plausível ler Dirceu como uma *persona* que intensifica, reorganiza e dramatiza esse material de modo autofictício.

Na Lira I.1, que pode ser descrita como “programática” (Strecker, 2020, p. 96 e159), o narrador apresenta-se como um pastor que reivindica para si um certo estatuto – econômico, social e moral –, projetando um cenário de abundância e estabilidade. Ele se descreve como proprietário virtuoso e próspero:

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,  
Que viva de guardar alheio gado;  
De toco trato, de expressões grosseiro,  
Dos frios gelos, e dos sóis queimado.  
Tenho próprio casal, e nele assisto;  
Dá-me vinho, legume, fruta, azeite;  
Das brancas ovelhinhas tiro o leite,  
E mais as finas lãs, de que me visto.  
Graças, Marília bela,  
Graças à minha Estrela! (Lira I, vv. 1-10).

Ao afirmar seu lugar social, Dirceu afirma também um posicionamento literário: o pastor que fala se aproxima do Córídon virgiliano (*Bucólica* 2), que enumera seus recursos e dons como forma de se provar digno de amor; mas também evoca algo do Títiro da *Bucólica* 1, figura que desfruta de uma relativa proteção e consegue permanecer em sua terra. Conforme observado por Trevizam (2007, p. 215-235), a primeira lira gonzaguiana estabelece relevantes intertextos com a segunda bucólica virgiliana. Em ambos os poemas o pastor-cantor, ao evocar o objeto de sua paixão, enumera atributos que possui, construindo um *ethos* positivo. Em Virgílio, Córídon tenta convencer a si mesmo e, indiretamente, ao jovem Aléxis de que não é tão inferior em relação ao *dominus* com quem este estaria envolvido (“Alexin / delicias domini”, vv. 1-2). No verso 20, Córídon

afirma possuir rebanhos numerosos e leite em abundância (“quam diues pecoris, niuei quam lactis abundans”), e complementa, nos versos seguintes, que tem uma cabana humilde (“humilis [...] casas”, v. 29), além de habilidades musicais invejáveis e boa aparência (vv. 23-27).

De modo semelhante, Dirceu – cujo nome será revelado apenas na Lira 4 da primeira parte da obra – apresenta-se a Marília como um digno vaqueiro, senhor de seu próprio rebanho e de um “casal” (isto é, uma casa rústica), dispondo ainda de comida, vinho e leite. Conforme observa Strecker (2020, p. 60), o pastor gonzaguiano recorre à lítotes, “definindo-se pelo negativo”. Esse recurso destacaria a modéstia e, ao mesmo tempo, o *ethos* cortês do poeta-narrador, sobretudo em um contexto retórico-poético em que esse modelo de autorrepresentação era privilegiado (Nepomuceno, 2002, p. 187-240). Vale lembrar, com Ronald Polito (2004, p. 150-151), que o ideal pastoril dos poetas árcades era, essencialmente, um mundo de proprietários, não de trabalhadores rurais, e que apresentava uma continuidade com a vida aristocrática, “civilizada”. Ademais, a figura da lítotes também é empregada por Virgílio na *Bucólica* 2, por exemplo quando Córidon diz não ser “tão feio assim” (“nec sum adeo informis”, v. 25). Essa passagem, por sua vez, remete à caracterização de Polifemo no *Idílio* 6 de Teócrito (vv. 34-38), retomada posteriormente no Livro 13 das *Metamorfoses* de Ovídio (vv. 738-897), delineando o *tópos* do “pastor feio, porém amável” que contribui para a construção ambivalente da figura de Dirceu, que oscila entre a simplicidade e a vaidade<sup>6</sup>.

Na segunda estrofe da Lira I, Dirceu afirma ter visto, refletido em uma fonte, o próprio semblante jovial (“dos anos inda não [...] cortado”, v. 11). Em seguida, ele reivindica sua autoridade como pastor e exalta sua destreza na música: “Com tal destreza toco a sanfoninha, / Que inveja até me tem o próprio Alceste: / Ao som dela concerto a voz celeste; / Nem canto letra, que não seja minha” (vv. 15-18). Como observa Strecker (2020, p. 109), o termo “sanfona” (ou “sanfonha”), no século XVIII, podia designar tanto uma flauta pastoril quanto o instrumento de fole. As duas passagens citadas remetem aos versos 25 e 39 da segunda bucólica virgiliana, em especial aos trechos “nuper me in litore uidi” (“recentemente, vi-me na praia”) e “inuidit stultus Amyntas” (“o estulto Amintas invejou”) – estes, por sua vez, retomam Teócrito, em *Idílios* 6, vv. 34-38 (Strecker, 2020, p. 111-112).

Além disso, a cena de Dirceu contemplando sua imagem refletida em uma fonte evoca o mito de Narciso, narrado nas *Metamorfoses* de Ovídio (3, vv. 407-417), e a figura de Polifemo, descrita no *Idílio* 11 de Teócrito (v. 34-40) e também

<sup>6</sup> “Pastor ou juiz, Dirceu insiste em frisar o seu status superior” (Bosi, 2022, p. 77).

nas *Metamorfoses* de Ovídio (13, vv. 780-897). Particularmente na obra ovidiana, o patético ciclope, além de demonstrar suas habilidades no canto e na *fistula* (v. 784), e ostentar suas posses materiais (v. 810-833), observa sua imagem refletida na água e admira sua própria aparência: (v. 840-841): “certe ego me noui liquidaeque in imagine uidi / nuper aquae, placuitque mihi me forma uidendi” (“certamente eu me conheço, e vi-me há pouco na imagem líquida da água; agradou-me o meu próprio aspecto ao me ver refletido”).

Essa teia de intertextos, ao mesmo tempo que reforça a vaidade de Dirceu, jogaria uma sombra de suspeita sobre sua autopercepção. Por um lado, assim como no caso de Polifemo, a aura de prestígio do pastor revela-se ilusória, sugerindo que o talento artístico e os recursos materiais não garantem o amor desejado, tampouco sua permanência. Por outro, à semelhança de Narciso, o fascínio por si mesmo carrega a semente da fatalidade e a autoconfiança torna-se prenúncio de uma “maldição”. Dirceu, portanto, inscreve-se em uma linhagem de figuras que, encantadas pela própria imagem e por seus dons, correm o risco de se perder na ilusão e sofrer uma queda inesperada.

Contudo, desde o início, o próprio Dirceu parece demonstrar consciência de que sua sorte é contingente e temporária (Polito, 2004, p. 156-157). Ao refletir sobre essa ideia, é pertinente considerar outras camadas de recepção (pós-) clássica na obra de Gonzaga. É notório que a literatura italiana trecentista e renascentista, especialmente o petrarquismo (Nepomuceno, 2002), exerceu influência significativa no desenvolvimento do Arcadismo em Portugal e no Brasil. Em *Marília de Dirceu*, percebe-se o elevado grau de idealização de Marília, cuja descrição, iniciada na quarta estrofe da Lira I.1 e desenvolvida nas liras seguintes, incorpora traços da Beatrice de Dante e da Laura de Petrarca. Além disso, nota-se a centralidade que a Fortuna adquire na obra, sugerindo uma possível conexão com a concepção dantesca acerca desta “agente divina”.

Observa-se, no trecho acima, que o pastor Dirceu reconhece a importância de sua Estrela, que poderia ser interpretada como sinônimo de Fortuna. Esta irá desempenhar um papel crucial em *Marília*, especialmente na segunda parte da obra. Por exemplo, nos versos 5-6 da Lira II.26, lê-se: “De ser cega a Fortuna eu não me queixo; / Sim me queixo de que má cega seja”. Notam-se, aqui, importantes intratextos com a Lira I.1. Na terceira estrofe deste poema, Dirceu refere-se a seus bens como “dotes da ventura” (v. 21) e, na quinta estrofe, declara: “Já destes bens, Marília, não preciso: / Nem me cega a paixão, que o mundo arrasta” (vv. 45-46).

Nesse contexto, destaca-se a fusão do difundido *tópos* da “Fortuna cega” – presente, por exemplo, em um trecho da *Epistula ex Ponto* 4.8 de Ovídio (“Fortunam, quae mihi caeca fuit”, “a Fortuna, que, para mim, foi cega”, v. 26) – com a noção de uma “cega cupidícia” evocada no Canto 12 do *Inferno* de Dante (“cieca cupidigia”, v. 49). A “cupidícia” dantesca poderia ser compreendida como o desejo de possuir e manter bens efêmeros, assim como a “paixão” mencionada por Dirceu estaria relacionada a um apego pelos “dotes da ventura” – uma paixão que ele mesmo, porém, recusa. Tais dotes poderiam ser comparados aos “bens vãos” (“ben vani”) mencionados no Canto 7 (v. 79) do *Inferno* de Dante, os quais, de acordo com o personagem Virgílio, são distribuídos pela “ministra geral e condutora” (“general ministra e duce”, v. 78) de Deus, isto é, a Fortuna.

Por fim, como já observado por Ruedas de la Serna (1995, p. 102), a Fortuna, no poema gonzaguiano, também remete à Astreia, deusa da Justiça, mencionada na quarta bucólica de Virgílio. Essa alusão se torna mais explícita na Lira I.11, onde há uma menção direta ao poeta mantuano, embora como poeta épico, ao lado de Homero: “Naquele, a cujo som cantou Homero / Cantou Virgílio a guerra. / Busquemos, ó Musa, / Empresa maior; / Deixemos as ternas / Fadigas de Amor” – compare-se com Virgílio, *Bucólica* 4.1: “Sicelides Musae, paulo maiora canamus!” (“Ó Musas da Sicília, cantemos canções um pouco mais elevadas!”).

Em suma, o narrador gonzaguiano, ao mesmo tempo em que demonstra certo orgulho de sua condição social, mantém a consciência de que tudo é efêmero, e de que, inevitavelmente, a Morte virá, restando apenas a memória de seus escritos e de seus amores: “Depois de nos ferir a mão da Morte / [...] Lerão estas palavras os Pastores: / ‘Quem quiser ser feliz nos seus amores, / Siga os exemplos que nos deram estes’” (Lira I.I, vv. 61-68). O texto, assim, produz uma mescla alusiva que combina as referências à segunda bucólica virgiliana ao tema elegíaco dos amores e ao *tópos* da Fortuna – além de mobilizar os *tópoi* horacianos do *carpe diem* e do *aere perennius* (Achcar, 1994). Estas, contudo, são adaptadas ao cenário bucólico, visto que os poemas são inscritos no córtex das árvores, como no final da *Bucólica* 5 e, sobretudo, na *Bucólica* 10, na qual o personagem Galo se consola com a ideia de que seus poemas de amor, gravados em árvores, crescerão junto com elas (“malle pati tenerisque meos incidere amores / arboribus: crescent illae, crescetis, amores”, vv. 53-54)<sup>7</sup>.

Conforme antecipado acima, na construção de Dirceu (ainda não nomeado na primeira lira), a figura de Córidon justapõe-se à do Títiro da primeira écloga

<sup>7</sup> Cf. discussão sobre esse *tópos* (também presente em Calpúrnio Sículo), em Ribeiro (2024, p. 369-388).

virgiliana. Com efeito, ambos são descritos como pastores afortunados (*Buc.* 2.46 [Mel.], “Fortunate senex”), ambos podem desfrutar do ócio e cantar o amor que sentem por suas amadas – Títiro, por Amarílis; Dirceu, por Marília. O próprio nome “Marília”, aliás, seria uma versão aportuguesada de “Amarílis”, nome típico de pastora referido nos *Idílios* 3 e 4 de Teócrito, nas *Bucólicas* 2, 3, 8 e 9 de Virgílio, bem como na *Ars Amatoria* (2.267, 3.183) e nos *Tristia* (2.1.537) de Ovídio, em contextos alusivamente bucólicos. Ademais, conforme observado por Strecker (2020, p. 114), antes de Gonzaga, o nome “Marília” figurava em inúmeras éclogas e sonetos quinhentistas, por exemplo na quinta écloga (v. 52) de Diogo Bernardes. Já Dirceu remeteria ao personagem Anfião de Dirce (*Amphion Dircaeus*), mencionado na segunda bucólica de Virgílio (v. 24) (Strecker, 2020, p. 112, n. 109).

Considerando não apenas a primeira lira, mas também o quadro narrativo em que ela se insere, o texto gonzaguiano sugere – ao menos para o leitor que conhece a continuidade da narrativa em sua forma transmitida – uma associação triangular entre Dirceu, Títiro e Melibeu. Essa leitura pode ser sustentada tanto em perspectiva intertextual quanto em chave histórico-biográfica. Cumpre, contudo, salientar que tal aproximação não é aqui entendida como um dado “estrutural” da obra de Gonzaga, ainda que não se possa descartar a hipótese de que o autor, ao elaborar a segunda parte de *Marília*, tenha também projetado essas relações em retrospecto. Em última análise, o que se propõe é um efeito de leitura que emerge da justaposição entre as partes I e II de *Marília de Dirceu*, tal como chegaram até nós. Como já indicado na introdução deste artigo, essa tensão entre leitura intertextual e perspectiva biográfica pode operar de modo complementar, contribuindo para ampliar a compreensão da poética gonzaguiana. Assim, julga-se adequado interpretar *Marília* como uma “autoficção intertextual”, conceito formulado por Hudson (2023, p. 29) ao analisar o diálogo *Virgilius orator an poeta* de Floro (fl. séc. II EC).

Sabe-se que muitos comentadores de Virgílio, desde pelo menos Sêrvio (séc. V EC), interpretaram a primeira bucólica como uma alegoria política, na qual Melibeu representaria um dos inúmeros contemporâneos de Virgílio que foram desalojados devido à garantia que os triúnviros fizeram a seus soldados de recompensá-los com terrenos, caso fossem vitoriosos na Batalha de Filipos, em 42 AEC (Serv. *In Buc.* pr. 1, vv. 40-49; 1.70, vv. 1-2). Títiro, por sua vez, representaria o próprio poeta, que, agraciado por Otávio, pôde manter suas terras (Serv. *In Buc.* 1.1, vv. 4-5). À luz dessa tradição alegórico-biográfica, e considerando os eventos que culminaram na Conjuração Mineira e no suposto envolvimento

de Gonzaga – fato que resultou em sua prisão na Ilha das Cobras e posterior degredo em Moçambique –, torna-se plausível ler o Dirceu da primeira parte de *Marília de Dirceu* como uma figura análoga ao Títiro que, na segunda parte, experimenta o revés da fortuna. Nesse novo contexto, o poeta-pastor passa a aproximar-se sobretudo de Melibeu, o exilado da primeira écloga virgiliana, e, em certa medida, também de Méris, da nona, igualmente privado de suas terras e consciente do poder do acaso: “fors omnia uersat” (v. 5).

Essa “troca de papéis” ficará mais evidente na Lira II.15, que apresenta um Dirceu destituído de todos os seus bens materiais:

Eu, Marília, não fui nenhum Vaqueiro,  
Fui honrado Pastor da tua aldeia;  
Vestia finas lãs, e tinha sempre  
A minha choça do preciso cheia.  
Tiraram-me o casal, e o manso gado,  
Nem tenho a que me encoste um só cajado (Lira II.15, vv. 1-6).

Além de estabelecer um jogo intratextual com a Lira I.1, o trecho citado alude, de modo menos explícito, a certas falas de Melibeu na primeira bucólica de Virgílio, por exemplo: “nos patriae finis et dulcia linquimus arua” (“nós deixamos o território da pátria e os doces campos”, v. 3); “en umquam patrios longo post tempore finis, / pauperis et tuguri congestum caespitem culmen [...] mirabor [...]?” (“acaso verei, após longo tempo, as terras pátrias e o teto da choupana, coberto pela grama?”, vv. 67-69); “ite meae, felix quondam pecus, ite capellae: / non ego uos posthac [...] uidebo” (“vão, cabritas minhas – feliz rebanho outrora –, vão! Eu não as verei mais”, vv. 74-76).

Ademais, conforme vimos, na Lira I.1, Dirceu se orgulhava de tocar sua sanfoninha (v. 15, “Com tal destreza toco a sanfoninha”), assim como Títiro, na primeira écloga virgiliana, graças ao favor que lhe fora concedido, podia tocar tranquilamente o cálam: “et ipsum / ludere quae uellem calamo permisit agresti” (“e ele permitiu que eu tocasse o que quisesse no cálam agreste”, Virg. Buc. 1, vv. 9-10). Na segunda parte de *Marília de Dirceu*, porém, Dirceu já não possui seu instrumento musical. Na Lira II.9, em especial, ele relembra, com nostalgia, o tempo em que podia tocar a sanfoninha, que lhe foi tirada (“Eu me entreteinha / Movendo o ferro / Da sanfoninha”, vv. 59-60).

## 4 “Triste Pastor”: Dirceu e Ovídio

Outro ponto relevante a ser destacado é a confluência que o texto de *Marília* promove entre a figura de Melibeu, da primeira écloga virgiliana, e a do narrador ovidiano nos *Tristia* (bem como nas *Epistulae ex Ponto*, que serão tratadas aqui em segundo plano). Em primeiro lugar, depreende-se que os *Tristia* tiveram ampla circulação entre o público letrado do século XVIII, constando, por exemplo, na célebre biblioteca de Luís Vieira da Silva, cônego da Sé de Mariana<sup>8</sup>. Em segundo lugar, ainda que não autorize uma conexão direta ou auto-evidente com os *Tristia* de Ovídio, a recorrência do adjetivo “triste” em *Marília de Dirceu* pode ser vista, no mínimo, como um elemento sugestivo – encontramos 35 ocorrências do termo ao longo da obra. Um exemplo significativo deste emprego encontra-se nos doze estribilhos da Lira IV da primeira parte, que iniciam com o apelo “Marília, escuta / Um triste Pastor”. É verdade que, nesse caso, o lamento de Dirceu refere-se à ausência momentânea da amada, anterior à prisão; entretanto, pode ser lido, em retrospecto – isto é, pelo leitor que já conhece a segunda parte da obra –, em diálogo com os *Tristia*, produzindo um efeito de antecipação em que a separação passageira prefigura a perda definitiva. Outro exemplo, da segunda parte de *Marília* e que analisaremos mais adiante, é a Lira II.19, cujo verso de abertura é “Nesta triste masmorra”. Por fim, é significativo que, nas *Cartas Chilenas* (obra de caráter satírico publicada em 1789), Gonzaga mencione explicitamente Ovídio, em particular sua poesia de exílio, reforçando a dimensão elegíaca e a consciência de deslocamento que permeiam sua própria produção poética:

Quis, Amigo, compor sentidos versos  
A uma longa ausência, e para encher-me  
De ternas expressões, de imagens tristes,  
À banca fui sentar-me com projeto  
De ler primeiramente algumas obras  
No meu já roto, destroncado Ovídio.  
Abri-o nas saudosas elegias;  
E quando me embebia na leitura  
Dos casos lastimosos, que ele pinta  
Na passagem, que fez ao Ponto Euxínio  
Encontro aqueles versos que descrevem  
As ondas decumanas<sup>9</sup> [...] (*Cartas Chilenas*, 10, vv. 1-12).

<sup>8</sup> Cf. Frieiro (1981, “Apêndice”, p. 61): “Ovidius Tristium um volume em doze”.

<sup>9</sup> “Ondas decumanas: referência aos versos 49-50 da ‘Elegia II’, livro 1 da obra *Tristes*, de Ovídio, onde é mencionada a décima onda do mar que, segundo acreditavam os gregos, viria com mais força que as outras, após três séries sucessivas de três” (Furtado apud Gonzaga, 2006, p. 142).

Sabendo disso, torna-se ainda mais plausível estabelecer aproximações entre o exílio de Ovídio e a prisão e posterior degredo de Dirceu-Gonzaga<sup>10</sup>. Curiosamente, essa relação pode ter sido mediada, ainda que indiretamente, pela produção de George Buchanan, poeta neolatino escocês que atuou como professor em Coimbra entre os anos 1547 e 1550. Do ponto de vista da transmissão e recepção, ao contrário de Ovídio, parece não haver registros de que Gonzaga tenha lido Buchanan. É verossímil, contudo, que ele tenha tido alguma familiaridade com seus escritos, dada a relevância desse autor no humanismo europeu e, em especial, português, tanto mais se considerarmos que Gonzaga estudou Direito em Coimbra entre 1761 e 1768 (Muhana, 2023, p. 8). Ademais, sob uma perspectiva intertextual, a segunda parte de *Marília* apresenta notáveis afinidades temáticas com a *Silua* 3 de Buchanan, o que, em última instância, reforçaria as conexões daquela obra com os *Tristia*. Mesclando elementos das *Bucólicas* de Virgílio e da poesia de exílio de Ovídio, a *Silua* 3 dramatiza o sentimento de saudade do poeta (sob a máscara de Dáfnis) pela cidade de Paris (Amarílis), enquanto Buchanan estava detido pela Inquisição de Lisboa entre 1550 e 1552. Conforme observado por Harrison (2027, no prelo), assim como Ovídio evoca sua nostalgia por Roma (e.g. *Ex Ponto* 3.2.21, “Roma domusque subit desideriumque locorum”), Buchanan expressa sua saudade de Paris, já anunciada no título do poema: “desiderium Lutetiae<sup>11</sup>”.

As experiências narradas por Ovídio, Buchanan e Gonzaga estão marcadas pelo deslocamento forçado, pela ruptura com o passado e pela consciência melancólica da perda. Assim como Dirceu, o narrador ovidiano nos *Tristia* lamenta o cruel destino imposto pela velhice e pelo exílio, contrapondo a desolação do presente à felicidade de uma vida pregressa de paz e estudo:

quique prius mollem uacuumque laboribus egi  
in studiis uitam Pieridumque choro,  
nunc procul a patria Geticis circumsonor armis,  
multa prius pelago multaque passus humo.  
Eu, que antes levava uma vida fácil e tranquila,  
junto às letras e ao coro das Piérides,  
agora, longe da pátria, sou rodeado pelas armas géticas,  
tenho sofrido muitas desventuras no mar e na terra (*Tr.* V.3, vv. 9-12)<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Para uma discussão sobre a poesia de exílio de Ovídio como autoficção, cf. Gauly (apud Bitto e Gauly, 2021, p. 53-72).

<sup>11</sup> Agradeço ao prof. Stephen Harrison pela indicação dos paralelos, bem como por disponibilizar uma versão preliminar de seu comentário às *Siluae* de Buchanan, ainda em fase de revisão e preparação.

<sup>12</sup> A tradução desta e das outras passagens dos *Tristia* de Ovídio são de Pedro Schmidt (Ovídio, 2023).

Note-se aqui o contraste entre os tempos passado (“prius [...] egi”) e presente (“nunc [...] circumsonor”), que evidencia a transformação radical na fortuna de Ovídio. De modo semelhante, na Lira II.15 de Gonzaga, observa-se uma modulação verbal, que, nas palavras de Antonio Candido (1986, p. 26), “suscita a situação dramática”. No trecho citado anteriormente, por exemplo, lê-se “fui honrado Pastor...” e “nem tenho a que me encoste um só cajado”. Mais adiante, na terceira estrofe, Dirceu constata: “Tudo agora perdi” (v. 17). Verifica-se, pois, uma relação contraditória e movediça entre o passado idílico, o presente trágico e a deliberada ilusão de um futuro modesto (Candido, 1986, p. 27).

Para além dessas aproximações gerais, é preciso destacar, ainda, duas imagens centrais tanto em *Marília de Dirceu* quanto nos *Tristia*: o mar e o sepulcro. Nos *Tristia*, as metáforas e imagens náuticas são recorrentes e refletem o fado do poeta, compelido a atravessar o mar de Roma a Tomis (atual Constança, na Romênia)<sup>13</sup>. Em *Tristia* I.2 e I.4, Ovídio descreve duas tempestades que enfrentou, em momentos distintos, durante sua jornada de exílio:

*me miserum! quantis nigrescunt aequora uentis,  
erutaque ex imis feruet harena fretis!  
monte nec inferior prorae puppique recuruae  
insilit et pictos uerberat unda deos.  
pineae texta sonant pulsu, stridore rudentes,  
adgemit et nostris ipsa carina malis.  
nauita confessus gelidum pallore timorem,  
iam sequitur uictus, non regit arte ratem.  
utque parum ualidus non proficientia rector  
ceruicis rigidae frena remittit equo*

Infeliz de mim! Os mares se encrespam com tamanhos ventos,  
e a areia do mais fundo do mar é trazida à tona!  
Uma onda do tamanho de uma montanha avança contra a proa encurvada  
e contra a popa, e açoita as efígies divinas.  
Com o baque, o madeirame ressoa, as enxárcias sibiliam,  
e a própria embarcação geme por seus infortúnios.  
O marinheiro, confessando o gélido temor com a palidez no rosto,  
já se dá por vencido, não conduz a nau com sua técnica,  
assim como um condutor pouco inexperiente solta as rédeas  
pouco úteis ao cavalo de pescoço indócil (*Tr.* I.4, vv. 5-14).

<sup>13</sup> Sobre as imagens náuticas em Ovídio, particularmente em *Tristia* 3.4a, cf. Fonseca Jr. (2022, p. 4-5).

Este trecho pode ser cotejado com uma passagem da quinta lira da segunda parte de *Marília de Dirceu*. Assim como na Lira II.15, o poeta estabelece um contraste entre o passado sereno e o presente adverso, figurado, neste caso, por uma oposição entre a imagem de um mar e céu aprazíveis, na primeira estrofe, e a de uma tempestade violenta, na estrofe seguinte:

Mas ah! que o Sul carrega, o mar se empola,  
 Rasga-se a vela, o mastaréu se parte!  
 Qualquer varão prudente aqui já teme;  
 Não tenho a necessária força, e arte.  
 Corra o sábio Piloto, corra, e venha  
 Reger o duro leme (Lira II.5, vv. 7-12).

Ambos os textos apresentam a imagem dos ventos impetuosos que agitam o mar e sugerem que, em uma tempestade, a técnica humana pouco pode fazer. O trecho gonzaguiano “não tenho a necessária força, e arte” aproxima-se tematicamente da formulação ovidiana “*nauita [...] non regit arte ratem*” – a qual, por sua vez, retoma a frase “*ars stupet ipsa*”, no verso 32 de *Tristia* I.2. No entanto, é importante destacar uma diferença crucial entre os textos: ainda que carregada de implicações simbólicas, a tempestade enfrentada pelo narrador ovidiano é descrita como um episódio “real”, ocorrido durante sua jornada marítima entre Roma e Tomis, enquanto a tormenta que assola Dirceu teria função alegórica, representando as reviravoltas da fortuna e da precariedade da existência humana. Essa leitura é corroborada pela terceira estrofe do poema (bem como pelas subsequentes), em que a imagem do mar serve como alegoria das oscilações da fortuna:

Como sucede à nau no mar, sucede  
 Aos homens na ventura, e na desgraça;  
 Basta ao feliz não ter total demência;  
 Mas quem de venturoso a triste passa,  
 Deve entregar o leme do discurso  
 Nas mãos da sã prudência (Lira II.5, vv. 13-18).

Na passagem citada, a alusão ao texto ovidiano se estabelece por meio do recurso do *símile*. Ovídio emprega o comparativo *utque* para introduzir uma analogia entre o marinheiro, impotente diante da tempestade, e o condutor inexperiente que perde o controle do cavalo; Gonzaga, por sua vez, emprega uma construção sintática semelhante, mas com o objetivo de enfatizar o conteúdo metafórico e moralizante expresso no emblema náutico. A cena funciona, assim,

como alegoria das mudanças bruscas a que todos estão sujeitos e da necessidade de manter a sanidade e a prudência diante das adversidades.

Vale lembrar que, diferentemente do narrador ovidiano dos *Tristia*, Dirceu, na segunda parte da obra *Marília*, ainda aguarda, na prisão, ser transferido para o degredo. Esse aspecto pode ser inferido, por exemplo, em passagens das Liras II.1 (“Nesta cruel masmorra tenebrosa”, v. 31) e II.12 (“Ali Dirceu esperava / Para me levar consigo: / E ali sofreu a prisão”, vv. 26-28; “Numa masmorra metido”, v. 51)<sup>14</sup>.

Na Lira II.19 (mencionada acima), a imagem da masmorra é associada à da sepultura, um signo relevante na segunda parte de *Marília*:

Nesta triste masmorra,  
De um semivivo corpo sepultura,  
Inda, Marília, adoro  
A tua formosura  
Amor na minha ideia te retrata;  
Busca extremo, que eu assim resista  
À dor imensa, que me cerca, e mata.  
[...]  
Depois que represento  
Por largo espaço a imagem de um defunto,  
Movo os membros, suspiro,  
E onde estou pergunto.  
Conheço então que Amor me tem consigo;  
Ergo a cabeça, que inda mal sustento,  
E com doente voz assim lhe digo (Lira II.19, vv. 1-7; 22-28).

Nesse ponto da narrativa, Dirceu é apresentado como alguém sem forças, doente, reduzido à condição de um semivivo (II.19, v. 18: “não sei se vivo, ou morto”) confinado na sepultura-masmorra. A associação entre prisão e sepulcro aparece também na Lira 31 da segunda parte de *Marília*. Nela, Dirceu maldiz sua sorte e lastima o fato de ter sido colocado em uma “[...] infame sepultura, / que é sepulcro sem honras, / breve masmorra, escura” (vv. 9-11). Não obstante, o narrador mantém viva a esperança de reencontro com Marília, figura que continua a representar, para ele, um refúgio e uma promessa de futuro.

De modo análogo, em *Tristia* III.3, Ovídio apresenta a si próprio como um homem doente (“aeger”, v. 2), cansado (“lassus”, v. 13)<sup>15</sup>, vacilante entre a vida e a morte (“dubius

<sup>14</sup> Cf. também Lira II.22, “A chave lá soa...”; Lira II.32: “Nesta sombria masmorra”, 37: “Que vivo nesta masmorra”, etc.

<sup>15</sup> Cf. também *Tr.* 4.1.11-12, onde Ovídio se apresenta como pastor.

uitae”, v. 25; “morituro”, v. 31) e prestes a morrer “sem honra do sepulcro” (“sine honore sepulcri”, v. 45). Contudo, assim como Dirceu, ele encontra consolo na lembrança de sua “ótima esposa” (“optima coniunx”, v. 55), e atribui à esperança de revê-la um possível remédio para sua condição. Essa relação é explicitada nos versos 21-24: “si iam deficiam, [...] / nuntiet huc aliquis dominam uenisse, resurgam, / spesque tui nobis causa uigoris erit” (“Se, enquanto eu definhar, [...] / alguém anunciasse que minha senhora aqui chegara, eu me levantaria, / e a esperança de te ver seria a causa de minha saúde”).

Além disso, observa-se que ambos os personagens têm sua sanidade mental comprometida. Em *Tristia* III.3, Ovídio relata momentos de delírio em que repete o nome da esposa: “quin etiam sic me dicunt aliena locutum, / ut foret amenti nomen in ore tuum” (“E por que haveria de ser diferente? Dizem que quando eu balbuciava / coisas em desvario, teu nome estava em meus lábios”, vv. 19-20). Na Lira II.19, Dirceu expressa confusão mental ao afirmar:

Depois que represento  
Por largo espaço a imagem de um defunto,  
Movo os membros, suspiro,  
E onde estou pergunto (Lira II.19, vv. 22-25).

Essas conexões entre os poemas ovidiano e gonzaguiano corroboram a leitura proposta por Antonio Candido, que, em sua análise da Lira II.15 (ou Lira 77, na edição de Rodrigues Lapa), chama atenção para a esfera do sonho e do devaneio que perpassa *Marília de Dirceu* (Candido, 1986, p. 32)<sup>16</sup>. A essa interpretação pode-se acrescentar que, tanto nos *Tristia* quanto na obra gonzaguiana em apreço, os narradores frequentemente fazem referência a um estado de loucura, resultante de sua condição de sofrimento extremo. Em ambas as obras, figuram termos associados à “demência”: em Ovídio, por exemplo, “carmen demens” (*Tr.* IV.1.30), “manus demens” (IV.1.61), “demens [...] coegi” (IV.8.37), “si demens [...] retemptem” (V.12.51); em Gonzaga, “basta ao feliz não ter total demência” (*MD*, II.5, v. 15), “Nós temos, minha bela, igual demência” (II.13, v. 19), “Assim, Marília, desterro / Triste ilusão, e demência” (II.32, v. 49-50).

## 5 Considerações finais

Este artigo buscou demonstrar que uma leitura de *Marília de Dirceu* à luz de modelos clássicos, sobretudo Virgílio e Ovídio, contribui para o efeito autoficcional

<sup>16</sup> Cf. também Ruedas de la Serna (1995, p. 105-107).

da obra gonzaguiana. É amplamente reconhecido que a crítica intertextual se constituiu, em grande parte, como uma reação aos estudos de cunho biografista, evitando abordagens psicologizantes e propondo a desvinculação entre o texto literário e a figura do autor empírico. Contudo, especialmente em obras que operam em níveis de ambiguidade e que instauram um jogo entre ficção, realidade histórica e autobiografia, talvez não seja produtivo ignorar por completo os dados conhecidos sobre o autor e seu entorno, tanto mais porque os próprios modelos literários emulados oferecem pistas nessa direção. Este parece ser o caso de *Marília de Dirceu*, obra lírico-pastoril que, ao dialogar intertextualmente com as *Bucólicas* de Virgílio e os *Tristia* de Ovídio (bem como com outras obras que se vinculam à tradição clássica), promoveria uma leitura em chave autoficcional, que se constrói a partir da prisão política de Gonzaga.

Nossa análise concentrou-se nas relações entre Dirceu e as figuras de Títiro e Melibeu, da primeira écloga virgiliana; de Córidon, da segunda; e do narrador ovidiano nos *Tristia*, com especial atenção para as imagens e *tópoi* associadas à Fortuna, ao mar e ao sepulcro. Acredita-se que a aproximação entre Gonzaga e Ovídio, até aqui pouco explorada, represente a principal contribuição deste incipiente estudo. Por fim, vale ressaltar que outras ressonâncias intertextuais, igualmente significativas, poderiam ser exploradas em estudos posteriores, como as recorrências, tanto nos *Tristia* quanto em *Marília de Dirceu*, de *tópoi* relacionadas à velhice, à inocência moral e política, e ao fazer poético.

## Referências

- ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum*: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.
- ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2016, v. 1.
- BITTO, G; GAULY, B. M. (org.). *Auf der Suche nach Autofiktion in der antiken Literatur*. Berlin: De Gruyter, 2021.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 54. ed. São Paulo: Cultrix, 2022.
- CANDIDO, A. Uma aldeia falsa. In: CANDIDO, A. *Na sala de aula*: caderno de análise literária. 8. ed. São Paulo: Ática, 2009. p. 20-37.
- CARVALHO, M. S. F. Introdução ao caráter misto dos gêneros poéticos e retóri-

cos. *Matraga* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, 2013, p. 111-136. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/19775/14259>. Acesso em: 2 jun. 2025.

CHENEY, P; DE ARMAS, F. A. *European literary careers: the author from Antiquity to the Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

CLAUSEN, W. *A commentary on Virgil: Eclogues*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

CONTE, G. B. *Stealing the club from Hercules: on imitation in Latin poetry*. Berlin: De Gruyter, 2017.

DOUBROVSKY, S. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

ECO, U. *Interpretation and overinterpretation*. Edição de S. Collini. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

ECO, U. *The limits of interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

FAEDRICH, A. Autoficção: um percurso teórico. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 17, 2016, p. 30-46. Disponível em: [www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842](http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842). Acesso em: 3 nov. 2025.

FONSECA JR., A. O. A name without a body: Ovid's *Tristia* 3.4a. *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 35, n. 1, 2022, p. 1-12. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/990>. Acesso em: 3. nov. 2025.

FONSECA Jr., A. O. Realidade, ficção e autoficção na *Bucólica* 10 de Virgílio. *Phaos: Revista de Estudos Clássicos*, Campinas, v. 20, 2020, p. 1-22. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/phaos/article/view/13734>. Acesso em: 3 nov. 2025.

FONSECA JR, A. O. *Allegory of the self: Boccaccio's Buccolicum carmen*. 2021. 353 f. Tese (Doutorado em Classical Languages and Literature) – University of Oxford, Oxford, 2021.

FREITAS, L. C. A. *Ecossistemas bucólicos: relações entre as Bucólicas de Virgílio e a primeira parte da Marília de Dirceu de Gonzaga*. 2008. 181 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

FRIEIRO, E. *O diabo na livraria do cônego*. São Paulo: Editora Itatiaia; Edusp, 1981.

GAULY, B. M. Ovidfiktionen: Zwischen Rom und Rumänien. In: BITTO, G; GAULY, B. M. (org.). *Autofiktion(en) in der antiken Literatur*. Berlin: De Gruyter, 2021. p. 53-72.

GONZAGA, T. A. *Cartas chilenas*. Introdução, cronologia, notas e estabelecimento de texto de Joaci Pereira Furtado. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GONZAGA, T. A. *Marília de Dirceu*. Edição de Heidi Strecker. Prefácio de Adma Muhana. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023.

HALPERIN, D. M. *Before pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1983.

HARDIE, P; MOORE, H. (ed.). *Classical Literary Careers and their Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

HARRISON, S. *George Buchanan: Silvae*. Geneva: Droz, 2027. (no prelo).

HARRISON, S. *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HINDS, S. *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HORATIUS. *Opera*. 4. ed. Edição de D. R. Shackleton Bailey. Leipzig: Teubner, 2001.

HUDSON, J. Florus orator an poeta? Or, To Compare Small Things with Great. *Dictynna: Revue de poétique latine*, v. 20, 2023. Disponível em: <https://journals.openedition.org/dictynna/3303>. Acesso em: 3 nov. 2025.

MORGANTI, B. As imagens da imitação em Petrarca. In: RAGAZZI, A; MENESES, P. D; QUÍRICO, T. (org.). *Ensaios interdisciplinares sobre o renascimento italiano*. São Paulo: Editora Unifesp, 2017. p. 209-230.

MUHANA, A. Introdução. In: GONZAGA, T. A. *Marília de Dirceu*. Edição de Heidi Strecker. Prefácio de Adma Muhana. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023. p. 7-35.

NEPOMUCENO, L. A. *A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo na Arcádia brasileira*. São Paulo: Annablume, 2002.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Edição bilíngue. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

OVÍDIO. *Tristezas*. Tradução de Paulo Schmidt. São Paulo: Editora Mnema, 2023.

OVID. *Tristia; Ex Ponto*. Tradução de Arthur Leslie Wheeler. Cambridge: Harvard University Press, 1988. (Loeb Classical Library).

OWEN, S. G. (ed.). *P. Ovidi Nasonis: Tristium libri quinque; Ibis; Ex Ponto libri quattuor; Halieutica; Fragmenta*. Oxford: Clarendon Press, 1915.

POLITO, R. *Um coração maior que o mundo: Tomás Antônio Gonzaga e o mundo luso-colonial*. São Paulo: Globo, 2004.

RIBEIRO, D. F. Carving More Trees: Memory and Environment in Virgil and Calpurnius Siculus. In: GRAWEHR, M; KERSTEN, M. (org.). *A Second Gaze: Intertextuality and Transient Meaning in Roman Texts and Objects*. Heidelberg: Propylaeum, 2024. p. 369-388.

RUEDAS DE LA SERNA, J. A. *Arcádia: tradição e mudança*. Prefácio de Antonio Candido. São Paulo: Edusp, 1995.

SERVIUS. In *Vergilii "Bucolica"*. Edição de G. Thilo e H. Hagen. Leipzig: Teubner, 1881.

STRECKER-GOMES, H. *Figura de Marília: aspectos da poética de Tomás Antônio Gonzaga*. 2020. 175 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

THEOCRITUS. *Idylls*. In: *Greek Bucolic Poets: Theocritus, Bion, Moschus*. Tradução de J. M. Edmonds. Cambridge: Harvard University Press, 2014.

TREVIZAM, M. Nos passos dos clássicos: ecos do bucolismo antigo na primeira lira de *Marília de Dirceu*. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 12, 2007, p. 215-235. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/29956>. Acesso em: 3 nov. 2025.

VASCONCELLOS, P. S. *Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana*. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.

Data de submissão: 21/06/2025.  
Data de aprovação: 07/01/2026.