



Luz e sombra numa lira de Dirceu

Light and Shadow in a Lyre by Dirceu

José Américo Miranda

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil

bmaj@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-1447-7785>

Resumo: Este estudo analisa a lira n. 65 (numeração de Rodrigues Lapa), de Tomás Antônio Gonzaga. O poema é dividido em três partes, vistas como passos de um raciocínio lógico, com desenvolvimento de um argumento favorável ao poeta, que se achava preso, acusado de crime de inconfidência, quando compôs o poema.

Palavras-chave: análise de poesia; poesia brasileira; Arcadismo; Dirceu; Tomás Antônio Gonzaga.

Abstract: This paper analyzes lyre no. 65 (numbering according to Rodrigues) by Tomás Antônio Gonzaga. The poem is divided into three parts, seen as steps of logical reasoning, with the development of an argument in favor of the poet, who composed the poem in prison, where he was sent to for being involved with the Minas Conspiracy.

Keywords: analysis of poetry, Brazilian poetry, Arcadism, Dirceu, Tomás Antônio Gonzaga.

*Ducunt volentem fata, nolentem trahunt.*¹

Sêneca (*Epístola* CVII, 11).

1 O poeta e a obra

A história da poesia, como a da vida, de Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) é, para dizer o mínimo, curiosa, cheia de surpresas. Por muito tempo acreditou-se ser Gonzaga nascido no Brasil; em textos da primeira

¹ “Os fados guiam a quem se deixa (levar), arrastam a quem resiste” (RÓNAI, 2000, p. 57). Digamos, de uma maneira talvez mais severa: “Os que querem o destino conduzem, os que não querem ele arrastam.”

metade do século XIX, ele é considerado brasileiro. Parte de sua obra está contemplada no *Parnaso brasileiro*, de Januário da Cunha Barbosa (1829, t. 1, p. 3), publicado em 8 cadernos de cerca de 64 páginas, entre 1829 e 1832. O *Parnaso* era “uma coleção das melhores poesias dos nossos poetas” – por “nossos poetas” deve-se entender (era o que se entendia naquela época) poetas nascidos no Brasil. Na parte dedicada a Gonzaga, trazia os seguintes dizeres, como título ao pequeno texto informativo que antecede os poemas: “Breve notícia sobre a vida de Tomás Antônio Gonzaga, (natural de Pernambuco.)” (BARBOSA, 1832, t. 2, p. 32).

Ainda em 1849 permanecia a crença equivocada na nacionalidade brasileira do poeta, assim como se acreditava ter ele nascido em 1747. Em 1850, entretanto, Francisco Adolfo de Varnhagen (1850, p. 405), autor da biografia publicada em 1849 na *Revista Trimensal de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (VARNHAGEN, 1849, p. 120), fez publicar um “aditamento”, em que constavam as seguintes informações: “Definitivamente Gonzaga nascera no Porto, e aí fora batizado. [...] Todos estes fatos foram ultimamente levados à evidência pelo aparecimento dos papéis de justificação de solteiro, feita por Gonzaga, quando quis casar-se em Moçambique.”

Num “2º aditamento”, publicado em 1867, Varnhagen (1867, p. 425) deu mais esclarecimentos: “Gonzaga não nasceu em 1747, mas sim em agosto de 1744, sendo seu pai João Bernardo Gonzaga, ouvidor no Porto, onde se casara”. A nova informação tinha origem na certidão de batismo, descoberta naquela época.

Quanto à obra *Marília de Dirceu*, é surpreendente que a primeira edição, pela Tipografia Nunesiana, tenha saído em 1792, mesmo ano da condenação do poeta por crime de inconfidência. É bem verdade que o nome do poeta não vinha no frontispício da obra, apenas as letras iniciais de seus nomes e sobrenome: T. A. G. Essa primeira publicação continha as 33 liras da primeira parte, que, segundo Tarquínio J. B. de Oliveira (1972, p. 134), havia sido organizada pelo próprio poeta (já com o título de *Marília de Dirceu* e com a designação de Parte I – o que deixaria clara a intenção de continuidade futura; a primeira edição, de 1792, entretanto, não traz indicação de parte). Ele a enviou a Lisboa em 1788, por meio do capitão comerciante Francisco de Araújo Pereira (que levou também o requerimento em que o poeta solicitava autorização real para casar-se) (OLIVEIRA, 1972, p. 134).

O manuscrito da segunda parte de *Marília de Dirceu*, com as líras escritas na prisão, foi levado a Lisboa (para alegria do poeta) pelo intendente Pires Bandeira, às vésperas da partida do condenado para Moçambique. Essa parte (32 líras) foi publicada em 1799, com a segunda edição nunesiana da Primeira Parte (GONÇALVES, 1999, p. 277-278; OLIVEIRA, 1972, p. 134).

Sobre a terceira parte dessa obra, afirma Tarquínio J. B. de Oliveira (1972, p. 134): “A verdadeira *III Parte* (Imprensa Régia, 1812), organizada com o espólio do poeta já falecido, passaria quase despercebida em Lisboa, com a Corte emigrada para o Brasil”. Antes desta terceira parte, houve uma apócrifa, atribuída a José Elói Otoni, acumpliciado com o editor Bulhões, publicada em 1800 (OLIVEIRA, 1972, p. 134) – o que foi, sem dúvida, sinal do sucesso das edições dessa obra.

Joaquim Norberto de Sousa Silva (1884, p. 7), que, na segunda metade do século XIX, com um método todo seu, editou *Marília de Dirceu*, registrou, nas “Reflexões sobre as diversas edições” das líras: “Muitas edições conta o poema lírico de Gonzaga: é talvez depois de Camões o poeta da língua portuguesa que se pode ufanar de tamanha honra”. Esse editor reproduziu as líras apócrifas (na terceira parte).

No século XX, Manuel Rodrigues Lapa, em edição de 1937, reproduziu as duas “terceiras partes” (a apócrifa, ao final do volume, em itálico). Mais tarde, durante a guerra (em 1942), também com um método de edição todo seu, Rodrigues Lapa publicou uma edição crítica das *Obras completas* de Tomás Antônio Gonzaga. Nessa edição, no tocante às líras de *Marília de Dirceu*, adotou ele o seguinte expediente:

Mantendo quanto possível a ordem tradicional, demos às poesias uma ordenação sistemática, segundo a época em que teriam sido escritas: banimos pois a divisão arbitrária em partes e consideramo-las um todo, arrumando-as mais logicamente. É a primeira vez que assim se faz. (LAPA, 1942, p. VII)

Tendo suprimido as partes, Lapa também renumerou as líras com algarismos arábicos (nas primeiras edições, divididas em partes, as líras eram numeradas com algarismos romanos), “arrumando-as mais logicamente”, “segundo a época em que teriam sido escritas”, e o resultado foi uma sequência estranha de números: “58, 26, 29, 27, 28, etc.” Nessa ordem, o número 1 ficou atribuído à primeira peça escrita por Gonzaga – o soneto que vem na página 188, e que começa pelo verso “Sombras ilustres dos varões famosos” (GONZAGA, 1942).

Esse aspecto um tanto confuso foi corrigido pelo editor em 1957, que assim deu as “Razões da presente edição”:

A edição que fizemos das “Obras completas de Tomás Antônio Gonzaga” em 1942, em plena guerra, saiu com as imperfeições devidas a uma tão excepcional situação. Entre essas imperfeições avultava sobretudo a caótica numeração das poesias, que, tendo submetido a um critério possivelmente cronológico, apareciam agora na disposição antiga, mas numeradas à moderna. [...] O melhor critério, quanto a nós, é o da seriação cronológica, que tem a vantagem de conservar em geral a ordem antiga das Liras. A numeração seguida torna-se desse modo um ponto de referência mais cômodo e menos complicado. (LAPA, 1957, p. XXXVII, grifo do autor)

Na nova disposição, a numeração começa do início (1) e segue a ordem natural crescente dos números. O soneto que na edição anterior levava o n. 1 foi deslocado para o “APÊNDICE de poesias de atribuição duvidosa” (LAPA, 1957, p. 169-180), ficando a suposta primeira composição do poeta atribuída ao soneto que na enumeração antiga levava o número 2, e passou a ser o número 1 – o soneto que começa pelo verso “Num fértil campo do soberbo Douro”. Mencionamos esse detalhe porque voltaremos a este soneto, cujo sentido guarda alguma relação com o da lira 65, objeto de nossa análise.

2 A lira 65

65.

Sucede, Marília bela,
à medonha noite o dia;
a estação chuvosa e fria
à quente, seca estação.

Muda-se a sorte dos tempos;
só a minha sorte não?

Os troncos, nas primaveras,
brotam em flores, viçosos;
nos invernos escabrosos
largam as folhas no chão.

Muda-se a sorte dos troncos;
só a minha sorte não?

Aos brutos, Marília, cortam
armadas redes os passos;
rompem depois os seus laços,
fogem da dura prisão.

Muda-se a sorte dos brutos;
só a minha sorte não?

Nenhum dos homens conserva
alegre sempre o seu rosto;
depois das penas vem gosto,
depois do gosto aflição.

Muda-se a sorte dos homens;
só a minha sorte não?

Aos altos deuses moveram
soberbos gigantes guerra;
no mais tempo o Céu e a Terra
lhes tributa adoração.

Muda-se a sorte dos deuses;
só a minha sorte não?

Há-de, Marília, mudar-se
do destino a inclemência;
tenho por mim a inocência,
tenho por mim a razão.

Muda-se a sorte de tudo;
só a minha sorte não?

O tempo, ó bela, que gasta
os troncos, pedras e o cobre,
o véu rompe, com que encobre
à verdade a vil traição.

Muda-se a sorte de tudo;
só a minha sorte não?

Qual eu sou, verá o mundo;
mais me dará do que eu tinha,
tornarei a ver-te minha;
que feliz consolação!

Não há de tudo mudar-se,
só a minha sorte não!

(GONZAGA, 1957, p. 118-119)

Esta lira de Tomás Antônio Gonzaga, que transcrevemos aqui sob o algarismo arábico 65 – que é o número atribuído a ela por Manuel Rodrigues Lapa em sua edição crítica das obras do poeta –, vem na segunda parte de *Marília de Dirceu*, sob a rubrica inicial “Lyra III” (GONZAGA, 1824, p. 9; LAPA, 1957, p. 118-119).

A vida do poeta e seu drama amoroso, a que aludem os versos – afinal, eles são dirigidos a Marília –, são bem conhecidos do leitor; entretanto, como afirma Eugenio Asensio (1957, p. 22) em estudo sobre as medievais cantigas de amigo, o grau de aproximação ou de distanciamento do poema com relação à realidade “varia com as épocas, os estilos e as individualidades”. Se a poesia lírica pode ser, como diz o estudioso, “mera experiência imaginativa”, neste caso, se há imaginação (e há!), não há só a imaginação: o poema não se limita aos eventos da vida interior – embora eles predominem, pois a espécie (lira) pertence ao gênero lírico.

Na poesia de Tomás Antônio Gonzaga, estamos diante de um caso em que a impressão causada pelo poema é potencializada pelo conhecimento dos dados biográficos do autor. Antonio Candido (2008, p. 33), que sempre aproveitou quanto pôde esse tipo de informação, em análise da Lira 77, julgou-a especialmente importante na obra de Gonzaga:

Começando por um paradoxo aparente: se [Gonzaga] não fosse quem é, a Lira 77 seria diferente, embora sendo a mesma. Por outras palavras: a estrutura e a organização seriam as mesmas, mas o significado seria diferente em boa parte. Ela seria a mesma obra de arte, o mesmo objeto que se pode analisar, mas produziria efeito diverso e no fundo significaria outra coisa. Só sabendo que é de Gonzaga, e conhecendo as circunstâncias biográficas em que foi composta, ela adquire significado pleno, e, portanto, exerce pleno efeito. O conhecimento da estrutura não basta.

No caso da Lira 65, a condição existencial do poeta está na raiz do poema – que consiste numa estrutura racionalmente elaborada para representar uma queixa contra a própria “sorte”, ou seja, o “destino”, transformada em alegação de defesa. O poeta encontra-se no Rio de Janeiro – e o leitor sabe disso –, preso, acusado do grave crime de inconfidência (infidelidade à Coroa portuguesa). Foi preso no dia 23 de maio, em Vila Rica, onde estava noivo de Maria Doroteia Joaquina de Seixas (Marília, nas fantasias árcades do poeta), com casamento marcado para o dia 31 do mesmo

mês (GONÇALVES, 1999, p. 255-256; LIMA JÚNIOR, 1964, p. 63-64). O poeta já havia sido nomeado para cargo mais alto, de desembargador da Relação da Bahia, em novembro de 1786, mas permanecera em Minas, com a intenção de casar-se (LAPA, 1957, p. XX).

A sorte (o destino), porém, como se sabe, é força cega; e é justamente essa a palavra que a designa em outra lira: “Espalha a *cega* / sobre os humanos / os bens e os danos, / e a quem se devam / nunca escolheu. / Este foi sempre / o gênio seu.” – escreveu o mesmo Gonzaga (Lira VI da parte II; n. 68, na numeração de Rodrigues Lapa; o grifo é nosso – GONZAGA, 1957, p. 122). Contra a escuridão (cegueira), trabalha o poeta à luz da razão, no plano da claridade, da lucidez, da lógica. Era esta a disposição de espírito daquele tempo, que ganhou, por isso, o nome de “neoclássico”:

De acordo com Croce, em sua *Iniciação Estética*, o classicismo se distingue fundamentalmente por elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sábio, o caráter apolíneo, lícido e luminoso. É o domínio do diurno. Averso ao elemento noturno, o classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo. (ROSENFELD; GUINSBURG, 1999, p. 374.)

A Lira 65, de que tratamos aqui, é toda ela a demonstração racional de um teorema; partindo de casos particulares, o poeta infere uma lei – universal por sua própria natureza. Em seguida, constatada a existência da lei e sua validade perene, procura o poeta aplicá-la a seu próprio caso (particular). Veremos como isso acontece, como se organizam as imagens, para fins da demonstração de uma lei, no exame da lira.

3 O teorema

Originalmente, a palavra “lira” designa uma estrofe, usada por Bernardo Tasso (1493-1569), que a empregou em 1534 num poema dos seus *Amori*, na Itália, e, depois, foi usada por Garcilaso de la Vega (1501-1536) e Fray Luis de León (1527-1591), na Espanha. Garcilaso empregou a própria

palavra (lira) em sua “Canção V (Canción de Gnido)” (Cf. BAEHR, 1989, p. 372-374). Afirma Filipe Nunes (1996, p. 118), em tratado do século XVII, e já em língua portuguesa: “As liras constam de cinco versos cada uma, e todos quebrados, tirado o segundo, e quinto, que são [deca sílabos] inteiros. Como se cantam à viola, de lira tomaram o nome”. O esquema de rimas era: aBabB.

Tomás Antônio Gonzaga usou o termo (“lira”) com grande liberdade, aplicando-o a poemas com versos de diversas medidas, e esquemas estróficos e de rimas os mais variados. Antônio Coimbra Martins (1973, v. 2, p. 535) argumenta: “É possível que a característica comum a essas estrofes diferentes tenha sido a sua aptidão para se cantarem à viola, de que fala Filipe Nunes, ou, pelo menos, a sua grande musicalidade na dicção”.

Algumas liras de Gonzaga foram de fato musicadas: 12 delas o foram, todas da segunda parte de *Marília de Dirceu* (liras da prisão), muito provavelmente no início do século XIX. O folclorista português César das Neves as incluiu no seu *Cancioneiro de músicas populares* (3 volumes; 1893, 1895 e 1898), conforme registra Alexandre Eulálio (1985). Embora as composições sejam anônimas, Eulálio informa que César das Neves supõe serem todas do mesmo compositor – Marcos Portugal.

Compõe-se a Lira 65 de 8 estrofes de 6 versos setissílabos. Os dois últimos versos de cada estrofe funcionam como estribilho e vêm deslocados para a direita – o que lhes realça a função. Os primeiros versos desses dísticos finais são quase perfeitamente paralelos (apenas o último, que pertence a uma estrofe especial, não se apresenta exatamente paralelo aos demais) e alteram-se ligeiramente de uma estrofe a outra, para adequar-se ao conteúdo dos primeiros 4 versos. O segundo verso do dístico, que rima invariavelmente com o último verso do quarteto inicial de cada estrofe, é sempre o mesmo – o que implica a repetição de sua rima aguda ao longo de todo o poema. O esquema de rimas de todas as estrofes é o mesmo: *abbc-dc* (destacamos as rimas agudas com itálico; as demais são graves). São soltos o primeiro verso de cada estrofe e o primeiro verso de cada dístico final (representados, respectivamente, por “a” e “d” no esquema de rimas).

O poema pode ser dividido em três grandes partes: a primeira inclui as estrofes 1 a 5; a segunda, as estrofes 6 e 7; e a terceira, a última estrofe. O principal elemento formal que nos permite essa divisão encontra-se no primeiro verso do refrão: nas estrofes 1 a 5, encontramos a sequência de mudanças nos versos paralelos – “tempos-troncos-brutos-homens-deuses”;

nas estrofes 6 e 7, no mesmo lugar, temos a repetição enfática – “tudo” em ambas as estrofes; e, por fim, na última estrofe, rompe-se o paralelismo estrito dessa série de versos.

Na primeira estrofe, são apresentadas as oposições entre dia e noite, entre inverno e verão – fenômenos puramente físicos, derivados das rotações do planeta, completamente alheios à vida, ao mundo humano, à concepção de divindades. A essas oscilações refere-se o refrão:

Muda-se a sorte dos tempos;
só a minha sorte não?

Na ordem dos movimentos cósmicos, depois da noite vem o dia, depois do inverno o verão: “muda-se a sorte dos tempos”. Trata-se de uma primeira constatação, que se somará a outras análogas, apresentadas nas quatro estrofes seguintes. Começa aí (noite/dia; inverno/verão) a série de oposições, em relação às quais o poeta situa sua posição concreta: ele está em desgraça, encontra-se preso, acusado de crime grave, que deve ser punido com severidade. Ele está, portanto, do lado da noite e do inverno.

Nas quatro estrofes seguintes, o raciocínio é análogo:

Estrofe 2:
Os troncos
– floridos na primavera,
– desfolhados no inverno.

Estrofe 3:
Os brutos
– presos em redes,
– fogem do cativo.

Estrofe 4:
Os homens
– tristes com penas e aflições,
– alegres com os gostos.

Estrofe 5:
Os altos deuses:
– atacados pelos gigantes,
– adorados no céu e na terra.

A sequência requer alguns comentários. Em primeiro lugar, temos de observar que há uma gradação nela: do inorgânico ao orgânico (os tempos/os troncos), do vegetal ao animal (os troncos/os brutos), do irracional ao racional (os brutos/os homens), da condição humana – seres dotados de razão – à esfera da divindade (os homens/os deuses); e não há mais. A cada estrofe, passamos de um nível mais baixo a outro, mais elevado. Há, portanto, uma ordem, uma proporção, uma disciplina no pensamento, que, por sua clareza, é lícido e luminoso. Em segundo lugar, merecem comentário as estrofes 3 e 5 – pelas mudanças não só dos hábitos linguísticos daquele tempo para o nosso, mas também pela perda de referências culturais.

A terceira estrofe é dedicada aos “brutos”:

Aos brutos, Marília, cortam
armadas redes os passos;
rompem depois os seus laços,
fogem da dura prisão.
Muda-se a sorte dos brutos;
só a minha sorte não?

O comentário a essa estrofe diz respeito ao núcleo de sua significação: a palavra “bruto”. É que o significado hoje atribuído a essa palavra não equivale propriamente ao sentido que ela tem nesses versos, mais usual quando o poeta escreveu sua lira. “As palavras são criações humanas e, ao mesmo tempo, como a maioria das criações do homem, têm vida própria” (GUIRAUD, 1992, p. 43, tradução nossa). Entre as mudanças que as palavras sofrem com o tempo estão as que elas sofrem na forma; mas também as significações mudam (sem que as palavras tenham necessariamente alterada sua forma), como pode mudar a frequência com que determinada palavra é usada em determinado sentido. É este o caso da palavra “bruto”.

Um leitor de hoje, afeito aos meios eletrônicos, se consultar o *Aulete Digital*², encontrará lá as significações da palavra “bruto”; mas bem longe estará ele do sentido que a palavra assume nos versos de Gonzaga. Esse dicionário já não dá o significado de “animal” para a palavra “bruto”; o leitor poderá imaginar que “bruto” é uma referência a homens maus, ladrões, assassinos, criminosos em geral – gente, enfim, que anda presa e, eventualmente, foge. Na melhor das hipóteses, se imaginar que se trata de linguagem figurada, pode pensar em “animal”.

² <https://www.aulete.com.br/bruto>.

Nos dicionários mais antigos, entretanto, como o *Vocabulário português e latino*, de Rafael Bluteau (1712-1728), ou o *Dicionário da língua portuguesa*, de Antônio de Morais Silva (1789), o primeiro significado que aparece para a palavra “bruto” é justamente o que ela tem nessa estrofe: “animal (irracional)”. Era esse o sentido com o qual a palavra era mais usada.

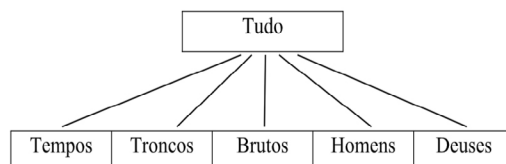
O sentido próprio da palavra, portanto, situa os “animais” corretamente no encadeamento ascendente apresentado na sequência das estrofes – escala que parte de fenômenos do mundo físico inorgânico (o tempo em sua dimensão física) e culmina no mundo espiritual: “tempos-troncos-brutos-homens-deuses”.

O comentário à estrofe 5 diz respeito aos eventos mitológicos a que ela se refere:

Aos altos deuses moveram
soberbos gigantes guerra;
no mais tempo o Céu e a Terra
lhes tributa adoração.
Muda-se a sorte dos deuses;
só a minha sorte não?

A mitologia greco-latina era parte viva do código poético do século XVIII. Essa estrofe menciona a guerra entre os “altos deuses” e os “gigantes”. Os altos deuses eram comandados por Zeus (ou Júpiter), rei dos deuses e dos homens. Ele, entretanto, não foi rei desde sempre; para assumir essa posição, teve de destronar Cronos (ou Saturno), seu pai, e enfrentar e vencer os titãs. Depois de entronizado e estabelecida sua corte (eram 12 os deuses olímpicos), ainda teve de enfrentar (e vencer) os gigantes, filhos da Terra, que tentaram escalar o céu.

Essas cinco estrofes iniciais, que compõem a primeira parte da lira, não apenas realizam a mencionada gradação; o estribilho as põe em relação umas com as outras, tornando-as termos de uma demonstração, num raciocínio do tipo indutivo – em que partimos da enumeração de casos particulares para concluir uma proposição geral (LIARD, 1968, p. 41):



A já mencionada gradação existente nas cinco primeiras estrofes não constitui apenas um capricho na composição: ela parte do mundo inorgânico (o tempo), passa pelo mundo orgânico (troncos, brutos e homens), e alcança a esfera superior, espiritual (deuses). Em outras palavras, no raciocínio desenvolvido para a demonstração, por indução, de uma lei geral (que se aplique a tudo o que existe), a sequência recobre todos os campos de que se compõe o universo.

As estrofes 6 e 7 estabelecem a conclusão, indicada pela palavra “tudo”, no refrão (no lugar ocupado, nas estrofes anteriores, pelos casos particulares que fundamentam a generalização realizada pelo raciocínio em desenvolvimento):

Há-de, Marília, mudar-se
do destino a inclemência;
tenho por mim a inocência,
tenho por mim a razão.
Muda-se a sorte de *tudo*;
só a minha sorte não?

O tempo, ó bela, que gasta
os troncos, pedras e o cobre,
o véu rompe, com que encobre
à verdade a vil traição.
Muda-se a sorte de *tudo*;
só a minha sorte não?

(GONZAGA, 1957, p. 118-119, grifo nosso)

Nessas duas estrofes, há algumas simetrias notáveis, que põem certas palavras em correlação: ao verbo “mudar-se” (a inclemência do destino), no primeiro verso da primeira, corresponde “gasta” (o tempo), na segunda. Outra: à “razão”, no quarto verso da primeira, corresponde “traição”, na segunda. Na primeira estrofe, o poeta apresenta argumentos a seu favor (“tenho por mim a inocência, / tenho por mim a razão”), que vencerão a falsidade da acusação (“vil traição”). Observe-se que, na última das duas correlações, há oposição: “razão” (que estaria do lado do poeta, da inocência, da luminosidade) se opõe a “traição” (que estaria contra o poeta, na peça acusatória, ou seja, do lado da escuridão).

Estabelecida a lei, ou seja, a regra geral, de validade universal, o refrão que percorre a lira ao pé de todas as estrofes sofre uma transformação, que vem impregnada de indignação:

Não há de tudo mudar-se,
só a minha sorte não!

Não só a forma interrogativa passa à exclamativa: chega-se a uma conclusão lógica, que é benéfica para o poeta, correspondente ao seu desejo:

Qual eu sou, verá o mundo;
mais me dará do que eu tinha,
tornarei a ver-te minha;
que feliz consolação!

A última estrofe utiliza a regra geral, universalmente válida (previamente estabelecida por indução), e aplica-a ao caso particular do poeta: sua sorte (também) há de mudar, já que tudo no universo muda com o passar do tempo.

Nessa parte do poema, inverte-se o raciocínio: se nas primeiras cinco estrofes o raciocínio foi indutivo, partiu do exame de casos particulares para a elaboração de uma regra geral, agora acontece algo diverso: parte-se da regra geral, que é aplicada ao caso particular (o do destino do poeta). Trata-se, então, de uma dedução, forma de raciocínio segundo a qual o que tem validade geral deve se aplicar ao caso particular (submetido, ele próprio, à generalidade, que o abrange e o alcança).

4 O destino

Vimos que, ao final da lira, o raciocínio como que se inverte: ao invés de argumentar indo do particular ao geral (argumento indutivo), passa o pensamento do geral ao particular – uma reviravolta que dependeu da elaboração de uma regra geral (explicitada nas estrofes 6 e 7). O refrão muda completamente de tom: de interrogação recorrente de estrofe a estrofe passa a exclamação, com aparências de protesto e indignação por parte do reclamante.

Conforme afirmamos no início, a condição existencial do poeta ao tempo em que compôs essa lira é geralmente conhecida do leitor: ele se encontrava preso, acusado do crime de inconfidência, cuja penalidade

prevista era a condenação à morte. Sobre esse período da vida do poeta, afirmou Rodrigues Lapa (1957, p. XXVII): “Gonzaga dedicou os forçados ócios de prisioneiro a duas grandes tarefas: celebrar o seu amor, que o martírio tinha embelezado, e fazer a sua defesa por meio da poesia”.

Essa lira faz justamente isto: a defesa do poeta por meio da poesia. O preso alega inocência, queixa-se de traição (por parte dos delatores) e afirma acreditar, de acordo com a regra geral (lei natural) que acaba de demonstrar (nas estrofes 1-7), que será libertado e terá de volta seus bens, sua amada e, ainda, alguma reparação pelo mundo que o acusa (“mais me dará do que eu tinha”).

A linha argumentativa que percorre o poema é nitidamente racional; ao final, entretanto, parece surgir algo das profundidades da alma do poeta – a alteração do refrão, na estrofe final, é sinal de indignação e protesto. Pelo vínculo com a situação existencial do poeta, toda a racionalidade acionada em sua defesa parece ter origem nas profundezas de seu espírito. Seu desejo se expressa claramente na estrofe final. Ter-se-á cumprido a lei invocada nos versos?

Sim, cumpriu-se a lei, mudou-se o destino do poeta – mas não da forma que seu desejo previa (não nos esqueçamos, o destino é cego): condenado a 10 anos de degredo, lá se foi ele, em 23 de maio de 1792, na galera *Nossa Senhora da Conceição e Princesa de Portugal*, rumo a Moçambique, onde veio a se casar com uma mulher rica, Juliana de Sousa Mascarenhas, e onde viveu até morrer, em 1810.

Parece ter o poeta, quando escreveu essa lira (65), esquecido o que escrevera no soneto a que Rodrigues Lapa atribuiu o número 1 (já mencionado neste texto, com o aviso de que o retomaremos), na cronologia de suas composições – transcrevemos aqui o soneto, para que se lembre o leitor de que há outras leis na natureza (e que o poeta tinha ciência delas):

Num fértil campo do soberbo Douro,
dormindo sobre a relva, descansava,
quando vi que a Fortuna me mostrava,
com alegre semblante, o seu tesouro.

De uma parte, um montão de prata e ouro
com pedras de valor o chão curvava;
aqui um cetro, ali um trono estava,
pendiam coroas mil de grama e louro.

– Acabou-se – diz-me então – a desventura:
de quantos bens te exponho qual te agrada,
pois benigna os concedo, vai, procura.

Escolhi, acordei, e não vi nada:
comigo assentei logo que a ventura
nunca chega a passar de ser sonhada.
(GONZAGA, 1957, p. 3)

Não custa lembrar (são sempre tristes essas coisas), ainda que o próprio poeta não se tenha lembrado, que (querendo ou não), com sua “filosofia” fatalista, ele emendou (é certo que o não quisera) as duas pontas de sua vida.

Referências

- ASENSIO, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1957.
- BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1989.
- BARBOSA, Januário da Cunha. Ao público. In: BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnaso brasileiro, ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, como já impressas*. Rio de Janeiro: Tipografia Imperial e Nacional, 1829. Caderno 1. p. 3-4.
- BARBOSA, Januário da Cunha. Breve notícia sobre a vida de Tomás Antônio Gonzaga (natural de Pernambuco). In: BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnaso brasileiro, ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, como já impressas*. Rio de Janeiro: Tipografia Imperial e Nacional, 1832. Caderno 8. p. 32-33.
- BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário português e latino*. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1721. 8v.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. Caderno de análise literária. 8. ed. São Paulo: Ática, 2008.
- EULÁLIO, Alexandre. *Marília de Dirceu*. São João del Rei: Tacape, 1985. Encarte no LP *Marília de Dirceu*, gravado por Ana Maria Kieffer (voz), Gisela Nogueira (viola, guitarra) e Edelson Gloeden (guitarra).
- GONÇALVES, Adolto. *Gonzaga, um poeta do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Segunda parte. Lisboa: Tipo. de J. F. M. de Campos, 1824.

GONZAGA, Tomás Antônio. Introdução. In: *Obras completas*. Edição crítica de Rodrigues Lapa. São Paulo: Nacional, 1942. p. VII-VIII.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Poesias; Cartas chilenas*. Edição crítica de M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

GUIRAUD, Pierre. *La semántica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

LAPA, Manuel Rodrigues. Prefácio. In: GONZAGA, Tomás Antônio. *Poesias; Cartas chilenas*. Edição crítica de M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957. p. IX-XXXV.

LIARD, Louis. *Lógica*. Tradução Godofredo Rangel. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1968.

RÓNAI, Paulo. *Não perca seu latim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

LIMA JÚNIOR, Augusto de. *O amor infeliz de Marília e Dirceu*. 3. ed. Belo Horizonte: São Vicente, 1964.

MARTINS, Antônio Coimbra. Lira. In: COELHO, Jacinto do Prado (Org.). *Dicionário de literatura: literatura brasileira, literatura portuguesa, literatura galega, estilística literária*. 3. ed. Porto: Figueirinhas. 1973. v. 2.

NUNES, Filipe. Arte poética. In: GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte poética: um tratado maneirista de métrica. Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas*. 1996. Dissertação (Mestrado em Literaturas Clássicas) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1996.

OLIVEIRA, Tarquínio José Barbosa de. *As cartas chilenas: fontes textuais*. São Paulo: Referência, 1972.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. Um conceito de classicismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 373-375.

SILVA, Antônio de Moraes. *Dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1789. 2 t.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Reflexões sobre as diversas edições. *In: GONZAGA, Tomás Antônio. Marília de Dirceu: lyras de Thomaz Antonio Gonzaga precedidas de uma noticia biographica e do juizo critico dos auctores estrangeiros e nacionaes e das lyras escriptas em resposta as suas e acompanhadas de documentos historicos por J. Norberto de Sousa S. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1884. p. 7-18. t. 1.*

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Tomás Antônio Gonzaga. *Revista Trimensal de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, segunda série, t. 5, n. 13, p. 120-136, 1849.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Tomás Antônio Gonzaga. Aditamento. *Revista Trimensal de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, segunda série, t. 13, p. 405, 1850.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Tomás Antônio Gonzaga. 2º aditamento. *Revista Trimensal de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil*, Rio de Janeiro, t. 30, parte segunda, p. 425-426, 1867.