

Dossiê

História e Linguagens: História. Ficção. Literatura.

Notas sobre *A Conceição*, de Tomás Antônio Gonzaga

Jean Pierre Chauvin*

Cleber Vinicius do Amaral Felipe†

Resumo

Neste artigo, discutem-se expedientes e tópicos da poesia épica, ao proceder a análise de *A Conceição: o naufrágio do Marialva*, de Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810). Para melhor guarnecer a leitura do poema, percorrem-se as principais contribuições dos estudiosos que se ativeram à epopeia, levando-se em conta preceitos retórico-poéticos e a emulação de modelos (*auctoritas*). Com esse objetivo, retoma-se a concepção religiosa e política do reino português, bem como os mecanismos relacionados à conformação social dos homens letrados (súditos do reino) entre o final do século XVIII e o início do XIX.

Palavras-chaves: Gênero épico; Tomás Antônio Gonzaga; *A Conceição*.

Abstract

In this essay, we discuss some epic's topics and artifices regarding the analysis of *A Conceição: o naufrágio do Marialva*, by Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810). With the purpose to furnish poem's lecture, we have considered major contributions from researchers which concentrates on the work, taking rhetoric-poetic ingredients and model emulations (*auctoritas*). We intend to rescue the religious and political conception of Portuguese monarchy also mechanisms that where related to social configuration of men of letters (kingdom vassals) between the end of 18th century and beginning of the 19th.

Keywords: Epic Poetry; Tomás Antônio Gonzaga; *A Conceição*.

Convenções da épica

De acordo com António José Saraiva, falta às personagens d'*Os Lusíadas* ânimo e heroísmo, elementos que sobejariam entre as deidades mitológicas. Os deuses, no caso, seriam “figuras com que se ata e desata a própria fábula do poema”¹, restando aos supostos “heróis” o papel de meros coadjuvantes da trama poética. Hélio Alves², por sua vez, afirma que a

* Professor Associado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

† Professor Adjunto do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

¹ SARAIVA, António José. *Luís de Camões: estudo e antologia*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980. p. 158.

² ALVES, Hélio J. S. *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001. p. 501.

representação de Vasco da Gama “fornece a informação e a motivação necessárias para ser interpretada, no seu todo, como uma denúncia de falso heroísmo”, uma vez que boa parte de suas ações, ao longo do poema, acaba por reproduzir “comportamentos moralmente intoleráveis”, reduzindo as possibilidades da *admiratio* épica. Cleber Felipe³, por fim, chama atenção para a encenação de um ânimo moderado e afinado à prudência e ao bom juízo aristotélico, ou seja, Gama manifestaria outro tipo de heroísmo, pois atua como braço da Providência e como tipo virtuoso segundo os preceitos cristãos e fidalgos.

A máquina mitológica, em Camões, reforça, por exemplo, o respeito (ou desrespeito) às hierarquias. Durante um concílio, os deuses olímpicos deliberavam sobre o destino de Vasco da Gama e de seus homens. Com entonação profética, Júpiter revela a vitória dos portugueses em sua empresa no ultramar:

Prometido lhe está do Fado eterno,
Cuja alta lei não pode ser quebrada,
Que tenham longos tempos o governo
Do mar que vê do Sol a roxa entrada.
Nas águas têm passado o duro Inverno;
A gente vem perdida e trabalhada.
Já parece bem feito que lhe seja
Mostrada a nova terra que deseja.⁴

A figura de Júpiter, com seus vaticínios e alegações, pode ser entendida a partir de algumas chaves de leitura: por ser aquele que preside o Olimpo, a autoridade de sua fala e as suas resoluções são enunciadas com dignidade, como se ele ocupasse o papel de causa segunda. Em outras palavras, as ponderações de Júpiter apresentam, alegoricamente, a vontade providencial. Em versos esclarecedores, Camões admite esta analogia: “E também, porque a santa providência / Que em Júpiter aqui se representa”⁵. Sua fala, portanto, mostra-se ajuizada e seus desígnios ecoam com entonação divina.

Já o deus Baco toma para si outra postura: sua oposição frente aos “vaticínios” que favorecem os portugueses o leva a mobilizar um grande arsenal de infortúnios contra os nautas. Além de ser um deus pagão, Baco exerce o papel de mentor dos mouros, o que lhe rende duplo

³ FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. *Os Lusíadas, de Camões, e a História Trágico-Marítima: por uma poética do bem comum*. Tempo, Niterói, v. 26, p. 500-521, 2020.

⁴ CAMÕES, Luís Vaz de. *Obra Completa*. 5ª imp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008ª, I, p. 28.

⁵ *Ibidem*, X, p. 83.

estigma – o de pagão e o de infiel – e torna suas atitudes ainda mais reprováveis. Na épica camoniana, é próprio desta deidade agir em dissonância com os preceitos da ortodoxia cristã, utilizando-se da vaidade, do engano, da ambição. Ao contrário de Júpiter, Baco age como o antagonista da providência: aquele que trama obstinadamente as desventuras, instrui astutamente sua prole de mouros e corrobora a efetivação das peripécias.

Enquanto ornatos poéticos, Júpiter e Baco aprimoram o estilo da épica e, em consequência, deleitam os leitores; metaforicamente, ambos mobilizam, figurativamente, a boa e a má fortuna, respectivamente. Como alegorias, Júpiter remonta à vontade providencial e encabeça as hierarquias celestes. Baco, por outro lado, opõe-se às disposições hierárquicas e aos desígnios divinos, representando o antípoda de Júpiter. Esta leitura pode se embasar, por exemplo, em uma das versões mitológicas na qual Baco fora expulso do Olimpo pela enciumada Juno, uma vez que o deus é fruto do amor proibido entre Júpiter e a mortal Sêmele. Quer se adote esta ou outra interpretação, os deuses, na ordem da épica cristã, dinamizam a narrativa e personificam o fado, a Providência, a perdição, o pecado, o bárbaro, o cristão etc.

No caso de *A Conceição*, a primeira tendência do leitor talvez seja inverter o argumento de Saraiva e considerar secundária a ação das divindades, que parecem desempenhar um papel meramente instrumental, protocolar: invocar tempestades, (re)compensar ações, não admitir contrariedades. Quando invoca o Adamastor, por exemplo, Gonzaga identifica o *auctor* emulado⁶ e utiliza a figura do gigante para referir o Cabo da Boa Esperança, sem a pretensão de criar um *locus horrendus* à maneira de Camões. A disputa entre Palas Atena e Vênus também se restringe a tensionar duas ações referentes aos nautas portugueses: mobilizar esforços para cumprir o “alto destino” reservado aos portugueses ou entregar-se a deleites sensuais sem, antes, conquistar o mérito.

Como se vê, a virtude continua sendo cristã e fidalga, mas o épico de Gonzaga, quando elege um naufrágio como matéria poética, volta-se mais para os obstáculos, e não tanto para as conquistas implicadas nas grandes navegações. A associação entre relato de naufrágio e canto épico foi empregada, no século XVI, por Jerônimo Corte-Real e seu *Naufrágio de Sepúlveda*, publicado postumamente em 1594. Com 17 cantos e um total de 10.457 versos, esse poema baseou-se em um relato de naufrágio de 1554, que chegou até nós por meio da

⁶ Para a distinção entre a antiga noção de *auctoritas* (compreendida como índice de autoridade) e o conceito moderno de “autor”, consulte-se o capítulo “Autor” Cf. HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11-43.

História Trágico-Marítima (1735-1736), coletânea de relações reunidas por Bernardo Gomes de Brito. Por que razão uma epopeia, gênero comumente voltado para matéria alta e feitos heroicos, teria como objeto um episódio dramático que envolve o naufrágio e peregrinação de um nobre português e sua família?

No *Naufrágio* de Corte-Real, assim como em *A Conceição*, de Gonzaga, a narrativa dramática não cria obstáculos para o deleite: ao contrário, ela poderia amplificá-lo. Sendo assim, não parece haver algo que contrarie os protocolos da epopeia, tampouco que impeça a ação heroica. O trágico, no caso, é amparado por um sentido providencial de tempo, ou seja, mesmo para os incidentes marítimos existia um sentido prévio e superior. Ainda assim, como recorda Pécora⁷, algumas passagens no poema de Gonzaga impressionam “pelo esvaziamento da emulação dos valores antigos”, sustentáculo da épica moderna. O drama, portanto, se presta, antes, a destacar prováveis fracassos, e não a (com)provar a superioridade portuguesa perante os antigos. Nesse sentido, as recomendações da *persona* poética se amparam no domínio estoico e continuamos nos domínios da *historia magistra vitae*, mas os pressupostos da prudência se amparam, como advertiu Pécora⁸, em *ars* posteriores aos séculos XVI e XVII, “quando se pretende reverter o bizarro dos casos, por meio do cálculo engenhoso que resulta, ao mesmo tempo, em lucro moral e político”.

Tomás Antônio Gonzaga privilegia os termos jurídicos, como forma de entronizar uma conduta moral, a despeito dos obstáculos e incidentes, e ressalta a impotência dos nautas frente aos poderes da natureza, figurados pelas divindades. Mas a dramaticidade das cenas é prejudicada pela rapidez das resoluções da onipresente Palas, que contém os ventos tempestuosos em instantes, como que para confirmar a exatidão de seu juízo. Nos domínios da jurisprudência épica, o conflito entre Atena e Vênus não se volta para a legitimidade do prazer, mas para a importância ou não dos atos virtuosos que deverão precedê-lo. Assim, o uso das divindades não nos parece acessório ou esporádico, mas nuclear: a questão é que elas não são empregadas para protagonizar ações episódicas ou amplificar ocasiões dramáticas, mas encenar, muitas vezes de forma vívida e aguda, uma contenda que culminaria, ou não, no naufrágio dos valores portugueses.

⁷ PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 173.

⁸ *Ibidem*, p. 175-176.

A Epopeia de Gonzaga

Em 1802, naufragou o navio *Marialva* às costas de Moçambique. Tomás Antônio Gonzaga, que fora exilado para o território português em 1792 – acusado de conspirar contra os interesses da Coroa⁹ –, converteu o evento em uma epopeia, de que restaram apenas fragmentos. Antes de analisar o poema, parece-nos conveniente refletir sobre o posicionamento de alguns críticos, não somente em relação a esse poema, mas também aos outros que foram atribuídos a Gonzaga.

Ao comentar a dissertação de Joaci Pereira Furtado, *Uma República de Leitores*, Alcir Pécora reuniu as três posturas mais recorrentes, em se tratando da recepção das *Cartas Chilenas*: (1) a primeira, situada entre 1845 e 1880, decorria de uma crítica e de uma historiografia românticas que concebiam as cartas como instrumento na gestação da conjura ou da consciência nacional em oposição à metrópole portuguesa, afirmando-se, portanto, a suposta nacionalidade em sua formulação; (2) a segunda, recorrente entre 1880 e 1950, se atinha a uma leitura positivista, segundo a qual as cartas não passariam de transcrições objetivas de acontecimentos da história nacional; (3) a terceira, efetuada de 1950 em diante, passou a admitir a especificidade do texto poético e da posição social e cultural ocupada pelo autor.

Nos dois primeiros casos, trabalhava-se com a ideia de que o conteúdo das cartas equivaleria “à semente nacional inscrita no sentimento comum dos moradores de Vila Rica”, ou com a suposição de que, nelas, o que se escreve “corresponde à fala do conjunto homogêneo da sociedade mineira da época”. Sendo assim, “crê-se estar diante de um texto essencialmente subversivo, seja como detonador da reação antilusitana, seja como sinal da autenticidade rática, doravante inconfundível, manifestando-se nos sucessos da Inconfidência”¹⁰.

Examinando os estudos realizados durante a década de 1950, Joaci Pereira constatou um avanço no sentido de perceber que as *Cartas* produzem uma “transfiguração do real”, e

⁹ No quinto volume das *Ordenações Filipinas* (promulgadas em 1595 e impressas em 1603) determinava-se a aplicação de penas diferenciadas, conforme a gravidade do crime e a posição social ocupada pelo réu. O degredo era o castigo mais frequente, quando o acusado pertencia à fidalguia e/ou ocupava altos postos na hierarquia reinol portuguesa. A esse respeito, consulte-se *História do Direito Penal Brasileiro* (PINHO, 1973).

¹⁰ PÉCORA, Alcir. Documentação histórica e literatura (a propósito das *Cartas Chilenas*). *REVISTA USP*, São Paulo, n. 40, p. 150-157, 1998-1999. p. 152.

não uma reprodução objetiva dele. Sendo assim, elas deixam de ser percebidas como retrato de uma realidade para constituírem uma visão particular de mundo.

A dimensão pessoal antes resolvida com o apelo ao caráter heroico deve agora medir-se pela consistência psicológica subjacente a dados biográficos nem sempre objetivos. O autor da sátira vai ganhar atributo de “ressentido” e de “gênio forte”, “bastante suscetível e cômico de seu valor” (como vai julgá-lo Antonio Candido), ou de “justo indignado” (como vão concluir as “aproximações psicológicas” tentadas pelo crítico português, João de Castro Osório, muito valorizado por Joaci)¹¹

Ao censurar a subordinação dos versos aos fatos, a crítica da segunda metade do século XX constatou que haveria maior liberdade na adoção dos signos poéticos, pensando-os em termos de psicologia ou ideologia, isto é, “a visão particular de um sujeito ou do lugar de classe por ele ocupado”. Problematizando também essa terceira vertente da fortuna crítica das sátiras de Gonzaga, Pécora propõe três advertências ou medidas: (1) é preciso estudar o gênero epistolar satírico; (2) o documento não-literário não deve ser concebido como não-criativo ou não-convencional; (3) a “literatura” deve ser compreendida nos seus termos históricos, já que “ler bem os efeitos propiciados por determinado gênero letrado implica apreender as marcas temporais desses efeitos, que não são permanentes ou de mesma qualidade”¹².

João Adolfo Hansen, por sua vez, retomou a lírica de Gonzaga em diálogo com algumas convenções do gênero da tragicomédia pastoril, diferenciando-a da poesia aguda seiscentista e da literatura romântica. Sua intenção foi perscrutar um tipo de poesia que se dava “como efeito de falta de efeito, como simplicidade e naturalidade”¹³; uma poesia elegante, terna, clara, fácil e urbana que, para os poetas árcades, deveria figurar os ideais civis e civilizatórios “de novos tipos urbanos da ilustração católica portuguesa, disfarçada sob a máscara ou o fingimento da simplicidade não-vulgar e não-afetada de pastores”¹⁴. Há, portanto, uma mudança significativa em relação à poesia dos séculos XVI e XVII, na medida em que era uma poesia em que “os tropos do estilo, como a metáfora, tornam-se absolutamente transparentes ou tendem a ficar rarefeitos e mesmo a desaparecer, substituídos quase sempre pela prótase

¹¹ PÉCORA, Alcir. op. cit., p. 154.

¹² Ibidem, p. 157.

¹³ HANSEN, João Adolfo. *As líras de Gonzaga: entre retórica e valor de troca*. In: *Via Atlântica*, n. 1, p. 40-53, 1997. p. 44.

¹⁴ Ibidem, p. 45.

da similitude: como”¹⁵. A metáfora, que se situava na base das tópicas de invenção, tornou-se um ornato acessório ao discurso.

Por outras palavras, a prescrição retórica domina plenamente a forma das líras de Gonzaga. Se a racionalidade do eu poético aparece tendencialmente autonomizada da concepção corporativista que foi dominante em Portugal nos séculos XVI, XVII e ainda no XVIII pré-pombalino, definindo o Estado como um “corpo místico” de ordens cuja hierarquia baseada nos privilégios era dada como natural, a representação do eu poético nega os usos seiscentistas da retórica que definiam a racionalidade de Corte desse Estado e, para isso, caracteriza o eu poético como relativa autonomia e iniciativa individual.¹⁶

Logo, não houve abandono do efeito retórico, mas a rearticulação da convenção rumo a um efeito aparentemente natural, isto é, desprovido de efeito, como se o poema fosse uma transposição da empiria ou de uma experiência universal da verdade que dispensa a retórica. Trata-se de uma poesia pós-pombalina, pós-jesuítica, pós-conceptista, linear, previsível, pouco afeita a descrições fantásticas ou extraordinárias, que aparece “como que descolada do pensamento neoescolástico e corporativista que fundamentava as agudezas do século XVII, em Portugal e no Brasil”¹⁷. Ela continua sendo mimética, buscando o efeito eficaz. Mas,

[...] não sendo mais aguda ou engenhosa, é justamente por ser retórica que ela também não é moderna, ou seja, não é romântica, como expressão de uma experiência subjetivada da empiria, nem, muito menos, realista, como cópia ilustrativa. Por outras palavras, é poesia que nega a ideia de mimesis como transposição expressiva da natureza empírica, no sentido do que vai ser a observação romântica do século XIX que depois se chamará realismo.¹⁸

Nesse sentido, os versos de Gonzaga

[...] pressupõe que o sensível é a condição para a experiência do pensamento, só que não aceita como matéria de arte o sensível tal como aparece na experiência imediata dos sentidos, pois ela o quer aristotelicamente selecionado, corrigido e sublimado: numa palavra, “melhorado”, o que vem a calhar com o sentido geral do projeto iluminista de aperfeiçoamento racional da realidade natural como socialização progressiva. Por isso, ela se modela

¹⁵ Ibidem, p. 45.

¹⁶ HANSEN, João Adolfo. *As líras de Gonzaga: entre retórica e valor de troca*. In: *Via Atlântica*, n. 1, 1997, p. 46.

¹⁷ Ibidem, p. 48.

¹⁸ Ibidem, p. 49

como uma emulação decorosa de tópicos da pastoral de Sanazzaro, Tasso ou Guarini e dos lugares-comuns do amor petrarquista.¹⁹

O fantástico, recorrente em poemas do século XVI, passa a ser encarado como uma deformidade, uma debilidade ou uma monstruosidade da imaginação. No entanto, trata-se de uma poesia cuja construção é seletiva, imitativa, em que o autor utiliza os preceitos antigos para naturalizar o artifício adotado. Persistir em romantizar os poemas de Gonzaga significa retirar deles sua historicidade bem como a especificidade do gênero. Sua biografia “só importa poeticamente se aparecer mediada, nos textos, pela norma planificadora das tópicos verossímeis, que impede tanto a empiria quanto a metafísica”²⁰. Sob a máscara retórica, pode-se encontrar um eu

[...] que, no diálogo com Marília, já afirma sua autonomia de subjetividade mediada por outras relações. Não propriamente eróticas, no caso, mas interessadas em coisas com certeza mais importantes, principalmente aquelas que valorizam o talento e o progresso individual hierarquia acima, prevendo para o tempo um sentido já meramente quantitativo e quantificável, como um sentido que resulta de um cálculo exato das oportunidades de integração no aparelho do Estado.²¹

Fica patente que, no final do século XVIII luso-brasileiro, “o que há de extremamente novo ou moderno em Gonzaga é essa soltura geral do eu em relação ao corporativismo político do costume anônimo ou à autoridade retórica, que fundamentam a mimese artística, quando valoriza a iniciativa individual”²².

Revisão Crítica

Raros se detiveram, por mais tempo e com maior apuro, no estudo do épico gonzaguiano. No Brasil, para além de menções ligeiras e imprecisas nos manuais sobre literatura “brasileira”, chamam atenção os ensaios de Ronald Polito de Oliveira, Alcir Pécora e Joaci Pereira Furtado, publicados no intervalo de vinte e quatro anos. O rigoroso estudo de Polito de Oliveira ilustra a distância que pode (e costuma) haver entre especulações de cunho

¹⁹ Ibidem, p. 49.

²⁰ HANSEN, João Adolfo. op. cit., 1997, p. 50.

²¹ Ibidem, p. 50.

²² Ibidem, p. 51.

impressionista, repetidas por numerosos críticos do século XIX e XX. A partir da coleta de documentos produzidos por Tomás Antônio Gonzaga – durante os dezoito anos que ele viveu em Moçambique, quando exilado por envolvimento com a chamada Conjuração Mineira – o estudioso contesta certos mitos sobre a sanidade mental do poeta:

A importância de todos esses documentos é imensa. Não apenas porque eles desmontam determinadas informações e interpretações como a de Gonzaga louco em Moçambique, sempre presente nas análises da história da literatura de todo o século XIX no Brasil e com reflexos ainda no século atual.²³

Outro aspecto muito produtivo, observado pelo crítico, reside em certos traços estilísticos (como o uso de palavras de origem popular) e recursos sintáticos, encontrados nesse e em outros poemas de Tomás Antônio Gonzaga:

No que se refere ao uso de vocativos, o poema inédito é muito semelhante aos outros textos de Gonzaga, com quarenta ocorrências. Proporcionalmente, apresenta tantos vocativos quanto as liras. Ambos, portanto, com um número de vocativos menor que o das *Cartas Chilenas*, em termos relativos.²⁴

Naturalmente, a única versão que conhecemos do poema é fragmentária. Por esse motivo, será oportuno discutir o argumento de *A Conceição*, antes de analisar algumas de suas partes. Felizmente, no ensaio de Alcir Pécora encontra-se uma ótima síntese sobre os fragmentos do poema reconstituído e reeditado por Ronald Polito de Oliveira:

A epopeia está escrita em decassílabos heroicos, alguns poucos sáficos, em versos brancos, com um número irregular deles por estrofe. A sua intriga, da forma truncada que nos chega, centra-se na disputa entre Palas Atena e Vênus pela condução dos nautas portugueses: a primeira, buscando mostrar-lhes a necessidade de retomarem seu alto destino nas navegações, que lhes trariam honras e bens sublimes, e a segunda, empenhada em empregá-los todos em deleites sensuais.²⁵

²³ OLIVEIRA, Ronald Polito de. "Introdução". In: GONZAGA, Tomás Antônio. *A Conceição: o naufrágio do Marialva*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 24.

²⁴ Ibidem, p. 42.

²⁵ PÉCORA, Alcir. *A Conceição: uma epopeia jurídica*. In *Máquina de Gêneros*. 2ª ed. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2018, p. 170.

Essa disputa entre Palas e Vênus é, de fato, fundamental na orientação do poema épico, gênero bem conhecido por Tomás Antônio Gonzaga²⁶. Para Pécora, o conflito entre as deusas, na condução do navio *Marialva*, sugeriria que:

[...] o discurso de Palas dá a tese, e o diálogo de Vênus, a antítese das posições em jogo. Mas não se segue imediatamente nenhuma síntese, mas ação [...] pelo lado de Vênus, nas aparas realizadas em seu discurso por seus interlocutores – pois a antítese é sempre dialogada, diferentemente da tese palatina, unilateral e sentenciosa – repõe-se algo do próprio discurso de Palas. Apenas que aquilo que esta condena como vício, aqui se passa como impropriedade a ser vencida, como etapa a superar-se ao longo da negociação.²⁷

No artigo de Joaci Pereira Furtado, ele ressalta a leitura enviesada de *A Conceição* desde o início do século XIX, que relegava aos versos o papel de rememorar o naufrágio do *Marialva*. Ou seja, apenas recentemente, passou-se a levar em conta os numerosos artifícios empregados pelo poeta na confecção do poema:

Ao contrário de Drummond, os poucos comentadores do então inédito nunca perceberam esse épico para além de uma leitura realista, haurindo da obra – ou do que restou dela – apenas os destroços da vida que, de um modo ou de outro, teria ido a pique em terras d'África.²⁸

Como ficou dito, ao recontar a história do naufrágio, Tomás Antônio Gonzaga aplicou os preceitos que recomendavam a conformação decorosa do argumento ao gênero épico. Para Joaci Furtado, isso permitiria aventar a:

[...] hipótese de que Gonzaga apropriou-se do naufrágio do navio de carreira português *Marialva* – ocorrido próximo à costa moçambicana no dia 2 setembro de 1802 – como o dado da murmuração local mais adequado à aplicação do gênero épico visando reafirmar e incitar a defesa da pátria lusitana.²⁹

²⁶ Como salienta Joaci Pereira Furtado “[...] a épica não era estranha à obra de Gonzaga, ainda que de modo enviesado, pois, até que se prove o contrário, ele é o autor das *Cartas chilenas*, poema herói-cômico que, enquanto tal, é forma – ou deformação – satírica da epopeia. Então concebida como mescla de estilos, estruturalmente sem unidade para figurar a falta de unidade dos vícios, a sátira parodia prescrições dos demais gêneros”. Cf. FURTADO, Joaci Pereira. *O épico gonzaguiano e o naufrágio da jangada de pedra*: história e retórica na epopeia de Tomás Antônio Gonzaga. *Rev. Let.*, São Paulo, v. 59, n. 2, p. 181-196, jul./dez., 2019. p. 183.

²⁷ FURTADO, Joaci Pereira. op. cit., p. 177 e 181.

²⁸ *Ibidem*, p. 182.

²⁹ *Ibidem*, p. 188.

As perspectivas adotadas por Alcir Pécora e Joaci Pereira Furtado são fundamentais para uma interpretação menos impressionista do poema. É preciso reconhecer que pouca atenção foi dada ao acento alegórico produzido nos versos, que imprimem a vocação gloriosa do império português: “*Conceição* filia-se à tradição d’*Os Lusíadas* também pelo viés da apologia da nação portuguesa, cujo Estado sempre temeu por sua própria soberania³⁰. Para o estudioso, isso explicaria por que “[...] um dos principais intentos de *A Conceição* é a apologia da nação portuguesa e da autonomia política lusitana”³¹. Revisitados os trabalhos decisivos de Polito, Pécora e Furtado, será oportuno aproximar a lupa sobre alguns excertos do poema.

A Conceição foi encontrada por Manuel Rodrigues Lapa em 1958, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que o adquiriu em 1910. De acordo com o autor, o primeiro canto seria uma oração à Virgem Nossa Senhora da Conceição. Ronald Polito de Oliveira³², por sua vez, sugere se tratar de uma reunião de termos simbólicos de natureza autobiográfica, que narra “o que se passou com o próprio Gonzaga”. Logo, nada poderia impedir, “ao menos em hipótese, que essas quatro páginas iniciais pertençam ao poema dedicado à Virgem Conceição, escrito provavelmente bem antes, após 1792, quando Gonzaga aporta em Moçambique”³³.

Seguem os versos iniciais do poema, conforme a transcrição proposta por Polito de Oliveira:

Venturosos aqueles, sim aqueles,
que a vista levantando a toda parte,
veem os grossos chuveiros, veem as ondas,
as ondas furiosas que se espraiam,
que inundam as campinas, que submergem
as serras levantadas; que não poupam,
que não respeitam nada: mas divisam
uma arca mais extensa, e mais segura
que foi a de Noé, em que se metam,
e suas vidas salvem, bem que a onda,
umas vezes descendo, outras subindo,
umas vezes os leve ao baixo fundo
que tem o mar cavado, e outras vezes
sobre si os levante, até que cuidem
que sobem a tocar nos próprios astros.
Venturosos aqueles que descobrem

³⁰ Ibidem, p. 187.

³¹ FURTADO, Joaci Pereira. op. cit., p. 193.

³² OLIVEIRA, Ronald Polito. op. cit., p. 57.

³³ Ibidem, p. 58.

esta arca salvadora, mui distante
das terras em que vivem: mas que podem
gozar do seu amparo, apenas queiram
para ela encaminhar ligeiros passos:
mas inda mais ditosos os aflitos,
que querendo salvar-se de um naufrágio,
que sobre erguidas serras já se espraia,
sem largas diligências, sem fadigas
a podem encontrar em toda parte:
em qualquer parte sim, aonde estejam,
e levantem aos céus, que a todos ouvem.³⁴

A princípio, a *persona* poética retrata o Marialva como embarcação “mais extensa e mais segura” que a própria Arca de Noé. Esses versos sugerem uma leitura em pelo menos duas camadas. A primeira delas aproxima a perigosa jornada dos tripulantes do Marialva à missão salvadora de Noé, encontrada no Velho Testamento. Alegoricamente, o episódio sugere que o empreendimento da Coroa portuguesa estava amalgamado aos mitos e preceitos expansionistas da Igreja Católica. Outra forma de interpretar o excerto diz respeito à sonoridade dos versos. A frequência maior das consoantes nasais [m, n] – alternadas com sibilantes [s], linguodentais [d, t] e bilabiais [b] – combinada ao teor dos versos [“a onda, / umas vezes descendo, outras subindo”] e ao ritmo deles, traduz, simultaneamente, a ondulação do navio no mar.

O encerramento abrupto do primeiro canto se deve, em parte, ao seu caráter fragmentário. No trecho seguinte, o assunto já é outro, possivelmente aquele que mais se assemelha a um relato biográfico, pois o poeta discorre sobre o amor e suas farpas; sobre os reveses da fortuna: “Ah como estou diverso! Muitas vezes / depois da feia noite tormentosa / aparece a manhã serena, e limpa, / seguida por um sol ardente, e claro” (I, 51-54).³⁵ No final do canto, reaparece o verso “Venturo daquele, que já pode”, o que, de fato, pode sugerir a ideia de que se tratava uma oração, como observou Rodrigues Lapa e Polito de Oliveira.

³⁴ GONZAGA, Tomás Antônio. *A Conceição: O Naufrágio do Marialva*. Transcrição, introdução e notas de Ronald Polito de Oliveira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, I, 1-27.

³⁵ Em alguns momentos, *A Conceição* também parece dialogar com a lírica atribuída a Camões, como sugerem estes versos: “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades / Muda-se o ser, muda-se a confiança; / Todo o mundo é composto de mudança, / Tomando sempre novas qualidades”, Cf. CAMÕES, Luís Vaz de. *Obra Completa*. 5ª imp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008ª, p. 284.

Tópicas do Infortúnio

Aristóteles, o livro I de sua *Retórica*, retomou a seguinte passagem da *Odisseia*: “O homem, muito depois, experimenta o prazer mesmo ao preço/ De recordar os sofrimentos, se houver muito suportado e mourejado”. Na sequência, ele afirmou que o “prazerosamente memorável não é apenas o que, quando efetivamente presente, era prazeroso, mas também algumas coisas que não eram, desde que seus resultados posteriormente revelaram-se nobres e bons”. É prazeroso, diz ele, “o simples estar livre do mal” (Arist. *Ret.* I, 11, 1370b1-10). Também entre os romanos se cogitava que a narrativa de infortúnios poderia causar deleite, caso tratasse de matéria alta, escrita com eloquência. É o caso de Cícero³⁶, que, por meio de uma carta, pediu ao amigo e historiador Lucéio que descrevesse e celebrasse seu consulado: “nossas desventuras te fornecerão, na escrita, uma grande variedade, cheia de um certo prazer que pode veementemente reter os espíritos na leitura, graças ao escritor que tu és”. Ele prossegue:

Nada, com efeito, é mais conveniente ao deleite do leitor que a variedade das circunstâncias e as vicissitudes da Fortuna. Ainda que, quando experimentadas, não tenham sido desejáveis, serão todavia agradáveis de se ler: a recordação livre da dor passada tem efetivamente seu prazer; com certeza, para os que não passaram por nenhum dissabor e contemplam os males alheios sem nenhuma dor, a própria piedade é agradável.³⁷

Cícero supunha que a variabilidade da Fortuna poderia despertar prazer, especialmente quando fosse figurada por uma escrita eloquente. Logo, a história encerra conflitos e dissabores, mas propicia também o deleite, sobretudo por tratar de males alheios. Os versos iniciais de *A Conceição* parecem mobilizar lugares-comuns mencionados por Aristóteles e Cícero: em síntese, o poeta afirmava serem venturosos aqueles que experienciaram tempestades e puderam se salvar. Trata-se, justamente, da ideia de se ver livre do mal (Aristóteles) e sair vitorioso frente à variedade das circunstâncias. É como se o poema fosse o testemunho de um nauta que sobreviveu para contar sua experiência, o que indica o deleite implicado na memória do feito, mas também do leitor, ao entrar em contato como ele.

³⁶ CÍCERO. *As Familiares*, 5, 12, *apud* HARTOG, François. *A história de Homero a Santo Agostinho*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 157.

³⁷ *Ibidem*, p. 157.

A seguir, Gonzaga utiliza outras tópicas para descrever a tempestade. Elas também podem ser localizadas em Ovídio, quando descreveu a tempestade que impediu a viagem de Ceix, desejoso de chegar à ilha de Delfos a fim de consultar o Oráculo. O poeta romano recorre a metáforas topográficas para amplificar o tamanho das ondas, comparando-as a montanhas, ou quando sugere que a água era lançada tão alto que atingia as estrelas. Em outra passagem, lemos: “o mar, uma hora era alçado a uma altura que equivalia à de uma montanha e deixava à vista, lá embaixo, os vales e os abismos do inferno”. Outra metáfora aguda foi evocada quando o poeta equiparou o choque das ondas contra o casco do navio com a investida do aríete contra as muralhas de uma fortaleza.

O lamento de uma morte sem sepultura também aparece em outra passagem, quando o poeta diz que um homem “inveja a morte em terra firme, porque assim poderia ser enterrado”. Seguem dois fragmentos, de *As Metamorfoses* e *Tristia*, em que se nota a recorrência dessas tópicas:

O mar eriça-se de ondas e parece confundir-se com o céu,
atingindo com o borriço as nuvens que o cobrem.
E ora, quando, do fundo, revolve a dourada areia, tem dela a cor,
ora é mais negro que as águas do Estige. Por vezes,
espraia-se e torna-se branco com a espuma das ondas sonoras.
Também a nave traquínia sobre tais vicissitudes.
E, ora parece, como do cimo de uma alta montanha,
olhar os vales e o fundo Aqueronte,
ora parece, do abismo do inferno,
erguer os olhos para o céu, lá em cima.³⁸

Ai de mim! Quão grandes montanhas de água se reviram!
Já já, pensar-se-á, tocarão os astros supremos. 20
Quantos vales afundam apartando as ondas!
Já já, pensar-se-á, tocarão o negro Tártaro.³⁹

N’*Os Lusíadas*, poema que Gonzaga emulou, também há a mobilização de tópicas correlatas. O mestre da nau de Vasco da Gama foi o primeiro a notar uma nuvem negra e a mudança repentina dos ventos. A procela começou subitamente. O responsável por ela foi Baco, que pediu a Éolo a intervenção dos ventos. O mestre ordenou o recolhimento das velas;

³⁸ OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003, XI, 497-506.

³⁹ OVÍDIO. *Tristia*, cantos II, vv. 19-22. In: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; TREVIZAM, Matheus; AVELLAR, Júlia Batista Castilho de. *Tempestades Clássicas: dos antigos à era dos descobrimentos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, p. 268-278.

Notas sobre *A Conceição*...

mas os ventos não esperaram e “em pedaços a fazem cum ruído que o mundo pareceu ser destruído”. O céu “fere com gritos nisto a gente, cum súbito temor e desacordo”. Depois de lançar o alerta e mandar amainar, o mestre pede aos marinheiros para alijarem tudo ao mar e trabalharem nas bombas, pois a nau estava alagada. Os nautas atendem ao pedido com presteza, mas os “mares temerosos” os derribaram. A metáfora utilizada para amplificar a força dos ventos, dessa vez, é bíblica:

Os ventos eram tais, que não puderam
Mostrar mais força de ímpeto cruel,
Se pera derribar então vieram
A fortíssima Torre de Babel.
Nos altíssimos mares, que cresceram,
A pequena grandura dum batel
Mostra a possante nau, que move espanto,
Vendo que se sustém nas ondas tanto.⁴⁰

Em outra oitava, a amplificação repete o procedimento metafórico há pouco aludido:

Agora sobre as nuvens os subiam
As ondas de Netuno furibundo;
Agora a ver parece que desciam
As íntimas entranhas do profundo.
Noto, Austro, Bóreas, Áquilo queriam
Arruinar a máquina do mundo;
A noite negra e feia se alumia
Cos raios em que o Pólo todo ardia.⁴¹

Gonzaga conhecia os modelos poéticos em torno de relatos sobre naufrágio e, emulando-os, também investe em numerosas descrições vívidas, ou écfrases⁴² – muito embora o estilo adotado seja médio, ou seja, não tão agudo quanto às metáforas épicas; tampouco baixo como os gêneros satíricos. Henrique Dias, por exemplo, amplifica os tormentos causados pela tempestade, ao mencionar que mesmo um pintor/narrador engenhoso seria incapaz de

⁴⁰ CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Organização, apresentação e notas de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2008b, VI, 74.

⁴¹ Op. Cit., VI, 76.

⁴² “A écfrase/dscrição consiste no processo descritivo detalhado por meio do qual se pode produzir um ‘quadro’ do objeto da descrição; temos então a enargia/evidência, que pode ser considerada figura de pensamento cuja finalidade é conferir vivacidade à imagem verbal” (RODOLPHO, 2012, p. 22).

retratá-los/descrevê-los com verossimilhança. Após afetar modéstia, o narrador continua a descrever a tormenta:

Assim que os mares, pela antiga contenda que entre eles e os ventos há, de que por derradeiro são vencidos e domados, andando já levantados da noite passada, se incharam e ensoberbeceram de maneira que pareciam mui altíssimas torres, fazendo uns vales entre onda e onda, de tanta baixeza e profundidade que a cada cair da nau parecia cair nos abismos e quererem-na engolir e sorver enfim de todo.⁴³

O uso de metáforas topográficas também é recorrente, como é o caso do relato de naufrágio da nau *São Paulo*:

[...] aos oito de junho tivemos tanta trovoadra com tanta água com que os mares foram em tanto crescimento, tão alterados e de levadia, vindos todos do sul, que a nau trabalhava muito, e metia de popa a proa de maneira que cada vez que caía parecia de uma alta torre e que se queria sepultar nos abismos.⁴⁴

Em outro momento, o narrador amplifica a iminência da morte ao dizer que estavam metidos num “pau podre, tão perto da morte (segundo a resposta do Filósofo sobre os que navegam) como a grossura da tábua da nau sobre que vão”⁴⁵. Em seguida, ele afirma:

Os mares eram tão grandes, tão altos, como altíssimas torres, tão furiosos e soberbos, que parece graça querer pintar e escrever o que se não pôde crer senão de quem o viu e passou; pois é como do vivo ao pintado, porque como pode nenhum engenho, por mais sutil, delgado e agudo que seja, segurar ou pintar uma tempestade destas, em que acontecem mil desastres e mil invenções de trabalho?⁴⁶

Henrique Dias imita Cícero: “em todas as fortunas e males muito mais miserável cousa é o vê-los e passá-los que ouvi-los ou contá-los”⁴⁷.

Gonzaga retoma estas metáforas e tópicos não apenas naquele fragmento inicial, mas também no decorrer dos cantos seguintes. A nau portuguesa passava por apuros, quando Vênus, opositora da empresa lusa, pediu que Éolo enviasse um temporal. Ela ofereceu ao “rei

⁴³ BRITO, Bernardo Gomes de. *História trágico-marítima*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores/Contraponto Editora, 1998, p. 219-220.

⁴⁴ BRITO, Bernardo Gomes de. op. cit., p. 197.

⁴⁵ Ibidem, p. 206.

⁴⁶ Ibidem, p. 210.

⁴⁷ Ibidem, p. 229-230.

potente” nove ninfas. Contrariando a oferta, o rei afirmou que não precisava de presentes para obedecê-la. Ainda assim, ele aceita uma das ninfas, escolhida pela deusa, não como retribuição do serviço, mas com o propósito de estreitar seus laços de amizade. A deusa oferece-lhe Danopeia e, quando tenta narrar a afronta dos portugueses, Éolo a interrompe, afirmando que o evento não lhe interessa por não ser juiz. A ele caberia tão somente executar o que lhe foi mandado. Vênus agradece e deixa clara a sua sede de vingança, a ser executada com vagar. O rei move o cetro, rompe um penedo e liberta Noto – que sai de cena bramindo, furioso que está. Ordenado a cumprir as ordens de Vênus, o vento

(...) alarga, e enche
as rugosas bochechas; curva o corpo,
põe na cintura as mãos: respira, e sopra.
As águas pouco a pouco se encapelam;
e dentro em pouco tempo está formada
a tormenta medonha. O bom piloto,
ao catavento firme, agora manda
que o leme se alivie: agora ordena
que se meta de encontro. Os joanetes
e mais as grandes gáveas já se arriam
para assim se quebrar do impulso a força.⁴⁸

Uma onda se levanta mais crescida
e se deixa cair com toda a força
na proa do navio. O grande beque
depois de levantar-se sobre as nuvens
desce ao profundo inferno: já vem outra
mais forte que a primeira, nele bate,
e o grande beque treme: já se enrolam
a terceira, e a quarta, e não podendo
o beque resistir a tanta força
um grande estalo deu e fez um rombo
apesar das cavilhas, que o sustentam.⁴⁹

A personificação dos ventos e a descrição das ondas são, novamente, empregadas, dessa vez emulando a epopeia lusíada. No plano sonoro, o poeta recorre a aliterações, pontilhando os versos de consoantes linguodentais [t, d], bilabiais [b], fricativas [f] e vibrantes [r], sugerindo a força e o rigor da tempestade. Os ventos agitam as ondas [m, n], que se sucedem e sobrepõem umas às outras: “já vem outra mais forte que a primeira, nele bate, e

⁴⁸ GONZAGA, Tomás Antônio. *A Conceição: O Naufrágio do Marialva*. Transcrição, introdução e notas de Ronald Polito de Oliveira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, vv. 164-174.

⁴⁹ Idem, 1998, vv. 188-198.

o grande beque treme: já se enrolam a terceira, e a quarta”. Há muito mais que testemunho, pois poesia é, fundamentalmente, artifício. Justamente por esse motivo, a leitura dos fragmentos iniciais do poema como relato autobiográfico recai sobre uma abordagem problemática, especialmente quando supõe que as tópicas expressariam ou resultariam da subjetividade do indivíduo. É preciso lembrar que a poesia de Gonzaga se inscreve no tempo e no lugar em que ele se encontra. Por isso, ela

[...] continua rigidamente regrada por preceitos aristotélicos do costume, o que pode especificá-la poeticamente como “ilustração” da “Ilustração católica” portuguesa é o fato de reduzir drasticamente os ornatos da elocução ao adaptar gêneros, formas e estilos do costume antigo da épica aos assuntos coloniais. A redução constitui o destinatário como tipo que avalia a representação por meio da clareza do estilo obtida pela subordinação da fantasia ao juízo planejado como bom senso. A representação não é só mimética ou figurativa de tópicos, mas também judicativa ou avaliativa do modo como produz a figuração, compondo o destinatário como receptor da racionalização urbana ou civil da sua linguagem.⁵⁰

O terceiro Canto oferece um retrato pouco lisonjeiro de Vênus. Surpreendida pelo júbilo dos tripulantes – numa cena que dialoga com a estadia de Vasco da Gama na Ilha dos Amores – seus modos se transformam, o que fica sugerido pelas mudanças de feição, em que ela toma a aparência de um “ministro douto e grave” que acompanhava os portugueses na tormenta:

Apenas viu a Deusa que os guerreiros
alegres se aprontavam por que fossem
à vizinha cidade atrás do encanto
e fingidos prazeres que esperavam.
Ela muda o seu resto, e muda o traje;
toma o traje modesto, mais o rosto
de um seu próprio ministro douto, e grave,
que os expostos guerreiros acompanha.

Mal mudou o semblante, foi meter-se
no meio dos já prontos navegantes.
O semblante carrega, e apenas fita
nos seus rostos a vista assim lhes fala.
Que é isto, Portugueses? Vós correndo
aos prazeres de Amor? A uns prazeres

⁵⁰ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.). *Épicos: Prosopopeia / O Uruguai / Caramuru / Vila Rica / A Confederação dos Tamoios / I Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial de São Paulo, 2008, p. 87.

que afrouxam dos heróis as fortes almas?⁵¹

O argumento da deusa consiste na hipótese de que buscar por amores enfraqueceria o caráter e reduziria a disposição dos lusitanos para o heroísmo das armas. Atento às regras do decoro, o poeta harmoniza humor e retrato: a mudança de semblante condiz com o “traje modesto” com que a deusa se apresenta aos tripulantes. O engenho do poeta se evidencia: em contraposição à beligerância encomendada por Vênus, há o plano afetivo, que remete a Palas Atena – a deusa que protege os tripulantes em todas as ocasiões. Esse persistente conflito entre as deusas pode ter uma motivação de segunda ordem, como logo se verá. Nos versos finais do quarto Canto, em contraste com o retrato anterior, que evidencia a fúria de Vênus, deparamos com o elogio da deusa que protege a empresa lusitana:

A protetora Palas, que vigia
sobre os amados Lusos, não sossega.
A ilha vai buscar, e sobre a praia
acende uma fogueira. Os navegantes,
mal este fogo avistam, estremecem.
Conhecem que estão perto desta praia.
Arreiam prontamente as soltas gáveas,
com que só navegavam, e conservam
todo o resto da noite a nau à capa.
Com esta prevenção prudente, e justa
apesar dos desejos de Netuno
do naufrágio iminente a nau se salva.⁵²

Graças à intervenção da deusa, que faz uma fogueira para orientar os tripulantes do Marialva, descobrimos novo ânimo naqueles homens. Isso é sugerido pelo reconhecimento da praia e o imediato preparo das gáveas, o que facultará a chegada em segurança à ilha. O conflito entre as Palas Atena e Vênus evoca as antigas disputas entre deidades que circularam como tópicos da épica greco-latina, mas especialmente percebidos em *Os Lusíadas*.

⁵¹ GONZAGA, Tomás Antônio. *A Conceição: O Naufrágio do Marialva*. Transcrição, introdução e notas de Ronald Polito de Oliveira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, Canto 3º, p. 29-43.

⁵² GONZAGA, Tomás Antônio. *A Conceição: O Naufrágio do Marialva*. Transcrição, introdução e notas de Ronald Polito de Oliveira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, Canto 4º, p. 327-338

Alegoria do Império

Uma outra chave interpretativa demandaria averiguar até que medida as constantes mudanças de direção do Marialva perfariam uma alegoria⁵³ do destino português – ora próximo do naufrágio (derrocada do império), ora próximo de se salvar e estabelecer (fortalecimento da coroa, renunciando vitórias). Essas oscilações, como símile das vagas do mar, parecem ser reforçadas graças à sonoridade contrastante dos termos que fazem os versos, e os lances que orientam o destino errático do Marialva.

Ao invés de reproduzir epítetos românticos cunhados pela crítica literária, que qualificaram Gonzaga como português abrigado,⁵⁴ como inconfidente ressentido, ou poeta medíocre destituído de genialidade, ou incapaz de originalidade⁵⁵, é preferível tomá-lo como homem letrado que recorria a antigos expedientes retórico-poéticos para retratar, muitas vezes de maneira alegórica, preceitos teológicos e políticos de seu tempo. Não custa lembrar que, àquela altura, a Coroa portuguesa continuava atrelada ao Vaticano, segundo os preceitos medievais que consubstanciavam o reino como corpo místico⁵⁶.

A esse respeito, seria oportuno lembrar que Tomás Antônio Gonzaga defendeu, muito tempo antes de redigir o poema, uma tese sobre o então chamado direito natural, quando se candidatou à vaga de “professor da Faculdade de Leis de Coimbra”⁵⁷, no início da década de 1770. Esse dado é fundamental porque revela o conhecimento que ele tinha do direito canônico e das leis temporais: “todo poder que um ente criado exercita sobre outro seu

⁵³ “Segundo a alegoria greco-romana e suas retomadas, o mundo é objeto de representação própria e figurada pela poesia e prosa; segundo a alegoria hermenêutica, desde sempre existe uma prosa do mundo a ser pesquisada no mundo da prosa bíblica” (HANSEN, João Adolfo. op. cit., 2006, p. 91).

⁵⁴ “Sou dos que pensam que Gonzaga é nosso, sem embargo do nascimento português. E não o julgo brasileiro apenas pelas circunstâncias da sua vida aqui vivida, senão também pela feição do seu estro e inspiração, pelas condições mesmas do seu lirismo e do seu sentimento. Não é, todavia, possível desconhecer que o seu lirismo amoroso difere, pela falta de sensualidade, de ardência, efêmera talvez, mas forte, de paixão, de volúpia, do lirismo romântico, genuinamente brasileiro esse, si houvermos de aceitar as manifestações populares, na sua poética, como a representação exata da nossa emotividade amorosa” (VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira*. 2ª série. Rio de Janeiro: H. Garnier, livreiro-editor, 1901, p. 215).

⁵⁵ BRANCO, Camilo Castelo. *Curso de literatura portuguesa*. Lisboa: Matos Moreira, II, 1876. p. 249.

⁵⁶ “Há infinitos cruzamentos entre a Igreja e o Estado, ativos durante a Idade Média [...] Empréstimos mútuos, permuta de insígnias, símbolos políticos, prerrogativas e direitos de honra foram perpetuamente transportados entre o os líderes espirituais e seculares da sociedade cristã (KANTOROWICZ, Ernst H. *The King's Two Bodies: study in Mediaeval political theology*. 7. ed. Princeton: Princeton University Press, 1997, .p. 193).

⁵⁷ GRINBERG, Keila. Apresentação. In: GONZAGA, Tomás Antônio. *Tratado de Direito Natural*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. VII-XXXV. p. VIII.

semelhante não pode proceder senão de Deus [...] Deus aprova e confirma o título por que damos a qualquer o poder de governar”⁵⁸.

Por isso, não é produtivo entender a sua poesia como mero reflexo da realidade; tampouco detectar sinceridade, como fruto da psiquê que particularizaria o homem letrado ou resultaria da expressão subjetiva do poeta. Não será demasiado recordar que a categoria “autor” nem sempre foi concebida “como originalidade de uma intuição expressiva; como unidade e profundidade de uma consciência; como particularidade existencial num tempo progressista; como psicologia do estilo; como propriedade privada e direitos autorais”⁵⁹.

Gonzaga é um homem letrado, consciente de sua subordinação – também como súdito formado em Direito – ao Rei⁶⁰. Se, após a Revolução Francesa, ele “passou a ser concebido como uma diferença subjetiva sobreposta aos critérios dos gêneros dos *auctores* até então modelizados pela Retórica”⁶¹, tal realidade ainda não tinha cruzado o Atlântico e contagiado os poetas luso-brasileiros, que perseveravam na imitação do costume, na reprodução de gêneros elaborados com regras e preceitos bem definidos que classificam as matérias poéticas segundo usos particulares e retóricos.

Identificar a emulação e o estilo como critérios artísticos para interpretar os poemas de Gonzaga nos auxilia, inclusive, a lidar com as lacunas de *A Conceição*, pois permite afirmar, de antemão, que os fragmentos perdidos se desdobravam da Instituição Retórica e mobilizavam predicados do gênero épico. Por isso, as aproximações com Aristóteles, Cícero, Horácio⁶², Camões etc. são verossímeis e suprem, ainda que de forma precária e parcial, os versos cujo paradeiro ignoramos. Em poemas como os de Gonzaga, mesmo a imaginação pode ser regrada...

Os grandes males decorrentes de um naufrágio, no tempo de Gonzaga e nas adjacências do Império luso-brasileiro, são males naturais, como a tempestade que devasta o navio e

⁵⁸ GONZAGA, Tomás Antônio. *Tratado de Direito Natural*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 139.

⁵⁹ HANSEN, João Adolfo. op. cit., 1992, p. 28-29.

⁶⁰ “Para circunscrever a esfera de atuação dos magistrados, ele os define como pessoas públicas, representantes do rei, que por isso lhe devem obediência. Dessa forma, os magistrados sempre devem usar a lei de acordo com a vontade do soberano” Cf. GRINBERG, Keila. op. cit., p. XV-XVI.

⁶¹ *Ibidem*, p. XVIII.

⁶² Como recomendava Horácio (A POÉTICA Clássica (Aristóteles, Horácio, Longino). 12. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 58), “Muito importará se fala um deus ou um herói, um velho amadurecido ou um moço ardente na flor da juventude, uma autoritária matrona ou uma governanta solícita, um mascate viajado ou o cultivador duma fazendola verdejante, um cidadão da Cólquida ou um da Assíria, alguém criado em Tebas ou em Argos”.

evidencia a limitação dos remédios humanos. Por outro lado, esses eventos podem indicar castigo divino que pune o pecado dos mareantes. O incidente pode ser uma provação, em que os sobreviventes precisam demonstrar sua fé na Providência. A hipótese de que a narrativa seja “pessimista” se afigura um modo redutor de ler, pois leva em consideração o sofrimento ou o fracasso humano e desconsidera a figura de Deus, que é central e absoluta. Não podemos nos esquecer de que o poema, embora alargue os preceitos que outrora animaram a poesia de Camões, continua amparado no sentido transcendental da história, mesmo quando a experiência que retrata recapitula os dramas da máquina do mundo.

No poema *A Conceição*, Gonzaga continua atento ao preceito horaciano do *ut pictura poesis*, e permanece sob o respaldo da história como mestra da vida. A virtude ainda se baseia na mediania aristotélica, na moderação estoica dos afetos; a *persona* poética continua a emitir juízos segundo o ponto de vista do fidalgo aristocrata que valoriza a espada e as letras, mas que não desconsidera o valor da disputa no fórum. Posterior às primeiras estéticas, o poema ainda não é romântico, pois valoriza as convenções retórico-poéticas. Ainda assim, sua relação com a máquina mitológica já parece frágil, fugidia, como se se tratasse de um exercício de agudeza do poeta, a estilizar a experiência decorosa e verossímil, com a atenção voltada para as demandas do seu presente.

Referências

ALVES, Hélio J. S. *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001.

A POÉTICA Clássica (Aristóteles, Horácio, Longino). 12. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BRANCO, Camilo Castelo. *Curso de literatura portuguesa*. Lisboa: Matos Moreira, II, 1876.

BRITO, Bernardo Gomes de. *História trágico-marítima*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores/Contraponto Editora, 1998.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Obra Completa*. 5ª imp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Organização, apresentação e notas de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2008b.

Notas sobre *A Conceição*...

CÍCERO. As Familiares, 5, 12, *apud* HARTOG, François. *A história de Homero a Santo Agostinho*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 157.

CORTE-REAL, Jerônimo. *Naufração e lastimoso sucesso da perdição de Manoel de Sousa Sepúlveda, e Dona Lianor de Sá sua mulher e filhos, vindos da Índia para este Reino na nau chamada o galeão grande S. João que se perdeu no cabo de boa Esperança, na terra do Natal. E a peregrinação que tiveram rodeando terras de Cafres mais de 300 léguas até sua morte*. Lisboa: Oficina de Simão Lopez, 1594.

FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. *Os Lusíadas, de Camões, e a História Trágico-Marítima: por uma poética do bem comum*. Tempo, Niterói, v. 26, p. 500-521, 2020.

FURTADO, Joaci Pereira. O épico gonzaguiano e o naufrágio da jangada de pedra: história e retórica na epopeia de Tomás Antônio Gonzaga. *Rev. Let.*, São Paulo, v. 59, n. 2, p. 181-196, jul./dez., 2019.

GONZAGA, Tomás Antônio. *A Conceição: O Naufrágio do Marialva*. Transcrição, introdução e notas de Ronald Polito de Oliveira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Tratado de Direito Natural*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GRINBERG, Keila. Apresentação. In: GONZAGA, Tomás Antônio. *Tratado de Direito Natural*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. VII-XXXV.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11-43.

HANSEN, João Adolfo. As líras de Gonzaga: entre retórica e valor de troca. In: *Via Atlântica*, n. 1, p. 40-53, 1997.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Hedra, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.). *Épicos: Prosopopeia / O Uruguai / Caramuru / Vila Rica / A Confederação dos Tamoios / I Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial de São Paulo, 2008, pp. 17-91.

KANTOROWICZ, Ernst H. *The King's Two Bodies: study in Mediaeval political theology*. 7. ed. Princeton: Princeton University Press, 1997.

OLIVEIRA, Ronald Polito de. "Introdução". In: GONZAGA, Tomás Antônio. *A Conceição: o naufrágio do Marialva*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 19-72.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

OVÍDIO. Tristia, cantos II, vv. 19-22. In: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; TREVIZAM, Matheus; AVELLAR, Júlia Batista Castilho de. *Tempestades Clássicas: dos antigos à era dos descobrimentos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, p. 268-278.

PÉCORA, Alcir. Documentação histórica e literatura (a propósito das *Cartas Chilenas*). *REVISTA USP*, São Paulo, n. 40, p. 150-157, 1998-1999.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.

PÉCORA, Alcir. *A Conceição: uma epopeia jurídica*. In: _____. *Máquina de Gêneros*. 2ª ed. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2018, p. 169-187.

PINHO, Ruy Rebello. *História do Direito Penal Brasileiro: período colonial*. São Paulo: Bushatsky/Edusp, 1973.

RODOLPHO, Melina. *Écfrase e Evidência nas Leras Latinas: doutrina e práxis*. São Paulo: Humanitas, 2012.

SARAIVA, António José. *Luís de Camões: estudo e antologia*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira*. 2ª série. Rio de Janeiro: H. Garnier, livreiro-editor, 1901.

Recebido em: 30.05.2021

Aprovado em: 09.03.2022