

Outra Marília

Another Marília

Jean Pierre Chauvin

Universidade de São Paulo

Resumo: Neste ensaio, discute-se o modo como Marília é representada nos poemas líricos de Pedro Joaquim Antônio Correia Garção e nas liras de Tomás Antônio Gonzaga. Essa personagem nos convida a repensar as múltiplas acepções de seu nome, em diálogo com a poesia antiga, e reforça a hipótese de que a obra de Correia Garção demanda estudos de maior fôlego e precisão, evitando-se leituras anacrônicas.

Palavras-chave: Correia Garção; Arcadismo; Lírica; Retrato; Tópica

Abstract: In this essay we discuss how Marília was presented in Pedro Joaquim Antônio Correia Garção's lyric verses and in Tomás Antônio Gonzaga's lyres. This character invites us to think on multiple meanings about her name, in dialogue with ancient poetry, and it reinforces the hypothesis that Correia Garção's works demands longer-term studies, with more precision in a way to avoid anachronic lectures.

Keywords: Correia Garção; Arcadianism; Lyrical; Portrait; Topic

*Uma casa primeiro, mulher e boi de lavoura,
É o que tens de arranjar. Solteira, que siga teus bois.*
(Hesíodo)¹

*Dos versos meus, Aléxis, nem cogitas?
Nem dó te inspiro? Tu, cruel, me matas.*
(Virgílio)²

É provável que, entre aqueles que estudam a poesia árcade luso-brasileira, o nome Marília evoque as líras compostas por Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) no final do século XVIII. No entanto, a personagem já estava presente em poemas atribuídos a Pedro Joaquim Antônio Correia Garção (1724-1772)³. Esse dado sugeriu a Jorge de la Serna⁴ diálogos produtivos entre os versos de um e outro. Algo vantajoso, do ponto de vista analítico e interpretativo, pois evidencia que não era a suposta originalidade dos poetas que estava em jogo.

Para o historiador mexicano, “a fonte mais direta” de algumas “líras de Gonzaga seria o soneto [LXI] de Correia Garção, pois além, do tema clássico, é surpreendente a semelhança do tratamento e do léxico utilizado” (SERNA, 1995, p. 83). A observação, de fato, procede: podemos estabelecer intercâmbios entre numerosos poemas de Garção e Gonzaga, como se pode ver:

Não cobre vastos campos o meu gado,
O maioral não sou da vossa aldeia,
Do meu trabalho como, mas Dirceia
Ainda que sou pobre, vivo honrado.
(CORREIA GARÇÃO, 1957, p. 64)

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
Que viva de guardar alheio gado;
De tosco trato, d'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.
(GONZAGA, 1996, p. 573).

1 O Trabalho e os Dias (HESÍODO, 2011, p. 81).

2 “Alexis, Écloga II” (VIRGÍLIO, 2008, p. 49).

3 “Correia Garção era “filho de um ‘fidalgo da Casa Real’, cavaleiro professor da Ordem de Cristo, Familiar do Santo Ofício da Inquisição (...), Oficial Maior da Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e Guerra” (SARAIVA, 1957, p. VII) Como muitos de seu tempo, o poeta cursou Direito em Coimbra, entre 1742 e 1748 e ocupou cargos públicos. Como poeta, congregou homens letrados, padres e militares em sua residência. Na década de 1750, integrou a Arcádia (fundada em 1756). De acordo com Rodrigues Lapa, o poeta era “filho de pais abastados. Seu pai desde criança inculcou-lhe a leitura de Vieira, o que pode explicar o seu futuro purismo e a elegância da sua frase. Cursou Direito em Coimbra, mas era fraco de constituição e parece não ter concluído o curso. Casou e fixou-se num emprego público”. Na Arcádia Lusitana, “durante algum tempo foi o chefe dos novos poetas e o principal estimulador da nova Academia” (LAPA, 1967, p. 2). Para Hernani Cidade, “Garção, que foi logo considerado o mais dotado de todos os seus confrades, é presidente da Arcádia e, como tal, o porta-voz de uma escola que procura não só efectivar os princípios, senão também precisá-los, esclarecê-los, em frequentes conferências e dissertações. Para Garção devia a poesia ser de nobre simplicidade e pureza de frase” (CIDADE, 1975, p. 255).

4 “Que Gonzaga conhecia a obra de Correia Garção é o mais seguro e é até bem possível que, ao chegar a Ouro Preto em 1782, levasse consigo a primeira edição póstuma, aparecida em 1778, do chefe da Arcádia Lusitana” (SERNA, 1995, p. 94).

O teor e o estilo dos versos permite afirmar que o intertexto existe. Porém, o comportamento dos pastores pintados por Garção e Gonzaga não poderia ser mais contrastante: enquanto o primeiro sofre pelo afeto não correspondido, Dirceu celebra a vida ao lado da companheira. Curiosamente, a despeito das diferenças, há outros fatores de aproximação entre as figuras.

No primeiro volume das *Obras Completas de Correia Garção*, publicadas sob os cuidados de Antônio José Saraiva em 1957, há diversos poemas supostamente endereçados a uma senhora chamada Maria Joaquina de Gusmão e Vasconcelos⁵. Seis deles são sonetos⁶ em que a *persona* poética declara seu amor inabalável por Marília, a despeito de ela ser descrita ora como indigna, portadora de “olhos traidores”, ora como superiora à condição do retratista, com seus “angélicos olhos triunfantes”. Ou seja, ora é personagem elegíaca, tal como a Cinthia de Propércio, que lhe nega o amor e o trata de modo cruel; ora é personagem lírica, tal como Beatrice de Dante ou outra Dona Angelicata, como a de Petrarca.

De modo geral, os sonetos representam um amor não correspondido. A dicotomia central é que o enunciador almeja que seus versos sejam dignos dos olhos de “Marília bela”⁷ (como se lê no soneto “IV”), o que não impede, porém, que ela seja descrita como mulher que possui olhos “movidos / Com formoso desdém”. Ora, é justamente a essa figura de olhos “fermosos” que o enunciador sugere o intercâmbio entre a contemplação e a audiência, sintetizadas no diálogo entre visão e audição: “Qual fiquei de te ver, fique de ouvir-me”.

Como dizia, um aspecto frequentemente observado pela crítica diz respeito ao nome das personagens que participam das composições de Correia Garção e Tomás Antônio Gonzaga, mas também da poesia de Cláudio Manuel da Costa, Basílio da Gama, dentre muitos outros. Recorde-se que “Marília” é uma personagem da ficção, usada por diversos poetas, em várias línguas ao longo de muitos séculos. Além disso, “Dirceu” não é Tomás, pois Dirceu é outra personagem da ficção, pastor da arcádia, cujo nome remete a Píndaro. Havia, sim, uma ficcionalização, não da realidade, mas de afetos e ações verossímeis. Marília vincula-se, também, a Amarilis (nome usado desde Teócrito, passando por Virgílio e muitos outros, para se referir à própria poesia de caráter pastoril) – planta de caule longo que dá flores. Outro sinal de que o nome representa outros elementos: no poema “LXVIII”, seus olhos são retratados como um norte, uma rota de fuga em meio à tempestade:

De proceloso mar vejo cingida
D’Amaryllis a angélica morada,
De veladores Argos vigiada,
D’adamantinas torres defendida.

Em vão, em débil barca, a embravecida
Fúria do pego espero ver domada,
Que encapelando-se a branca carne irada
Quase no fundo a vejo submergida.

5 Recorde-se que certa crítica literária costuma sugerir que se identifique a personagem Marília a Maria Doroteia Joaquina de Seixas, a mulher a que, em tese, aludiam os versos de *Marília de Dirceu*.

6 Além deles, há menção a Maria Joaquina de Gusmão e Vasconcelos em dois poemas na seção “Odes”, que não serão analisados neste ensaio.

7 “Marília Bela” é um estribilho recorrente em *Marília de Dirceu*.

Mas, se nos seus olhos lúcidas estrelas
Com amorosa luz fixa e constante
Me guiam entre as hórridas procelas,

Eu vencerei as ondas triunfante,
E, alucinando as fortes sentinelas,
Farei cair os muros de diamante.
(CORREIA GARÇÃO, 1957, p. 71).

Estamos diante de um soneto em versos decassílabos, que tematiza a fúria do mar em contraponto à posição sólida da mulher, elevada acima da tormenta (“nos seus olhos lúcidas estrelas”), na “angélica morada” cercada por “muros de diamante”. Recorrer a “Amaryllis” é uma ação engenhosa pois, simultaneamente, evoca as églogas de Virgílio (onde o nome também identificava uma mulher); alude à altivez da personagem feminina⁸ (em contraste com a condição enfrentada pela *persona* poética); e faculta a manutenção do ritmo adequado à métrica adotada nos poemas. Marília, vale recordar, é um anfíbraco, quer dizer, o “pé formado por uma sílaba longa entre duas breves” (CAMPOS, 1978, p. 22) – o que colabora com a simetria dos versos em que o nome aparece: “Gentil Marília, me mostrou um **dia**”; “Cantar Marília ouvi **tão docemente**” etc.

Deve-se ressaltar que, assim como muda a dicção dos pastores, as “Marílias” retratadas também ganham figuras por vias distintas. Em Correia Garção, a personagem é representada de modo oscilante: ora o enunciador se detém nos dotes físicos, capazes de lhe perturbar o juízo mover seus afetos; ora atribui tirania ao comportamento da criatura, já que ela não corresponde aos seus cuidados⁹:

Entrava a doce voz tão brandamente,
Quais entram n’alma os olhos seus, movidos
Com formoso desdém, quando rendidos
Pisa desejos mil tiranamente.
(CORREIA GARÇÃO, 1957, p. 7).

Já nas líras de Gonzaga, o retrato de Marília é, por assim dizer, mais homogêneo e estável, o que certamente não deriva de falta de carga emocional, mas da combinação de uma soma de artifícios, como quer o texto poético. Como observou João Adolfo Hansen (1997, p. 45),

(...) quase invariavelmente o eu poético constitui a personagem Marília como ouvinte silenciosa de pequenas tramas que formam estórias da experiência passada e projetos de vida futura, de modo que a fala deliberativa de Dirceu também poderia ser caracterizada estilisticamente conforme o modelo do gênero tragicômico pastoral doutrinado por Guarini. Sua dicção funde situações narrativas e caracteres de estilo baixo com os de estilo alto.

8 Provavelmente seja uma analogia com o formato alongado do caule que eleva a flor acima dos outros seres, como sugere Jorge de la Serna (1995).

9 Correia Garção talvez tenha se valido de lições encontradas no *Tratado do Amor Cortês*, de André Capelão (2000, p. 7), a exemplo desta: “Fácil é ver que o amor é uma paixão. Isto porque angústia nenhuma é maior que a provocada por ele, pois o enamorado está sempre no temor de que sua paixão não atinja o resultado desejado e de que seus esforços sejam baldados”.

Além de Tomás Antônio Gonzaga aplicar os preceitos que orientam a composição do retrato¹⁰, emulando modelos encontrados em Teócrito, Virgílio, Petrarca, Camões etc., Marília cumpre o papel de sua interlocutora, como demonstrou Heidi Strecker-Gomes (2020, p. 63):

Marília passa a ter uma relação de proximidade com o poeta, passa de interlocutora contemplativa à presença invocada. Há um procedimento gradativo de aproximações em que o vocativo passa de “Marília” à “Marília bela” até se transformar em “gentil pastora”. Marília passa a ser dona do poeta e de seus bens. Destinatária e *persona* poética agora harmonizam-se, ambos ocupando o espaço poético: pastor e pastora formam um par e o afeto da gentil pastora corresponde ao perfil do pastor que se exhibe e se declara.

Essa combinação de estilos, alto e baixo, também caracterizava a poesia lírica de Correia Garção. Porém, a diferença, em relação à figura criada por Tomás Antônio Gonzaga, é que a sua Marília sempre está em posição superior. O enunciador de Garção se ressentia porque ela espezinha seus afetos, despreza o seu sofrimento, negligencia os males que nele provoca. Ou seja, no retrato da sua personagem, conjugam-se aspectos físicos e morais¹¹ - algo que não ficará tão explícito em *Marília de Dirceu*.

Outro dado importante reside na alternância de impressões/juízos sobre a aparência/essência da figura, que se lê em Correia Garção, parece se espelhar na sonoridade e no ritmo dos versos. Em todos eles, o acúmulo de consoantes nasais sugere a ideia de movimento contínuo, materializados em verbos no gerúndio (“Lutando com mil sustos, mil pesares”; “Os antigos poetas **fabulando**”), em adjetivos (“Entre festões de estrelas **radiantes**”; “Por colunas e frisos **rutilantes**”; “Aos pedestais atados, mil **amantes**”; “Memoraram o caso **miserando**”) e em advérbios (“Movendo longas asas **brandamente**”; “Mas retinindo um silvo, **de repente**”; “Seus olhos o assaltavam **de repente**”).

A mulher flutua, paira acima do horizonte, enquanto a *persona* poética padece com o desamor de Marília. Altivez contra sujeição; movimento em face da fixidez; ação *versus* contemplação. No que diz respeito à disposição das estrofes e versos, os seis sonetos dedicados à Marília de Garção são estruturados em decassílabos e obedecem ao mesmo esquema de rimas (ABBA/ABBA nos quartetos; CDE/CDE nos tercetos) – exceção feita ao poema “V”, em que os quartetos seguem o padrão CDC/DCD:

O poder milagroso da harmonia,
Que no peito em triunfo campeava,
Na mão por palma os olhos seus trazia.

10 “Seria útil considerar o ‘retrato’ como uma forma de ‘representação’, seja através das artes plásticas, seja através da poesia. Aqui, a aproximação entre a retórica e a poética se evidencia, já que a representação elogiosa de uma personagem aproxima o retrato do gênero epidítico, em que [...] o elogio ou vitupério poder ser de três tipos: coisas externas, corpo e ânimo’ (Rodolpho, 2012, p. 27). Como dizia Teão, no século IV d.C. (1991, p. 124), ‘Um encômio é uma composição que ressalta a grandeza das ações nobres e as outras boas qualidades de determinada personagem’. Por sua vez, Aftônio (1991, p. 236) ajuizava que ‘[...] encômio é uma composição expositiva das qualidades próprias de alguém. [...] Há de se encomiar personagens e coisas, circunstâncias e lugares, animais e, ademais, árvores’. Ao compor o perfil de uma figura, podemos dar ênfase a suas qualidades ‘internas’, ou ‘ânimo’, (que dizem respeito a suas virtudes morais, modo de pensar, maneiras de agir etc), ou a seus atributos ‘externos’, ou ‘corpo’ (relacionados a sua compleição física, força, fala etc.)” (CHAUVIN, 2019, p. 18).

11 “El retrato suele tener una parte física y otra moral; pero, mientras que los caracteres morales se enumeran sin someterse, al parecer, a un orden preconcebido, no sucede lo mismo con los rasgos físicos, que obedecen, por lo general, a un patrón rígido, de acuerdo con el esquema tripartito cabeza-tronco-extremidades (...) la mirada es siempre descendente. En la fisonomía se enumeran sucesivamente y por este orden - aunque pueda omitirse algún elemento - los cabellos, la frente, las cejas, los ojos, las mejillas, la nariz, la boca, los dientes y la barbilla (Senabre, 1997: 13-14)” (MÁRQUEZ, 2001. p. 147-148).

Eu, que ao carro fatal atado andava,
 Se era vê-la ou ouvi-la não sabia:
 Sei que os novos grilhões não estranhava
 (CORREIA GARÇÃO, 1957, p. 7).

Face à regularidade com que os versos foram arquitetados, torna-se difícil sustentar que se trata de poemas resultantes da espontaneidade do poeta, especialmente se combinarmos esses aspectos formais aos recursos utilizados na descrição da personagem¹². O rosto, como convém à técnica do retrato, é referido em todos os sonetos, quase sempre a enfatizar os olhos e, eventualmente, os cabelos¹³. No soneto “II”, lemos “A teu rosto gentil, olhos traidores” (p. 4); em “III”, “Teus angélicos olhos triunfantes” (p. 5); no poema “IV”, “Que são dos olhos teus meus versos dinos” (p. 6); o soneto “V” traz: “Seus olhos o assaltavam de repente” (p. 7); em “VI”, “O doce Amor nos olhos teus formosos” (p. 8), e no poema “XLIX”, “Cheio de luz o rosto prateado” (p. 51).

Outra diferença, em relação ao que encontramos em *Marília de Dirceu*: os cenários onde está a Marília pintada por Correia Garção mudam constantemente. O primeiro soneto reproduz o altar no interior de um templo grego; o poema seguinte sobrepõe os olhos da mulher às “estrelas radiantes”; o terceiro alude aos deuses do Olimpo; o próximo pinta o carro de Vênus; o quinto transcorre entre “íngremes outeiros pedregosos”, com “altas faias, álamos frondosos”; o sexto se passa durante a trilha em meio ao “íngreme rochedo pendurado”, com “os olhos alongando pelo prado”.

No que se refere à paisagem, cumpre advertir que, a exemplo dos rios, regatos, bosques e prados – tão frequentes na poesia de temática pastoril – também as pedras, penhas e rochedos são recorrentes na poesia setecentista. A poesia de Tomás Antônio Gonzaga está repleta desses elementos:

Quando lewares, Marília,
 Teu ledto rebanho ao prado,
 Tu dirás: Aqui trazia
 Dirceu também o seu gado.
 (GONZAGA, 1996, p. 642).

Por isso mesmo, é incompreensível que parte considerável da crítica brasileira continue a desprezar a importância desses elementos, atribuindo sua ocorrência à feição supostamente personalista (e, por vezes, com reverberação nacionalista¹⁴), dos versos em que aparecem. Em

12 Hermógenes (1991, p. 193) ensinava que: “Uma *etopeia* é a imitação do caráter de uma personagem proposta, por exemplo: ‘que palavras Andrômaca pronunciaria diante do cadáver de Heitor? [...] umas são simples, quando se propõe a alguém que conversa consigo mesmo; outras, duplas, quando se propõe a alguém falando a outro’ [...] As *etopeias* seriam subclassificadas em ‘morais’, ‘emotivas’ e ‘mistas’, em que as desta terceira modalidade combinariam traços do caráter e da emoção da personagem.”

13 Em *Eikónes*, de Luciano, durante o “diálogo entre dois pintores, Licino comenta com Polístrato a respeito de uma donzela que o deixou estupefato. Curioso, Polístrato quer que o outro lha descreva. Para tal, Licino propõe convocar a ajuda dos antigos artífices, e logo elenca várias estátuas, certificando-se de que o seu interlocutor as conheça: a Afrodite de Cnido, de Praxiteles; a Afrodite de Alcamenes; a Afrodite Sosandra, de Cálamis; e a Atena Lemnia, de Fídias. A partir das partes da face de cada estátua, Licino descreve a Polístrato o rosto da donzela, facilitando, assim, melhor a fantasia do interlocutor. A ordem exata das descrições dada por Luciano é esta: 1º. cabeça (*kephalē*) 2º. cabelo (*komē*) 3º. testa (*metōpon*) 4º. sobrancelha (*ophýs*) 5º. olhos (*ophthalmoi*) 6º. maçãs do rosto (*mēla*) 7º. bochechas (*pareiā*) 8º. nariz (*rhīna*) 9º. boca (*stóma*)” (ZUC-CARO, 2019, p. 158-159).

14 Luís André Nepomuceno (2002, p. 188) lembra que “Gonzaga, entretanto, era português, a despeito de certas tentativas de críticos românticos de lhe atribuírem uma identidade colonial definitivamente abasileirada”.

verdade, esses ingredientes participam de lugares-comuns que povoam a poesia bucólica, desde a Antiguidade greco-latina. Bastaria percorrer os versos de Teócrito, Virgílio, Petrarca, Camões¹⁵ e dos poetas setecentistas em geral¹⁶, para constatar o largo uso dessas e de outras tópicas – especialmente se levarmos em conta os usos retórico-poéticos do termo.

Como sabemos, um dos limites da leitura impressionista costuma ser dado pela fundamentação histórica – que considera as motivações teológico-políticas e a obediência a preceitos retórico-poéticos, bem como a imitação virtuosa de modelos pelo homem letrado em seu tempo. De fato, não há sentido algum em psicologizar a descrição de retratos ou ambientes, como se se tratasse de indícios de particularidade autoral¹⁷, individualidade do sujeito criador, ou obsessão condicionada pela melancolia do autor empírico¹⁸.

Afinal, quando se submete a interpretação do texto ao presumível “estado de alma” com que o homem letrado teria composto os versos, sobrepõe-se o critério de honestidade intelectual ao labor poético. O artifício, algo imprescindível quando se escreve poesia, por vezes é sobrepujado em vista do teor dito alegadamente “confessional” do poeta¹⁹. Quer dizer, o fato de os poetas árcades arquitetarem os versos no campo não é um extravasamento pessoal, mas um pré-requisito do poema pastoril, inscrito no gênero lírico.

Para melhor ilustrar o distanciamento entre poeta e a *persona* poética que inventa, vejamos o que diz o soneto “LXIII”, que elege Clara como objeto das atenções do enunciador:

Amor nos olhos da formosa Clara,
Armado não de setas, de ternura,
Cruéis vinganças implacável jura,
Guerra fatal aos corações declara.

Dos brandos tiros que d’ali dispara
Ninguém pode, ninguém fugir procura,
Que do mesmo poder da formosura
Nenhum peito de bronze se depara.

15 “[...] um touro, erguendo-o pelos cascos, do monte / trouxe-o e deu a Amarílis: então as outras mulheres / alto gritaram, porém o vaqueiro morreu de rir” (TEÓCRITO *Apud* NOGUEIRA, 2012, p. 158). “Ide, rebanho venturoso outrora, / Ide, cabrinhas: em frondente lapa / Estendido, não mais hei de avistar-vos / De sarçoso rochedo penduradas” (VIRGÍLIO, 2008, p. 35). “Ela falava com tal fúria em riste, / que tremer me fazia dentro da pedra, / ouvindo: ‘Eu não sou quem tu crês!’” (PETRARCA, 2014, p. 65). “Silvestres montes, ásperos penedos, / compostos em concerto desigual, / sabeí que, sem licença de meu mal, / já não podeis fazer meus olhos ledos” (CAMÕES, 208, p. 269).

16 “Se meu peito padece, / O rochedo mais duro se entenece” (OLIVEIRA, 2005, p. 13). “E então, estupefacto, mudo, e quedo / Assi’estou de males aturdido; / Qual junto de um penedo, outro penedo” (JAZENTE, 1983, p. 139). “Destes penhascos fez a natureza / O berço em que nasci: oh! Quem cuidara / Que entre penhas tão duras se criara / Uma alma terna, um peito sem dureza!” (COSTA, 1996, p. 95). “Por entre as penhas / De incultas brenhas / Cansa-me a vista / De te buscar; / Porém não vejo / Mais que o desejo, / Sem esperança / De te encontrar” (PEIXOTO, 1996, p. 974). “Absorto, convulso, e frio, / Deixo de erriçada grenha / A Fúria em cônica penha, / Seu lar medonho, e sombrio: / Debalde luto, e porfio / Contra a Sorte desde então; / Céus! Não achar compaixão! / Céus! Amar sem ser amado! / Bárbara lei do meu fado!” (Bocage, 1875, p. 106). “Por ti penhas, e troncos / Respirando alegria / Cantam sonoros versos / Neste ditoso dia” (QUITA, 1766, p. 48).

17 [...] parte importante da tradição crítica brasileira tem reconhecido traços realistas do poeta [Silva Alvarenga], sobretudo por interesse histórico moderno de estabelecê-los como indícios da superação do seu próprio período nas letras coloniais, isto é, mais precisamente, com o intuito de descobrir nos poemas os signos da formação daquilo que posteriormente se definiria como sistema particular de uma literatura nacional (PÉCORA, 2001, p. 191-192).

18 “A recusa da empiria que a caracteriza [lira de Gonzaga] não significa, porém, que recusa o sensível. Ao contrário, porque é aristotélica e horaciana, 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 [...]” (HANSEN, 1997, p. 49).

19 “Não há nada na obra desses poetas [mineiros] que a possa extrair do arcadismo português, mas como na poesia de Bocage e de Anastácio da Cunha já se podem distinguir uma ou outra vez uns como prenúncios do romantismo, assim em certos dos nossos árcades é de observar alguma coisa que representava, na emoção mais sincera ou no aproveitamento do elemento brasileiro, uma força renovadora ainda sem consciência de si mesma” (BANDEIRA, 2009, pp. 18-20).

Seus lindos olhos com desdém movidos
Pisam desejos mil, rendem mil peitos,
Lançam por terra corações feridos.

Se esquivos causam tão cruéis efeitos
Inda causam mais ânsias, mais gemidos
Quando se deixam ver a amor sujeitos.

Repare-se, ainda, em como o poeta mobiliza os mesmos lugares-comuns com que se refere a outras personagens femininas, como Lídia e Lília:

Perdoa, Lídia, se blasfemo e grito,
Que ponche também faz dizer verdades:
É Marília formosa; mas ingrata...
Creio que o tempo muda.
(CORREIA GARÇÃO, 1957, p. 88)

No soneto “XXVII”, Lília se presentifica durante o sonho de Corydon:

Numa galé mourisca aferrolhado,
Ao som do rouco vento que zunia,
Sobre o remo cruzando as mãos, dormia
O lasso Corydon, pobre forçado.
Em agradáveis sonhos engolfado,
Cuidava o triste, que o grilhão rompia,
E que entre as ondas Lilia branda via
Talhar c’o branco peito o mar salgado.
(CORREIA GARÇÃO, 1957, p. 29)

Não poderia faltar Nise, outro nome recorrente na tradição pastoril:

Ontem se foi daqui Nise formosa,
Nise nosso prazer, nossa alegria:
Tornou-se em feia noite o claro dia.
Cobriu-se o Sol de sombra pavorosa.
(CORREIA GARÇÃO, 1957, p. 47)

O que esses versos nos autorizam a dizer sobre as “sinceras” afeições do poeta? Nada além daquilo que o poema admite, respeitadas as margens da convenção árcade, e lembrando que o poeta cria uma *persona* para enunciar cenas que ora envolvem personagens humanas, ora finge dialogar com as musas²⁰. Seja como for, para compor versos adequados ao gênero lírico, o poeta elege a forma (ou espécie) soneto. As estrofes, em torno de Nise²¹, seguem aos mesmos

20 Como alertava Francisco Achcar (1994, p. 43), “(...) é ainda muito frequente o entendimento da sinceridade como correspondência (alguma forma de correspondência, psicológica, sociológica, filosófica) entre o eu-lírico e a experiência extrapoética do poeta. A concepção romântica de sinceridade como verdade poética – ‘a poesia é verdadeira porque corresponde ao estado de espírito do poeta’ – não foi abandonada por boa parte da crítica e da historiografia literária”.

21 “Nise” é outro nome que preside a poesia bucólica desde a Antiguidade greco-latina. O nome também participa da lírica camoniana: “Apartava-se Nise de Montano / Em cuja alma, partindo-se, ficava” (CAMÕES, 2008, p. 271). Para citar outro poeta do século XVIII, No Soneto “XIII”, de Cláudio Manuel da Costa, lemos: “Nise? Nise? Onde estás? Aonde espera / Achar-te uma alma que por ti suspira / Se quanto a vista se

expedientes empregados para falar sobre Marília. Estamos diante de rimas interpoladas nos quartetos, segundo o esquema ABBA/ABBA. Nos tercetos, temos CDE/CDE, repetindo os recursos utilizados no soneto “V”.

Portanto, há que se interpretar os retratos de Marília não como mera transposição das mulheres que os teriam inspirado, mas como construção poética. Quando participa do verso na condição de figura a quem o poeta se dirige, ela deixa de corresponder à “Maria”, mulher empírica, e assume estatuto da criatura de papel. Como tal, é figura restrita aos ditames da convenção, o que não significa limitação do poeta ou empobrecimento do modelo a que alude. A seu turno, a *persona* lírica não se confunde com o súdito reinol e dileto membro da Arcádia Lusitana, Correia Garção.

Ademais, tanto Marília quanto o enunciador dos versos são entidades concebidas pelo poeta, homem letrado que conhece retórica e poesia. Sob essa perspectiva, o retrato não transpõe a *pessoa* Maria Joaquina de Gusmão e Vasconcelos para os versos – ainda que ela tivesse privado do convívio com o poeta. A caracterização a cargo de Correia Garção alude a traços dela, mas em forma de síntese que ressalta aspectos que interessam à invenção do poema.

Ora, é justamente por se tratar de uma composição que dialoga com a tradição que os aspectos físicos e os traços morais da personagem tanto podem ser amplificados quanto reduzidos, se comparados à forma humana – a quem, por sinal, não temos acesso. De um modo ou de outro, está feito o convite para que se (re)conheça a poesia de Correia Garção e não se despreze o fato de que ela circulou em outro tempo, segundo outras regras, modelos e tópicos.

Referências

ACHCAR, F. **Lírica e Lugar-Comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português**. São Paulo: Edusp, 1994.

BANDEIRA, M. **Apresentação da Poesia Brasileira: seguida de uma antologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BOCAGE M. M. B. du. **Obras Poéticas**. Vol. III. Porto: Imprensa Portuguesa, 1875 [PDF].

CAMÕES, L. de. **Obra Completa**. 5ª reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CAMPOS, G. **Pequeno Dicionário de Arte Poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAPELÃO, A. **Tratado do Amor Cortês**. Trad. Ivone C. B. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CHAUVIN, J. P. Camões, Retratista. **Revista Letras**, Santa Maria, Especial, n. 1, p. 13-31, 2019.
dilata, e gira, / Tanto mais de encontrar-te desespera!” (COSTA, 1996, p. 56).

CIDADE, H. **Lições de Cultura e Literatura Portuguesas**, 2º vol. 6ª ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1975.

CORREIA GARÇÃO. **Obras Completas: poesia lírica e satírica**, vol. 1. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1957 (Editado por Antônio José Saraiva).

COSTA, C. M. da. **Obras**. In: **A Poesia dos Inconfidentes**. Rio de Janeiro: 1996, p. 47-305.

GONZAGA, T. A. **Marília de Dirceu**. In: **A Poesia dos Inconfidentes**. Rio de Janeiro: 1996, p. 572-708.

HANSEN, J. A. As líras de Gonzaga: entre retórica e valor de troca. **Revista Via Atlântica**, n. 1, São Paulo, 1997a, pp. 40-53.

HESÍODO. **O Trabalho e os Dias**. Trad. Luiz Otávio Mantovaneli. São Paulo: Odysseus, 2011.

JAZENTE, A. de. **Poesias**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983 (Organizado por Miguel Tamen).

LAPA, M. R. Pedro Antônio Correia Garção. In: LAPA, M. R. **Poetas do Século XVIII**. Lisboa: Seara Nova, 1967, p. 2.

MÁRQUEZ, M. A. **Retórica y Retrato Poético**. Huelva: Universidad de Huelva, 2001.

NEPOMUCENO, L. A. **A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo na arcádia brasileira**. São Paulo: Annablume; Patos de Minas: Unipam, 2002.

OLIVEIRA, M. B. de. **Música do Parnaso**. Cotia: Ateliê, 2005 (edição de Ivan Teixeira).

PÉCORA, A. **Máquina de Gêneros**. São Paulo: Edusp, 2001.

PEIXOTO, A. **Poesias**. In: **A Poesia dos Inconfidentes**. Rio de Janeiro: 1996, p. 957-988.

PETRARCA, F. **Cancioneiro**. Trad. José C. P. Cotia: Ateliê; Campinas: Editora Unicamp, 2014.

QUITA, D. dos R. **Obras Poéticas**, Tomo I. Lisboa: Oficina de Miguel Manescal da Costa, 1766 [PDF].

SARAIVA, A. J. Introdução. In: CORREIA GARÇÃO. **Obras Completas**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1957, p. VII-LXII.

SERNA, J. A. R. de la. **Arcádia: tradição e mudança**. São Paulo: Edusp, 1995.

STRECKER-GOMES, H. **Figura de Marília: aspectos da poética de Tomás Antônio Gonzaga**. Orientador: Jean Pierre Chauvin. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2020.

TEÓCRITO. **Idílios**. In: NOGUEIRA, É. **Verdade, Contenda e Poesia nos Idílios de Teócrito**. São Paulo: Humanitas, 2012.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Trad. Odorico Mendes. Cotia: Ateliê; Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

WILLIAMS, R. Bucólico e antibucólico. In: WILLIAMS, R. **O Campo e a Cidade: na história e na literatura**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 29-64.

ZUCCARO, L. **O discurso evidente: Um estudo da descrição na obra impressa de Manuel Botelho de Oliveira**. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. Orientadora: Adma Fadul Muhana. São Paulo: FFLCH/USP, 2019.