

ARCADISMO: A CIFRA LIBERTÁRIA

Camilo Cavalcanti

camilo.cavalcanti@gmail.com

APROXIMANDO-NOS DO ARCADISMO

O que marca a presença do Arcadismo é a disseminação tardia de Arcádias, espécies de Academias, que reuniam escritores interessados no **bom gosto**, em superação ao **mau gosto** barroco. Há uma forte recusa ao Barroco, pelo seu excesso que dismantela os moldes clássico-renascentistas de equilíbrio e sobriedade. O fenômeno de propagação dessas Academias se deu, na Europa, durante o século XVIII e, no Brasil, durante a virada do século (XVIII-XIX).

O conceito de Arcadismo, assim como o de Barroco, é **importado** da Europa para identificar, na Literatura Brasileira, novas manifestações particulares de nossa cultura. O diálogo entre Brasil e Europa é grande, mas algum aspecto nacional quase sempre escapa ao paralelismo mais restrito.

Então, em sua essência, o termo Arcadismo novamente recorre a uma experiência européia, a um contexto europeu.

CONHECENDO A ESTRUTURA DO ARCADISMO

Como o funcionamento desses grupos academicistas se dava por imitação, filiação e obediência, alastrou-se uma moda literária, quer dizer, uma convenção de linguagem, bem típica do pensamento clássico. A esta convenção deu-se o nome de **pastoralismo**, já que o poeta — o árcaide — adotava um nome literário-fictício de pastor de ovelhas, no chamado **fingimento poético**. O espaço lírico sugerido pela leitura dos poemas, então, precisava dar lugar a um campo, a uma vida campesina, a toda uma subjetividade própria desse pastor ficcional; daí surge o **bucolismo**, em visitação ao que é bucólico (cf. dicionário: relativo à vida natural, do campo e ou dos pastores).

Nessa ficção poética, valores e utopias são acionados. Quanto aos valores, os árcades acreditavam na **ragion poética**, “um racionalismo de base que não exclui, antes estimula, a fantasia” (Moisés,

LIVRO DOS MINICURSOS EXTRAS

1974: 39); difundiam o princípio estético de amputar o supérfluo e o excesso (ornatos) da poesia barroca — daí *inutilia truncat* (mutilar inutilidades); estruturavam um esquema universal de ambientação que permite generalidades aproximativas entre poetas, embora cada uso do esquema provocasse uma caracterização específica e diferenciadora do espaço-poético — daí *locus amoenus* (lugar ameno). Quanto às utopias, quer-se viver intensamente o dia de hoje, sem preocupações com o amanhã — daí *carpe diem* (desfrutar o dia); pretende-se, igualmente, buscar o sossego de uma vida longe das vaidades burguesas, de um retiro pacato e quase anônimo — daí *medianitas* (mediania); deseja-se, também, um tempo des-historizado, quer dizer, uma visitação ao mítico originário (Idade do Ouro), à mitologia (paganismo) e à história — daí *in illo tempore* (naquele tempo), para fugir da cidade — daí *fugere urbem*.

A ESSÊNCIA DO ARCADISMO

Mais importante do que valores e utopias é a essência do Arcadismo, percebida quando sondamos a linguagem/poiesis (agir-pensar). O pensamento árcade se expressa numa profunda ligação com o **Liberalismo**, pai do Iluminismo e do Direito Natural. Mas, como a lógica do sistema ainda operava o Controle do Imaginário, isto é, a opressão, a censura e o poder alienador, na permanência de paradigmas absolutistas, as fontes liberais do Arcadismo eram trabalhadas veladamente, como **transgressão** do sistema opressor em direção à plenitude existencial (*entre-texto*). Por isso, o Arcadismo é a **cifra do APELO por liberdade**, que, na feição brasileira, *re(a)presenta poeticamente* o ideário da Inconfidência Mineira. Assim, o Arcadismo é literatura em seu mais alto grau, manifestando-se como um radical “ato de liberdade” (Portella, 1974), tanto no conteúdo cifrado e codificado, quanto na estrutura que se dobra para transpassar a censura e os limites do texto/doxa.

CIFRA DO APELO POR LIBERDADE? O QUE É ISTO?

A cifra é uma **codificação da linguagem**, com vistas a ocultar um significado subversivo:

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

A cifra representava, obviamente, uma escritura sectária. Referia-se a um segredo, um santo-e-senha, cuja chave só iniciados podiam conhecer. [...] / Às vezes, se tratava apenas de identificar entre si os iniciados em uma causa, em uma ordem, em uma congregação. Daí que, facilmente, a cifra passasse a ser usada como chave de conspiração. (Serna, 1995: 13)

Por trás da cifra bucólica e alienada ou panegírica e conformista, esconde-se um protesto veemente, isto é, uma crítica em favor do engrandecimento da nação:

Uma das funções da Arcádia era, por isso, a de formar grandes oradores, panegeristas que, dominando os segredos da eloquência, fossem capazes de “comover, arrebatat e persuadir” as pessoas [...] A atenção principal para cumprir com essa incumbência haveria de dirigir-se à crítica, sem a qual, e sem o método que ela reclama, seria impossível a regeneração do gosto, e seria impossível, também, restituir-lhe o crédito à nação. (Serna, *op. cit.*, p. 19)

Então, o Arcadismo lidará com a censura de forma positiva, encontrando nela um catalisador do vigor poético que nasce em meio ao esforço de **vencer a mentalidade tacanha da época setecentista** censório-conservadora:

A crítica, ou a censura no sentido de crítica de arte, isto é, tanto formal quanto de conteúdo, não é só desejável, mas também necessária, pois, sem ela e sem o método que lhe corresponde é impossível criar poesia [...] Mas o poeta, o prosador, o orador... não devem submeter-se ao império dos bárbaros ou dos ignorantes. [...] É preferível que se isolem[...] (Serna, *op. cit.*, p. 24)

Desse grupo seletivo, que procura a excelência, surgirão depois os grandes oradores, os grandes poetas, os grandes trágicos, os grandes mestres para restaurar o gosto e a reputação do reino. (Serna, *op. cit.*, p. 26)

Como se vê nas palavras de Jorge de la Serna, os poetas árcades suplantam a censura oficial, sem, no entanto, responsabilizar a pátria, cuja imagem poderia ser fragilizada. Pelo contrário, eles buscam o **panegírico** e, neste, a crítica da sociedade e da época — algo bastante direcionado ao contexto imediato, e não à nação lançada no passado e no futuro (esta é exaltada). Desamarrando-se da censura, ou melhor, enganando-a, os árcades subvertem a estrutura panegírica num sentido alegórico de crítica, velado na codificação cifrada. Assim, dá-se o **APELO por liberdade**:

Nessa defesa da liberdade do escritor, com relação às pressões do meio social (seja a necessidade de agradar o público [...] ou, inclusive, as subvenções do Estado para a associação), a Arcádia mostra, pela voz de seu

LIVRO DOS MINICURSOS EXTRAS

presidente [português], sua falta de sintonia com o modelo pombalino, como também com o incipiente projeto liberal, embora, por outro lado, prove sua modernidade no que se refere à concepção da obra de arte como produto de um trabalho eminentemente formal, que aspira à excelência, e para cuja realização plena o poeta reclama liberdade. (Serna, *op. cit.*, p. 28)

A Arcádia Ultramarina, que fictícia ou não representa o Brasil, tem seu caráter moderno duplamente reforçado: tanto encara a obra de arte como trabalho formal quanto, para além da experiência lusitana, potencializa radicalmente o projeto liberal.

O APELO POR LIBERDADE E LIBERALISMO

Motivados pelos ideais iluministas, pelo exemplo norte-americano de independência e pelas novas concepções da Reta Razão, das Luzes e do Homem (contra as trevas medievais da Igreja na retomada ao espírito renascentista), os árcades mineiros sonhavam com a pátria brasileira independente, uma nação soberana. Muito dessa utopia “*Libertas quae sera tamen*”, pouco anterior à Revolução Francesa, deve estar projetado nos vergéis do bucolismo.

Ora, à medida que o campo torna-se atraente, o centro urbano aborrece: *fugere urbem* (fugir da cidade). Essa lógica só denuncia a necessidade urgente de independência, a vontade de construir um lugar melhor em tempo remoto (*in illo tempore*) e a projeção da vida feliz, pacata e simples no campo (*aurea mediocritas*), que simbolizam, esteticamente, a utopia da Inconfidência e o ideário da **libertação do homem** das trevas com a Iluminação em sua plena aplicação através de um exercício, disciplinado pela Razão, das convenções políticas.

Estamos falando de uma época em que o mundo ocidental buscava todos aqueles tratados políticos, principalmente de **Direito Natural** como veículo de afirmação da liberdade do indivíduo, de promoção de direitos e deveres, de construção, enfim, da cidadania, quando o soberano foi deposto com a queda do Absolutismo e da Igreja. Locke surge como principal nome, ainda em 1690:

Locke começa o seu segundo *Tratado Sobre o Governo* dizendo que, tendo demonstrado a impossibilidade de derivar a autoridade do governo da do pai, exporá agora o que ele considera ser a verdadeira origem do

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

governo. / Começa por supor que aquilo que ele chama um "estado de natureza" é anterior a todo governo humano. Neste estado, há uma "lei da natureza", mas a lei da natureza consiste de mandamentos divinos e não é imposta por nenhum legislador humano. (RUSSELL, 1977: 154)

Na esteira dessa utopia já estava Thomas Morus e, à mesma época de Hobbes, como réplica, o *Tratado de Direito Natural*, de Tomás Antônio Gonzaga, que mostra extrema afinidade com o Liberalismo, já desde o título.

A saudade de um estado natural de felicidade era a única veda de um poeta que se entende pastor de ovelhas, inspirado pela **tradição poética italiana** e talvez simpatizado com a discussão do *estado natural* nos tratados políticos iluministas, como emblema da liberdade — já que estes tratados, como o de Locke, procuram o direito natural como forma de renegar o *pariato*, o poder monarcohereditário.

Assim, o caráter revolucionário transborda sem o leitor perceber, pois muito da poesia de Cláudio, e principalmente do livro *Marília de Dirceu*, de seu luso-amigo Gonzaga, está voltado para o convencimento de **trocar a cidade pelo campo**, e, nesse câmbio, metaforicamente, **largar a colônia e abraçar a independência**, ou, pelo menos, abandonar as trevas e procurar as Luzes do esclarecimento.

Nas palavras de Jorge de la Serna:

Fazia-se necessário [...] eleger como o espaço privilegiado para abrigar o lugar humano por excelência, [sic vírgula] um sítio afastado nos confins do império. Assim, esse espaço privilegiado seria a antítese da metrópole e, por inacessível e áspero, se transformaria em uma categoria estável, incontaminada, geomântica, podendo ser reproduzido em qualquer parte da terra sempre que neste sítio reinassem as galas da natureza que Virgílio atribuiu à Arcádia (Serna, *op. cit.*, p. 47)

Inclusive, a **ideologia libertária** desses poetas, planejada durante a Inconfidência Mineira, confirma o teor revolucionário do Arcadismo brasileiro, cujo estatuto estava eminentemente cifrado nas obras poéticas de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e outros, a tal ponto de serem presos e degredados.

LIVRO DOS MINICURSOS EXTRAS

O PROJETO LIBERAL NO ÁRCADIA CLÁUDIO MANUEL DA COSTA

Pelo que já foi exposto, entende-se que “só se poderá chegar à compreensão cabal do texto se ao sentido manifesto, [...] justapusermos o sentido implícito, oculto, que, no entanto, sustenta o primeiro” (Serna, *op. cit.*, p. 79). Assim, leia-se o soneto abaixo:

V

Se sou pobre pastor, se não governo
Reinos, nações, províncias, mundo, e gentes;
Se em frio, calma, e chuvas inclementes
Passo o verão, outono, estio, inverno;

Nem por isso trocara o abrigo terno
Desta choça em que vivo, coas enchentes
Dessa grande fortuna: assaz presentes
Tenho as paixões desse tormento eterno.

Adorar as traições, amar o engano,
Ouvir dos lastimosos o gemido,
Passar aflito o dia, o mês, e o ano;

Seja embora prazer; que a meu ouvido
Soa melhor a voz do desengano,
Que da torpe lisonja o infame ruído.

(Costa: s.d.: 31)

Note-se que este soneto resume o ideário árcade na obra de Cláudio Manuel da Costa. Em primeiro lugar, existe uma clara comparação entre a **vida urbana** — metáfora da tirania monárquica — e a **vida campestre** — metáfora da utopia iluminista —, cujo contraste é convidativo a que se configure um **idílio**: o homem transtornado pelos malogros citadinos (do hodierno poder opressor e corruptor) pode identificar, na experiência do “pobre pastor”, uma vida campestre (do ideativo projeto iluminista) mais aconchegante, o “abrigo terno” ou “choça” (*locus amoenus*). O estado de natureza apresenta defeitos facilmente contornáveis: “frio” e “chuvas inclementes”; mas os problemas urbanos estão alicerçados em defeitos morais e éticos (*ethos*), isto é, no próprio modo de conduzir a vida: “adorar as traições, amar o engano, / ouvir dos lastimosos o gemido, / passar aflito o dia, o mês, e o ano”. O pobre pastor, acostumado a escutar a superioridade do citadino, reconhece, em ironia velada, que o *ethos* urbano, “seja embora prazer”, lhe parece “torpe lisonja”, de maneira que

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

“nem por isso trocara o abrigo terno” (a vida campesina) pelo “infame ruído” (a mentira urbana). Por isso, ele prefere a “voz do desgano”, isto é, a sinceridade e o auto-reconhecimento nos problemas éticos (*ethos*, caminho de vida) a se iludir na “torpe lisonja”, alardeando “prazer” (vantagem) num “infame ruído”.

Completa Jorge de la Serna:

As *Bucólicas* de Virgílio têm sua inegável intenção política, ex[al]tamente como a Utopia de Morus, mil e quinhentos anos depois, porque representam, em última análise, a antítese do projeto imperial de dominação (Serna, *op. cit.*, p. 48)

Assim também o poema de Cláudio Manuel da Costa, através da codificação cifrada própria do Arcadismo e do projeto liberal próprio da expressão brasileira — a Inconfidência Mineira —, apresenta uma **cifra do APELO por liberdade**, contra o projeto imperial de dominação.

A CIFRA REVOLUCIONÁRIA NO ÁRCADE TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA

A questão central da poética árcade está na observação dos tipos de lugar, e **lugar enquanto *topos***. A experiência existencial conhecida por todos é metaforizada como “cidade” (*topos*), ou qualquer outro lugar fora do “campo”. Este campo, por sua vez, é o ***uto-pos***, lugar por fazer, não obstante já sonhado, planejado e articulado num ***pró-jeto***. Este projeto é o lançamento constituído não só por um lugar ideal, mas também, e principalmente, pelas aspirações humanas. No contexto em que se deu o Arcadismo no Brasil, a escritura desse ***pró-jeto poético***, ou, em outras palavras, dessa poesia na qual age um destino **pré-concebido**, se confunde com o pensamento liberal, como já se evidenciou neste trabalho.

A preocupação que ora norteia a leitura da lírica de Gonzaga é clarificar que, fragmentariamente dispersa no lirismo amoroso (estrutura básica ou de superfície), a **cifra libertária** se esconde atrás da significação usual e ordinária. A título de exemplificação, tomem-se os sete primeiros cantos de *Marília de Dirceu*.

O canto de abertura começa com a estrofe mais famosa: “Eu, Marília, não sou algum vaqueiro, / que viva de guardar alheio gado”

LIVRO DOS MINICURSOS EXTRAS

etc., etc., etc. Aqui a caracterização dos entes humanos (em representação, evidente) já informa o *utopos* e os seus habitantes. São radicalmente opostos aos paradigmas urbanos, como também se erguesse aqui a radical diferença entre o campo, *utopia* dos inconfindentes, e a cidade, *topos* da sociedade real, vertida em imagem poética do “fora”. O ideário libertário entra em vigor na terceira estrofe: “mas tendo tantos dotes da ventura, / só apreço lhes dou, gentil pastora, / depois que teu afeto me segura / que queres do que tenho ser senhora”. (Gonzaga, 1956: 19-20). Essa informação, perdida entre juras de amor, na interpretação do leitor, na verdade traduz o ideal de **fraternidade**, na partilha dos bens de valor, que não estão submetidos à mercadoria, pois são mensuráveis somente pelo afeto: “o teu agrado / vale mais que um rebanho e mais que um trono.” Como se vê, a cifra subjaz na estrutura básica do lirismo amoroso, esperando apenas que seja vislumbrada, ao menos como possibilidade de leitura. Pois esta é uma das leituras possíveis.

Os fragmentos libertários estão esparsos no texto, escondidos pelo manancial lírico-amoroso. O canto 2, pedindo leitura mais profícua, será pulado. No canto 3, o valor da beleza é exaltado, pois a aparência expressa uma das possibilidades da essência, ambas altamente valoradas como desvelamento e retração *physis*: “quem, Marília, despreza uma beleza / a luz da razão precisa; / e se tem discurso, pisa / a lei que lhe ditou a natureza” (*op. cit.*, p. 24). Essência e aparência, como no pensamento antigo-grego, dizem o mesmo *on* (ser) — e não se dissociam. E, na relação com a natureza, homens e deuses vivem e sentem o amor: “amou o pai dos deuses soberano / um semblante peregrino; / eu adoro o teu divino, / o teu rosto divino e sou humano.” (*op. cit.*, p. 25). No canto 4, o amor será sentido como **apelo incompreensível e arrebatador para a união**, a partilha, o entendimento — a relação humana. Tal apelo eclode intenso, imponente, avassalador: “mal vi o teu rosto, / o sangue gelou-se, / a língua prendeu-se, / tremi e mudou-se / das faces a cor.” (*op. cit.*, p. 25). Flagrando a conversa que Marília teve com Laura, o sujeito amoroso perdoa a traição que ouviu na fala de sua amada: “Falando com Laura, / Marília dizia; / sorria-se aquela, / e eu conhecia / o erro de amor.” (*op. cit.*, p. 27). Como todas as outras cifras, a imprudente informação sobre o *projeto* libertário pode ameaçar sua realização, mas esse sentido repousa por baixo da significação ordinária de uma trai-

ção amorosa. No entanto, se observado o canto atentamente, nenhuma traição **amorosa** está em jogo, mas uma traição **política**, mesmo involuntária: “mas eu te desculpo, / que o **fado tirano** / te obriga a deixar-me” (*op. cit.*, p. 28; grifo meu). Como se vê, a traição aconteceu no momento mesmo da conversa com Laura, pois o “fado tirano” entedia Marília, não podendo ser o amante, evidentemente. Por isso, o amor de fato ganha uma significação latente de um pacto, um **chamamento** inexplicável para a vida campestre, o **utopos**, o **pró-jeto** existencial, que não pode ser posto em ameaça pela falação imprudente dos pactários.

Mas como é esse projeto? Ele vai sendo esmiuçado aos poucos, paulatinamente, assaz velado pela cifra. Por exemplo, no canto 5, vê-se que “branca vela” é uma cifra mais ou menos sabida (e por isso mais à tona) da paz. E então, o **eu-lírico** estrutura o discurso de forma a aproveitar essa configuração sígnica: “qual solta a branca vela, / e afronta sobre o pinho os mares grossos; / qual cinge com a malha o peito duro, / e marchando na frente das coortes, / faz a **torre voar, cair o muro**.” (*op. cit.*, p. 28). É possível manter a “branca vela” como sujeito em todas as frases: basta admitir um verbo de ligação implícito no primeiro verso, solicitando uma coordenação aditiva: por hipótese, “qual solta é a branca vela, e afronta os mares grossos”. Parece bastante razoável por não poder o sintagma “mares grossos” desempenhar papel de sujeito, se o verbo está no singular. Por isso, a “branca vela”, símbolo-cifra da paz, é transformada na mais potente arma para vencer os modelos vigentes e fazer triunfar o **pró-jeto existencial**. O canto 5 prossegue na caracterização intradérmica das **idéias libertárias**, constituintes do projeto **utópico**. A **fraternidade** é uma das principais características do liberalismo e iluminismo, justificando a vinculação já feita entre Arcadismo e Liberalismo. Cabe levantar mais indícios dessa relação intrínseca. A paz, evocada pelo signo “branca vela”, é também um valor liberal-iluminista porque assegura, na convivência pacífica, respeito e tolerância frente às diferenças. A tolerância, como fundamento da paz (convívio pacífico), foi exaustivamente dissertada por Voltaire, liberal de primeira hora (*Tratado sobre a tolerância*, 1762/3). A seguir, a avareza, a ambição, o jogo e a gula são arrolados como vícios que molesta o homem e impedem sua felicidade e plena realização. A contraposição do **pró-jeto existencial** da **utopia iluminista**

LIVRO DOS MINICURSOS EXTRAS

libertária é rapidamente estruturada: “enquanto, pois, Marília, a vária gente, / se deixa conduzir do próprio gosto, / passo as horas contente / notando as graças do teu lindo rosto.” (*op. cit.*, p. 29). A beleza, então, é ratificada como um grande bem, valorada à medida que apresenta o desvelamento da natureza. Afinal, pela beleza o homem se apaixonava e ama, podendo partilhar todas suas riquezas.

No canto 6, os elementos cifrados se concentram em mais quantidade, porém aumenta proporcionalmente o velamento da cifra. Uma hipótese de análise, a estrutura global do canto esconde a preocupação com os rumos do **pro-jeto** existencial. A imagem do pastor Alceu evoca sempre a herança de terras, trabalhos e pensamentos; por isso Alceu, nesse canto, inventariou os bens para o sujeito amoroso. Diante da realidade, o sujeito reflete, e por isso, na enunciação de uma questão, duas perguntas se confundem: a que indaga sobre o lugar e a que interroga sobre o interlocutor Marília, duas maneiras de **dialogar** — **dia-logos** para se autoconhecer. Assim, a primeira pergunta: “acaso são estes / os sítios formosos / aonde passava / os anos gostosos?” (*op. cit.*, p. 29-30). E, depois, a segunda: “Marília, tu chamas?”. Inclusive, esta pergunta será repetida até o final do poema, sob forma de ritornelo, expressando a relevância que adquire para o sujeito. Já a pergunta sobre o lugar, mudará de enunciado: “são estes os sítios?” (*op. cit.*, p. 30); porém seguirá em ritornelo ao lado da primeira. A pergunta pelo lugar faz acontecer as estrofes, dá-lhes um “mote”. A constância do lugar desperta no sujeito uma séria dúvida a respeito do **projeto existencial**: pois, na mansidão e calma dos acontecimentos, parece se anunciar o descanso desse lançamento a um destino pré-concebido, pré-tendido de libertação. Então o **alerta** sobre a inoperância do movimento poético-político se traduz na imagem da **paralisia**: “daquele penhasco / um rio caía; / ao som do sussurro / que vezes dormia! / Agora não cobrem / espumas nevadas / as pedras quebradas: / parece que o rio / o curso voltou.” (*op. cit.*, p. 30).

Na verdade, toda a ameaça contra o **pró-jeto iluminista** é um medo do sujeito, não passando de preocupações extremadas com o sucesso da empresa. O próprio *eu-poético* desconfia do excesso: “acaso podia / já tudo mudar-se / no espaço de um dia?”. Enquanto **pré-ocupações**, o sujeito antecipa as possibilidades de ameaça e de fracasso e as vive em nível um tanto delirante, pondo-se em **vigilân-**

cia contra futuras ameaças: “a linguagem é a casa do ser; e os poetas e pensadores lhe servem de vigias” (Heidegger, 1967: 24). A preocupação do sujeito poético, aqui, é a vigia mais lídima e essencial da grande questão humana: o ser e sua realização, isto é, o homem e seu **pró-jeto existencial**. Ele está cuidando da **casa**, desse lugar, no caso, **utopos**, de um lançamento especial para um destino maior: a libertação. É claro que o pensamento liberal-iluminista, no bojo **teórico** em que foi conhecido, não irradia jamais essa rica abertura do ser para um diálogo com o lugar (linguagem) e com o outro (partilha humana). No entanto, em nível poético, o tratamento que esse ideário ganhou sem dúvidas supera seu escopo filosófico setecentista. E o sinal desse **entrelaçamento homem-outro-lugar** acontece *inclusive em nível estrutural*, desde a organização do ritornelo, que agora é citado completo: “são estes os sítios? / São estes; mas eu / o mesmo não sou. / Marília, tu chamas? / Espera, que eu vou”. Percebe-se facilmente que no ritornelo estão articulados o lugar/a casa do ser (são estes os sítios? São estes); o ser com seu **pro-jeto** (mas eu o mesmo não sou); e o outro/o diálogo-partilha (Marília, tu chamas?).

O apelo do sujeito para um sinal do outro, a Marília bela, guarda também uma dimensão mais profunda. O sujeito precisa ver o **pró-jeto realizado num utopos humanizado**; e isto pressupõe a partilha entre seres humanos. Assim, a busca ou a preocupação com o chamamento é patente, quer dizer, uma atenção com **a voz**, pois, sendo humana, é comunicadora: “o eco as palavras / três vezes dizia; / se chamo por ele / já não me responde; / parece se esconde, / cansado de dar-me / os ais, que lhes dou.” (*op. cit.*, p. 31). Sua **voz**, que sempre comunica, não é mais ouvida, nem muito menos propalada (o eco). Como tentativa de revigorar a articulação do **pró-jeto**, o sujeito indaga se o outro tem o que falar: “Marília, tu chamas?”. É importante perceber que desse modo o sujeito articula um diálogo intensamente fecundo, pois, além de dizer, o sujeito se dispõe a ouvir.

O homem livre é o que não tem pré-ocupações, porque já se realiza nas ocupações, fidedignamente: já vigiou e cuidou da **casa**, e continua vigiando. Pleno e ajustado no seu lançamento, faz uma apropriação do que lhe é próprio, somente. **É** autenticamente. Assim, o sujeito lírico confessa ter vivido no **utopos**, até o acontecer mais abissal de sua vida: Marília. Ela surge como o outro, permitindo a ele conversar, amar, partilhar, sorrir, ou seja, construir a ponte entre so-

LIVRO DOS MINICURSOS EXTRAS

nho e realidade. Além de se essencializar, o sujeito, com Marília, se plenifica na relação, quer dizer, é **ser-com**. No final do canto 6, eclode a revelação dessa grandiosa verdade: “minha alma, que tinha / liberta a vontade, / agora já sente / amor e saudade.” (*op. cit.*, p. 32).

Por isso, a **cifra revolucionária** na poética de Gonzaga emerge do manancial lírico-amoroso, em comunhão e zelo: **Mitsein** e **Cura**. A revolução, que é a busca pelo *utopos*, se dá **através do amor**, a arma que derruba torres e muros, sem violência. Na prevalência do amor, o *utopos* se transforma em **topos de fraternidade**.

BIBLIOGRAFIA

COSTA, Cláudio Manuel da. *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]

GONZAGA, Tomás A. *Marília de Dirceu*. Salvador: Liv Progresso, 1956.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

MOISÉIS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

RUSSEL, Bertrand. *História da filosofia ocidental*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1977.

SERNA, Jorge Ruedas de la. *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo: Edusp, 1995