

ARCÁDIA MELODIOSA NO BRASIL

Pedro Marques

I.

A produção árcade, em regra, solicita da audiência o domínio moderado das convenções clássicas. Alusões à mitologia greco-latina ou às ciências iluministas, para o normal do homem culto, não soam especializadas. A dicção visa à simpatia do público razoavelmente ilustrado. Três lições da *Arte poética*, de Horácio (65-8a.C), conhecidas e aplicadas desde as traduções renascentistas, viram, nesse tempo, artigos de lei: 1) simplicidade e conjunto [*simplex dumtaxat et unum*] (v. 23), isto é, interconexões entre minudências e microunidades (cada subtema, parte ou poema em si) visando ao todo, que pode ser um livro; 2) matéria à altura da capacidade linguística e argumentativa do poeta [*sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam / uiribus*] (vv. 38-39), os ombros carregando só o que suportam; 3) estilo útil e agradável [*miscuit utile dulci*] (v. 343) a fim de instruir e, ao mesmo tempo, deleitar o ouvinte/leitor (HORÁCIO, 1984). A última inspira diversas autoridades que, sem descanso, entronizam a poesia como justa à formação do jovem e ao convívio aristocrático. Francisco José Freire (1719-1773), o conhecido Cândido Lusitano, defende, por exemplo, a doçura poética desde que edificante ao homem e proveitosa ao estado. Na sua *Arte poética*, assevera que “a Poesia, ou a Poética, enquanto é Arte imitadora, e compositora de Poemas, tem por fim o deleitar; e que enquanto é Arte subordinada à Filosofia moral, ou Política, tem por fim o utilizar a alguém” (FREIRE, 1759, p. 29).

Soneto, cançoneta, lira, rondó ou madrigal conformam raciocínios e cenários límpidos, numa língua metrificada que, limada na escrita, flui musicalidade na *locução oral*. A própria *elocução intelectual*, em disposição clara, parece correr uma doce melodia. Quer-se fazer entender sobre matérias consabidas de modo fluente e decoroso. O cultivo composicional e argumentativo vale porquanto compartilhado, sem o exibicionismo que, no fundo, esconde falta de arte e assunto. A lírica, nesse sentido, mira entreter, comover e ensinar, jamais chocar como um poema vanguardista. Robert Curtius (1996, pp. 583-584) anota a necessidade de enxergarmos a poesia também como divertimento repartido, em seu feitio aristocrático, como no caso árcade, ou comunitário, como na poesia de improviso. A comunicabilidade acontece em coletividade letrada, organizada numa espécie de *polis* que, com as reformas pombalinas, figura uma república menos condicionada às prerrogativas religiosas, ao velho “corpo místico”. Estabelece-se a “confraternização” de autores (como autoridades do que dizem, não como criadores geniais) com interlocutores de corte ou salão. Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), o Marquês de Pombal, supersecretário do rei luso D. José I (1750-1777), empreende uma reforma secular na educação tradicionalmente religiosa de Portugal e colônias. Segundo Fábio Lucas (1998, p. 20), ele “difundira o espírito laico, renovara a atividade científica, fundara academias e promovera a publicação de obras inspiradas na modalidade portuguesa do Iluminismo que teve, de certa forma, de compactuar-se como o Catolicismo”. Pombal favorece poetas do ciclo mineiro, que apoiam suas medidas, dedicando-lhes vários de seus escritos. Surge a possibilidade de ensinar e estudar Letras fora das instituições confessionais. São as “aulas régias” que o Estado passa a conceder a alguns mestres, interessados em ministrar antigas artes liberais (como Gramática e Retórica), e mesmo novas artes enciclopédicas (como História e Ciências Naturais). Segundo Roberto Acízelo (2014, p. 14), as classes tinham lugar nas residências dos próprios professores,

[...] como atividade secundária e pagamento pouco mais do que simbólico. [...] A primeira aula régia a se instalar no Brasil – no Rio de Janeiro, em 1782 – se destinava ao ensino de Retórica e Poética, tendo sido nomeado para a cadeira o bacharel e poeta Manuel Inácio da Silva Alvarenga.

Os árcades, assim, além de ajudarem a constituir núcleos urbanos ilustrados em Vila Rica e Rio de Janeiro, também inauguram o ensino laico das Letras. Com a queda de Pombal, evidente, Silva Alvarenga será conduzido à prisão sob acusação de leituras francesas, isto é, iluministas.

O poeta concebe um texto apto à declamação, imprescindível a audiências repletas de letrados nos códigos poéticos vigentes e contando, afinal, com gente pouco alfabetizada, mas de ouvidos treinados na eloquência sacra. Para José Guilherme Merquior (1977, p. 27),

[...] apelando sempre para emoções genéricas, por meio de uma linguagem a um só tempo natural [...] e convencional [...], a poesia neoclássica aspirava a produzir obras essencialmente comunicativas e confraternizatórias – ao menos ao nível do público educado.

Há um pacto interlocutório entre poeta e leitores/ouvintes, como um código vestuário entre aristocratas, graças à redução da máquina retórico-poética forjada em vernáculo a partir do século XVI e concluída no XVII, a qual, sobretudo em meados do XVIII, refunde-se numa *estilização didática*, mistura das artes da linguagem do ensino jesuítico, por exemplo, com conteúdos a refletir certo enciclopedismo. A isso João Adolfo Hansen chama “simultaneidade contraditória”, um “catolicismo iluminista” no estado e no governo, e uma “ilustração católica” na cultura. Uma

[...] civilização “conversacional”, estabelecida entre a enunciação e o destinatário, independente dos “conteúdos” escolásticos ou iluministas figurados no enunciado, que efetivamente importa, no caso, como constituição de novos hábitos perceptivos das práticas simbólicas na circunstância das reformas [pombalinas] (1999, p. 16).

Pratica-se, portanto, a *imitação seletiva* dos modelos estabelecidos (de tons, ritmos, tópicos ou tropos) em grego, latim ou português. A alegoria desse pacto entre autores e público pode atender pelo nome de *estado intelectual*, de *aristocracia do espírito*, de *academia*, enfim, de *arcádia* edificada ou imaginada. Do mesmo modo, a natureza pintada nos poemas, escritos da metrópole à colônia, não exala paisagismo nacionalista. No termos de Hélio Lopes (1997, p. 83), “os campos da Arcádia [...] são lugares-comuns da poesia bucólica, símbolos ou metáforas das idealizações da Idade de Ouro”. Figuram, portanto, não como realismo, mas como “geografia da arte, de inefáveis fantasias de sonho” (p. 83).

O poeta seiscentista tendia a desenvolver a harmonia, isto é, o efeito de simultaneidade de recursos semânticos, sonoros e sintáticos. O arcadista prefere a melodia, a correnteza frasal da linha. Daí a camada métrica quase invisível de tão cadenciada a sustentar a precisão conceitual, postada sempre à frente da fala emocional, aberta demais à prosódia rude que revelaria imoderação em lugar da austeridade discursiva; ou do

estilo rebuscado, fechado na exibição do engenho que mostra afetação em vez da frase agradável e natural. O discurso dessa poesia flui sem fenômenos fonéticos demasiado agrestes, como se nascido do modo como se articula. A produção árcade, vingando em solo lavrado por seus antecessores e criadores do português clássico, partilha da doutrina que toma a escrita como evolução da oralidade. Esse movimento ganha, no período, métodos de corte científico, o fetiche sobre a letra gravada é agora racionalmente explicável e perseguido. Para Luís António Verney (1713-1792) – no *Verdadeiro método de estudar*, escrito para ser “útil à República, e à Igreja” de Portugal – “o Poeta perde a naturalidade, todas as vezes que procura, com grande estudo, mostrar engenho: e nunca desagrada mais, que quando procura agradar muito: porque o conceito há de apresentar-se, e não procurar-se” (VERNEY, 1746, p. 246). Tal apego à letra da lei gramatical redundante em poética algo transparente, a deslizar por olhos, mentes e bocas.

A história literária chama essa fluência linguística, artificialmente burilada, de *musicalidade árcade*, um traço supostamente distintivo da “nossa poesia” em seu ritmo cadente, fraseado deslizante e claro cenário. O projeto romântico converte, de fato, esses índices em nacionalistas, arremetendo-os à produção da segunda metade do XVIII e inícios do XIX. Em Silva Alvarenga (2000, p. 130), por exemplo, Antonio Candido observa, seguindo a lição do século XIX, que “os contornos da natureza adquirem fluidez musical”, características que, assim unidas, são românticas: a descrição patriótica com a espontaneidade expressiva. Décadas depois, Candido (1995, pp. 22) revisaria, em parte, a leitura realístico-nacionalista da poesia árcade, ao considerar essenciais algumas das convenções dela, como o discurso com “efeito de simplicidade”, produzida por certa “ausência impressionante de linguagem figurada”; a cena poética composta de “simplicidade artificialmente construída” (p. 25). Não chegaria a notar, como escreve Alcir Pécora (2001, p. 191, grifo do autor), que esse “mesmo rigor formal, patente nos esquemas sonoros e rítmicos, encontra-se na economia de suas *tópicos* de invenção”. É que a sonoridade dessa poesia, ouvida de perto, compõe o suporte elocutivo de seus lugares comuns (*carpe diem*, *fugere urbem* ou *locus amoenus*), respondendo às prerrogativas próprias ao gênero lírico, constituído de musicalidade distintiva e, no caso árcade, especialmente moderada.

II.

Em Claudio Manuel da Costa (1729-1789), a *melodia corredia* árcade pode aparecer junto ao *quadro harmônico* seiscentista. Em seus sonetos, surgem estruturas *anafóricas* ou *paralelísticas* simultâneas a outros recursos, ao modo Gregório de Matos (1633-1696) e Manuel Botelho de Oliveira (1633-1711). A *anáfora* nem sempre reitera, no poeta, o sentido ou termo de uma agudeza; sempre demanda, no entanto, a rotina entoativa a ser replicada na elocução do texto. No soneto a seguir, flui a musicalidade que Péricles Eugenio da Silva Ramos notou como típica dos decassílabos (considerando a reforma de Castilho) de Claudio, mas que é de todo o período. Haveria no uso desse metro “a sábia distribuição de vogais, a aliteração, a balança de tônicas e semifortes, de substantivos e adjetivos” (RAMOS, 1976, p. 18). Os versos são quase todos bimbres, desenhando uma balança rítmica horizontal, que caminha com a exposição pendular e vertical entre *confiar* e *desconfiar* do Amor. As estrofes são iniciadas por frases compostas pelo verbo *haver*, cujo teor indagativo reforça a estrutura silogística da forma soneto. O sintagma “há quem”, na cabeça dos quartetos e tercetos, de fato, é marca dialógica, puxando a conversa direta com Amor e indireta com a audiência/leitura.

Somos conduzidos através de um raciocínio fadado ao fracasso, posto que os dados do Amor são jogados pela paixão, não pela razão. E o que é o soneto, esta forma de filosofar sobre o Amor, se não a própria luta inglória da linguagem lógica contra a dor patológica? Correm pelo fraseado do soneto notas nasais (pré e pós vocálicas) em palavras, via de regra, atribuídas ao Amor ou a quem nele se fie. Todos os versos trazem esse jogo, para ficar apenas no primeiro quarteto: *confie, Amor, segurança, falsíssimo bem, com, dourando, veneno mortal, enganando, numa esperança*. Esse rumorejar nasal torna-se, aqui, uma marca sonora do próprio Amor, como que inoculando seu *veneno* (justamente das palavras mais nasais do poema, junta e coerentemente com *feminil*) mesmo dentro de uma metrificação matemática (aqui, só temos heroicos) e uma argumentação à feição racional. Porque não há grades nem trancas que nos defendam do Amor, eis a divertida lição.

XLIV

Há quem confie, Amor, na segurança
De um falsíssimo bem, com que dourando

O veneno mortal vás enganando
Os tristes corações numa esperança!

Há quem ponha inda cego a confiança
Em teu fingido obséquio, que tomando
Lições de desengano, não vá dando
Pelo mundo certeza da mudança!

Há quem creia que pode haver firmeza
Em peito feminil, quem advertido
Os cultos não profane da beleza!

Há inda, e há de haver, eu não duvido,
Enquanto não mudar a Natureza
Em Nise a formosura, o amor em Fido.
(COSTA, 1996, pp. 70-71)

Claudio Manuel praticou diversas formas nas *Obras* (1768), dedicadas a José Luiz de Menezes Abranches Castelo Branco (1742-1792), então governador da capitania de Minas Gerais. Verdadeiro painel de práticas poéticas ensinadas, à época, em colégios e manuais, o volume desenvolve subgêneros ligeiro-líricos para canto e recitação (sonetos, romances e canções), cujas formas ligam-se à poética vernacular, e médio-narrativos para leitura (epicédios, éclogas, epístolas e cantatas, além da “Fábula do Ribeirão do Carmo”), cujos fluxos estróficos remetem à poética greco-latina, não raro reeditando lugares-comuns como o *carpe diem* e o *fugere urbem* horácianos. Vejamos a canção, forma semifixa ligeira, que instala a rítmica ágil em sintaxe cristalina, fundada no princípio rítmico-musical por excelência: a repetição. Nos exemplos a seguir, a voz poética conversa com a lira, instrumento simbólico-musical que dá nome ao gênero lírico. Há cumplicidade entre artista e ferramenta, no fundo, a relação do poeta com a própria arte/técnica. É lugar-comum que vingou, no Brasil, não apenas na poesia culta, mas nos cancionistas do século XX, que cansaram de conversar com seus violões e violas. *Cordas de Aço*, de Angenor de Oliveira (1908-1980), o Cartola, para um samba; *Padecimento*, de Adauto Ezequiel (1921-2009), o Carreirinho, para uma moda caipira. Note-se a diferença entre nomes da poesia culta – Cláudio Manuel da Costa, cujas nobreza e posse são frisadas pela preposição ablativa *da*, auto-intitula-se, na Academia ou Arcádia Ultramarina, como acadêmico Glaucete Saturnio, afinal o modelo de emulação civilizatório segue sendo a cultura em latim – e da poesia popular, em que prevalecem apelidos

remetendo a defeitos, profissões, vestuário ou hábitos. Um tratamento satírico em relação à autoria popular, incorporado até por seus praticantes.

Formas fixas costumam ser moldes historicamente atados à música, quando não também à coreografia. Distinguir os limites entre o que seja canção, cançoneta, cantinela e cantigas é tarefa inglória, embora possam ser descritas, como a cançoneta, em suas origens (nesse caso, italianas). Todas foram transformadas no tempo e no espaço da cultura europeia, todas a partir de um princípio básico: a musicalidade encantatória num texto não muito extenso, ou, em sendo longo, compartimentado em porções menores. A canção e suas irmãs, mesmo quando não cantadas, tendem ao ritmo e à mensagens correntes. Espera-se dela a métrica destravada, mesmo se polimétrica, e que respeite as leis fonéticas do idioma, cujos metaplasmos, exuberantes na oralidade, devem ser contidos na literatura. Na cançoneta II, primeira estrofe, a métrica conta com elisões naturais da língua. Nas duas redondilhas menores iniciais, temos o verso bimembre em dois compassos: [- < - | - < -]. Os dois versos seguintes crescem apenas um tempo no segundo membro: [- < - | - - - < -]. A segunda estrofe, possivelmente convertida em refrão se musicada, é toda uma sequência iâmbica: [- < - < - < - | - < - < - < -]. E, assim por diante, até uma pequena variação, em tom mesmo de conclusão, no último acento forte do último verso. Estrutura rítmica contraditória, inclusive, na modinha, com outro artesanato. Há jogos de refrãos, redes de paralelismos sintáticos e semânticos, desenvolvimento e retomada de ideias e material linguístico. A expressão “tu foste” é repetida três vezes em oito versos.

À Lira Desprezo

II

Tu foste (eu não o nego),
 Tu foste em outra idade
 Aquela suavidade
 Que Amor soube adorar;
 De meu perdido emprego,
 Tu foste o engano amado:
 Deixou-me o meu cuidado,
 Também te hei de deixar.
 (COSTA, 1996, p. 270)

À Lira Polinódia

V

Ah! Quantas vezes, quantas,
 Do sono despertando,

Doce instrumento brando,
 Te pude temperar!
 Só tu (disse) me encantas,
 Tu só, belo instrumento,
 Tu és o meu alento,
 Tu o meu bem serás.
 (COSTA, 1996, p. 272, grifos do autor)

Na cançoneta V, sobretudo na segunda quadra, quando o eu lírico resolve lamentar para o próprio instrumento musical simbólico, há uma coluna anafórica à esquerda sustentada pelo pronome *tu*, o que frisa a interlocução teatralizada com direito a didascália no quinto verso (*disse*) e uso de itálico. Além disso, há a anáfora invertida (*só tu; tu só*) e a anáfora interpolada (*tu és o meu; tu o meu*), simulando a melodia quando alterna e suprime notas no fraseado. Cláudio Manuel manejava o potencial sonoro da lírica, conhecia suas conexões com a música erudita vocal, com o teatro. É o que se pode depreender, por exemplo, do prólogo de seu *O Parnaso obsequioso* (1768), em que se lê: “para se recitar em Música” (COSTA, 1996, p. 308). Ele fabrica a lírica não raro para soar como texto de canto lírico, ou seja, a sonoridade plástica na frente de tudo, como se o poema estivesse preparado para a música propriamente, ainda que ela nunca viesse. Uma poesia cuja musicalidade – mesmo com evidências entoacional e literárias – produz-se como música virtual para *bel canto*, por exemplo, para a ópera. Essa busca, comum à época, é sintetizada por Denis Diderot (1713-1784) num de seus diálogos, na fala apropriada de um músico, o *Sobrinho de Rameau* (DIDEROT, 1762):

[...] é preciso que a frase seja curta; que o sentido dela seja cortado, suspenso; que o músico possa dispor do todo e de cada uma de suas partes; omitir uma palavra ou repeti-la; acrescentar uma que esteja faltando; virá-la e revirá-la como um pólipo, sem destruí-la (2006, p. 85).

Diderot, como Verney, via tal processo em curso na música vocal italiana, incipiente entre compositores franceses, muito presos a textos literariamente belos para leitura, mas demasiado artificiais para a récita. Esse tipo de rítmica em quadras de verso ligeiros, preenchido com um tecido de repetições linguísticas, é encontrado, por exemplo, no coro inicial da *Oratória ao Menino Deus para a noite de Natal*, de Inácio Parreiras Neves (1736-1794?), cantor e compositor nascido e criado na Vila Rica. Ouve-se:

Chegai a Deus Menino
pastores adorar.
Vinde, porque é já tempo
de o Deus Menino ver;

Vinde, chegai, pastores
vereis este prodígio
que o Céu faz admirar
e o inferno suspender;

Em noite tão ditosa
nos veio tanto bem;
da aurora luminosa
Divino Sol nos vem;

Que pasmo, que alegria
alenta uma esperança
se um bem se nos alcança
que em si mil ditas tem.
(NEVES, 1998, [s.p.]).

III.

O livro célebre de Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810), *Marília de Dirceu* – primeira parte de 1792, segunda de 1799 – diversifica uma única forma: o mais poético-musical entre tantos. Raphael Bluteau (1638-1734) reserva comentários úteis sobre o vocábulo *lira*. Primeiro: “instrumento músico tão antigo, que nem da sua figura, nem do número de suas cordas consta certeza alguma” (BLUTEAU, 1716, pp. 220-221). Problematiza, assim, a narrativa mitológica sistematizada pelos gramáticos alexandrinos, quando organizaram a mélica grega como produto antes do universo letrado que do oral. Segundo: a lira como equivalente à “nossa viola”. Tinha em mente o lexicógrafo, de certo, a *viola da mano*, de tradição renascentista, ancestral da *viola de arame* ou da *viola caipira*. Baldassare Castiglione (1478-1529) pinta o poeta cortesão a cantar à viola, instrumento mais cortês que a tuba, por exemplo, deformador do rosto, adequado ao furor épico. *Cantar à viola* em vernáculo emula o *cantar à lira* em latim. Um modelo idealizado a partir de Horácio, encarnação do poeta, cantor e instrumentista capaz de perenizar palavras e sons numa escrita bela e duradoura. Pela boca de Dom Federico, Castiglione (1997, p. 98) propõe como “boa música”, no caso também boa lírica, o “cantar seguindo a partitura com segurança e bela maneira; e mais ainda cantar

acompanhado de viola”. O cantar solo tangendo um instrumento exclui a chance de se esconder misturado a um conjunto; requer técnica, pois o menor erro ou inabilidade são percebidos. Como o canto, a recitação também soa melhor à viola. “Parece muito prazeroso recitar uma poesia acompanhado de viola; coisa que tamanha formosura e eficácia acrescenta às palavras, que provoca maravilhamento” (p. 98). Um efeito de espontaneidade performática artificialmente cultivado na escrita tanto musical quanto linguística. Melodia e verso soariam melhor, assim, se cantados ou recitados a partir da leitura.

Em Bluteau (1716), a lira também pode ser sinônimo de verso ou obra poética. Define a lira como estrofe ou forma fixa de cinco versos, alternando heroicos e quebrados, visando “louvar a Deus, e inspirar virtudes” (p. 223). E aponta duas possibilidades: dois heroicos, no segundo e quinto versos; ou três heroicos, no primeiro, terceiro e quinto versos. De acordo com seus exemplos, ambos do idioma espanhol, temos dois esquemas de rimas: ababb ou abccb. Quiçá originária da Itália, essa morfologia da lira surge como composição breve, dispondo apenas de uma estrofe, e ligeira, quando várias estrofes dessa natureza fluem encadeadas, conformando uma só peça. Em português, a lira ganha seu rumo a partir do século XVI. Massaud Moisés (1992, pp. 305-306) acredita que

[...] graças ao influxo da música popular brasileira, a lira adquiriu diversa organização: utilizando o verso redondilho e estrofe de número variável de segmentos, tornou-se “uma canção em que se repete de ordinário um estribilho ao fim de cada estrofe”. [...] E pressupunha acompanhamento musical da viola, sucedâneo nativo da lira.

Note-se a tendência, em críticos de cortes diversos, para associar a musicalidade da poesia escrita fatalmente à música popular. A confluência aqui, no entanto, dá-se entre *bel canto* (entonação artificial) e literatura (língua artificial), a lira soando como cantata, ária ou *canzone*. Gonzaga foi exímio manejador dessa forma, que nele podia absorver tons de subgêneros gregos e latinos, tais como idílios, élogos ou odes.

Na primeira parte de *Marília de Dirceu*, a peça 4 exemplifica a relação entre língua e canto comuns à lira, enquanto encena a tensão entre musa e cantor. São lutas essenciais do poeta: no plano corporal, a dominação da ferramenta técnica; no plano anímico, a conquista da objeto amoroso. Duas buscas sob o signo do matrimônio, cuja possibilidade de obtenção dá-se apenas artificialmente, com arte poética (enlace vernáculo/sonoridade) e com arte amatória (casamento amada/amador). São

doze estrofes construídas rigorosamente em mesma métrica e mesmo ritmo: cinco redondilhas menores em dois compassos isócronos [- ‘ - | - ‘ -], seguidas do dístico refrão na mesma medida, desde que o ouvinte esteja atento aos silêncios. É que o primeiro verso do refrão, se lido de enfiada, soa tetrassilábico [- < - < -], com a elisão *Marílescuta*. Mas numa entonação suplicante, entretanto, melhor a pausa depois de pronunciar o nome da amada e rogar-lhe, com decoro e sem desespero, a reciprocidade amorosa. Impõe-se a grade [- ‘ - | - ‘ -]. Assim ocorre entre os versos do estribilho, onde não se pode fazer a compensação *escutum*. Considero o verso “um triste pastor”, também redondilha menor [- ‘ - | - ‘ ()], porque pede a pausa final – gentil, diga-se – para tomada de fôlego antes da estrofe seguinte. O esquema de rimas das quintilhas com refrão é: A/B/C/B/D//E/D. **B** é o elemento novo repetido em cada estrofe; **D**, a ligação sonora entre estrofes (variável como Marília: *senhor, cor, maior* etc.) e refrão (estável como Dirceu: *pastor*, condição média, nem guerreiro nem néscio); **E** repete a mesma palavra (*escuta*), como baixo contínuo guiando as rogativas do eu lírico. As estrofes, sempre mudáveis, descrevem o caráter volúvel da mulher, na figura de Marília. O refrão, sempre igual a si, sustenta a retidão do homem, no exemplo de Dirceu, cujas moderadas alterações de humor nas estrofes ocorrem, ainda, por conta de Marília. Essas sutis decisões do poeta domam a naturalidade silvestre da fala, educam sobre lugares comuns morais e sociais, e deviam ser reconhecíveis pelo leitor/ouvinte ilustrado, participe do concerto árcade figurado. E, por mais que a lira seja uma forma fixa aberta – podendo ser continuada até por outro autor –, uma vez projetada, não deixa espaço para improvisos fora da técnica, posto que deve pronunciar a língua culta dentro de uma arquitetura. Tematicamente, o foco é a galanteria ao objeto amoroso. Os sentimentos contraditórios advindos da afecção amorosa retomam os sintomas platonizantes, autorizados por Francesco Petrarca (1304-1374) e Luís de Camões (1524-1580), imitadores já de tópicos eróticas colhidas à Safo e Anacreonte, mélicos do século IV a.C. Eis toda a cena performática, afetiva, retórica e até gramatical montada para o convidado culto. É como chegar a um sarau e lá ser recebido por Dirceu decantando seus versos de louvar Marília, à feição de Deusa, bem postado à viola. O volume impresso dessas liras é, assim, apenas o ingresso, calado, para o banquete dançante deste poema.

4•

Marília, teus olhos
são réus e culpados
que sofra e que beije
os ferros pesados
de injusto senhor.

Marília, escuta
um triste pastor.

Mal vi o teu rosto,
o sangue gelou-se,
a língua prendeu-se,
tremi e mudou-se
das faces a cor.

Marília, escuta
um triste pastor.

A vista furtiva,
o riso imperfeito,
fizeram a chaga,
que abriste no peito,
mais funda e maior.

Marília, escuta
um triste pastor.

Dispus-me a servir-te;
levava o teu gado
à fonte mais clara,
à vargem e prado
de relva melhor.

Marília, escuta
um triste pastor.,

Se vinha da herdade,
trazia nos ninhos
as aves nascidas,
abrindo os biquinhos
de fome ou temor.

Marília, escuta
um triste pastor.

Se alguém te louvava,
de gosto me enchia;
mas sempre o ciúme
no rosto acendia
um vivo valor.

Marília, escuta
um triste pastor.

Se estavas alegre,
Dirceu se alegrava;
se estavas sentida,
Dirceu suspirava
à força da dor.
Marília, escuta
um triste pastor.

Falando com Laura,
Marília dizia;
sorria-se aquela,
e eu conhecia
o erro de amor.
Marília, escuta
um triste pastor.

Movida, Marília,
de tanta ternura,
nos braços me deste
da tua fé pura
um doce penhor.
Marília, escuta
um triste pastor.

Tu mesma disseste
que tudo podia
mudar de figura,
mas nunca seria
teu peito traidor.
Marília, escuta
um triste pastor.

Tu já te mudaste;
e a olaia frondosa,
aonde escreveste
a jura horrorosa,
tem todo o vigor.
Marília, escuta
um triste pastor.

Mas eu te desculpo,
que o fado tirano
te obriga a deixar-me,
pois basta o meu dano
da sorte que for.
Marília, escuta
um triste pastor.
(GONZAGA, 1961, pp. 8-12)

A lira dispõe as doze estrofes como doze passos, do ponto que o eu lírico se ilude até sua desilusão com Amor. Clássico poema deleitoso

e educativo, ensina sobre a experiência amorosa tencionando duas vias, uma pagã e outra cristã. A *via erótica* platônica, cuja afecção dos amantes deve objetivar o encontro entre almas rumo à elevação espiritual dos seres, superada a sintomatologia ardente no corpo humano, feito corpo poético na lírica erótica. A *via amorosa* católica, cuja paixão dos cônjuges, sacramentada em Cristo, sela a comum-idade entre almas rumo à salvação, entre corpos que, superando a vã concupiscência, devem ser instrumentos do “crescei e multiplicai-vos” (Gn. 1, 28), missão demandada por Deus ao primeiro casal (Adão e Eva). Ambos caminhos – a sobreposição exemplifica bem a “ilustração católica”, nos termos de Hansen – prometem a felicidade desde que haja reciprocidade entre os lados amorosos, homem-e-homem em termos platônicos, homem-e-mulher em termos cristãos. Se uma das partes ignora ou corta o pacto, a outra que sabe e deseja a aliança cai em desdita. É esse não consentimento e/ou rompimento que, em geral, faz brotar a voz lírico-amorosa portadora da sua dor/cruz, ao longo de um roteiro de queixas disposto em versos como *via dolorosa*.

A primeira estrofe/estação apresenta Marília, objeto amoroso da voz pronunciada, isto é, do sujeito apaixonado. Ela é *persona* que, ao longo do livro, concentra em si diversidades, como cabelos e olhos de cores variadas. O eu lírico começa acusante, denunciando os olhos da amada, portas da alma, como “réus e culpados”, pois desviados dele, que os merece por direito, olhos que encontrarão outro “injusto senhor” que, por não os merecer, os condenará (“ferros pesados”) à punição do amor não correspondido. Um julgamento, assim, inicia o poema como no passo inaugural da *via crucis*. Lá, Jesus é punido na terra por um povo injusto e condenado, o mesmo que Ele absolverá no céu pela sua crucificação. Aqui, o poeta pastor é castigado pela amada que renega seu amor, tão genuíno a ponto de perdoá-la, ao final, pela ingratidão. Nesse paralelo, tanto no plano espiritual quanto no amoroso, quem é indevidamente punido pela justiça imperfeita dos homens, é devidamente salvo pela perfeita justiça divina.

Na segunda, recebe o amador sua cruz-amorosa, daí os sintomas dos suplícios que o amor provoca ao corpo, da febre à mudez, depois de avistado o objeto de desejo. Na terceira, amplifica-se a dor, na medida em que cada movimento furtivo da amada contunde o coração do apaixonado. Esses golpes psicológicos são *chagas*, como as feridas que vão escavando o corpo de Cristo. A quarta frisa a resignação diante da inevitável sorte,

o pastor feito escravo aceita servir à amada do *mais e melhor* de tudo. Na quinta, de volta do sertão (“herdade”), ele traz presentes naturais, filhotes de passarinhos que, medrosos e famintos, simbolizam a vontade amorosa. Na sexta as ofertas tornam-se encarecimentos poéticos a superar, em valor, os louvores de outrem à Marília. Na sétima, o eu lírico, enfim, nomeia-se Dirceu, cuja lira afina-se de acordo com o humor da musa inspiradora. A oitava traz a confusão típica do apaixonado vendo o objeto amado em tudo que olha. Principalmente, revela a imitação de Petrarca, ou seja, é conversando com a tradição (“falando com Laura”) que Dirceu consegue cantar Marília. Na nona, Marília fica comovida pela confissão pretérita de Dirceu, que supostamente prometera-lhe a correspondência amorosa, nesse contexto decoroso, o matrimônio. Na décima, consta que ela por nada alteraria seu afeto, jamais trairia a jura feita. Em Platão (428-348 a.C.), de fato, o amor entre as almas é imutável, como o é, em Agostinho (354-430), o amor de Deus para com os homens e o amor matrimonial sob Deus. O que muda não é o amor, mas uma afecção rebaixada e perecível como o corpo. “Era vidro e se quebrou”, ensina a cantiga de roda. A undécima sublinha que a materialização do juramento, aqui a inscrição no tronco da árvore, é vã, porque espiritualmente não foi honrada (“jura horrorosa”). No fim, ao curso de toda essa *via amorosa dolorosa*, em lugar da maledicência, antilírica, ou da vingança, anticristã, Dirceu perdoa Marília pelo dano afetivo causado. Como Jesus que desculpa seus algozes, Dirceu ensina deleitosamente sobre as agruras por que passa o apaixonado e sobre como manter a compostura diante do revés consumado.

Em líras com traçados rítmicos e melódicos dessa feição, Sérgio Buarque de Holanda (2000, pp. 194-195) discerne não a presença da canção popular luso-brasileira, mas o canto lírico italiano, inclusive em sua versão operística. As estrofes seguidas de refrãos acoplados, concluídos com rimas agudas, teriam a inflexão de árias, melodramas e arietas com letras de Antonio Domenico Bonaventura Trapassi (1698-1782). Entrando para a Accademia dell’Arcadia, agremiação literária romana, onde assume de vez o nome Pietro Metastasio, ele foi o principal responsável, no século XVIII, por propor um texto culto, com sentenças diretas e claras, enfim, um poema que fluísse sem lutar com a música. Escreveu libretos de óperas para Domenico Sarro (1679-1744), como *Dido abandonada* (1724), e cançonetes, como *A despedida* (1749), musicadas por ele próprio e depois por gente como Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Ver a ligação da poesia de Gonzaga antes com a tradição da música e lírica escritas, que com

a música popular do século XIX, também parece ser o gesto de Roberto de Oliveira Brandão. Para ele, nessa obra “pintura e música são como que instrumentos do poeta, extensões de sua própria atividade criativa. Se a primeira empresta sua antiga função mimética à poesia, a segunda lembra sua origem lírica comum” (BRANDÃO, 2001, p. 58). Ronald Polito (1998, p. 58) menciona o traçado sonoro, que sublinho como vetor fundante do próprio gênero lírico, como dado culto e relevante para a compreensão dessa poesia. Segundo escreve, “a rima e a busca da musicalidade poética (meloquia) não são elementos desprezados ou mesmo secundários para o efeito literário em pauta”.

Os versos de *Marília de Dirceu* fizeram fama no Brasil e em Portugal, muitas líras popularizaram-se pelo século XIX adentro, principalmente quando musicadas por compositores, hoje anônimos, que, pela regularidade e fluência dos textos, encontravam terreno arado para a colocação da melodia. Parte desse material, cantado à viola de arame (como fosse a lira do período), pode ser ouvido no trabalho de reconstituição capitaneado pela pesquisadora e *mezzosoprano* Anna Maria Kieffer (2000). As melodias aí ouvidas desenham a contradição de um gosto que, formalmente educado nos padrões clássicos, vai sendo reprocessado por um conjunto de práticas burguesas tais como a moda, a literatura na imprensa, a urbanidade com novos estamentos. Uma música suportada pela estilização sintático-sonora do texto original e convencional da lírica culta, no fundo, pouco afeito à espontaneidade popular como parte da crítica faz crer. Assim, embora para a difusão dos poemas de Gonzaga tenha sido relevante a apropriação dessa obra também pela expressão popular da música, a qual tende a procurar soar como fala natural, na origem dá-se algo bem diverso.

IV.

Na coleção de peças líricas *Glaura: poemas eróticos*, Silva Alvarenga (1799) exercita duas formas semifixas, cujas definições, em tratados poéticos e musicais, costumam misturar literatura e música: rondó e madrigal. O primeiro teria sido tramado, a partir do século XIII francês, com canto e dança giratórios ou de roda, daí *ronde*, com sentido de ronda. Essa noção oral e circular preserva-se na música como melodia, na poesia como entonação. Para fazer as palavras dançarem sem coreografia, em ambos caminhos, é preciso criar ciclos ou cadeias de estrofes. Para Julio

Bas, do lado da música, o rondó teria a característica de seriar estrofes alternadas com um estribilho ou refrão, os quais, no fundo, são estrofes que vão e voltam. Há diversas espécies de rondós, sendo o de três seções o que mais se manteve na lírica: “es la forma más simple, que se confunde con la así llamada ‘forma ternaria de canción’, [...] elaborada también en forma A – B – A¹ con coda” (BAS, 1947, p. 244).¹ Do lado da lírica, costuma-se descrever, como Amorim de Carvalho (1991, pp. 114-115), a estrutura do rondó como: “*uma quintilha* + *uma quadra* (cujo último verso, menos extenso e sem rima, é formado da primeira ou primeiras palavras da quintilha inicial) + *uma sextilha* (em que essa mesma ou essas mesmas palavras formam, também, sem rima, o último verso)”. O rondó a seguir, de Alvarenga, desvela essa conservação, na forma fixa verbal, do que na música seria alternância entre período central (A) e períodos secundários (B).

A roseira
Rondó LII
Ah! Roseira desgraçada,
Dedicada aos meus Amores,
Tuas flores mal se abriram,
E caíram de pesar!

Quando Glaura me dizia
Que era sua esta roseira,
De esperança lisonjeira
Me sentia consolar.
Mas a sorte, que invejosa
Este alívio não consente,
Não há mal, que não invente
Rigorosa em maltratar.

*Ah! Roseira desgraçada,
Dedicada aos meus Amores,
Tuas flores mal se abriram,
E caíram de pesar!*

Da risonha Primavera
Esperei os dias belos:
Glaura... oh dor! os teus cabelos
Quem pudera coroar.
Já não vives, oh que mágoa!
E a roseira que foi tua,
Eu a vejo estéril, nua,

¹ “[...] é a forma mais simples, que se confunde com a assim chamada ‘forma ternária da canção’, [...] elaborada também na forma A - B - A¹ com coda.”

Junto d'água desmaiar.

Ah! Roseira desgraçada,
Dedicada aos meus Amores,
Tuas flores mal se abriram,
E caíram de pesar!

Parca iníqua, atroz, funesta,
Era teu o infausto agouro;
Já levaste o meu tesouro,
Mais não resta que roubar.
Nem às flores permitiste...
Ó! que bárbara impiedade!
Fica só cruel saudade,
Fica o triste suspirar.

Ah! Roseira desgraçada,
Dedicada aos meus Amores,
Tuas flores mal se abriram,
E caíram de pesar!

De teus ramos a beleza
Era o mimo destes prados;
Move agora, (ó ímpios Fados!)
De tristeza a lamentar.
Horrorosos são os meus males;
Tudo encontro em névoa escura;
Vem comigo a Desventura
Estes vales assombrar.

Ah! Roseira desgraçada,
Dedicada aos meus Amores,
Tuas flores mal se abriram,
E caíram de pesar!
(SILVA ALVARENGA, 2003, pp. 135-137)

As regras dessa composição dizem respeito à conversa, estrutura e semântica entre estrofes e refrão. O poeta arranja a sistemática específica dessa regra, incluindo o tamanho dos versos. Uma vez tudo definido, cumpre-se o combinado, percebido desde o início pelo ouvinte/leitor. Um exercício de criar leis métricas específicas dentro da única regra geral: como o nome sugere, impor sentido circular no diálogo entre estrofe(s) e o refrão, que sempre retorna (*ritornello*). Silva Alvarenga estabelece o rondó em redondilhas maiores, com a seguinte estrutura: uma quadra-refrão e um octeto (que pode ser oralizado como dois quartetos, para tomada de fôlego), alternando o conteúdo. As rimas do estribilho são

encadeadas internamente: A/A-B/B-C/D. As do octeto têm lógica própria, mas sempre recuperando e jogando para adiante o D do refrão: X/A/A/D/Y/B/B/D. O rondó abaixo dispõe as redondilhas, bimbres, numa métrica rigorosamente única: [- - ‘ - | - - ‘ -]. As tônicas nas terceiras e sétimas sílabas métricas geram simetria rítmica à melodia, educando nosso ouvido já na segunda estrofe. Tudo flui em discurso antes corrente que truncado, em sintaxe que solicita do leitor/ouvinte antes a percepção do dado sequencial que do simultâneo. É que a linguagem mediana vale ouro [*aureas mediocritas*] na lírica, do mesmo modo que a ampulosa, na épica e a malcriada, na sátira.

A dança entre estrofes e refrão, evidente, não é mero jogo de parágrafos em versos. Abrindo o poema, o refrão traz uma alegoria tradicional da lírica amorosa: a sobreposição moça/rosa, o segundo termo utilizado para frisar beleza, castidade, fertilidade e delicadeza, esta, inclusive, trazendo o risco de a amada morrer. Alvarenga amplifica a tópica, ao propor o par moça/roseira, a mulher não apenas como unidade, mas como coletivo. A diversão, no entanto, não para por aí, pois *roseira* também é tomada em sentido próprio, como a planta que foi cultivada para, na estação das flores, ornamentar adequadamente à virgem donzela em seu dia de núpcias: “Glaura... oh dor! Os teus cabelos / Quem pudera coroar”. O plano dos amantes, todavia, sempre está sob ameaça de forças extra-humanas, as quais o prudente, encarnado neste eu lírico, só pode reconhecer e lamentar. O homem é diminuto frente às figuras que conseguem decidir seu destino: *Sorte*, *Parca* e *Fados*. São índices pagãos e convencionais da lírica culta e literária que, à revelia da religiosidade cristã, transformam a tópica, também clássica, do *locus amoenus* (cor de vida: “De esperança lisonjeira”) em *locus horrendus* (cor de morte: “Tudo encontro em névoa escura”). A *roseira* ganha, ainda, mais um sentido, o de ser o engenho poético que cria os poemas de amor (as rosas para encarecer a amada, por isso o termo *florilégio* usado para coletâneas poéticas). Uma vez o objeto amado perdido ou finado, a esterilidade vence os mimos que, mesmo cultivados (e cultura e agricultura estão juntas nas *Geórgicas* de Virgílio, 70-19 a.C) como a roseira, não vingam (“Horrorosos são meus males”). O eu lírico começa, assim, o rondó bailando com a noiva branca e, de repente, descobre-se rodando o salão com a dama negra, ou seja, a Morte. Sempre a mesma lição ensinada de modo diferente, ilustrado e deleitoso. Nisso, avulta a voz latina de Alcindo Palmireno, nome do acadêmico ultramarino Silva Alvarenga.

Os madrigais de Silva Alvarenga são cantantes se murmurados na intimidade ou entoados para os outros. O seguinte exemplar intercala heroicos com seu quebrado de sete sílabas (contando a última sílaba átona do verso), este justamente a quebra rítmica daquele, como pratica Botelho de Oliveira em seus madrigais. Dentro dessa grade rítmica, apenas variações quanto à qualidade dos sons, nada a ponto de travar a melodia e a curiosidade sobre a cena típica: a bela amada a buscar água na fonte. Do quadro divertido, brota o erotismo miúdo em que Alvarenga é engenhoso. Enquanto a amada é objeto de contemplação, tudo pela ordem. Basta ela cantar seu amor, invertendo o jogo galante, para o esconderijo do eu lírico cair por terra. Apenas onze versos para mostrar o transtorno, para que o eu confesse o duplo ridículo: primeiro, esconder-se para espionar “as perfeições da amada”; segundo, entregar-se no meio do truque. Tinha razão Nicolas Boileau (1636-1711), outro preceptor do período, ao dizer que “o madrigal, mais simples e mais nobre em sua construção, respira a doçura, a ternura e o amor” (1979, p. 33).

Madrigal XXXII

Jasmins e rosas tinha
 Para adornar o tronco da mangueira:
 À fonte Glaura vinha,
 Escondi-me entre a rama lisonjeira:
 Fiquei a tarde inteira
 A ver as perfeições da minha amada;
 Mas quando recostada
 Principia a cantar os meus amores,
 Deixo cair as flores,
 Ela me vê e exala... que ventura!
 Dois suspiros de amor e de ternura!
 (SILVA ALVARENGA, 2003, p. 169)

Madrigal culto que, em certa medida, civiliza, inclusive miniaturizando, um mote comum às *cantigas de amigo*. Aciona-se o ciclo da água doce, em que a mulher, cantando à fonte d’água, seduz o cavaleiro. Em princípio *voyeur*, ele vai acedendo à chamada dessa *fada da fonte*, capaz de ruir com os valores sociais (vassalagem) e religiosos (castidade) do homem cortês medieval. Nessa cena arquetípica, de elementos vegetais e minerais que ampliam a presença física da mulher, haveria, nos termos de Maria do Rosário Ferreira (2009 p. 211, grifo do autor), um “investimento simbólico da figura feminina”, resultante “da sua contaminação, mediada pela cadeia [...] metonímica *mulher/água/*

natureza, com o simbolismo imanente da água doce enquanto imagem de todas as forças vitais de fecundidade e renovação”. Tudo indica, segundo a estudiosa, que se os motivos de água *marítima* são marcas dos jograis populares, os de água doce são dos trovadores aristocráticos. Interessa aqui essa oposição entre o bravo e o cultivado, isto é, mar e língua natural ante fonte e língua artificial. Silva Alvarenga, nesse sentido, constrói o poema sobre um terreno duplamente lavrado: primeiro, pelos nobres trovadores palacianos do século XIII, tais como João Soares Coelho (1235-1278) e D. Dinis (1261-1325), domadores de um vernáculo na escrita para a *performance* oral; segundo, por humanistas como João de Barros (1496-1570) e Luís de Camões, corresponsáveis por gramaticalizar o português segundo as normas do latim clássico literário. A escrita desse madrigal, portanto, visa fazer a letra cantar como aprimoramento da fala, evitando repetições espontâneas ou metaplasmos demasiado orais, como haplogias e sínopes, frequentes nos cancioneiros, que não concebiam a norma culta escrita nos moldes praticados a partir do século XVI.

A camada sonora vigorosa é, portanto, um dado convencional em rondós e madrigais, mas foi sentida por Antonio Candido (2000, p. 135) como mera facilitação da lírica. Alvarenga soaria “mais terno, mais brasileiro na sensibilidade rítmica”. Os poemas de *Glaura* seriam “deliciosos, leves, saborosos como modinhas” (p. 135); apresentariam “um modelo de poesia lírica em metro fácil e cantante, de sabor quase popular” (p. 135); afirmariam “em nossa poesia a tradição da estrofe isorrítmica, sequiosa de música, renunciando um aspecto importante da poesia romântica” (p. 137). A musicalidade como parte do deleite seria perigosa, levando o leitor ao “abandono por vezes dengoso, um encantamento pelo ritmo fácil e a imagem saborosa; inclusive o vago tom de serenata, que foge à cançoneta erudita e quase apela para o violão” (p. 137). Trata-se de impasse estranho ao objeto estudado, como se nessa poesia, feita para divertimento culto, houvesse contradição entre o sério e o intelectual, o encantatório e o deleitante, ou entre a escrita silenciada nos olhos e a oralidade cantante na entoação falada ou na declamação empostada. No fundo, a estrutura do livro de Silva Alvarenga conecta-se a um modo de publicar poesia fortalecido com a imprensa. Tanto a música vocal e instrumental como a poesia lírica, sobretudo a partir do Renascimento, passam a ser organizadas e impressas como coleções de unidades (cantatas ou sonetos, por exemplo) mais ou menos ligeiras. Nesse sentido, *Glaura: poemas eróticos*, enquanto unidade de peças menores, sintoniza-se mais

a um livro como as doze *Sonatas para violino e baixo contínuo* (1745), de Giuseppe Tartini (1692-1770), do que à *Lira dos vinte anos* (1853), de Álvares de Azevedo (1831-1852), organizada como fluxo de poemas com certa interdependência.

Para uma ligação justa entre canção popular e poesia culta, por assim dizer, melhor a produção de Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), especificamente *Viola de Lereno* (1789), volume publicado primeiramente em Lisboa. Grande parte dos poemas aí reunidos desenvolve maneiras da lira, ao modo de Gonzaga. Mas o melódico, talvez mais acentuado em Barbosa, porquanto pouco presente o referencial mitológico e os torneios sintáticos e retóricos comuns ao *declamatorium*, tem gerado sérios problemas aos estudiosos. Reconhece-se a face músico-oral dessa lírica, mas o instrumental analítico, não necessariamente acompanha a percepção. Vocabulário e conceituação forjados para explicar aspectos essenciais à lírica, pouco atentos, porém, em apreciar tecnicamente aspectos melódicos, elocutórios ou acústicos. Assunto que ando maturando e que fica para outro artigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAS, Julio. El rondó en sú acepción propia y en las diversas composiciones sinfónicas. In: _____. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947, pp. 244-263.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português e latino*. Vol. 5. Lisboa: Oficina de Pascoal da Silva, 1716.
- BOILEAU, Nicolas. *A arte poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. As fontes da poesia. In: _____. *Poética e poesia no Brasil (Colônia)*. São Paulo: Editora Unesp / Imprensa Oficial do Estado, 2001, pp. 47-63.
- CANDIDO, Antonio. Poesia e música em Silva Alvarenga e Caldas Barbosa. In: _____. *Formação da literatura brasileira – Vol. I*. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000, pp. 130-143.
- CANDIDO, Antonio. Uma aldeia falsa. In: _____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Editora Ática, 1995, pp. 20-37.
- CARVALHO, Amorim de. Das estrofes e dos sistemas estróficos. In: _____. *Tratado de versificação portuguesa*. Coimbra: Almedina, 1991, pp. 91-130.

- CASTIGLIONE, Baldassare. Segundo livro. In: _____. *O cortesão*. Trad. Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997, pp. 83-185.
- COSTA, Claudio Manuel da. Obras; O parnaso obsequioso e obras poéticas – Poemas. In: _____. *A poesia dos inconfidentes*. Organização de Domicio Proença Filho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1996, pp. 307-345.
- CURTIUS, Ernest Robert. A poesia como entretenimento. In: _____. *Literatura europeia e idade média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec / Edusp, 1996, pp. 583-584.
- DIDEROT, Denis. *O sobrinho de Rameau*. Trad. Antonio Geraldo da Silva. São Paulo: Editora Escala, 2006.
- FERREIRA, Maria do Rosário. Motivos naturalistas e configurações simbólicas na *cantiga de amigo*. In: FERREIRA, Maria do Rosário; LARANJINHA, Ana Sofia; MIRANDA, José Carlos Ribeiro (orgs.). *Seminário Medieval – 2007-2008*. Porto: Estratégias Criativas, 2009, pp. 205-217.
- FREIRE, Francisco José. Do fim da poesia (Cap. 4). In: _____. *Arte poética ou regras da verdadeira poesia em geral...* Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno, 1759, pp. 26-30.
- GONZAGA, Tomás António. *Marília de Dirceu e mais poesia*. Prefácio e notas M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1961.
- HANSEN, João Adolfo. Ilustração católica, pastoral árcaica e civilização. *Oficina da Inconfidência*, Ouro Preto, nº 10, 1999, pp. 11-47.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. O ideal arcádico. In: _____. *Capítulos de literatura colonial*. Organização e introdução Antonio Candido. São Paulo: Brasiliense, 2000, pp. 177-226.
- HORÁCIO. *Arte poética*. Introdução, tradução e comentários R. M. Rosado Fernandes. Ed. bilíngue. Lisboa: Inquérito, 1984.
- KIEFFER, Anna Maria (org.). *Marília de Dirceu*. São Paulo: Akron/Ministério da Cultura, 2000.
- LOPES, Hélio. Cláudio, Ovídio e Lucano. In: BOSI, Alfredo. *Letras de Minas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 1997, pp. 81-91.
- LUCAS, Fábio. A musa iluminada dos poetas mineiros do século XVIII. In: _____. *Luzes e trevas: Minas Gerais no século XVIII*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, pp. 11-22.
- MERQUIOR, José Guilherme. O neoclassicismo. In: _____. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, pp. 23-48.

- MOISÉS, Massaud. Lira. In: _____. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1992, pp. 305-306.
- NEVES, Inácio Parreiras. Oratória ao Menino Deus para a noite de Natal. In: _____. *Américantiga Coro e Orquestra de Câmara. Música brasileira e portuguesa do século XVIII*. Regente Ricardo Bernardes. Curitiba: Eldorado, 1998. 1 CD.
- PÉCORA, Alcir. O amor da convenção. In: _____. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001, pp. 189-202.
- POLITO, Ronald. “Eu tenho um coração maior que o mundo”: o Amor, a poesia e o tempo em *Marília de Dirceu*. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro nº 5, jul./dez. 1998, pp. 58-74.
- SILVA ALVARENGA, Manuel Inácio da. *Glaura: poemas eróticos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2003.
- SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. Introdução. In: COSTA, Claudio Manuel da. *Poemas*. São Paulo: Cultrix, 1976, pp. 9-32.
- SOUZA, Roberto Acizelo de. Os cursos de Letras no Brasil: passado, presente e perspectivas. *Opiniões: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 1, nº 4/5, 2014, pp. 13-26.
- VERNEY, Luís António. Carta sétima. In: _____. *Verdadeiro método de estudar...* Valença: Oficina de Antonio Balle, 1746, pp. 215-275.