

## EM CAMÕES E NOS POETAS INCONFIDENTES: UMA QUESTÃO DE TÓPICA E/OU DE INFLUÊNCIA LITERÁRIA

*Maria Aparecida Santilli*

“Todas as coisas têm seu tempo, e todas elas passam de-baixo do céu segundo o termo que a cada uma foi prescrito. Há tempo de nascer e tempo de morrer. Há tempo de plantar, e tempo de arrancar o que se plantou. Há tempo de destruir, e tempo de edificar. Há tempo de chorar, e tempo de rir. Há tempo de afligir, e tempo de saltar de gosto. Há tempo de espalhar pedras, e tempo de as ajuntar. Há tempo de dar abraços, e tempo de se por longe deles. Há tempo de adquirir, e tempo de perder. Há tempo de guardar, e tempo de lançar fora. Há tempo de rasgar, e tempo de coser. Há tempo de calar, e tempo de falar. Há tempo de amor, e tempo de ódio. Há tempo de guerra, e tempo de paz.” (1)

Assim reza o “Eclesiastes”

Mas o dizer se não fecha nesta e noutras dobras sagradas das Escrituras. Pelos caminhos da Arte, como um judeu errante das literaturas, alastra-se dum ponto da “grande máquina do Mundo”, a “etérea e elemental”

Andará na esteira da imagem poética, da atitude literária, ou rolará à conta de concepção da realidade?

Como quer que seja, de estrutura verbal definida, é “topos” que atravessa medularmente a lírica Camoniana e, de vigília em barrocos e árcades, cristalizada na velha sedimentação cultural européia, vai aflorar, para a curtição no novo mundo descoberto, pela poética dos líricos Inconfidentes.

---

(1). — “Eclesiastes”, III, 1-8, in *A Bíblia Sagrada*. Trad. segundo a Vulgata Latina por Antonio Pereira de Figueiredo. Lisboa, 1913, p. 670.

## O PRÉSTIMO DA TÓPICA AOS PARÂMETROS DE CAMÕES

O cantar das mudanças, na roda inexorável do tempo, está assente em Camões, na poesia de medida velha e na lírica de arte maior.

“Babel e Sião” traça um caminho penoso de descoberta: “E vi que todos os danos se causavam das mudanças e as mudanças dos anos” (2), com eco na redondilha de “mote alheio”: “Campos bem-aventurados, /Tornai-vos agora tristes,/ Que os dias em que me vistes/ Alegres já são passados”, para a glosa do tempo “desigual” (3)

Nos sonetos, Camões disseminou-a, em “Quanta incerta esperança, quanto engano”, no mister de entender “que o de que vive o mundo são mudanças”; tangenciou-a, em “Alegres campos, verdes arvoredos”, “Foi já num tempo doce cousa amar”, “Que esperais, esperança? Desespero”, “Ditoso seja aquele que somente”, “Que me quereis, perpétuas saudades?”, “Busque amor novas artes, novo engano”, “O tempo acaba o ano, o mês e a hora”

Mas é em “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, que Camões lhe dá os altos privilégios do “leit-motiv”

E como Kayser preceitua, segundo pondera Segismundo Spina, que o motivo pode também ser “uma situação, uma figura, um esquema, típicos, que se repetem”, o motivo, então pertence à tópica, provido, no entanto, de uma força impulsora de que não têm regalia os simples tópicos. (4)

Sua eleição neste soneto, implica, pois, em que a obra poética não só esteja comprometida com ela, mas revelará, ainda, a vitalidade do mote em Camões, com o exercício dos típicos processos organizadores da tradição poemática clássica.

Eis o cantar do Poeta:

“Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,  
Muda-se o ser, muda-se a confiança;  
Todo o mundo é composto de mudança,  
Tomando sempre novas qualidades.

---

(2). — Apud Antônio José Saraiva — *Luís de Camões* — Lisboa, Publ. Europa — América, 1959, p. 248.

(3). — *Id.*, *Ibid.*, p. 39-40.

(4). — In. *Do Formalismo Estético trovadoresco*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Univ. de São Paulo, 1966, p. 48.

Continuamente vemos novidades,  
Diferentes em tudo da esperança;  
Do mal ficam as mágoas na lembrança,  
E do bem (se algum houve. ) as saúdaes.  
O tempo cobre o chão de verde manto,  
Que já coberto foi de neve fria,  
E em mim converte em choro o doce canto.  
E, afora este mudar-se cada dia,  
Outra mudança faz de mor espanto;  
Que não se muda já como soía” (5)

No caso específico da leitura deste poema camoniano, apreendido em suas implicações com o domínio da tópica, vale-se o leitor da hipótese de um conteúdo latente — reunido com o concurso de dados prévios oferecidos por expressões manifestas da vida psíquica ou social remanescentes nos clichês literários — e sua atenção passa a direcionar-se, pois, pelo ponto de partida de uma unidade original presumível — uma enunciação nuclear (“Mudam-se os tempos”) — de cuja emanção se trama o tecido poético do texto que, enquanto forma derivada, será revelador do efeito especial produzido pela atualização do Poeta.

A forma do conteúdo poético, pela relação arbitrária que houver mantido com o sentido tópico, caracterizará, então, o produto variável do emprego combinatório aplicado no poema. O resíduo tópico assim examinado, não como “um dado prévio *ne varietur*”, deixaria aberto o caminho heurístico quer para uma avaliação intra-textual, quer, também, inter-textual. Considerada a dicotomia entre o codificador e o descodificador, viável ao leitor apreender, de um lado, o estado da linguagem poética que conservou perfeitamente sua estrutura e seus *patterns* estilísticos de controle da descodificação fixados por essa estrutura; de outro, não só lograr uma diferente atualização dos potenciais do texto por outra geração de leitores (no caso a do presente leitor, já tão distanciado cronologicamente da época em que o poema se escreveu), como, ainda, analisar o ajustamento de dois sistemas anacrônicos (o do próprio código proposto pelo Poeta, do qual a única mensagem, ao dos residuais tópicos), colocados em contacto sincrônico.

É possível, à leitura, distinguir dois eixos semânticos alternantes, frontalmente dispostos segundo convergências de diferentes percepções, do “ser” e do “cosmos” O primeiro desenvolve-se através de

---

(5).— *In Lírica de Camões*. Ed. crít. de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, p. 169.

“vontades”, “ser”, “confiança”, dirigido em gradação para “novidades”, “esperança”, “mágoas”, “saudades”, cujo fechamento, ao fim do 2.º quarteto, em recolha ou síntese, vai incidir sobre “bem” e “mal”, índices das resultantes de explícitas ou implícitas relações temporais-causais que impulsionam a rotação dos signos em ambos os eixos semânticos.

A predicação institui um modelo apassivador-de “mudam-se” até “é composto” — (no 1.º quarteto), interrompido, depois no (2.º quarteto), por “vemos” (comutação não-pessoa/pessoa do sujeito enunciante) Tal desvio, de efeito retórico, concorre para indicar o aparecimento do eu lírico, discretamente expresso com o atenuante do plural de 1.ª pessoa

Os desdobramentos do enunciado marcam, assim, instaurar-se a deslocação de interesse do polo-objeto (o “ser”) para o polo-sujeito (o eu lírico que o observa e ilustra), próprio da composição lírica. Nesse contexto (dos quartetos), como resultante, gera-se a ambigüidade na função do sujeito enunciante, a meio caminho da atitude assertiva do “filósofo” (que não desejaria exteriorizar-se) e a do poeta (antitética)

Posto isso, cumpre-se na convenção organizatória clássica do soneto aquilo que é entendido como desenvolvimento do assunto: a abertura de enunciados em leque, deflagrada pela enunciação nuclear “mudam-se os tempos” (do remanescente tópico), aí agrupa, portanto, os componentes semânticos como termos furtivos de uma redundância enfática, graças aos repetidos procedimentos sinedóquicos (“vontades”, “ser”, etc., por “todo o mundo”) acumuladores, incidentes sobre o “ser” como suporte motivador.

Para o segundo eixo semântico, na estrofe de transição ao desfecho, convergem, nos dois primeiros versos, “verde manto” e “neve fria”, encostados a “chão” (procedimento sinedóquico — por “cosmos”), posicionalmente aproximados ao máximo (por exigência já de contensão do terceto), no terceiro verso, de “choro” e “doce canto” (procedimento ainda sinedóquico, do “eu lírico”, por “ser”) e semanticamente ligados por tênues efeitos de semelhança. Tangenciam-se, então, “ser” e “cosmos”, com as constelações antitéticas de que ambos são suporte, para a completude do círculo de abrangências da enunciação-chave que sintetiza o lastro afirmacional do poema, de derivação tópica — “todo o mundo é composto de mudança”

A predicação que dinamiza os núcleos semânticos, no contexto do 1.º terceto, confere a “tempo”, com função de agente, o valor de ele-

mento duplamente marcado: pela posição (abertura do terceto) e pela sutileza do desvio semântico (“tempo”, que, por efeito de retroação, fixa uma conotação diversa à de “tempos”) “Tempo”, agente, sobreleva-se a “cosmos” e “ser”, implicitamente a ele passivos, como se sobreleva também o eu lírico, enquanto elemento marcado não só posicionalmente, como também por efeito de substituição do atenuante “nós”, e enquanto sujeito, ambigüamente, de um processo de enunciação (o observador) e de um enunciado lírico (consciência unificante, pois, do universo referencial e poético)

O máximo de imprevisibilidade reserva-se ao terceto de fecho: a surpresa do clímax instala-se no eixo semântico de “mudança”, promovida por engenhosidade (já barroca?), em correlação com a que operou o desvio de “tempos” a “tempo”. Por efeito retroativo de “já não se muda mais como soía”, consuma-se o processo de significação: transforma-se, por “tempo”, o significado de “mudança”, enquanto conceito, isto é, enquanto idéia abstrata e geral, por “mutável”, enquanto fenômeno, isto é, enquanto aquilo que está sob a ação dos sentidos. Ou seja, opera-se, por “tempo” a conjunção de categorias diversas, em “mudança”, a conceptual e a fenomenológica.

Em termos retóricos, implica no ápice de uma gradação que se orienta para a imanência de “mutabilidade” em “mudança”, por “tempo”, atribuindo, por efeito de retroação, pois, ao remanescente tópico, o significado (paradoxal) de exceção à regra de que não há regra sem exceção, o próprio mudar não escapa à mudança. Como operação de reforço (a própria mudança, mutável) produz um efeito hiperbólico no processo de atualização do lastro afirmacional da tópica.

E o gesto de “mor espanto” registra, nas oscilações do eu lírico, um desvio, para concomitante determinação do clímax: a ambígua atitude assertivo-lírica, “filosófico-poética” à retomada inicial da tópica formaliza, gradativamente, o definir-se pela última (a lírica: continuamente *vemos* novidades” — “E *em mim* converte em choro o doce pranto” — “*mor espanto*”), ao ir indicando a necessidade” (do sujeito) de desabafar e de perceber a disposição interior na exteriorização de si mesmo”, parecendo “fundamentada a subjetividade da experiência, o *sujeito* como pessoa. ” (6) “Mor espanto”, considerado nos limites de contensão (convenção) clássica, valeria como o grande índice de “disposição anímica (*Stimmung*)” que caracteriza

---

(6) — Segundo define Kate Hamburger, a partir da concepção de Hegel sobre o lírico, in *A lógica da criação literária*. Trad. de Margot P. Malnic. São Paulo, Edit. Perspectiva, 1975, p. 168-169.

o estado poético, segundo S. Staiger, (7) e assinalaria o processo de atualização do lastro tópico como mote de um estado de ânimo onde os contornos referenciais se esbatem no presente da consciência reflexiva do sujeito lírico, que os vai ultrapassar no “ek-stasis”, ou seja, no arrebatamento, (não já até barroco?), no fora de si, em êxtase.

A convergência dessa re-composição, no signo, da duplicidade significativa na unidade do significante enquanto ápice do processo de atualização da tópica), como “revelação” no texto, e do maior índice de desvio da atitude de percepção do sujeito lírico (como clímax do arrebatamento poético), operada no soneto camoniano, teria correspondente naquela convergência que Aristóteles propunha como ideal do procedimento no drama, isto é, a de passagem ao conhecimento do ignorado e de mutação dos sucessos (“a mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia”)  
(8)

Conclui-se, assim, que, na lírica camoniana, o código da tópica se retoma de uma determinação espaço-temporal, a ela pré-existente, e que nela passa a valer como significação virtual, para reformular-se em novo ato significativo, nova designação, na medida em que os signos vão realizar, mais uma vez, sua função própria ao manifestar-se concretamente outra situação entre o objeto, a realidade a ser então designada, e os sujeitos (emissor e receptor) então implicados no processo de sua atualização. E verifica-se que, das transformações às quais o enunciado tópico se submete, resulta um significado *emotivo*, superposto pelo elemento avaliatório (culminando em “mor espanto”), nas atitudes do sujeito de enunciação lírica, ajustando-se, portanto, a tópica ao exercício da função poética.

A instituição de uma economia relacional de uma economia relacional, na fala que reproduz um pensamento, em contínuo persuasivo cuja estesia é a formação (9), leva a crer que em “Mudam-se os tempos mudam-se as vontades” a arte resulta de “ordenar o protocolo antigo”, o incansável viajero das literaturas identificado na tópica”, como “ubi sunt”, a nova formulação para a proposta de que “todas as coisas têm seu tempo” E num poeta “fácil e fecundo” co-

---

(7). — *Conceitos fundamentais da Poética*. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1972, p. 59.

(8). — *Arte Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. Porto Alegre, Edit. Globo, 1966, p. 80.

(9) — Cf. Roland Barthes, “Existe uma escritura poética?” in *O grau zero da escritura*. Trad. de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo, Edit. Cultrix, 1957, p. 57

mo Camões a retomada não contaria à falta de inspiração, mas, exatamente, ao prestígio do tópico consagrado que desafia o engenho poético ao aperfeiçoamento por concisão de uma relação, reduzido o pensamento ao limite do universo estanque, mensurável do soneto.

Se a economia da linguagem clássica é, então, relacional, nela as palavras seriam “o mais possível abstratas em benefício das relações”, como pondera Barthes (10), ou, “as palavras não nascem amarradas, elas saltam, se beijam, se dissolvem”, como cantaria Drumond (11), na obra camoniana elas operam o encaixe da tópica desautomatizando o clichê, então ajustado a nova situação e o poema cumpre a missão artística, enquanto aquilo que Octavio Paz, com travo saudosista, entreviu nas obras do passado: foram “réplicas do arquétipo cósmico no duplo sentido da palavra; cópias do modelo universal e resposta humana ao mundo, rimas ou estrofes do poema que o cosmos diz a si mesmo. Símbolo do mundo e diálogo com o mundo: o primeiro por ser reprodução da imagem do universo; o segundo, por ser o ponto de interseção entre o homem e a realidade exterior. Essas obras eram uma linguagem: uma visão do mundo e uma ponte entre o homem e tudo o que o rodeia e sustém” (12)

### DE CAMÕES AOS INCONFIDENTES

Que dizer das “voltas que o mundo dá”, no universo dos Poetas Inconfidentes?

Gongaza a tangenciou, no emaranhado das teias amorosas tecidas com Marília, no tom entre súplice e exortivo de sua poesia diletta de segunda pessoa, na alusão premonitória da velhice, na idéia de “quanto estrago” faz o tempo, “o ímpio tempo” que “para todos corre”; reflete à sua “bela Marília” que “tudo passa: a sorte deste mundo é mal segura”; sobre suas cabeças “sem que o possam deter, o tempo corre” (13)

Em “Acaso são estes os sítios formosos” as formas despem-se do estilo inquisitivo das Escrituras (14) para assumirem a roupagem

---

(10). — *Id.*, *ibid.*, p. 57

(11). — “Consideração do poema”, de “A rosa do povo”, in *Poesia Completa e prosa*. Rio de Janeiro, José Aguilar Edit., 1973, p. 137.

(12). — *Signos em rotação*, Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Edit. Perspectiva, 1972, p. 103-104.

(13) — *Id. ibid.*, p. 13.

(14). — Uma das fórmulas remotas em que acabou se consubstanciando o tópico da mudança, a do “ubi sunt”: “Onde estão os príncipes das gentes, e os que dominam sobre as alimárias, que estão sobre a terra? Os que brincam com as aves do céu? Os que entesouram prata, e ouro, em que confiam os

do pastoralismo clássico, onde o reconhecimento externo (da natureza) é solução retórica de promover no enunciado poético o polo de oposição ao reconhecimento das transformações internas do enunciante. O ser, mutante pois, antítese ao mundo estável, inverteria o modelo camoniano.

O cantor de Marília, ao distorcer, entretanto, os sinais da equação, reajusta também o “ubi sunt” pelo nexa da motivação amorosa que se reforça como elemento marcado, em um segundo refrão no fecho de cada estrofe. (“Marília, tu chamas? Espera que eu vou”) As estrofes desenvolvidas (o conjunto) são concomitantemente portadoras de um sub-conjunto, o do lastro tópico, e do vetor de um sentido novo, redundantemente investido pelo apelo amoroso, monocordicamente repetido pelo eu lírico.

Em “Não vês aquele velho respeitável”, (15) o processo de confrontos instala-se, como no universo poético camoniano, com os focos de tensão reduzidos, entretanto, na comparação, por oposição implícita (presente do velho e daquele que o observa) e por similaridade (o futuro do Poeta e de sua amada), entre sujeito do enunciado e sujeito(s) da enunciação. O desgaste das relações comparativas parece evidente na demais enumeração das seqüências posteriores, com uma função apenas somatória do tempo sobre os termos igualmente comparados e encaminhados, outra vez, para o desaguadouro de reiteração passional. E o “continuum” dos fatos que o poeta passa a referir, na linha premonitória, da futuração, leva o leitor a refletir, neste caso, sobre a validade da assertiva de que o “contínuo clássico” possa ser “uma sucessão de elementos de densidade igual, submetidos a uma

---

homens, e não têm fim os seus esforços de adquirir? os que lavram a prata e andam afatigados, e não têm termos as invenções das obras deles? Exterminados foram, e desceram aos infernos, e outros se levantaram em lugar deles” Baruch III, 15-19. In: *Bíblia Sagrada*. Antigo Testamento. Versão segundo os textos originais pelo Pe. Matos Soares. Porto, Sec. de Papelaria, 1955, p. 456.

(15). — Não vês aquele velho respeitável, /que à muleta encostado/ apenas mal se move e mal se arrasta?/Oh! quanto estrago não lhe fez o tempo,/o tempo arrebatado,/que o mesmo bronze gasta:/Enrugaram-se as faces e perderam/seus olhos a viveza;/voltou-se o seu cabelo em branca neve,/já lhe treme a cabeça, a mão, o queixo,/ nem tem uma beleza/ das belezas que teve. // Assim também serei, minha Marília,/ daqui a poucos anos,/ que o ímpio tempo para todos corre./ Os dentes cairão e os meus cabelos. /Ah! sentirei os danos, /que evita só quem morre. / Mas sempre passarei uma velhice/ muito menos penosa./ Não trarei a muleta carregada,/ descansarei o já vergado corpo/ na tua mão piedosa, /na tua mão nevada.” (3 1<sup>as</sup> estrofes das 8 que compõem o poema). In Tomás Antônio Gonzaga, *Marília de Dirceu e mais poesias*. Pref. e notas de M. Rodrigues Lapa, Lisboa, Edit. Sá da Costa, 1937, p. 47-48.

mesma pressão-emocional” que lhes retire a “significação individual e como que inventada” (16)

Em que pese a reflexão de que “a figura de Marília, os amores não realizados e a mágoa da separação” entrem “apenas como *ocasiões* no cancionero de Dirceu”, não se exclui a hipótese de recolher-se, também, em casos da lírica amorosa de Gonzaga, “o roteiro de uma personalidade, que se analisa e expõe, a pretexto da referida experiência passional concreta” (17) e é a idéia das horas mutantes que, então, figura a sua intensidade.

Com “Minha Marília bela, tudo passa” (18), e ao contrário da linha camoniana do desabafo a sós — acentuando-se a tendência da poesia de Gonzaga formalmente orientada para o destinatário —, a tópica se presta a retórica de reforço para exortações amorosas orientadas em cadeia, por típicos apelos clássicos de motivação, a do “carpe diem” horaciano ajustado à de colher o tempo o fruto da beleza, da beleza mundana em substituição ao tema platônico da beleza intemporal, que está bem apontada também em Camões por seu crítico Cristiano Martins: “Colhei, colhei do tempo fugitivo /E da vossa beleza o doce fruto, /Que em vão fora do tempo é desejado” (19)

A lamentação pessoal percorre os versos de “Sucede, Marília bela, à medonha noite o dia”, (20) invertendo-se o papel dos termos fúntivos de “Acaso são estes os sítios formosos”, ou seja, contrapondo a regra da perene mutância cósmica, ao eu lírico, dela exceção, em desfecho votivo (inversão), postos os oponentes como no soneto camoniano, enquanto figuração da dialética “mal e bem” E “bem”, marcado posicionalmente pelo clímax poético, relevará outra vez, na poesia de Gonzaga, a recorrência de atualização da tópica pelos efeitos de “leit-motiv” da poesia lírico-amorosa.

Estas manifestações esparsas da tópica, na lírica gonzagueana (como uma presença digna de nota pela reincidência nos versos do

---

(16). — R. Barthes — *Op. cit.*, p. 5

(17) — Antônio Cândido — *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Edit. 1959, p. 103.

(18). — Tomás Antônio Gonzaga, *op. cit.*, p. 37.

(19). — Cristiano Martins — *Camões. Temas e Motivos da Obra Lírica*. Rio de Janeiro, Americ. Edit., 1944, p. 82.

(20). — “Sucede, Marília bela, /à medonha noite o dia; /a estação chuvosa e fria/ à quente, seca estação./ Muda-se a sorte dos tempos;/ só a minha sorte não?” (1ª estrofe). “Qual eu sou, verá o mundo;/ mais me dará do que tinha,/ tornarei a ver-te minha: /que feliz consolação! /Não há de tudo mudar-se, /só a minha sorte não.” (8ª e última estrofe). In Tomás Antônio Gonzaga, *op. cit.*, p. 83-84.

Inconfidente) resultam, sobretudo, em efeitos retóricos, de contraponto no contexto lírico do cantar de amores, para destes constituir-se recurso de intensificação.

Não há um poema em que Gonzaga lhe destine a função de objeto da construção poemática. A tópica semelha-se a empréstimo, como um ponto de partida ou tábua de arrimo à sustentação das divagações sentimentais.

Com menos ênfase ainda, e à conta de exceção, resvala pela poesia de Silva Alvarenga, no momento único de dolência elegíaca à desapareição de Glaura: “Ó tempo! ó triste Morte, por quem tudo se abate, e se arruína” (21)

Mas, sobre Cláudio Manuel o ônus do tempo que passa e transforma, encerra-se, como em Camões de “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, no arcabouço rígido dos sonetos, como de resto grande parte da sua lírica.

Na sonetística amorosa de “Sou Pastor; não te nego” (22) a tópica aflora no desfecho poético, mas também, pelo processo de comparação por similaridade (eu lírico-natureza), é elemento implícito de uma retórica de reforço. Uma leitura “não anacrônica” do poema revelaria, mesmo, que ao árcaico basta, no cumprimento de sua missão literária, para “a fatura de um quadro onde as linhas da natureza ora contrastem ora emoldurem uma tênue história sentimental” (23) No quadro de Cláudio Manuel a natureza contaponto, como signo ordenado no papel de segundo termo de uma comparação é, no clímax, estilo de reiterar mágoas amorosas; no jogo de palavras como pretexto para um objeto (“Amor”), “tempo” (mudança) não extrapola a função de estabelecer um esquema relacional, da experiência do

---

(21) — *Glaura — Poemas eróticos*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1943, p. 244.

(22). — “Sou pastor; não te nego; os meus montados/ são esses, que aí vês; vivo contente/ Ao trazer entre a relva florescente/ A doce companhia dos meus gados; // Ali me ouvem os troncos namorados,/ Em que se transformou a antiga gente;/ Qualquer deles o seu estrago sente;/ Como eu sinto também os meus cuidados. // Vós, ó troncos (lhes digo) que algum dia/ Firmes vos contemplastes, e seguros,/ Nos braços de uma bela companhia;/ Consolai-vos comigo, ó troncos duros;/ Que eu alegre algum tempo assim me via;/ E hoje os tratos de Amor choro perjuros”. In *Obras de Cláudio Manuel da Costa*. Texto conforme a edição de 1768. Restituição do texto por Ulpiano Bezerra de Menezes. Introd. de Antônio Augusto Soares Amora. Lisboa, Livr. Bertrand, (S. d.), p. 51.

(23). — Alfredo Bosi — *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Edit. Cultrix, 1970, p. 80.

sujeito da enunciação com tal objeto, ou seja, de configuração do “état d’âme” passional.

A idéia do tempo desfigurador dos seres e de seus sentimentos para contrastar, novamente, com o intransitório amor (fantástica vitória), está assente em “Que feliz fora o mundo, se perdida /A lembrança de Amor e glória, /Igualmente dos gostos a memória /Ficasse para sempre consumida!” O terceto de fecho registraria a maior aproximação com o soneto camoniano (“Que esse presente bem, quando passado, /Sobrará para idéia do tormento” (24), de Cláudio, variante de Camões: “Do mal ficam as mágoas na lembrança /E do bem se algum houve. as saudades”)

A diferença entre a proposta camoniana e a claudiana estaria, mais uma vez, no préstimo da tópica. A disjunção do bem e do mal, por relação de “tempo” (bem presente; mal passado) com “amor”, é reductiva no poema de Cláudio, por implicar num sentido explícito e literal em lugar da linguagem oblíqua que a relação impõe no texto de Camões.

É no plano hipotético (como no soneto Camoniano —” do bem se algum houve”) que Cláudio coloca as esperanças de chegada a um porto seguro do amor: “Continuamente estou imaginando, /Se esta vida, que logro, tão pesada /Há de ser sempre aflita, e magoada, /Se com o tempo enfim se há de ir mudando” (25) Mas, a função de “tempo” (transformador) reduz-se, de novo, pela comparação implícita, ao papel literário de dar ênfase à temática passional.

Em “Onde estou! Este sítio desconheço”, (26) o “ubi sunt” aparece distorcido, instrumento de uma engenhosidade de relações que revela os rastros barrocos da satisfação buscada na substituição violenta do esperado pelo inesperado, no epílogo em desconcerto com todo o clima de expectativas criado pela trajetória discursiva do poema: “Eu me engano: a região esta não era.”

---

(24). — *In op. cit.*, p. 66.

(25). — *Ibid.*, p. 67.

(26) — “Onde estou? Este sítio desconheço:/ Quem fez tão diferente aquele prado?/ Tudo outra natureza tem tomado;/ E em contemplá-lo tímido esmoreço.// Uma fonte aqui houve; eu não me esqueço/ De estar a ela um dia reclinado: /Ali em vale um monte está mudado:/Quanto pode dos anos o progresso! //Árvores aqui tão florescentes,/Que faziam perpétua a primavera:/Nem troncos vejo agora decadentes // Eu me engano: a região esta não era:/ Mas que venho a estranhar, se estão presentes/ Meus males, com que tudo degenera:” (grifos nossos). *In op. cit.*, p. 52.

Mas, da poesia de Cláudio Manuel, é “Campos, que ao respirar meu triste peito/Murcha, e seca tornais vossa ventura”, (27) a mais atravessada pela idéia da implacável mudança à corrida do tempo.

Elaborada numa organização similar à de “Mudam-se os tempos mudam-se as vontades”, como na proposta camoniana a partir da seleção de um léxico “de uso” para constituir os grupos geradores de significação, desenha-se a trama das linhas própria da tela clássica.

Em Cláudio Manuel parece não haver, contudo, o rigor camoniano de veto à palavra fortuita e a estrita disciplina na funcionalidade relacional dos elementos. A julgar válido, no entanto, o juízo de que a poesia de Cláudio Manuel seria, nos seus melhores momentos, uma “poesia rica sem ostentação, elegante sem banalidade”, poder-se-ia entender a “não ostentação” ou a “elegância”, como resultante do convencional de “prudência” clássica no equilíbrio de efeito da adjetivação e do esquema dialogal instituído pela presença discreta da natureza invocada, criando-se a oposição “eu” — “tu”, poeta-natureza, sem dinamizar-se a potencialidade de tensão entretanto, na medida em que o “tu” presta-se, de fato à função efetiva de um “ele” sobre o qual projetar-se o estado lírico. Por outro lado, o polo semântico instituído pela “natureza”, ou “universo”, representado assim pela invocação de “campos”, não se presta, como na proposta camoniana, a ser o sinal constante de confronto entre o poeta e o mundo, mas a suporte estilístico da coita amorosa. E o uso da técnica dialogal parece promover uma dispersão de tensões, como força centrífuga a atenuar a oposta, de convergência para o eu lírico: através da invocação explícita a um destinatário imediato, representado em “campos” a função conativa empana, então, no poema, o relevo da função emotiva centrada sobre o remetente. Assim, uma suposta suavidade na poesia de Cláudio Manuel, decorreria da atuação concomitante de recursos retóricos que, até certo ponto, se neutralizariam no jogo relacional, em vez de manterem o equilíbrio em tensão, resultando em impedir a tópica de alcançar a ênfase que o processo de atualização no soneto camoniano lhe empresta. Talvez neste processo encontre fundamento a assertiva de

---

(27). — “Campos, que ao respirar meu triste peito/ Murcha, e seca tornais vossa verdura,/ Não vos assiste a pálida figura,/ Com que o meu rosto vedes tão desfeito. // Vós me vistes um dia o doce efeito/ Cantar do Deus de Amor, e da ventura; / Isso já se acabou; nada já dura;/ Que tudo à vil desgraça está sujeito.// Tudo se muda enfim: nada há, que seja/ De tão nobre, tão firme segurança,/Que não encontre o fado, o tempo, a inveja.// Esta ordem natural a tudo alcança; / E se alguém um prodígio ver deseja,/ Veja meu mal, que só não tem mudança.” *In op. cit.*, p. 88.

que “o que é radical em Camões ou em Tasso” se apresente em Cláudio Manuel como “fenômeno capilar” (28)

Os termos polares “presente”, “passado”, não têm o reforço camoniano de intensificação. “Passado”, contraponto de “presente”, registra-se numa só breve seqüência sintagmática — “Vós me vistes um dia o doce efeito/ Cantar do Deus de Amor, e da ventura;/ Isso já se acabou” E sua ênfase resulta, assim, em ser menor que a dos desdobramentos com suporte em “presente”, no balanço das antíteses.

Por outro lado, não se formam constelações tensionais em torno de “poeta”, “universo”, como se viu ocorrer no soneto camoniano; não há os desvios de linguagem, mas, ao contrário, consuma-se o poema numa formulação transparente, por reduzida que fica a margem de conotação: “Esta ordem natural a tudo alcança;/ E se alguém um prodígio ver deseja,/ Veja meu mal, que só não tem mudança”

Quase tão despojado quanto o soneto camoniano em construções metafóricas ou sugestões sinestésicas, é na comparação que reside o fundamento estilístico, como se viu, para relacionar, “mudança” (de todas as coisas) em oposição, a “constância” (mal do poeta) O grau aproximado de notoriedade dos termos comparados nivela-os, entretanto, e o termo tópico não logra ultrapassar o plano da significação denotativa.

Estas recorrências de poeta para poeta, ressalva, está claro, a hipótese de cada universo poético ser criado em nível de menor, ou maior eficácia de estilo, acabariam por acoroçoar a tese de que “desgastadas num pequeno número de relações” iguais, as palavras clássicas poderiam estar a caminho de uma álgebra: “a figura retórica, o clichê”, seriam “instrumentos virtuais de uma ligação”; perderiam “sua densidade em favor de um estado mais solidário do discurso”; “operariam a maneira de valências químicas, desenhando uma área verbal cheia de conexões simétricas, de estrelas e nós”, dos quais “surgiria, sem que nunca o repouso de um espanto, novas intenções de significação” Assim que as parcelas do discurso clássico transmitissem seu sentido, se tornariam “veículos ou anúncios, levando sempre mais longe um sentido que não quer depositar-se no fundo de uma palavra, mas estender-se a medida de um gesto total de inteligência, isto é, de comunicação” (29)

E a verdade é que os árcades, como se lembrará mais além, se sobrecarregam com os postulados teóricos neo-clássicos portu-  
gue-

---

(28). — Alfredo Bosi — *Op. cit.*, p. 70.

(29). — Roland Barthes, *op. cit.*, p. 59.

ses, como sejam os de Verney e Cândido Lusitano, cujas propostas de reposição clássica, no rigor da ortodoxia de princípios e de dogmas, fazem-se molas de tolher, em excesso, o vôo da imaginação pessoal. É o caso da valorização neo-clássica da mimese que justifica a própria reprodução icástica, ou seja, descritiva e particularizante de uma coisa verdadeira, não obstante a reflexão aristotélica advertir por outro lado, que “não menos agradável é a mudança, porque mudar está na ordem da natureza, visto que a continuidade numa situação estabelecida gera a saciedade” (30)

Daí se poder avaliar o grau de eficácia do poeta que logra, como Camões, superar as limitações de uma convenção e arriscar o vôo da “entelequia”, mesmo sob a ameaça dos desgastes (no caso os da tópica retomada) que a mestria do velho Aristóteles apontava.

E, por todas essas razões, ao Poeta português há que dever-se, no mundo literário ocidental, não apenas a sobrevivência do tópico, mas a sua revitalização, carregando-o de carga energética com que projetar-se no futuro de sua e de outras literaturas.

### O GIRO DA TÓPICA

Se Camões, como bem vira Filgueira Valverde, em “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, “rende tributo en este soneto, finalmente troquelado, al topos “ubi sunt” e se “la queja por el paso del tiempo es una de las constantes en la literatura europea” (31), dele não haviam de faltar, no círculo da literatura ibérica, outros sinais. E Valverde, assim, os aponta: “E nom vi nenhum estado/ que nem fosse descontente,/ hús choram pelo passado/ e outros pelo presente/ decia Luís de Silveira, en paráfrasis del Ecclesiastés. Y Álvaro de Brito, en su duríssima sátira social, es aquel verso — fez o tempo outra volta, que aun, en la poesia popular, tiene hoy vivo eco— Son; voltas que o mundo dá” (32)

O mesmo Valverde alude à famosa queixa de João de Menezes, no *Cancioneiro Geral*, quando pensando na *triste mudança* dos dias passados sem alívio, dizia — “Mi tormento desigoal/ para mas pena sentir/ me tiene fecho inmortal / y no me dexa bevir ” (33)

---

(30). — Aristóteles — *Arte Retórica — Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964, p. 75.

(31) — José Filgueira Valverde — *Camoens*. Barcelona, Edit. Labor, 1958, p. 178.

(32) — *Id. ibid.*, p. 179.

(33). — *Id. ibid.*, p. 179-180.

E no soneto de Sá de Miranda, antecedente imediato do de Camões, “O Sol é grande, caem coa calma as aves,/” ressurgem também a tópica, em linhas de contraposição (similares às que aparecerão depois, no soneto Camoniano), centradas, também, na ação incessante do tempo — “Ó cousas, todas vãs, todas mudaves,/ qual é tal coração que’ em vós confia?/ Passam os tempos vai dia trás dia,/ incertos muito mais que ao vento as naves” (34)

Mas, onde localizar as raízes mais remotas do tópico que se identificou e universalizou como “ubi sunt”?

Etienne Gilson, no primeiro capítulo de *Les Idées et les Lettres*, “De la Bible à François Villon”, vai encontrar as pontas dos fios nas Velhas Escrituras, também no “Livro da Sabedoria”, na palavra dos insensatos: “De que nos aproveitou a soberba? ou de que serviu a jactância das riquezas? Todas aquelas coisas passaram como sombra, e como um correio que vai depressa. E como uma nau, que vai cortando as agitadas ondas, da qual se não pode achar rasto depois que passou, nem a esteira da sua quilha nas ondas; ou como ave que voa, atravessando pelo ar, de cujo caminho se não acha indício algum, senão só o ruído das asas, que cortam o leve vento, e fendendo o ar com a força do seu vôo, passou batendo as asas e depois disto se não encontra sinal algum do seu caminho; ou como seta despedida ao lugar destinado: o ar dividido logo se cerra em si mesmo, de maneira que se fica ignorando a passagem dela;” (35) E assim por diante, manifesta-se o sentimento fundamental, como acentua Gilson, em que o pensamento medieval se inspirará. depois: “vanité des biens périssables, donc mépris du monde, et traduction de la fragilité des joies terrestres par une accumulation d’images poétiques empruntées à tout ce qui passe sans laisser de traces, s’évanouit ou se disperse à jamais” (36)

Gilson pondera, ainda, que é igualmente nas Escrituras que “nous voyons cette donnée fondamentale s’associer à un mouvement de style qui ne s’en séparera plus désormais. Le Prophète s’écrie, pour rendre plus saisissante encore la disparition des biens terrestres: “*Ou sont maintenant, les princes de la terre? C’est là l’origine première de ce*

---

(34). — Apud A.S. Amora, M. Moisés e S. Spina — *Presença da Literatura Portuguesa*. Vol. I. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1961, p. 179.

(35). — “Sabedoria V, 8-15” In *A Bíblia Sagrada*. Segundo a Vulgata Latina por Antônio Pereira de Figueiredo. Lisboa, 1913, p. 525.

(36). — Etienne Gilson — *Op. cit.*, Librairie Philosophique J., Vrin, 1932, p. 11.

que certains historiens de la littérature ont nommé: la formule *ubi sunt*. Prise à part, elle correspond, sans aucun doute, à un mouvement spontané de l'imagination, et l'on en a relevé plusieurs exemples dans l'antiquité gréco-latine" (37)

No apêndice que Gilson oferece ao seu primeiro capítulo, "Table pour l'Histoire du Thème Littéraire *Ubi Sunt*", o caminho histórico do tópico traçado a partir das Sagradas Escrituras ("Isaiás: XXXIII, 18; Baruch: III, 16-19; São Paulo: Corínt., I, 19-20"), com passagem pela antigüidade greco-latina ("Cícero: *Philipp.*, VIII, 23; Cícero: *Oratio pro Cn. Plancio*, 83; Tibullus, II, 3,27; Ovídio, *Met.*, XIII, 92; Plutarco: *Consol. ad. Apollonium*, 110 D") (38), vai alcançar a literatura latina medieval, por teólogos e poetas, irradiando-se a demais várias literaturas européias.

Ora, em "Sobolos rios que vão", onde o tópico ocorre, Camões teria glosado o Salmo XXXVI, de autoria atribuída a Davi, conforme propõem seus críticos, entre entre os quais Hernâni Cidade (39); esse poema, em que ressurge, mostra como primeiro fator, para Valverde, o hebraísmo (40), representando um momento de autêntico" no parecer de Cristiano Martins. (41) Por outro lado, Camões teve seus mestres no *Cancioneiro Geral*, onde Valverde denuncia a presença do tópico. E Étienne Gilson localiza-o também na antigüidade greco-latina que inspirou os clássicos portugueses, enquanto Valverde e outros críticos de Camões aproximam, ainda, o poema "Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades" daquele de Sá de Miranda ("O sol é grande, caem com calma as aves,"), poeta de quem Camões foi igualmente discípulo. Segue-se, pois, que várias hipóteses já se delineiam para recomposição das vias diretas ou indiretas do itinerário do tópico até Camões.

Aos Inconfidentes, que condutos, no entanto, os faria alcançar a pertinácia da tópica? A resposta imediata não pressuporia o veículo da influência do clássico português sobre os neo-clássicos que lhe retomassem a caminhada? Se Cláudio Manuel como estudante em Coimbra "foi contemporâneo de Diniz, Negrão Gomes de Carvalho, Garção, os reformadores literários", parecendo verossímil Cláudio ser não um caudatário, mas um "co-autor da transformação do gosto, embora de modo independente e mais conservador" (42), o próprio dado histórico-li-

---

(37) — *Id. ibid.*, p. 11-12.

(38) — *Id. ibid.*, p. 31-32.

(39) — *Luís de Camões*. Lisboa, Edit. Arcádia, 1961, p. 96.

(40) — *Op. cit.*, p. 146.

(41) — *Op. cit.*, p. 41

(42) — Antônio Cândido — *Op. cit.*, p. 85.

terário firmaria “a priori”, a hipótese das influências canonistas diretas sobre os reformadores neo-clássicos, entre os quais Cláudio se punha.

E, assim, o reconhecimento do vínculo histórico entre os neo-clássicos portugueses e os árcades brasileiros como “ponto pacífico”, remete, prontamente o observador da poesia dos Inconfidentes, para o foco literário irradiador da Metrópole.

Se temos, em ambos os artistas do Brasil, a proximidade tão íntima da tradição e da cultura portuguesa, entende-se que, também, como na literatura portuguesa do tempo, nada mais provável do que se estenderem sobre os poetas da literatura brasileira menina as teias envolventes da adulta poesia camoniana.

E, não obstante certas transformações que ao longo deste exame se referiram, o rastro de Camões nesta poesia brasileira parece nítido. Para avaliar-se a presença do lirismo camoniano em Cláudio basta confrontar-se, invocando textos de outra motivação, o soneto “Faz a imaginação de um bem amado,/Que nele se transforme o peito amante” (43) com o camoniano, seu predecessor “Transforma-se o amator na cousa amada,/ por virtude do muito imaginar”

A idéia camoniana dos “Alegres campos, verdes arvoredos”, ou dos “Campos Bem-aventurados”, que já não vêm a alegria do Poeta, é recorrente nos versos de Cláudio: “Consolai-vos comigo, ó troncos duros;/ Que eu alegre tempo assim me via;/ E hoje os trato de Amor choro perjuros” (44)

A própria perplexidade barroca que já aflora na lírica camoniana de “Busque Amor novas artes, novo engenho”, com o desfecho “Que dias há que na alma me tem posto/ Um não sei que, que nasce não sei onde,/ Vem não sei como, e dói não sei por que”, reaproveita-se e como que à guisa de clichê, no poema claudiano: “Aquele cinta azul, que o Céu estende/ À nossa mão esquerda, aquele grito/ Com que está toda a noite o corvo aflito / Dizendo um não sei que, que não se entende” (45)

Fica clara, pois, a reminiscência de modelos poéticos camonianos na lírica do Inconfidente, a reiterar o juízo de que o tópico “ubi-sunt”, em suas flexões, por certo liga-se à direta fonte camoniana.

---

(43). — Cf.: Cláudio Manuel da Costa, *op. cit.*, p. 63.

(44). — Cf.: Cláudio Manuel da Costa, *op. cit.*, p. 51.

(45). — Cláudio Manuel da Costa — *Op. cit.*, p. 58.

Gonzaga, mais liberto da escravização do convencionalismo arcádico, deixou menos flagrantes, mas, ainda assim, facilmente identificáveis, os arquétipos da poesia camoniana, para re-comporem, em sua lírica, a trajetória de projeção de mais um sentido.

Se “O grande feito dos poetas arcádicos, maiores e menores, foi o esforço de trazer à pátria os temas e as técnicas mentais e artísticas do Ocidente europeu, dando a nossa literatura um alcance potencialmente universal, antes mesmo que ela tomasse consciência de sua individualidade nacional”, e, “nesse sentido, foram civilizadores por excelência” (46), pode-se dizer que Camões lhes ofereceu recursos ponderáveis para realizá-lo. À assimilação do Classicismo, por via da rígida preceptiva literária neo-clássica de seu tempo, que lhes armou — sobretudo a Cláudio Manuel — o círculo de fronteiras, cerceando-lhes uma livre aventura pelo mundo da palavra, quer o fosse pela convenção pastoril, ou pelo formalismo academizante, ou virtuosismo verbal e metrificador, lograram, no entanto, re-produzir na literatura pátria processos com que acolher os temas e técnicas mentais e artísticas do Ocidente europeu, por sugestão daqueles ou daquelas que, de qualquer forma, se constituíssem mais vigoroso suporte para a sua teia poética, no caso os que vitalizados estavam pela eficácia da formulação camoniana.

Ao retomarem a tópica que extrapola os próprios limites do passado literário europeu, lançaram-na à peregrinação no novo mundo, pondo-a a vagar pelo nexos com esse universo que passou a justificá-la. Ainda quando por sedução de expediente para outro objeto literário, valeu-lhes na representação daquela postura que, Poetas “Inconfidentes”, houveram por bem assumir “em confiança” de uma particular realidade.

---

(46) — Antônio Cândido e José Aderaldo Castelo — *Presença da Literatura Brasileira*. V - I. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964, p. 130.