

MARÍLIA: UM RETRATO PINTADO NAS MINAS GERAIS DO SÉCULO XVIII COM AS CORES DO ALÉM-MAR

Naelza de Araújo Wanderley¹

RESUMO: Ponto alto da poesia lírica árcade no Brasil, a obra *Marília de Dirceu* tem sido, ao longo dos anos, vista como sendo a obra-prima do poeta luso-brasileiro Tomás Antônio Gonzaga. No período colonial, as ideias europeias eram transplantadas pela Metrópole Portuguesa e implantadas em terras brasileiras de forma que representassem os ideais vigentes e adequados à política do colonizador. É a partir desse fenômeno cultural que propomos aqui a leitura de alguns versos da *Marília de Dirceu* enquanto marco de uma produção literária que recebeu profunda influência das ideias portuguesas. Observamos, ainda, como essas ideias cristalizaram a construção de uma personagem única na literatura brasileira, a Marília, e como esta personagem é apresentada nas liras de Dirceu.

PALAVRAS- CHAVE: Marília de Dirceu; Tomás Antônio Gonzaga; Letras do Brasil Colônia.

ABSTRACT: Highlight of Arcadian lyric poetry in Brazil, the work *Marília de Dirceu* has been seen over the years as the masterpiece of the Luso-Brazilian poet Tomás Antônio Gonzaga. In the colonial period, European ideas were transplanted by the Portuguese Metropolis and implanted in Brazilian lands so that they represented the ideals in force and appropriate to the politics of the colonizer. It is from this cultural phenomenon that we propose here to read some verses of Marília de Dirceu as a landmark of a literary production that received deep influence of Portuguese ideas. We also observe how these ideas crystallized the construction of an unique character in Brazilian literature, Marília, and how this character is presented in Dirceu's lire.

KEYWORDS: Marília de Dirceu; Tomás Antônio Gonzaga; Letters from Brazil Colony.

Em nossos primeiros séculos de colonização, não podemos afirmar a existência de uma literatura brasileira propriamente dita, mas podemos apontar uma literatura portuguesa escrita em terras “brasileiras”. As obras eram escritas, principalmente, durante o primeiro século de colonização, seguindo os moldes portugueses, embora o assunto tratado pelos escritores fosse, às vezes, a terra e os acontecimentos do Brasil, uma literatura de viagens e de viajantes.

Durante esse período, a cultura europeia foi transplantada para o Brasil pelos colonizadores portugueses. A religião (cristã), a língua e as instituições políticas, jurídicas e ideológicas que existiam na Metrópole, com o passar dos anos, foram estabelecidas na Colônia.

Nas terras da Colônia, o contato com a nossa realidade étnica e cultural, representada pelas culturas negra e indígena, fez com que a própria cultura portuguesa, que era continuada aqui, assumisse um caráter próprio, diferente daquela que continuava a existir em Portugal.

Ainda assim, segundo Nelson Werneck Sodré (1988, p. 18), “A saída natural, a única saída, estava na transplantação. Fora esta, no período colonial, uma necessidade, a solução

¹ Naelza de Araújo Wanderley tem Mestrado e Doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professora da Universidade Federal de Campina Grande, PB. Endereço eletrônico: naelzanobrega@ig.com.br. Currículo Lattes disponível em: CV: <http://lattes.cnpq.br/3611928212835405>.

espontânea. [...] A transplantação foi um expediente historicamente necessário para que se tornasse possível, a seu tempo, a nação brasileira”.

Situando historicamente a literatura árcade no Brasil da segunda metade do século XVIII, encontraremos declarada uma crise colonial que anunciava mudanças. Estas oriundas das ideologias divulgadas principalmente na Europa. De acordo com Lucas (1998, p. 7), “O século XVIII se apresenta à nossa História como o ponto de partida da formação de Minas Gerais, que experimentou então o apogeu e o declínio da civilização do ouro, com reflexos na própria articulação de identidade nacional.” No que se refere à expressão literária do Arcadismo em terras brasileiras, esta, motivada pelo contexto vivenciado, principalmente em solo mineiro, já sugere como elemento distintivo da produção vigente os primeiros traços de “brasilidade”. (LUCAS, 1998).

Nesse contexto, acontece a Independência dos Estados Unidos; a França divulga seus conceitos Iluministas, através dos enciclopedistas que, por sua vez, eram lidos na Colônia pela pequena burguesia; a Maçonaria divulga a ideologia revolucionária burguesa. Assim, fermentado pelos acontecimentos europeus, o processo da independência ia nascendo e, ao mesmo tempo, questionava-se o sistema colonial brasileiro.

No seio da pequena burguesia da colônia, nascem as ideias de conspiração, incitadas pelos ideais franceses de Liberdade, Igualdade e Fraternidade. Nasce, então, a Conjuração Mineira, formada pela adesão dos letrados, homens que, na sua maioria, possuíam cultura e dinheiro. Entre eles, podemos citar poetas tais como: Tomás Antônio Gonzaga (poeta e ouvidor), Cláudio Manoel da Costa (poeta e desembargador), Álvares Maciel (provável responsável pela propagação das ideias iluministas na Colônia, fruto de sua ligação com a Maçonaria), entre outros.

Segundo Antonio Candido (1975, p. 43), é este “o momento decisivo em que as manifestações literárias vão adquirir, no Brasil, características orgânicas de um sistema.” A este momento pertencem três correntes de gosto e pensamento: o Neoclassicismo, que nos veio dos portugueses, que, por sua vez, já o trouxeram dos espanhóis; a Ilustração, de fonte francesa e inglesa, em sua maioria, e o Arcadismo, desenvolvido sob a influência italiana e que corresponde à fórmula: “Arcadismo = Classicismo francês + herança greco-latina + tendências setecentistas” (CANDIDO, 1975, p. 45). Há, portanto, uma importação de várias correntes que geravam uma ideia aparente de desajuste tanto “espacial”, colocando em confronto o que era nacional e o que era estrangeiro, quanto “temporal”.

Dessa forma, se o Arcadismo foi uma espécie de retorno aos modelos mais tradicionais da poesia, vinculado ao modelo greco-latino e ao Quinhentismo, podemos, então, lembrar que os árcades “brasileiros” não possuíam essa tradição literária realizada na colônia como fonte de inspiração; restava-lhes, portanto, o modelo português. A literatura que se apresentava como produção nossa, na Colônia, era produzida essencialmente pela nossa elite e apresentava pouca coisa que pudesse identificá-la como brasileira. Tudo era vinculado ao modelo português. Os poetas desse período apenas idealizaram, sonharam, em terras brasileiras, com uma literatura de caráter realmente brasileiro. Segundo Lucas (1998, p. 7), “Os poetas brasileiros, aglutinados em Minas Gerais, sentiram o impacto assim do impulso inovador, como da repressão organizada. Envolveram-se em conciliábulos autonomistas e foram apanhados nas malhas da vigilância colonial.”

Esse período está envolvido por um contexto em que se torna impossível a independência das manifestações literárias no Brasil Colônia, devido a uma forte política colonizadora da cultura portuguesa que se deixa evidenciar na transplantação dos valores europeus para a Colônia. Em termos de Arcadismo “brasileiro”, citemos o exemplo das arcádias, inicialmente surgidas em Portugal, no ano de 1756, com fundação da Arcádia Lusitana. Somente em 1768, discute-se a existência de uma Arcádia Ultramarina na Colônia, fundada pelo poeta Cláudio Manoel da Costa. É nesse contexto que surgem as ideias da Independência da Colônia em relação à Metrópole portuguesa. Elaboradas pelos inconfidentes, essas ideias, assim como seus principais personagens, ainda hoje permeiam o imaginário brasileiro.

Sérgio Buarque de Holanda, em seu livro *Raízes do Brasil* (1995, p.31), afirma que “a tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em conseqüências”. Uma delas será a poesia pastoral, conseqüência do desenvolvimento da cultura urbana na Colônia e esta, repassada pela mitologia greco-latina, foi um dos grandes suportes para a poesia lírica, especificamente na obra *Marília de Dirceu*, do poeta luso-brasileiro Tomás Antônio Gonzaga.

Antonio Candido, em seu livro *Literatura e Sociedade* (1985, p. 98), afirma que, “com Tomás Antônio Gonzaga, o Arcadismo encontrou no Brasil a mais alta expressão”. Mas que caminho percorreu este poeta, ouvidor (representante do governo português na Colônia) e inconfidente para chegar a tanto na literatura do Arcadismo brasileiro?

Português de nascimento, passou a infância na Bahia, formou-se, como era de costume da burguesia, na época, em Coimbra. Exerceu, em Vila Rica (principal centro cultural e ideológico da Colônia), a ouvidoria e a procuradoria, na defesa dos interesses portugueses. Apaixonou-se por Maria Joaquina Dorotéia de Seixas, filha de importante família mineira, foi delatado como inconfidente, sendo julgado e degredado para a África.

Sobre o poeta, gostaríamos, ainda, de mencionar Veríssimo (1954, p. 117) quando este afirma que: “Como poeta é, pois, Gonzaga um lídimo produto brasileiro” e Sodré (1988, p. 115) ao declarar que “Gonzaga é um escritor brasileiro, com a marca do nosso sentimento, do nosso lirismo, da nossa afeição de cantar o velho tema do amor.”

Os personagens da Inconfidência Mineira, Tomás Antônio Gonzaga e Maria Dorotéia, na literatura, se revestem de pseudônimos e dão vida a Dirceu e Marília, os protagonistas da história de amor de final triste que, segundo Aderaldo Castello, “é a que ainda hoje, proveniente das manifestações arcádicas no Brasil, mais se comunica com o leitor”. (1975, p. 162) A desventura amorosa dos amantes, aliada ao momento histórico do Brasil, propiciou o surgimento de uma figura ímpar no contexto da literatura nacional, independente do fato de Gonzaga ser ou não brasileiro. O sofrimento amoroso, biográfico, poético, aliado ao patriotismo do ideal de liberdade da conjuração, transforma em figuras a serem exaltadas a figura daquele que é, em vários momentos, apontado como o líder da conjuração e, conseqüentemente, daquela que está ao seu lado na vida e na poesia.

Sua vida, suas ideias e seus amores são de fundamental importância para a compreensão de sua obra, pois toda ela é repassada de envolvimento pessoal. Corroborando as ideias de Antônio Candido sobre os motivos que fundamentam primazia da poesia gonzagueana, Lucas (1998, p. 73) afirma acreditar que,

[...] o envolvimento lírico e ideológico de Gonzaga em *Marília de Dirceu* é que alimentou a mitologia romântica e a seguinte, persistente até hoje a seu respeito. A fé excessiva na verdade do seu discurso poético e a possibilidade de cobrir com a fantasia e falsas suposições os vazios de sua história foram responsáveis, em grande parte, pelos desvios a que se tem sujeitado a figura do poeta.

A identificação do poeta com sua obra, especificamente a obra lírica, é tão grande que chega a superar os moldes do estilo árcade em vigência e atinge, além da originalidade, o Pré-Romantismo em plena Colônia. Como poeta lírico de sua época, adotou as normas da estética vigente, tais como: a adoção de nomes de pastores, o posicionamento crítico e burguês, a busca

dos padrões ideais de beleza através da imitação à natureza, a verossimilhança, o bucolismo, a mitologia, a imitação dos clássicos, entre outras.

Hansen (1997, p. 46), ao comentar o estilo gonzagueano, afirma que

[...] a prescrição retórica domina plenamente a forma das líras de Gonzaga. Se a racionalidade do eu poético aparece tendencialmente autonomizada da concepção corporativista que foi dominante em Portugal nos séculos XVI, XVII e ainda no XVIII pré-pombalino, definindo o Estado como um “corpo místico” de ordens cuja hierarquia baseada nos privilégios era dada como natural, a representação do eu poético nega os usos seiscentistas da retórica que definiam a racionalidade de Corte desse Estado e, para isso, caracteriza o eu poético como relativa autonomia e iniciativa individual. Obviamente, a racionalidade do eu poético das líras é só uma construção verossímil, isto é, retórica; no caso, essa verossimilhança não pretende apenas parecer verdadeira, como é típico da representação seiscentista da experiência humana no grande teatro do mundo em que a hierarquia define uma máscara social para cada um. Como construção retórica, a representação do eu poético nas líras de Gonzaga também resulta da aplicação de um efeito, ou de uma verossimilhança, mas é um efeito que deseja ser lido como falta de efeito, como se a poesia fosse a representação direta de uma experiência universal da verdade que dispensa a retórica, nas exposições de um eu magistral que vai ensinando a Marília as verdades de uma humanidade ilustrada, que certamente tem o coração maior que o mundo para também poder melhor administrá-lo.

Ao escrever as líras, Gonzaga adota o pseudônimo “Dirceu” e é através de “Dirceu” que tecerá todas as tramas necessárias para o desenho de uma história e de figuras ímpares na literatura do Brasil Colônia.

Dividida em três partes, a obra tem a sua publicação também dividida. Uma divisão das diferentes edições da obra Marília de Dirceu apoia-se na estrutura cronológica de publicação descrita no quadro a seguir:

1792	Publicação da 1ª edição da 1ª parte, com 33 líras, pela Tipografia Nunesiana de Lisboa.
1799	Publicação da 2ª edição da 1ª parte e da 1ª edição da 2ª parte, com 32 líras, pela Oficina Nunesiana de Lisboa.
1812	Publicação da 1ª parte com o acréscimo de 4 líras à Nunesiana de 1792 resultando com isso, em um total, 37 líras.
	Publicação da 2ª parte com 38 líras e 1 soneto pois esta já havia acrescido a ela, em 1802, pela Nunesiana de Lisboa, um total de 5 líras, em 1811 é acrescida de apenas 1 lira pela Tipografia Lacerdina de Lisboa, tendo como resultado o total citado.

O livro tem como tema o amor. O amor pastoril, cheio de pureza, construído em um universo ideal, este será o tema da primeira parte onde Dirceu canta a felicidade presente da realização deste amor e sonha com um futuro feliz ao lado de Marília. A segunda parte de

Marília de Dirceu retrata os sofrimentos do poeta no cárcere e sua fantasia de ser inocentado e voltar aos braços de Marília.

Nas líras gonzagueanas, tem-se o que se pode chamar de monólogo. Há uma só voz que nomeia, comunica e descreve o objeto a que se refere. Há, portanto, um discurso centrado na fala de um autor e este “delega” o seu eu lírico ao que seria propício chamar de “personagem”. Este, por sua vez, apenas repete as ideias e os sentimentos do poeta / pastor. O poeta transfere a manifestação do Eu a um pastor, o que lhe permite o distanciamento necessário para a construção de seu sonho poético. A esse procedimento, Antonio Candido chama de “Delegação do Eu”.

Pode-se dizer que Gonzaga transfere para o pastor Dirceu através desse processo todas as suas emoções, todos os seus discursos. Será então o pastor Dirceu que canta para a sua amada Marília em todas as líras que compõem a obra. Há uma espécie de centralização do eu, própria do monólogo, em que só Dirceu se desespera e expõe suas ideias, seus discursos. É possível observar, na obra, uma presença tão forte do discurso do eu lírico girando em torno de si mesmo que o crítico Cavalcante Proença sugere para a obra do poeta um novo título: “Dirceu de Marília”, contrariando o título da obra. Vale a pena lembrar que essa afirmação é válida para a segunda parte, pois para a primeira são tantos e variados os retratos de Marília que o título lhe cai bem.

O livro tem como tema o amor. O amor pastoril, cheio de pureza, construído em um universo ideal, será o tema da primeira parte em que Dirceu canta a felicidade presente, fruto da realização deste amor e sonha com um futuro feliz ao lado de Marília. A segunda parte de Marília de Dirceu retrata a desilusão e a ilusão do eu lírico em relação à realidade que o cerca e à sua amada. A desilusão, que o leva ao desespero entre a morte e a loucura, ao se ver cercado pelos horrores do cárcere, e a ilusão de reencontrar Marília, um sonho, uma utopia. Há, nesta segunda parte, reflexões sobre a vida, a justiça, o destino, a saudade e o desalento. Nesta segunda parte da obra, há uma exteriorização do subjetivismo amoroso, elaborada de tal forma que a temática do amor e a simplicidade sintático-vocabular aproximam Dirceu/Gonzaga das ideias românticas.

A análise das líras que compõem a primeira e a segunda partes de Marília de Dirceu revela um eu lírico bastante complexo, oscilando entre a tradição clássica, voltada para o pastoralismo, que defende um sentimentalismo contido, e a expressão de sua espontaneidade, que transparece o subjetivismo pré-romântico.

É dessa forma que, apaixonado, Dirceu defende as ideias burguesas para deixar claro que, paradoxalmente, não é um pastor ou, pelo menos, um pastor qualquer, pois este não precisa trabalhar, tem propriedade rural e escravos, deixando bem clara a sua conveniente situação social, enquanto elemento que está vinculado à figura do colonizador (Lira I, 1ª parte).

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
Que vida de guardar alheio gado,
De tosco trato, de expressões grosseiro,
Dos frios gelos e dos sóis queimado.
Tenho próprio casal, e nele assisto;
Dá-me vinho, legume, fruta, azeite,
Das brancas ovelhas tiro o leite,
E mais as finas lãs de que me visto (GONZAGA, 1982, p. 1)

De acordo com o crítico e ensaísta português Jacinto do Prado Coelho (1976, p. 102),

A *Marília de Dirceu* revela o magistrado quarentão, digno, sensato, previdente, encantado com a juventude de Marília e todo empenhado em preparar um casamento repousante. A poesia, em Gonzaga, além de comprazimento estético e um processo de agir no ânimo da noiva, fazendolhe reconhecer as vantagens do partido que se lhe oferece (posição social, desafoço econômico, integridade moral do homem experiente, “sábio”, dons imortalizantes de poeta).

Observe-se aqui que, na opulenta Vila Rica do Brasil Colônia, onde residiam os “homens de maiores letras”, era necessário que “aqueles homens pudessem casar com mulheres de sua própria condição e instalar-se”, pois, assim, “depressa se tornariam cidadãos respeitáveis e responsáveis”. No entanto, “a carência aguda de mulheres brancas não permitia que a grande maioria deles fizesse tal coisa.” (BOXER, 2000, p. 191). Segundo Figueiredo (2006, p. 170-71), “A insistência em estimular a realização de matrimônios entre a população de pura descendência portuguesa é apenas uma face da política familiar adotada em Minas. [...] O casamento traria para estes grupos estabilidade, amor à terra e disciplina moral.”

Nesse contexto, o magistrado, senhor de uma retórica eficiente e representante legítimo da Colônia em terras brasileiras, encontrara em Marília a síntese da realização de todas as suas aspirações práticas e poéticas. É nesse conjunto de interesses e habilidades retóricas que nascem as liras de Dirceu, um canto ao amor e à mulher amada, mas também uma construção poética permeada pelo discurso do elemento colonizador.

Dessa forma, Marília é sublimada e comparada aos padrões de beleza feminina da época. A natureza local serve de adorno e complemento, não somente à musa inspiradora das liras, mas também à vida dos amantes. Gonzaga é bucólico nas imagens, mas estas são adaptadas,

algumas vezes, e falsas, pois apesar de defender o ideal de vida simples e campestre, o poeta pertencia à elite da colônia; orgulhava-se disso e habitava o principal centro urbano da Colônia.

A mitologia funcionará, na obra lírica desse poeta, como recurso profundamente simbólico, objeto base da construção de belas metáforas extensivas e alegorias fantásticas. Gonzaga soube transformar o que seria mero recurso estilístico de segunda ou terceira mão em um dos mais ricos recursos de seu lirismo e de sua tragédia. Gonzaga imitou os grandes clássicos com originalidade, não ficando preso a nenhum deles, e transplantou da Antiguidade greco-latina o melhor que ela pôde lhe oferecer como influência e não como uma cópia.

Buscando a verossimilhança na paisagem mineira e em seu próprio ser, o poeta Gonzaga também elabora para Dirceu um retrato de “herói”, um “herói-vítima”, mas, ainda assim, um “herói”. Este, denunciado como inconfidente, é separado, abruptamente, do seu mais caro objeto de desejo. Através das líras, Gonzaga também canta nos versos de “Dirceu” sua própria defesa, enquanto magistrado que era, e todas as suas desventuras, inclusive as econômicas e sociais. Dirceu seria uma vítima das circunstâncias e usa as líras escritas para a sua amada para argumentar em favor de sua inocência e contra seus sofrimentos na prisão. Mais uma vez, a figura da pastora forjada em campos e cenários mineiros é a fonte de inspiração de que precisa a pena gonzagueana para elaborar a sua mensagem para o seu contexto e para a posteridade.

Antonio Candido (1975, p. 126), sobre os versos de Gonzaga, diz que “à medida que os compunha e se descobria, ia ficando cada vez menos o pastor Dirceu, cada vez mais o poeta Tomás Antônio Gonzaga, lançando dos jardins da Arcádia a sua forte alma sobre a posteridade.” A verossimilhança é gritante nos versos deste poeta, não só como seguimento das características de uma estética, mas pela representação de suas ideias na obra, sua personalidade, sua poesia e suas desventuras.

Maria Joaquina Dorotéia de Seixas foi a mulher cantada por Tomás Antônio Gonzaga nos versos da obra *Marília de Dirceu*. A musa de sua inspiração. Assim como a maior parte das mulheres das Minas do século XVIII, toda a existência de Dorotéia / Marília “transcorreu sobre um quadro incomum de tensões políticas e pressões da cultura dominante.” (FIGUEIREDO, 2006, p.185). Fruto desse contexto e de um cenário opulento e nebuloso, a figura feminina aqui abordada assume, ao longo dos séculos, múltiplas faces e perfis através das escritas e reescritas que retomaram a figura da musa de Gonzaga.

Quase todos os poemas da obra referem-se a essa figura feminina que é o seu eixo central. Idealizada e até sutilmente erotizada, Marília foi descrita por Gonzaga em uma espécie

de retrato poético, de aparência física dupla, mas que delineava, aos olhos dos leitores dos versos, uma única mulher, uma personagem, a amada de “Dirceu”. Na construção das líras deste cantor, “a costumada castidade dessa poesia pré-nupcial é alterada por discretas notas sensuais, aliás permitidas pela tradição anacreônica”. (COELHO, 1976, p.103).

A duplicidade da aparência de Marília revela-nos um arquétipo feminino que estaria acima do modelo greco-latino. Existe uma Marília/anjo, sublimada pelo poeta (branca, de louros cabelos e faces rosadas, bem ao gosto do modelo feminino europeu vigente), e existe também uma Marília/brasileira sensualizada, de uma forma tímida ainda, mas uma mulher em cor e essência morena, objeto dos desejos do poeta e da “libido lusitana à solta”², em terras da Colônia.

É a figura de Marília que motiva a divisão de dois conceitos; o conceito clássico de um amor sublimado e um conceito construído aos poucos pelos sentimentos do pastor Dirceu, o amor erotizado. Partindo de uma poesia de influência anacreônica na forma, o poeta imprime seu próprio traço lírico na celebração de seus amores por Marília.

No amor sublimado, com forte teor de imitação dos padrões clássicos, está a contemplação de Marília e de uma vida aspirada. O homem mais velho, apaixonado por uma menina de dezessete anos, tem pressa em sonhar com o futuro, e este se realizaria no convívio doméstico e em uma pacata vida conjugal.

Toda a obra vai girar em torno de um retrato de meio corpo porque, para os clássicos, o amor físico, cheio de desejos, retira do homem a sua razão completa.

Gonzaga utilizará, então, na construção desse retrato de Marília, toda uma simbologia que será representada pelo próprio verbo “pintar”, pela identificação da personagem Marília com as deusas da mitologia e pelas cores que rodeiam a imagem divinizada de Marília. Observemos a Lira VII da primeira parte:

Entremos, Amor, entremos,
entremos na mesma esfera;
venha Palas venha Juno,
venha a deusa de Cítera;
Porém, não, que se Marília
no certame antigo entrasse,
bem que a Páris não portasse,
a todas as três vencera.

Vai-te Amor, em vão socorres
ao mais grato empenho meu:

² Expressão citada por Boxer (2000, p. 191), referenciando relatos do escritor norte-americano William Lytle Schurz.

para formar-lhe o retrato
não bastam tintas no céu. (GONZAGA, 1982, p. 18)

Na primeira parte da obra, Marília é loura, era o padrão de beleza feminina da época na Europa e em Portugal, mas na segunda parte da obra, Marília aparecerá morena (de cabelos negros, aparentemente, não de tez morena) como seria natural em um país que iniciava sua miscigenação racial (Lira XVI, 1ª parte e Lira XXVII – 2ª parte).

A minha Marília quanto
A natureza não deve!
Tem divino rosto
E tem mãos de neve.
Se mostro na face o gosto,
Ri-se Marília, contente:
Se canto, canta comigo;
E apenas triste me sente,
Limpa os olhos com as tranças
Do fino cabelo louro.
A minha Marília vale,
Vale um imenso tesouro. (GONZAGA, 1982, p. 43)

Vasta campina,
De trigo cheia,
Quando na sesta
Co'vento ondeia,
Ao seu cabelo,
Quando flutua,
Não é igual.
Tem a cor negra,
Mas quanto val! (GONZAGA, 1982, p. 131)

A cor branca de Marília seria, então, somente mais um dos símbolos utilizados pelo poeta? Como uma possibilidade de resposta a essa pergunta, citaremos o crítico Fernando Cristóvão (1981, p. 72), que, sobre o aspecto físico de Marília, tece o seguinte comentário:

Nada mais natural que a jovem por quem se apaixonou Dirceu-Gonzaga fosse de raça branca e que, na sociedade colonial, em que vivam, tanto ela como seu apaixonado, tivessem nisso muito orgulho misturado com algum racismo. Dirceu orgulhava-se de não ser 'algum vaqueiro', prezava-se de discreto, pessoa importante e de boas letras, e Marília-Dorotéia era filha de uma das 'boas famílias' da cidade. Daí uma certa insistência na cor branca que o simbolismo poético vai levar muito mais longe.

Como afirmação de suas ideias burguesas, o poeta utiliza a figura de Marília pura de cor e corpo. Ela é vestida de cores claras como uma pastora e ornamentada com joias que não eram parte da riqueza das “minas” brasileiras. Talvez para afirmar sua condição social, o poeta-pastor não se contentou em imaginar Marília usando somente as pedras preciosas que existiam nas

nossas Minas, ela precisou também dos adornos europeus, por enfatizarem a ideia de grandiosidade econômica e de beleza. Mais uma vez, é o modelo europeu que substitui o que aparentemente não tínhamos.

Entretanto, há uma Marília morena na segunda parte da obra, uma Marília que insinua um Gonzaga com traços da sensualidade brasileira e considerado um Pré-Romântico. Ao comentar essa face de Marília, o crítico Araripe Júnior (1978, p. 272) afirma que

Marília, com toda certeza, não aparecia no sonho do poeta como uma lânguida Desdêmona, nem muito menos a sua figura erigia-se impondo-se, celestial, ao culto de um espírito meditativo, como sucedera com a Beatriz de Dante e a Laura de Petrarca. Morena e forte, segundo a tradição, imperiosa, viva e petulante, conforme se depreende das líras, essa rapariga, que, a par de formosa, seria o mais acabado tipo do garridismo mineiro, devia ter posto notas particulares no sensualismo daquele magistrado moroso e pouco apto para aventuras eróticas sertanejas, além de tudo perigosas para a respeitabilidade de sua posição e desenvolvido desejos tanto mais perturbadores quanto a sua ambição era o amor quieto e um gozo tranquilo acomodático.

Um rasgo de autenticidade ou a elaboração poética de um retrato de mulher brasileira em cor e essência? Só o poeta / pastor poderia responder a essa pergunta. Resta-nos deduzir que a Marília de Dirceu não ficou presa ao modelo de mulher cristã de Portugal nem ao da antiguidade, ela, aos poucos, adquire as cores e a força sensual da Colônia, confunde-se com Cupido, o próprio Amor, e representa o início de uma transição, na postura poética que assume para descrever a mulher que, na literatura brasileira, somente acontecerá de modo mais representativo no século XIX, com o poeta Castro Alves.

Consciente ou inconscientemente, o poeta poderia estar representando, através de Marília, mais uma vez, sua ideologia burguesa/portuguesa, pois Gilberto Freire, em sua obra *Casa Grande e Senzala*, afirma-nos que “no processo de colonização do Brasil, a mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para a amor físico. A moda da mulher loura, limitada aliás às classes altas, terá sido antes a repercussão de influências exteriores do que a expressão do genuíno gosto nacional.” (FREIRE, 2000, p. 84).

Através de suas líras, o poeta/pastor retrata, em uma única mulher, a junção do modelo transplantado da Europa, seguindo os padrões clássicos de sublimação da mulher e do amor, incorporando a este retrato um pouco das cores brasileiras em breves relâmpagos da sensualidade nacional. É, portanto, Marília, um retrato construído, também, com pinceladas nacionais.

Esse retrato poético sobrevive aos séculos e às distâncias, povoando a mente de leitores e de escritores que, em várias épocas das literaturas brasileira e portuguesa, retomaram a “personagem” Marília para recontar a sua história e acrescentar-lhe ainda mais algumas cores.

A figura do inconfidente que sonhou com a liberdade do povo brasileiro e o drama amoroso vivido pelo poeta ao lado da bela Dorotéia, e cantado nas líras da *Marília de Dirceu* constituem o conjunto perfeito para a inspiração romântica e para o início de um processo de reescritura constante da história do poeta luso-brasileiro e de seu amor, em terras mineiras, desenvolvido ao longo de várias épocas da literatura brasileira.

Ao reescrever a idílica história desse poeta / inconfidente e de sua noiva, a maioria dos escritores elabora um verdadeiro painel de recortes; nele, o eixo lírico predomina sobre a realidade histórica. Os limites entre o que é história e o que é ficção se permeabilizam.

Evidentemente, torna-se impossível, no caso do estudo dos autores que apresentam os amantes de Vila Rica como protagonistas, estabelecer limites à questão vínculo literatura / história, pois, durante o processo de mitificação destes, houve aqueles que, até mesmo, chegaram ao falseamento de biografias, principalmente a de Gonzaga, como forma de enaltecer e purificar a imagem do poeta “brasileiro”. Talvez não fizesse sentido a leitura do poema sem o conhecimento do drama pessoal que rodeava Marília e Dirceu. Os amantes, em alguns momentos de nossa literatura, foram transformados em heróis que serviram aos projetos ideológicos vigentes. Em muitos textos, há apenas a inserção de alguns fatos da história (partículas biográficas) no contexto fictício, um recurso que, muitas vezes, assume o aspecto de uma bricolage.

Na concepção das revisões sobre a história de Gonzaga, destaca-se, além do adorno literário, a referência às fontes históricas como elemento de verossimilhança. Aparentemente pertencentes a diferentes práticas discursivas, os escritores que fizeram, através dos séculos, dos amantes da Inconfidência os protagonistas de suas obras tocam-se em vários pontos, entre eles, o empenho em ressuscitar o passado e a recriação de uma história de amor única em nosso imaginário. Ao recontar a história de Gonzaga, em diferentes épocas e obras de nossa literatura, poetas, biógrafos e romancistas revestem-na da ficção e do lirismo próprios de cada época e a coloca a serviço dos objetivos da estética vigente.

O vínculo vida / obra certamente fortalece o poder de sedução que a *Marília de Dirceu* exerce junto ao público, pois é no contexto das líras que compõem a obra que Gonzaga revela desde seus sonhos de realização amorosa ao lado de Maria Dorotéia Joaquina de Seixas

Brandão, transformada em Marília, até o drama pessoal da prisão e, conseqüentemente, da separação amorosa, fonte de dor e sofrimento. Será o sofrimento amoroso um dos pontos principais que envolvem, sensibilizam e mexem com a imaginação do público leitor.

Através da leitura sobre a vida e os versos de Tomás Antônio Gonzaga, perpetuam-se fatos e personagens históricos que fazem parte da história e do imaginário dos leitores brasileiros. O contexto histórico da Inconfidência Mineira registra-nos todo um processo que envolve a figura do ouvidor / poeta como um réu de Majestade. Um homem que ousou trair a Corte / Metrópole ao participar da Conjuração que tinha como grande objetivo a Independência deste país. Portugal puniu severamente os seus traidores, entre as quais estava Gonzaga, um renomado representante da corte portuguesa em terras brasileiras. Mesmo tendo construído uma defesa brilhante, como grande jurista que era, o magistrado / poeta foi preso e condenado pelo crime de traição ao poder real de Portugal.

Eis aí o caminho que a história traçou para o final dos sonhos de amor de Gonzaga e Maria Dorotéia: ele, no exílio, em Moçambique, e ela, em Vila Rica. A condenação de Gonzaga assinala, definitivamente, o final de seus sonhos de amor ao lado de Maria Dorotéia.

Os fatos que envolvem esse episódio histórico assumiram, junto ao público brasileiro, um semblante de tal fascínio que se atingiu o aspecto folhetinesco em algumas versões dessa trágica história de amor. Desde o século XIX, a literatura romanceia esse episódio da história do Brasil. Em torno das figuras de Gonzaga / Dirceu e Maria Dorotéia / Marília, surgem várias obras que consumam um grande veredicto de absolvição para Gonzaga, confirmando que, se a história condenou a Gonzaga por traição, a literatura o absolveu, no Brasil, por heroísmo, em algumas obras nacionalistas; por inocência e, principalmente, pelos versos de amor feitos para a mais célebre noiva de Vila Rica em todos os tempos de sua existência.

É dessa forma que as liras gonzagueanas passam a fazer parte do cenário literário brasileiro através do canto e das imagens construídas em torno de Marília. Se não retratou Marília com somente as cores da Colônia, nem rodeou apenas com a fauna e natureza local em seus cenários de pastora, imprimiu-lhe, através de sua originalidade, o traço responsável pela essência de brasilidade que existe no retrato de Marília e que encantou e encanta leitores através dos séculos, uma vez que as sequências históricas do amor de Gonzaga e de Maria Dorotéia, assim como a sua participação na Inconfidência Mineira, são recontadas de diversas maneiras e em diversas épocas de nossa literatura. A ficcionalização em torno de Gonzaga, que tem início no século XIX, estende-se até o século XXI.

REFERÊNCIAS

- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.
- BOXER, Charles R. *A idade de ouro do Brasil: dores de crescimento de uma sociedade colonial*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975. 1v.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Manifestações literárias do período colonial; A literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1975. v.1.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Ao contrário de Penélope*. Livraria Bertrand, 1976.
- CRISTÓVÃO, Fernando. *Marília de Dirceu de Tomás Antônio Gonzaga ou a poesia como imitação e pintura*. Lisboa: Edições Setenta, 1981.
- FIGUEIREDO, Luciano. *Mulheres nas Minas Gerais*. In. DEL PRIORE, Mary (org.) & BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto/Ed. UNESP, 1997.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu e mais poesias; com prefácio e notas de Manuel Rodrigues Lapa*. 3. ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1982.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LUCAS, Fábio. *Luzes e trevas: Minas Gerais do século XVIII*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1998.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1954.

Artigo recebido em setembro de 2019.
Artigo aceito em novembro de 2019.