

QUADRAS DE ALCIPE

RESUMO

Neste artigo, propõe-se a leitura de um poema em quadras da Marquesa de Alorna – também conhecida como Alcipe portuguesa. Na análise, são considerados critérios retórico-poéticos, o que sugere tratar-se de emulação a partir de tópicos recorrentes nos poetas gregos e latinos da Antiguidade. Sob aparente simplicidade, espera-se apontar elementos a demonstrar variados artifícios empregados na composição.

Palavras-Chave: Lirismo, Marquesa de Alorna, “Sozinha no Bosque”.

ALCIPES'S STANZAS

ABSTRACT

Marquesa de Alorna is also known as a Portuguese Alcipe. In this article, we propose to read one of her poems. In this analysis we considered rhetoric-poetic criteria, which suggests that she emulates recurrent topics from Greek and Latin poets on Antiquity. Despite her poem had been written with apparent simplicity, we expect to point out elements to demonstrate some artifacts used in this composition. **Keywords:** Lyricism, Marquesa de Alorna, "Sozinha no Bosque".

ESTROFAS DE ALCIPE

RESUMEN

En este artículo, proponemos leer un poema de la Marquesa de Alorna, también conocida como Alcipe portuguesa. En el análisis, se consideran criterios retórico-poéticos, lo que sugiere que es una emulación de temas recurrentes en los antiguos poetas griegos y latinos. En aparente simplicidad, se espera señalar elementos para demostrar varios artificios empleados en la composición. **Palabras Clave:** Lirismo, Marquesa de Alorna, "Sozinha no Bosque".

“Não por acaso grandes homens, nossos
ancestrais,
preferiam os romanos do campo aos da
cidade” (Varrão).¹

“Humilde agrada: se cantamos selvas,
Selvas o cônsul nobremente soem” (Virgílio).²

“[...] se o tom de Camões te agrada muito,
parece-me que podes prezar-te de o ter
adquerido. Acho que o imitas infenito”
(Marquês de Alorna).³

LIRISMO

Sózinha no bosque
Com meus pensamentos,
Calei as saudades,
Fiz tregoa a tormentos.

Olhei para a lua,
Que as sombras rasgava,
Nas tremulas aguas
Seus raios soltava.

N’aquella torrente
Que vai despedida
Encontro assustada
A imagem da vida.

Do peito, em que as dores
Já iam cessar,
Revoa a tristeza,
E torno a penar.⁴

No breve “Prefácio” que escreveu para *Poetas do Século XVIII*, coletânea que organizou em 1941, Manuel Rodrigues Lapa contrapunha o Seiscentismo ao Setecentismo⁵, propondo que a “época do frade literato” (ou “Barroco”) cedera passo à “época do jurista literato” (ou “Arcadismo”). A seu ver, esse novo protagonista, desconfiado dos dogmas e esclarecido pelas Luzes, estaria “cansado dos sistemas gerais, que procuravam explicar o mundo como um todo, num vasto de trabalho de síntese”. Por esse motivo, “o homem do século XVIII tenta

a experiência do *particular*”. Estava preparado o solo estéril para que o crítico repisasse a tese que frequenta grande parte dos manuais de literatura portuguesa (e brasileira), desde meados dos Oitocentos: “quase todos os escritores da época apresentavam *mais ou menos caracteres pré-românticos*” (*Idem, ibidem*, p. V–VII – grifos meus). Poder-se-ia sugerir que a afirmação do filólogo se devesse ao modo de pensar da “época” em que ele próprio se inscrevia.

Porventura fosse razoável dar menor importância para o emprego do rótulo “pré-romantismo”, por se tratar de um paratexto brevíssimo (não passa de quatro páginas) e que mais cumpria um protocolo editorial do que tencionava dizer algo de novo ou mais preciso, em relação à chamada poesia “árcade” ou “romântica” produzida em Portugal. Mas, o que justificaria a reprodução da etiqueta “Pré-Romantismo” em manuais de maior fôlego mais recentes, que pretendem discutir poesia portuguesa?⁶ As impressões de Hernâni Cidade, também registradas em 1941, – quase um século após a publicação das *Obras Poéticas* de Alorna – provavelmente induziram considerável número de críticos e leitores a utilizar as mesmas e limitadas lentes, ao ler esses e outros versos reunidos no volume. Uma das consequências é que, ao lado da etiqueta “pré-romantismo”, a que Rodrigues Lapa aderira, há o inevitável senso de “originalidade” que supunha embalar os versos da poetisa. Embora não mencione outros estudiosos de literatura portuguesa em sua coletânea, não seria difícil localizar algumas das referências em que o filólogo se escorava.

Além de Cidade, um dos bastiões de sua concepção teleológica do “Arcadismo” certamente era Teófilo Braga, morto em 1924. Relembre-se que, em 1900, o célebre crítico português reunira, em cinco volumes, a história da literatura de seu país, a cobrir o período que se estenderia do século XII ao XIX: protocivilização, escravização da África, conquistas marítimas, escravização da América, restauração após a Era de Filipe II, dependência dos ingleses, pombalismo, fuga às tropas napoleônicas e consolidação da pátria. Escorado no *Verdadeiro Método de Estudar*, de Luís Antônio Verney, Braga (1984, p. 37) afirmou que até o início do século XVIII:

Muitas destas formas eram restos da poética provençal, outras da italiana, mas a falta de compreensão do elemento tradicional levava os poetas para o esmero exclusivo da forma forçando-os a absurdos que hoje vemos repetidos nos modernos parnasianos. Era contra este atrasado culteranismo que se erigia a Arcádia Lusitana, desvairada pelo seu lado com o pseudoclassicismo francês.

Também poderíamos mencionar o compêndio de *História da Literatura Portuguesa*, de Joaquim Mendes dos Remédios, consideravelmente popular até meados do século XX. O historiador propunha dividir a história da literatura em três grandes períodos: “Medieval – abrangendo os séculos XVII a XV; Clássica – compreendendo os séculos XVI a XIX; e Romântica – que principia em 1825” (REMÉDIOS, 1921, p. 8). Como se sabe, o modo de repartir e fatiar a história das letras luso-brasileiras ainda reverbera, nos manuais de lá e de cá, em nossos dias.⁷ Para citar dois exemplos, Massaud Moisés (1978) encaixou a poetisa Marquesa de Alorna no grupo dos poetas “dissidentes” da Arcádia, com o que retomava a definição proposta por Teófilo Braga, que datava de 1896 (p. 418 e ss.). Por sua vez, Antônio Soares Amora (2008) dividiu o Classicismo português em três “épocas clássicas”, a exemplo do que Braga já fizera. Para Amora, a escritora pertenceria à geração “arcade” que iria de 1756 a 1825.

Deslocar Alorna de lugar parece ter sido a solução encontrada pelos tratadistas para classificar, sob o rótulo de “arcade”, “pré-romântica” ou “romântica”, aquela que não cabia no que consideravam o paradigma de uma ou outra escola literária – embora todos reconhecessem o seu talento. Em 1939, Joaquim Ferreira (p. 698 e 699) inseriu Alorna no grupo dos poetas arcades “independentes”⁸. Na década de 1960, António José Saraiva e Óscar Lopes (1996, p. 642) a consideraram “iniciadora do Romantismo literário em Portugal”. Como ficou dito, Manuel Rodrigues Lapa provavelmente dialogava mais de perto com o professor Hernâni António Cidade – autor de três volumes contendo biografia, poesia, prosa e “inéditos” –, que propunha haver estreita correspondência entre a escrita senti-

mental e a acidentada vida pessoal da Marquesa, antes e depois do cárcere.

Entretanto, a sensibilidade, cultura e graça emanadas pelos versos da Marquesa não impediram que Hernâni Cidade lhe atribuísse procedimentos típicos do universo masculino, vigentes até meados do século XIX. Como percebeu Joana Junqueira Borges (2017, p. 50), o crítico resgatava uma hipótese sustentada pela biógrafa Maria Amália Vaz de Carvalho que hoje considerariamos “sexista”:

Se é comum a utilização de termos masculinos para adjetivar as qualidades da poeta, é ainda mais comum o uso do termo “varonil”, que referencia diretamente ao masculino. Esse vocábulo está presente em Maria Amália Vaz de Carvalho, que, em um estudo (1912) sobre a Marquesa de Alorna, afirma “As duas qualidades predominantes desta inteligência de mulher são o vigor quase *viril* do pensamento experimentado, e a extrema cultura adquirida em longos anos de prisão” [grifo da autora]. O termo também está presente em Hernâni Cidade, que apresenta D. Leonor como “*Formosa e ativa* silhueta em que a *graça feminina se casa* com aquela *varonil* energia que, evitando-lhe as deliquescências sentimentais, lhe inspira um nobre amor da cultura, da liberdade – e o ódio *másculo* contra o despotismo de que foi vítima” [grifo da autora].

As pesquisas com mais seriedade e maior fôlego, desenvolvidas por Maria Delille (2006) e Vanda Anastácio (2007), colaboram na remodelagem de uma imagem bem diversa da poetisa portuguesa, antes e depois de ter regressado a Portugal. Entre 1814 e 1839, após uma longa temporada na Inglaterra, sabe-se que Alorna assumira protagonismo nas rodas literárias e culturais de Lisboa:

Alcipe⁹ ocupará um lugar central na vida intelectual lisboeta. Apesar de ter lutado com dificuldades financeiras até à data da sua

morte [...], a Condessa de Oeynhausen abrirá as portas das várias residências onde viveu na cidade de Lisboa a poetas e literatos que a visitaram também durante as temporadas que passou em casa do Marquês de Fronteira, seu neto, no Palácio de São Domingos de Benfica (ANASTÁCIO, 2007, p. 44).

De um lado, a tradição crítica a reiterar a “sinceridade” de Alorna e o caráter “antecipatório” de sua poesia; de outro, pesquisas lastreadas em fontes, a desmitificar a figura da poetisa. Diante de impressões e referendos, onde, quando e como situar D. Leonor nas letras de seu país?

EMULAÇÃO

Estudos como os de Alcir Pécora (2001), Luís André Nepomuceno (2002), e aqueles das já citadas Maria Manuela Gouveia Delille (2006) e Vanda Anastácio (2007), sugerem que os “arcades” luso-brasileiros teriam importado e adotado os modelos petrarquista e camoniano, de modo a respeitar a convenção desejável e, simultaneamente, a representar um maior grau de civilização através de versos e cartas. Desse modo, haveria relação entre o artifício (representado na poesia) e os códigos sociais, inoculados pelos tratados de cortesia entre os séculos XVII e XVIII, o que parece respaldar a hipótese de Vanda Anastácio (2007, p. 14), para quem:

[...] os juízos que [Hernâni Cidade] proferiu acerca da sua obra poética, que classifica como *pré-romântica*, são reveladores do tipo de discurso dominante na historiografia literária portuguesa dos séculos XIX e XX sempre que se trata de mulheres escritoras: a desvalorização da obra, do papel e da trajetória destas a favor das virtudes consideradas mais propriamente femininas: a fidelidade conjugal, o recato na viuvez, a dedicação aos filhos, o sentimentalismo.

Ressalte-se o que Alcir Pécora (2001, p. 193) percebeu, ao examinar a poesia arcade e sua recepção pela crítica

literária. Há quase vinte anos ele chamava atenção para o fato de que:

[...] paradoxalmente, apenas se tende a louvar nos arcades o que se julga encontrar de obliquamente supraconvencional, de astúcia que disfarça o sentimento sob o código superficial, seja pela alusão subjetivo-biográfica, cujo tom pode oscilar entre o existencial e o psicológico, seja pela referência realista e sociológica, que sempre acha meio de descobrir no convênio pastoril estéril um broto tocante de nacionalidade. Entretanto, salvo engano, é passado enfim o período historicamente mais criativo dessa repugnância à convenção. Agora já não é tão difícil postular que o *bosque* eventualmente *desgraçado* de *Glaura* é mesmo um bosque de tópicos memorizadas, partes normativas da disposição e figuras bem regradas da elocução [grifos do autor].

Convenientemente situado entre o “Barroco”, obscuro e super-regrado, e o Romantismo, supostamente claro e anticonvencional, o “Arcadismo” (outra invenção com propósito “didático” cunhada no século XIX) atenderia aos arbítrios de uma crítica francamente impressionista, em que a precisão da análise importava bem menos que a hiperinterpretação, por vezes, delirante. É ilustrativa desse esquematismo empobrecedor, a nota afixada ao título do poema “Sozinha no Bosque”, por Manuel Rodrigues Lapa (1967, p. 103). O filólogo afirmava tratar-se de uma:

Poesia de inspiração romântica, como a seguinte [no livro, “Como está Sereno o Céu”], com a noite de luar por cenário, e um coração dorido, que não sabe bem do que sofre. É um *mal novo*, como a autora lhe chama algures, um desejo absurdo de sofrer, enfim o *mal do século*, como lhe chamaram os românticos, mais tarde. Qualquer objecto acende e renova a dor no coração sensível: aqui a simples imagem das águas fugitivas fez rebentar as fontes da tristeza.

Como o crítico parecia desprezar as convenções e ignorar as tópicos recorrentes na poesia setecentista, a sua abordagem soa superficial e sujeita a erros, a começar pela suposição anacrônica de que o poema caracterizasse um exemplar “de inspiração romântica”. Não há “Romantismo” *avant la lettre* nos versos de Alorna. Seria preferível afirmar que a temática lírica fosse o mote do poema, o que implicaria rejeitar definições advindas do futuro, adotadas por teóricos e historiadores adeptos do idealismo romântico. Não faltavam sujeitos que julgavam representar o ápice da literatura universal: funil temporal e estético para onde todas as “escolas literárias” remeteriam.

A suposta antecipação romântica realizada pela poetisa não procede. Delille (2006, p. 212) observa que:

[...] o epíteto de “Stäel portuguesa” justifica-se pelo papel desempenhado pela Marquesa na tradução e divulgação da literatura alemã setecentista, também pela sua vasta erudição e pelo seu elevado estatuto de mulher de letras, mas não como introdutora do Romantismo alemão em Portugal.

Convenhamos. Talvez faltassem ferramentas e maior perspicácia a Rodrigues Lapa, já que ele enxergava a inconstância – figurada artisticamente no poema – como se resultasse de experiências efetivamente vivenciadas pela Marquesa, dentro ou fora da prisão. Desse modo, o filólogo desconsiderava que a dicotomia, figurada nos versos, envolvia artifícios no plano da expressão e da estrutura. Não se tratava meramente de acreditar que a Marquesa de Alorna dispusesse de um “coração que não sabe bem do que sofre”; mas de compreender as instâncias de criação formuladas por uma poetisa que recorreu a esse e outros expedientes para configurar o estado melancólico do eu lírico¹⁰¹¹ em diversas ocasiões. Os versos de “Sozinha no Bosque” pretendem construir a imagem de uma persona solitária e emocionalmente instável a espairar no bosque. É o que também sugere a canção “As Águas” (Alorna, 1941, pp. 34-35):

Claras águas, de que ouço o murmúrio,
Calado bosque, ermo, que sombrio

Abrigas em teu centro o escuro medo;
O mais terno segredo
Vem Alcipe fiar-vos no seu canto.
Doei-vos, selvas tristes,
Das mágoas que me ouvistes,
Desde que a voz queixosa aos Céus levanto.

Recurso similar, a produzir efeito de inconstância, percebe-se no soneto¹² “Mote Alheio”, em que a Marquesa de Alorna responde ao desafio de encerrar a composição com o verso “Foi vontade, é amor, será loucura”:

Numa noite serena descansava
Lise triste, que um tempo foi contente,
Nas margens de uma plácida corrente,
Onde a imagem de Cíntia se quebrava:

Ao puro Céu os olhos levantava
Por força do pesar que n'alma sente,
Mas faltando-lhe o alento, decadente,
Chorosos para o chão logo os tornava.

Não podendo explicar o que sentia,
No peito palpitante a desventura
Indistinta e cruel se conhecia:

“Té que uma voz rompendo da espessura
Todo o mal declarou, que assim dizia:
Foi vontade, é amor, será loucura.

Quer dizer, a mudança de ânimo constituía um recurso frequente, não apenas na poesia de Alorna. No soneto “Como se passa o dia”, além da evidente evocação ao *carpe diem* horaciano, devemos atentar para o que diz o terceto final: “Ah! Que as mágoas que sofre o descontente / As mais delas, são *falta de firmeza* / Torna a alentar-me o Sol resplandecente!” (Alorna, 2007, p. 148 – grifos meus).

De volta à “Sozinha no Bosque”. A imprecisão de Rodrigues Lapa consistia em atribuir ao poema a intenção “pessoal” da poetisa, a traduzir “um mal novo” e o infalível anacronismo de se tratar do “mal do século, como lhe chamaram os românticos”. O que seria “novo” no poema, cuja data de composição sequer é possível precisar? Ao

sugerir que os versos serviriam como exemplares para disseminar o “mal do século”, o crítico reforçava o pressuposto desconstruído de sua interpretação, como se se tratasse de uma amostra “pré-romântica”. Por sinal, em sua leitura, Lapa psicologiza a *persona* lírica, para quem “a simples imagem das águas fugitivas” teria despertado as “fontes” (repare-se na metáfora continuada e infeliz a que o filólogo recorre) “da tristeza”: sentimento que pretendia atribuir à Marquesa de Alorna em pessoa, esquecendo-se de tratar de uma figuração poética – sujeita, portanto, às regras da verossimilhança, devidamente apoiadas por expedientes retórico-poéticos. A premissa, além de redutora, confundia a instância de criação (a autoria do poema) com o *éthos* de um eu ficcional, projetado artificialmente nos versos. Não há cabimento em analisar o teor do poema como se se tratasse de uma senha de acesso ao que houvesse de mais sincero e recôndito na alma da escritora.

DECORO

É possível que as quadras de “Sozinha no Bosque” tenham sido interpretadas com ligeireza e má vontade por uma parte da crítica. Como vimos, parece ser essa circunstância que motivou o juízo severo e equivocado de Manuel Rodrigues Lapa (1967, p. 103), diante dos versos: “Nas tremulas águas/Seus raios soltava”. O teor sentencioso da nota de rodapé que afixa ao verbo “soltar” não deixa dúvidas: “*Soltava*. Termo não muito apropriado. Em D. Leonor há por vezes destes desacertos de expressão, próprios afinal de quem se vê obrigado a esboçar um novo estilo, como era o caso seu”. A rigor, os “desacertos” decorrem da leitura do filólogo, e não da suposta incompetência ou falta de proeza que atribui a Alorna. O primeiro equívoco do crítico estava em desconsiderar a metáfora pretendida pela poetisa, ao empregar o verbo (segundo Lapa, semanticamente impreciso, já que, a rigor, a lua não “solta” raios).

Em outra passagem, Manuel Rodrigues Lapa (1967, p. 104) aplica juízo impreciso sobre o que dizem os versos 3 a 6, a seu ver: “Outra imagem confusa e não muito própria: a tristeza revoando *do* peito, parece que o havia de deixar sem dor; ora[,] é justamente o contrário que a poetisa quer dizer”. Os versos sugerem a ambi-

valência dos sentimentos inconstantes. Recorde-se que a *persona* poética teria recorrido a um passeio solitário no bosque, para apaziguar (“dar trégua”) à dor que ia no “peito”. Como a alegria é apenas um estado de espírito e, por isso mesmo volátil, não haveria impropriedade no teor dos versos, nem se detectaria “confusão” da poetisa ou da *persona* que criou. No poema, alternam-se sentimentos. Numa de suas cantigas, percebemos que a alternância de estados da alma é um recurso constante, o que permite questionar a reprimenda feita pelo crítico (ALORNA, 1941, pp. 87-88):

Ai de mim! A melodia
Evita uma alma agitada;
O terror da fantasia
Faz-me a voz desentoada.

Eu mesma não sei que temo!
Um desconhecido efeito
Me anuncia, quando gemo,
Que encerro a morte no peito.

O Tejo me viu com vida,
Sem ela o Danúbio e o Reno,
Fere, oh Morte desabrida!
O seu triunfo é pequeno.

Em “Sozinha no bosque”, Alorna recorre ao reflexo da lua a se afastar, acompanhado o movimento do rio. Os versos reforçam justamente a inconstância das pessoas e da natureza – o que parece se estender a sentimentos ora amenos, ora turbulentos. Vejamos como isso também é dramatizado em uma elegia relacionada ao mesmo tema (ALORNA, 1941, p. 55):

Amáveis solidões, bosques sagrados,
Que nas noites tranquilas livremente
Prestais um doce abrigo aos desgraçados;

De meus olhos a límpida corrente
Deixai-me desatar; suspiros, brados,
Expliquem sem receio o que a alma sente.

Há outro lapso na interpretação de Lapa, ao analisar “Sozinha no Bosque”: a aparente incapacidade do crí-

tico em distinguir entre a poetisa e a personagem que figura em seus versos. Além disso, ele supõe que a Marquesa de Alorna, em pessoa, se visse “obrigada” a “esboçar um novo estilo”. Ora, o que seria compreendido pela poetisa como “novidade”, durante os oitenta e oito anos que ela viveu? O caráter compulsório da arte e da vida em sociedade a teria levado a perseguir o “novo”, como se fosse possível escapar à convenção vigente em seu tempo e, desse modo, antecipar o Romantismo? Para Maria Dalille (2006, p. 219), a tese não se aplica nem se sustenta:

A respeito da literatura alemã [...], me parece errôneo apontar as traduções que a Marquesa fez de Wieland Herde e Goeth como sinal de abertura à nova literatura romântica. Infelizmente esta opinião, divulgada a partir dos estudos de Hernâni Cidade, continua a ser aceite transmitida em escritos recentes sobre a produção poética e translatória de Leonor de Almeida.

O emprego do verbo “esboçar”, na sentença brandida por Lapa, parece ser tão ou mais revelador do que ele pensava sobre o estatuto provisório, ou impreciso, do poema. A ênfase de sua leitura recai nas supostas falhas recorrentes cometidas pela poetisa. Curiosamente, não há ressalvas com relação à cantiga “Às saudades do meu jardim”. Por sinal, com este mesmo poema poderíamos refutar o pseudoargumento de que a poetisa produzira versos desconstruídos, ilógicos ou impróprios (ALORNA, 1941, p. 92):

Dêsse tempo em que falavam
As flores, se recordou,
E a Saudade enterneceida
Dêste modo replicou:

– “Se aqui com pompa floresço,
É porque o meu alimento
São pesares, mágoas, dores,
E nutre-me o sentimento.”

A tópica da inconstância dos afetos também orienta o soneto transcrito abaixo (ALORNA, 2007, p. 91):

Junto às margens de um rio docemente
Com meus suspiros altercando,
A viva apreensão ia pintando
Passadas glórias no cristal luzente.

Mas quando nesta ideia mais contente
O coração se estava recreando,
Despenhou-me do peito o gosto brando,
Envolto com a rápida corrente.

Lá vão parar meus gostos no Oceano,
Ficando inanimado o peito e frio,
Que o recreio buscou só por seu dano.

Acabou-se o contente desvario,
E meus olhos saudosos do engano
Quase querem formar um novo rio.

Repare-se que o soneto “Junto às margens de um rio docemente” evoca “Sozinha no bosque”. Aqui e lá uma *persona* lírica solitária caminha às margens de “um rio”, a alternar o “coração recreando” com o “inanimado peito e frio”. A ambivalência do que a *persona* poética sente resulta na consciência do “desvario”. Por isso, os olhos “saudosos do engano” anunciam as lágrimas, que também podem ser lidas como metáfora do rio, “cristal luzente” de “passadas glórias”. Ora, ainda que pudéssemos aceitar as ressalvas de Rodrigues Lapa – organizador da coletânea –, caso elas fossem procedentes, o que o teria levado a incluir um poema com tantos defeitos em uma obra de sua responsabilidade, cujo objetivo seria apresentar poetas de talento do século XVIII? Seria uma questão relacionada ao fato de se tratar de uma poetisa, e não de um representante masculino?¹³

CONVENÇÃO

Abandonemos o plano da controvérsia. De uma perspectiva analítica mais abrangente, outra possível explicação para a ambiguidade, figurada nos poemas da Marquesa de Alorna, residiria na impossível síntese entre fantasia e realidade nos poetas “arcades”, como defende Lênia Márcia Mongelli (1985, p. 25):

Como sintoma da fragilidade e do artificialismo desse ideário estético, o período arcádico caracteriza-se por nítida cisão entre Fantasia e Realidade, oposição que dilacerou consciências críticas como a de Bocage e que se fez notar mesmo por poetas mais ortodoxos como a Marquesa de Alorna. A “fantasia”, propulsora daquilo que de intransferível contém a criação, ficou reduzida ao arsenal mitológico da Arcádia, deleite da nobreza comovida com os idílios pastoris; a “realidade” ou deslumbrou-se com as conquistas científicas ou circunscreveu-se ao registro de mesquinhas cotidianas, curioso sinal do assomo da individualidade no palco do racionalismo cartesiano.

Deve-se lembrar que os poemas em quadra – ora classificados como Epístolas, ora como Cantigas – eram formas bastante populares entre os séculos XVIII e XIX. Em “Sozinha no Bosque”, a opção pela Cantiga (CIDADE, 1941) não terá sido espontânea ou fruto do acaso, embora a poetisa afirmasse ter começado “[...] a escrever poesia para distrair seu pai das agruras do cárcere e para desafogar o seu sofrimento durante estes anos” (ANASTÁCIO, 2007, p. 23). De um lado, temos a declaração da própria filha, D. Leonor, a justificar as motivações iniciais para fazer poesia. De outro, o fato de que a sua atividade não se limitou ao período em que esteve reclusa em Chela, onde, por sinal, conviveu com diversos poetas célebres em seu tempo, como Correia Garção, António Diniz da Cruz e Silva [...], a Condessa do Vimieiro, João Xavier de Matos, Joana Isabel Forjaz de Lencastre, Filinto Elísio etc (*Idem, ibidem*, p. 23).

A motivação inicial não impediria que a poetisa aplicasse modelos convenientes ao assunto, forma e gênero que entravam na sua composição. Não se esqueça de que Alorna reproduzia os modos de Horácio e emulava Virgílio, Petrarca¹⁴ e Camões¹⁵; de que tivera acesso a diversos manuais de poética e de retórica. Poesia, afinal, envolve artifício – especialmente aquela praticada em seu tempo. Vanda Anastácio (2007, p. 55) detecta várias remissões à produção camoniana em seus versos:

No soneto *À morte de Leandro* que começa com o verso: “Pelo Deus dos Amores inspirado”, por exemplo, a autora cita explicitamente um verso de *Os Lusíadas*, “A voz extrema ouviu da boca fria”, integrando-o no seu texto e estabelecendo assim, de modo engenhoso, um paralelo entre duas vítimas célebres da paixão amorosa: Leandro e Inês de Castro.

Portanto, estamos no âmbito da arte, do artifício aplicado em favor da estética:

Importa ter presente que para D. Leonor de Almeida, como para a generalidade dos poetas que viveram na segunda metade do século XVIII, a poesia deveria ser capaz de deleitar, de instruir e até de comover os seus leitores, mas era vista, acima de tudo, como uma actividade útil, de largo alcance. Cândido Lusitano, cujos preceitos poéticos influenciaram várias gerações de poetas, escreveu mesmo, na sua *Arte Poética*, que “Não se pode entrar em dúvida que o principal fim da Poesia não seja o ensinar o povo, e servir-lhe de utilidade” (ANASTÁCIO, 2007, p. 68).

De que trata o poema? Envolve a jornada solitária de uma *persona* poética através dos bosques, à noite, de modo que os raios da lua ultrapassavam as nuvens e refletiam-se nas águas do rio: metáfora a relembrar a tópica horaciana do *carpe diem*. À medida que o luar avança sobre as águas, a provisória tranquilidade da *persona* poética cede lugar à angústia que a levava até ali.

Como o texto se compõe? De quatro quadras, todas elas redondilhas menores, a rimar o segundo e o quarto versos. Nas estrofes, o acúmulo de vogais posteriores / ó / e / ô / alude ao cenário denso e fechado do bosque, em aparente conformidade com a angústia e o sentimento de pequenez e impotência que vai na alma da *persona* poética. Ao lado das vogais posteriores justapostas às médias (estas, em menor quantidade), temos a constante alternância entre as consoantes nasais / m / e / n / e as linguodentais / t / e surdas / p /, ao longo do poema. Assonâncias e aliteraões não só evidenciam a imagem

sombria do bosque, mal iluminado pela lua, que rompe o céu nublado; sugerem a instabilidade emocional experimentada pela persona poética.

A cantiga traduz um momento de parada, de contemplação; mas não nos autoriza a afirmar que se trata de sofrimento provocado pelo amor,¹⁶ o que torna ainda mais complexo afirmar que se tratasse de uma poetisa “pré-romântica”. As armaduras classificatórias dificilmente dão conta da diversidade de estilos, temas, gêneros e formas trabalhados por poetas, ainda que situados proximamente ao período literário que se elegeu como ponto de chegada.

De que falam seus versos?

Uma mulher se encontra “sozinha no bosque”, na tentativa de acalmar os tormentos que lhe afligem. A certa altura, como se captasse aquele instante fugidio, à medida que o luar se “despedia” (refletido na água que corria), o pesar volta a afligi-la, o que explicaria que “do [mesmo] peito”, de onde iam revoar as tristezas, volta-se-lhe a sensação de que o tempo – a vida, feito rio – se esvairia e os problemas continuariam sem solução. Para reforçar tal ambivalência no plano das sensações (ora a arrebatá-la, ora a derrotá-la), Alorna recorre a um cenário conveniente, sugerido pela noite com a lua parcialmente encoberta pelas nuvens e pelo rio que afasta a luz e, com ela, leva a temporária sensação de conforto desejada pela *persona* poética. A tristeza volta a lhe fazer companhia, pois o mesmo luar que lhe poderia aportar tranquilidade, avança rio afora, a espelhar também a chama que perde intensidade, o tempo que escorre (pois que é líquido, feito água), a clareza que se esvai, enquanto segue o curso da vida, o curso do rio. Discurso. A imagem repercute em vários poemas, como neste soneto (ALORNA, 1941, p. 6):

Bem como se perturba a clara fonte
Na agitação contínua da corrente,
A minha alma sossêgo não consente,
Por mais que nos meus ais ânsias desconte.

De cuidado em cuidado, monte em monte
Me leva êste pesar que o peito sente:

Sempre diviso aflita, descontente,
Os princípios da luz pelo horizonte.

Na cantiga anterior, ao descrever o cenário para onde a *persona* lírica se dirigia, durante a noite, Alorna parecia disposta a recuperar a antiga teoria dos elementos e estabelecer relação com os ingredientes que caracterizariam o gênero bucólico, como sugere o fato de recorrer a “bosque” (terra), “luar” (fogo/ar) e “rio” (água). A recorrência de tais elementos não constituía pobreza lexical, obsessão pelo tema ou incapacidade de estender o alcance metafórico de seus versos. A rigor, tratava-se de aplicar o léxico apropriado a um gênero popular (Cantiga) – próprio para ser entoado em tertúlias e saraus, onde as habilidades de compor versos eram colocadas à prova diante de um auditório nem sempre homogêneo.

AUCTORITAS

Caberia lembrar que há descrições similares àquelas empregadas pela Marquesa de Alorna nas *Bucólicas* de Virgílio, nas *Odes* de Horácio¹⁷, nos sonetos de Petrarca, nos versos de Camões¹⁸, nas composições de ilustres contemporâneos da própria Marquesa – como Correia Garção e o já citado Padre Francisco Manuel do Nascimento –, sem contar as tópicas igualmente empregadas pelos poetas luso-brasileiros, a exemplo de Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto, Cláudio Manuel da Costa, Silva Alvarenga etc. Não por acaso, a temática da solidão foi representada em diversos poemas da poetisa, o que corrobora a hipótese de que ela teria plena consciência das preceptivas retórico-poéticas e sabia como aplicá-las aos temas que versificou sob variadas formas (Canção, Onde, Soneto, Idílio, Elegia, Epístola etc). Seria mais adequado compreender a poesia de Alcipe como reafirmação da *auctoritas*, em acordo com os preceitos da Antiguidade, como observa João Adolfo Hansen (1992, pp. 23-24):

[...] as práticas antigas postulam a autoria como autoridade (gr. axioma; lat. auctoritas). Genericamente, a auctoritas antiga é especificada pela doutrina do decorum (gr. prépon), interno e externo, em que o auctor

é um nome, como etiqueta de um gênero, ou uma mediação retórico-política, norma cívica do gênero do discurso como *convenientia*, adequação à audiência.

Pelo menos até o final da década de 1970, a percepção em torno dos poetas “arcades” era bem outra. Como se viu, Rodrigues Lapa não estava sozinho nas emendas que propunha aos versos de Alcipe. Assim como ele, Hernâni Cidade procedeu de modo similar, ao acrescentar notas de rodapé com teor ora elogioso, ora recriminatório, em que chegava a alegar falta de “lógica” em determinadas construções. Por exemplo, em nota ao soneto que identifica como “3”, lê-se a seguinte observação: “A construção mais lógica seria: ...a quem a desventura o mínimo prazer não consente” (CIDADE, 1941, p. 5). Eis a estrofe a que ele se referia:

Porém eu, infeliz, *que a desventura*
O mínimo prazer me não consente,
 Em dizendo o que sinto, a mim sòmente
 Parece que compete esta figura [grifos meus].

As intervenções de Rodrigues Lapa pareciam seguir os passos e reproduzir os desacertos do professor Hernâni Cidade. Porém, o primeiro equívoco de ambos consistia na própria autoridade a que se arrogaram, como se se tratasse de censores previamente autorizados a zelar pela “boa” gramática, pois conhecedores do teor e da composição poética mais adequada que vigorasse em Portugal um século antes.

A segunda controvérsia residia no fato de ambos “constatarem” falta de lógica onde havia esmero de construção, conveniência e emprego de recursos que traduziam liberdade no plano poético. Em que pese seu renome nos estudos sobre a literatura portuguesa, ambos os intérpretes pareciam dispor de menor capacidade de entendimento que aquela demandada pelos versos esculpidos, como efeito de simplicidade, por Alcipe. Chaves de leitura como “inspiração”, “sentimento” e “verdade” precisariam ser relativizadas, especialmente se o objetivo da interpretação for reconstituir os modelos emulados pelos poetas de outro tempo, lugar e circunstância. Não seria impossível que Alcipe escrevesse

sob o impulso das emoções. Porém, mensurar a proporção exata de afeto e honestidade é bem menos provável que detectar a aplicação de regras decorosas em seus versos, onde reinam *personae* adequadas a cada cenário, episódio e situação.

NOTAS

1 *Das Coisas do Campo*, 2012, p. 127.

2 *Bucólicas*, 2008, IV, vv. 3-4, p. 87.

3 Carta do Marquês de Alorna à filha, Marquesa de Alorna (Anastácio, 2007, p. 54).

4 Poema identificado pelo número XXXI no segundo tomo da *Obra Poética* da Marquesa de Alorna, editado em 1844, p. 257. Foi preservada a grafia original.

5 Para Antônio Soares Amora (2008, p. 271), “Se o Seiscentismo produziu em Portugal os melhores prosadores clássicos da língua (recordemos nomes como os de Frei Luís de Sousa, Vieira, Francisco Manuel de Melo e Bernardes), o Setecentismo distinguiu-se pela revivescência da poesia”.

6 Em parte, foi o que reafirmou Lênia Márcia de Medeiros Mongelli em 1985: “Nas Letras, a onda renovadora voltou-se principalmente contra os excessos do Barroco, com um programa específico de restauração do equilíbrio e da harmonia perdidos. A inspiração para a realização deste objetivo veio de duas fontes centrais, catalizadoras [sic] das nuances e peculiaridades do movimento em diferentes regiões: a) da Antiguidade greco-romana, cujos cânones, sistematizados na *Epistula ad Pisones* de Horácio, foram divulgados pela *Arte Poética* (1674) de Boileau, logo tornada livro de cabeceira de poetas e artistas, indispensável para o conhecimento dos segredos de bem redigir; b) do Arcadismo italiano, que reviveu o mundo bucólico dos pastores da mitologia grega, propondo comportamentos convencionais para chegar à criação do mundo perfeito, paradisíaco, revivescência do mito da Idade do Ouro sob a égide da *aurea mediocritas* horaciana” (Mongelli, 1985, p. 23).

7 Dois exemplos dessa reverberação, no Brasil: o segundo volume de *Presença da Literatura Brasileira (Era Clássica)*, de Antônio Soares Amora e *A Literatura Portuguesa*, de Massaud Moisés, ambos publicados em 1961.

8 “Os versos [da Marquesa de Alorna] afluem-lhe com eloquência, as emoções ensombra-lhe o lirismo duma graça merencórea” (Ferreira, s/d, p. 699).

9 Dentre os letrados que frequentavam a família da poetisa, enquanto estava no cárcere, estava o Padre Francisco Manuel do Nascimento, que teria batizado “D. Leonor com o nome arcádico de Alcipe, [e] sua irmã com o de Márcia ou Dafne” (Cidade, 1941, p. XIII).

10 “[...] no que diz respeito à lírica amorosa [no século XVIII], o petrarquismo, com todo o corpo de suas fórmulas e ideias estabelecidas, foi o grande paradigma da civilização poética” (Nepomuceno, 2002, p. 22).

11 “A alegria perturba-lhe a ‘suavidade’ do seu coração, ou seja, o sossego, por isso o sujeito lírico, no último terceto, sente-se entristecido. Invertem-se, assim, as noções de contentamento e descontentamento. Então, é com e na melancolia que o ‘eu’ poético pretende sair do estado eufórico que o desassossego e lhe causa um sentimento penoso, procurando acalento ao seu coração no sentido de proclamar uma existência passiva e aprazível, que só é possível na companhia desta personificação. Desta forma, a primeira noção de melancolia que encontramos na obra da Marquesa está ligada à ideia de sossego e tranquilidade” (Silva, 2014, p. 19).

12 “Na poética da Marquesa de Alorna, o soneto ganha importância singular, por ter sido a principal forma poética desenvolvida pela poetisa. Nascido na Itália medieval, o soneto era, então, forma poética nova que carregava os valores do *dolce stil nuovo*, valorizando a expressão amorosa de caráter sublime em um formato bastante enxuto para a época, apenas 14 versos estruturados, regra geral, em decassílabos e divididos em dois quartetos e dois tercetos. O soneto petrarquista, que seguirá para Portugal pelas mãos de Sá de Miranda, foi cultivado por Camões, que o privilegiou em suas composições líricas e seguiu sendo uma forma poética de eleição para inúmeros escritores de língua portuguesa, tais como Bocage, Antero de Quental e Florbela Espanca. A Marquesa de Alorna, na linha dessa tradição poética e leitora dos sonetos camonianos, inicia sua obra privilegiando essa forma, embora também tenha escrito odes, idílios, epístolas e fosse exímia na técnica do improviso e da glosa” (Flores; Cavalcante, 2017, p. 90).

13 “O facto de [Alcipe] ser mulher, aliado à circunstância de ser descendente de uma família caída em desgraça explica, em grande medida, o seu cuidado na escolha dos assuntos dos seus poemas, bem como na selecção dos públicos a que os destina” (Anastácio, 2007, p. 47).

14 De acordo com Hernâni Cidade (1941, p. 11), o soneto de Alorna iniciado por “Eu cantarei um dia da tristeza”, de Alorna, dialogava com um soneto de Petrarca, iniciado por “Io cantarei d’amor si novamente”.

15 A cantiga “Dúvida” também evoca Petrarca e Camões: “Logo que Armínio aparece / Ergo os olhos com temor / Quero falar-lhe, não posso, / Será isto acaso amor?” (Alorna, 1941, p. 84). No soneto “À Morte de Leandro”, a poetista recorre a um verso do terceiro canto de *Os Lusíadas*, como encerramento: “A voz extrema ouviu da boca fria” (Anastácio, 2007, p. 151).

16 “Com efeito, ao longo de toda a vida da autora o amor permaneceu um tema pouco frequente na sua obra poética. No que diz respeito aos sonetos, observamos que dos 110 textos que inven-

tariamos apenas sete podem considerar-se exclusiva e claramente dedicados ao tema” (Anastácio, 2007, p. 67).

17 Vanda Anastácio (2007, p. 99) também percebeu que o soneto de Alorna, “Feito na cerca, onde trabalhavam uns homens na agricultura”, fora uma “adaptação do célebre poema de Horácio cujo primeiro verso é: *‘Beatus ille qui procul negotiis’* [Epodo 2, 1] no qual este autor latino faz o elogio da vida campestre e da *aurea mediocritas* dos que vivem sem se preocupar com o lucro”.

18 Hernâni Cidade (1941, p. 7) avaliava que o soneto “Dizendo-me uma pessoa que eu nunca havia de ser feliz” seria “um dos mais perfeitos de Alcipe, dos que melhor revelam a lição camoniana”.

REFERÊNCIAS

- ALORNA, Marquesa de. *Sonetos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007 [organização de Vanda Anastácio].
- AMORA, Antônio Soares. *Presença da Literatura Portuguesa*, vol. 2: Era Clássica. 8ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2008.
- ANASTÁCIO, Vanda. “Introdução”. In: ALORNA, Marquesa de. *Sonetos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, pp. 11-72.
- BORGES, Joana Junqueira. “A mulher e a crítica: aspectos e questões na fortuna crítica da Marquesa de Alorna”. *Revista Desassossego* (USP), n. 18, São Paulo, 2017, pp. 42-62.
- BRAGA, Teófilo. *Teoria da História da Literatura Portuguesa*. Porto: Livraria Chardron, 1896.
- _____. *História da Literatura Portuguesa: Os Arcades*. Lisboa: INCM, 1984.
- CIDADE, Hernâni. “Prefácio”. In: ALORNA, Marquesa de. *Poesias*. Lisboa: Sá da Costa, 1941, pp. IX-LI.
- DALILLE, Maria Manuela Gouveia. “A Marquesa de Alorna – uma discípula sensível das Luzes europeias”. In: THIELMANN, Werner (ed.). *Século das Luzes. Portugal e Espanha, o Brasil e a Região do Rio da Prata*. Frankfurt: Verlag TFM, 2006, pp. 209-226.
- FERREIRA, Joaquim. *História da Literatura Portuguesa*. 2ª ed. Porto: Editorial Domingos Barreira, s/d.
- FLORES, Conceição; CAVALCANTE, Ilane Ferreira. “Reflexões de leitura sobre as poéticas da Marquesa de Alorna e de Maria Teresa Horta”. *Revista Ártemis*, vol. XXIII, 2017, pp. 89-99.
- HANSEN, João Adolfo. “Autor”. In: JOBIM, José Luis. *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 11-43.
- LAPA, Manuel Rodrigues (org.). *Poetas do Século XVIII*. 3ª ed. Lisboa: Seara Nova, 1967.
- LENCASTRE, D. Leonor D’Almeida Portugal Lorena e. *Obras Poéticas*, Tomo II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1844.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. “Fantasia e realidade entre os árcades (para o estudo da obra poética da Marquesa de Alorna)”. *Revista Língua e Literatura*, n. 14, São Paulo, 1985, pp. 23-28.

_____. *Poesia Arcádica*. São Paulo: Global, 1985.

NEPOMUCENO, Luís André. *A Musa Desnuda e o Poeta Tímido: o petrarquismo na arcádia brasileira*. São Paulo: Annablume; Patos de Minas: Unipam, 2002.

PÉCORRA, Alcir. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.

REMÉDIO, Joaquim Mendes dos. *História da Literatura Portuguesa. Desde as Origens até a Atualidade*. 5ª ed. Lisboa: Lume, 1921.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª ed. Porto: Porto Editora, 1996.

SILVA, Fabio Mario da. “Os ‘estados melancólicos’ na poesia da Marquesa de Alorna”. *Revista Veredas*, n. 22, Santiago de Compostela, 2014, pp. 17-24.

VARRÃO. *Das coisas do Campo*. Trad. Matheus Trevizan. Campinas: Editora Unicamp, 2012 [versão bilíngue].

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. Odorico Mendes. Cotia: Ateliê, 2008.

O AUTOR

Jean Pierre Chauvin é Pesquisador do programa de Pós-Graduação Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. Realiza projeto de pós-doutorado na Unifesp, Campus Guarulhos, sob a supervisão de João Adolfo Hansen.

