

EPA - Estudos Portugueses e Africanos

Número 3, 1984

Páginas 105 - 119

As dissonâncias nos sonetos de Bocage.

Maria Helena Cunha

Talvez eu esteja a começar pelo óbvio,mas julgo o óbvio ponto de partida necessário para entender se o que talvez não seja tão evidente, tão óbvio assim.

Dessa forma, eu começaria por dizer que parece haver uma característica dominante nos grandes escritores portugueses, que os faz trazer, neles e na sua obra, os elementos-limites, isto é, origem e fim do seu e do outro tempo. Por isso se diz o Camões do Renascimento e o maneirista, o realismo/idealismo de Junqueiro, o árcade Bocage e o pré-romântico. Quer isto dizer: o escritor está cronologicamente numa época e já pertence a outra, até de uma forma mais profunda do que se poderia esperar, representando em certos casos, hibridamente, a fusão de duas épocas, como é o caso de Garrett.

Voltando ao caso de Bocage, não é preciso assinalar a sua morte em 1805 para se começar a pensar

Maria Helena Cunha é professora de Literatura Portuguesa da USP.

Um Romantismo, mais exatamente eu diria, a justificar o sentimento pré-romântico: a sua obra é já uma representação das ansiedades e das angústias românticas.

No entanto, Bocage viveu exatamente na segunda metade do século XVIII quando na Europa (e mesmo em Portugal) se precipitam grandes transformações na base das quais o espírito enciclopédico acabará por preparar uma nova era que lhe será adversa, isto é, o Romantismo. E é aqui que chamo ou lembro o óbvio ou aquilo que se tornou óbvio pela insistência dos críticos e a esquematização de Vico: toda a época guarda em seu bojo o prenúncio da época seguinte, da mesma maneira que alimentou os resquícios da época anterior. Portanto, quando se fala no espírito da Encyclopédie Française forçosamente vem à baila Rousseau e a liberação da realidade pela fantasia criadora, bem como Diderot e seu conceito de Gênio.¹

Em Les Rêveries du Promeneur Solitaire, Rousseau desenvolve o tempo interior como contrário ao tempo mecânico. A inovação não reside em considerar o tempo interior, já antes revelado (ou a importância dele), mas no fato de ele servir ou permitir o desdobramento da interioridade, o devaneio na exploração da fantasia. A tal ponto que em La Nouvelle Héloïse ele suprime os limites entre a fantasia e a realidade, e em Confessions a fantasia tem tais proporções de autonomia em relação à realidade que se torna criadora.

Quanto a Diderot, tanto no Le Neveu de Rameau quanto no verbete gênio sob sua rubrica na Encyclopédie, ele desenvolve o conceito de gênio sublinhando

a ausência de paridade entre as faculdades estéticas, cognitivas e éticas, conceito que se mantinha na tradição desde a Antiguidade. O gênio é o lugar onde se aliam imoralidade e excepcionalidade, inaptidão social e grandeza espiritual. O gênio é regido por uma ordem autônoma, o seu poder visionário é natural e pode romper todas as regras.

Quando o gênio comete erros estes são as sombrosos, inflamantes, estranhos e criativos: são esplêndidos equívocos. Ele constrói casas que a razão não habitará e, por isso, suas criações são livres combinações. A fantasia é a força que comanda o gênio, a fantasia é o movimento autônomo de forças espirituais. Dessa forma a arte depende do movimento emocional e, inferindo, a poesia não é mais enunciação de objetos: ela é o movimento emocional, obtido por meio da criação de metáforas, pelas quais é permitido "lançar-se aos extremos" valendo-se de tonalidades extremas: há uma preeminência da magia lingüística sobre o conteúdo lingüístico, da dinâmica das imagens sobre o significado das imagens. Assim, segundo Diderot, "as dimensões puras e abstratas da matéria têm uma certa força de expressão".

Incrivelmente, depois disso tudo, Diderot preconiza: "Poetas, sede obscuros!"

E, no entanto, está-se vivendo exatamente no século XVIII, quando toda a Europa se encontrava já sob a égide das "luzes da razão". Mas é que a confluência de fatores vários de épocas históricas e cronológica

mente diversas acaba por provocar o momento crucial de elementos contraditórios e, no caso do Iluminismo, ou da época iluminista, a acentuada tendência para o exame da realidade à luz da razão prática, que determina uma teoria sensorialista do conhecimento e a profunda confiança nas ciências experimentais, acaba por evidenciar o conflito entre autoridade e liberdade, razão e fé, normas artísticas e espontaneidade de criação.

Claro está que o fenômeno cultural tem um largo espectro e na base dele se encontra mesmo o progressivo aburguesamento das nações européias e a saída posterior para o despotismo esclarecido como forma de aliança entre feudalismo e capitalismo. Nesta conjuntura, o poeta veicula-se ainda ao mecenatismo, ao mesmo tempo que lhe é proposta (e ele próprio propõe) um tipo de vida pastoril ideal, alijada da sociedade urbana, em dissidência com a consciência do progresso, à margem da proposta política e pedagógica dos governos déspotas ainda que esclarecidos. (Mas é preciso não esquecer que em todo o caso havia o conceito de gênio que repunha a importância do poeta).

Portugal tem tudo isto com ressalvas que o tornam uma particular ou singular conjuntura: no domínio da política e da economia tudo é relativo como o feudalismo (ou Estado patrimonial como diz Faoro) e o capitalismo; no domínio da religião, tudo parece ser absoluto sob a garra da Inquisição.

Culturalmente representa também uma das

épocas de maior efervescência, em que se reúnem homens de grande gabarito intelectual e científico que se aplicam não só na divulgação de suas idéias, mas principalmente numa real modificação da situação do país, de toda uma política pedagógica apoiada nos "estrangeirados" (homens que se cultivaram na Europa, muitos deles por temor do Santo Ofício). Formam, contudo, a coorte iluminista com Pombal e a eles se deve a integração de Portugal na Europa culta. Sacudido pelas reformas modernizadoras, Portugal tem no terremoto de 1755 a concreção espetacular dessas transformações.

Quando Bocage nasce em 1765, já Verney publicara há quase vinte anos o seu Verdadeiro Método de Estudar e dedicava-se à exposição de uma ampla reforma política e cultural. Mas, vale a pena lembrar, agora, - e isto relacionado com a Encyclopédie e o papel do poeta - que Verney na sua obra fica pouco à vontade quando julga a poesia. Tal qual Platão, ele a retira de sua República. Saraiva, diz ele (de Verney) que ele não sabe como arrumar a poesia no seu mundo só mobilado de utilidades burguesas e de evidências absolutas, em que à intuição e à afetividade mal se reconhece um papel em diálogo com a razão. E é justamente nesse aspecto que Bocage se denuncia como poeta transgressor do Iluminismo e se instituirá, entretanto e também, como poeta pré-romântico.

O percurso pelo repertório temático de Bocage leva-nos desde a obsessão da morte (a tônica da sua poesia erigida por aquela dialética) até às declara

ções de amor à Marília e à Gertrúria, em pleno domínio do circunstancial amoroso. Está claro que a rodear tudo isto há um gozo intenso no aprofundamento da dor, a consciência do poder dos sentidos e dos sentimentos, o tom de blasfêmia nas invectivas contra a sorte, a postura dramática inflamante, verdadeiramente teatral diante do infortúnio e das angústias pessoais.

Em qualquer hipótese, há uma linha fundamental, embora subjacente às vezes, que percorre a sua lírica e em especial o soneto: esta luta que se trava entre a "próvida" Razão e a emoção dos sentidos, e restaura um dos temas da tradição clássica, agora sob a ótica romântica. Latente está sempre a dor da alma, na cura da qual, a razão nada pode fazer.

Entretanto, há uma ressalva importantíssima a fazer: a angústia do Poeta não se poderia satisfazer dessas certezas, até porque ele é a contradita das certezas iluministas! A sua própria certeza é colocada em dúvida quanto mais não seja como balanço de uma vida desgraçada. Não é natural que conclua pelo lamento, pela expiação do que não foi, ou do que poderia ter sido, como repararia um século mais tarde Mário de Sá-Carneiro? Ele chega assim à suprema contradição...

Mas, falar teoricamente vale bem menos do que ler a poesia de Bocage e procurar compreender a essência desse conflito que sobe do simples circunstancial amoroso até a mais profunda execração ontológica.

Por isso trago aqui dois sonetos que julgo

poderem fundamentar o que acabo de dizer:

"Importuna Razão, não me persigas;
Cesse a ríspida voz que em vão murmura;
Se a lei de Amor, se a força da ternura
Nem domas, nem contrastas, nem mitigas:

Se acusas os mortais, e os não abrigas,
Se (conhecendo o mal) não dás a cura,
Deixa-me apreciar minha loucura,
Importuna Razão, não me persigas.

É teu fim, teu projecto encher de pejo
Esta alma, frágil vítima daquela
Que, injusta e vária, noutros laços vejo:

Queres que fuja de Marília bela,
Que a maldiga, a desdenhe; e o meu desejo
É carpir, delirar, morrer por ela."

"Já Bocage não sou!... à cova escura
Meu estro vai parar desfeito em vento...
Eu aos céus ultrajei! O meu tormento
Leve me torne sempre a terra dura.

Conheço agora já quão vã figura
Em prosa e verso fez meu louco intento.

Musa... Tivera algum merecimento,
Se um raio da razão seguisse pura!

Eu me arrependo; a língua quase fria
Brade em alto pregão à mocidade,
Que atrás do som fantástico corria:

Outro Aretino fui... A santidade
Manchei!... Oh! Se me creste, gente impia,
Rasga meus versos, crê na eternidade!"

Kibedi Varga invoca com muita oportunidade e em defesa da poesia clássica o "mistério da sua transparência" por mais paradoxal que possa parecer a conjunção das duas palavras ou conceitos. Invoca ele a diferença entre a poesia moderna e a poesia clássica, principalmente no que de fiel tem entre as duas o decantado hermetismo moderno. Em outras palavras, a dificuldade encontrada na interpretação de um poema seria a medida mesma da excelência ou do valor desse poema. Até porque a parte inapreensível e irredutível da polivalência da poesia moderna torna-se a sua virtude estética.

Em contrapartida, a poesia clássica tem uma concepção discursiva, clara, fácil e destinada a agradar e a ser útil, e "procurando representar modelos de uma grande abstração, a poesia clássica é essencialmente um embelezamento e uma normalização do discurso".

Vou, entretanto, verificar em que medida os poemas transgridem essa concepção tirada das generalizações. Se transgridem também entre si e se não criam um mistério do transparente, criam pelo menos uma tensão, uma densidade, um exacerbamento da linguagem que compen^sam a "zona irrevelada" da poesia moderna, isto é, a sua parte inapreensível, que é concedida pela metáfora.

Ora, poesia é forma (aqui um soneto), é imagem (as suas metáforas do real), é dialética (aqui, a disputa da razão com o desejo), é sentimento (aqui, o ven^cimento da emoção). Com os dois primeiros dados, Bocage pôde construir um poema clássico; com os dois últimos po^de fecundá-lo da aventura pré-romântica.

Eu disse que é um soneto no sentido ou significado clássico daquilo que constitui um soneto: dois quartetos e dois tercetos, configurando uma constru^ção lógica do pensamento, na qual as assertivas culmina^riam na síntese final, isto é, a do último terceto. Boca^ge, entretanto, émulo de Camões, não deixa de desestrutu^rar também ele esse aparente equilíbrio. A síntese não confirma, mas desaprova as assertivas.

Eis, contudo, o andamento ideológico do soneto.

Importunas Razão, não me persigas.

O poeta começa num compasso de fuga, ao in^vectivar contra a Razão. É a negação total e absoluta, um enfrentamento com a Razão contra quem ele invoca mesmo a

ajuda externa e muda repentinamente a estrutura dialógica.

Cesse a ríspida voz que em vão murmura.

Verso com o qual anula o tom íntimo da interpelação, ao mesmo tempo em que animiza, alegoricamente, a Razão, segundo sugestão evidentemente clássica. Isto é, a razão é força exterior ao Poeta.

Se a lei de Amor, se a força da ternura

A lei de amor é impiedosa, tanto quanto a ternura, necessita de satisfazer-se. Lei e força são as palavras normativas, impositivas, coercitivas na jurisdição do amor e da ternura, não obstante, aparentemente devêssem ser frágeis e vulneráveis para obedecerem à substância que evoca a qualidade. No que desde agora se cria o campo metafórico contrastivo, antitético, de oposição. Por associação os verbos são fortes: nem domas, nem contrastas, nem mitigas. O poeta submetido aos dois (Amor e ternura) torna-se tão ou mais frágil do que eles.

É também aqui evidente que contribui para a clareza e "moral" do poema a sua analogia com o texto clássico: isto é, o texto clássico tomado como modelo, acaba por instalar toda uma carga de significado: com a absolutização da lei do amor diante da qual a Razão se verá impotente, o próprio amante se submeterá numa típica postura de vassalagem amorosa da tradição da lírica ocidental.

O último verso do quarteto é necessariamente retórico, enfaticamente retórico: tripartite na metrificação, tem uma gradação decrescente também tripartite: anulação, confronto, amortização.

Se acusas os mortais, e os não obrigas,

A denúncia da Razão é unilateral: para uma acusação deveria existir a sua resposta. As soluções, contudo, não são dadas, e a denúncia cai no vazio configurado pela própria impotência da Razão. Impotência também de atingir o conhecimento ou de corresponder mais uma vez às ações: para o ato de conhecimento, o outro de remediar o mal? O dedo acusatório parece ganhar ênfase no verso parentético:

Se (conhecendo o mal) não dás a cura,

À enumeração das causais segue-se finalmente o grito do poeta: Deixa-me apreciar minha loucura, - grito entretanto ambíguo de passividade e revolta, a que se segue o quase refrão, em rondel, Importuna Razão não me persigas, contraponto de um apelo que lhe parece ra frágil?

O vocábulo apreciar, entretanto, merece observação, uma parada: mais do que a valorização do de lírio, há um certo masoquismo deslumbrado, quase apotético não fora estar exatamente no meio do soneto. De qualquer maneira, com isso, divide em dois o caminho do Poe

ta, aos haustos para afirmar o seu desejo.

Ao deslocar, em seqüência, o alvo de suas invectivas, o Poeta abrandar-se e impessoaliza-se: curioso este dado psicológico que comanda o primeiro terceto: a alma é frágil vítima de outra injusta e vária que se enreda em outros laços, mas a culpa é ainda da Razão, cujo objetivo é encher de vergonha a alma do poeta.

Curioso também é notável que as metáforas deixem o campo verbal para o atributivo, com que indicam a mudança de tom do poeta ao referir-se indiretamente à Marília: os dois primeiros versos do terceto são a interpelação final, embora apenas cumulativa, dos versos anteriores. Sabemos agora que o Poeta invectivara contra a Razão por causa da Marília bela. Mas, mais do que isso, a Razão repudiada pelo Poeta é quem lhe dá consciência de estar à mercê da amada e do amor, para além de tudo volúvel e injusto. Na profunda dor do ciúme

Noutros laços vejo,

o Poeta faz a simbiose - constatação sensorial e falha sentimental - que torna mais agudo o estado de espírito que percebe a maior e mais infeliz contradição: ele preso a ela, e ela a outro.

A ascendência da Razão é insofismável: há volição clara, intencionalidade de libertação criando um círculo retórico no qual desembocou a dialética do amante: ele foge da perseguição da Razão que o quer obrigar a fu

gir de Marília bela, convenção árcade que institui um falso equilíbrio dentro do Poema. Marília é quase tão alegórica quanto a Razão de ríspida voz.

Enfim, o discurso execratório termina na palavra que é exatamente o oposto do discurso amoroso: maldizer, dizer mal, amar pelo avesso, o grande impasse desse mesmo discurso.

Que resta ao Poeta? Encaminhar-se à apoteose do 14º verso (já prometida no 7º). Em gradação crescente, parte da entrega da dor (carpir), afasta-se da realidade (delirar), e afunda-se na consumação total (morrer).

.../e o meu desejo/ é carpir, delirar, morrer por ela.

Em resumo: toda a fundamentação lógica não lhe deu uma causa quer para viver, quer para morrer. Sô o sentimento pode dar-lhe essa causa: ela, o ser amado.

O tom é evidentemente saturniano, embora se lhe perceba o artificialismo clássico um pouco estonteado pela incontinência das antíteses, repetições e simetrias que constituem a marca do estilo elmanista. De Elmano é este soneto, de Bocage é o outro.

Não é minha intenção repetir o mesmo caminho exegético do 1º soneto. Ele está aqui para estabelecer os dois pólos que acusei no início: a certeza do Poeta, em todo o caso, descamba para um "mea culpa" que é quase a visão de uma eternidade reconciliadora. Ou pelo

menos desejada, longe da sua pavorosa ilusão.

O propósito é sublinhar no 2º quarteto o último verso:

Se um raio da razão seguisse pura, espécie de expição retardatária do Poeta, que vem em oposição ao hino da loucura, do desejo, do delírio, da morte:

Se um raio da razão seguisse pura.

E há dois pormenores no poema que ajudam a montar a orgânica emulativa do discurso: primeiro, o horror da morte, o locus horrendus, cuja insistência é apenas abrandada pelas imagens (clichês?) sob as quais se disfarça (a cova escura, a terra dura, a língua quase fria, a eternidade); o segundo, a declarada identidade do Poeta que, afinal, nega o eu social para reabilitar pelo arrependimento o eu pessoal. Entre um e outro, o som fantástico (a fantasia) e a razão, pela qual vislumbra um almejado merecimento.

Em que posso, portanto, ligar as pontas desta interpretação para finalizar o meu discurso crítico?

Voltamos às palavras de Diderot quando enuncia que a arte depende do movimento emocional e a poesia não é mais a enunciação dos objetos, mas o movimento emocional obtido por meio da criação de metáforas, pelo qual é permitido lançar-se aos extremos. E Bocage lança-se aos extremos. A transparência da sua poesia, a ausência da zona irrevelada no seu discurso poético, a parte irredutível que não existe são compensadas por essas tona

lidades extremas da sua linguagem que o fazem permanecer elmanista (quanto ele teria de barroco?) e o lançam nos limites pré-românticos. Sua dialética é, portanto, a dialética de qualquer grande poeta em qualquer tempo. E por último a metáfora conseguida, a que concede e sonega ao mesmo tempo, a que está ausente, é substituída por uma maior que não está ao nível da linguagem mas da construção do poema.

Metáfora do sentimento amoroso ante o qual a razão não só é impotente como não apresenta qualquer resposta ou solução. Visível aí através da apresentação dual e no confronto dos opostos, a dialética do poema é a sua grande metáfora.

NOTAS

1. As reflexões, a seguir, acerca de Rousseau e da Diderot foram inspiradas na obra de Hugo Friedrich, Estrutura da Lírica Moderna (Livr. Duas Cidades, 1978).