

AS FORMAS DA MORTE NA POESIA DE BOCAGE

Rodrigo Lobo Damasceno¹

RESUMO:

Este artigo realiza uma análise da obra de Bocage (1765-1805) concentrando-se nos diversos tratamentos que o autor português dá ao tema da morte. Através disso, acreditamos ser possível observar e confirmar a pluralidade formal e semântica que caracteriza a poesia do autor e que o torna tanto um poeta ligado ao passado da poesia de língua portuguesa quanto um precursor dos versos que se escreveriam após a sua morte, sobretudo ao longo do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa. Arcadismo. Romantismo

RESUMEN:

Este trabajo realiza un estudio de la obra de Bocage (1765-1805) a través del análisis de las diversas formas con las cuales el autor trata el tema de la muerte, pues así creemos ser posible observar y confirmar la pluralidad formal y semántica que caracteriza su poesía – algo que hace de él tanto un poeta relacionado al pasado de la poesía de lengua portuguesa, como un precursor de lo que se escribiría después de su muerte, sobretudo a lo largo del siglo XIX.

PALABRAS-CLAVE: Poesía portuguesa. Neoclasicismo. Romanticismo.

A singularidade que apresenta e o destaque que alcança a poesia de Bocage devem-se muito ao tratamento diferenciado que o poeta de Setúbal deu aos tópicos em voga nos círculos literários da época e, além disso, à introdução de temas distintos — temas estes que destoavam ou eram completamente incompatíveis com a estética setecentista. Não por acaso, Carlos Felipe Moisés escreve que "A obra de Bocage se destaca flagrantemente da generalizada mediocridade da poesia setecentista" (p. 78). São diversas as possibilidades de abordagem para ilustrar essa situação de destaque em meio a uma produção poética homogeneizada pelos preceitos pouco elásticos do Arcadismo. Cite-se alguns: a desfiguração do *locus*

¹ Licenciado em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana e mestrando do programa de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo. E-mail: lobodamasceno@hotmail.com

amoenus e a sua posterior transformação em *locus horrendus*, a utilização da ironia (e da auto-ironia), a desconfiança que o eu-lírico passa a demonstrar diante dos poderes e favores da Razão, etc. Este trabalho, no entanto, procura identificar e demarcar suas particularidades e diferenciações no tratamento poético da morte — esteja ela figurada enquanto entidade ou referida como acontecimento inerente à condição humana.

A consciência da finitude e da decadência física parece ser central para uma desestabilização e o posterior afastamento de Bocage dos ideais arcádicos. Segundo Carlos Felipe Moisés, "A estética arcádica pode ser compreendida como esforço nostálgico de preservar o modelo antigo, na tentativa de fechar os olhos para uma realidade histórica já distante do velho sonho de ordem e harmonia, universalismo e inalterabilidade" (p. 72) — e, ainda que o ensaísta, nesse ponto, refira-se mais a uma utopia de ordem histórica, também num plano estritamente particular, o "fingimento bucólico" está amparado no desejo de "ordem e harmonia" e, sobretudo, de uma "inalterabilidade" que, nesse caso, se dá na esfera sentimental. Todos esses pré-requisitos da estética setecentista, de um classicismo tardio, são abalados diante da presença da morte, capaz de alterar qualquer estado ordenado e harmônico. Philippe Ariès observa que, justamente a partir do século XVIII, a morte, até então considerada com alguma familiaridade e compreensão pelos homens, passa a ser encarada como uma "ruptura ao mesmo tempo atraente e terrível da familiaridade quotidiana" (p. 157).

A bem da verdade, mesmo os poemas marcadamente árcades de Bocage desconhecem qualquer espécie de imutabilidade: são muitas vezes construídos, por exemplo, a partir da passagem e da mobilidade das estações, como em "Já se afastou de nós o inverno agreste". Não se trata, obviamente, de uma visão ou tratamento original de Bocage. Deve muito, e o poeta bem reconhece, às noções camonianas de desconcerto e desarranjo do mundo. E, conquanto também não seja original, uma aproximação crítica e interpretativa entre Bocage e Camões se configura quase como obrigatória ou inevitável. Veja-se, a título de exemplo, as relações possíveis entre os sonetos "Alma minha gentil, que te partiste", do poeta quinhentista, e "Voaste, alma inocente, alma querida", do autor do Setecentos. Antes, os poemas:

Alma minha gentil, que te partiste

*tão cedo desta vida descontente,
repousa lá no Céu eternamente,
e viva eu cá na terra sempre triste.*

*Se lá no assento etéreo, onde subiste,
memória desta vida se consente,
não te esqueças daquele amor ardente
que já nos olhos meus tão puro viste.*

*E se vires que pode merecer-te
alguma cousa a dor que me ficou
da mágoa, sem remédio, de perder-te,*

*roga a Deus, que teus anos encurtou,
que tão cedo de cá me leve a ver-te,
quão cedo de meus olhos te levou.*

*Voaste, alma inocente, alma querida,
Foste ver outro Sol de luz mais pura;
Falsos bens desta vida, que não dura,
Trocates pelos bens da Eterna vida.*

*Por Deus chamada, para Deus nascida,
Já de vãs ilusões vives segura.
Feliz a Fé te crê; mas a ternura
Co'o punhal da saudade está ferida.*

*Desgraçado o mortal, insano, insano
Em dar seu pranto aos fados de quem mora
No Palácio do Etéreo Soberano!*

Perdoa, Anarda, ao triste que te adora.

*Tal é a condição do peito humano:
Se a Razão se está rindo, Amor te chora.*

Os dois sonetos se desenvolvem em torno de uma situação idêntica: a morte da amada e a dor de quem permanece, saudoso e amargurado. No entanto, não se tratam de poemas análogos, pois as diferenças existem tanto formal quanto semanticamente. Perceba-se, de início, que os versos de Bocage surgem com mais pausas, muito mais pontuados do que os de Camões. A profusão de vírgulas e pontos, na pequena obra de Bocage, serve quase sempre para acentuar a repetição de termos; assim com "alma", "Deus" e "insano" nas linhas iniciais das três primeiras estrofes. Tamanha ênfase não existe nos versos camonianos que, dessa forma, não soam tão dramáticos. Essas questões formais implicam em posturas distintas diante da morte: Camões posta-se humildemente, pedindo à amada que não se esqueça dele, que sofre e deseja morrer; Bocage, por sua vez, utiliza-se da reiteração para demarcar seu sentimento de culpa, seu sentimento exagerado: o sujeito poético percebe-se dividido entre o inconformismo diante da morte de quem ama e a certeza de que mais vale, para quem quer que seja, mesmo para a amada, viver segura (e que contradição curiosa essa de viver na morte) de "vãs ilusões". É um sentimento dúbio que não existe no poema de Camões, no qual o eu-lírico é todo conforto em meio à mágoa "sem remédio".

São duas visões opostas, que dizem muito da postura de homens de épocas distintas diante da morte. Deve-se anotar, ainda, que o soneto de Bocage não faz nenhum tipo de referência a um desejo de morte por parte do eu-lírico. Esse aspecto, no entanto, não é recorrente ao longo da obra de Bocage: na maior parte de sua produção dita pré-romântica o sujeito que poetiza anseia pela morte. Veja-se, por exemplo, o seguinte soneto:

*Perdi tudo (ai de mim!), perdi Marfida,
Marfida, a glória minha, a minha amada;
Tenra flor, a esperança malograda
Do mimoso matiz caiu despida.*

*Pede meu coração mortal ferida;
Só aos ditosos a existência agrada.*

*Vida entre angústias equivale ao nada;
No risonho prazer consiste a vida.*

*Eia, amante infeliz, teu fim procura!
Fantástico terror não te reporte;
Nos túmulos não reina a Formosura.*

*Diga triste letreiro a minha sorte;
Dai-me piedosa sombra à sepultura,
Teixos, ciprestes, árvores da Morte.*

Aqui já se observa um Bocage em busca da morte. Se considerarmos a afirmativa de Philippe Ariès, segundo a qual "Esse exagero do luto no século XIX tem um significado: os sobreviventes aceitam com mais dificuldade a morte do outro do que a faziam anteriormente. A morte temida não é mais a própria morte, mas a do outro" (p. 63), Bocage estaria configurado, de fato, como um poeta que rompe tanto ética quanto esteticamente a sua própria época. O historiador francês escreve ainda que esse homem, diante da morte, "Exalta-a, dramatiza-a, deseja-a impressionantemente arrebatadora" — lembrando, sempre, que essa morte "romântica, retórica, é antes de tudo a morte do outro" (p. 64). Esse parece ser um procedimento muito próximo ao adotado por Bocage neste último soneto. A morte, então, já não é referida como uma vida longe das ilusões, onde há "Sol de luz mais pura": ela é muito mais física e, mesmo, material, como se vê pela presença de túmulos (onde é tudo escuro, não há mais Formosura), lápide e árvores típicas de cemitérios. É um passo adiante no tratamento estético da morte na obra de Bocage: a morte como um fim absoluto.

Percebe-se, dessa forma, que o poeta setecentista antecipa, de fato, tanto a postura diante da morte que marcaria os homens dali em diante quanto, no plano estritamente literário, os temas e o tratamento que, após a estabilização da revolução estética e cultural do Romantismo, guiaria o trabalho artístico dos poetas de língua portuguesa ao longo de quase todo século XIX.

Esses dois poemas de Bocage, bem como o soneto "De suspirar em vão já fatigado", no qual a Morte se configura como o fim dos infortúnios e da desordem que caracteriza a vida, trabalham, é bem verdade, com um tema e um desejo

semelhantes ao da estética árcade de amenização e pacificação dos tormentos. Posteriormente desenvolvida pelos poetas que compuseram sob os influxos diretos do romantismo, essa apreciação do tema da morte se tornaria um tópico tão estratificado e engessado quanto o *locus amoenus* e a ingenuidade árcade. Carlos Felipe Moisés apressa-se em defender Bocage dos equívocos posteriores dos românticos: "Precursor, sim, mas não disso" (p. 65). Conquanto seja verdadeira e correta a defesa do crítico brasileiro, é preciso considerar, ainda, a possibilidade de acusação de esquematismo ao longo da própria obra de Bocage e a maneira como o poeta se distancia da previsibilidade.

A utopia de pacificação, que existe igualmente nas duas vertentes, se realiza por métodos estéticos e formais distintos. Entenda-se: o conceito árcade pressupõe a representação do ameno e do medíocre e, por isso, o poema mesmo, em sua concretude, realiza-se como ameno e medíocre. No que diz respeito à estética oitocentista, antecipada por Bocage no âmbito da língua portuguesa, o poema, ao contrário, é todo ele turbulência — se existe alguma espécie de apaziguamento (que só parece possível com a morte), ela chega apenas ao final do poema. Para além disso, é necessário que se perceba que, na maior parte das vezes, a morte não se concretiza: em "Perdi tudo (ai de mim!), perdi Marfida" há o desejo, não a realização; em "De suspirar em vão já fatigado", a Morte, entidade pacificadora, é repelida pelo Amor, esse deus arisco. Em realidade, a própria composição do poema pressupõe o caos e o desconcerto: o poeta que escreve está vivo e, vivo como está, só lhe coube conhecer o desconcerto. Trata-se de um princípio estético que, em seus momentos mais iniciais e radicais, não comporta a técnica fingidora dos árcades.

A apreciação de Bocage como um poeta precursor, quase um visionário, deve ser também considerada com atenção e cuidado – mesmo que para revelar-se ainda mais nitidamente. É muito comum, por exemplo, que ele se utilize de temas e aspectos medievais. A título de exemplo, cite-se a figuração da Morte em "De suspirar em vão já fatigado":

*Curva fouce no punho descarnado
Sustentava a cruel (...)*

Segundo Ricardo Costa e Sidney Silveira, essa é uma representação típica da Idade Média, surgida entre 1150 e 1250. O mesmo espírito de retorno ao medieval

pode ser observado, neste último soneto transcrito, no tema devedor do caso de Tristão e Isolda, que terminaria se tornando arquetípico e seria sistematicamente revisitado pelos autores românticos. O notável, portanto, é que essa utilização da estética e dos temas medievais, ainda que voltada ao passado, também carrega algo de visionário, tendo em vista a revalorização da arte da Idade Média ao longo do século XIX. Esta, afinal, é outra forma com a qual Bocage corrói o absolutismo classicista da poesia da época. O poeta parece estar, a cada verso, engendrando um processo de desconstrução — num movimento que, de início, parece estar em descompasso com seu tempo, mas que Carlos Felipe Moisés observa como justo à época: "O exagero, creio, está ali mesmo, no século das Luzes" (p. 66), sendo Bocage, afinal, "visceralmente contemporâneo do seu tempo" (p. 81). O que se convencionou chamar oitocentismo, obviamente, já é realidade incipiente e fresca no Setecentos, este sim o século de grandes revoluções. Bocage, então, é o poeta que mais rapidamente absorve os elementos que compõem a realidade psicológica (também política, é verdade) do período e os transfigura em estética literária renovadora – neste sentido, não é Bocage quem se adianta, mas seus contemporâneos que se demoram. Sua poética é a da transformação: mudam-se os tempos, as vontades, os temas, o estilo. Recorrer ao passado, seja a Camões ou ao medieval, não denuncia contradição alguma: não se fala de iconoclastia, mas da obra de um sonetista impecável devidamente locada numa tradição, ainda que esta tradição, aos modistas da época, parecesse superada. Assim que, mesmo a morte, imutável em sua essência, se transforma.

Se "Perdi tudo (ai de mim!), perdi Marfida", com a morte referida de forma rigorosamente física e material, já surpreende, ainda mais incisiva é a descrição da morte e a escritura do epitáfio de Elmano:

*Sobranceiro ao poder e às leis da Sorte,
Amor ouviu meus ais, cumpriu meu gosto.
Já, já sinto nos olhos, peito e rosto
A névoa, as ânsias, o suor da Morte.*

*À terra mão piedosa me transporte,
E depois que em sepulcro mal composto
Der ao frio cadáver frio encosto,*

Estes versos, por dó, na pedra corte:

"Aqui se esconde Elmano; alegre estado

Algum tempo deveu a amiga estrela:

Foi de Armia amador, de Armia amado.

"Desuniu duro caso o triste e a bela;

Viver sem ela lhe ordenava o Fado;

Quis antes o infeliz morrer por ela."

Atente-se, inicialmente, ao rigor dos paralelismos do soneto: a) no quarteto inicial, olhos, peito e rosto são acossados pelas respectivas sensações (mais ou menos físicas) que lhes são devidas (a saber: névoa que turva a visão, ânsia que sufoca o peito, suor que cobre o rosto); b) devida também é, no segundo quarteto, o destino frio do cadáver frio — tanto quanto c) o amor correspondido entre Armia e o poeta, no primeiro terceto. Todas essas equivalências (de ordem sintática em a, física em b e sentimental em c) são contrariadas, no entanto, ao fim do poema, quando todo o jogo sintático e semântico se pauta em oposição, negação e separação: triste, bela; viver sem ela, morrer por ela.

Trata-se, a bem dizer, de uma curiosa inversão da lógica formal do poema pré-romântico e romântico, anteriormente considerada. Note-se, por exemplo, que no segundo verso já se sabe que o Amor, que não se presta a dar facilidades às suas vítimas, aceitou cumprir o gosto do eu-lírico. Ele já sabe que morrerá. Nesse caso específico, as três primeiras estrofes são pacíficas — ainda (ou sobretudo porque) mortais: o trabalho de oposição chega apenas ao final. Muito distinto, por exemplo, do célebre "Meu ser evaporei na lida insana", que se encerra com o também célebre verso "saiba morrer o que viver não soube".

É possível encarar essas observações como indicações muito claras da diversidade de tratamento que a morte recebe ao longo da obra de Bocage. O poeta apresenta uma capacidade ímpar de variação e renovação estrutural no âmbito estreito de uma forma fixa (algo que, obviamente, dota-a de uma maleabilidade insuspeitada), do mesmo modo como, no campo semântico, conduz a morte, como antes conduzira a paisagem bucólica ou as figuras mitológicas (cite o Cupido ora

alígero e angelical, ora perverso e infernal), por veredas diversas que, no período imediatamente posterior, seriam exploradas por tantos autores de língua portuguesa.

É difícil definir até que ponto a classificação de Bocage como um poeta de transição entre arcadismo e romantismo, entre século XVIII e século XIX, esclarece as qualidades dos seus poemas e a clara superioridade que a sua obra mostra quando comparada às dos seus pares de época. Ainda assim, deve-se compreender que esse tipo de abordagem procura definir parâmetros seguros para uma análise posterior, seja ela interpretativa ou formal, numa espécie de preparação indispensável para o contato direto com a obra e com as especificidades de cada poema ou até mesmo cada verso — precaução que, se tomada de forma flexível, privilegiando sempre a obra que se lê, não tornará previsível o resultado das leituras e das análises. O breve apanhado a respeito do que aqui foi tratado, por exemplo, já deu uma medida das variações que Bocage promove sobre um único tema: a morte alheia, a própria morte, o desejo da morte, a impossibilidade da morte — tudo isso, afinal, sinaliza de que forma o próprio Bocage, na construção da sua obra, se livra de qualquer possibilidade de ser enredado em armadilhas ou camisas de força teóricas, sejam elas de extrato historicista ou formalista. Não se pode esperar, de um artista, maior prova de realização estética plena do que uma sutil fluidez entre os aspectos diversos e as diferentes instâncias da sua obra. E essa prova Bocage nos dá.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BOCAGE. *Obras de Bocage*. Porto: Lello, 1968.

CAMÕES, Luis de. *Lírica*. São Paulo: Cultrix, 1963.

COSTA, Ricardo da; SILVEIRA, Sidney. *A morte na perspectiva de Santo Tomás de Aquino*. Disponível em <<http://www.ricardocosta.com/pub/mortetomas.htm>>.

MOISÉS, Carlos Felipe. *O desconcerto do mundo: do Renascimento ao Surrealismo*. São Paulo: Escrituras, 2001.