



Uma introdução ao livro *Poemas*, de Ovídio Saraiva

An Introduction to Ovídio Saraiva's Poemas

Adriano Lima Drummond

Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Bom Jesus, Piauí/Brasil

limadrummond@yahoo.ca

<http://orcid.org/0000-0002-0754-9763>

Resumo: Nascido no Piauí, o poeta neoclássico Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva (1787-1852) ainda é um nome pouco conhecido no Brasil. Desde meados do século XX, a historiografia literária piauiense e alguns estudos acadêmicos regionais têm se dedicado à sua obra, sobretudo ao livro *Poemas*, publicado em 1808. A abordagem desses trabalhos, geralmente, desconsidera informações importantes sobre o contexto das relações socioculturais entre o Brasil-colônia e sua Metrópole, Portugal, e sobre as codificações e convenções da poética neoclássica. Este artigo se propõe a compreender o livro *Poemas* à luz dessas duas dimensões – histórica e estética – conforme o entendimento hoje dominante acerca da poesia luso-brasileira no Setecentos e no início do Oitocentos.

Palavras-chave: Ovídio Saraiva; *Poemas*; Neoclassicismo; Literatura colonial lusófona.

Abstract: Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva (1787-1852), neoclassical poet born in the Captaincy of Piauí (today state of Piauí), is a relatively unknown author in Brazil. Since the mid-20th century, literary critics, scholars and researchers in Piauí have devoted their time to studying his poetic works, especially the book *Poemas*, published in 1808. Most of these studies, however, disregard important information about either the context of sociocultural relations between colonial Brazil and Portugal, or neoclassicism's normative and prescriptive doctrine. This essay seeks to understand *Poemas* in light of the historical and esthetic dimensions, based on current perspectives about the Luso-Brazilian poetry in 17th and early 18th century.

Keywords: Ovídio Saraiva; *Poemas*; Neoclassicism; Lusophone Colonial Literature.

Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva não é um árcade propriamente conhecido. Perante um Cláudio Manuel da Costa, um Tomás Antônio Gonzaga, um Basílio da Gama, pode-se dizer que a historiografia literária e a crítica de alcance nacional o têm, de fato, ignorado. Nascido em 1787,

na Vila de São João da Parnaíba, território pertencente hoje ao município de Parnaíba, Estado (outrora Capitania) do Piauí, o poeta só despertaria maior atenção, ainda assim regional, graças ao processo de construção da história da literatura piauiense.

Nos primórdios desse processo, que se iniciou na segunda metade do século XX, os estudiosos tendiam a atribuir a Ovídio Saraiva a condição de “o primeiro poeta piauiense” (MORAES, 1982, p. 9), por ter publicado o livro *Poemas*, em 1808.¹ A contestação de sua primazia não tardou, contudo, alegadas razões cronológicas (uma obra do piauiense João do Rego Castelo Branco teria aparecido 29 anos antes) e razões temáticas e biográficas, assim pontuadas, por exemplo: “Ovídio Saraiva vivia em Portugal, pensava, escrevia e agia como português” (NETO, 1996, p. 16); “[...] seu sentimento de piauiensidade era totalmente nulo, [e] nunca cantou a sua terra” (NETO, 1996, p. 16-17).

Realmente, ainda criança, o poeta se mudou com a família para Portugal, onde chegou a se formar em Leis pela Universidade de Coimbra. Retornaria definitivamente ao Brasil, mas não à terra natal, em 1811.² Brasileiro ou português, justa sua inclusão ou necessária sua exclusão da literatura piauiense, o fato é que a obra poética de Ovídio Saraiva vem sendo lida, na maioria das vezes, sob uma ótica anacrônica, de moldura romântica e nacionalista – inapropriada para um autor neoclássico.

Tendo surgido como oposição ao neoclassicismo, a mentalidade romântica, da qual a propósito advieram as histórias das literaturas nacionais, instauraria uma perspectiva de recepção um tanto quanto hostil à poesia dos neoclássicos. E isso com repercussões na crítica mais moderna e contemporânea.

É o caso em torno de uma adjetivação corriqueira não somente na poesia do neoclassicismo, mas também na do barroco, e frequente inclusive em versos clássico-renascentistas, que procurava antes enfatizar o significado do substantivo do que realizar um efetivo acréscimo semântico.

¹ Todas as citações em língua portuguesa sofreram alterações, no intuito de uniformizá-las de acordo com as normas ortográficas vigentes no Brasil. No caso dos poemas de Ovídio Saraiva, julguei pertinentes – para fins de padronização e melhor compreensão – algumas modificações no tocante a maiúsculas/minúsculas e, sobretudo, acentuação, desde que não interferissem em outros aspectos textuais.

² Por questões de espaço e de concepção de abordagem, reduzi as informações biográficas à medida do que conveio à linha de exposição deste artigo.

São exemplos extraídos de *Poemas* de Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva: “nevoso inverno” (SILVA, 1808, p. 28), “fouce cortadora” (SILVA, 1808, p. 50), “escura noite” (SILVA, 1808, p. 113). Todavia, António José Saraiva e Óscar Lopes (1966, p. 658), a respeito de Bocage, consideram o resultado desse procedimento como “epítetos inúteis”.

Acusações de defeitos de ordem lexical podem se somar a outras de desajustes de ordem temporal. Pois decerto a maioria de nós há de achar estranho que Bocage (poeta muito admirado e imitado por Ovídio Saraiva) enalteça o voo do Capitão Lunardi a bordo do primeiro balão aerostático, nascimento do transporte aéreo, em termos que evocam menos a modernidade tecnológica do que personagens da história greco-romana e da mitologia clássica, como as ninfas do rio Tejo, embasbacadas com o grande feito de 1794.³

Mais notórias são as acusações de desajustes de ordem geográfico-nacional. Exemplo muito conhecido é o comentário de Almeida Garrett (1963, p. 503) sobre os árcades brasileiros: “[...] a educação europeia apagou-lhes o espírito nacional: parece que receiam de se mostrar americanos [...]”. Particularmente a respeito de Tomás António Gonzaga, Garrett (1963, p. 504) escreve: “[...] quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou.”

Como se vê, a cobrança extemporânea do escritor romântico português se repetiria, mais de um século depois, entre estudiosos que discutiram a obra do piauiense...? do português...? Ovídio Saraiva.

Mais recentemente, ainda dentro das fronteiras críticas e universitárias do Piauí, vem-se procurando salientar certos valores da poesia ovidiana. No entanto, a índole romântica não deixa de marcar também grande parcela desses trabalhos, uma vez que neles se objetiva revelar o que haveria de *piaiensidade*, de *individualidade expressiva* nos versos em estudo. Desse modo, favorável ou desfavorável ao poeta, a compreensão de sua obra, produzida de acordo com as convenções neoclássicas, e em conformidade com as condições socioculturais luso-brasileiras daquele tempo, permanece sendo problemática.

³ Devo o exemplo à página 270 do excelente texto “Bocage e o legado clássico”, de Maria Helena da Rocha Pereira, cujas referências completas constam ao fim deste artigo (PEREIRA, 1967-1968, p. 270).

E aqui me proponho comentar e introduzir o mais importante título do poeta parnaibano, o livro *Poemas*, tomando por referência os códigos da poesia neoclássica praticada pelos autores inseridos no mundo luso-brasileiro da época. Não me interessará, portanto, definir qualquer identidade nacional ou regional de um autor que nasceu não em um país chamado Brasil, mas numa colônia de Portugal, para a qual se transportariam a família real portuguesa e sua corte no mesmo ano em que Ovídio Saraiva, então estudante da Universidade de Coimbra, publicaria o seu livro.

Do mesmo modo não me interessará aqui falar de *piaiuinsidade*, *brasilidade* e tampouco *portugalidade*, em relação a uma poesia que se pautou pelo primado da *imitatio*, “princípio normativo [...] admitido [...] não como um processo inferior, mas como uma disciplina formadora” (COUTINHO, 1968, p. 85-86), segundo a qual “havia toda uma gama de tons, desde a simples inspiração até a glosa, até mesmo a tradução” (COUTINHO, 1968, p. 86).

Em sua “Dissertação terceira”, pronunciada a 7 de novembro de 1757 na Arcádia Lusitana, o poeta neoclássico português Correia Garção (1778, p. 328) ecoava o velho ensinamento: “Entre as sólidas máximas com que Horácio pretende formar um bom poeta, não é, como vós sabeis, menos importante a imitação. Não falo da imitação da Natureza, mas da imitação dos bons autores [...]” Por *bons autores*, está claro, Garção referia-se especialmente aos “Gregos e [a]os Latinos, que dia e noite não devemos largar das mãos, estes soberbos originais, [que] são a única fonte de que manam boas odes, boas tragédias e excelentes epopeias” (GARÇÃO, 1778, p. 328).

E se os poetas do século XVIII deveriam imitar os poetas da Antiguidade, algo similar sucedia com os próprios tratadistas dos Setecentos, que se baseavam, inescapavelmente, na autoridade dos antigos, sobretudo Platão, Aristóteles e Horácio.

Sim: aos olhos de hoje, quando o escritor e o artista gozam de quase total liberdade criativa, e muitos ainda se lançam a uma busca sôfrega da inovação, a poesia neoclássica parecerá pertencer à cultura de um outro planeta, daqueles imaginados por Jorge Luis Borges⁴. No neoclassicismo, a criação se submetia a convenções, a uma normatividade que se impunha em circunstâncias específicas, como a da Academia dos Seletos (por exemplo), evento ocorrido em 1753, assim regulamentada:

⁴ Aludo aqui, evidentemente, a um conto de Borges como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, do livro *Ficcões* (Cf. BORGES, 2003, p. 31-51).

Leis que se devem observar nas poesias:

Na língua latina se discorrerão os assuntos em epigramas ou hexâmetros.

Na portuguesa ou espanhola em sonetos, oitavas e romances hendecassílabos.

Roga-se muito aos Senhores Acadêmicos que se afastem o menos que puderem dos assuntos propostos; pois neles têm amplo e fértil campo, por onde espaçar-se, escolhendo e colhendo as flores que mais lhes agradarem para a composição do seu favo. (*apud* CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 92)

E também muito se impunha para uma concepção geral de poesia, conforme se lê em um dos tratados mais importantes do neoclassicismo ibérico, *La poética* (1737), de Don Ignacio de Luzán (1737, p. 161), que advertia a respeito dos “maus Poetas[, que] entregando-se totalmente ao arbítrio de sua desordenada imaginação, e correndo desencaminhados à rédea solta sem Arte, nem guia, facilmente caem em [...] precipícios”. Os poetas prestavam rigorosa obediência às normas e convenções, e os tratadistas as apregoavam, em nome do consórcio de três valores fundamentais para a mentalidade da época, três valores que já não encontram o mesmo acolhimento cultural nos tempos atuais: a verdade (em que tendemos a não crer), a virtude (da qual tendemos a duvidar) e a beleza (que tendemos a rechaçar). Acerca desses três valores – verdade, virtude e beleza –, toda sabedoria emanava dos antigos, fossem autores helênicos e latinos, fossem autores cristãos, donde a força advinda do princípio da *imitatio*.

O que não quer dizer inexistir margem no século XVIII (assim como nos séculos XVI e XVII) para alguma renovação ou inovação poética. Antes de tudo porque se diferenciava uma imitação *necessária* de uma imitação *plagiária*. Correia Garção (1778, p. 331) esclarecia, em sua “Dissertação terceira”: “Devemos imitar e seguir os Antigos: assim no-lo ensina Horácio, no-lo dita a razão, e o confessa todo o mundo literário. Mas esta doutrina, este bom conselho, devem abraçá-lo e segui-lo de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo.”

Segundo porque se tinha a imitação dos antigos não por um fim em si mesmo, mas por um meio de se alcançar a beleza poética. Afinal, continuemos nas lições de Correia Garção (1778, p. 333): “Feliz aquele, que não só imita, mas excede ao seu original. Virgílio não poucas vezes cortou esta palma, excedendo na concepção e energia, a abundância do Poeta

[Homero] que imitava.” De modo que a *imitatio* poderia abrir caminho para a *aemulatio* (a emulação) – da qual, contudo, poucos poetas (um Camões, um Sá de Miranda, um Góngora) seriam capazes.

Também norteava os poetas neoclássicos certa noção de universalidade, menos no sentido de pretenciosa significação essencial humana, para além do tempo e do espaço, do que no sentido de persistente atualização das tradições poéticas greco-romanas. Nessa perspectiva, fosse o amor ou a natureza, fosse uma invenção tecnológica ou a descoberta de uma rota marítima para as Índias, a subjetividade, a particularidade, a contemporaneidade e a nacionalidade se submetteriam a convenções temáticas, imagéticas, lexicais e retóricas, e a enquadramentos em estruturas e gêneros poéticos previstos.

Dedicada a Manuel Paes de Aragão Trigoso, então vice-reitor da Universidade de Coimbra, e publicada quando Ovídio Saraiva contava 21 anos de idade e era aluno do quarto ano de Leis, sua obra *Poemas* se constitui de uma sequência de 66 sonetos⁵, aos quais se seguem textos de outras e diversas formas: odes, odes anacreônticas, odes pindáricas, quadras, improvisos, glosas, epigramas etc.

Essa organização corresponde à hierarquia das formas consagrada pela tradição clássica desde, pelo menos, o Renascimento: em matéria de poesia lírica, atribuíam-se nobreza e prestígio maior ao soneto, forma que “raras vezes serve, ou deve servir para assuntos ridículos”, pregava Cândido Lusitano⁶ (FREIRE, 1759, p. 281-282), outro tratadista neoclássico influente.

Em *Obras*, de Cláudio Manuel da Costa, temos algo semelhante a *Poemas*, de Ovídio Saraiva: são 100 sonetos seguidos de epicédios, églogas, fábulas etc. O *Cancioneiro*, de Petrarca, modelo fundamental de toda a lírica moderna (isto é, não greco-romana), inicia-se com um grupo de 21 sonetos, depois do qual outras formas poéticas se alternam.

No que se refere aos temas, o livro de 1808 apresenta variedade não muito distinta de uma obra lírica de sua espécie. Assim, o amor e a beleza feminina constituem um dos motivos principais, ao qual se associam a

⁵ Na edição consultada, de 1808, a numeração apresenta um problema: há dois sonetos identificados como “XLIV”. Por isso, ao referir-me aqui ao, de fato, quadragésimo quarto soneto, escreverei “XLIV(a)”; e “XLIV(b)”, quando se tratar do soneto seguinte. Quanto à numeração dos demais, será mantida na referência, sem qualquer alteração ou acréscimo, conforme a edição consultada.

⁶ Pseudônimo de Francisco José Freire.

natureza campesina, as mudanças provocadas pelo tempo, o infortúnio, o sofrimento, a morte e o desejo de morrer, o ideal da simplicidade, a virtude, entre outras tópicas.

Em atendimento às convenções, a lírica amorosa de *Poemas* retrata a amada necessariamente dotada de uma beleza superior, capaz de competir com a mais bela das deusas:

Bela Marília, o teu rosto
É ao de Vênus igual;
No dela há porém torpeza,
No teu pudor virginal.
(SILVA, 1808, p. 186)

Marília não é a única que desperta a apaixonada devoção do pastor de *Poemas*. Aí nos deparamos com quase um *harém onomástico*: Célia, Anália, Lília, Alcina, Sendália, Ritália, Idália, Fanor, Francina, Marcina, Nise... Tal diversidade não cabe interpretar como inconstância poligâmica do eu-lírico, que resulte em descrédito de todas as suas juras de amor. O leitor há de ter em mente que, em geral, a lírica amorosa neoclássica não objetivava alcançar um efeito de expressão sincera, de confissões sentimentais, como no romantismo, e sim o manejo competente das convenções e normas retórico-poéticas. Por conseguinte, cada poema pode encerrar um universo semântico-sentimental específico, fechado em si mesmo, independente dos outros textos integrantes da obra.

Acresce que, a rigor, os nomes femininos listados acima não querem identificar nenhuma mulher; funcionam como se fossem um *significante puro*; são empregados por serem considerados de sabor *árcade*. Não só Ovídio Saraiva e Tomás Antônio Gonzaga cantaram as belezas de uma Marília, mas também Bocage e Correia Garção. E tanto o autor de *Poemas* e Cláudio Manuel da Costa quanto Paulino Cabral, Bocage e Correia Garção e até mesmo Gonzaga cantaram as de uma Nise.

Relativo ao tema do amor, gesto recorrente da mulher amada no arcadismo é a ingratidão ou a indiferença aos sentimentos do eu-lírico. O “Soneto XXIII” de *Poemas*, construído com base na ideia cara aos

neoclássicos de *ut pictura poesis*⁷, diz:

No sombrio painel da noite escura
Fiel te debuxei, Sendália bela;
Pintei-te as faces, que minha alma anela,
Com suco de jasmims, de rosa pura.

Teus olhos divinais em que fulgura
O mágico esplendor da cípria estrela
Quis também debuxar, mas oh! que a tela
Indigna se julgou de tal pintura.

Teus lábios virginais dos Céus retrato,
Da papoula pintei co'as rubras cores,
Teus dentes, tuas mãos pintei sensato.

Quis teu peito pintar... porém, ó dores!
Nem tintas encontrei, nem pincel grato,
Próprio ao desenho desse horror d'horrores.
(SILVA, 1808, p. 27)

Ovídio Saraiva também explorou o tema do amor sofrido por outras figuras que não o eu-lírico. O “Soneto IX” conta o episódio mítico do afogamento de Leandro, cujas últimas palavras – uma delas cortada, o que provoca um efeito digno de reparo – se destinam à amada:

Do dia foge a luz, e a noite o mundo
Cobre c'o manto seu pardo, e trevoso;
Ferve nas rochas o Helesponto undoso,
E d'Hero o torreão pugna iracundo.

Leandro esse infeliz, terno, e jucundo
Às ondas se lançou do pego iroso;
Recresce entanto o vento furioso,
E o Helesponto revolve o seio fundo.

⁷ Essa célebre expressão consta na *Carta aos Pisões*, também denominada *Arte poética*, do poeta latino Horácio, obra de larga ressonância na tradição poética clássica (Cf. HORÁCIO, 2013, p. 65). Aí se disseminou a interpretação de que *ut pictura poesis* (“a poesia é como a pintura”), tomado por um preceito, destaca a capacidade da poesia de imitar a pintura, ao descrever paisagens, cenas, gestos, personagens etc.

Ei-lo perdendo a força arrebatada...
Co'as ondas luta em vão com voz sumida:
Estas vozes soltou da boca honrada:

Ó Hero, ó Hero... amada enternecida,
Oh! que as ondas me sorv... adeus, amada...
No Elísio te verei... adeus, querida.
(SILVA, 1808, p. 13)

Em alguns textos, Ovídio Saraiva concede o canto de amor a vozes femininas. Gostaria de destacar dois. No “Soneto XLIV(a)”, o poeta se serviu de uma das histórias passionais mais famosas de Portugal, relatada em não menos famosas estrofes d’*Os Lusíadas*, de Camões, e também convertida em peças teatrais, como *A Castro* (1587), de António Ferreira, e *Pedro, o cru* (1918), de António Patrício. O episódio envolve o apaixonado e proibido relacionamento entre Inês de Castro, uma nobre da Galícia, e Pedro, príncipe herdeiro do trono português, e o assassinato dela a mando do rei D. Afonso IV, que não aprovava o enlace por razões políticas. É a própria Inês quem fala nos versos transcritos abaixo:

Lá ouço ao longe, e não m’engana a mente,
Hórridas vozes d’hórridos tambores;
(Falava Castro assim, murchas as flores
Das níveas faces, céu d’amor fulgente.)

Talvez Afonso, o rei da lusa gente,
Já saiba dos meus tácitos amores;
Talvez, ah! não m’engano; eis os traidores.
Ó Céu tem dó de mim... sou inocente...
Ah! lá vejo a cruel, a morte dura
Erguer o ferro deste esquerdo lado.
Em breve serei mane, e sombra escura:

Vinga-me um dia, ó Príncipe adorado,
Que vás comigo, e vão à sepultura
“Amor, a mágoa, desprazer, cuidado”.
(SILVA, 1808, p. 48)

O outro poema, de forma livre, composto de decassílabos brancos (sem rima), é “Queixas de Anália”, que inverte os papéis pastora-ingrata-traidora e pastor-traído-ressentido. Uma passagem, em especial, me chama

a atenção por Anália parecer ironizar a estrutura comparativa típica dos elogios à beleza feminina enunciados pelo eu-lírico principal, masculino, de *Poemas*:

Mas tu, férreo traidor, d'essência bronze,
[...]
Preferiste-me, ingrato, indigna dama
Desse teu coração, já meu n'outrora.
[...]
“Que é formosa (dirás), que é sem segunda,
Que loura trança tem, que são seus olhos
Da cor da noite tenebrosa, e escura,
Que são de cravo seus cheirosos lábios,
Que são seus dentes do marfim mais claro,
Que em suas faces a papoula; a neve,
Dos virentes jardins da páfia Deusa,
Pousam sem susto, com amor se casam,
Que a Ericina invejar faz o seu rosto,
Que é toda singular nos dons do corpo,
E que os corpóreos dons os d'alma ofuscam.”
Ah! bárbaro, ah! traidor, os sentimentos
De senhora qualquer são os tesouros.
Eis as desculpas, que darás sem tino,
Às crebras repre'nsões, que der-te o peito;
Os acintes ao amor de qualquer dama
Impunes, creio, que jamais ficaram.
(SILVA, 1808, p. 115)

Ainda relacionado à temática amorosa, há um recurso interessante de que o autor de *Poemas* dispõe. Fora da ambiência pastoril e pagã, temos o “Soneto III”, de concepção cristã, no qual se enaltece a beleza de quatro mulheres em jeito de uma galante prova da existência de Deus:

Mais a mais reconheço, Onipotente,
Teu poder sobre os Céus, e sobre a terra;
À tua voz, que a natureza aterra,
É ente o mesmo nada, é nada o ente.

Debalde ateu sacrílego, e demente,
Contra o teu sumo Ser declara guerra;
Se diz que não existes, ah! quanto erra!
Se diz que não imperas, mente, e mente.

Fita os olhos, ingrato, malfadado,
Nas vastas obras da natura vasta,
Reconhece um autor do que é criado.

E se tanta grandeza não te arrasta
A confessar um Deus, vê a meu lado
Quatro Graças gentis, vê se te basta.
(SILVA, 1808, p. 7)

Via de regra, a historiografia literária piauiense assinala que *Poemas* deriva de uma “formação lusitana de nítidas influências [...] de Bocage” (LIMA, 2003, p. 20). Tão nítidas nesse livro, não se duvidará de que Ovídio Saraiva admirasse imensamente o poeta português. Afinal, dois textos lamentam a morte de Elmano Sadino (pseudônimo árcade de Bocage), ocorrida três anos antes da publicação de *Poemas*. O “Soneto XLV” diz:

Triste Ulisseia, já na campã fria
O teu Elmano jaz, que foi n’outrora
Do teu grande fulgor robusta escora,
Teu prazer, teu amor, tua alegria.

Negras vestes, e vestes d’agonia
Cubram os templos teus, que um Deus namora;
Da torva morte a fouce cortadora
Cerre os teus olhos ao brilhante dia.

Nuvens pejudas de pavor medonho
Denigram os teus céus, nem Sol nem luz
Sejam patentes a teu mal tristonho.

Terremoto fatal te torne nua:
Sejam teus gostos um fantasma, um sonho:
Bocage é nada, ao nada tu recua.
(SILVA, 1808, p. 50)

A ênfase desesperada, hiperbólica desses termos se repetirá na nênia que tem por dedicatória “à nunca assaz pranteada morte de M. M. B. du Bocage”. Nesse poema, diferentemente do anterior, é a própria capital portuguesa, personificada, quem chora a morte do poeta:

Que (diz consternada, pálida Lisboa)
 Hórrida causa minha paz perturba?
 Que vejo entorno a mim? que horrendas cores
 Meus amarelos horizontes tingem?
 Nuvens, e nuvens pavorosas, feias,
 Meu polo assombram como nunca triste!
 Dias há três, que o Sol não mostra as luzes!
 Meus caros cortesãos pávidos tremem!
 [...]
 (SILVA, 1808, p. 126)

Mas esses dois poemas constituem apenas uma parte, talvez mais superficial, da relação poética de Ovídio Saraiva com Bocage. Pois a obra de Elmano Sadino, fundamentada na obediência a preceitos e a modelos, e no princípio da *imitatio*, torna-se ela mesma uma opção de modelo lírico a ser imitado. E o foi bastante, a ponto de a historiografia literária distinguir uma *escola elmanista*, ou o *elmanismo*.

Teófilo Braga (2005, p. 360), um dos primeiros historiadores da literatura portuguesa, noticia que o *elmanismo* chegou a disputar o gosto poético do Portugal – entre fins do século XVIII e princípio do XIX – com o *flintismo*⁸, termo este que deriva do pseudônimo árcade do padre Francisco Manuel do Nascimento – Filinto Elísio. A caracterização que Braga (2005, p. 360) nos fornece dos poetas que “admiravam cegamente *Elmano*” enfoca o âmbito retórico da poesia. Segundo o crítico, os elmanistas

[...] reproduziam a pompa enfática dos seus versos [de Bocage], nos quais sacrificava a ideia à cadência perfeita, às figuras de retórica *anáfora*, *simploca* e *epanadiplosis*, combinando as repetições das palavras no princípio e fim dos versos, que facilitavam a *improvisação* e lisonjeavam o ouvido. (BRAGA, 2005, p. 360-361)

À parte a depreciação, Ovídio Saraiva investiu, sim, nesses procedimentos que marcam, de fato, os versos de Bocage. Já no primeiro soneto de *Poemas*, consta o recurso à anáfora: “**Antes**, antes, ó Campa,

⁸ José Cândido Martins (2000, p. 92) diferencia as duas escolas árcades portuguesas nestes termos: “O seu estilo [de Filinto Elísio] vernáculo e purista é tido como um tanto agreste e pouco melodioso, contrastando assim com a poesia musical e veemente de Bocage – oposição entre *flintismo/elmanismo*.”

o teu abrigo; / **Antes** a noite sempiterna, escura.”⁹ (SILVA, 1808, p. 5, grifo nosso). Porém, contam-se pouco mais de 10% dos sonetos do livro em que o poeta empregou a anáfora. Quanto às outras duas figuras de retórica mencionadas por Teófilo Braga (simploca e epanadiplosis), a porcentagem em *Poemas* diminui bastante.

A título de comparação, em *Obras*, de Cláudio Manuel da Costa, a anáfora aparece na mesma proporção constatada em *Poemas*. Portanto, se há um lastro bocagiano no poeta nascido no Piauí, vamos encontrá-lo com maior evidência em outros aspectos de sua poesia.

De Bocage, a crítica tem destacado os poemas, sobretudo sonetos, nos quais Elmano confessa sua torturante angústia de existir, seu anseio desesperado pela morte e sua simpatia masoquista por paisagens noturnas, sombrias e funestas (o *locus horrendus*). É o que se vê neste terceto: “Consola-me este horror, esta tristeza; / Porque a meus olhos se afigura a morte / No silêncio total da Natureza.” (BOCAGE, 1994, p. 11) Ou neste soneto:

O céu, de opacas sombras abafado,
Tornando mais medonha a noite feia,
Mugindo sobre as rochas, que salteia,
O mar, em crespos montes levantado;

Desfeito em furacões o vento irado;
Pelos ares zunindo a solta areia;
O pássaro noturno, que vozeia
No agoireiro cipreste além pousado;

Formam quadro terrível, mas aceito,
Mas grato aos olhos meus, grato à fereza
Do ciúme, e saudade, a que ando afeito.

Quer no horror igualar-me a Natureza;
Porém cansa-se em vão, que no meu peito
Há mais escuridade, há mais tristeza.
(BOCAGE, 1994, p. 58)

⁹ Em todas as citações deste artigo, os negritos são meus. Os itálicos das citações são destaques dos autores.

Nos versos em que se valeu de tais elementos, Bocage teria se desviado dos caminhos mais caracteristicamente árcades, onde nem o eu-lírico nem a natureza costumam se apresentar com tal extremismo e coloração. Teria ainda desbravado outros trajetos literários – os do pré-romantismo. O trânsito por esses mesmos territórios é, sim, uma patente manifestação elmanista de Ovídio Saraiva. Leia-se o “Soneto LV” de *Poemas*:

Que asilo, tão propício aos desditosos!
Uma, d’um lado, solitária fonte;
Um calvo, d’outro lado, imenso monte,
Em que se asilam mil dragões raivosos.

Rochedos, e rochedos cavernosos
Um formam feio, tétrico horizonte;¹⁰
Piam aves, imigas de Flegonte,
Nestes medonhos ermos horrorosos,

Funéreos teixos sobre quem pranteiam
Aves de luto, de fatais clamores,
Que sócios deste horror o horror afeiam.

Oh! eis a estância própria às minhas dores:
Viv’rei c’os vultos, que por qui vagueiam,
D’horrores viverei nestes horrores.
(SILVA, 1808, p. 60)

Salta aos olhos nos versos acima a repetição *ad nauseam* da palavra *horror* e seus derivados (*horrores*, *horrorosos*), uma das predileções lexicais ditas pré-românticas de Bocage.

Um chamativo sestro vocabular desse poeta português que também se incorporou à poesia ovidiana é o da hipérbole-numeral “mil”.¹¹ São

¹⁰ O verso está assim mesmo na edição consultada. Trata-se de uma das inversões usuais (e não poucas na obra de Ovídio Saraiva), mediante as quais os poetas de língua portuguesa procuravam mimetizar a sintaxe latina e/ou ordenar as palavras sem prejuízo do ritmo. Entenda-se: “formam um feio, tétrico horizonte”.

¹¹ Alguns exemplos em Bocage (1998, grifos nossos): “E se entre versos **mil** de sentimento” (p. 9); “Fizeste, ingrata Nise, em **mil** pedaços” (p. 11); “**Mil** vezes, por sinal trazia ao lado” (p. 13); “**Mil** vistas cegam, **mil** vontades prendem;” (p. 14); “Dou **mil** gemidos a Marília ausente;” (p. 18); “As vagas borboletas de **mil** cores!” (p. 21); “E **mil** vezes ditoso o que merece” (p. 23); “Que noutros campos **mil** prazeres cria;” (p. 33); ““Antes **mil** mortes, **mil** infernos antes!”” (p. 37); “Onde eu dum beijo passaria a **mil**.” (p. 38); “Por ti **mil** vezes sem morrer tolero;” (p. 41); “Que para os ferrolhar **mil** bens deseja,” (p. 43); “**Mil** simples, maviosas cantilenas.” (p. 46).

dezesseis sonetos (quase 25% do total) com a ocorrência; em alguns dos quais encontramos o termo mais de uma vez, como no “Soneto XXXI”:

Soltam **mil** frechas rábidos ciúmes
[...]
Deslumbram vezes **mil** gentis perfumes.
(SILVA, 1808, p. 35, grifo nosso)

No “Soneto XLIII”:

Sobre **mil** corações, já sem alentos,
[...]
De sangue rios **mil** cortam o Templo,
(SILVA, 1808, p. 47, grifo nosso)

E nesta sequência de “Improvisos” dedicados a Marília:

3º
Marília, embora o monarca
Reja **mil** feros soldados:
Ele não, nós possuímos
Instantes afortunados.

4º
No seu tugúrio o colono
Goza **mil** dias dourados;
Bebe por mãos da inocência
Instantes afortunados.

5º
Ao cidadão lá na corte
O brinco de **mil** cuidados
Em sonhos nem aparecem
Instantes afortunados.
(SILVA, 1808, p. 176-177, grifo nosso)

A recorrência desse numeral configura um traço estilístico, mas não propriamente autoral, idiossincrático, de Ovídio Saraiva. Na sua poesia, a palavra “mil” não só carrega o significado de exagero, mas também constitui uma marca de imitação – uma imitação, alguém dirá, canhestra, que talvez beirasse o que Correia Garção (1778, p. 329) recomendava evitar: “Querem ser imitadores e não passam de uns humildes plagiários.”

Em contrapartida, Ovídio Saraiva inseriu no seu livro três poemas de uma temática, de uma ambiência um tanto inusitadas dentro do universo pastoril árcade e mesmo do pré-romantismo bocagiano. Trata-se dos sonetos “IV”, “XXXII” e “XXXV”, denominados “farmaceutrio”. A palavra, neológica, se formou do grego *pharmakeia*, que originalmente designava atividades de feitiçaria, de magia. É nesse sentido que o poeta emprega o termo que caracteriza o *trio* de sonetos. Convém conhecermos os três. Primeiro, o “Soneto IV”:

A branca Cíntia transmontara o cume
D’abóbada, que rege uma das Musas;
Vulcões, e nuvens, pelo céu confusas,
O mundo assombram d’hórrido negrume.

Move o etéreo fuzil potente o Nume,
E as vozes dos trovões, pelo ar difusas,
Mundo aterram; e tu, ó morte, cruzas
Os turvos ares com o buído gume:

Lá cai o raio com fragor, violência
No pobre albergue do pastor choroso,
Lá cai dos torreões na preeminência.

Oh! quanto um mago val! vejo com gozo
Efeitos que produz minha alta ciência,
À sombra horrenda deste cedro umbroso.
(SILVA, 1808, p. 8)

Observe-se que o poema preserva certos elementos daquela tópica pré-romântica bocagiana do tormento emocional espelhado nas manifestações *horrendas*, *hórridas* da natureza. A ambientação noturna (o aparecimento da Lua, a “branca Cíntia”), a convulsão catastrófica da natureza, com erupções vulcânicas, tempestades, que matam e destroem. É “com gozo” que o pastor assiste a tudo isso.

A variação que Ovídio Saraiva parece propor ao bocagiano *horror da natureza* reside em indicá-lo como “efeitos que produz minha alta ciência”, isto é, como resultado da força *mágica* das emoções do eu-lírico, como se este fosse um “mago”.¹²

¹² Há menções a magos, a magias em outros sonetos de *Poemas* não agrupados no “farmaceutrio”. Decerto o tema *encantava* o poeta parnaibano.

O “Soneto XXXII” assemelha-se muito ao “IV”:

Aponta a horrenda noite no horizonte,
(Louvor aos altos Céus, aos Céus nublados!)
Vou fazer passear meus roucos brados,
Pelos sinuosos oucos deste monte.

Naquela furna, que ali está, defronte
Manes repousam para mim sagrados;
Girarei vezes três pelos seus lados,
A mão esquerda meterei na fonte.

Ao corvo esquerdo, que adivinha o dano,
Os miolos tirei naquela mata,
Frigi-os ao depois c’um sopro ufano.

Treme ingrata sem par, Fanor ingrata,
De quem ciência estudou do mago Ilano,
“Ciência ao mundo horrenda, às Fúrias grata.”
(SILVA, 1808, p. 36)

Reagindo agora ao sofrimento amoroso, à ingratidão de Fanor, o eu-lírico no “soneto XXXII” apela à magia, à “ciência ao mundo horrenda”, que lhe ensinou o “mago Ilano”. Não há catástrofes provocadas por uma natureza enfeitiçada, mas toda a ambiência não deixa de ser tétrica: a “horrenda noite”, o louvor “aos Céus nublados”, o culto dos manes que habitam uma furna, o pavoroso ritual do abate de um corvo cujos “miolos” são frigidados ao mero sopro, a insistência – por assim dizer – sinistra na menção ao lado esquerdo (a “mão esquerda”, o “corvo esquerdo”)... Não posso me furtar à oportunidade de salientar o (feliz?) efeito de eco na rima interna “**roucos brados**” / “**oucos** deste monte” (SILVA, 1808, p.36, grifo nosso).

Como no “Soneto IV”, a bruxaria, a magia parecem incrementar, no “Soneto XXXII”, a tópica bocagiana tão bem sintetizada no verso do poeta português: “Quero fartar meu coração de horrores” (BOCAGE, 1994, p. 27). Atentemos para a similitude da ideia expressa em “Ciência ao mundo horrenda, às Fúrias grata”, de Ovídio Saraiva, com o “quadro terrível, mas aceito, / Mas grato aos olhos meus, grato à fereza / Do ciúme, e saudade, a que ando afeito”, de Bocage (1994, p. 58).

A seguir, o “Soneto XXXV”:

Que meiga perspectiva! a noite escura
(Bradava Oliva) surge horrenda e feia:
Eu solto, Hecate, a refervente veia
Ao som das relas da cacimba impura.

Este osso, que arranquei da sepultura
D'umbro famoso, torna em ferro a areia;
Este anel, que me deu velha sereia,
Enfanos¹³, cancros, outros morbos cura:

Tenho uma agulha feita de seis dentes
De seis bravos dragões, adoça os mares,
As recifosas costas inclementes.

Illêo¹⁴, de mais a mais sou maga, os ares
Ao tetro bafo meu se tornam quentes;
Céus, terra abalarei se me adorares.
(SILVA, 1808, p. 39)

Diferentemente dos dois sonetos anteriores, a voz poética dos versos transcritos logo acima pertence a uma maga, de nome Oliva. Note-se o certo gosto de Ovídio Saraiva pelo eu-lírico feminino. Oliva apresenta seus poderes e objetos mágicos: um osso que “arranquei da sepultura” (confissão de ter cometido o gravíssimo pecado/crime de violação de sepulcro); um anel que lhe “deu velha sereia” e uma “agulha feita de seis dentes de seis dragões”. Munida de tudo isso, a bruxa se gaba de conseguir modificar a materialidade das coisas, curar doenças, comandar os mares, os ares, os céus e a terra. Ao fim, faz a herética oferta de todas essas possibilidades em retribuição de ser adorada.

¹³ “Enfanos” – tal como consta na edição consultada. Suponho tratar-se de erro tipográfico, pois não encontrei registro de uma palavra assim. O verso dá a entender que ela se refere a uma doença ou a algo ruim. Na hipótese de erro tipográfico, seria “Insanos”? Seria “Enganos”?

¹⁴ “Illêo” – tal como consta na edição consultada. Outra *palavra* problemática, de que não pude, com essa grafia ou outras próximas, apurar o significado. Poderia ser um vocativo; um nome formado a partir de *Ilo*, na mitologia grega “um dos quatro filhos de Dárdano, da família real de Troia” (KURY, 1990, p. 172). Outra hipótese, penso, é que se trata de uma espécie de palavra cabalística, ou de grito ritualístico, à semelhança do “abracadabra”, do “Evoé”, das bacantes em saudação a Baco/Dioniso, e do “Pape Satàn, pape Satàn aleppe”, que Pluto diz na *Divina comédia*, de Dante Alighieri (2000, p. 61). Ovídio Saraiva teria inventado a que entrega, ou a suposta palavra faria parte mesmo de algum ritual de magia na época?

O lúgubre e o fantástico também marcam a ambiência e as referências do “Soneto XXXV”, que principia pela observação irônica “Que meiga perspectiva!” a respeito da noite, que “surge horrenda e feia” (equivalente ao “louvor aos Céus nublados”, do “Soneto XXXII”). Hécate,¹⁵ a quem a maga não tarda a se comparar, é na mitologia grega “a protetora das feiticeiras”, “associada ao mundo dos mortos e às trevas da noite”. (KURY, 1990, p. 172) Relas (animais asquerosos; da família dos sapos, das rãs), dragões e sereias (seres fabulosos) reforçam a atmosfera irracional e repulsiva em torno da bruxa. O “Umbro famoso” é provável referência a São Francisco de Assis, italiano da região da Úmbria – poucas heresias seriam tão graves quanto *arrancar* um osso do sepulcro de um santo...

Nos sonetos “IV” e “XXXII”, ao dar vasão ao próprio estado emocional na prática da bruxaria – descritos tanto o estado emocional quanto a prática de bruxaria como sombrios, lúgubres, repulsivos –, o eu-lírico não parece escapar à órbita das temáticas bocagianas. Mas o “Soneto XXXV” nos apresenta uma suposta bruxa em pessoa, sem as mesmas aparentes intenções metafóricas, sem a mesma estrutura de imagens. Como, então, interpretar esse poema em face da racionalidade, substrato da poesia neoclássica?

Algumas informações sobre o contexto português e europeu da segunda metade do século XVIII podem nos ajudar a compreender o significado do “farmaceutrio”. De início, importa saber que, nessa época, o assunto bruxaria, magia instigou enorme interesse em toda a Europa. A propósito, o italiano Ludovico Muratori, autor do tratado neoclássico de ampla repercussão *Della perfetta poesia italiana*, publicado em 1706, também publicaria em 1745 *Della forza della fantasia umana*, livro em que discutia questões como feitiçaria, bruxaria, possessões demoníacas sob a ótica da racionalidade. Cabe ressaltar que, segundo Claudio DeNipoti e Magnus Roberto Pereira (2014, p. 52):

Em suma, o século XVIII representou um período muito complexo para aqueles que acreditavam e se envolviam com o universo da magia e da bruxaria. A literatura tendeu a tratá-los como crédulos ou como exploradores da credence alheia. Todavia, repentinamente uma denúncia de sortilégio poderia descambar em processos que

¹⁵ Há a ocorrência proparoxítone (mais comum) e paroxítone do nome. O verso de Ovídio Saraiva requer a pronúncia/grafia paroxítone, pois se trata de um decassílabo sáfico (acentos na quarta, oitava e décima sílabas).

levariam os acusados à tortura e à fogueira. O debate teórico então travado não se tratava de mera especulação acadêmica sobre a existência, ou não, do diabo ou sobre sua capacidade de operar através de seus representantes no mundo. Mesmo em alguns países católicos, como Itália, Espanha e Portugal, onde não se afirmara a perseguição sistemática a bruxas e feiticeiros, pessoas continuavam a ser queimadas vivas em função de suas crenças e práticas.

Diante desse contexto cultural-jurídico-religioso, no qual acusações de práticas demoníacas poderiam fundamentar uma condenação judicial, autores envolvidos com o pensamento iluminista (inclusive com a poesia neoclássica, caso de Ludovico Muratori) se empenharam de forma veemente no debate contra crenças no sobrenatural e contra quem se aproveitasse da ignorância e da ingenuidade dos supersticiosos. Naturalmente, a Igreja Católica se tornou um dos alvos prediletos dessa campanha.

Entre as décadas de 1750 e 1770, o secretário do reino português Marquês de Pombal pretendeu, como se sabe, instaurar uma orientação iluminista, o que significou a tentativa de aniquilar a influência e a presença históricas da Companhia de Jesus em Portugal e suas colônias. Vale aqui destacar que Ovídio Saraiva estudou numa instituição – a Universidade de Coimbra – reformada, mais de 30 anos antes, pela política pombalina. A respeito disso, DeNipoti e Pereira (2014, p. 59) noticiam que

[...] foram elaborados os Estatutos de 1772, apresentados na forma de três livros: o primeiro referia-se ao Curso Teológico, o segundo aos Cursos Jurídicos das Faculdades de Cânones e Leis e o terceiro aos Cursos das Ciências Naturais e Filosóficas. Foram compilados com o expresso objetivo de “restauração das sciencias, e artes liberaes”, contra aquilo que foi qualificado de “notório Systema de ignorancia artificial”, ou seja, a educação jesuítica.

É em consonância com o ideário político pombalino que Basílio da Gama escreve *O Uruguai* (1769), poema épico dedicado ao estadista português. A cena em que a feiticeira indígena Tanajura ampara Lindoia pode nos auxiliar a compreender melhor o “Soneto XXXV” de Ovídio Saraiva:

Mas a **enrugada** Tanajura, que era
Prudente e experimentada [...]
[...]
E lia pela história do futuro,
Visionária, **supersticiosa**,
Que de abertos sepulcros recolhia
Nuas caveiras e esburgados ossos,
A uma medonha gruta, onde ardem sempre
Verdes candeias, conduziu chorando
Lindoia, a quem amava como filha;
E em ferrugento vaso licor puro
De viva fonte recolheu. **Três vezes**
Girou em roda, e murmurou três vezes
Co'a carcomida boca ímpias palavras,
E as águas assoprou: depois com o dedo
Lhe impõe silêncio e faz que as águas note.
(GAMA, 1998, p. 65-66, grifo nosso)

Repare-se na caracterização de Tanajura: ela é “enrugada”, “supersticiosa”, sua boca é “carcomida”, ela mora numa “medonha gruta” e pronuncia “ímpias palavras” – termos todos de sentido negativo, que delinham uma personagem repugnante e ridícula, na perspectiva de um leitor ilustrado e cristão.

Nessa perspectiva é que Ovídio Saraiva deve ter escrito o “Soneto XXXV”: Oliva se mostra igualmente repugnante e ridícula, ao se rodear de animais repulsivos (as “relas da cacimba impura”), violar túmulos (como Tanajura, que “de abertos sepulcros recolhia / Nuas caveiras e esburgados ossos”), preferir ambientes tenebrosos (a noite “horrenda e feia”), blasfemar (“Céus, terra abalarei se me adorares”) e querer iludir os ingênuos e ignorantes, ao dizer possuir poderes mágicos e existirem animais fabulosos (sereias, dragões).

Aproveito o excerto de *O Uruguai*, para observar que Tanajura “gira em roda três vezes e murmura três vezes palavras ímpias”. No “Soneto XXXII” de *Poemas*, o eu-lírico afirma que “girárá três vezes pelos lados da furna”. E Hécate, entidade mitológica mencionada no “Soneto XXXV”, segundo Mário da Gama Kury (1990, p. 172), “[e]m suas imagens, ela aparecia com três corpos ou três cabeças olhando em três direções”. É muito provável que Ovídio Saraiva tenha definido a formação numérica do “farmaceutrio” – três sonetos –, com base nessa numerologia, satirizada tanto na sua obra quanto na de Basílio da Gama.

Passemos a tratar de outro aspecto de *Poemas*. Grande desagrado em parte da crítica e da historiografia literária piauiense têm provocado os versos encomiásticos e os temas portugueses desse livro de Ovídio Saraiva. Mas um melhor conhecimento da produção poética luso-brasileira nos séculos XVII, XVIII e no princípio do XIX indica que o encômio está disseminado entre os poetas de todo esse período, na mesma proporção, aliás, que se disseminou a partir do século XIX o incômodo relativo a esse gênero. Em seu vigoroso estudo *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, Ivan Teixeira (1999, p. 408) pontua:

De modo geral, a crítica brasileira vê com má vontade o encômio. Dentre os críticos de prestígio, José Veríssimo talvez seja o exemplo mais expressivo dessa má vontade, pois interpretava a poesia encomiástica como simples bajulação indigna, sem considerar, de modo relevante, o discurso social em que tais falas se inscreviam.

Sendo assim, Ovídio Saraiva é apenas um dos alvos dessa *má vontade* da crítica brasileira em relação ao encômio. Dela também foi (ou é ainda) notório alvo Basílio da Gama, poeta sobre o qual Ivan Teixeira se debruça no mencionado estudo.

Dentro das fronteiras luso-brasileiras, a poesia encomiástica neoclássica consistiu em uma manifestação do vínculo, característico da época, entre as artes em geral e uma sociedade estruturada conforme os paradigmas do Antigo Regime. Estamos falando aqui de tempos em que os desdobramentos da Revolução Francesa (1789) provocavam mais temor do que louvor. Tempos em que, nas mais diversas esferas (cultural, doméstica, familiar, política, religiosa, pública), qualquer questionamento do poder estabelecido e qualquer enfrentamento dos poderosos justificavam punições rigorosas. Acresce que as raras opções profissionais de melhor rendimento estavam sob a influência decisiva de políticos, nobres e homens da Igreja.

Por tudo isso, creio que a ode pindárica dedicada ao “nascimento do filho de um comendador da Ordem de Cristo (Nuno Freire de Andrada)”, a dedicada “ao reitor (bispo) da Universidade de Coimbra, por ocasião de sua chegada à cidade”, o “Soneto XLIX” dedicado a D. João VI e os outros textos encomiásticos de *Poemas* (SILVA, 1808) merecem mais nossa compreensão histórica do que nossa antipatia.

Ademais, admiração e gratidão sinceras, não desconfiemos, podem ter ditado a dedicatória do livro a Manuel Paes de Aragão Trigoso, cônego arcediogo da Sé de Viseu e vice-reitor da Universidade de Coimbra. E veremos que vários textos do livro de Ovídio Saraiva reagem à violência, às ameaças, aos sofrimentos e às lutas em um continente conflagrado.

O exército napoleônico invadiu Portugal pela primeira vez em dezembro de 1807, pouco antes da publicação de *Poemas*. A princípio sem encontrar maiores resistências, e ausentes o príncipe regente (D. João VI), a família real e a corte, os franceses se estabeleceram na administração do reino, impondo algumas medidas que parcela da população portuguesa consideraria abusivas, além de cometerem desrespeitos e agressões contra os habitantes. Como em outros locais, em Coimbra logo se organizou um movimento de resistência com importante participação do corpo docente e discente da universidade. Nessas circunstâncias, segundo Eugênio Francisco dos Santos (2008, p. 303), “[t]odos se uniram entregando o governo militar da cidade nas mãos do vice-reitor Manuel Paes de Aragão Trigoso, pessoa muito estimada e consensual”.

Um dos maiores nomes da política portuguesa do século XIX, Rodrigo da Fonseca Magalhães era àquela altura aluno da Universidade de Coimbra e se alistou (Ovídio Saraiva também o fez) no chamado Corpo dos Voluntários Acadêmicos (cf. ABRANTES, 1908, p. 146, nota 3). A vitoriosa campanha de restauração e o reconhecimento dos méritos da liderança de Aragão Trigoso impeliram Fonseca Magalhães a escrever uma ode pindárica dedicada ao vice-reitor, texto publicado no mesmo ano de *Poemas*. Outros muitos alunos da instituição fizeram o mesmo.

Precisamente por ter lutado nesse confronto e comemorado em versos a vitória portuguesa contra a ocupação francesa, já se afirmou que o “sentimento de piauiensidade [de Ovídio Saraiva] era totalmente nulo, pois enquanto oferecia o sangue e a própria vida em prol da causa dos colonizadores e ressaltava os feitos lusitanos, nunca cantou a sua terra” (NETO, 1996, p. 16-17).

Diante dessa repreensão, nós nos surpreenderemos, ao tomar conhecimento de que ninguém menos do que José Bonifácio de Andrada e Silva era, naquela época, lente de Metalurgia e Filosofia Natural na Universidade de Coimbra, e de que também pegou em armas contra as forças napoleônicas em solo português. Aliás, os caminhos dos dois brasileiros

voltarão a se cruzar de uma maneira especialmente simbólica, quando, de volta ambos ao Brasil, José Bonifácio atuará na articulação de nossa Independência e Ovídio Saraiva escreverá nosso primeiro hino nacional.

Sobre o questionamento de *não ter cantado a sua terra* dirigido ao poeta parnaibano, José Veríssimo (2005, p.145) se redime do que pensava acerca da poesia encomiástica, ao ensinar o exposto abaixo:

No que em [Tomás Antônio] Gonzaga se revê o português, como aliás em Cláudio Manuel da Costa, brasileiro nato, é nos afeites portugueses de sua poesia, os fingimentos pastoris, imagens e tropos de ambos derivados. Isso mesmo, porém, não é mais essencialmente português do que italiano ou espanhol, se não puramente arcádico.

Também Machado de Assis (1997, p. 17-18) demonstrou excelente compreensão da poética neoclássica, ao advertir contra o “instinto que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais” e a desdenhar dos poetas que “não souberam desligar-se da Arcádia nem dos preceitos do tempo. Admira-se-lhes o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora, e nisto há mais erro que acerto”.

Aspecto que auxilia no esclarecimento da condição histórica de um poeta como Ovídio Saraiva refere-se ao público ao qual sua obra se dirigia, na sua própria época. É de se acreditar que um autor neoclássico, conquanto nascido no Piauí e educado desde a infância em Portugal, não pretendesse falar nem aos piauienses, nem aos portugueses, entendidos estes e aqueles como uma identidade populacional totalizante, a abranger todas as classes e camadas sociais de todos os tempos (presente e futuro). Tampouco um autor neoclássico devia pretender falar à humanidade, conceito mais próximo ao século XIX romântico ou positivista.

Eduardo Lourenço (2010, p. 82) observa, a respeito da produção literária portuguesa, que

Em toda a nossa literatura anterior [ao romantismo] – mesmo naquela que sob inspiração humanista tematiza o *destino pátrio*, como é o caso ímpar de *Os Lusíadas* – a determinação literária procede de um horizonte intelectual, abstrato ou humanisticamente “universal”. O interlocutor ideal dos autores é *a cristandade* em geral, a sociedade universalmente concebida, ou, com mais medíocre alcance, **a confraria restrita dos letrados (humanistas, ou não)**.

Sem querer imprimir juízo de valor ao *alcance* do livro de Ovídio Saraiva, acredito que o público-alvo de *Poemas* tenha sido, sobretudo, *a confraria restrita dos letrados*, que – na condição de leitores-modelo – reconheceriam as indefectíveis referências mitológicas, históricas, geográficas, a apropriação dos temas previstos para versos líricos, o manejo do léxico e dos recursos técnicos da linguagem normatizada e, eventualmente, uma ou outra informação pessoal, autobiográfica, mas condicionada a uma estilização.

Portanto, os leitores de *Poemas*, os leitores da época da publicação da obra, não devem ter tido qualquer expectativa de se depararem com um *eu poético piauiense*, e sim com um *eu poético universal* resultado dos “bons usos” da linguagem regrados como imitação de modelos fornecidos pelas autoridades dos gêneros antigos” (HANSEN, 2005, p. 164).

Vejamos um dos textos mais conhecidos de *Poemas*; o “Soneto LXI”:

Passaram lustros três, e mais três anos,
Que à estância dos mortais volvi do nada;
Mas bem que inda não seja adiantada
Minha idade, sofrido hei já mil danos.

Além dos torvos mares desumanos,
Recebi de meus pais a vida ervada,
E contando anos seis, à pátria amada
Arrancaram-me os pais com vis enganos:

Desde então me arrepela a voz maldita,
Da desgraça letal o braço forte,
E sobre os tetos meus o mocho grita;

E, se não m’enganei, nos Céus... ó sorte!
Esta sentença li, com sangue escrita,
– “Em breve lutarás com a torva morte”.
(SILVA, 1808, p. 66)

O teor autobiográfico desses versos é inegável. Três lustros mais três anos totalizam dezoito anos, idade que, de fato, o poeta contava ao começar a escrever os poemas dessa sua obra. Também consta como fato que Ovídio Saraiva tenha se mudado para Portugal aos seis anos. Estaríamos diante, então, de um eu-lírico individualizado, que, enfim, se liberta dos grilhões

das normas poéticas neoclássicas para expressar a vivência dolorosa do exílio e as saudades da pátria, numa prefiguração do mais célebre poema de Gonçalves Dias, outro aluno da Universidade de Coimbra?

Longe disso. À parte a menção à idade na qual se encontra o poeta quando escreve e à sua mudança na infância para a Metrópole, nada mais no poema, pode-se dizer, significa algo individual, particular, autobiográfico.

Já pontuei o convencionalismo, de extração bocagiana, que marca a recorrência da hipérbole numeral “mil” em Ovídio Saraiva. O trecho “mil danos” não implicaria, desse modo, sequer a representação de uma confissão de angústias, de reveses, de numerosos ou inumeráveis tormentos vividos pelo autor; “mil danos” simplesmente diz respeito a uma das possíveis *personae* da lírica neoclássica: a *persona* sofredora sem consolo.

Até mesmo na segunda estrofe, onde a passagem “à pátria amada / Arrancaram-me os pais com vis enganos” talvez induza o leitor contemporâneo a identificar aí um vestígio, ou pelo menos um farelo de nativismo, mas trata-se do convencionalismo, que se impõe, e prepondera. Reparemos na expressão “vis enganos”: o adjetivo cumpre aquela referida função de ênfase do significado do substantivo, e não de um efetivo acréscimo semântico ao termo principal.

Soneto atribuído a Camões (a certeza da autoria aqui pouco importa), de aparente teor autobiográfico, pode ter servido de modelo a Ovídio Saraiva:

No mundo poucos anos, e cansados,
Vivi cheios de **vil** miséria dura:
Foi-me tão cedo a luz do dia escura,
Que não vi cinco **lustros** acabados.

Corri terras e **mares** apartados,
Buscando à vida algum remédio ou cura;
Mas aquilo que, enfim, não quer Ventura,
Não o alcançam trabalhos arriscados.

Criou-me Portugal na verde e **cara**
Pátria minha Alenquer; mas ar corruto,
Que neste meu terreno vaso tinha,

Me fez arranjar de peixes em ti, bruto
Mar, que bates na Abássia fera e avara,
Tão longe da ditosa **Pátria minha!**
(CAMÕES, 1998, p. 115, grifo nosso)

Não se trata apenas de coincidências e semelhanças vocabulares: respectivamente, “vil miséria dura”, “cinco lustros”, “mares apartados”, “cara Pátria minha” ou “ditosa Pátria minha”, no soneto atribuído a Camões, e “vis enganos”, “lustros três”, “mares desumanos”, “pátria amada”, em Ovídio Saraiva. Também nos versos de suposta autoria do renascentista português, o eu-lírico canta infortúnios precoces e irremediáveis, a dor do exílio e o carinho pela pátria (no sentido, tanto em um quanto no outro autor, de local de nascimento, e não de país e nacionalidade).

Se é provável que Ovídio Saraiva tenha escrito o “Soneto LXI” imitando o atribuído a Camões, não deve haver dúvida de que o de Bocage, transcrito abaixo, lhe motivou a mesma composição:

Apenas vi do dia a luz brilhante
Lá em Túbal no empório celebrado,
Em sanguíneo caráter foi marcado
Pelos Destinos meu primeiro instante.

Aos dois lustros a morte doravante
Me roubou, terna mãe, teu doce agrado;
Segui Marte depois, e enfim meu fado
Dos irmãos e do pai me pôs distante.

Vagando a curva terra, o mar profundo,
Longe da pátria, longe da ventura,
Minhas faces com lágrimas inundo.

E enquanto insana multidão procura
Essas quimeras, esses bens do mundo,
Suspiro pela paz da sepultura.
(BOCAGE, 1994, p. 83)

As coincidências e semelhanças entre os três sonetos nos convencem de que a presença de elementos autobiográficos não se propõe, na poética clássica e neoclássica, a assumir o centro do significado do poema, de modo a estabelecer a prioridade de uma voz pessoal e individual (a do poeta nascido na Vila de São João da Parnaíba, a do poeta nascido em Alenquer e a do poeta nascido em Setúbal). A *persona* do sofredor precoce, desterrado e condenado a sofrer e ansiar pela morte, é que assume o centro da significação do poema. Em outras palavras: as especificidades autobiográficas valeriam apenas como parte da matéria-prima a partir da qual o poeta apresenta sua desenvoltura no tratamento dessa *tópica*.

A leitura conjunta dos sonetos dos três autores endossa a lição de José Veríssimo: não conseguimos enxergar uma *piauiensidade* nos versos de Ovídio Saraiva, e tampouco uma *portugalidade* nos versos de Camões e de Bocage. Parafraseando o crítico brasileiro, o tratamento em cada um deles da tópica da *persona* condenada ao eterno sofrimento e longe da pátria “não é mais essencialmente português do que italiano ou espanhol ou piauiense, se não puramente arcádico” (Veríssimo, 2005, p. 145).

Foi dito páginas atrás que vários textos de *Poemas* expressam uma reação à conjuntura da expansão napoleônica na Europa. O convívio da história presente, testemunhada e vivida pelo autor, com o presente sem história dos temas arcades, integra realmente a complexidade temática do neoclassicismo.

Assim, se no “Soneto LVI” o pastor nos fala de suas preocupações em resolver como se encontrará com a amada, depois de receber uma carta dela – “Mil e mil vezes tua carta leio, / E mil beijos lhe dou, com a boca ansiosa” (SILVA, 1808, p. 61) –, no soneto seguinte, ouvimos outra voz, de outro lugar, que repudia a execução do “infeliz Luís XVI” (SILVA, 1808, p. 62), decretada em nome da Revolução Francesa:

[...]
Lá corre o sangue régio, as praças rega;
Folga, ó França, já tens a liberdade.
Por que preço, porém? por um reicídio.

Volta os ferros aos Céus, que a terra nega,
Já campo ao teu furor, tua maldade;
Faze tudo, ó cruel, faze um deicídio.
(SILVA, 1808, p. 62)

Logo em seguida, a crueldade regicida dos revolucionários franceses cede a vez à crueldade da inconstante Lília, pranteada pelo pastor, que traz consigo de novo todo o ambiente de uma Arcádia estilizada.

E se Ovídio Saraiva insere em *Poemas* uma “Cantata a Ulisses”, o grande herói épico de Homero, também encontramos no livro uma ode “feita ao Mondego na cheia de 1804” (SILVA, 1808). Abaixo, algumas estrofes desse poema, em que o rio de Coimbra, ao transbordar,

Covardes troncos desdenhoso enjeita,
Profundo vale não lhe basta à fúria;
D'imenso monte o levantado cume
Curvar bramindo anela.

Trepando as costas de empinadas serras,
Anosos troncos com rancor arrasta:
A torta cepa sitibundo arranca
Da madre entranha, terra.

Com medonho estampido arrasa iroso
Tosca choupana, rústica palhoça;
Os pastores os lares desamparam
De arrepiadores medos.
(SILVA, 1808, p. 72)

A catástrofe natural, verídica, ingressa na ode envolvida pela mitologia romana, comunhão que as convenções neoclássicas incentivavam. E o transbordamento do Mondego torna-se, nos últimos versos do poema, equivalente ao dilúvio com que Júpiter/Jove teria punido a humanidade:

Como consentes, inclemente Jove,
Que as águas rompam destinados diques?
E que o cume vingando das montanhas,
A terra, a terra alaguem?

Como consentes da promessa tua,
Que em total desabono se renove
O espantoso Dilúvio, em que pereça
A tua raça humana?

Como consentes? oh! mortal, não sabes,
Porção pequena do saber superno;
Em vão forcejas indagar soberbo
Insondáveis decretos.
(SILVA, 1808, p. 73)

Um breve comentário sobre o “Soneto XLIV(b)” finalizará esta introdução ao livro *Poemas*, de Ovídio Saraiva. A referência de Teófilo Braga à disputa no gosto poético do Portugal neoclássico entre o *elmanismo* e o *flintismo* pode dar a entender, ainda mais nestes nossos tempos, que teria

havido uma polarização de rivalidades figadais. E isso não aconteceu. O próprio Filinto Elísio apreciava o talento de Bocage, e chegou a escrever alguns versos elmanistas de acento pré-romântico.

O “Soneto XLIV(b)” exemplifica o sentido inverso das boas relações entre as duas vertentes neoclássicas. São versos dedicados à morte de Filinto Elísio, que então se encontrava exilado na França. Uma curiosidade: Filinto Elísio só faleceria cerca de uma década (dois lustros...) depois da publicação de *Poemas*. Estaria Ovídio Saraiva semeando, dois séculos atrás, uma fake news? De jeito nenhum. O poeta parnaibano subintitula seu soneto de “Profético”, e rende uma homenagem ao português, não por desejá-lo morto o quanto antes, mas na certeza de sua imortalidade:

É esta (ah! não m’iludo) a sepultura,
Em que descansam de Filinto os ossos;
Sorte, invejosa dos triunfos nossos,
Lusos, ó Lusos, deu-lhe a noite escura.

Mísero! inda na idade não madura,
Ó Pátria, ela o roubou dos braços vossos;
Nô Sena arreiou mais profundos fossos
Fatal desgraça lhe cavava dura.

Mas chegou finalmente, ó sábio, ó vate,
O momento feliz, em que te esquives
Dos brônzeos fados ao cruel combate;

Morreste... azul fortuna! hoje revives:
Tens dois seres, que o tempo não abate;
Vives na tradição, ño Elísio vives.

Filinto Elísio morreu aos 85 anos de idade; não tão jovem quanto Ovídio Saraiva profetizou. Em contrapartida, morreu, sim, exilado na França, terra dos Campos Elísios, nome que designa a parte do mundo dos mortos, na mitologia clássica, destinada aos de boa alma. E não se negará que o poeta continue *vivendo na tradição* da literatura portuguesa.

O autor de *Poemas* bem que poderia viver na tradição da literatura piauiense, contribuindo para que esta se integre à corrente cosmopolita da literatura de língua portuguesa.

Referências

- ABRANTES, Marquês de. Centenario de uma guerra peninsular (1808-1908). In: *O archeologo português*. Lisboa: Museu Etnográfico Português, 1908. p. 138-160. v. 13.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*: Inferno. Edição bilingue. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2000.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Crítica e variedade*. Rio de Janeiro: Globo, 1997.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Sonetos*. Belo Horizonte: Garnier, 1994. (Coleção dos autores célebres da literatura estrangeira, v. 1).
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. 3. ed. Tradução de Carlos Nejar. Rio de Janeiro: Globo, 2003.
- BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa*: os árcades. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. v. 4.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Sonetos*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*: das origens ao romantismo. 3. ed. rev. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968. v. 1.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1968.
- DENIPOTI, Claudio; PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. Feitiçaria e iluminismo: traduções e estratégias editoriais em Portugal no século XVIII. *Maracanan*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 10, p. 48-63, 2014.
- FREIRE, Francisco Joseph. *Arte poética*: ou regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juizo crítico. 2. ed. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759. t. 2.
- GAMA, Basílio da. *O Uruguai*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998. (Coleção Descobrendo os Clássicos).
- GARÇÃO, Pedro Antonio Correia. *Obras poéticas*. Lisboa: Régia Officina Typografica, 1778.

GARRETT, Almeida. Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. In: GARRETT, Almeida. *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello & Irmão, 1963. p. 477-517.

HANSEN, João Adolfo. A máquina do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 157-197.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 19ª ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 53-68.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

LIMA, Luiz Romero. *Presença da literatura piauiense*. 3. ed. rev. e ampliada. Teresina: Halley, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. Da literatura como interpretação de Portugal. In: LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 7. ed. Lisboa: Gradiva, 2010. p. 80-117.

LUZÁN, Ignacio de. *La poética: o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Zaragoza: Francisco Revilla, 1737. Disponível em: <https://bit.ly/3GnL3Sm>. Acesso em: 25 maio 2022.

MARTINS, José Cândido. *Para uma leitura da poesia neoclássica e pré-romântica*. Lisboa: Presença, 2000.

MORAES, Herculano. *Visão histórica da literatura piauiense*. 2. ed. Teresina: Hércules/APL, 1982.

NETO, Adrião. *Literatura piauiense para estudantes*. Teresina: EDUFPI, 1996.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Bocage e o legado clássico. *Humanitas: Revista de Estudos Clássicos*, Coimbra, v. 19-20, p. 267-302, 1967-1968.

SANTOS, Eugénio Francisco dos. José Bonifácio revisitado: o universitário e o militar. *História: Revista da Faculdade de Letras*, Porto, v. 9, p.281-313, 2008.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 5. ed. Porto: Porto Editora, 1966.

SILVA, Ovídio Saraiva de Carvalho e. *Poemas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1808.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Edusp, 1999.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Porto Alegre: Edelbra, 2005.