

Além da viola: Caldas Barbosa e o cânon poético neoclássico

Recebido 29, ago. 2004/ Aprovado 29, set. 2004

Adriana de Campos Rennó

Resumo

O artigo propõe-se a resgatar a importância poética da obra do setecentista Domingos Caldas Barbosa (1740?-1800) para o cânon da literatura luso-brasileira, e redimensionar as visões críticas sobre a sua poesia, dando relevância não só à Viola de Lereño (1798), mas também aos poemas encomiásticos de sua autoria.

Palavras-chave: Domingos Caldas Barbosa; Poesia brasileira; História e Crítica; Poética Neoclássica.

Em tempos pós-modernos, ao raiar do século XXI, que interesses poderiam motivar um leitor a retomar a literatura luso-brasileira¹ da segunda metade do século XVIII? E mais, do conjunto de escritores reconhecidamente ilustres daquele tempo, o que levaria esse leitor a atentar para a figura de um poeta praticamente desconhecido como é Domingos Caldas Barbosa?

Na verdade, nos meios acadêmicos, Caldas Barbosa sempre foi alvo de uma certa curiosidade em relação à sua condição de “poeta-modinheiro” e de difusor, em Portugal, de imagens exploradoras de um certo exotismo localista brasileiro nos tempos coloniais.² Na visão da crítica literária tradicional, que poucas vezes se deteve a apreciar sua obra, foi invariavelmente apontado como um “caso poético” *sui-generis*, uma vez que a mescla de poesia e música impressa em composições reunidas na sua obra mais conhecida e mais detidamente estudada, a *Viola de Lereno* (1798), dificultava o estabelecimento de parâmetros analíticos que permitissem sua inserção nos paradigmas literários tradicionais de nossas Letras.

O distanciamento temporal, quer da gênese dos próprios poemas desse setecentista luso-brasileiro, quer das leituras críticas que dele já se realizaram, permite-nos retomar hoje, nestes tempos de revisões e releituras, não só o caso literário de Caldas Barbosa, mas também, por meio dele, reavaliar certas noções já estabelecidas sobre a literatura praticada, no Brasil e em Portugal, na segunda metade do século XVIII.

Apesar de ter sido publicado o primeiro volume em Portugal, no ano de 1798, o interesse real pela *Viola de Lereno* e, conseqüentemente, pelo seu autor, só veio a confirmar-se com a publicação do primeiro volume no Brasil, em 1825, e com a publicação póstuma do seu segundo volume, também no Brasil, em 1826, pela nascente geração idealizadora do Romantismo local.

A recuperação da *Viola de Lereno* integrou, como a de tantas outras obras árcades, um projeto construtivo de uma literatura autenticamente brasileira ou de expressão de uma tradição nacional, que pudesse sustentar histórica e culturalmente a jovem pátria recém-independente. Nesse sentido, é interessante observar a presença, apenas no segundo volume, dos textos do poeta que remetem a elementos configuradores de um imaginário paisagístico e humano próprio do Brasil, que, para os românticos, significava a expressão peculiar de uma literatura com feições originais e independente da literatura praticada na “ex-Metrópole”. É o caso mais específico dos lunduns e de algumas cantigas em que Caldas Barbosa, apropriando-se de ritmos musicais afro-brasileiros, explora um léxico afeito ao falar corrente no Brasil. Em síntese, o que esses idealizadores do Romantismo valorizavam nos poetas do

¹ A caracterização da literatura do século XVIII como “luso-brasileira” pressupõe o entendimento de que ambas coexistiram, num domínio comum, até meados do século XIX, segundo os postulados críticos de Antonio Candido, que embasam a sua *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Além disso, o estudo proposto aqui tem como objeto textos de Domingos Caldas Barbosa e a referência a outros poetas, brasileiros e portugueses, que louvam figuras pertencentes à nobreza metropolitana – o que, por si só, levaria à necessidade de consideração concreta desse “domínio comum”, ou “luso-brasileiro”, como aqui se adota.

² “Uma suavidade dengosa e açucarada invade, desde cedo, todas as esferas da vida colonial. Nos próprios domínios da arte e da literatura ela encontra meios de exprimir-se, principalmente a partir dos Setecentos e do rococó. O gosto do exótico, da sensualidade brejeira, do chichisbeísmo, dos caprichos sentimentais, parece fornecer-lhe um providencial terreno de eleição, e permite que, atravessando o oceano, vá exibir-se em Lisboa, com os lundus e modinhas do mulato Caldas Barbosa” (HOLANDA, 1997, p.61).

passado eram os índices de um exotismo localista, vistos como bastantes para caracterizarem uma tradição cultural que respaldasse a idéia de pré-existência de uma literatura de cunho nativista anterior à independência política e ao próprio Romantismo então emergente.

Como se sabe, a tópica nacionalista permaneceu como o critério norteador de toda a atividade crítico-literária brasileira, desde os seus primórdios oitocentistas até boa parte da primeira metade do século XX. Por isso, o julgamento interpretativo sobre Caldas Barbosa continuou a ser essencialmente o mesmo dos nacionalistas românticos, qual seja, o poeta de uma obra só, que, se importância tinha para a literatura brasileira, era tão somente pelos aspectos pitorescos locais expressos nos versos da *Viola de Lereno*, ficando-lhe reservado um papel muito pouco representativo no período formador de nossa literatura. Rótulos como os de "pardinho trovador", "cantarino" ou "fulo Caldas", "poeta secundário" e "simples modinheiro sem relevo criador" foram referências comuns no tratamento dado ao poeta.³

Quanto à apreciação feita pela crítica portuguesa sobre Caldas Barbosa, lugar algum deveria pertencer a esse poeta nos paradigmas daquela literatura. Tal opinião se vê confirmada tanto na crítica literária portuguesa do século XIX quanto na do século XX, unânimes em afirmar a indiscutível "brasilidade" de origem e de estilo do poeta da *Viola de Lereno*, no tocante à sua linguagem, vista como própria dos mestiços coloniais, pela sintaxe, pelo ritmo e vocabulário, e pelas referências à cor local dos trópicos - características insistentemente apontadas em seus versos musicais.

Dentre as obras crítico-literárias brasileiras mais recentes, a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido (1959), talvez seja a que mais aprofundadamente empreendeu a tarefa de interpretar os significados da literatura e da cultura luso-brasileira sob as influências da Ilustração. No que diz respeito a Caldas Barbosa, ainda considerado unicamente sob a perspectiva do poeta-músico compositor da *Viola de Lereno*, afirma o crítico:

"Na verdade a *Viola de Lereno* não é um livro de poesias; é uma coleção de modinhas a que falta a música para podermos avaliar devidamente. Visto de hoje, o 'trovista Caldas', tão simpático e boa pessoa, tão maltratado por Bocage, desaparece praticamente ao lado dos patricios mais bem dotados". (CANDIDO, 1993, v. 1, p. 143)

Tal apreciação parece justa e reveladora, ainda que limitada à concepção do texto literário como um produto artístico preso à escrita e destinado exclusivamente à leitura individual. O juízo do crítico faz sentido quanto à necessidade

³ As expressões supracitadas foram usadas respectivamente por autores como Francisco Adolfo de Varnhagen, Filinto Elísio, Silvio Romero e Antonio Candido.

de consideração do signo musical como determinante do real significado estético dos versos da *Viola*. No entanto, a partir de uma leitura mais detida e paciente desses versos, é possível que se sinta emanar, deles mesmos, essa musicalidade essencial que os sustentam, não só como poéticos, mas também, e principalmente, como textos concebidos com fim de se tornarem letras de músicas voltadas para uma realização vocalizada, *performática* e coletiva.

O princípio teórico da *performance* foi desenvolvido pelo crítico suíço Paul Zumthor a partir dos estudos que empreendeu sobre a literatura medieval – uma literatura da *voz*, e não da *letra* (ZUMTHOR, 1993). Isso quer dizer que, para se apreender o verdadeiro sentido desses textos, há que se atentar para os aspectos de sua realização oral e de sua recepção por um público-ouvinte, necessariamente presente e participante do ato de sua transmissão. Nesse sentido, a *letra*, o texto escrito, quando existente, configura-se tão somente como um suporte para a sua verdadeira concretização estética.

A abordagem dos versos da *Viola de Lereno*, sob a ótica *performática* zumthoriana, é produtiva, ainda que se deva ter sempre em mente as naturais diferenças histórico-literárias entre os objetos de estudo daquele teórico e a obra produzida em tempos neoclássicos. De fato, é evidente a obediência à escrita da poética programaticamente academicista dos Setecentos em Portugal e, como consequência, no Brasil-Colônia. Conhece-se bem a rigidez normatizadora dessa literatura que, se num primeiro momento visava a conter os excessos da efusividade barroca, acabou por cristalizar-se numa linguagem predominantemente retórica e legisladora sobre as corretas formas do bem escrever. Daí decorrem obras poéticas tão controladas em sua produção, que se fechavam quase completamente para a participação dos leitores em geral.

No caso específico da *Viola de Lereno*, a notação melódico-musical impressa em seus versos abrandava o rigor exigido pelos mandamentos poéticos de seu tempo. Ressalte-se que aí está o aspecto original da obra desse poeta que, ao amolecer a dureza retórica e formal do verso neoclássico, antecipa os ares de uma nova concepção artística – o Romantismo. Encontra-se, portanto, a confluência de um duplo estilístico, caracterizado pela convivência de atitudes contraditórias, mas complementares: a poesia e a música, a literatura escrita e a destinação vocal, a poesia culta e a recuperação de ritmos musicais de extração popular, a postura do literato elitista clássico e acadêmico mesclada à do trovador medieval que atende aos reclames do seu auditório.

Ora, se é verdade que a *Viola de Lereno* conjuga, em suas poesias, os elementos contraditórios anteriormente enumerados, pode-se pensar também que está sustentada pelo espírito

das obras que são, por Mikhail Bakhtin, definidas como *carnavalizadas*. Assim, da mesma forma que se nota a presença, nos poemas do Caldas, de elementos filiados à estética preceituada pelos árcades (como, por exemplo, a recuperação dos *topoi* clássicos e da mitologia), nota-se também o escape a essas mesmas regras nos momentos em que lança mão de recursos estilísticos como o uso da quadra, dos versos redondilhos e de temas mais espontaneamente sentimentais e individuais. Imprime, então, na literatura dita “oficial” de seu tempo, as marcas de uma outra tradição, mais popular, que corria paralela e marginalmente à considerada padrão.

A proposta de uma releitura da *Viola de Lereno*, considerando os princípios da *poética performática* e da *carnavalização*, encontra-se em um trabalho publicado anteriormente, em que se pretendia ampliar os posicionamentos crítico-literários existentes, até então, sobre a obra. O objetivo desse estudo primeiro era o de, por meio da superação da dicotomia entre poesia e música, vista como determinante da desqualificação estética de Caldas Barbosa e de sua *Viola*, resgatar a importância dessa aliança para o período formador da literatura brasileira (RENNÓ, 1999).

Ocorre que a produção poética de Domingos Caldas Barbosa não se limita aos textos reunidos nos dois volumes de sua obra mais conhecida, como, por redução ideologicamente interessada, puderam fazer pensar os românticos brasileiros da primeira geração. Essa produção anterior à publicação da *Viola*, estende-se a uma gama variada de manifestações poéticas, concebidas ao sabor da literatura praticada sob a égide do Neoclassicismo academicista português. Trata-se dos textos publicados de forma avulsa pelo poeta, em uma única edição, como são os casos do *Epitalâmio nas núpcias do Excelentíssimo Senhor Conde da Calheta com a Excelentíssima Senhora Dona Marianna de Assis Mascarenhas* (1777), da “epopéia” *A Doença* (1777), e ainda das poesias reunidas no *Almanaque das Musas, oferecido ao gênio português* (1793, 2v.), juntamente com as de outros poetas da Nova Arcádia (academia portuguesa fundada em 1790 e presidida pelo próprio Domingos Caldas Barbosa até seu desmantelamento em 1794). A primeira notícia que se tem de uma obra coletiva, onde consta a participação do poeta, é a *Narração dos aplausos com que o Juiz do Povo e Casa dos Vinte-Quatro festeja a felicíssima inauguração da Estátua Eqüestre* (1775) – espécie de coleção de poesias, bem ao gosto academicista português, cuja introdução, organização, algumas odes e alguns sonetos são atribuídos a Caldas Barbosa.

Além dos textos poéticos mencionados, há textos barbosianos pertencentes a outros gêneros: no campo da prosa, a *Descrição da grandiosa Quinta dos Senhores de Bellas, e notícia do seu melhoramento, oferecida a Ilustríssima, e Excelentíssima Senhora*

D. Maria Rita de Castello Branco Correia e Cunha, *Condessa de Pombeiro, e Senhora de Bellas* (1799); no do teatro, alguns dramas joco-sérios, como *A vingança da cigana* (1794), e *A escola dos ciosos* (1795); e, ainda, a *Recopilação dos principais sucessos da história sagrada em versos* (1792), que, apesar de escrita em versos, tinha um cunho didático e destinava-se aos estudantes da época por se tratar de uma espécie de manual para o ensino religioso nas escolas.⁴

Encontram-se referências sobre esses textos no *Florilégio da poesia brasileira*, de Varnhagen, que tem sido a fonte de consulta praticamente exclusiva daqueles que se interessaram por Domingos Caldas Barbosa. O crítico oitocentista dedicou-se a comentar, de forma geral, os textos do poeta, selecionados de acordo com os intentos de montagem de um estudo biográfico, feito, bem ao gosto romântico, com base, principalmente, nos poemas da *Viola de Lereno* e do *Almanaque das Musas*. Há também, no texto do crítico, referências sumárias a outros textos, como à *Recopilação* e à participação do poeta nas festividades de inauguração da estátua eqüestre, sem mencionar o título do opúsculo, cuja autoria é atribuída a Caldas Barbosa.

A edição da *Viola de Lereno* de 1944, conta com um estudo introdutório realizado por Francisco de Assis Barbosa, que explicita a sua recorrência a Varnhagen como base informativa principal acerca de Caldas Barbosa. Limita-se o historiador a elencar os textos de autoria do poeta, em seguida a um breve relato biográfico do mesmo. Assis Barbosa faz referência a todas as obras pertencentes ao Caldas, quer sejam poéticas, quer em prosa ou teatrais. Entretanto, apenas as cita, formando uma espécie de quadro geral dos títulos atribuídos ao setecentista luso-brasileiro.

Ao que tudo indica, os textos barbosianos jamais ocuparam o centro das remissões feitas, anteriormente, a eles. Estiveram, isto sim, a serviço de outros interesses, mais historicistas, mais periféricos, sendo colocados à margem de qualquer paradigma histórico-literário luso-brasileiro já construído, acabando por se tornarem obras de difícil acesso, protegidas pelos cuidados necessários às suas condições de "raridades" documentais, a que só se chega por haver, modernamente, a possibilidade de microfilmá-las.

A *Narração*, por exemplo, é mencionada em importante obra recente sobre a poesia neoclássica, *Mecenato Pombalino e poesia neoclássica*, de Ivan Teixeira (1999). Porém, ainda que o estudioso a tenha manuseado (consta, de sua edição, uma reprodução da capa do opúsculo setecentista), seu interesse voltou-se unicamente para o soneto de Basílio da Gama, dedicado a Pombal, inserido no final do volume, sem

⁴ Diz Varnhagen a respeito da obra: "No [gênero] didático possuímos dele, em rimas emparelhadas, uma recopilação da história sagrada, cuja segunda edição foi feita em 1793. Dela se conservam quase todos os exemplares alçados em papel, na livraria da Casa de Castelo Melhor, em Lisboa, e é obra que ainda hoje podia servir nas escolas para os meninos reterem na memória o mais importante da escritura" (1850, p. 450). A primeira edição data de 1792, a terceira, de 1819 e há uma quarta edição, no Rio de Janeiro, de 1865.

aprofundar qualquer notação acerca do incrível relato barbosiano sobre a cerimônia encomiástica.

Quanto a *A Doença*, ou ao *Epitalâmio*, não se encontram quaisquer comentários sobre a sua natureza, sua temática e destinação. Constam, como já se disse, no máximo os seus títulos entre os demais que compõem as notícias sobre o conjunto das obras escritas por Domingos Caldas Barbosa.

Esse corpus, quase totalmente desconhecido pela crítica historiográfico-literária portuguesa e brasileira, traz à tona importantes questões ao leitor contemporâneo interessado tanto pela obra de Caldas Barbosa, quanto pelas peculiaridades da literatura setecentista. A primeira delas seria a de observar, nesses textos anteriores à *Viola*, a presença de traços que pudessem ser comuns também a eles, ou seja, se a "violação das regras" operada em sua última obra publicada já se manifestava na produção anterior.

O que se notará, no entanto, é que, diferentemente do que ocorre na *Viola*, por vezes, essa produção apresenta um tom predominantemente "oficial", caracterizando-se por uma vinculação muito mais forte aos ditames da poética do seu tempo.

O Neoclassicismo português assentou-se teoricamente, sobretudo, nas idéias recolhidas da leitura que se operou da *Arte Poética* de Horácio. Levados pelo espírito comprometido com a ideologia ilustrada, de caráter formativo, os poetas seguidores do modelo horaciano empenharam-se em *deleitar* e *instruir* o seu público por meio da poesia.

A divulgação e a circulação de tais princípios poéticos em Portugal, no século XVIII, deveu-se principalmente a dois teóricos, preocupados em sintonizar a cultura portuguesa com as demais culturas europeias, já mais afastadas dos padrões seiscentistas àquela altura: Luís Antônio Verney e Francisco José Freire (Cândido Lusitano). No capítulo quarto de sua *Arte Poética* (1748), afirma Cândido Lusitano, por exemplo, que:

"Quem com a boa imitação poética não deleita, peca propriamente contra uma intenção da Poesia; e quem, imitando e deleitando, não é igualmente causa de que o povo se aproveite e se instrua, peca gravemente contra outra precisa obrigação desta Arte." (apud MONGELLI, 1992, p. 92)

Foi justamente a interpretação desse conceito clássico, que previa a concepção de uma literatura vinculadora do prazer estético à sua utilidade formativa, o ponto de divergência entre os dois teóricos em questão. De acordo com Verney, a poesia deveria prestar-se à formação ética e moral do leitor. Cândido Lusitano, por outro lado, entendia que a função formadora da poesia deveria servir a um fim civil, voltada ao interesse público - visão esta que representava uma redução ideológica do

princípio horaciano, desvelando um certo comprometimento da arte neoclássica com o poder político vigente.

Resulta disso uma poética em cuja base se colocava, para bem instruir, uma necessidade de convencimento do receptor e, assim, da presença constante de argumentos persuasivos que acabaram por cunhar as marcas da Retórica em todo o discurso literário oficial ou acadêmico. O vínculo entre poesia e Retórica, no Neoclassicismo, parece ser evidente, quer pelo tom interlocutório e eloqüente que carrega, quer pelo ideal de clareza e de racionalidade que postula. Se isso é verdadeiro, mesmo na poesia lírico-amorosa, na poesia de cunho oficial o empenho retórico é muito mais intenso, porque era o seu fim, quase exclusivo, a pretensão de arrebatá-lo o juízo de quem a lesse. Roland Barthes, ao definir a Retórica, afirma, justamente, que ela é:

“Uma *técnica*, isto é, uma ‘arte’, no sentido clássico da palavra: arte da persuasão, conjunto de regras, de receitas, cuja realização permite convencer o ouvinte do discurso (e mais tarde, o leitor da obra), mesmo se aquilo que se pretende inculcar for ‘falso’” (1975, p. 148).

É determinante do discurso retórico a prática oratória, o que vale dizer que esta é atividade eminentemente oral, em face da qual o texto escrito serve-lhe apenas como base, assumindo, com isso e diante da elocução, uma importância secundária. No ato de sua criação, o discurso retórico pode ser motivado por diferentes causas, segundo o fim a que se destina. Sendo o seu objetivo o do aconselhamento ou desaconselhamento do auditório, pertencerá ao gênero *deliberativo* ou *político*, e sua preocupação é a de prevenir os ouvintes de possíveis acontecimentos futuros; caso a sua finalidade seja a de acusar ou defender alguém, diante de um público, com respeito a um fato do passado, o gênero retórico utilizado será o *judiciário* ou *forense*; e, se a intenção do orador for a de louvar/censurar algo ou alguém, presente no ato da enunciação do discurso, o gênero cultivado será o *epidítico* ou *laudatório*.⁵

Ora, se, conforme diz Dante Tringali, o gênero laudatório é “o que mais afinidades mantém com a literatura”, funcionando mesmo “como ponte de passagem entre a literatura e a Retórica” (1988, p. 53), pode-se dizer que toda a poesia praticada por Caldas Barbosa, na vertente “oficial”, é caracterizada por um tom predominantemente encomiástico, seja no caso daquelas composições de explícito caráter laudatório, como são o genetliaco, o epitalâmio, a ode e algumas quintilhas, seja no caso de outras formas clássicas tradicionais, como o soneto e a epopéia, que o poeta explora com vistas à louvação.

A prática do encômio era comum entre os literatos setecentistas luso-brasileiros, representando, na verdade, a

⁵ Os termos *político*, *forense* e *laudatório*, usados para caracterizar os três gêneros do discurso retórico foram extraídos de TRINGALI, Dante. *Introdução à Retórica (a Retórica como crítica literária)*. São Paulo: Duas cidades, 1988. Já os termos *deliberativo*, *judiciário* e *epidítico* constam da obra BARTHES, Roland. *A retórica antiga*. In: COHEN, Jean et al. *Pesquisas de retórica*. Trad. Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 147-221.

maior parte da produção poética dessa geração de escritores. Mesmo os poetas absorvidos pelo cânone das duas literaturas mencionadas, a partir da valorização da qualidade estética de suas composições lírico-amorosas, como Correia Garção, Cruz e Silva, Filinto Elísio, Cláudio Manuel da Costa e Silva Alvarenga, deixaram também poemas de cunho laudatório e encomiástico. É interessante observar, nesse aspecto, que Basílio da Gama figura no paradigma das letras coloniais brasileiras principalmente em razão de um poema épico, marcado pela intenção encomiástica – *O Uruguay* (1769).

Apesar disso, a poesia encomiástica dos Setecentos tem sido considerada, até hoje, mero registro da dependência dos intelectuais, criadores de obras “sob encomenda”, como expressão de um discurso bajulatório e interesseiro, dirigido às poderosas e influentes personalidades da história do tempo, fadadas a assumirem um valor tão somente documental, e não exatamente literário.

Herdeiros da tradição greco-latina e quinhentista, os poetas neoclássicos retomavam formas legadas pelo Classicismo e que confirmavam o entendimento do encômio como manifestação lírica, fazendo com que o próprio conceito de poesia lírica deva ser repensado à luz do ideário estético daqueles poetas.

A noção de expressão lírica pós-romântica prevê uma individualidade da voz que isola, à margem, qualquer manifestação que não esteja comprometida com uma visão particularizante dos sentimentos e do mundo. Mas os poetas portugueses da segunda metade do século XVIII, já por serem membros de uma academia respaldada pelo Estado (a Arcádia Lusitana), não viam, na poesia encomiástica, qualquer distinção entre a expressividade de uma voz individual, interior, e a revelação poética de um ideal comum, configurando, assim, uma espécie de identificação entre o Poeta e o Cidadão. Nas palavras de Ivan Teixeira:

“(…) independentemente de cargos ou posições pessoais, o encômio do Antigo Regime talvez não devesse, hoje, ser lido como simples manobra interesseira de poetas e artistas, mas como meio de celebrar a unidade do Estado, em cuja estrutura o indivíduo era considerado antes partícula irrelevante do que unidade psicológica consagrada”. (1999, p. 104-5)

Partindo, portanto, do princípio horaciano do *instruir e deleitar* – posto em circulação, em Portugal, através da tradução feita por Francisco José Freire (Cândido Lusitano) da *Arte Poética* de Boileau, em 1748, o encômio, entendido como manifestação do gênero epidítico, acaba por servir a um fim político, na medida em que passam a fazer parte das matérias poéticas as noções defendidas e promulgadas pelo ideal

reformista do despotismo esclarecido pombalino. A prática da linguagem retórica e, conseqüentemente, de extremo valor persuasivo, servia muito bem à propagação de tais idéias, uma vez que a literatura era o meio privilegiado para a transmissão do conhecimento naquela época.

Entretanto, essa utilização "cívica" do encômio logo viria a ser deixada de lado, passando, após a queda do Marquês de Pombal (1777), a servir a interesses mais particulares, descaracterizando de vez o espírito público e universal do encômio clássico. Ainda que, com o fim do pombalismo, a nobreza estivesse de volta ao poder, no reinado de D. Maria I, as idéias liberais difundidas pela ideologia ilustrada, no período anterior, já haviam contaminado irreversivelmente a mentalidade portuguesa de então. Nesse sentido, a leitura dos textos de Caldas Barbosa poderá bem demonstrar estética e tematicamente a ressonância desses novos rumores nas rígidas formas do verso neoclássico português.

Desse modo, o acesso aos poemas pertencentes aos gêneros "oficiais" da poesia encomiástica, explorados por Caldas Barbosa nos primeiros tempos de sua produção, poderá facultar, ao leitor de hoje, um entendimento mais aprofundado da *Viola de Lereno*, última obra do poeta, e esclarecer o caminho percorrido por sua poesia no sentido da diluição formal dos padrões retóricos neoclássicos, bem como o avanço para uma expressão cada vez mais "amolecida", musical, particular, numa palavra, pré-romântica, que a *Viola* tão bem entoia. Dito de outra forma, a originalidade apontada, pelos românticos, em suas cantigas, viria sendo gestada durante o exercício da poética mais acadêmica, o que levaria a entender que, muito provavelmente, os nossos primeiros românticos não tenham sido influenciados apenas pelos aspectos nativistas por eles apontados na *Viola*. A nova concepção dos versos, menos enrijecidos pela influência da música, a enunciação mais direta de um "eu", presente em seus cantos de louvor iniciais, parecem também ter contribuído para que Caldas Barbosa fosse retomado pela geração inicial do Romantismo brasileiro.

A originalidade depurada dos textos encomiásticos barbosianos, bem como da *Viola de Lereno*, supera o conceito romântico (de originalidade como "novidade nativista") que orientou as leituras anteriores desta última obra. Será possível constatar que as inovações propostas por sua poesia, como um todo, tocam o universo da fatura poética, uma vez que a musicalidade diluidora da fixidez neoclássica imprime, antecipadamente, um tom muito mais afeito ao arrebatamento emotivo pretendido pelos românticos vindouros, do que aos apelos argumentativos, racionalistas, embutidos na voz poética neoclássica.

Abstract

This article proposes to rescue the importance of the 17th century poet Caldas Barbosa (1740?-1800) in the canon of the luso-brazilian literature and to reevaluate the critical opinion about his poetry, giving importance not only to Viola de Lerno but also to his encomiastic poems.

Keywords: Domingos Caldas Barbosa; brazilian poetry ; history and criticism; neoclassical poetry.

Referências

BARTHES, Roland. *A retórica antiga*. In: COHEN, Jean et al. Pesquisas de retórica. Trad. Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 147-221.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 7.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. v.1.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *A estética da Ilustração: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1992.

RENNÓ, Adriana de Campos. *Violando as regras: uma (re)leitura de Domingos Caldas Barbosa*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999.

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

TRINGALLI, Dante. *Introdução à retórica: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850. tomo II.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.