

# A METAMORFOSE MORAL DE CLÁUDIO

*Luís André Nepomuceno\**

## RESUMO

Obra de Cláudio Manuel da Costa está entre as grandes produções do período colonial no Brasil. A proposta deste trabalho é analisá-la, tomando-se por base a “Fábula do Ribeirão do Carmo” (publicada primeiramente em 1768), que aqui é vista a partir das leituras estrangeiras feitas pelo poeta (literatura latina, italiana e espanhola), nos 5 anos em que morou em Portugal. A intenção é identificar a “Fábula” como poesia de submissão às vertentes petrarquista e ovidiana, no que se refere às questões morais e éticas, e à relação entre o poeta e seu objeto amado. A transgressão da natureza feminina e sua conseqüente metamorfose simbólica, tópicos presentes em Petrarca (Canz., 23) e Ovídio (Actéon e Diana), são também abordados pelo poeta.

A crítica mais antiga no Brasil parece não ter sido muito entusiasta da poesia lírica de Cláudio Manuel da Costa. Sílvio Romero rendeu-lhe algumas apoloias discretas, mas preferiu acreditar que o poeta, de fato, não entusiasma muito, porque a “boa alma” melancólica sobrepujava o seu talento. Ronald de Carvalho, na *Pequena História*, também não o considera grande poeta, mas um fazedor de versos com técnica e dicção, sem a grandeza de um criador de idéias novas, desprovido da compreensão da terra e da “*verdade* nativista”. José Veríssimo é ainda mais severo, e alguns dos seus comentários nos interessa para este estudo. Segundo o crítico, para o nativismo de Cláudio, na “Fábula do Ribeirão do Carmo”, “faltou-lhe infelizmente talento para desta transplantação fazer melhor do que instalar na paisagem e no ambiente americano os estofados temas e motivos da cansada poesia pastoril portuguesa, sem ter ao menos, como Gonzaga, alguma forte paixão que os revicasse” (1981, p. 107). O aparente problema pode ser exatamente este: Cláudio não expressou na sua poesia, como Gonzaga, um conteúdo pessoal, ou, como Silva

---

\* Doutor em Teoria Literária pela Unicamp.

Alvarenga, um registro da paisagem localista, ou ainda, uma marca que o distinguísse de tantos outros árcades e o tornasse original.

Verificada de perto, a poesia de Cláudio, entretanto, não é bem assim. Dono de uma bagagem cultural humanista bastante sólida, o poeta de Mariana revelou em seus versos o que há de essencial na cultura mineira do séc. XVIII: a contradição que se expressa na convivência entre matutos e letrados. O seu retorno ao Brasil, por volta de 1754, depois de estudos acadêmicos em Portugal, era o elemento que faltava para a compreensão das diferenças culturais entre a colônia inculta e a metrópole das musas. Tanto era o sentimento de decepção para com as letras do clima tropical que o poeta se chamou “vítima estrangeira” na própria terra. E a publicação de suas *Obras* em 1768, longe de ser literatura estrangeira, marca definitivamente o ponto inicial do Arcadismo brasileiro, ou até mesmo da própria poesia lírica na colônia.

Mas sentir-se estrangeiro em terra pátria era apenas um disfarce. Sannazaro também o sentira na sua *Arcadia*, forçado a se transformar no pastor Sincero e conviver com os incultos mas sentimentais pastores, depois de desilusões amorosas e conflitos políticos na cidade. Mas o napolitano se adaptara à nova vida e acabou por se decidir pela permanência no campo. Para Cláudio, a experiência era a mesma: só que a “vítima estrangeira” era, na verdade, o “parto da terra”, como anunciam alguns versos da “Fábula do Ribeirão do Carmo”. Definições bastante sutis que levaram José Veríssimo a qualificá-lo “o menos brasileiro” dos árcades. É que o poeta de Mariana não usa nomes tropicais de pássaros e árvores e não adapta a paisagem colorida brasileira ao pastoralismo português. Suas musas têm cabelo de ouro e as faces de rosas sobre o branco da neve. Pouco se revela da cor local, mas o pouco que se mostra é infinitamente importante.

A natureza em Cláudio não é um mero elemento decorativo, mas faz parte da composição da essência humana, como se fosse o próprio espelho do homem. Ao trazer algumas poucas referências da paisagem mineira à sua poesia (como o sol, o ribeirão e o penhasco), o poeta as traduz como o retrato e a metáfora de si. Longe de ser cenário, a natureza se mistura com o ser para, juntos, formarem uma relação dialógica e especular. A terra é o homem. Por vezes, semblante de si mesmo, ou ainda da mulher amada, os lugares pastoris vão configurando uma espécie de teia das relações humanas. O sol poderá ser a espiritualidade dos olhos da amada, e a montanha de Minas, o seu peito, que é duro porque não ama o poeta:

*Mas ai! a que delírios me sujeito!  
Se quando no sol vejo o seu semblante,  
Em vós descubro ó penhas o seu peito?* (Son. LVIII)

A montanha é sempre o espaço endurecido, rochoso e áspero, do qual nasce o homem e, paradoxalmente, o seu sentimento:

*Deste penhasco fez a natureza  
O berço, em que nasci! Oh quem cuidara,  
Que entre penhas tão duras se criara  
Uma alma terna, um peito sem dureza!* (Son. XCVIII)

E, na maioria das vezes, o penhasco de ferro de duro sentimento do poeta se transforma na fonte, a metáfora das lágrimas e da natureza humana (Candido, 1981, vol. 1, pp.88-106):

*Se até deste penhasco endurecido  
O meu pranto brotar fez uma fonte* (Son. LXXXI)

Assim, a fonte que nasce do penhasco é o tema-metáfora da “Fábula do Ribeirão do Carmo”. Escrita já nas terras de Minas, possivelmente no final dos anos de 1750, e publicada nas **Obras** de 1768, a “Fábula” é um poema narrativo que eventualmente poderia sugerir um cunho autobiográfico, já que denota o triste desgosto da vítima estrangeira na terra inculta, como bem mostra o soneto introdutório. A narrativa lembra as metamorfoses ovidianas, ou a transformação de Ácis retomada por Góngora, no “Polifemo”, a partir de questões morais abordadas por Petrarca (Holanda, p. 207-405). Na sucessão de acontecimentos, a voz lírica do poema – o ribeirão – narra o seu nascimento, que vem do gigante Itamonte, “parto da terra”, com uma penha, sua esposa; sua juventude amena bordada por uma “gentil vaidade”; o súbito amor pela ninfa Eulina; e o infeliz desenrolar do triste acontecimento que culmina com a sua metamorfose em rio, na verdade, o pátrio Ribeirão do Carmo. Eulina tinha a sua beleza consagrada a Apolo, já que o pai Aucolo dedicara “ritos não profanos” ao brilhante deus. O ribeirão, ao contemplá-la banhando-se nas correntes de uma fonte, é subitamente tomado por amor, e deseja raptá-la, depois de recolher o ouro, roubado de seu pai, para melhor realizar o seu plano. Uma vez descoberto o seu intento, no momento do rapto, surge Apolo para tomar nos braços a ninfa e castigar o malsucedido raptor. Buscando a morte como única solução, o narrador se extermina com um punhal, e o sangue jorrado entre as flores, Apolo transforma numa corrente, que ainda hoje conserva a cor original. E o ouro roubado do pai, acumulado nas profundezas do ribeirão, se transforma no motivo de discórdia entre os homens.

A composição como um todo, especialmente no que diz respeito ao amor, é petrarquista: a juventude (*prima etate*) que resiste ao amor (*Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe*); o súbito despertar da paixão, a partir da contemplação do belo; o sentimento de angústia e inquietação diante do amor; e finalmente, a metamorfose como autopunição. O esquema é claramente tomado de Ovídio, nas *Metamorfoses*, em narrativas como a de Actéon, por exemplo. O amante que, por culpa de alguma atitude impensada, se transforma em fonte, é tema também de Ácis e Galatéia, reelaborado por Góngora e outros. E ainda no que diz respeito às fontes literárias, a “Fábula do

Mondego” de Sá de Miranda parece ter sido a referência imediata para a composição do poema de Cláudio.

De Petrarca, veio possivelmente o sentimento de culpa e angústia. Cláudio é adepto de uma lírica melancólica, meio ao gosto do triste viver medieval, que convive com a musa eternamente tirana e controladora dos sentimentos do poeta. No mais das vezes, ela é uma espécie de fera que não se rende à indústria poética, como mostra a 14a sextina da “Fábula”:

*Vendo inútil o empenho  
De render-lhe a fereza,  
Busquei na minha indústria o meu despenho.*

A “fereza” de Eulina é um eco da impassibilidade de Laura, referida paradoxalmente como *fera gentil* (CCCXXIII, 8) ou *fera bella e mansueta* (CXXVI, 29). A tirana (para usar uma expressão de Cláudio) parece condenar até mesmo o amor do poeta, como se ambos tivessem naturezas distintas e, assim sendo, como se a mortalidade violasse o universo dos deuses. Tal é a explicação de Sá de Miranda, com a sua “Fábula do Mondego”, escrita em espanhol:

*Un cuerpo, mortal dino  
Nunca fué de tal ver;  
Si huvo d’acontecer  
Nunca s’aconteció sin grave daño.*

A “Fábula” de Sá de Miranda, da qual parece ter decorrido a de Cláudio, segue também o esquema petrarquista: juventude, desdenho do amor, súbita paixão, angústia e metamorfose. No caso de Sá de Miranda, a transformação é substituída pela morte de Diego que, de qualquer forma, se mistura com as águas do Munda, para dar origem ao Mondego. É a distinção entre a divindade da musa e a suposta baixa natureza do poeta que traz a este último o sentimento da culpa, como se sua percepção e a linguagem poética não fossem suficientes para a contemplação do belo. Essa culpa já existia, por exemplo, no Actéon de Ovídio, e se acentua nos versos de Petrarca, para se transformar numa vergonha advinda de um sério conflito moral. A aplicação do sentimento petrarquista nos versos árcades por parte de Cláudio é uma influência tardia, decorrente de outras épocas também petrarquistas, como o Quinhentismo e o Barroco. Este último sublinha ainda mais a antítese entre amante e amado, fazendo do primeiro uma figura monstruosa, e do segundo, a divindade celeste. Dámaso Alonso já havia percebido esse jogo de oposições entre a monstruosidade e a beleza na “Fábula de Polifemo e Galatéia” de Góngora (1960, p. 237-295). Ácis e Galatéia formam o lado do platonismo amoroso, com a sensualidade e o bem ligados ao belo. O Polifemo, por sua vez, é o barroco propriamente dito, o telúrico, o

monstruoso. Seguindo a referida explicação de Sá de Miranda, é como se a divindade fosse ameaçada pelo corpo mortal, ou numa linguagem gongorista, como se o belo platônico fosse ameaçado pelo monstruoso barroco, que deseja violá-lo. Pela mesma razão, o Adamastor de Camões fora transformado em monte. Só que no “Polifemo”, quem é metamorfoseado em rio é Ácis, por vingança do monstro.

Cláudio recorre a tudo isso para a construção do seu mito do Ribeirão do Carmo. O poeta é o homem nascido da terra e da penha, de natureza telúrica, que deseja transgredir o belo platônico e a sutil natureza divina. Ama o objeto de sua poesia, mas dele é privado. Identifica-se, dessa forma, com o próprio Polifemo. Assim também o verificou Antonio Candido: “é justamente esta privação de amor e graça que leva o poeta a simpatizar com Polifemo (em nenhuma das principais versões anteriores objeto de compreensão ou piedade) e compreender o seu drama, desentranhando no antigo mito uma alegoria do desajuste amoroso” (p. 98). O Polifemo de Cláudio (écloga VIII) não é somente o monstro ciclope de um olho só, que tenta comprar a simpatia de Galatéia, com auto-elogios que se referem à riqueza, ao talento poético-musical e até mesmo, à boa aparência, como o representaram Teócrito (idílio XI) e Ovídio (*Met.*, XIII). Seu monstro, projetado na personalidade do próprio poeta, tem a sensibilidade arcádica de um pastor apaixonado, revelando a pura sintonia com a delicada natureza:

*Vem, ó ninfa, a meus braços;  
Que neles tece Amor mais ternos laços.*

Cláudio revela, portanto, a contradição tipicamente petrarquista do poeta que se julga privado de seu ideal poético, o belo platônico, mas que tem a natureza da contemplação. Para o poeta de Laura, não se deve julgar por fora as virtudes interiores de um ser:

*Ma non sempre a la scorza  
Ramo nè in fior nè 'n foglia  
Mostra di for sua natural vertude (cxxv, 17-19)*

A transposição do tema do Polifemo (écloga VIII) para a “Fábula do Ribeirão do Carmo” é plausível. Em ambos os poemas, está em evidência o próprio ribeirão, que se sente indigno do amor e da amada que o angustia e tiraniza. *A fera bella e cruda*, além de determinar arbitrariamente os rumos do sentimento do poeta, nunca participa do diálogo amoroso, porque é sempre a idealizada e muda figura que caracteriza as pastoras árcades. Assim, nos sonetos e demais composições poéticas de Cláudio, as infinitas pastorinhas e ninfas raramente têm voz. Caso contrário, por exemplo, ao verso de Correia Garção, no soneto 61

*Se queres minha ser, fala a verdade,*

no qual, como afirma Ruedas de la Serna, há uma “petição de que o objeto amoroso, mudo, como todas as pastoras idealizadas pelo Arcadismo, dê saída, pela voz (“fala a verdade”), a seu autêntico sentimento amoroso, oposto ao ‘discurso do amor’” (1995, p. 98). De fato, a relação dialógica amante-amado não existe na obra de Cláudio, e nem na de Gonzaga, que transforma sua Marília em múltiplos e variados temas da tradição pastoril. Até mesmo em Petrarca, o sujeito lírico assume uma personalidade jamais alcançada até então. Sua mulher amada, não raro, dá mostras de uma linguagem não verbal como a saudação, as oscilantes atitudes de freio ou encorajamento, e até mesmo assume o discurso poético, verbalmente, como na canção XXIII, na qual os dizeres de Laura provocam as sucessivas metamorfoses no poeta.

A personalidade da lírica de Cláudio (Sívio Romero o chamou de “predecessor do byronismo de nossos românticos”), também presente em Gonzaga, mostra que o discurso em primeira pessoa na “Fábula”, diferente das Fábulas que o inspiraram (Sá de Miranda e Góngora narram na 3ª pessoa), poderá revelar o caráter autobiográfico de sua obra, contrário ao que sempre se acreditou. Ele próprio relata seu nascimento, seu amor e sua morte. Embora seja o poeta do fingimento, existe na poesia de Cláudio uma contradição no “bem fingido” (son. XLVIII), que se traduz pela oposição entre a técnica poética e a inspiração biográfica. O relato na 1ª pessoa, no caso da “Fábula”, aproxima o sujeito lírico das paixões pessoais, libertando-o não *do* sentimento, mas *no* sentimento (como diz Hegel), e acima de tudo, o insere definitivamente na paisagem rochosa (embora se transforme em água) que compõe a sua natureza humana.

Da “Fábula do Ribeirão do Carmo”, tiram-se alguns elementos essenciais para o desenrolar da narrativa e seu significado simbólico: a intenção do rapto e a metamorfose. No poema, o rapto não chega a se concretizar, mas o intuito em si já é percebido pelo deus Apolo, que castiga o personagem central, transformando-o em ribeirão. A metamorfose como punição está intimamente ligada à idéia da culpa moral, por causa do roubo. Mas em função do intuito frustrado, o que se tem em jogo é um rapto simbólico, um furto da natureza divina, como o fez Prometeu (também castigado). A contemplação do belo divino é, em geral, compreendida na literatura clássica como um roubo dessa mesma essência do belo. Sá de Miranda chega a comentar o exemplo de Actéon e sua estranha transformação, depois de dizer que, no caso da “Fábula do Mondego”, o lugar de admiração, onde Diego contempla a ninfa, está longe dos olhos humanos:

*Una fuente manava en peña viva,  
escondida a los hombres y al ganado,  
que dulcemente se iba  
no sé qué murmurando por el prado* (grifo nosso).

Lugar, inclusive, que é uma combinação de penha viva e água, ao gosto de Cláudio, com provável reminiscência de Petrarca:

*Chiara fontana in quel medesimo bosco  
sorgea d'un sasso, ed acque fresche e dolci  
spargea soavemente mormorando* (CCCXXIII, 37-39).

A natureza pura e idílica, quando ligada à visão celestial e edênica, se nos revela como o intransponível. A transgressão desse *locus amoenus*, envolvido pela suave beleza das ninfas ou da mulher amada, acarreta o grave dano das punições dos deuses. O êxtase da visão simbólica já é em si um rapto, como assim esclarece a evolução filológica do termo latino. Do *raptus* (latim clássico), com o sentido de “rapto”, “furto” ou mesmo “rapto de uma mulher”, porquanto vem de *rapere* (“agarrar”, “tomar à força”), surge o novo significado *raptura* (latim medieval), com o sentido de “arrebato”, “êxtase”, “enlevo”, ambas as formas derivadas, originalmente, da raiz “rep-” (*The Heritage Dictionary of the English Language*, p. 1537; e Francisco Torrinha, *Dicionário Latino-português*). A confusão entre os dois léxicos parece ter um fundo cristão, uma vez que a filosofia dos neoplatônicos, já imbuída de princípios morais do Cristianismo, determina que o desejo excessivo e irrefreável que nasce com ardor, êxtase e violência (as histórias de rapto, por exemplo), não merece receber o nome de amor (Plutarco, p. 21; e Plotino, *Enneads*, III, 5, 1). É possível que Claudiano, o poeta latino, tenha tido alguma noção de tudo isso, quando cantou os feitos do “raptor infernal” (Plutão), que roubou a deusa Prosérpina, por intervenção de Zeus. No livro II do *De Raptu Proserpinae*, depois do roubo propriamente dito, envolvida pelos protestos dos deuses, Palas faz um discurso de condenação do rapto, atitude que a ela, parece a demonstração de um amor que é, na verdade, uma chama em êxtase. O roubo é a violação da natureza divina. Assim mostra uma tradução francesa do poema: “Pourquoi as-tu quitté ta demeure pour venir profaner le ciel, par l’aspect de ton char infernal? (...) Pourquoi viens-tu mêler la mort à la vie? Pourquoi portes-tu tes pas dans notre monde où tu es un étranger?” (Claudien, p. 239). Pope, o satírico inglês do séc. XVIII, chega mesmo a ironizar as histórias de rapto, no *The Rape of the Lock*, que narra a ridícula história (verídica!) do barão que, sem controle da sua moral, rouba arrebataadamente uma mecha dourada dos cabelos da belíssima Mrs. Arabella Fermor que, inconsolável, cai vítima de uma profunda melancolia. Há muito de misticismo no poema (uso de deidades rosicrucianas, segundo nos relata o próprio Pope), mas o que prevalece é a idéia, exposta na introdução, de que a poesia é como as donzelas modernas: nunca deixa uma ação se tornar trivial, mas faz com que ela pareça da maior importância. E o poeta se tortura no inexplicabilíssimo mistério:

*Say what strange motive, Goddess! could compel  
A well-bred Lord t'assault a gentle Belle?  
Oh say what stranger cause, yet unexplor'd,  
Could make a gentle Belle reject a Lord? (I, 7-10)*

Cláudio certamente não conhecia o poema. A idéia do roubo, na sua “Fábula” é definidamente simbólica e, como o receita Pope, faz do trivial alguma coisa da maior importância. O roubo de uma mecha de cabelo parecerá ridículo aos olhos modernos, mas a identificação com o roubo da visão da mulher amada mostra que, em ambos os casos, o significado oculto do rapto é uma determinação da consciência do raptor. O olhar pode ser um roubo da alma, como o evidencia a capacidade de Laura:

*Questa che col mirar gli animi fura (XXIII, 72).*

Ligada ao roubo, e não menos importante, vem a metamorfose. É a partir dela que o eu lírico faz a sua autocrítica, já que a transformação em rio decorre de seu suicídio por amor (“busco a morte impia”). E é por ela que esse mesmo eu lírico faz uma íntima ligação com a natureza que o gerou, além de transformar o seu ser num outro, diverso do primeiro. Como já comentado, a referência é claramente ovidiana, pois é com Ovídio que a metamorfose assume o caráter mágico que hoje possui. A Arcádia, principalmente a de Virgílio, já havia evidenciado a transformação de um homem em outro, por efeito de amor, não de forma mágica, mas por uma simples modificação da consciência. É interessante, por exemplo, como o pastor Menalcas, nas élogas III e V de Virgílio, amadurece em relação ao amor e ao canto, sendo quase agressivo e rústico na égloga III, e maduro e ponderado na égloga V, ao fazer o louvor da glória de Dáfnis. Tanto ele é consciente disso que, ao entregar ao companheiro Mopso uma flauta como presente, diz que com ela disputara com Dametas no canto amebou. A mesma modificação acontece com Córídon, nas élogas II e VII.

Mas a idéia da modificação do homem ligada à punição vem também da Literatura Latina. Apuleio mostra que Lúcio se transformou em burro, n’O **Asno de Ouro**, como punição pela sua curiosidade juvenil de se envolver com a feitiçaria. Ácis é transformado em rio, como punição pela sua ousadia de se envolver com Galatéia. Assim também acontece com a metamorfose do ribeirão, que é uma punição pela tentativa de rapto. Para o poeta de Mariana, a modificação por amor não é uma alienação punitiva, mas leva ao conhecimento de si, à ligação com a natureza e à própria identidade. O amor e a contemplação do belo, mesmo que por castigo, o levaram à reflexão de sua condição humana, como espelho da natureza:

*Enfim sou, qual te digo  
O Ribeirão prezado,  
De meus engenhos a fortuna sigo.*



Como mostra Bakhtin, nos seus estudos sobre a evolução do romance, a respeito d'O Asno de Ouro de Apuleio: "a transformação e a identidade estão profundamente unidas na imagem folclórica do homem" (p. 235). É com a transformação por amor e a maturidade que dela advém, que o Córidon de Virgílio consegue compreender a sua identidade. Não é inútil também evidenciar que o Menalcas da écloga V é agora mais velho e hábil em dizer versos. O amor e a identidade o transformaram, conduzidos pelo erro juvenil. O ribeirão tem consciência de seu erro da imaturidade quando diz:

*Fui da florente idade  
Pela cândida estrada  
Os pés movendo com gentil vaidade,*

relembrando o *dolce tempo de la prima etade* ou o *giovenil aspetto* de Petrarca, que leva o poeta a considerar o seu *giovenile errore*.

Mas a consequência do erro do eu lírico, no que diz respeito à imaturidade do espírito, não é somente a metamorfose em si. De posse do ouro do pai, e agora transformado em ribeirão, a "gentil vaidade" desse eu lírico é condenada a ter as "miseras entranhas" rasgadas pela ambição dos homens, que iniciam o processo de mineração. Cláudio parece sentir um rancor ao denunciar a natureza corrompida do Ribeião do Carmo, em contraste com a mansidão do "cristalino Tejo". A mágoa pode vir de dois lados: o pátrio ribeirão está desgastado pela corrupção e ambição humanas, assim como não pode também oferecer o emprego da lira, tão caro às musas do Mondego. Trata-se do já comentado sentimento de "vítima estrangeira" do poeta que, ao mesmo tempo em que coloca a mão poética nas margens do Mondego, confessa que tem o coração atado à corrente turva de sangue do Ribeião do Carmo. Essa oscilação entre o letrado e o matuto, na sua obra, de fato, não se revolve por completo e se define como um conflito eterno, que, segundo Alfredo Bosi (1991), não é característico de Cláudio: "Contraste que divide a inteligência de toda colônia: a matéria 'bruta' que a paisagem oferece aos sentidos do poeta só é aceita quando vazada nas formas da metrópole" (p. 71).

Ao mesmo tempo em que o eu lírico condena a si mesmo, desaprova também a ambição dos homens que buscam a guerra por causa do ouro. O erro juvenil e a imaturidade espiritual são também os míseros sentimentos dos mineradores, que rompem as entranhas da terra e corrompem a sua essência. Sérgio Buarque, comentando essa condenação por parte de Cláudio, associa-a às disposições afetivas de Plínio, o Velho, que também censura os que rasgam as entranhas da terra, para tirar dela o ouro e a prata que trarão o desconcerto entre os homens: "Só uma coisa pode aplacar a cólera da deusa, e é o pensamento de que as fontes de riqueza que em seu seio se produzem irão alimentar o crime, o homicídio, a guerra, com que os homens

a regarão afinal de seu sangue e a cobrirão dos seus ossos insepultos” (Holanda, p. 272-273).<sup>1</sup> Vários outros árcades tiveram uma preocupação semelhante, especialmente na colônia, como mostram os versos de Gonzaga, que, na crítica de Rodrigues Lapa, opõem uma vida burguesa e sedentária “ao ideal industrialista da vida burguesa, a mineração (...)”:

*Tu não verás, Marília, cem cativos  
Tirarem o cascalho e a rica terra,  
ou dos cercos dos rios caudalosos  
ou da minada serra.*

*Não verás separar ao hábil negro  
do pesado esmeril a grossa areia,  
e já brilharão os granetes de ouro  
no fundo da bateia.*

Pode-se identificar, na “Fábula do Ribeirão do Carmo”, a transgressão da natureza feminina (o rapto) e da sua essência divinizada, com a violação da terra. Ambas são na verdade um roubo simbólico, um desrespeito à incorruptibilidade da íntima substância de cada uma. A punição divina certamente se dirige ao ribeirão e aos homens, pela imaturidade espiritual e pelo erro juvenil de tentar transpor os limites da divindade. O vermelho do ribeirão é o sangue do que morreu por amor, e dos que lutaram e morreram pela profanação da terra. Juntos, lamentam a sua sorte:

*Eu choro a minha desventura; eles sem cura  
Choram também a sua desventura*

## ABSTRACT

The poetical works of Cláudio Manuel da Costa are among the greatest productions in colonial Brazil. The objective of this work is to analyze them, having in mind the “Fábula do Ribeirão do Carmo” (first published in 1768), which is here studied according to the readings of poet (Latin, Italian and Spanish literature) during the 5 years he lived in Portugal. The intention is to identify the “Fábula” as a poem of Petrarchan and Ovidian references, which involve moral and ethic matters about the relation between the poet and his beloved. The topics approached by the poet, also present in Petrarch (Canz., 23) and Ovid (Acteon and Diana), are the transgression of the female nature and its consequent symbolic metamorphosis.

---

<sup>1</sup> A citação de Sérgio Buarque de Holanda vem de Plínio, o Velho, em seu *História Natural*, livro II, parágrafo LXIII.

**Referências bibliográficas**

- ALONSO, Dámaso. **Poesia espanhola**: ensaio de métodos e limites estilísticos. Trad. Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- A poesia dos inconfidentes**: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e literatura**: a teoria do romance. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1991.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, vol. I, 1981.
- CLAUDIEN. **Oeuvres complètes**. Trad. V. Crépin. Paris: Garnier, vol. II, s.d.
- COSTA, Cláudio Manuel da. **Obras poéticas**. Edição de João Ribeiro. Rio de Janeiro: Garnier, 1903 (2 vols).
- GÓNGORA, Luís de. **Antología**. Prólogo de Antonio Marichalar. 8. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.
- GONZAGA, Tomás Antônio. **Obras completas**. Ed. de Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: INL, 1957. 2v.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos de literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PETRARCA, Francesco. **Rime e trionfi**. A cura di Ferdinando Neri. Torino: UTET, 1960.
- PLOTINUS. **The Six Enneads**. Trad. Stephen MacKenna e B. S. Page. Chicago: Britannica/The Univ. of Chicago, 1971.
- PLUTARCO. **Sull'Amore**. Trad. Emma Maria Gigliozzi. Roma: Newton Compton, 1994.
- POPE, Alexander. **Complete Poetical Works**. Oxford/ New York: Oxford U. P., 1983.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge. **Arcádia**: tradição e mudança. São Paulo: Edusp, 1995.
- SÁ DE MIRANDA, Francisco de. **Obras completas**. Ed. de Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa, 1942.
- VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. 4. ed. Brasília: Editora UnB, 1981.
- VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos/UnB, 1982.