

VIOLA DE LERENO: PAIXÃO E CANTO

Maria Theresa Abelha Alves

*Não é do Tamise um cisne
Quem vem soltar doce canto:
Brasileiro papagaio
D' arremedo a voz levanto.*

(Domingos Caldas Barbosa)

Domingos Caldas Barbosa figura nas muitas histórias literárias, tanto portuguesas quanto brasileiras, e habita as páginas de um ou outro crítico. As informações fornecidas sobre ele versam sobre sua biografia, sobre seu sucesso como modinheiro nos salões aristocráticos de Lisboa, e sobre sua condição de mestiço, de soldado desterrado para a Colônia do Sacramento, de capelão da Casa da Suplicação, de protegido dos irmãos Conde de Pombeiro e Conde de Figueiró, e de fundador da *Nova Arcádia*. A crítica brasileira tem sublinhado em seus poemas “um dengue e um requebro tipicamente crioulos”¹, uma facilidade expressiva de inspiração popular que reflete “muito do espírito brasileiro”². Para Manuel Bandeira, o violeiro famoso foi o primeiro poeta a escrever com sabor inteiramente brasileiro³ e Antônio Cândido encontrou no temário de suas modinhas “os traços afetivos correntemente associados ao brasileiro na psicologia popular: dengue, negaceio, quebranto, derretimento”⁴. A crítica portuguesa, por sua vez, alude freqüentemente à troca de sátiras entre o poeta e seus companheiros da *Nova Arcádia*, Bocage e José Agostinho de Macedo, enquanto enfatiza o caráter popular dos versos do brasileiro. Como Jorge de Sena já expôs⁵, tal enquadramento bio-bibliográfico tem difundido alguns equívocos sobre o poeta. Equívocos quanto à crença de que o sucesso de Lereno (nome árquade de Caldas Barbosa) se devia ao “exotismo” do mulato que vestia hábito religioso e dedilhava languidamente seu violão, e que exemplificara,

durante sua permanência na metrópole, o amálgama do profano e do sagrado, que caracterizou a vida da colônia. Equívocos sobre as reais causas dos ataques que Lerenó recebera dos poetas árcades. A essência da obra do modinheiro, no entanto, não tem sido discutida. Talvez isso se deva ao fato de Domingos Caldas Barbosa ser um poeta menor no panorama das letras luso-brasileiras, poeta de valor simplesmente histórico, poeta de um tempo de transição; talvez se deva ao fato de que o melhor de sua produção (que inclui poemas encomiásticos, comemorativos e sociáveis, algumas farsas e dramas joco-sérios, e até uma versão poemática de episódios da Bíblia) seja, precisamente, a *Viola de Lerenó*, de início publicada em fascículos, em 1798, que fez tão grande sucesso que, em 1819, já contava com quatro edições. Essa obra é uma coletânea de cantigas, modinhas, marchas, madrigais, improvisos, enfim, reunião das letras poéticas que o brasileiro cantava, fazendo-se acompanhar do violão, para encantar a discreta sociedade lisboeta, servindo de *catharsis* às regras de racionalidade e decoro do tempo. O real valor das modinhas da *Viola de Lerenó* não pode ser resgatado de todo, uma vez que foram publicadas somente as letras poéticas, as melodias, que as acompanhavam, não se conservaram. Desprovidas das respectivas músicas, que contrabalançavam a excessiva simplicidade dos versos e a repetição de chavões poéticos, as modinhas perdem muito, diminuindo, conseqüentemente, o interesse da crítica.

A quadra, colocada em epígrafe, encaminha a leitura que visa resgatar os poemas da *Viola de Lerenó*. O modinheiro de sucesso, chamado por Bocage de "orangotango" e de "neto da rainha Ginga", em virtude de apresentar uma compleição física atarracada e ser filho de um escrava angolana, auto-referiu-se, enquanto cantor, como "Brasileiro papagaio". Alguma crítica brasileira interpretou o auto-retrato poético num sentido nativista, porém, ao se denominar "papagaio", o poeta se considerou brasileiro mas disse mais que isso, apregoou ser dono de uma voz que não é própria, é "arremedo". O violeiro parece ter tido consciência de que em suas melodias outras persistem como eco que repete ou transfigura um anterior som. O poeta talvez tivesse consciência de que, no século XVIII, um brasileiro culto, que pretendesse fazer sucesso em Lisboa, reconhecia-se cópia do português discreto, pois seus padrões axiológico-referenciais eram balizados pelos da metrópole. Mesmo os valores de um mestiço, que enxertava em seu canto um vocabulário que, concomitantemente, denunciava sua origem colonial e adocicava o verso português, apresentavam filiação aos valores europeus. "Papagaio" cuja voz é ressonância de outras vozes, Caldas Barbosa parece fornecer um caminho para a compreensão de sua obra, caminho que Varnhagem trilhou, quando, ao ler as trovas do modinheiro, nelas encontrou a mesma singeleza e graça das redondilhas de Sá de Miranda. Alguns críticos passaram a repetir Varnhagem, compreendendo que Lerenó estilizou modelos anteriores. Outros, mais numerosos, imbuídos da intenção de caracterizar o autor de *Viola de Lerenó* como, indubitavelmente, brasileiro,

recusaram-se a perceber a analogia entre seus textos e textos portugueses precedentes, considerando que o confronto dos mesmos não a autorizava⁶. Este, sim, um grande equívoco, porque é precisamente esse confronto que torna patente a interlocução das trovas de Caldas Barbosa com a lírica tradicional portuguesa. Os lusitanos temas poéticos, firmados desde a época trovadoresca, são recuperados pelo cantor brasileiro, jogral de um outro tempo, que, como os jograis antigos, num “*cantar guayado*”, porque pleno da interjeição de dor — cantar cheio de ais, os quais o trovador oferece à amada como galardão: “*Recebei o meu tributo/ o meu tributo são ais*” (p.117)—, encena a dialética do amor fatal. Em *Viola de Lereno*, o amador tem dupla face: ora se expõe deleitado pelo amor do amor, pelo encantamento a que basta o próprio encanto, porque “*um amor que é só gosto;/ Nem quer, nem precisa paga*” (p.80), porque encontra a significação para o verbo *amar* na tautologia, “*Amar sem mais fim, que amar*” (p.88); ora, exigente de uma correspondência amorosa impossível, se configura como o sofredor que perfaz o calvário dos apaixonados, da descoberta daquela em cuja dependência sentimental eternamente estará até à morte-de-amor que a paixão em desassossego provoca, morte que é fruto do seu ciúme, ou da infidelidade, ou da ausência da amada:

*Vê, Lereno desgraçado,
O teu destino cruel;
Amar, e morrer de amores,
Por quem te não é fiel.*

*Vêm os terríveis ciúmes
Rodear-te de tropel, [...]*

*Mas Amor tem arte, e jeito
D’espalhar seu doce mel,
E te faz ser doce a morte
Por quem te não é fiel. (p.4)*

A destrutiva experiência daquela “*coyta*” amorosa, que fora vivenciada pelo lirismo medieval e que iluminara uma subjetividade que, convencionalmente, descurara da racionalidade do interesse, como se fosse incapaz de calcular os meios para alcançar a acabada e plena satisfação de seus desejos, é reencenada pelo trovador setecentista. Este, tal como os trovadores medievais, desenvolve a tópica da desdita amorosa de um sujeito patético que se diz “*Desassizado*” (p. 148) e que declara que “*um certo frenes!*” o “*faz perder o sizó*” (p.166)⁷. O novo trovador considera a paixão no seu etimológico sentido de *pathos*: experiência sofrida ou infligida, irracionalmente dominadora que se impõe ao sujeito, afastando-o do *logos* ou *phronesis*, isto é, fazendo-o “*variar os juízos*”⁸, “*perder o sen*”, enlouquecer, afastar-se da lucidez. O jogral brasileiro, seguindo a lição do primitivo lirismo galego-português, experimenta a doença da pai-

xão, derivando de *pathos* tanto o passional quanto o patológico. Tal como os trovadores medievais, o setecentista atualiza a vassalagem amorosa quando reconhece que sucumbiu ao “*poder encantador*” do rosto da amada, transformando-se “*de um homem livre*” em “*Seu Escravo adulator*” (p.166). A condição de vassalo servil, escravizado pelo sentimento, torna o poeta inferior à amada, hierarquicamente distante dela, o que a transforma num impossível e inatingível objeto. O corpo desejado é uma utopia para o poeta, um não-lugar, porque lugar a que nunca ousa chegar, utopia que o desordena. Para o cantor que reproduz modelos antigos, *padecer* se torna superior a *agir*, pois a paixão, ao mesmo tempo que o envolve (e aqui convém sublinhar que *pathos* encerra a idéia de *passividade*⁹), transforma-o em perpétuo paciente. O amante medieval, que serve de paradigma a Lerenó, não encontra em si mesmo a causa de sua possível modificação, ela está em outro lugar, na amada, por isso nada pode contra o seu *padecer*, pois carece da potência do *agir*. Impossibilitado pela própria condição de amador de movimentar sua paixão, deixa-se ser por ela movido. Sua *passividade*, na economia poética, recebe outro nome: é escravidão adulatora, porque *oréxis*, a pulsão do desejo, mais uma vez foi saboreada como oferenda e súplica, mais uma vez encenou a dialética do senhor e do escravo¹⁰. Assim, não encontrando um corpo tangível onde repousar seu sentimento, concebido e experimentado como lugar sem lugar, o novo trovador encontra, no poema, a hipótese única, porque de fingimento feita, de levar o triste e coitado *eu* ao virtual lugar de um *tu*, de levar o sujeito condicionado ao objeto condicionador.

Se o amor dos *Cancioneiros Primitivos* se faz presente nas modinhas de Lerenó, delas não se ausenta o do *Cancioneiro Geral*. A tensão entre “*cuydar e sospirar*” que preside à construção da “lírica palaciana”, em que *cuydar* se decodifica como o pensar (*cuydar* é *cogitare*) que supre a privação amorosa, ao passo que *sospirar* (de *suspirare*) é o desejo que anseia pelo que lhe falta¹¹, ganha novos acordes nos poemas de Caldas Barbosa onde o amor também encontra expressão nos suspiros e cuidados:

*Amor feriu o meu peito
Com seu dourado farpão
E saíram pelas fendas
Suspiros do coração. (p.47)*

*Eu acordo em ti cuidando
Em ti cuidando me deito
Não é defeito o cuidado,
Ter amor não é defeito. (p.165)*

A poesia palaciana dos fins do século XV e primórdios do XVI, que revelou os conflitos noológicos que apontavam para o dilaceramento interior — poe-

sia que sedimentou a linguagem lírica de Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda que exprimem os conflitos de um *eu* em desavença consigo mesmo, e a de Jorge d'Aguiar que ilustra a cisão interior de um *eu* entre a razão e o coração, através do recurso sintático de conferir ao vocábulo "*coração*" o estatuto de vocativo, a condição de segunda pessoa do discurso — é recuperada por Caldas Barbosa, nos palácios portugueses do século XVIII, ainda não bafejados pelos ares libertinos de uma outra Europa, de uma outra razão. Tal como no quinhentismo, o Portugal setecentista não vivencia a díade pensamento/coração, ou, mais especificamente, idéia/corpo, como pares recíprocos, mas como pólos de uma relação antitética que se configura numa hierarquia de comando e obediência. Caldas Barbosa, espaço-temporalmente centrado, não aceitando a causalidade própria de cada um dos termos da díade, imaginando-os sempre contrastivamente, expõe a tensão do *eu-lírico* em agonia (movido pelo *agon*, pelo conflito), dirigindo-se a si mesmo como se fora outro de si. Desdobrado, o eu-emocional recebe o nome de *coração*, enquanto o eu-racional se nomeia *pensamento*. O sujeito poemático dirige-se ora ao coração, ora ao pensamento como se fossem uma segunda pessoa a quem a primeira aconselha, repreende, lastima:

*A mim já me não pertença
Nem eu mesmo já sou meu,
Amor fez que teu eu fosse,
Por amor inda sou teu . (p.53)*

*Basta, Pensamento, basta
Deixe-me enfim descansar;
Um bem, que ser meu, não pode,
É um tormento lembrar: (p.61)*

Tal como ocorre nos vilancetes e cantigas do *Cancioneiro Geral*, as redondilhas que o "*Brasileiro papagaio*" repete documentam, ao lado da ruptura íntima, uma dialética temporal passado/presente que efetua a crônica da paixão. Ao ontem feliz corresponde o engano, e ao hoje infeliz, o desengano; ou, então, ao desditoso presente corresponde um coração cativo, ao ditoso passado, um vazio coração. O tempo que registra a história da subjetividade em desassossego também registra a estultice do amator que não soube aprender com os sofrimentos passados e que, no presente, recai , outra vez, no doce engano da paixão:

*Quando eu não amava,
Alegre vivia,
Agora, que amo,
Perdi a alegria. (p.22)*

*Coração, pois tu quiseste
Amar por empenho teu;
Que morras, que vivas triste,
E que culpa tenho eu?
Coração, não te lembraste
Do que já te sucedeu?
Tornaste outra vez a amar,
E que culpa tenho eu? (p.75)*

A temática amorosa que se desenvolve na lírica de Caldas Barbosa se delinea, de maneira mais precisa, como ressonância camoniana, amarrando o olhar, a mulher, a natureza e a saudade com os laços da mudança e do desconcerto. Os olhos do amador espelham sinceridade, os da amada nem sempre se deixam traduzir da mesma maneira. O eu-lírico, porém, intui que estar o objeto do amor no ângulo da visão do amador é a gênese de todo um complexo psicológico de contraditórios sentimentos. Tal como a camoniana musa, a de Lerenó também "*Tem um certo mover d'olhos*" (p.41) capaz de acionar os regimentos de Cupido: "*Desde o primeiro momento, / Em que viste o gesto meu, / Desde então me cativaste / Com que gosto inda sou teu!*" (p.50). O sujeito lírico sabe que só ao cruzar seus olhos com os da amada pode ter certeza de que ela também o vê. Condiciona, então, sua felicidade ao campo visual de sua musa: habitá-lo é ser feliz, dele ausentar-se é ser triste: "*Os olhos que me alegravam / Não me deixa Elfina ver; / Negada a minha alegria / Serei triste até morrer,*" (p.29). O sentimento amoroso se projeta, assim, no olhar, e o amador vive a paixão através de mudanças e de incertezas, pois os olhos da amada ora se mostram afirmativos, ora negativos se mostram, desconcertando o amador que não consegue descobrir o que apresentam de essência, o que apresentam de máscara: "*Se teus olhos inquietos / Dizem sim, e dizem não, / Vão de perto percebê-los / Suspiros do coração*" (p.48). O amor, que pelos olhos penetra na alma e no sangue, é compreendido na dualidade da ascética a doração e do desejo de posse. Assim como ocorre na lírica camoniana, a *Viola de Lerenó* celebra a dicotomia quando, cantando a paixão, diz: "*Um puro amar é virtude / É crime amar de apetite*" (p.79). Deixando-se prender pelo olhar, Lerenó, amante à maneira de Camões, é sedutor que no e pelo olhar se deixa seduzir. A percepção é que impõe a desejante aventura de viajar na fantasia e na imaginação para um outro que já foi introduzido na pupila que o olhou e o prendeu. A hipertrofia da ocularidade é, em Lerenó, tentativa de decifração dos segredos mais íntimos do outro e de si, jogo de sedução que implica em gozo e em angústia, vontade subjetiva de olhar e ver, de ver e apreender a causalidade objetiva: "*Se ainda não sabes, / Meu bem, que és meu bem, / Pergunta aos teus olhos, / O que nos meus vêem.*" (p.169).

A mulher, tal como em Camões, é pintada por Lerenó com antitéticas cores: ora é angelical, despertando no eu-lírico um “*amor sempre puro*” que “*Nem aspira, nem se atreve*” (p.87), ora é “*venenosa Serpê*” que “*fez voar vivos desejos*” (p.112-113). A dicotomia feminina será cantada pelo “Brasileiro papagaio” através de um *ABC*. Caldas Barbosa aprendeu com o grande poeta português que o poema é lugar alquímico capaz de conciliar os opostos inconciliáveis, por isso, nas estrofes do *ABC*, reúne vícios e virtudes da amada, fazendo-a ganhar, no espaço do poema, paradoxal perfil em que o sim e o não se registram pela mesma letra:

Uma Menina

Quer que eu lhe dê

Lições de Amores

Por A. B. C.

A. — *É amante*

Não ardilosa:

B. — *É benigna,*

Não buliçosa:

C. — *É constante*

Não curiosa:

Tome, Menina,

Lição gostosa. [...] (p.159)

Ainda seguindo Camões, Lerenó aperfeiçoou a arte de jogar com as palavras, explorando-lhes o som e o sentido. Destarte, os substantivos com que nomeia as mulheres são ardilosamente escolhidos de modo a caracterizarmos, ou como angelicais ou como lascivas, através de um ludismo fono-semântico. *Lília* se compara ao *lírio*, em que abelhas sugam o mel; *Almena* é *alma* que sobre a alma do eu-lírico exerce seu poder; *Amira*, anagrama de *Maria*, encontra nesta o paradigma da pureza; *Armania* é *arma* que faz disparar o desejo, ou é a adversária com quem o coração trava guerra; *Lesbina* é a musa sáfica que acende o instinto. Ainda à maneira do vate lusíada, o pastor Lerenó encontra, na natureza, a cadeia imagística com que metaforiza a mulher. Na amada se inscrevem os quatro elementos: ela é ar, pela volubilidade com que se apresenta ao sujeito poético como promessa que não se cumprirá; ela é água, em que o amante submerge, ou é água que dos olhos dele brotam pela dor da paixão não correspondida; ela é terra que se renova ao sabor das estações, o sujeito cíclico da mudança; e ela é fogo — o modinheiro, como seu mestre, conceitua o amor igneamente: “*Que sinto nas águas?/Tão grande calor!/É que Amor é fogo/E aqui vive Amor!*” (p.165). Se a idealização da mulher a configura como manifestação corpórea dos quatro elementos, o sujeito poético buscará na mitologia escandinava o substantivo próprio que a nomeie: *Elfina*, como *Elfo*. A

idealização arcádica da natureza serve, assim, ao sujeito poético de meio analógico para enaltecer, superlativamente, a beleza da amada. Desse modo construídas, as mulheres que povoam a obra de Lerenó podem habitar o panteon das musas, porém não o habitam como estátuas, posto que nunca são iguais a si mesmas, variam para desconcertar o amador. De uma a outra musa, de um a outro amor, o eu-lírico experimenta o sofrimento, pois a mudança não se efetiva nunca como a harmonia do encontro de alma ou de pele. O arcádico pastor quis imitar a racionalidade de Camões na experiência maior do desconcerto, concluindo, como seu mestre, que mais desarmônico é o mundo quando muda para os outros de uma forma e para o poeta de outra: "*Provar da Sorte a mudança/ Meu Pensamento bem quis; / Mas a que muda nos outros/ Sempre me quer infeliz*" (p. 62). Movido pelo desconcerto da paixão, o cantor nomeia a musa com um nome-epíteto: *Dorila*, amada-dor, e à natureza se recolhe para confidenciar-lhe seu sofrer. No isolamento do mundo verde, do *locus amoenus* propício ao amor, o sujeito sente intensificar seu pessoal drama de estar infeliz, em contraste, portanto, com o espaço idílico (*idylia* tinha entre os clássicos o sentido de *imagens*¹², imagens felizes):

*Lerenó, o fiel Lerenó,
Aqui se veio encostar,
A sombra deste alto freixo
Ao som da Lira a chorar
Amor de longe o escutava,
Equilibrado no ar;
Pareceu gostar de ouvi-lo
Ao som da Lira a chorar.[...]
Só a lastimosa Eco
O tentou arremedar;
Também se ouviu entre as Penhas,
Ao som da Lira a chorar. [...]* (p.25-28)

Se o que é mudança para os outros, é para o sujeito-poético constância no sofrimento, só lhe restam duas alternativas. A primeira é reconhecer-se bafejado por maus fados, fazendo sua viola gemer o mesmo infortúnio que fez Camões maldizer o dia em que nascera: "*Logo ao dia de eu nascer / Nesse mesmo infausto dia, / Veio bafejar-me o berço/ A mortal melancolia*" (p.101). A segunda é cantar a saudade. Caldas Barbosa explorou o tema preferido da lírica portuguesa de duas formas. Primeiramente, no presente em que se encontra movido pela paixão, pede à amada que não o deixe, pois a mera hipótese da solidão o aterroriza: "*Amor, eu venho pedir-te/ Um favor, por piedade, / Dá-me dos teus males todos, / Mas nunca me dê saudades.*" (p. 123); a seguir, focaliza a nostalgia de um tempo outro em que o sujeito se julgava correspondido e se sentia, nesse engano ledó e cego, um homem feliz. Nostalgia de um outro tem-

po em que ainda desfrutava da presença de seu objeto de paixão, tempo recuperado como memória de cenas galantes à Watteau, imagens enquadradas em forma de élogos, *idylia*. A memória que solidificou as lembranças através do tempo recompõe a arqueologia do *eu*, sua história de buscas e desencontros. Refugiado na reconstituição memorialista, o eu-lírico encontra um outrora de múltiplas possibilidades e se vê eufórico nesse tempo. Contrapondo o outrora com o agora, filosofa sobre a disfórica certeza de que seu mundo se encontra desabitado, porque nele não encontra o amado rosto. O sentimento da saudade se desenha, então, entre o presente e o passado, entre o aqui e o alhures, entre a recordação e o desejo. O canto que celebra a saudade presentifica, enquanto retrospecção, a pungente memória de uma ausência, e, ao mesmo tempo, enquanto prospecção, encena o desejo feito lembrança. Assim, ao traduzir a glosa de Metastasio, *Partenza*, o eu-lírico, que prevê que o amador pode vir a sucumbir de saudade, propõe uma pergunta indireta à musa sobre um futuro reencontro: "*Ah! quem sabe linda Nize / Se a saudade o acabará; / Ou se a ela resistindo / Inda a ver-te tornará.*" (p.111). A saudade adquire a densidade psicológica de certeza da solidão, sendo, portanto, vivida no seu sentido etimológico (de *solitate* > *soedade*), como consciência dolorosa de uma ausência: a ausência de diálogo com o outro da paixão. Ferido por esta certeza, o violeiro, como Camões, impregnou suas modinhas de um sentimento que não se contenta com o desejo de regressar no tempo, sua saudade quer mais, pois se tece à procura de seu objeto: "*A saudade se esvoaça / Torna a posse ao seu lugar*" (p.35). Ironicamente, contudo, o sujeito poético, que teme sucumbir pela vivência da saudade, reconhecendo que a palavra poética é máscara, denuncia o poema como lugar do fingimento:

*Ouvi Pastoras ouvi-me,
Que eu declaro uma verdade:
Os vossos amantes mentem,
Não se morre de saudade.*
Estrilho
*Se de saudade alguém morrera
pobre Lereno já não vivera. (p.143)*

Ao intitular a coletânea de suas modinhas, Caldas Barbosa sintetiza elementos importantes da música setecentista. A música erudita da época procurou se avizinhar da emoção, da subjetividade, operando a passagem da polifonia clássica para o chamado "estilo galante" que liberou a individualidade do instrumento. O novo idioma musical combinou a delicadeza com a ternura e a emoção, em benefício do enriquecimento da dimensão melódica, sem olvidar a clareza racional.¹³ Os músicos do século XVIII souberam apreciar a máxima horaciana de que só seria capaz de comover aquele que comovido se encontrasse e, por conta disso, procuraram a expressão artística que simulasse a sin-

ceridade, para deleitar um novo público musical que já não ouvia música apenas na igreja e nos teatros de ópera, mas também nas academias e em concertos particulares.¹⁴ A música popular seguiu um caminho semelhante, principalmente aquela que, tal como a erudita, era executada em salões de apalaçadas residências para uma seleta tertúlia, educada ao gosto das academias. Tal era a música de Caldas Barbosa. O modinheiro, ao intitular sua coletânea, aponta, primeiramente, para o caráter musical de que a investe. Ao considerar a “*viola*”, lembra o salto da música galante em direção à individualidade do instrumento e, concomitantemente, ilumina o caráter popular de suas modinhas (“*viola*”, aqui, se compreende como uma derivação regressiva do substantivo “*violão*”, instrumento preferido para o acompanhamento das cantigas populares). Em segundo lugar, enfatiza o sujeito produtor (executante da música e do canto, autor da letra poética), sugerindo, assim, o centramento poético na subjetividade. Lerenó valoriza a emoção, ao utilizar, de preferência, a primeira pessoa, restringindo a convenção arcádica que delega a voz lírica a um fictício pastor; quando transpõe em palavra e música seus estados anímicos. Cantor de saraus, Caldas Barbosa conforma suas modinhas a seu público ouvinte. Os poemas de *Viola de Lerenó* são elaborados por um certo “sentimento do interlocutor”.¹⁵ Os aficionados à música, no século XVIII, são, na maioria, mais passivos que os de épocas anteriores, porque a praticam menos, são mais ouvintes que executores.¹⁶ Como todo público, o oitocentista se comprazia ouvindo o já ouvido, cantando e recitando modelos que já haviam formado um padrão de gosto. Lerenó compôs suas modinhas de acordo com seu público português. Respeitou-lhe a preferência temática, reproduzindo o canto de vates portugueses que lhe foram anteriores e, também, de poetas seus contemporâneos (além das ressonâncias acima referidas, há em Caldas Barbosa características de um pré-romantismo, à maneira de Bocage, tendente a conferir dramatismo aos poemas. Como seu colega de Arcádia, o artista brasileiro parece preferir ao enunciado canônico, que sobre a ação se centra, as seqüências oracionais reticentes, exclamativas e interrogativas que convocam o interlocutor, em geral a amada, que não lhe corresponde. Tal procedimento, nas letras portuguesas, inicia-se com Bocage e, em pleno vigor do romantismo, encontra seu apogeu em *Folhas Caídas*, de Almeida Garrett). Lerenó aliciou seu público, portanto, com a intertextualidade. Conformando-se à platéia, Caldas Barbosa impregnou suas modinhas de máximas do refraneiro português, por vezes repetidas literalmente, por vezes sugeridas pelos poemas, tais como: “quem canta seus males espanta”, “amor com amor se paga”, “os olhos são janela do corpo e espelho da alma”, “amor é o tempero da vida”, “o vento leva as palavras”, “tudo cura o tempo”. Através desses provérbios, traduziu, com o sotaque da colônia, um universo mental, axiológico e psicológico ao estilo da metrópole. Conformado ao público, o pastor Lerenó teceu seu canto de frases feitas que reproduziam populares hábitos: por exemplo, ao procu-

rar na flor a resposta que o angustia, consultará: “*Bem me queres, mal me queres*” (p.55); ao referir-se aos murmúrios que corriam sobre seus malogrados amores, dirá que “*Andam em bocas do mundo*” (p.92), jogando com a frase feita tanto no sentido figurado com que é empregada, quanto num sentido literal que alude ao sucesso das modinhas que justamente tematizavam os amores infelizes. Tais frases denotam um saber coletivo e, algumas vezes, são, por isso mesmo, transformadas em estribilhos pelo poeta. Exemplar é uma longa cantiga, composta por doze quartetos que terminam pelo verso “*Bateu asas e voou*” (p 72-74), o qual adquire o caráter de refrão a ser entoado pelos ouvintes. São inúmeras as modinhas que exploram semelhante recurso, uma das estratégias de Lerenó para sintonizar-se com seu público. Outro artifício utilizado pelo cantor para suscitar a cumplicidade da platéia é a exploração das características musicais dos versos: aliterações, assonâncias e consonâncias, repetições de palavras, ou de seus cognatos (ecos longínquos do *dobre* e do *mosdobre* medievais), rimas internas, correlações anafóricas, onomatopéias, sons que se combinam para acostumar e educar os ouvidos, propiciando ao público a descoberta antecipada daquilo que será demonstrado pelo desenvolvimento da modinha. Outras vezes são deixadas em suspense perguntas cuja resposta a rima sugere. Alicia o público, também, com uma intratextualidade: há modinhas que são compostas como respostas a anteriores, motivos e versos de umas são repetidos em outras, como acontece com as cantigas “*Nada de saudades*” (p.123) e “*Não se morre de saudade*” (p.143). O verso “*Dividido em a-metade*” viaja da primeira para a segunda cantiga, confirmando que cada amador que sente saudade atualiza e ritualiza o castigo dado por Zeus aos primitivos humanos, evidenciando o que o mito platônico pretendeu fixar com a narração de tal castigo, isto é, a certeza de que o amor é a busca de uma unidade quebrada, de uma totalidade fendida.¹⁷ Caldas Barbosa sentiu o apelo musical da redondilha, que é o metro mais popular e cantante da língua portuguesa. Adotou a quadra como estrofe ideal e perseguiu a isorritmia dos versos, submeteu as redondilhas a um esquema invariável, retomado em cada quadra, conferindo, assim, às modinhas o estilo das tradicionais melopéias encantatórias, concebendo-as como um rondó. Através desses recursos, a platéia podia acompanhar o cantor, fazer coro com ele, com ele celebrar as emoções.

As modinhas do “*Brasileiro papagaio*”, ao efetuarem a repercussão de outros cantos, recitando a aventura poética que as antecedeu e apontando para outras aventuras que as haveriam de seguir, ilustraram que os poetas aprendem nos poetas o segredo da transfiguração da palavra em poema. Caldas Barbosa, ao harmonizar a memória da literatura, dos trovadores a Camões, de Camões a Bocage, juntou sua voz a essas vozes e com elas compôs o canto novo que anunciaria o de Garrett. O “*Brasileiro papagaio*”, com saber não de experiências feito, mas lido, descobriu que o amor só se exprime pela interlocução,¹⁸ só na intermediação discursiva a paixão encanta e se canta.

Caldas Barbosa, apesar de possuir “méritos superiores aos que as sátiras lhe atribuem”,¹⁹ ficou aquém dos poetas cujos cantos ouviu e fez repercutir. Aprendeu o segredo da transfiguração das palavras em poema, mas não aprendeu o alquímico segredo dos grandes poetas, não conseguiu transformar o poema em ouro. Sabia-se “*papagaió*” que jamais atingiria a condição de cisne, nem entre os cisnes do Tâmisia, condição a que não aspirava, nem entre os cisnes do Tejo, a que almejava, pois neles se inspirou.

Bibliografia:

- BANDEIRA, Manuel. “Domingos Caldas Barbosa”. In: _____. *Noção de História das Literaturas*. Ed. Fundo de Cultura: Rio de Janeiro, 1960.
- BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Imprensa Nacional: Rio de Janeiro, 1944.
- CANDÊ, Roland. “Eclósion de las formas instrumentales clásicas” e “La música clásica y el siglo de las luces”. In: _____. *Historia universal de la música*. Aguilar: Madrid, 1981. t.1.
- CÂNDIDO, Antônio. “Poesia e música em Silva Alvarenga e Caldas Barbosa”. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira*. Martins Ed.: São Paulo, 1964. v.I.
- COUTINHO, Afrânio (dir). “Poetas de transição”. In: _____. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio-Eduff, 1986.
- CHAUÍ, Marilena. “Laços do desejo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Desejo*. Cia. das Letras: São Paulo, 1990.
- CIDADE, Hernâni. “Barbosa, Domingos Caldas”. In: COELHO, Jacinto do Prado (dir.). *Dicionário de Literatura*. Cia. Brasileira de Publicações: Rio de Janeiro, 1969. v.I.
- LEBRUN, Gérard. “O conceito de paixão”. In: CARDOSO, Sérgio[etal.]. *Os Sentidos da Paixão*. Cia. das Letras, São Paulo, 1987.
- LOPES, Oscar. “Dáfnis e Clóe no Barroso”. In: _____. *A Busca de Sentido*. Lisboa: Caminho, 1994.
- LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e Poesia. Relógio d'Água*: Lisboa, 1987.
- PEIXOTO, Afrânio. “Domingos Caldas Barbosa”. In: _____. *Panorama da Literatura Brasileira*. Cia. Ed. Nacional: Porto Alegre, 1940.
- PESANHA, José Américo Motta. “Platão: as várias faces do amor”. In: CARDOSO, Sérgio[et al.]. *Os Sentidos da Paixão*. Cia. das Letras, São Paulo, 1987.
- SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. “Irradiação e evolução da Poesia Arcádica”. In: _____. *História da Literatura Portuguesa*. Porto ed., Porto, [s/d].
- SENA, Jorge de. “Domingos Caldas Barbosa”. In: _____. *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Edições 70: Lisboa, [s/d].
- SODRÉ, Nelson Werneck. “Evolução Colonial. Padres e Letrados”. In: *História da Literatura Brasileira*. Difel: São Paulo, 1982.

Notas

1. COUTINHO, A. (1986), p.241.
2. SODRÉ, N. W. (1982), p. 128.
3. BANDEIRA, M. (1960), p. 444.
4. CÂNDIDO, A. (1964), p.155.
5. SENA, J. (s.d.), pp. 185-192.
6. COUTINHO, A. (op. cit), p.242.
7. Foi mantida a ortografia do original, tanto em *desassivar*, quanto em *siso*.
8. ARISTÓTELES, apud LEBRUM, G. (1987), P.19.
9. LEBRUM, G. (op. cit), p. 17.
10. CHAUÍ, M. (1990), p. 27.
11. CHAUÍ, M. (op. cit), p. 23.
12. LOPES, O. (1994), p. 262.

13. CANDÉ, R. (1981), t. 1, p. 520.
14. CANDÉ, R. (1981), t. 1, p. 548.
15. CÂNDIDO, A. (1964), p. 55.
16. CANDÉ, R. (1981), t. 1, p. 549.
17. PESSANHA, J.A.M. (1987), p. 94.
18. PESSANHA, J.A.M. (op. cit), p. 90.
19. CIDADE, H. (1969), t. 1, p. 86.