



UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL – UFFS
 CAMPUS CHAPECÓ
 CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS
 PORTUGUÊS E ESPANHOL - LICENCIATURA

Folha de Aprovação

Aos dez dias do mês de dezembro do ano de 2015, às 14 horas, na sala 201, Bloco A, do *campus* Chapecó, da Universidade Federal da Fronteira Sul, em Chapecó- SC, reuniu-se, para a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado por **Ana Carolina Haupenthal**, matrícula **121801020**, intitulado **A PAIXÃO PELA IMAGEM NA OBRA GLAURA DE MANUEL INÁCIO DA SILVA ALVARENGA**, a Banca Examinadora composta pelos professores: **Valdir Prigol** – Orientador e Presidente; **Santo Gabriel Vaccaro (UFFS)**, **Marcia de Souza (Unochapecó)** – arguidores; e **Mary Neiva Surdi da Luz (UFFS)** – membro suplente, sendo aprovado (aprovado/reprovado) o trabalho, atribuindo-lhe nota 9,5. Nestes termos, esta folha de aprovação segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora e pela graduanda. Chapecó-SC, dez de dezembro de 2015.

Nome do Presidente

Valdir Prigol

Nome Membro da Banca

Marcia de Souza

Nome Membro da Banca

Santo Gabriel Vaccaro

Nome Suplente da Banca

Nome Graduanda

Ana Carolina Haupenthal

A paixão pela imagem na obra *Glaura* de Manuel Inácio da Silva Alvarenga¹

Ana Carolina Haupenthal²

anninha_cco@hotmail.com

RESUMO: Neste trabalho propomos a análise dos elementos utilizados para a construção da imagem poética de Glaura na obra *Glaura* (Poemas Eróticos, 1799) de Manuel Inácio da Silva Alvarenga, levando em consideração os que remetem à construção do cenário, pois estão intrinsecamente ligados à composição da imagem. Para a referida análise nos apoiamos em quatro teóricos que permeiam as discussões, são eles: Antonio Candido (2009) com suas contribuições acerca da musicalidade que perpassa a obra, Alcir Pécora (2009) que nos auxilia com os elementos constitutivos do *locus*, Giorgio Agamben (2007) firma o conceito referente à *ninfa* e Wolfgang Iser (1996) que contribui com as características de fingimento e as máscaras utilizadas pelo eu lírico da Arcádia. Ao final deste trabalho concluímos que o eu lírico, ao construir a imagem de Glaura, também se auto constrói através de comparações, portanto, a paixão pela imagem transpassa a criação/pintura de outro ser e acaba por construir uma imagem de si projetada em pastor.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem. Glaura. Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Musicalidade. *Locus Amoenus*.

RESUMEN: En este trabajo proponemos el análisis de los elementos utilizados para la construcción de la imagen poética de Glaura en la obra *Glaura* (Poemas Eróticos, 1799) de Manuel Inácio da Silva Alvarenga, llevando en consideración los que remiten a la construcción del paisaje, pues están intrínsecamente ligados a la composición de la imagen. Para el referido análisis nos apoyamos en cuatro teóricos que permean las discusiones, son ellos: Antonio Candido (2009) con sus contribuciones acerca de la musicalidad que permea la obra, Alcir Pécora (2009) que nos auxilia con los elementos constitutivos del *locus*, Giorgio Agamben (2007) firma el concepto referente a la *ninfa* y Wolfgang Iser (1996) que contribuye con las características de fingimiento y las máscaras utilizadas por los yo líricos de Arcadia. Al final de este trabajo concluimos que el yo lírico al construir la imagen de Glaura, también se auto construye a través de comparaciones, por lo tanto, la pasión por la imagen traspasa la creación/pintura del otro ser y se cierra por construir una imagen de si propio proyectada en pastor.

PALABRAS CLAVE: Imagen. Glaura. Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Musicalidad. *Locus Amoenus*;

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho investigamos a construção poética da imagem de Glaura da obra *Glaura* (Poemas Eróticos, 1799) de Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749 – 1814).

A referida obra possui em sua construção elementos que nos remetem ao “*locus amoenus*” (PÉCORA, 2009), e também traz elementos da mitologia, exaltação da pureza, da beleza, da natureza, da ingenuidade e dos sentimentos puros e espontâneos que os pastores têm pelas suas pastoras/ninfas, traços e elementos que são encontrados nas obras ligadas ao movimento árcade. São essas características que fazem com que a exaltação da simplicidade

¹Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó, como requisito parcial para aprovação no CCR Trabalho de Conclusão de Curso II. Orientador Prof. Dr. Valdir Prigol.

²Acadêmica da 9ª fase do Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó.

dos versos seja ainda maior. É constituída também por um lirismo, este composto por suavidade e musicalidade/sonoridade que ao lermos nos remetem a outra dimensão, um lugar onde a tranquilidade e a leveza imperam.

Composta por rondós e madrigais, percebemos que suas construções possibilitam o deslocamento do leitor para o interior de seus poemas e, por esses terem encantamento melódico/rítmico, podemos apreciá-los sem detenção do conhecimento do período em que foram escritos e publicados.

A partir das leituras de Candido e Pécora, observamos que a obra *Glaura* tem grande importância no quadro cultural e literário brasileiro por sua magnitude e, embora não tenha sido evidenciada à sua época, é de grande valia para a Literatura Brasileira. Desse modo, a musicalidade e poética dela elevam as características do estilo do período literário. Tanto nos rondós quanto nos madrigais, o autor deixa suas marcas inconfundíveis; a descrição, os elementos constitutivos, a suavidade, a musicalidade e a clareza para a construção da imagem envolvidos nos poemas contribuíram e influenciaram para a manutenção e o processo de formação do patrimônio cultural dessa grande área, a Literatura.

Nesse contexto e através desses elementos que constituem os poemas de Silva Alvarenga é que ocorrem nossas análises acerca da construção da imagem poética de Glaura. Essa análise parte da busca dos elementos constitutivos para a formação da imagem do ser amado perpassando os três momentos da obra: criação, exaltação e perda/morte, sempre considerando o olhar do eu lírico sobre o ser amado.

Desse modo, nossa hipótese, no desenvolvimento desta pesquisa, é que há certa “superficialidade” no lirismo de Silva Alvarenga, ou seja, os poemas constroem o “sentido” de uma pastora que não se “materializa” nem como pessoa humana muito menos como personificação da natureza, e são esses traços que se fundem e tornam essa imagem superficial, pois nos deixam a percepção de uma imagem bidimensional, de uma forma mais sucinta, utilizando as palavras de Alcir Pécora (2009), é uma oscilação “entre o existencial e o psicológico”, e é esse superficial que projeta a alma do ser adorado com tamanha profundidade que é impossível desligar-se desse amor e do ser amado mesmo após a sua morte.

Essa construção da imagem se dá a partir dos elementos dispostos na obra, dentro de cada poema, transformando a imagem de Glaura a cada instante. Em determinados momentos ela parece ser humana caracterizada por traços da natureza, em outros parece ser imaginária e necessita tanto dos elementos naturais como dos traços humanos para poder ser descrita. São esses os aspectos que embasam toda a construção e culminam na descrição da imagem de

Glaura, ou seja, como afirma Pécora (2009), esse realismo inverossímil nos faz crer que essa ninfa/pastora pode ser real. Percebemos também essas características em Agamben (2007, [p. 06?]) que nos diz, a partir dos estudos de Warburg, que “[...] a ninfa constitui o exemplar canônico – não respondia tanto as razões de ordem técnico-científica ou estética, quanto à sua obsessão por aquilo que se poderia chamar de a ‘vida das imagens’.”.

A ênfase no estudo da imagem deve-se pelo fato de que toda a obra é construída sobre Glaura, as recordações, lembranças e memórias – imagens – que o eu lírico tem de sua amada não percorrem um caminho cronológico e são esses traços que possibilitam a percepção de ambiguidade na obra. Essa historicidade e temporalidade arbitrarias se fazem necessárias para a composição de Glaura, são elas que permitem que a ninfa transite entre “o existencial e o psicológico”, Pécora (2009), tanto do eu lírico quanto do leitor.

Os traços constituintes da obra e o estilo do autor influenciaram não somente outros autores, como também continham especificidades peculiares do Arcadismo em toda sua dimensão, como destaca Candido (2009), já evidenciava sutilmente os traços do novo movimento que estava por vir, o Romantismo.

Portanto, no decorrer deste trabalho verificamos como ocorre a construção da imagem de Glaura e quais são os procedimentos que o eu lírico utiliza para essa construção, de modo que nos leve a compreender a poesia a partir da obra de Silva Alvarenga.

2 LEITURAS PARA LER GLAURA

As análises a serem realizadas neste artigo serão embasadas teoricamente pelos autores Antonio Candido (2009), Alcir Pécora (2009), Giorgio Agamben (2007) e Wolfgang Iser (1996). Suas análises darão suporte para as reflexões analíticas que propomos acerca da construção da imagem de Glaura.

Esses quatro autores são de grande valia para a leitura de *Glaura*. Candido e Pécora analisam os aspectos de musicalidade e *locus amoenus* na referida obra, respectivamente, que para a leitura da imagem, são elementos importantes, uma vez que contribuem para a formação de imagens em consonância com a imagem de Glaura.

Já Agamben, em seu estudo, analisa os comportamentos da ninfa em relação ao homem e o homem em relação à ninfa. Seu trabalho não é diretamente ligado à obra de Silva Alvarenga, entretanto, ele tem importância relevante em nossas reflexões, pois o eu lírico, em *Glaura*, constrói a imagem do ser amado, sua ninfa pastora, de modo que conseguimos visualizá-la através dos aspectos apontados por Agamben.

Iser analisa os atos de fingir e as máscaras do eu lírico. Seu estudo é muito pertinente para a compreensão de como a paixão pela imagem surge, pois é através da autoprojeção do eu lírico que essa paixão se inicia, culminando na projeção da imagem de outro ser que possui características próprias e passível de ser amado, a ninfa. Assim como Agamben, Iser não possui seu trabalho diretamente ligado à *Glaura*, contudo, suas reflexões nos auxiliam de maneira expressiva para as análises.

2.1 Antonio Candido e a musicalidade

Em seu livro *Formação da Literatura Brasileira* (1959), Antonio Candido analisa a musicalidade em *Glaura* e nos mostra a ocorrência desse elemento na poesia de Silva Alvarenga, separando sua análise entre os rondós e os madrigais.

Os rondós têm uma estrutura constitucional invariável, ou seja, apresentam uma regularidade do esquema estrófico e métrico.

Candido nos relata que a construção poética dos rondós na obra é parecida com a estruturação dos poemas de Metastasio, ou seja, que Silva Alvarenga aplicou o que conhecia da obra do poeta romano a suas criações e com isso surgiu o rondó. A musicalidade desse esquema de versos (rondós) se dá pelas combinações entre as rimas internas, isto é, o final do estribilho vai rimar com o final de cada quadra que compõe a oitava. Candido a chama de “rima diretória” e diz que ela é muito simples, pois quase sempre termina em *AR*, *ER* e *OR*. No rondó VI, *A praia* (ALVARENGA, 1996, p. 49-50), é possível perceber a construção do rondó – estribilho e as quadras que compõem a oitava – e temos a musicalidade instituída através da terminação em *AR*:

*Quem por ti de amor desmaia,
Nesta praia geme e chora:
Vem, Pastora, por piedade
A saudade consolar.*

Não receiam sempre os montes
Co’as delícias de Almatéia:³
Vem, ó Glaura, a ruiva areia,
Rio e fontes animar.

Ninfa ingrata, não te escondas;
Teme os ásperos abrolhos;
E com teus serenos olhos

³ Na mitologia grega e romana, a cabra que amamentou Zeus (Júpiter). Um de seus cornos era chamado cornucópia ou corno da abundância, porque se tornaria o que quer que seu dono desejasse. (ALVARENGA, 1996, p. 49).

Vem as ondas acalmar.

Outra característica apontada pelo autor é a de que os poemas têm uma construção introduzida pelas imagens que se condensam entre o real e o imaginário instituído pelos elementos da natureza e esse conjunto eleva na obra uma “fluidez musical” (CANDIDO, 2009, p. 146).

E assim vemos que o ritmo de *Glaura*, tão nosso e tão popular, é transposto do mais famoso poeta das línguas românicas no século XVIII. Com seu ouvido de músico, Manuel Inácio sentiu quanto essa melodiosa solução italiana afinava com a índole do verso leve português, e a nossa tendência para a melodia epidérmica. Usando-a sistematicamente, deu-lhe cunho pessoal ao confiar-lhe a sua mensagem lírica, dignificando-a enquanto portadora de um roteiro afetivo cheio de inspiração colorida e delicada. Desse modo, firmou em nossa poesia a tradição da estrofe isorrítmica, sequiosa de música, prenunciando um aspecto importante da poética romântica. (CANDIDO, 2009, p. 148).

Com os madrigais ocorre uma estruturação diferente. São mais curtos e possuem uma elaboração mais acentuada, ou seja, nos rondós percebemos algo mais popular, porém, com sua inegável graciosidade; já os madrigais exaltam, além da graciosidade, a nobreza, pois têm uma rima diferenciada. Isso é, não são metricamente iguais e essa métrica faz com que a musicalidade do madrigal se comporte de maneira diferente do rondó, possuindo um timbre especial:

Após o rodopio estonteante do pitoresco nos rondós, encontramos aqui o brilho do mundo exterior serenado e disciplinado, num equilíbrio feliz entre as exigências afetivas, o encantamento plástico e sonoro, a solução intelectual. As ondas da Guanabara, molhando a areia e polindo as rochas que amaciam para esposar a ternura do poeta; o verde intenso da folhagem tropical, manchada de cores, onde avulta a nobre mangueira, tantas vezes invocada; as morenas e os seresteiros transfigurados em ninfas e faunos; a discrição plástica do verso, que se aperta cheio de melodias contidas pelo esforço de lapidar, - todo esse brilho de Arcádia no trópico empresta aos madrigais um toque de verdadeira poesia que, por não se oferecer à compreensão epidérmica, como o violão sonoro dos rondós, retribui com achados de rara beleza quem se dispuser a senti-la com ouvido profundo. Neles, podemos realmente perceber a vitória da arte sobre o sentimentalismo, e aquela espécie de melancolia triunfal que assinala os momentos fortes desse terno cantador. (CANDIDO, 2009, p. 153-154).

Percebemos esse equilíbrio que Candido nos fala com o madrigal VI “*Neste áspero rochedo*” (ALVARENGA, 1996, p. 263):

Neste áspero rochedo,
A quem imitas, Glaura sempre dura,
Gravo o triste segredo
Dum amor extremoso e sem ventura.
Os faunos da espessura
Com sentimento agreste
Aqui meu nome cubram de cipreste;
Ornem o teu as Ninfas amorosas

De goivos, de Jasmins, lírios e rosas.

São essas características que diferenciam as duas estruturas poéticas utilizadas para dar musicalidade à obra *Glaura*.

2.2 Alcir Pécora e a composição do “locus”

Em seu estudo *O Amor da Convenção* (2009), Alcir Pécora trabalha com os elementos constitutivos do *locus* em *Glaura*, isto é, analisa como esses elementos são utilizados para a composição da obra.

Assim como Candido, Pécora descreve como estão dispostos os esquemas de versos. Os rondós com toda sua ingenuidade disposta entre estribilhos e duas quadras compondo as oitavas e os madrigais demonstrando sua nobreza e simplicidade em construções de oito a 11 versos. Além disso, Pécora descreve a construção do cenário como sendo campestre, ou seja, “um bosque afortunado ou aprazível” no qual ecoa os chamados do eu lírico pela pastora.

O mesmo rigor formal, patente nos esquemas sonoros e rítmicos, encontra-se na economia de suas tópicas. Com efeito, *Glaura* não tem mais assunto que a própria engenharia de construção do cenário campestre, que ecoa o apelo do pastor à ninfa muito amada. Em termos gerais, tal lugar retórico constrói-se como um bosque afortunado ou aprazível, cuja delícia reclama a da ninfa para ser plena, ou, ao contrário, como um bosque penetrado de má fortuna, em que a presença da musa amantíssima igualmente tarda. (PÉCORA, 2009, [p. 02?]);

Esse bosque é ao mesmo tempo um local onde o pastor revive suas lembranças com sua amada ninfa e seus tormentos pela desaparecimento dela, pois, ao reviver e regozijar as recordações dos momentos bons, a ausência transcende sua alma e o deixa submerso na dor do afastamento.

Tal ausência, insistentemente anunciada e amplificada por ecos e lisonjas partilhados por todo o mobiliário agreste do locus amoenus, cria as condições suficientes para que, nele, a manhã calórica e radiante passe veloz e, logo, caia a tarde, seqüência certa desta rigorosa sintaxe espaço-temporal. (PÉCORA, 2009[p. 05?]).

Esses “ecos e lisonjas” são percebidos nitidamente no rondó XXXII intitulado *Eco* (ALVARENGA, 1996, p. 153-156):

*Flébil Eco destas grutas,
Que me escutas rouca e triste,
Onde viste a bela Glaura
Feliz aura respirar?*

Sobre as penhas, sobre os vales
 Enviei ternos suspiros:
 E dos ásperos retiros
 Só meus males vi tornar.

Os suspiros lá morreram
 Lagrimosos e cansados;
 E a Pastora (ai desgraçados!)
 Não puderam encontrar.

*Flébil Eco destas grutas,
 Que me escutas rouca e triste,
 Onde viste a bela Glaura
 Feliz aura respirar?*

Perguntei ao claro rio
 Nos incultos arvoredos;
 Respondeu-me entre os rochedos
 O sombrio murmurar.

Acho a praia sem adorno:
 E pergunto às tenras flores,
 Ninguém viu os meus amores,
 E inda torno a perguntar.

*Flébil Eco destas grutas,
 Que me escutas rouca e triste,
 Onde viste a bela Glaura
 Feliz aura respirar?*

Pelo bosque se espalharam
 Minhas queixas amorosas:
 E co'as Driades saudosas
 Começaram a chorar.

Nem o campo me contenta,
 Nem os Zéfiros suaves:
 Busco em vão as brandas aves,
 Que afugenta o meu pesar.

*Flébil Eco destas grutas,
 Que me escutas rouca e triste,
 Onde viste a bela Glaura
 Feliz aura respirar?*

Duro amor, ingrato e fero,
 Que me oprimes noite e dia,
 Se me levas a alegria,
 Não espero mais gozar.

Verdes prados, pura fonte,
 Tudo, ó Glaura, desprezaste:
 Glaura! ah Glaura! E me deixaste
 Neste monte a delirar!

*Flébil Eco destas grutas,
 Que me escutas rouca e triste,
 Onde viste a bela Glaura
 Feliz aura respirar*

Pécora enfatiza a obra *Glaura* e busca mostrar que há uma perspectiva inverossímil, isto é, os versos de Silva Alvarenga são inundados de mitologia, animais místicos, pelo Fado, porém trazem traços nacionalistas em suas construções que nos remetem a algo palpável no mundo. Tentando incorporar à sua arte uma espécie de paraíso perdido.

[...] o bosque desgraçado de Glaura é mesmo bosque de folhas de papel e letras codificadas cujo principal interesse reside na força significativa gerada pelo estrito domínio da composição convencional, em seus limites precisos e desafiadoramente estreitos. (PÉCORA, 2009; [p. 02?]);

O pastor transcende sentimentos por sua ninfa adorada a cada verso exprimido, cada elemento composicional do *locus* evoca no eu lírico sensações ímpares. Desde o transcorrer dos dias que traz a ninfa para perto do pastor até o anoitecer que a faz se distanciar. Além do eu lírico, as plantas e animais ficam à espreita e à espera de uma nova aparição da imagem.

2.3 Giorgio Agamben e as ninfas

Em seu estudo *Ninfe* (2007), Agamben analisa diversos trabalhos e autores e discorre sobre as ninfas e as imagens. Todo tempo a imagem nos é apresentada como nossas criações, ou seja, como afirma Bill Viola, “[...] as imagens vivem dentro de nós... nós somos *database* viventes das imagens – colecionadores de imagens – e uma vez que as imagens entraram em nós, estas não cessam de transformar-se e de crescer.” (VIOLA apud AGAMBEN, 2007, [p. 02?]).

Para Agamben, as imagens são retratadas como “a vida em movimento”, ou seja, a representação do movimento que elas tomam a partir da memória que construímos de cada imagem. Agamben nos revela diversas maneiras de olhar mais profundamente para as ninfas e as imagens que ressignificam através da carga mnêmica, desse modo essas ressignificações só existem através da transmissão imagética passada entre gerações – gerações que precederam – que nos possibilitam alcançá-las.

As imagens são subjetivas, portanto, elas significam de maneiras diferentes para cada pessoa. “Isto é, o humano se decide nesta terra de ninguém entre o mito e a razão, na ambígua penumbra em que o vivente aceita confrontar-se com as imagens inanimadas que a memória histórica lhe transmite para restituir-lhes vida.” (AGAMBEN, 2007, [p. 09?]).

A ninfa se constitui de dualidade, por um lado se apresenta como ser “adâmico” e por outro como um ser espiritual. Esse duplo evoca a imagem que não se caracteriza por ser

humano ou apenas espírito, mas como algo que circula nesses dois âmbitos. Desse modo, o autor nos afirma que a adoração pela ninfa se caracteriza por sua transição entre o mundo real e o mundo espiritual.

A ninfa é a imagem da imagem, a cifra das *Pathosformeln* que os homens se transmitem de geração em geração e à qual deixam a sua possibilidade de encontrar-se ou de perder-se, de pensar ou de não pensar. As imagens são, portanto, um elemento decisivamente histórico; mas, segundo o princípio benjaminiano pelo qual se dá vida a tudo aquilo a que se dá história (e que aqui poder-se-ia reformular no sentido de que se dá vida a tudo aquilo a que se dá imagem), estas são, de alguma forma, vivas. Nós estamos habituados a atribuir vida apenas ao corpo biológico. Ninfal é, ao contrário, uma vida puramente histórica. Como os espíritos elementares de Paracelso, as imagens têm necessidade, para ser verdadeiramente vivas, que um sujeito, assumindo-as, una-se a elas; mas neste encontro – como na união com a ninfa-ondina – está ínsito um risco mortal. No curso da tradição histórica, de fato, as imagens se cristalizam e se transformam em espectros, de quem os homens tornam-se escravos e de quem sempre é preciso liberá-los novamente. (AGAMBEN, 2007, [p. 15?]).

Neste trabalho, Agamben nos diz que “amar significa amar uma ninfa”, portanto, amar uma ninfa significa amar uma imagem, ou seja, há paixão pela imagem e isso se reflete em toda a obra *Glaura*.

Portanto, a partir de Agamben, podemos ler *Glaura*, pois o eu lírico se utiliza dessa imagem que o habita para descrevê-la. A imagem mnêmica está ressoando no tempo, a imagem não é original nem cópia, é uma composição/fusão entre o real e o imaginário, ou seja, feita de tempo e memória.

2.4 Wolfgang Iser e os atos de fingir

Em seu livro *O Fictício e o Imaginário* (1996), Wolfgang Iser aborda em seus dois primeiros capítulos “os atos de fingir” e a “bucólica da renascença como paradigma da ficcionalidade literária”. No prefácio, Iser inicia com a seguinte colocação: “A literatura necessita de interpretação, pois o que verbaliza não existe fora dela e só é acessível por ela.” (ISER, 1996, p. 07). Ou seja, a literatura necessita de seus leitores e das leituras desses para ser interpretada e ser acessível.

No primeiro capítulo, Iser aponta os atos de fingir e nos mostra que existe uma relação de oposição entre a ficção e a realidade, isto é, o nosso “saber tácito” distingue de modo que para ser ficção existe a eliminação do que se caracteriza para a realidade. A partir desse conceito, surge um novo elemento que é denominado pelo autor de a “tríade do real, fictício e imaginário”, deixando claro que o texto ficcional tem muito do real, ou seja, faz referência à

realidade, porém não se esgota no real e temos desse modo a repetição que Iser denomina como ato de fingir, a qual não pertence a uma realidade repetida, portanto, “Se o fingir não pode ser deduzido a realidade repetida, nele então emerge o imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto.” (ISER, 1996, p. 14). Esse ato de fingir é uma transgressão de limites, ou seja, “[...] o imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência, manifestando-se em situações que, por serem inesperadas, parecem arbitrárias, situações que ou se rompem ou prosseguem noutras bem diversas.” (ISER, 1996, p. 14-15).

Entretanto, o autor afirma que “[...] o fingir tampouco é idêntico ao imaginário.” (ISER, 1996, p. 15), pois o fingir é relacionado com o estabelecimento de um objetivo e as representações devem ser mantidas e é através delas que a condição para o imaginário surge, portanto, diferenciando-se do fictício. O imaginário, no ato de fingir, adquire uma determinação que não é sua, ou seja, possui, como nos coloca Iser, “um atributo de realidade”.

O ato de fingir como irrealização do real e a realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central que permite distinguir até que ponto as transgressões de limites que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado, e (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado. (ISER, 1996, p; 15-16).

O autor também nos traz o conceito de que o texto ficcional transforma-se em um *como se*, pois ele contém muitos fatos da realidade que são retirados tanto do contexto sociocultural como da literatura prévia do texto, ou seja, o texto ficcional ganha um caráter de realidade reconhecível no todo. Contudo, ainda é um fingimento.

Esse modo de compreender o literário, apontado por Iser, surge com o Arcadismo mediante as leituras que o autor faz das *Éclogas* de Virgílio fazendo um histórico sobre o início da Arcádia e os comportamentos dos pastores. Ele enfatiza que, no começo, os autores faziam uma espécie de jogo, através de cantos pastoris, no qual havia dois pastores que disputavam algum animal e que estavam sendo julgados por um juiz. Com o tempo esses pastores foram perdendo essas características e transformando-se em pastores que queriam encantar as suas amadas, mas que para isso esses pastores-poetas transpunham um mundo no outro, isto é, um mundo tal como se fosse um mundo real e outro idealizado.

Nesses poemas, como em todos os poemas da Arcádia, a natureza tem o lugar de destaque, principalmente quando esse lugar significa o *locus amoenus* do pastor. É desse modo que esses poetas-pastores demonstram a sua relação com a natureza, como afirma Iser (1996, p. 50): “Uma natureza, representada pela escrita, faz com que a natureza se converta

em imagem para a escrita.”, ou seja, eles representavam-na através de suas canções.

O romance pastoril foi ganhando cada vez mais significado de conquista de uma amada, nesse momento os pastores já não são mais pastores e, sim, máscaras, pois eles se escondem por trás dessas máscaras como se estivessem encenando seus sentimentos e ao mesmo tempo observando essa encenação. Essa encenação reflete uma conquista à distância, ou seja, eles não estão diretamente expostos, de modo que, se não atingirem o que desejam, repetem seus sofrimentos mediante os cantos como modo de exorcizá-los.

A mudança para outro meio permite que os pastores se afastem da própria situação, de modo que possam contá-la sob condições diferentes. A encenação se comprova assim como mais uma manifestação do que está contido no padrão básico do romance pastoril: a simultaneidade do que se exclui reciprocamente. (ISER, 1996, p. 70).

Portanto, o romance pastoril é uma forma de pensar a literatura. É o que pretendemos em relação à *Glaura* e a paixão pelas imagens, ou seja, através da própria projeção do eu lírico conseguimos constatar uma ponte entre a sua imagem em duplo e a criação da imagem adorada.

3 A PAIXÃO PELA IMAGEM EM GLAURA

Glaura é uma obra transpassada tanto pela imagem do eu lírico como pela da imagem da ninfa. A paixão pela imagem é intensa, pois, como nos afirma Iser (1996), o eu lírico se autoprojeta em diferentes máscaras objetivando encontrar uma maneira de se aproximar da, também projeção imagética, ninfa amada, a qual possui outra projeção, a de pastora.

Essa aproximação fica no nível da imaginação, pois como *Glaura* é a paixão pela imagem, muitas vezes através dos olhos do pastor a faz parecer inalcançável, de modo que não nos dá a certeza de um encontro entre os amantes.

3.1 O eu lírico e a imagem

Do mesmo modo que constrói/pinta *Glaura*, o eu lírico também se transpõe através da imagem, ele se autoprojeta como pastor, e em alguns momentos, também como pombo, e que deixa seu mundo real para vivenciar seu duplo no mundo por ele idealizado e poder viver junto de sua amada.

Tomamos como ponto de partida o poema *A Pomba* (ALVARENGA, 1997, p. 77),

rondó XIII, que traz o eu lírico projetado como Pastor como se estivesse dialogando com o Pombo, portanto, vemos que além de projetar-se como Pastor, o eu lírico sente o desejo de ser pombo se sua amada tivesse sido convertida em pomba.

Ah! se o Céu te convertera,
Ninfa ingrata, em Pomba amante,
Eu... (que gosto!) um só instante
Não quisera ser Pastor.
(ALVARENGA, 1996, p. 80)

Desse modo, temos a confirmação de Iser (1996) quando ele afirma que o eu-narrador se projeta através de uma perspectiva externa e penetra no mundo pastoril utilizando-se da máscara. Portanto, “Como aquilo que desejam não se cumpre, eles se mostram divididos dentro de si mesmos.” (ISER, 1996, p. 68-69).

No primeiro poema Anacreonte (rondó I), o eu lírico já se projeta como pastor e nos dá os primeiros indícios de seu luto pela morte de Glaura,

Dos Heróis te despediste,
Por quem Musa eterna soa;
Mas de flores na coroa
Inda existe o teu louvor.

De agradar-te sou contente:
Sacro Loiro não me inflama:
Da Mangueira a nova rama
Orne a frente do Pastor.
(ALVARENGA, 1996, p. 31-32)

O poema a seguir, rondó II, *A luz do Sol* (ALVARENGA, 1996, p. 34-35), o eu lírico se projeta mais distante, volta ao mundo pastoril e observa o Lavrador à espreita, e também, de longe, as atitudes de sua amada:

Lavrador, que aflito e velho,
Abre o campo endurecido,
Ver deseja submergido
O vermelho Sol do mar.

[...]

Assim Glaura, que inflamada
Perseguiu Aves ligeiras,
Quer à sombra das Mangueiras
Descansada respirar.

Também conseguimos perceber a observação do Pastor em relação ao Lavrador no

rondó XXVII, Glaura Dormindo (ALVARENGA, 1996, p. 134-135),

Leve sono, por piedade,
Ah derrama em tuas flores
O pesar, a mágoa, as dores,
E a saudade do Pastor!

[...]

É suave o seu agrado
A meus olhos nunca enxutos,
Como são os doces frutos
Ao cansado Lavrador.

Já no rondó III, *O Cajueiro*, o eu lírico volta ao seu mundo “real” e conta sobre a sua vida, na qual o cajueiro que nasceu em terra infértil dá frutos secos ou morre ainda em flor, já os seus que são cuidados e estão em terra fértil, produzem doces e amarelos frutos, pois estão sendo cuidados por um “prudente Agricultor”:

Para frutos não concorre
Este vale ingrato e seco;
Um se enruga murcho e peço,
Outro morre ainda em flor.

[...]

Vês nos outros rama bela,
Que a Pomona⁴ por tributos
Oferece doces frutos
De amarela e rubra cor?

Ser copado, ser florente
Vem da terra preciosa;
Vem da mão industriosa
Do prudente Agricultor.
(ALVARENGA, 1996, p. 37-38)

Nesses três poemas está demonstrado o que Iser nos coloca como a duplicidade dos mundos e as máscaras, pois o pastor vai e volta nos dois mundos observando ora o Lavrador e ora o Agricultor, bem como sua amada ninfa.

Ao conseguir conquistar a sua amada, ele não volta mais ao seu mudo inicial, ele projeta-se apenas como pastor e, em alguns momentos como beija-flor. São nesses momentos em que se transpõe como beija-flor que o eu lírico tenta se afastar da dor e do distanciamento que Glaura provoca por estar morta. No primeiro rondó intitulado *O Beija-Flor*, rondó VII (ALVARENGA, 1996, p. 53-54), em que se autoprojeta como o pássaro, sente o desejo de ser

⁴Deusa romana das frutas e dos jardins, esposa de Vertumno. (ALVARENGA, 1996, p. 38).

transformado “No mais lindo Beija-Flor”, pois desse modo consegue chegar ao “suave e puro Amor”.

Neste bosque alegre e rindo
Sou amante afortunado;
E desejo ser mudado
No mais lindo Beija-Flor.

Todo corpo num instante
Se atenua, exala e perde;
É já de oiro, prata e verde
A brilhante e nova cor

[...]

Vejo as penas e a figura,
Provo as asas, dando giros;
Acompanham-me os suspiros,
E a ternura do Pastor.

E num vôo feliz ave
Chego intrépido até onde
Riso e pérolas esconde
O suave e puro Amor.

No segundo rondó intitulado *O Beija-Flor*, rondó IX (ALVARENGA, 1997, p. 62-63), o eu lírico desloca sua dor para o pássaro como forma de distanciar-se dela, mas ao mesmo tempo é refém desse sentimento:

Alva mão... eu me enteneço!
Tua mão me arranca as penas;
A servir-te me condenas;
É sem preço o teu favor.

Mas tu foges rigorosa,
E eu não vôo... que martírio!
Nem procuro o branco Lírio,
Nem da rosa a viva cor.

*Beija-Flor fui amoroso,
E ditoso já me viste;
Hoje é triste e desgraçado
O sonhado Beija-Flor.*

Portanto, o eu lírico se utiliza de diversas máscaras para exorcizar sua dor, porém, não consegue, pois sua paixão pela imagem de Glaura supera todas essas formas de autoprojeção, o deixando em um martírio que por vezes é contido, mas em quase todo tempo a sua tristeza se eleva a um nível quase insuportável.

Esse pastor possui o nome de Alcindo, pois, cada Pastor, ou seja, cada eu lírico dentro

do movimento *Árcade*, possuía um nome e Silva Alvarenga filiou à *Arcádia Ultramarina* o de Alcindo Palmireno. O *Arcadismo*, assim, encena a própria ideia de eu lírico, e como nos coloca Iser, remete à noção do *como se*, sendo assim, transpondo o eu lírico num pastor, que ademais de ser pastor, possui uma identidade nominável.

3.2 Glaura, a ninfa pastora

Glaura é o tema principal de toda a obra de Silva Alvarenga, é a musa inspiradora das canções que ressoam da lira de Alcindo. Essa musa é um misto entre “o real e o imaginário”, em alguns momentos, parece-nos que ela está ali em carne e osso, entretanto, em outros momentos, ela parece ser apenas uma lembrança na memória do eu lírico. É essa carga mnêmica que nos revela toda a beleza de sua composição. Glaura não é apenas uma grande paixão nutrida pelo eu lírico, ela também é uma ninfa, ou seja, como nos diz Agamben (2007), ela vive através dos pensamentos e memórias do ser que a ama, ela é a ninfa que torna os dias do eu lírico mais belos e leves, uma imagem pintada por ele através de palavras.

Essa relação entre o Pastor e a ninfa Glaura perpassa todos os poemas. Muitas vezes a musa não é citada diretamente, mas, ao serem lidos, os poemas possuem todos os elementos semânticos fundamentais para compreendermos que está ali subentendida a sua presença. No rondó a seguir, *A Pomba* (ALVARENGA, 1996, p. 77-80), podemos ver a relação entre o Pastor e sua Ninfa amada, bem como a relação de amor entre os Pombos, que para o eu lírico causa nostalgia e até mesmo um sentimento utópico:

A Pomba (Rondó XIII)

Pombo

*Bela Pomba, os dias crescem,
Aparecem já mil flores,
E os penhores ver espero
Do sincero nosso amor*

Pastor

Ó feliz enamorado,
Como és livre da desgraça!
D’hora em hora mais te enlaça
Doce agrado e novo ardor.

A consorte (que ventura!)
Acompanhas meigo e rico;
Que às palhinhas do teu bico
A ternura dá valor.

Pombo

*Bela Pomba, os dias crescem,
Aparecem já mil flores,
E os penhores ver espero
Do sincero nosso amor*

Pastor

Preciosa lealdade
Sem repúdios, sem queixumes,
Sem desgostos, nem ciúmes,
Nem saudade, nem temor!

A Fortuna te projeta,
Apartando os tristes lutos:
Teus implumes tenros frutos
Nunca veja o caçador.

Pombo

*Cara Pomba, os dias crescem,
Aparecem já mil flores,
E os penhores ver espero
Do sincero nosso amor*

Pastor

Na Mangueira fazem ninho:
Vês, ó Glaura, La voltaram;
Foram juntos, e pousaram
No raminho superior.

Eles tornam: par ditoso!
Dize, ó Ninfa; não te agrada
Ver a pomba acompanhada
Do amoroso rolador?

Pombo

*Bela Pomba, os dias crescem,
Aparecem já mil flores,
E os penhores ver espero
Do sincero nosso amor*

Pastor

Inocente na idade antiga,
Tu fugiste dos humanos:
E deixaste a mágoa, os danos,
E a fadiga e o rigor!

Ah! se o Céu te convertera,
Ninfa ingrata, em Pomba amante,
Eu... (que gosto!) um só instante
Não quisera ser Pastor.

Pombo

Cara Pomba, os dias crescem,

*Aparecem já mil flores,
E os penhores ver espero
Do sincero nosso amor*

Ao acompanharmos o poema percebemos, no estribilho, a terna relação entre o pombo e a pomba. Essa relação entre os dois causa no eu lírico uma sensação nostálgica, pois não pode mais estar junto de sua amada porque ela se fora, Glaura morreu e existem apenas lembranças do tempo em que ele estivera com sua ninfa e, de certa forma, também um sentimento utópico. Isto é, no último verso proferido pelo Pastor, ele idealiza uma possível metamorfose de Glaura em pomba e, se isso fosse possível, quem dera ele não ser Pastor e sim um pombo para estar junto dela.

A ninfa, como bem nos coloca Agamben (2007), é uma imagem viva, isto é, é real mesmo que por pensamentos/memória/criação, possui todos os traços e atitudes de um ser humano e para o eu lírico/pastor ela é muito mais real, pois é sua própria criação, tudo é por ele vivenciado.

Glaura é criada a partir de comparações. Há muitas características nela que a fazem imagem, isto é, está comparada a elementos da natureza como se fosse uma pintura sendo traçada aos poucos e transformando-a em um ser quase humano, entretanto, outras vezes esse paralelo é feito de modo mais enfático com traços humanos e então observamos a projeção da imagem adorada “oscilando” entre “o real e o imaginário”.

Desse modo, o eu lírico nos projeta imagens de sua amada, ele também nos leva a conhecer os lugares nos quais ele e Glaura passam o tempo juntos – na memória do eu lírico, pois, tudo se passa através dela –, do mesmo modo como aparece no rondó *A Pomba a árvore Mangureira*, na qual os pombos fizeram morada, essa mesma *Mangureira* serviu de abrigo à Glaura e Alcindo,

*Carinhosa e doce, ó Glaura
Vem esta aura lisonjeira,
E a Mangureira já florida
Nos convida a respirar.*
(ALVARENGA, 1996, À Mangureira, p. 173)

Cantou passarinho
Com voz lisonjeira,
Que viu na mangueira
O ninho de Amor.
(ALVARENGA, 1996, O Amor, p. 198)

Alcindo também nos mostra que a *Gruta* é outro local em que os dois amantes abrigam-se:

*Glaura, as Ninfas te chamaram,
E buscaram doce abrigo:
Vem comigo, e nesta gruta
Branda escuta o meu amor.*
(ALVARENGA, 1996, O meio-dia, p. 101)

Triste e só teu nome beija
Nesta gruta, que a convida;
Chora e geme, e enternecida;
Ver deseja o seu Pastor.
(ALVARENGA, 1996, A Napéia, p. 76)

Nesta gruta amor inspira
Os desejos mais suaves:
Sobre a planta, sobre as aves
Voa e gira sem cessar.
(ALVARENGA, 1996, O bosque dedicado aos Amores, p. 193)

Madrigal XLVIII

Vem, ó Glaura mimosa,
O abrigo destes vales te convida:
Verás gruta escondida e deleitosa,
Que musgosa e feliz teu nome aprende.
(ALVARENGA, 1996, p. 290)

Há também diversos momentos de erotismo na relação entre a ninfa e o pastor. Em alguns poemas vemos de modo implícito, aveludado:

Pelas sombras venturosas
De fecundos arvoredos
Ouve Glaura os meus segredos,
Quando rosas vai colher.

Já o Amor com ferro duro
Não me assalta, nem me ofende:
Já suave o fogo acende,
E mais puro sinto arder.

Sobre o feno recostado,
Descansado afino a lira,
Que respira com ternura
Na doçura do prazer.
(ALVARENGA, 1996, O prazer, p. 123).

Mas em outros como no rondó IV *O pombo* (ALVARENGA, 1996, p. 41-44), essa relação aparece de modo explícito:

*O meu Pombo, a quem amava,
Igualava ao branco arminho:
Do seu ninho (oh desventura!)*

Que mão dura o foi roubar?

Na manhã clara e serena,
Se o achava dormitando,
O seu sono doce brando
Tinha pena de turbar.

Que saudade me consome!
Ai de mim! Se me sentia,
O biquinho logo abria
Para a fome saciar.

[...]

Glaura, oh Céus! por que cedeste
A meus rogos? dize agora,
“Pobres dos duma Pastora,
Não quiseste conservar!”

Glaura vai sendo imaginada no decorrer de toda obra. Não existe uma cronologia para sua construção, pois ela só está presente através das memórias do eu lírico, portanto, são imagens mnêmicas que ressoam através dos pensamentos dele. No rondó IX *O Beija-Flor* (ALVARENGA, 1996, p. 62), as primeiras características da ninfa vão sendo dadas, o eu lírico dá a característica da pele de Glaura “Alva mão...”, já no rondó XI *O Jasmineiro* (ALVARENGA, 1996, p. 71-72), na última estrofe, ele pinta seu rosto e caracteriza sua face como rosas:

Vinde, abelhas amorosas,
Sem temer o meu desgosto,
Doce néctar no teu rosto
Entre rosas procurar.

No rondó XV *O retrato* (ALVARENGA, 1996, p. 86), novamente o eu lírico faz menção da cor de pele de Glaura, reforçando a característica apresentada no poema anterior, “Na alva testa...”. Nesse mesmo rondó aparece novamente a característica da face e ele não se atreve a pintar seus olhos, pois eles são raros e intensos:

Os teus olhos... Ah! não pinto...
Os teus olhos tudo rendem:
Da ternura o fogo acendem,
E me sinto desmaiar.

Tua face delicada
É mais bela do que a rosa,
Quando a púrpura mimosa
Orvalhada expões ao ar.

No rondó XXV *A alegria* (ALVARENGA, 1996, p. 127), o Pastor nos revela mais uma característica física de sua musa: “Desatando as tranças de oiro”, ou seja, essas características só reforçam o que seu nome nos revela, de um modo geral, sempre associado às palavras alva e clara, sendo que ela só aparece durante dia – ao amanhecer – e se vai ao crepúsculo.

Entre risos, entre Amores,
Se lhe falta o dia, chora,
E vem cedo a ver a Aurora
Sobre as folhas orvalhar.

*Luz do Sol, quanto és formosa,
Quem te goza não conhece;
Mas, se desce a noite fria,
Principia a suspirar.*
(ALVARENGA, 1996, *A luz do Sol*, p. 35-36).

Essa referência de imagens alvas e claras vem do movimento *Árcade* como nos mostra Silva Alvarenga em sua obra. A oposição aos elementos da noite perante aos do dia se apresentam de maneira intensa, como percebemos no rondó II *A luz do Sol*, anteriormente citado:

Pela tarde mais ardente
O Pastor estima as grutas,
Onde penhas nunca enxutas
Vê contente gotejar.

E se as trevas no horizonte
Desenrolam negro manto,
Com saudoso e flébil canto
Faz o monte ressonar.

Assim, se confirma as palavras de Fábio Lucas (LUCAS apud ALVARENGA, 1996, p. 13-14):

Silva Alvarenga realizou em *Glaura: Poemas eróticos* a sua mais característica poesia lírica. Como fruto do movimento arcádico, a coletânea buscou respeitar os princípios estéticos da literatura pastoril, com acento nos valores naturais. A poesia haveria de apoiar-se na claridade do pensamento e no deleite da vida simples.

Glaura também recebe o *status* de pastora, além de ser humana e ninfa ao mesmo tempo:

Cordeirinhos manteúdos
Traz Pastora diligente:
Eles brincam frente a frente,

Vem felpudos a saltar.
(ALVARENGA, 1996, A Tarde, p. 107)

Vem, Pastora; aqui te esperam
Os prazeres deste rio;
Onde o Sol e o seco Estio
Não puderam penetrar.
(ALVARENGA, 1996, Dezembro, p. 137)

Já o rondó XVII *Dóris e Galatéia* (ALVARENGA, 1996, p. 94) mostra Alcindo buscando por Glaura, do mesmo modo que as ninfas Dóris e Galatéia, mas Glaura não vem, apenas se esconde como se fosse o próprio ar, o qual se escuta e se sente, mas não se vê.

Destes vales só responde
Com voz terna e lagrimosa
Ninfa triste, em vão saudosa,
Que se esconde e muda em ar.

Da mesma maneira que pinta as características físicas de Glaura, Alcindo nos mostra as características emocionais da ninfa, que a fazem mais humana. Ele atribui a ela sentimentos que só poderiam se fazer presentes e serem sentidos por seres humanos. No rondó VI *A praia* (1996, p. 50), o eu lírico dispõe a primeira característica de sua amada de maneira um tanto intensa:

Vem, cruel, não te detenhas,
Não me roubes a ventura;
Vem que já com mais brandura
Estas penhas lava o mar.

Em outra passagem da obra, rondó IX, percebemos que o pastor, ao caracterizar a ninfa por cruel, não estava sendo rigoroso, mas afirmando algo que lhe agrada em sua amada:

Ir contigo só desejo;
És cruel... cruel me agrada;
Choro as penas arrancadas,
E em mim vejo o teu Pastor.
(ALVARENGA, 1996, O Beija-Flor, p. 63)

No rondó X *O amante infeliz* (ALVARENGA, 1996, p. 67), o eu lírico se exalta um pouco, pois a sua paixão está tão latente e Glaura não vem que ele considera a vitória dela sobre ele, ou seja, ele de certa maneira desiste de tentar trazê-la junto de si e a chama de ingrata.

Ninfa ingrata, essa vitória
Alcançaram teus retiros;
Leva os últimos suspiros
Por memória triunfal.

Apesar dos momentos de exaltação que o eu lírico expõe pelo não aparecimento da amada mediante seus chamados, ele não deixa que esse fato seja de maior intensidade que o amor sentido pela ninfa e expressa seus sentimentos através de seus cantos no rondó XXXVII *À Mangureira* (ALVARENGA, 1996, p. 173):

*Carinhosa e doce, ó Glaura,
Vem esta aura lisonjeira,
E a Mangureira já florida
Nos convida a respirar.*

A paixão pela imagem faz com que o eu lírico perpassasse esse sentimento por toda a obra, colocando e tirando Glaura de cena por diversas vezes e, a cada uma delas, pintando-a com características físicas e psicológicas diferentes, de modo que a construção dessa imagem seja evidenciada e toda a paixão por ela vivida.

Agamben (2007) também nos mostra que essa relação entre o homem e as ninfas é uma relação de “escravidão” e que em algum momento deverá ocorrer a “libertação”, ou seja, o que ocorre no decorrer da obra e na construção dessa paixão imagética entre o eu lírico e sua ninfa é um ciclo e que em algum momento deverá ser rompido. Esse ciclo é rompido com a morte da pastora no poema *As Cordeirinhas* (ALVARENGA, 1996, p. 242), mas essa morte não a faz morrer na memória de seu criador:

Disse enfim; “Adeus, ó prados,
“Ah! Pastor! as crias belas...
“Que momento!... ah! possam elas
“Teus cuidados merecer!”

*O prazer, a singeleza,
A beleza, que em ti via,
Num só dia (ingrata sorte!),
Tudo a morte me roubou.*
(ALVARENGA, 1996, *À morte*, p. 244).

Toda essa perspectiva nos leva a confirmar as seguintes palavras de Agamben (2007, [p. 12?]): “A história da ambígua relação entre os homens e as ninfas é a história da difícil relação entre o homem e as suas imagens.”. E essa relação entre o eu lírico e sua musa nos afirma as palavras de Agamben (2007), pois o percurso da obra é permeado de ziguezagues, isto é, Alcindo relembra seus momentos com Glaura, tanto os em que ela estava ao seu lado,

os que ela por ocasiões desaparecia e reaparecia e o último momento ao lado da ninfa viva – através de sua memória –. Essa característica nos leva ao fato de que a memória, assim como a obra, não possui uma temporalidade e uma historicidade sequenciais.

A memória está ligada a aura que aparece em diversos trechos de *Glaura*. Esse vínculo com a claridade dentro da obra é o que também caracteriza o movimento *Árcade* sempre em oposição à obscuridade do Barroco. Portanto, a partir de Benjamin (1989, [p.20?]), “Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar.”, ou seja, através da “aura”, podemos ver as imagens carregadas de memória que elas possuem⁵.

Esse aspecto perpassa em *Glaura*, pois o eu lírico a liga intrinsecamente aos elementos diurnos, isto é, *Glaura* só vem durante o dia:

Entre Risos, entre Amores
Se lhe falta o dia, chora,
E vem cedo a ver a Aurora
Sobre as flores orvalhar.
(ALVARENGA, 1996, A luz do Sol, p. 35)

*Flébil Eco destas grutas,
Que me escutas rouca e triste,
Onde viste a bela Glaura
Feliz aura respirar?*
(ALVARENGA, 1996, Eco, p. 153).

*Carinhosa e doce, ó Glaura,
Vem esta aura lisonjeira,
E a Mangueira já florida
Nos convida a respirar.*
(ALVARENGA, 1996, À Mangueira, p. 173).

*Já Dezembro mais calmoso
Preguiçoso o giro inclina:
Ilumina o Céu rotundo,
Quer o mundo incendiar.*

Vem, Pastora; aqui te esperam
Os prazeres deste rio;
Onde o Sol e o seco Estio
Não puderam penetrar.

Nuas graças te preparam
A conchinha transparente,
O coral rubro e luzente,
Que buscaram sobre o mar.
(ALVARENGA, 1996, Dezembro, p.137)

⁵ Essa investidura é um manancial da poesia. Quando o homem, o animal ou um ser inanimado, investido assim pelo poeta, ergue o olhar, lança-o na distância; o olhar da natureza, assim despertado, sonha e arrasta o poeta à cata do seu sonho. As palavras também podem ter sua aura. (BENJAMIN, 1989, [p.20?]).

4 A POESIA COMO PAIXÃO PELA IMAGEM

Nessa obra a poesia pode ser compreendida através das projeções que o eu lírico faz de si e que faz, principalmente de Glaura, pois a paixão pela imagem nasce e se intensifica ao longo de *Glaura*. Ademais das projeções, a obra como um todo é carregada de paixão pela imagem, de modo que ao olharmos para o índice tanto nos rondós quanto nos madrigais vamos percebê-las: *I Anacreonte, II A luz do Sol, III O Cajueiro, IV O Pombo, V A Serpente, VI A praia, VII O Beija-Flor, XV O retrato, XVIII A Aurora, XX A Tarde, XXI A noite, I “Suave fonte pura”, XV “No ramo da mangueira venturosa”, XXVII “Neste lugar saudoso”*.

Todas essas imagens que compõem *Glaura* trazem consigo a memória de um tempo que o Pastor passa com sua amada, mas que não temos certeza se ocorreu esse encontro entre os dois ou se são apenas lembranças de Alcindo que nascem de sua vontade de estar junto da ninfa. Assim como Glaura é uma imagem projetada pelo eu lírico, no decorrer da obra todo o cenário vai sendo pintado por ele, em *O amante satisfeito*, rondó XXVI (ALVARENGA, 1996, p. 129-130), percebemos a construção dessas imagens:

*Canto alegre nesta gruta,
E me escuta o vale e o monte:
Se na fonte Glaura vejo,
Não desejo mais prazer.*

Este rio sossegado,
Que nas margens se enamora,
Vê co’as lágrimas da Aurora
Bosque e prado florescer.

Puro Zéfiro amoroso
Abre as asas lisonjeiras,
E entre as folhas das mangueiras
Vai saudoso adormecer.

*Canto alegre nesta gruta,
E me escuta o vale e o monte:
Se na fonte Glaura vejo,
Não desejo mais prazer.*

Novos sons o Fauno ouvindo,
Destro move o pé felpudo:
Cauteloso, agreste e mudo
Vem saindo por me ver.

Quanto vale uma capela
De jasmins, lírios e rosas,
Que co’as Driades⁶ mimosas

⁶ Ninfas dos bosques, cuja a vida durava o que durasse a árvore a que se supunha unida. (ALVARENGA, 1996, p. 130).

Glaura bela foi colher!

*Canto alegre nesta gruta,
E me escuta o vale e o monte:
Se na fonte Glaura vejo,
Não desejo mais prazer.*

Outro aspecto muito importante para a poesia como paixão pela imagem se encontra no rondó XXXI *Os cantos amorosos* (ALVARENGA, 1996, p. 149-152), no qual Alcindo nos relata que Glaura pertence à mesma linhagem de ninfas que Hero, Tisbe e Dido:

*Para ouvir cantar de amores
Os Pastores me buscaram;
Convidaram Ninfas belas;
Glaura entre elas me animou.*

A alegria vi nos ares
E no bosque florescente:
Cantei de Hero o amor ardente
Quando aos mares se arrojou.

Ela vê nas tristes águas
O Abideno (ó Céus, conforto!)
Que afogado junto ao porto
Duras mágoas excitou.

*Para ouvir cantar de amores
Os Pastores me buscaram;
Convidaram Ninfas belas;
Glaura entre elas me animou.*

Cantei Tisbe delirante,
Que ao punhal entrega a vida:
A alma sai pela ferida,
E ao amante acompanhou.

Morreu Píramo enganado
E com ele a esposa morre:
O seu sangue unido corre,
E no prado congelou.

*Para ouvir cantar de amores
Os Pastores me buscaram;
Convidaram Ninfas belas;
Glaura entre elas me animou.*

Cantei Dido, que suspira
Ao mover-se o mar e o vento:
E o seu bárbaro tormento
Logo em ira se mudou.

Só deseja o mortal dano
Infeliz e abandonada:
Abre o peito aguda espada,
Que o Troiano lhe deixou.

*Para ouvir cantar de amores
Os Pastores me buscaram;
Convidaram Ninfas belas;
Glaura entre elas me animou.*

Cantei Glaura melindrosa,
Doce agrado e formosura;
Que no seio da ternura
Venturosa triunfou.

Tudo aplaude: e co'a leve aura
O Favônio lisonjeiro
De boninas um chuveiro
Sobre Glaura derramou.

*Para ouvir cantar de amores
Os Pastores me buscaram;
Convidaram Ninfas belas;
Glaura entre elas me animou.*

Desse modo, podemos dizer que Glaura é toda a simplicidade do amor e paixão pelas imagens e sua poesia as recria de forma que toda a obra é construída sobre elas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A paixão pela imagem na poesia, nos poemas, não surge nem se finda com Silva Alvarenga, ela começa muito antes e continua depois dele, pois as imagens dão vida às poesias e é com elas e através delas que as imagens são ressignificadas ao longo do tempo.

Podemos verificar as imagens anteriores a *Glaura* em Camões, *Soneto 11*, que existem várias imagens sendo pintadas e reveladas através de suas estrofes. Imagens essas que, assim como na obra estudada, evidenciam o amor, a paixão que transcendem através delas:

Amor é um fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói, e não se sente;
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;
é um andar solitário entre a gente;
é nunca contentar-se de contente;
é um cuidar que ganha em se perder.

É querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence, o vencedor;
é ter com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,

se tão contrário a si é o mesmo Amor?

Na primeira estrofe, bem como em todo o poema, a paixão pela imagem é revelada mediante paradoxos, sendo que a sensação do eu lírico é mostrada através dessas contradições, as imagens projetadas do “amor” são sentidas unicamente pelo indivíduo e não há um sentir coletivo, assim como em *Glaura*.

Vemos a paixão pelas imagens após Silva Alvarenga em Rilke com o poema *Hortênsia Azul*. Nele o autor destaca a paixão pela imagem através de comparações, do mesmo modo que é a construção de *Glaura*.

HORTÊNSIA AZUL

Como um último verde em um pote de tinta
As folhas têm um tom áspero, seco, velho,
Sob umbelas em flor que um azul pinta
Do falso azul, que é o seu remoto espelho.

Tosco espelho sem luz, choroso e baço
Como que prestes a perder o tom postiço,
Como antigo papel de carta já sem viço,
Onde o amarelo, o roxo e o cinza deixam traço;

Desbotado como o avental de uma criança
Que não foi mais usado e agora só descansa:
Como uma vida breve que se extingue.

Mas de repente o azul quer como que viver de
Novo em alguma umbela e se distingue
Um comovente azul sorrir de verde.

Quando o eu lírico expõe seus sentimentos de maneira que conseguimos visualizar a imagem, percebemos a paixão que ele destaca sobre ela comparando as imagens para transformá-las em uma, ou seja, há um imbricado de imagens para que outra se projete através dos “olhos” do eu lírico. Essa comparação se dá pelo uso do advérbio *como*.

O estudo da historicidade da paixão pela imagem é amplo. Nesse artigo alcançamos parcialmente as etapas do projeto dessa pesquisa, de modo que esse tema será aprofundado em um próximo estudo, fazendo jus à sua importância para a poesia.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Itália: Editora Bolatti Boringhieri, 2007. (Tradução livre de Vinícius Nicastro Honesko).

ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. **Glaura: poemas eróticos**; introdução, cronologia e

notas Fábio Lucas. – São Paulo: Companhia das Letras, 1996. – (Retratos do Brasil).

BENJAMIN, Walter. **Sobre Alguns Temas em Baudelaire**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. Editora Brasiliense, 1989. p. 103-149. O tempo da poesia, disponível em: <<https://otempodapoesia.wordpress.com/>>. Acesso em: 19/11/2015.

CAMÕES, Luis Vaz. **Soneto 11**. Disponível em: <<http://www3.universia.com.br/>>. Acesso em: 10/05/2015.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. 12ª ed. – Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Tradução de Johannes Kretschmer. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

PÉCORA, Alcir. **O Amor da Convenção**. Sibila, disponível em: <<http://sibila.com.br/>>. Acesso em: 10/04/2015.

RILKE, Rainer Maria. **Hortênsia Azul**. A Voz da Poesia, disponível em: <<http://www.avozdapoesia.com.br/>>. Acesso em 19/11/2015.