

A paisagem ideal na poesia brasileira

Wellington de Almeida Santos¹

A paisagem natural foi, desde os primórdios da literatura brasileira, um requisito necessário da identidade nacional, marca ostensiva do sentimento nativista, no primeiro momento, e do “espírito de nacionalidade”, na época de sua consolidação e autonomia, a partir do período romântico.

Tome-se por base, entre inúmeros outros exemplos, a célebre passagem em que Almeida Garrett, na introdução que escreveu para o “Parnaso lusitano, ou poesias seletas dos autores portugueses antigos e modernos”, intitulada “História abreviada da língua e poesia portuguesa”, detém-se na contribuição dos poetas brasileiros. No primeiro fragmento que destaco, lamenta a deficiência expressiva e funcional do aproveitamento literário da paisagem brasileira pelos nossos poetas, com evidente tom de censura:

E agora começa a literatura portuguesa a avultar e enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros. Certo é que as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece; a educação européia apagou-lhes o espírito nacional: parece que se receiam de se mostrar americanos; e daí lhes vem uma afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades (Garrett, 1978, p. 90).

¹ Professor de Literatura Brasileira FL / UFRJ.

No segundo fragmento, selecionei o trecho em que fala do poeta que escolhi para estudo, na primeira parte deste trabalho. Reitera a censura, agora individualizando-a na figura particular de Tomás Antônio Gonzaga.

O trecho é longo, mas vale a pena lê-lo na íntegra, para se avaliar o alcance da censura e seus desdobramentos interpretativos, na contemporaneidade do século XXI, se temos em mente, por exemplo, a leitura da “Lira 54”:

Gonzaga, mais conhecido pelo nome pastoril de Dirceu, e pela sua Marília, cuja beleza e amores tão célebres fez naquelas nomeadas liras. Tenho para mim que há destas liras algumas de perfeita e incomparável beleza: em geral *Marília de Dirceu* é um dos livros a quem o público fez imediata e boa justiça. Se houvesse por minha parte de lhe fazer alguma censura, só me queixaria, não do que fez, mas do que deixou de fazer. Explico-me: quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou. Oh! e quanto não perdeu a poesia nesse fatal erro! se essa amável, se essa ingênua Marília fosse, como a Virgínia de Saint-Pierre, sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passeasse pela orla da ribeira o tatu escamoso, ela se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmims, porém de roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro; que pintura, se a desenhara com sua natural graça o ingênuo pincel de Gonzaga! (Garrett, 1978, p. 91).

Almeida Garrett, na sua proposição ao que, no seu entender, Gonzaga deveria fazer na poesia dele, expõe, ironicamente, uma poética do clichê. Sua enumeração das marcas registradas das terras brasileiras, no que elas têm, aparentemente, de mais característico – “sombra das palmeiras”, “sabiá terno e melodioso” –, constitui torneios retóricos que seriam, por sua vez, objeto de recusa de identidade do sentimento nacional, por parte de Machado de Assis (“Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade”). Machado afirmará, nesse célebre documento, que o “instinto de nacionalidade” não está nos aspectos

exteriores da geografia do país – clima, topografia, fauna, flora – abordados pelo escritor, mas num certo “sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (Assis, 1959, p. 817). Porém, essa perspicaz e certa argumentação machadiana está fora de cogitação crítica, nesta oportunidade. Por ora, detenho-me no que escreveu Almeida Garrett a respeito da ausência de paisagem brasileira na poesia de Gonzaga, julgamento que, a meu ver, só é justo em parte.

Com efeito, existe, nas líras de Gonzaga, um aproveitamento convencional da paisagem física, recurso de longa tradição na literatura ocidental, verdadeiro lugar-comum, especificamente na poesia árcade. Este é apenas um aspecto da poética gonzaguiana, privilégio, se o há, que o poeta dividia com todos os outros poetas de seu tempo, brasileiros, portugueses, europeus em geral, de todas as línguas, que foram atingidos pela influência clássica, a latina em particular. Refiro-me ao uso do *locus amoenus*, um *topos*, um tema recorrente na tradição literária, conforme o demonstrou à exaustão Ernst Robert Curtius na sua *Literatura européia e Idade Média latina* (Curtius, 1996).

Nessa obra fundamental e monumental, Ernst Robert Curtius examina, com a requerida abrangência, aliada a um necessário olhar em profundidade, porque feita de detalhes e momentos exemplares, o tratamento concedido à Natureza pelos poetas clássicos (gregos e latinos), dedicando-lhe um capítulo inteiro, denominado “A paisagem ideal”. O título já sugere o recorte do assunto e sua especificidade: trata-se de descrever e interpretar a vigência de um modo de ver a natureza como refrigério da alma, lugar aprazível, de tonalidades utópicas ou paradisíacas, no qual a vida não é problematizada, mas vivida sem sobressaltos ou grandes dilemas. Em suma, na paisagem ideal existe um modo de vida condizente com seu aspecto de paz, felicidade e harmonia perenes. Esse quadro, idílico em sua configuração final, vira tradição na literatura universal, até a Idade Média, seu limite cronológico, quando se torna um *topos*, isto é, um clichê literário. Constata, então, após exame mais ou menos exaustivo, que a paisagem ideal encontra, sucessivamente, em Homero, Teócrito e Virgílio seus autores paradigmáticos e que, do ponto de vista de sua funcionalidade estético-literária, alimentou vigorosamente a temática pastoril, sobretudo aquele movimento literário que nela se estribou para estabelecer suas bases, o Arcadismo. Para o Arcadismo, Teócrito foi seu divulgador original, e Virgílio, o das *Bucólicas*, seu poeta exemplar. A paisagem ideal serviu como motivo retórico, pretexto para a elaboração descritiva de espaços aprazíveis, propícios ao prazer de viver

com naturalidade. Nesse sentido, gerou-se o *locus amoenus* (lugar ameno, aprazível) da poesia pastoril em geral e do Arcadismo em particular, herdeiros de uma tradição largamente utilizada na literatura.

Sentencia Ernst Robert Curtius:

O *locus amoenus* (...), desde o século imperial até o século XVI, constitui o motivo principal de toda descrição da Natureza. Seus elementos essenciais são uma árvore (ou várias), uma campina e uma fonte ou regato. Admitem-se, a título de variante, o canto dos pássaros, umas flores e, quando muito, o sopro da brisa (Curtius, 1996, p. 254).

Para o imaginário europeu, o Novo Mundo seria o espaço adequado ao desenvolvimento de uma literatura devotada à contemplação física da natureza. Nesse sentido, as palavras de Almeida Garrett expressam uma expectativa própria de seu tempo quanto ao aproveitamento poético da paisagem brasileira. Mas, naturalmente, o *locus amoenus* evoluiu, desde a Idade Média até a contemporaneidade. É claro que, nas sucessivas apropriações que dele fizeram os poetas e ficcionistas de todos os tempos, o *topos* não ficou imune a transformações, às vezes de tal modo que resultou completamente irreconhecível, quando confrontado com as origens. E é essa historicidade transformadora que me interessa, particularmente, por duas razões:

1 – porque enseja a oportunidade de refletir sobre a maneira através da qual o *locus amoenus* foi utilizado na poesia brasileira;

2 – porque examino dois textos de dois poetas distanciados no tempo (século XVIII e século XX) e bem diferentes entre si na concepção do fazer literário, suas convenções gerais e reações individuais, em face da tradição (Gonzaga e Bandeira).

Retomo, pois, os comentários de Almeida Garrett, para configurar e justificar uma posição crítica em face da “Lira 54”, de Gonzaga, cuja numeração segue a lição de Rodrigues Lapa, na edição das *Poesias*, de 1957.

O contexto histórico e literário em que se situa Gonzaga favoreceu a retomada do *locus amoenus* como *topos* genuíno agregado à poesia bucólica, com bastante propriedade.

De um lado, conforme assinalou Garrett, a natureza brasileira era, aparentemente, estímulo suficiente para a criação poética, não necessitando o poeta, segundo ele, servir-se do imaginário alheio para se inspirar. Bastava que se voltasse para sua própria paisagem: já estava pronto o cenário no qual desenvolveria suas composições. No entanto, há uma

contradição em termos, entre o conselho de Garrett e o projeto poético de poetas brasileiros do Arcadismo, com destaque para a reflexão de Cláudio Manuel da Costa, futuro mestre e mentor de Gonzaga. O Arcadismo foi um movimento literário propício à elaboração de um mundo ideal, repito, em que pastores e pastoras viveriam em perfeita harmonia, num cenário ideal, a utópica Arcádia, de Teócrito.

Cláudio Manuel da Costa enxergou uma incompatibilidade entre o mundo sonhado da Arcádia revivida na poesia do século XVIII e sua atualização no cenário brasileiro que lhe é contemporâneo. Essa convicção está formulada, com toda clareza, no “Prólogo ao leitor” com que abre suas *Obras* (1768), livro inaugural de sua bibliografia autoral. Nesse documento, ele destaca que “(...) me não é estranho o estilo simples; e que sei avaliar as melhores passagens de Teócrito, Virgílio (...)” (Costa, s.d., p. 46), os modelos por excelência da poesia pastoril e, em consequência, da criação da paisagem ideal e de sua marca registrada (*o locus amoenus*). Por outro lado, a observação da natureza selvagem do Brasil promoveu a conscientização de que “Não são estas as venturosas praias da Arcádia, onde o som das águas inspirava a harmonia dos versos” (Costa, s.d., p. 45). Pelo contrário, verifica o contraste entre a paisagem brasileira e a paisagem ideal: “Turva e feia a corrente destes ribeiros, primeiro que arrebate as idéias de um poeta, deixa ponderar a ambiciosa fadiga de minerar a terra que lhes tem pervertido as cores” (Costa, s.d., p. 45).

Como conciliar, então, esses dois procedimentos aparentemente antagônicos?

Se o poeta, e isto se aplica tanto a Cláudio como a qualquer outro poeta de seu tempo, inclusive Gonzaga, segue a tradição clássica e constrói sua obra segundo procedimentos amplamente reconhecidos e aceitos como superiores, aqui são identificados como estrangeiros ou alienados da terra brasileira, acusação frequente na crítica brasileira e homologada nas diferentes histórias da literatura. Se, por outro lado, não se detecta com objetividade a presença da natureza brasileira em determinados autores, permanece a restrição: não seriam escritores representativos do sentimento nacional, por lhes faltarem a “cor local”, elemento característico da nacionalidade, segundo os intérpretes de um sentimento artificial de brasilidade, porque baseado em exterioridades. Estariam nesse caso Álvares de Azevedo e Machado de Assis, ambos vistos, por longo tempo, como escritores alheios à paisagem brasileira, julgamento que, felizmente, os críticos e historiadores literários atuais têm repudiado com veemência.

Volto, então, a Gonzaga.

Tome-se, como provocação crítica, o comentário de Alfredo Bosi, inserto na sua conhecida *História concisa da literatura brasileira*, a propósito da “Lira 54”: “Também a paisagem é ora nativa, com minúcias de cor local mineira, ora lugar ameno de virgiliana memória” (Bosi, 1976, p. 81). Em abono de sua afirmação, transcreve as quatro primeiras estrofes do poema.

No entanto, um exame mais atento desse fragmento contraria a configuração clássica do *locus amoenus*, de acordo com a concepção original que dele se fez, inclusive a vertente virgiliana que, por sua vez, atualiza reafirmando a de Teócrito, como se deduziu da pesquisa de Ernst Robert Curtius. Pode-se verificar a permanência desse *topos* em sua feição original na poesia do próprio Gonzaga. Eis, para ilustração, um fragmento da quarta estrofe da “Lira 24”, na qual, a despeito do que pretendo demonstrar, Rodrigues Lapa enxergou “uma novidade romântica, o tema da Natureza” (Lapa, 1957, p. 42 – nota de pé de página):

Aqui um regato
corria, sereno,
por margens cobertas
de flores e feno;
à esquerda se erguia
um bosque fechado,
e o tempo apressado,
que nada respeita,
já tudo mudou (Gonzaga, 1957, p. 43).

Tem razão Rodrigues Lapa. A paisagem descrita corresponde à visão que se teve de um cenário natural que desapareceu. Agora, no presente, o poeta lamenta-se por não existirem mais aqueles elementos que provocam saudade. Reafirma-se, pois, o registro de um *locus amoenus* ortodoxo que permanece apenas na memória do poeta (“e o tempo apressado/(...)/já tudo mudou”). A confirmar o divórcio entre o eu-lírico do passado feliz, junto à natureza aconchegante, e o eu-lírico melancólico do presente, sem o consolo natural, o poeta arremata com uma espécie de refrão estendido que integra todas as estrofes dessa lira, inclusive a quarta, em destaque: “São estes os sítios ?/São estes; mas eu/o mesmo não sou” (Gonzaga, 1957, p. 43).

Passo à “Lira 54”, cujo texto transcrevo integralmente:

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 brilharem os granetes de ouro
no fundo da bateia.

Não verás derrubar os virgens matos,
queimar as capoeiras ainda novas,
servir de adubo à terra a fértil cinza,
lançar os grãos nas covas.

Não verás enrolar os negros pacotes
das secas folhas do cheiroso fumo;
nem espremer entre as dentadas rodas
da doce cana o sumo.

Verás em cima da espaçosa mesa
altos volumes de enredados feitos;
ver-me-ás folhear os grandes livros,
e decidir os pleitos.

Enquanto revolver os meus consultos,
tu me farás gostosa companhia,
lendo os fastos da sábia, mestra História,
e os cantos da poesia.

Lerás em alta voz, a imagem bela;
eu, vendo que lhe dás o justo apreço,
gostoso tornarei a ler de novo
o cansado processo.

Se encontrares louvada uma beleza,
Marília, não lhe invejes a ventura,
que tens quem leve à mais remota idade
a tua formosura. (Gonzaga, 1957, p. 96-97)

As quatro estrofes iniciais da “Lira 54” exibem uma natureza diferente, de incontestável feição utilitária, objeto de exploração mercantil e agrária: o trabalho de mineração do ouro (duas primeiras estrofes) e a preparação da terra para o plantio do fumo e da cana (terceira e quarta estrofes). Essa natureza transformada pelo labor humano não deve ser objeto da atenção da musa do poeta. Seu olhar é amputado de uma contemplação laboriosa, por quatro vezes reiterado o pedido (ou impedimento) do poeta, na enfática anáfora com que abre cada uma das quatro primeiras estrofes: “(Tu) não verás”. O veto a uma natureza que não é ideal para os olhos de Marília parece evidente. Em contraste, a partir da quinta estrofe, introduz-se um novo cenário, funcionalmente eficaz porque ressalta, pela semelhança fônica com que inicia as estrofes 5 e 7 (“Verás”/“Lerás”), a tensão entre os dois espaços: o do conforto doméstico e o da natureza degradada pelo trabalho, indigna de ser contemplada por sensíveis olhos femininos, em evidente paralelismo sonoro com a abertura das quatro estrofes anteriores (“Tu não verás”/“Não verás”/“Não verás”/“Não verás”). Convida-se a musa a compartilhar o espaço íntimo da casa, aconchegante, confortável e culto, com a exposição de objetos que servem ao prazer intelectual e estético que o poeta promete dividir com a companheira (ele: “os meus consultos”, “o cansado processo”; ela: a “mestra História” e “os cantos da poesia”). Agora, o espaço ideal não é o da natureza, é o da cultura. O pastor, ausente do espaço natural, é substituído, na natureza, pelos “cem cativos” ou pelo “hábil negro”. Elimina-se a possibilidade de o espaço natural ser aprazível. Parece que o *locus amoenus* deslocou-se ou foi corrompido.

O lugar da felicidade conjugal não é a natureza rústica e servil, alterada pelo trabalho. Além do mais, nesse novo espaço, que é o interior da casa, tão convidativo, há promessa de reverência afetiva: “que tens quem leve à mais remota idade/a tua formosura”.

Passo a Manuel Bandeira.

“Pensão familiar” traz a data de 1925, incluído na primeira coletânea de poemas modernistas e modernos do autor (*Libertinagem*, 1930):

Jardim da pensãozinha burguesa.
 Gatos espapaçados ao sol.
 A tiririca sitia os canteiros chatos.
 O sol acaba de crestar as boninas que murcharam.
 Os girassóis

Amarelo !

Resistem.

E as dalias, rechonchudas, plebéias, dominicais.

Um gatinho faz pipi.

Com gestos de garçom de restaurant-Palace

Encobre cuidadosamente a mijadinha.

Sai vibrando com elegância a patinha direita:

- É a única criatura fina na pensãozinha burguesa. (Bandeira, 1966, p. 105)

Graças a Carlos Drummond de Andrade, que recolheu textos inéditos ou pouco divulgados de Manuel Bandeira para organizar um livro em sua homenagem, por ocasião do aniversário de 80 anos do poeta pernambucano – *Andorinha, andorinha* –, revelou-se uma particularidade interessante, a respeito da biografia do poema, e que é oportuno reproduzir, em parte:

No meu poeminha “Pensão Familiar” falo do jardimzinho interno da Pensão Geoffroy, em Petrópolis, onde só havia pobres flores e arbustos mais comuns – dalias, marias-sem-vergonha, trapoerabas, mas entre a tiririca sitiante sorria uma florzinha modesta e bonita, mais modesta que todas as outras. Quis nomeá-la no meu poema e perguntei o nome dela ao jardineiro da pensão. O homem respondeu sem hesitação: “Gosmilho”. O nome caía-me bem ao verso e escrevi logo: O sol acaba de crestar os gosmilhos que murcharam (Bandeira, 1966, p. 9).

Só muito mais tarde, mais de trinta anos depois, Bandeira descobriu que a palavra “gosmilhos” não estava dicionarizada. Trocou, então, “gosmilhos” por “boninas”. A nova palavra preencheu a maioria dos créditos solicitados para a substituição requerida da palavra original, para fins versificatórios ou de efeito estético: é nome de flor, tem três sílabas, e não altera o ritmo poético. Só não possui a mesma musicalidade. E passou a fazer parte do poema somente na oportunidade em que foi publicada a última edição das poesias completas, com o título de *Estrela da vida inteira* (1966).

O poeminha, como a ele se refere Manuel Bandeira, com um misto de ternura e de conteúdo valorativo, consta de dois momentos bem distintos. No primeiro momento, situa-se o espaço físico do jardim e a distribuição de sua dominante população vegetal, as flores humildes, com uma presença aparentemente destoante: os gatos que, no entanto, sofrem

igualmente com a ação do sol (“espapaçados”, amolecidos, esparramados).

No segundo momento, um gatinho avulta, para protagonizar uma lição de etiqueta. Antes, estava perdido, indistinto, na generalidade com que se nomeia a sua espécie (“gatos”).

Evidencie-se a aparente ausência objetiva do elemento humano, inclusive do poeta que contempla a cena e a registra. Porém, é possível detectar a presença do humano, seja por indicações virtuais (os adjetivos com que se caracteriza a pensão/pensãozinha: “familiar”, no título, embora de semântica ambígua, sugere, em plano simultâneo, tanto o significado de “própria para famílias” quanto “conhecida”, “habitual” – e “burguesa”, no primeiro e no último versos), seja por palavras que, relacionadas às flores (“sitia”, “rechonchudas”, “plebéias”), sugerem comportamentos humanos. Acrescente-se a intromissão sorrateira do testemunho do poeta, que se integra também à cena, denunciando-se de modo nada convencional. Aquele “amarelo!” com que designa pleonasticamente a aparência cromática dos girassóis, trai sua presença, pela tonalidade emocional e surpreendente do adjetivo, com feição aparente de interjeição.

O leitor está diante de um poema que festeja, com alegria e humor, um recanto aprazível da natureza, diante da banalidade da vida cotidiana.

Com algum esforço e boa vontade interpretativa pode-se resgatar aqui um originalíssimo emprego do velho e útil *locus amoenus*. Manuel Bandeira surpreende-se e se compraz com a placidez gratuita de um espaço cheio de humanidade, obliquamente preenchido por um gatinho que, de modo significativo e pertinente, é comparado a um “garçom”, por seu gesto de finura e enquadramento às mínimas regras de etiqueta social. Destaque-se, a reforçar a presença emotiva do poeta, a utilização expressiva dos diminutivos, um dos quais atenua o provável impacto causado por uma ousadia vocabular, conforme o protocolo poético da época. A “mijadinha” dilui-se: na antecipação coloquial de sua referência (“pipi”), no gesto educado do gato, igualmente quando se irmana em afetividade a coisas sem importância aparente, como “pensãozinha” e “gatinho”.

Gato e poeta participam, ambos, do espetáculo da vida proporcionado pela curtição, cada um a seu modo, da paisagem ideal.

Encerro com uma citação de João Alexandre Barbosa, num comentário bastante proveitoso sobre o uso dos *topos*, sem distinção de categoria, e critérios de valor quanto a sua utilização na literatura moderna e contemporânea. Diz ele que o valor “encontra um elemento de grande auxílio na reflexão que se dá no intervalo entre a tópica e a retórica, vale

dizer entre tema recorrente e tratamento especificamente literário” (Barbosa, 2003, p. 33). E conclui que o uso da tópica “é uma utilização estratégica (...) que se realiza, muitas vezes, pela problematização construtiva, o que significa uma reconfiguração, do próprio lugar-comum” (Barbosa, 2003, p. 33).

Se essa “problematização construtiva” é discutível nos poemas analisados, autentica-se o espaço de liberdade interpretativa concedido por toda literatura de qualidade. E é com a consciência dessa liberdade que reivindico para ambos os poemas lidos, a “Lira 54”, de Gonzaga, e “Pensão familiar”, de Bandeira, a condição de atualizações superiores do *locus amoenus*.

Referências bibliográficas:

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade. In:—. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, v. 3.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

———. *Andorinha, andorinha*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BARBOSA, João Alexandre. Dentro da Academia, fora da literatura. *CULT*, São Paulo, pp. 32-35, nº 70, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

COSTA, Cláudio Manuel da. Prólogo ao leitor. In:—. *Obras*. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1996.

GARRETT, Almeida. A restauração das letras, em Portugal e no Brasil, em meados do século XVIII. In: CÉSAR, Guilhermino, sel. *Historiadores e críticos do Romantismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Poesias. Cartas chilenas*. Edição crítica de M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: INL, 1957.

LAPA, M. Rodrigues. Notas. In: GONZAGA, Tomás Antônio. *Poesias. Cartas chilenas*. Edição crítica de M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: INL, 1957.

Resumo

A poesia brasileira, integrada no contexto mais amplo da literatura ocidental, absorveu e transformou alguns temas e motivos oriundos da tradição clássica, entre eles o *locus amoenus*. Na concepção paradigmática do *locus amoenus*, a representação poética da natureza cria um espaço paradisíaco, lugar de placidez contemplativa, felicidade e descanso do corpo e da alma. Tomás Antônio Gonzaga e Manuel Bandeira se apropriaram desse *topos* e o absorveram, cada um a seu modo, em dois poemas exemplares.

Palavras-chave: *locus amoenus* – Tomás Antônio Gonzaga – Manuel Bandeira

Abstract

Brazilian poetry, within the wider context of western literature, absorbed and transformed some themes and motives from classical tradition, among them the *locus amoenus*. In the paradigmatic conception of the *locus amoenus*, the poetic representation of Nature creates a paradisiacal setting, a place of contemplative placidity, happiness and rest of body and soul. Tomás Antônio Gonzaga and Manuel Bandeira appropriated this *topos* and absorbed it, each one in its own way, in two exemplary poems.

Keywords: *locus amoenus* – Tomás Antônio Gonzaga – Manuel Bandeira