UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

CAIO CESAR ESTEVES DE SOUZA

Alvarenga Peixoto e(m) seu tempo

Versão Original

São Paulo

2017

CAIO CESAR ESTEVES DE SOUZA

Alvarenga Peixoto e(m) seu tempo

Versão Original

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. João Adolfo Hansen

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S719a Souza, Caio Cesar Esteves de
Alvarenga Peixoto e(m) seu tempo / Caio Cesar
Esteves de Souza ; orientador João Adolfo Hansen. -
São Paulo, 2017.
415 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Literatura
Brasileira.

1. Século XVIII. 2. Historiografia Literária. 3.
Alvarenga Peixoto. 4. Recepção Crítica. 5. Edição. I.
Hansen, João Adolfo , orient. II. Título.

SOUZA, C. C. E. de. **Alvarenga Peixoto e(m) seu tempo**. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
-----------------	--------------------

Julgamento: _____	Assinatura: _____
-------------------	-------------------

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
-----------------	--------------------

Julgamento: _____	Assinatura: _____
-------------------	-------------------

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
-----------------	--------------------

Julgamento: _____	Assinatura: _____
-------------------	-------------------

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
-----------------	--------------------

Julgamento: _____	Assinatura: _____
-------------------	-------------------

Agradecimentos

A meus pais, Carlos Magno e Ana Lúcia, bússolas em todos os caminhos tortuosos pelos quais esta pesquisa me levou, por me lembrarem constantemente que mais importante do que saber onde chegar é não esquecer de onde parti.

A João Adolfo Hansen e sua ironia, por me mostrarem que, sem medo nem esperança, é possível chegarmos a algum lugar, quando em boa companhia.

A Marta Maria Chagas de Carvalho, por generosamente aturar minhas visitas de quinze minutos que duravam a tarde toda.

A Jaime Ginzburg, pela intervenção certa e solidária no momento de maior crise deste processo.

A Rogério de Oliveira Bernardo e Isabela Andrade, por resistirem à aridez do tempo.

A Paulo Segundo, Renato Razzino, Luiz Melques e Rafael Rocca, pela amizade incansável durante todos esses anos, e pelo ouvido que tantas vezes me emprestaram.

A Murilo Marcondes, pela solidariedade no início deste projeto.

A Gustavo Rubim, Anabela Gonçalves e Carolina Vilardouro, do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, por me receberem tão carinhosamente em Lisboa.

A Adma Muhana, Marcello Moreira, Cilaine Alves Cunha, Adriane Duarte, Annie Gisele Fernandes, Bruno Gomide, Giuliana Ragusa, Lilian Jacoto, Luiz Armando Bagolin, Marcos Natali, Mário Viaro, Norma Discini, Paulo Martins, Regina Pontieri, Sílvio de Almeida Toledo Neto, Simone Caputo Gomes e Yudith Rosenbaum, pelas aulas que me fizeram perceber o quanto ainda há para se conhecer.

A Nair da Mota Carvalho, pelas aulas sobre Camões que me fizeram largar o microscópio e o bisturi.

Ao Júlio, à Vera e à Rosely, pela ajuda em emergências burocráticas e, sobretudo, pela ótima companhia nos cafés.

Aos funcionários das bibliotecas e arquivos públicos brasileiros e portugueses, pelo apoio durante o processo de elaboração desta edição.

Ao CNPq, pela bolsa concedida nos meses iniciais desta pesquisa. À Capes e à FAPESP, pela concessão de bolsa aos projetos nº 2014/26266-0 e 2015/21975-5, que resultaram nesta dissertação. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da Capes ou da FAPESP.

Resumo

Souza, C. C. E. de. **Alvarenga Peixoto e(m) seu tempo**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.

Este trabalho propõe uma reflexão (auto)crítica sobre a poesia atribuída ao poeta luso-brasileiro Inácio José de Alvarenga Peixoto (1744-1792). Para a realização dessa reflexão, discute-se testemunhos significativos da fortuna crítica desse autor desde o século XIX até os dias atuais, com o objetivo de compreender a leitura hegemônica dessa poesia. Em seguida, propõe-se uma breve reflexão sobre os pressupostos filológicos que regeram as edições realizadas desse *corpus* poético nos últimos dois séculos, com o intuito de demonstrar as suas limitações e algumas de suas implicações problemáticas à atividade da crítica literária. Propõe-se, também, a necessidade de reconhecer os textos que compõem esse *corpus* poético como uma alteridade, e de valorizar a sua materialidade, a despeito da progressiva desmaterialização do conceito de *obra* que se faz notar na atividade da crítica romântica e da filologia de base neolachmanniana. Por fim, mobiliza-se os resultados das reflexões realizadas para a produção de uma reedição desses poemas. Essa reedição é produzida a partir de critérios cumulativos, negando a pertinência do processo de seleção de variantes autorizadas por meio da colagem de testemunhos para reconstruir um texto “genuíno” que expresse a “última vontade autoral”. De modo geral, este trabalho busca, acima de tudo, conferir à materialidade dos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto uma posição central no debate sobre essas produções coloniais setecentistas.

Palavras-chave: Século XVIII; Historiografia Literária; Alvarenga Peixoto; Recepção Crítica; Edição.

Abstract

Souza, C. C. E. de. **Alvarenga Peixoto and his time**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.

In this thesis, I propose a (self-)critical reflection on the poetry attributed to the Luso-Brazilian poet Inácio José de Alvarenga Peixoto (1744-1792). In order to carry out this discussion and understand the hegemonic interpretation of that poetry, I analyze some significant texts from Alvarenga Peixoto's critical fortune from the early nineteenth century to the present day. Then, I propose a brief discussion on the philological assumptions adopted by the editors of that poetic *corpus* on the last two centuries, to demonstrate their limitations and some of the problematic implications they cause to literary criticism. I also propose the relevance of recognizing the otherness of those texts, and the need of valuing their materiality, in spite of the progressive dematerialization of the concept of (literary) work, that can be noticed on the romantic literary criticism and the neolachmannian philology. Lastly, I mobilize the results of the mentioned discussions to re-edit the poems attributed to Alvarenga Peixoto. This re-edition is built upon cumulative criteria, denying the relevance of the process of selecting authorized variants through the comparison of the known manuscripts to build a "genuine" text, that represents the "final authorial intention". Overall, this thesis intends to give a central position on the debate over the colonial productions of the eighteenth century to the materiality of the edited poems.

Keywords: Eighteenth century; Literary Historiography; Alvarenga Peixoto; Critical Reception; Edition.

Sumário

1. Introdução	8
2. Capítulo 1 – História do Silêncio.....	15
2.1. Pensar o silêncio	16
2.2. Testemunhos críticos	19
3. Capítulo 2 – A constituição da obra.....	60
4. Capítulo 3 – Edição	105
4.1 Critérios da transcrição conservadora.....	105
4.2. Critérios da transcrição modernizada	106
4.3. Edição de Fontes Primárias	108
4.3.1. Fontes Manuscritas	108
4.3.2. Fontes Impressas.....	303
4.4. Obra constituída.....	353
5. Considerações Finais	410
6.Referências Bibliográficas	412

Introdução

Esta dissertação é o resultado de uma pesquisa cujos objetivos foram redefinidos e reorganizados diversas vezes durante os pouco mais de dois anos em que ela se realizou. Inicialmente, me propunha a escrever quatro capítulos e um apêndice, dispostos da seguinte forma: no primeiro capítulo, discutiria a recepção crítica dos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto; no segundo, a relação desses poemas com o discurso jurídico, sobretudo com informações encontradas nos *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*; no terceiro, as doutrinas retóricas, poéticas e filosóficas setecentistas que seriam utilizadas no processo inventivo dos poemas; no último capítulo, haveria uma interpretação desses textos tendo como base a discussão realizada anteriormente; no apêndice, faria uma reedição dessa poesia. Devido à evidente impossibilidade de realizar esse projeto em tão pouco tempo, fiz uma série de recortes nesses objetivos no decorrer da pesquisa, sobretudo durante o tempo que passei em Lisboa, realizando uma busca pelos manuscritos atribuídos a Alvarenga Peixoto. Nesse processo de redefinição dos objetivos da pesquisa, foram fundamentais as intervenções da banca de qualificação, composta pelo Prof. Dr. Jaime Ginzburg e pelo Prof. Dr. Alexandre Hasegawa, que apontaram a impossibilidade prática de realização daquele projeto.

Vários foram os fatores que desencadearam a produção desta dissertação, todos produtos de minha breve trajetória acadêmica no curso de Letras na USP. Durante a graduação, eu pude perceber a existência de um consenso no discurso sobre as letras brasileiras, que parecia existir com naturalidade, como uma decorrência necessária do trabalho empírico com os textos literários. Esse mesmo consenso era notado no estudo de outras literaturas lusófonas e estrangeiras, o que amplificava a sua percepção como natural. Simultaneamente, desenvolvi um projeto de Iniciação Científica com o Prof. Dr. João Adolfo Hansen, que me levou a pensar a naturalidade de alguns discursos como uma produção artificial, e a recusar a inércia acadêmica por meio de um exercício de percepção (auto)crítica das implicações de alguns pressupostos que, pelo costume, eu aplicava à leitura dos poemas oitocentistas que estudava na época. Esse movimento de leitura (auto)crítica me permitiu notar vozes dissonantes entre os docentes e a buscá-las em meu percurso, para entender o que propunham. Os cursos desses professores me levaram a explorar outras abordagens teóricas e a pensar questões que estavam fora do meu horizonte de expectativa, mas que acabaram culminando nesta dissertação, por vias

diversas. As doutrinas setecentistas lidas durante os cursos da Prof.^a Dr.^a Adma Muhana se encontraram com as teorizações de Jacques Rancière estudadas com o Prof. Dr. Marcos Natali e com a incansável crítica à violência apresentada pelo Prof. Dr. Jaime Ginzburg. A percepção da função política da filologia do século XIX e da necessidade do retorno aos arquivos para o estudo das letras coloniais, que o Prof. Dr. Marcello Moreira demonstrou em seu curso, se encontrou com a leitura da Prof.^a Dr.^a Cilaine Alves Cunha sobre a impossibilidade de compreensão do romantismo como uma unidade conceitual harmônica. Esta dissertação pode ser vista como a resultante do contato dessas abordagens diversas em meu percurso.

As cinco partes do projeto inicial foram reduzidas a três: um estudo da recepção crítica hegemônica dos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto; uma revisão crítica dos pressupostos românticos que fundamentam as edições desses poemas, e as limitações que esses pressupostos impõem à atividade da crítica literária; e uma reedição desses poemas, em que recuso os pressupostos criticados no segundo capítulo e explicito os meus próprios pressupostos editoriais. Decidi deixar a ideia da relação dessa poesia com o discurso jurídico para outra possibilidade, e publicar interpretações desses poemas em formato de artigo, para que este texto pudesse gozar de alguma organicidade.

Apesar da mudança no foco da dissertação, optei por manter o título inicial – *Alvarenga Peixoto e(m) seu tempo* – por motivos diversos daqueles que me levaram a propô-lo pela primeira vez. Para explicá-los, é necessário que apresente alguns de meus pressupostos brevemente. Quando me refiro nesta pesquisa a Alvarenga Peixoto, não estou me referindo ao homem Inácio José de Alvarenga Peixoto, que realizou seus estudos na Universidade de Coimbra, produziu poemas esparsos e exerceu a magistratura durante boa parte de sua vida curta, até dedicar-se ao cultivo de suas terras em São João Del-Rei e integrar o movimento separatista conhecido como Inconfidência Mineira. Sobre o homem, muito foi dito e polemizado, como ficará evidente no primeiro capítulo desta dissertação. Não trato aqui da mão que escreve, mas da mão que é escrita. Trato de Alvarenga Peixoto enquanto autor, ou seja, enquanto autoridade poética, nome ao qual atribuem-se os poemas. Não sei se o homem homônimo os escreveu, se os poemas foram escritos por outro(s) Alvarenga(s) e lhe foram erroneamente atribuídos ao passar do tempo, ou se os poemas foram escritos posteriormente e atribuídos a esse nome para que, com ele, ganhassem autoridade poética. Importa-me Alvarenga Peixoto como conceito

que, embora pouco trabalhado, ainda se mostra pertinente nos dias atuais, como as historiografias literárias testemunham – ainda que, por vezes, a contragosto.

Mas o que entendo por Alvarenga Peixoto como conceito? No primeiro capítulo, discuto o que a historiografia e crítica literária hegemônicas disseram sobre isso até hoje, ainda que tivessem o objetivo de discutir o homem. De minha parte, creio que esse conceito é a somatória de todas essas imagens parciais esboçadas pela crítica, quase nunca com empenho científico, mas que passaram a fazer parte do imaginário sobre a poesia produzida na segunda metade do século XVIII luso-brasileiro. Estudar essa somatória de retalhos críticos me pareceu uma forma interessante de demonstrar a impertinência da perpetuação de clichês produzidos pela crítica e a historiografia literárias desde o século XIX sobre as produções letradas setecentistas, sobretudo aquelas atribuídas a Alvarenga Peixoto.

Quando me refiro ao “seu tempo”, não tenho mais a pretensão inicial de conseguir traçar um vasto panorama sobre as doutrinas poéticas, retóricas e filosóficas com as quais os poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto dialogariam. Neste texto, busco demonstrar uma proposta bastante simples e de fácil compreensão: os poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto não compartilham os mesmos pressupostos poéticos que aqueles difundidos atualmente. Em outras palavras, esses textos precisam ser reconhecidos como uma alteridade, se quisermos compreender os mecanismos de produção, circulação e atualização pela leitura que eles pressupõem. Relacioná-los com o seu tempo é uma forma de demonstrar a necessidade de distanciamento crítico para tentar entendê-los não como *precursores* dos poemas românticos, ou *sucessores* dos poemas ditos “barrocos”, mas como poemas escritos em um tempo outro que, para ser compreendido, não pode estar preso por conceitos apriorísticos de “neoclassicismo”, “barroco tardio” “pré-romântico” etc. Recuso, com isso, a leitura do século XVIII como um *entre-séculos*, e o consequente silêncio que essa simplificação anacrônica gerou na percepção histórica das letras produzidas (e estudadas) no Brasil.

Pode parecer contraditório afirmar a existência de um silêncio sobre as produções letradas do século XVIII colonial e, simultaneamente, me propor a escrever um capítulo inteiro sobre a fortuna crítica de Alvarenga Peixoto. Essa contradição fundamental me levou a buscar mais estudos que teorizassem sobre o silêncio e que me possibilitassem compreender como é possível que o silêncio seja mais ruidoso do que as próprias palavras enunciadas pelos vários dos críticos estudados no primeiro capítulo. Nesse processo,

graças a intervenções de amigos, me deparei com os estudos de Eni Orlandi, que me ajudaram bastante a pensar a dimensão política do silêncio e as suas implicações no estudo da historiografia literária brasileira, como se verá no capítulo seguinte¹.

Caberia, ainda, como explicitação de meus pressupostos, explicar a improvável escolha de Alvarenga Peixoto como *corpus* de um mestrado atualmente. Enquanto lia a historiografia literária brasileira dos séculos XIX e XX, pude perceber que os outros poetas do século XVIII tinham seu estatuto canônico justificado pelos historiadores pela qualidade de suas obras, fosse essa qualidade estética ou de relevância histórica. Quando se referiam a Alvarenga Peixoto, o silêncio se intensificava, pois muitos autores se esforçavam justamente para demonstrar o seu desinteresse ao leitor contemporâneo. A impressão que surgia era de que essa poesia só tinha relevância por ter sido Alvarenga um inconfidente e, simultaneamente, por ter expressado algum “nativismo” nesses poemas. Como o meu interesse se movia sobretudo pela compreensão desse silêncio crítico, identifiquei aí uma boa porta de entrada para o seu estudo. Devido ao *corpus* poético bastante restrito – apenas 34 poemas, que agora são ampliados para 40 –, supus inicialmente que poderia cotejar os juízos críticos com esses textos e, assim, compreender quais elementos poéticos eram utilizados para sustentar seus argumentos e quais eram deixados de lado pela interpretação hegemônica dessas letras. Ao pensar nisso, não percebia que eu reproduzia o *modus operandi* dessa crítica, ao ignorar a existência desses poemas como enunciados de outro tempo, e tratá-los apenas como meio de compreensão de uma concepção crítica dominante atualmente.

No processo de decisão de como estudar esse silêncio sem deixar de reconhecer os poemas como uma alteridade, a definição de Jacques Rancière de *dissenso* foi fundamental. Para o filósofo, “o dissenso não é a diferença dos sentimentos ou das maneiras de sentir que a política deveria respeitar. É a divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e sua racionalidade própria” (RANCIÈRE, 2006, p.368). Para compreender o que está dito nesse trecho, é necessário entender o que ele chama de *racionalidade própria da política*. O que está em jogo para Rancière é a oposição entre duas racionalidades bastante distintas: de um lado, “a ordem do visível e do dizível que determina a distribuição das partes e dos papéis [sociais] ao determinar primeiramente a

¹ Também devo mencionar as indicações, pelo Prof. Dr. Jaime Ginzburg, dos estudos de Richard Kearney, Shigehiko Hasumi e Roberto Reis, sobre a relação do silêncio com a produção cinematográfica, o trauma cultural e o processo de canonização, respectivamente, que foram de grande interesse, mas acabaram ficando fora desta dissertação, em um dos muitos recortes que tive que realizar durante a sua escrita.

visibilidade mesma das ‘capacidades’ associadas a tal lugar e a tal função” (Ibidem, p.372), a que ele chama de *polícia*, sem valor pejorativo; e, do outro, o “conjunto das atividades que vêm perturbar a ordem da polícia pela inscrição de uma pressuposição que lhe é inteiramente heterogênea. Essa pressuposição é a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante” (Ibidem, p.372), a que ele chama de *política*. A racionalidade da política, para Rancière, é dissensual, enquanto a da polícia, nos termos em que ele a define, é consensual.

Mais do que compreender os conceitos de *dissenso*, *consenso*, *política* e *polícia* segundo as definições propostas pelo filósofo, o que me interessa de fato é pensar em sua aplicabilidade nesta pesquisa, especificamente. Como se dá a prática política dissensual e a do consenso policial de Rancière, e em que podem nos ser úteis? Segundo o autor,

a sabedoria consensual apresenta-se como uma tese sobre a evolução do político resumida na seguinte ideia: a antiga forma da política, a do conflito, caducou. A forma moderna é a do concerto, para lidar entre parceiros responsáveis, com dados objetivos da situação que se impõe a todos. (...)// O consenso é a pressuposição de uma objetivação total dos dados presentes e dos papéis a distribuir. (...)// O consenso então não é nada mais que a supressão da política. (Ibidem, pp. 378-379)

Nesse sentido, a prática do consenso se mostra um tanto fatalista, já que a objetivação que realiza dos dados supõe que esses dados sejam imutáveis e se imponham a todos. Trata-se da aceitação dos dados da realidade presente como dados da única realidade possível, com os quais devemos aprender a lidar para que se executem ações da forma mais racional e adequada possível às condições que nos delimitam. É importante ressaltar, para que esse conceito não soe esquemático, que o consenso tolera discordâncias em sua própria lógica. A racionalidade consensual não apenas as tolera, mas as observa objetivamente e submete a uma análise racional das soluções mais sensatas, na realidade do mundo sensível e visível, para que as discordâncias sejam solucionadas e o conflito de ideias desapareça. A diferença da política dissensual para a polícia consensual está justamente nesse ponto. O dissenso propõe uma nova divisão do mundo sensível, uma nova compreensão do que seria a “realidade”. Novamente, nas palavras de Rancière:

O dissenso não é a guerra de todos contra todos. Ele dá ensejo a situações de conflito ordenadas, a situações de discussão e de argumentação. Mas essas discussões e argumentações são de um tipo particular. Não podem ser a confrontação de parceiros já constituídos sobre a aplicação de uma regra geral a um caso particular. Com efeito, devem primeiro constituir o mundo no qual elas são argumentações. É preciso primeiro provar que há algo a argumentar,

um objeto, parceiros, um mundo que os contém. E é preciso prová-lo na prática, ou seja, fazendo como se esse mundo já existisse”. (Ibidem, p.374)

O dissenso é, assim, a produção de uma ficção vivida como realidade, a crença numa palavra *cão* que morda. A prática dissensual consiste em “uma invenção que faz com que se vejam dois mundos num só” (Ibidem, p.375). Nessa invenção, não há lugar para a objetivação das discussões e dos conflitos, porque não há uma realidade única à qual todos se submetam. Sequer há a unidade do *todos*, pois esses dois mundos não se apresentam com os mesmos sujeitos do discurso. Em geral, a divisão do mundo sensível proposta pela racionalidade dissensual confere a posição de sujeito do discurso, a capacidade de enunciar, a indivíduos ou grupos que, na racionalidade consensual, eram vistos apenas como objetos do discurso e como enunciados.

Enquanto invenção ficcional, o dissenso tem formulação retórica. Ele pode se reproduzir exclusivamente pelo discurso, pois quando ações dissensuais são tomadas na prática cotidiana, apenas o discurso dissensual, ou seja, a produção por meio de palavras de um mundo sensível que permita que aquela ação se realize, confere à ação o caráter político do dissenso. O que distingue um grupo de delinquentes de um movimento de desobediência civil é a construção, por meio do discurso, de um mundo sensível em que a lei estabelecida, embora seja legal, não é legítima e, assim sendo, confere à sociedade civil o direito (e o dever) de desrespeitá-la.

Essa proposta de realizar um recorte outro no mundo sensível se mostrou útil enquanto eu lidava com os manuscritos atribuídos a Alvarenga Peixoto em arquivos brasileiros e lusitanos. Nesse trabalho, pude perceber quão diferente era a experiência em ler esses poemas em suas fontes manuscritas e nas edições produzidas durante os últimos dois séculos. A dispersão territorial desses poemas e as oscilações textuais que eu localizava sempre que confrontava dois testemunhos me levaram a entender, na prática, o que significava afirmar que a obra de Alvarenga Peixoto se encontrava sempre em devir. Quando retornava à leitura das edições dos séculos XIX e XX, percebia que havia uma grande diferença entre o que eu encontrava nos arquivos e o que estava ali editado. Com isso em vista, ainda que não tenha uma sólida formação filológica, me propus a tentar produzir uma edição que permitisse ao leitor ter um contato tão direto quanto fosse possível com essa dispersão dos poemas e com a inviabilidade de estabelecer um texto único deles, sem excluir as características materiais que nos permitiam vislumbrar os mecanismos de circulação e recepção pelos quais teriam passado ao longo dos séculos.

Para essa realização, foi fundamental a leitura da discussão produzida por João Adolfo Hansen e Marcello Moreira em 2013, no quinto volume de sua edição do *Códice Asensio Cunha* dos poemas atribuídos a Gregório de Matos e Guerra, como se verificará detidamente no segundo capítulo desta dissertação.

Com essa proposta dissensual, penso me aproximar do cenário dos debates atuais em historiografia e teoria literária, que Jaime Ginzburg afirma ser

caracterizado por um forte e múltiplo movimento de revisão dos parâmetros de sustentação do cânone. Esse movimento não pretende apenas mudar listas de autores e obras dos manuais de referência; bem mais do que isso, ele atinge os fundamentos da própria configuração do cânone. (GINZBURG, 2012, p.21).

Durante a dissertação, procuro demonstrar como a edição desses poemas é parte fundamental do processo de estabelecimento e manutenção do cânone literário e, portanto, o quão incontornável é, àqueles que buscam revisar os critérios de constituição do cânone, a realização de pesquisas em fontes primárias e a retomada da materialidade dos textos estudados em sua época de produção. A proposta de edição que aqui apresento não tem a intenção de ser transistórica, ou aplicável a outros casos; ela se ampara no estudo de caso realizado sobre os poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto. Reconhecer os textos dos tempos coloniais como alteridades também implica não os considerar como uma unidade *colonial*, mas como discursos de várias naturezas, que precisam ser pensados caso a caso.

História do Silêncio

Estudar a recepção da poesia atribuída a Inácio José de Alvarenga Peixoto desde o século XIX é, em grande parte, caminhar entre discursos lacunares, biográficos e repletos de silêncios acerca dos critérios de legibilidade, circulação e produção dessa poesia. Portanto, se a história dessa recepção é uma história de silêncios, como demonstraremos abaixo, o que justifica a escolha por nomear este capítulo como “História *do* Silêncio”? A determinação no título decorre da seguinte tese: cada crítico e historiógrafo brasileiros que discutirmos neste capítulo produz uma série de silêncios distintos quando abordam seja Alvarenga Peixoto, sejam as letras do século XVIII; no entanto, todos esses silêncios parecem confluir a um silêncio outro, que serve à justificação da pertinência do conceito de *literatura nacional*, ainda que na maioria das vezes essa proposta não esteja explícita textualmente. Assim, o silêncio que buscamos discutir diacronicamente neste capítulo é esse maior, que se expressa várias vezes no discurso sobre a poesia atribuída a Alvarenga Peixoto e que nos parece ser condição *sine qua non* para que a interpretação nacionalista das letras se mantenha, ainda hoje, hegemônica.

Um trabalho que se propusesse a analisar exaustivamente a existência desse silêncio na base do discurso nacionalista da crítica tradicional encontraria alguns problemas básicos em sua realização. O principal seria a dificuldade (e, no limite, impossibilidade) em mapear todos os discursos dessa vertente crítica para analisar o que silenciam, já que muitos críticos nas últimas décadas se dedicam ao estudo de autores e obras específicos, praticando *close readings* que buscam, cada vez mais, apagar os pressupostos teóricos de suas análises, como se elas surgissem naturalmente do texto literário e o crítico fosse apenas suficientemente perspicaz para percebê-las daquela maneira. Para que a exaustão fosse atingida, seria necessário buscar em todos esses estudos de casos específicos alguma evidência de que exista um viés nacionalista embasando a aparência de espontaneidade ou naturalidade do posicionamento crítico, além de realizar essa busca em historiografias, resenhas críticas e, também, em estudos de teoria literária dos últimos dois séculos. Como isso é inviável, sobretudo nos limites impostos por uma dissertação de mestrado, propomos, neste capítulo, buscar uma compreensão sobre o processo de significação desse silêncio por meio de uma abordagem dos testemunhos que julgamos mais relevantes historicamente para a constituição da fortuna crítica de Alvarenga Peixoto que conhecemos hoje. Para isso, cremos ser necessário explicitar brevemente o que entendemos por

silêncio e por suas relações com as palavras, com a significação e com a atividade do pesquisador das ciências humanas.¹

Pensar o silêncio

Quando falamos em silêncio nesta dissertação, estamos levando em conta as teorizações de Eni Orlandi (2002) sobre a dimensão política do silêncio. Orlandi demonstra que, por vezes, o enunciador – seja ele um indivíduo ou vários – tenta conter a multiplicidade dos sentidos inerente a todo processo enunciativo, determinando (explicitamente ou não) que algumas coisas devem permanecer fora dos limites do enunciável. A única forma que se encontra para atingir esse objetivo é valer-se da *política do silêncio*, que consiste não em calar, mas em “dizer ‘uma’ coisa, para não deixar dizer ‘outras’”. Ou seja, o silêncio recorta o dizer” (ORLANDI, Ibidem, p.55). A política do silêncio, para a autora, divide-se em dois tipos de silêncios: o *silêncio constitutivo*, que se baseia na noção de que “uma palavra apaga necessariamente as ‘outras’ palavras” (Ibidem, p. 24); e o *silêncio local*, que ocorre quando, em determinada conjuntura, há a proibição de se dizer algo, ou seja, há censura propriamente dita (Ibidem, p.24).

Apesar de se assemelhar à obviedade de que, enquanto uma palavra é dita necessariamente outras não o estão sendo, pois seria impossível enunciar todas as palavras ao mesmo tempo o tempo todo e ainda assim formar um enunciado compreensível, o *silêncio constitutivo* apresenta algumas sutilezas muito relevantes para os nossos propósitos. É a partir dele que ocorre o que Orlandi chama de *forclusão do sentido*, o “mecanismo que põe em funcionamento o conjunto do que é preciso não dizer para poder dizer” (Idem, p.76). Nessa definição, interessa-nos a ideia de que o silêncio constitutivo trabalha ativamente para garantir que um conjunto de sentidos não passe do campo do não-dito ao do dito, para que um enunciado possa continuar sendo enunciado sem que perca o seu sentido unívoco, sua hegemonia. Além disso, parece-nos interessante reafirmar que esse processo, embora constitua uma política do silêncio, não é análogo à censura, que é constituída pelo paradoxo de presumir a explicitação dos sentidos que não devem ser explicitados (em contextos ditatoriais, os cidadãos conhecem os assuntos que não devem ser conhecidos, sob pena de prisão, torturas etc.). O silêncio constitutivo presume o reconhecimento, por parte do enunciador, de que afirmar X pode

¹ Agradecemos aos amigos Prof. Dr. Paulo Roberto Gonçalves Segundo (DLCV-USP) e Luiz Fernando Queiroz Melques por recomendarem a leitura de *As Formas do Silêncio: No movimento dos sentidos*, de Eni Puccinelli Orlandi (2002), que foi fundamental para que pudéssemos perceber o silêncio como objeto de teorização e análise, como bem se observará.

prejudicar a sua argumentação a favor de Y e, portanto, X deve permanecer em silêncio, conhecido apenas por aquele que o cala.

Dialogicamente, uma identidade – seja de um sujeito, seja de um povo ou um discurso – é constituída em relação ao contato com suas alteridades. Uma formação discursiva se constitui sempre lado a lado às outras formações que a cercam, utilizando a fronteira destas como suas próprias fronteiras, o que a torna sempre heterogênea a si mesma (Ibidem, p.21). No entanto, o silêncio constitutivo (e, em conjunturas específicas, a censura), como o nome já indica, também participa do processo de constituição de uma identidade. O enunciador, em face de tudo o que não está dito, escolhe não apenas aquilo que quer dizer e o que não quer, mas, também, por meio da dimensão política do silêncio, aquilo que *quer não-dizer*. Essa escolha é solitária, do enunciador com todas as várias possibilidades enunciáveis, sem que a alteridade do enunciatário (individual ou coletivo, específico ou abstrato), possa ter qualquer papel ativo nessa decisão – e, idealmente, sem que esse enunciatário possa sequer perceber a deliberação por não-dizer alguns sentidos. Portanto, um discurso *é* sempre em relação ao que ele *não é* e ao que ele *deve não-ser*. A eleição do que deve ser silenciado tem muito a nos dizer sobre o que é enunciado.

Dito isso, poderíamos nos questionar como é possível localizar esse silêncio constitutivo nos testemunhos críticos sem a necessidade de partirmos para abstrações generalizantes e reducionistas. Orlandi nos lembra que o silêncio não é diretamente observável, e que “para torná-lo visível, é preciso observá-lo *indiretamente* por métodos (discursivos) históricos, críticos, des-construtivistas” (Ibidem, p.47). Em outro ponto do texto, a autora propõe que, “ao invés de pensar o silêncio como *falta*, podemos, ao contrário, pensar a linguagem como *excesso*” (Ibidem, p.33). Cremos que essas frases se explicam mutuamente e nos ajudam a pensar uma metodologia possível para esta nossa abordagem. Se a linguagem é excesso, para notarmos indiretamente o silêncio constitutivo nos discursos críticos, uma saída possível seria buscar o que há de excessivo nesse excesso. Em outras palavras, podemos buscar, por exemplo, os argumentos reiterados por diversos críticos sem que pareça haver motivo para essa reiteração; excessos de informações e conjecturas quando abordam determinados assuntos, e vagueza na abordagem de outros; insistência em discutir pontos infrutíferos de seus (supostos) objetos de reflexão, em vez de buscar novas formas de abordá-lo etc. Tudo o que parecer excessivo na linguagem pode evidenciar a pertinência de inferirmos a existência de silêncios constitutivos nesses discursos. O silêncio, evidentemente, não aparece no texto verbal por meio de marcas formais, mas de “pistas, ‘traços’”, ou “fissuras, rupturas, falhas” (Idem, p.48). Nesse

sentido, o silêncio é sempre encontrado quase que por acidente, devendo ser inferido nos momentos em que a fragilidade da trama textual se mostra fugazmente.

Além dessa sugestão metodológica, a leitura do texto de Orlandi nos interessa para a compreensão do processo de criação de uma ideologia hegemônica na historiografia literária dos séculos XIX e XX. A autora demonstra que, mais relevante do que buscar entender *o que* o discurso hegemônico estabelece como ideologia, é compreender *como* essa ideologia se constitui e atinge a sua hegemonia. Essa mudança de perspectiva nos permitiria fugir do que a autora chama de *perfidia da interpretação*, que é o “fato que consiste em considerar o conteúdo (suposto) das palavras e não – como deveria ser – o funcionamento do discurso na produção dos sentidos” (Ibidem, p.99). Apesar de hiperbólico, o termo “perfidia” se justifica, se pensarmos que a busca por discursos ideológicos nos textos implica a noção de ideologia como ocultação, e não como “processo de produção de um imaginário, isto é, produção de uma interpretação particular que apareceria no entanto como a interpretação necessária, e que atribui sentidos fixos às palavras em um contexto histórico dado” (Ibidem, p.100).

Dessa forma, quando a ideologia se produz, ela não será evidenciada pelos conteúdos que supostamente oculta, mas pela compreensão do efeito de saturação e completude que ela, enquanto processo interpretativo historicamente localizável e produzido, constrói. O discurso ideológico produz o efeito de evidência, e faz com que os seus enunciados pareçam dados empíricos. A abordagem conteudista os aceita dessa forma e busca o que está escondido para além desses “dados”. A recusa dessa abordagem também implica uma recusa metodológica da naturalização dos discursos produtores da ideologia hegemônica no campo da historiografia literária brasileira.

A associação dessas formulações às de Jacques Rancière sobre o *dissenso*, apresentadas na introdução deste trabalho, parece ser evidente neste ponto. O dissenso, como dissemos, nada mais é do que a produção de um recorte outro do mundo sensível, que rompe com o discurso consensual e, embora ainda não exista no que é aceito como “realidade empírica”, por meio de um processo de crença ficcional, é imposto pelos agentes políticos aos agentes da polícia, o que faz com que, durante algum tempo, convivam dois mundos em um só (o consensual e o dissensual, na empiria cotidiana) até que um se mostre – de um jeito ou de outro – mais forte que o outro e um novo mundo sensível seja reconhecido como “realidade empírica” (RANCIÈRE, 2006). Propusemos, na introdução, que essa prática dissensual é constituída no e pelo discurso, e aqui acrescentamos que a sua execução só é possível pela incompletude constitutiva de todo discurso, de que fala Orlandi no livro comentado. Enquanto os discursos

consensuais apagam as incompletudes discursivas, preenchendo-as de silêncio, a prática dissensual busca localizar essas incompletudes, evidenciar seus processos de construção do efeito de completude e saturação, e problematizar a ideia de que a sua interpretação pode ser vista como “evidente”, ou como uma realidade fatalista. É isso que buscamos fazer neste capítulo, com base na metodologia e nos pressupostos acima expostos, e tomando como *corpus* de análise alguns dos testemunhos da crítica literária tradicional brasileira acerca da poesia atribuída a Inácio José de Alvarenga Peixoto.

Testemunhos críticos

A maioria dos críticos literários que se dedicaram a Alvarenga Peixoto o fizeram quase sempre superficialmente, sem tomar sua poesia como objeto de reflexão extensa. Isso faz com que quase toda a sua fortuna crítica se constitua de resumos biográficos ou leituras biografistas da produção do poeta, visto por vezes como um patriota libertário e, outras, como um bajulador de poderosos da metrópole.

Esse tipo de abordagem tem como marco inicial a publicação do *Parnaso Brasileiro*, entre 1829 e 1832, pelo Cônego Januário da Cunha Barbosa, primeiro autor a reunir de forma impressa um *corpus* significativo de poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto. No discurso ao público, que abre o primeiro dos oito cadernos que compõem esse parnaso, Barbosa afirma que empreendeu

esta collecção das melhores Poesias dos nossos Poetas, com o fim de tornar ainda mais conhecido no mundo Litterario o Genio daquelles Brasileiros, que, ou podem servir de modellos, ou de estímulo á nossa briosa mocidade, que já começa á trilhar a estrada das Bellas Letras, quasi abandonada nos ultimos vinte annos dos nossos acontecimentos Politicos (BARBOSA, 1829, sem numeração).

É pertinente que destaquemos a presença reiterada de uma comunidade patriótica já nesse primeiro parágrafo – e, também, no título do livro, *Parnaso Brasileiro ou Collecção das Melhores Poezias dos Poetas do Brasil, Tanto Ineditas, como Ja Impressas*. “Nossos” poetas, “aquelles Brasileiros”, “nossa briosa mocidade”: o Brasil (e, principalmente, o pertencimento ao Brasil) está presente de forma explícita três vezes em apenas uma frase. O livro se apresenta como uma coletânea do “Gênio”² brasileiro, apresentando modelos que os jovens que se interessam pelas “Bellas Letras” no Brasil devem seguir. Em outras palavras, o livro olha para o passado para ver o futuro das letras nacionais.

² O conceito de *gênio* é relevante nesta dissertação, e será melhor discutido no capítulo seguinte, quando comentarmos os conceitos de *genuinidade* e *autenticidade*.

No entanto, o que mais nos interessa nesse trecho é o que não está dito de maneira clara. O autor afirma que as letras no Brasil foram quase abandonadas “nos ultimos vinte annos dos nossos acontecimentos Politicos”. É pertinente lembrar que, sendo esse livro publicado em 1829, o Brasil enquanto nação existia havia apenas sete anos e, portanto, todos os poetas eleitos como modelos do gênio brasileiro, apesar de nascidos nas terras que vieram a constituir o Brasil, eram poetas portugueses. O excesso de marcações textuais de uma noção de comunidade patriótica e nacional acaba servindo para silenciar o estatuto colonial sob o qual não apenas os poetas compilados, mas o autor dessa compilação e seus prováveis leitores viveram e do qual, verossimilmente, se lembravam muito bem.

Mais do que fornecer à juventude uma compilação para o estudo do “Gênio Brasileiro”, Barbosa quer demonstrar a existência desse gênio e de uma tradição louvável que sustente a pertinência de uma literatura nacional brasileira. Adiante, ao falar sobre as dificuldades de sua empreitada – definida por ele mesmo como “serviço louvável” –, o autor afirma que, embora sejam muitas, não são suficientes para “desanimar a quem espera ainda offerecer ao conhecimento do mundo as memorias dos Illustres Brasileiros, que fazem honra á Litteratura Nacional” e, entre esses nomes, cita “os dous *Alvarengas, José Basílio, Salles, Claudio Manoel, João Pereira, [e] Caldas*” (Ibidem, sem numeração), todos poetas portugueses d’além-mar (ou, se quisermos, d’aquém-mar).

Tendo a independência ocorrido há tão pouco tempo no momento da escrita do livro, cremos ser evidente que houve uma deliberação pelo silêncio acerca desse estatuto colonial e, para que esse silenciamento seja efetivo, o autor reitera verbalmente a existência de um sentimento de comunidade, reafirmando a liberdade nacional e a universalizando ao separar o campo das “Bellas Letras” do campo dos “acontecimentos Politicos”: o processo colonial, suas implicações e o seu término existiram, mas para além dele existe a Literatura Nacional, que desde o início da colonização é Brasileira, louvável e independente. O efeito dessa distinção é um processo narcísico na formação da ideologia da literatura nacional: a atitude do autor implica a frase “eles, os poetas que nos antecedem e que aqui compilo, são como nós, são Brasileiros”. É importante ressaltar que essa atitude narcísica é uma escolha, uma vez que o efeito de comunidade patriótica poderia ser criado, por exemplo, sob uma perspectiva oposta: “Nós, Brasileiros livres, somos como esses poetas, pois carregamos (e carregaremos) os efeitos do processo de colonização em nossa cultura e sociedade”. Sob essa perspectiva, ao invés de olhar para o passado e ali projetar as bases do futuro, olha-se para o futuro e se projetam os

efeitos do passado. Uma, tende ao ufanismo patriótico; a outra, a um nacionalismo crítico, ambas com suas vantagens e desvantagens.

Esse silêncio constitutivo do discurso de Januário da Cunha Barbosa implica a necessidade de criar narrativas biográficas desses poetas que justifiquem o seu pertencimento ao que é considerado, então, Literatura Brasileira. Esse processo biografista é, evidentemente, de ficcionalização, uma vez que cria um discurso epidítico elogioso às vidas dos poetas que devem servir de modelos de comportamento— não só nas letras, mas na sociedade – aos jovens letrados. As informações apresentadas nas biografias são descobertas “por meio de parentes e amigos” (BARBOSA, 1932, cad. 7º, p.3) e, portanto, suas fontes não estão registradas por escrito. Isso permite maior maleabilidade na construção desses discursos, que devem corroborar os valores da época de seus leitores. Assim, Alvarenga Peixoto é descrito como oriundo de “humana família decente, e abastada”, jovem de “estro sublime”, que atinge “reputação como Poeta” em “annos bem tenros”, “dotado de feliz engenho, rico de conhecimentos e fallando com nobre eloquencia” (Ibidem, pp.3-4). O pertencimento a toda essa sublimidade traz bons frutos, segundo a narrativa. Após ter cursado seus estudos em Coimbra e exercido a magistratura em Sintra, Alvarenga Peixoto retorna ao Rio de Janeiro, “e aqui benignamente o acolherão, tanto o Vice-Rei Marquez de lavradio, como aquelles seus Patricios, que sabiam presar as suas brilhantes qualidades” (Ibidem, p.4), o que também já serve para enaltecer o discernimento do brasileiro, que sabe reconhecer as “brilhantes qualidades” de seus patricios.

O que é interessante na leitura dessa narrativa biográfica de Alvarenga Peixoto é o problema que ela apresenta aos propósitos de Barbosa. Enquanto homem de bem, participando de um casamento feliz, com filhos e bons cargos na administração pública, Alvarenga Peixoto serve muito bem às motivações do texto. No entanto, a sua participação na Inconfidência Mineira apresenta um problema grave, pois só pode ser vista como um evento louvável se adotarmos uma perspectiva republicana ou, ao menos, contrária à família real portuguesa – que ainda governava o país à época de escrita do *Parnaso*. A partir do momento que Alvarenga Peixoto é elevado à posição de modelo à juventude, as atitudes expostas em sua biografia devem condizer ao que é esperado desses jovens. Defendendo a perspectiva monarquista, Barbosa tinha ao menos duas opções: censurar o envolvimento do poeta na tentativa de independência, ou atacar essa tentativa de forma abstrata, censurando os envolvidos e afirmando que o poeta foi injustamente associado a esse movimento. Barbosa opta pela segunda, afirmando que “o genio do mal estudava meios de infelicitar as mais distinctas Familias da Provincia de Minas Geraes; e folgou de os achar am (sic) huma calumniosa denuncia, que enlutou para sempre os

praseres de *Alvarenga Peixoto*” (Idem, p.5). Assim, o envolvimento dele e de outros mineiros que “pelas suas luzes fazem o ornamento da sua Província” na Inconfidência se torna uma calúnia de “espíritos apoucados, que prontos tomarão baixa vingança por desavensas particulares”. Seu crime, de participação em “humã rebelião, que só existia no ódio, que lhe tinham os baixos inimigos” fez com que fosse “sentenciado com outras vítimas de tão negra maquinação” (Ibidem, p.5).

Talvez essa seja a marca mais distintiva do texto de Barbosa em relação a toda a fortuna crítica de Alvarenga Peixoto, pois apenas aqui, até onde pudemos constatar, a sua participação na Inconfidência Mineira é vista como algo a ser negado. Essa negação cria um problema de coerência argumentativa, que o engenho de Barbosa não foi capaz de solucionar: se o envolver-se com uma rebelião contra os monarcas é contrário à natureza do modelo a ser seguido pelos jovens; se esses modelos, por sua conduta inequívoca, recebem boa acolhida da estrutura de poder monárquica; e se Alvarenga Peixoto foi injustamente acusado de tomar parte nessa rebelião, como é possível que tenha sido condenado pela mesma estrutura de poder que deveria protegê-lo (e que, supostamente, ele protegia)? Ao livrar a imagem de Alvarenga Peixoto da censura que receberia por insurgir-se contra a estrutura de poder vigente, transformando-o em injustiçado, Barbosa acaba tornando em seu discurso essa estrutura injusta, ao mesmo tempo em que louva a “Graça da Rainha D. Maria” (Ibidem), que perdoa os réus, condenando apenas um deles à força (e todos os outros ao degredo). Se a estrutura de poder é injusta, podem homens justos operar por meio dela? Cremos que essa é uma das “falhas” no dito, que Orlandi afirma serem sinais observáveis da presença do silêncio constitutivo. Isso parece demonstrar que a biografia de Alvarenga Peixoto, ainda que deformada por Barbosa, não se adequa ao seu modelo de “Illustre Brasileiro”, devido a falhas constitutivas nesse próprio modelo. Sua poesia, quando aparece nesse texto, é em versos soltos, utilizados para justificar alguma afirmação biográfica, apenas evidenciando seu caráter ficcional.

Outros autores foram mais cuidadosos em sua escrita, para evitar que esse tipo de incoerência estivesse presente. Bom exemplo é João Manuel Pereira da Silva que, em 1843 publica o primeiro tomo de seu *Parnaso Brasileiro ou Seleccção de Poesias dos Melhores Poetas Brasileiros Desde O Descobrimento do Brasil Precedida de Uma Introdução Historica e Biographica Sobre a Litteratura Brasileira*³ e, em 1847, o *Plutarco Brasileiro*. O primeiro texto dialoga explicitamente com o de Barbosa acima comentado, como a nota “A Quem Lêr”, dos

³ Agradecemos ao Prof. Dr. Marcello Moreira, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), pelo envio de uma cópia digital deste livro.

editores do livro – Eduardo e Henrique Laemmert – deixa claro. O objetivo dessa obra, idealizada pelos editores, é fazer “um serviço ao paiz, imprimindo uma escolhida collecção dos melhores escriptos de seus poetas” e, para isso, procuraram alguém “cujas luzes e reputação abonassem a obra” (SILVA, 1843, sem numeração). Encontram essa pessoa em Pereira da Silva, que escreve uma introdução à história da literatura brasileira que, como o título indica, é superficial e panorâmica, dedicando-se às produções (não apenas literárias, mas também políticas) do século XVI ao XVIII, ficando claro o desejo de realizar um segundo tomo acerca dos poetas seus contemporâneos. Os editores afirmam que “Por este modo torna-se a obra, sobre agradável e interessante, muito util a todos os Brasileiros, que com sua leitura adquirirão gosto e instrucção, equivalendo ella a um curso de litteratura, e selecção de modelos de boa e sã poesia” (Ibidem, p. VI), deixando evidente que a sua natureza é análoga à do livro de Barbosa.

No entanto, Pereira da Silva demonstra ter consciência histórica mais robusta que a de Barbosa, e não permite que ela ceda ao desejo de encontrar nos autores dos séculos anteriores homens ligados ao espírito da nacionalidade como os de seu século. Sua introdução se inicia demarcando os limites de uma possível tradição brasileira – “É novo e muito novo o paiz, cuja historia litteraria nos cumpre agora escrever” (Ibidem, sem numeração) –, mas ainda considera que esse país surge com a sua descoberta, em 1500, pelos portugueses. Embora considere todas as práticas letradas produzidas por homens nascidos no Brasil (ou, no caso das quinhentistas, produzidas em solo brasileiro ou acerca do Brasil) como constituintes de uma literatura brasileira, Pereira da Silva não busca argumentar que essa literatura brasileira do período colonial seja literatura nacional. “A Litteratura Brasileira do seculo 18º, seguindo as mesmas pizadas das litteraturas dos diversos Estados da Europa, maxime da Portugueza, nada tem de nacional, sinão o nome de seus escriptores, e o acaso de haverem no Brazil nascido” (Ibidem, p.31). É interessante que notemos a distinção entre “nacional” e “brasileira” nessa concepção nacionalista da literatura. O rótulo de “literatura brasileira” é automaticamente cedido aos escritores que nasceram no Brasil, enquanto o de “literatura nacional” deve ser construído por esses escritores.

Mas o que seria, então, uma literatura nacional nessa perspectiva, e por que, segundo os argumentos de Pereira da Silva, o século XVIII não se enquadraria nessa proposta? Apesar de não explicitar os limites da sua concepção de literatura nacional, as censuras que faz aos autores do século XVIII – sempre acompanhadas de grandes elogios por suas qualidades literárias – podem nos ajudar a esclarecer.

É fado que até este século que ora decorre, havendo o Brasil produzido tantos e tão grandes genios, a todos ou a quasi todos se possa imputar o defeito de imitarem muito os escriptores europeos, e de se não entregarem ao vôo livre de sua romanesca imaginação. (Ibidem, p.31)

Portanto, o maior problema dos autores brasileiros que não são dignos do título de autores nacionais é o fato de se prenderem à imitação dos europeus. Curioso, no entanto, é o embasamento dessa argumentação: “Este defeito se tornou, no século 18º, tão saliente, que os Srs. Garrett e Ferdinand Denis, nos seus esboços de litteratura, immediatamente o reconheceram, e fortemente o censuraram” (Ibidem, p.31). Portanto, Pereira da Silva critica os autores coloniais por não se libertarem de modelos e prescrições da literatura europeia, valendo-se das palavras de autoridade de dois críticos europeus.

Sendo assim, quais são os modelos que um autor que se queira nacional não deve imitar dos autores estrangeiros? Não se trata de uma negação de tudo o que vem de fora – porque, se assim fosse, Pereira da Silva seria tão pouco nacional quanto aqueles que ele exclui desse rótulo – mas de uma suposta negação seletiva. Mais adiante, o autor indaga:

E como olvidavam nossos poetas e escriptores do século 18º as côres e bellezas de sua patria, para decantarem côres e bellezas alheias? Como não exprimiam elles essa ideia então ainda em embrião, e que começava a comprehender o povo do Brazil, como a de sua regeneração politica, de sua futura nacionalidade? (Ibidem, p.33)

Para além da segunda pergunta, que pressupõe a capacidade desses escritores de prever o futuro e pintá-lo em seus poemas, além de projetar no passado o embrião do presente, característica quase sempre presente em autores anacrônicos, interessa-nos a primeira questão. O escritor nacional, segundo o trecho indica, é aquele que adiciona aos seus poemas a *cor local*, entendida aqui literalmente: trata-se de pintar com palavras a paisagem local, destacando as suas belezas. No entanto, essa exigência – vinda de Ferdinand Denis e Almeida Garrett – é, na verdade, uma demanda pelo *pitoresco*. Não querem o Brasil das “incultas brenhas”, de que Alvarenga Peixoto fala em seus poemas, mas o Brasil das palmeiras e dos sabiás românticos. Em outras palavras, o que podemos perceber é que o escritor nacional é aquele que satisfaz as expectativas do leitor estrangeiro sobre o que deveria ser a literatura nacional brasileira.

Adiante, o autor afirma que “A Litteratura Brasileira do século 18º foi sim uma copia, e imitação da portugueza, que já era uma copia e imitação da franceza; reconhece-se porém, através de seu prisma, a sua nacionalidade, a sua origem nova e sagrada” (Ibidem, p.34). Note-se a hierarquia apresentada entre a literatura francesa, a portuguesa e a brasileira; esse mesmo pensamento estará presente em outros estudos abordados aqui, sobretudo em Antonio Candido, em sua metáfora do “jardim das musas”, discutida mais adiante. Ao mesmo tempo, parece

bastante claro que a literatura brasileira deveria buscar a inovação em relação às europeias, para que pudesse se fortalecer como literatura nacional, nessas perspectivas. Essa abordagem, embora reconheça a grandeza de alguns autores, parece olhar para o século XVIII com um tipo de arrependimento, por não terem eles compreendido a suposta essência da nacionalidade brasileira a seu tempo, e expressado isso em seus poemas. Esse mesmo tom pode ser observado em quase toda a crítica nacionalista, até a segunda metade do século XX, como pretendemos demonstrar neste capítulo.

Em 1850, é publicado o *Florilegio da Poesia Brasileira, ou Collecção das Mais Notaveis Composições dos Poetas Brasileiros Falecidos Contendo as Biographias de Muitos Delles, Tudo Precedido de Um Ensaio Historico sobre as Letras no Brazil*, por Francisco Adolfo de Varnhagen, que aqui comentamos a partir da edição de 1946, feita pela Academia Brasileira de Letras – Coleção Afrânio Peixoto, em três tomos.⁴ Dos autores já mencionados, Varnhagen é o nacionalista mais mordaz, que algumas vezes chega mesmo a ser cômico, como no trecho em que se revolta contra um censor português que haveria dito que a palavra “jacarandá” causaria riso, por conter quatro letras “a” seguidas:

Já vamos ver que o nosso censor, quando tal disse, tinha pouco presente a nossa prosodia, e talvez estava com muita disposição para rebentar de riso; mas o que é mui verdade é que com a sua expressão emitiu elle a opinião do vulgo. Dissemos que o censor não tinha presente a prosodia porque ha na língua portuguesa muitas palavras com quatro *aa*, e até com cinco, que estamos certos o censor haverá dito e escripto, sem ser atacado do accesso de riso, que lhe deu o triste páu *jacarandá*, do qual um simples pedaço a outros terá feito chorar. (VARNHAGEN, 1946, tomo I, p.6)

Essa revolta, expressa em nota de rodapé, alonga-se por mais algumas frases, mantendo o tom caricato de nacionalista ofendido. A ofensa é ainda mais interessante se lembrarmos que Varnhagen está buscando responder diretamente à questão da possibilidade de separação das literaturas brasileira e portuguesa, presente no debate crítico da época, devido à língua comum que as une. Favorável à separação, o autor apresenta argumentos bastante frágeis, como “Desalistaram-se da litteratura portuguesa o bispo Osorio e Paiva de Andrada, porque escreveram em latim?” (Ibidem, p.6), que não respondem verdadeiramente à questão principal – é possível duas literaturas independentes valerem-se da mesma língua? O argumento que mais se aproxima de uma resposta (frágil) à pergunta é justamente o que antecede a fúria do autor contra o censor: “É, por ventura, tão verdadeira, tão estricta essa identidade da língua?” (Ibidem,

⁴ Agradeço ao Prof. Dr. João Adolfo Hansen por ter possibilitado o acesso a esses livros pelo tempo necessário à elaboração deste capítulo.

p.6), que não responde o cerne da questão, mas busca argumentar que a diversidade dos dialetos implica a possibilidade de literaturas diversas.

Disso notamos o tom separatista do livro de Varnhagen. Seu propósito é não apenas “repartir com o público tantas poesias ineditas ou raras” (Ibidem, sem numeração), mas evidenciar o que há de brasileiro na poesia brasileira. Daí vem o seu título: *Florilégio*, e não *Parnaso*, “pelo motivo de estarmos um pouco em briga com a mythologia, e por devermos distinguil-a [i.e., esta coleção] de outra anterior, que leva aquelle titulo” (Ibidem, p.4). No entanto, o autor sente necessidade de justificar a metáfora do *Florilégio* em trecho que, por sua pertinência, transcrevemos abaixo.

O leitor perdoará a pretenção do titulo que vai no rosto. Intitulâmos este livro – *Florilegio da Poesia Brasileira* – mas repetimos que não queremos por isso dizer, que offerecemos o melhor desta, porém sim (com alguma excepção) o que por mais americano tivemos. Escolhemos as flores, que julgámos mais adequadas para o nosso fim, embora seja alguma menos vistosa, outra pique por alguns espinhos, esta não tenha aroma, aquella pareça antes uma descorada orchydea, e aquelloutra uma parasyta creada com ajuda da seiva alheia, etc. (Ibidem, p.4)

Chamamos atenção para o termo “americano”, ausente das historiografias até então abordadas, e que parece substituir, aqui, o “nacional”, de Pereira da Silva. Isso implica uma aparente mudança de perspectiva, pois agora o objetivo é deixar claro o que há de não-europeu nessa poesia, e não necessariamente o que há de nacional. O objetivo é mais político que artístico, pois a qualidade dos poemas importa menos que a sua representatividade “americana”.

No entanto, por que dizemos que essa mudança de perspectiva é aparente? Assim como o conceito de literatura nacional para Pereira da Silva era definido a partir das exigências portuguesas e francesas, a ideia de poesia da América, de Varnhagen, também tem o interlocutor europeu como alvo, como notamos na primeira página de seu prólogo:

Como o entusiasmo que temos pela America, onde vimos a luz (...), julgamos dever dar sempre preferencia a esta ou áquella composição mais limada, porém semi-grega, outra embora mais tosca, mas brasileira, ao menos no assumpto. Esta decisão nos facilitou a empreza, e cremos que esta collecção adquirirá com isso mais interêsse para o leitor europeu, ao passo que deve lisongear o americano (...). (Ibidem, sem numeração).

Parece se tratar, novamente, de uma tentativa de mostrar o Brasil ao Europeu, por meio do pitoresco “americano”. Nesse sentido, “americano” e “nacional” diferenciam-se apenas parcialmente, porque aquele implica uma espécie de rompimento de ordem política com o que é europeu (ou “grego”, como diz o autor), mas os propósitos de ambos são, se não idênticos, análogos.

Em trecho mais adiante, Varnhagen apresenta uma limitação ao conceito de “americano”, enquanto faz uma exortação afetada ao futuro das letras no Brasil:

Deus o faze bem, para que os poetas, em vez de imitarem o que leem, se inspirem da poesia que brota com tanta profusão do seio do proprio paiz, e sejam antes de tudo originaes – americanos. Mas que por este americanismo não se entenda, como se tem querido prégar nos Estados Unidos, uma revolução nos principios, uma completa insubordinação a todos os preceitos dos classicos gregos e romanos, e dos classicos da antiga mãe-patria. Não. A America, nos seus differentes estados, deve ter uma poesia, principalmente no descriptivo, só filha da contemplação de uma natureza nova e virgem; mas enganar-se-ia o que julgasse, que para ser poeta original havia que retroceder ao *abc* da arte, em vez de adoptar e possuir-se bem dos preceitos do bello, que dos antigos recebeu a Europa (Ibidem, p. 15)

Dessa forma, parece ficar evidente que o poeta “americano” deve buscar não romper com o *modus operandi* da arte letrada europeia de origem greco-romana, mas apenas acrescentar assuntos “originaes – americanos” nessa prática letrada. A originalidade, portanto, não deve ser formal ou muito acentuada, mas apenas aparente, um “toque” que destaque a poesia produzida no Brasil como *diferente* da produzida na Europa, mas não tão forte que a torne *esquisita* aos olhos europeus.

Seu resumo da história da literatura brasileira é regido por esses princípios e supera em qualidade os anteriormente apresentados. O autor ultrapassa os limites nacionais, fazendo incursões nas letras da América Espanhola, e até mesmo nas culturas indígenas anteriores à chegada de Cabral – sem deixar de lado os seus pressupostos acima explicitados, evidentemente. Sobre Alvarenga Peixoto, nesse resumo, pouco é dito, apenas um parágrafo curto, que exalta seu “grande genio poetico”, seu canto genetlíaco e a Ode à D. Maria I, que “são por si sós bastantes para lhe tecer eterna corôa de poeta” (Ibidem, p. 36).

No entanto, é apenas no segundo tomo que aparece a biografia do poeta, em seis páginas que acrescentam muito pouco ao que já foi dito pelos dois biógrafos anteriores. Atentamos a dois elementos que, ditos de passagem, chamaram atenção de alguns críticos posteriores: 1. a afirmação de que possivelmente o “nome de *Eureste Phenicio* era o que levava como pastor” (Ibidem, tomo II, sem numeração); e 2. uma nota de rodapé onde sugere que algumas características em comum à poética de Alvarenga Peixoto e ao estilo das *Cartas Chilenas* “comecem a abalar-nos a favor de que seja elle o tal *Critillo*” (Ibidem, p.14). Sobre a afirmação do possível pseudônimo, nada afirmamos, pois não há qualquer fundamento apresentado no livro que a ampare. No entanto, a nota de rodapé sobre as *Cartas Chilenas* merece alguma atenção.

No ponto do texto em que a nota se insere, Varnhagen já vinha discutindo a autoria das *Cartas* durante alguns parágrafos, apresentando evidências que corroborariam sua tese. No entanto, o que nos importa não é a autoria em si – cremos que o anonimato do autor tem mais a dizer acerca da circulação, produção e recepção dessa sátira do que o nome “verdadeiro” de seu autor –, mas o fato de que os argumentos utilizados para corroborar essa afirmação são todos retirados do texto satírico, pressupondo que ele faça referência direta a pessoas reais. Transcrevemos aqui alguns dos argumentos:

Do nome Dirceu, pastoril de Gonzaga, faz-se nellas menção como amigo do autor; também se faz referencia a um chimico, que talvez seria o Maciel, de que adiante faremos menção, e a um velho jurista, etc. (...) Devia ser pessoa versada na jurisprudencia, amigo de Gonzaga, de instrução variada e grande facilidade de metrificar. Além disso, parece que havia estado em Portugal; e que era autor recommendado por seus escriptos. Esta última circumstancia parece deduzir-se dos dois seguintes versos de uma epistola que precede as *Cartas*, a qual no geral do estylo parece ser de Gonzaga: // *Que teus escriptos de uma idade a outra/ Passarão sempre de esplendor cingidos* (Ibidem, p.13)

Sabemos que a sátira, enquanto gênero, costuma apresentar interlocução mais direta com o seu presente de enunciação, tentando corrigir alguns de seus vícios por meio do humor mais ou menos agressivo, a depender da vertente satírica adotada pelo poeta. No entanto, fazer uma transposição literal de elementos poéticos para elementos biográficos parece trazer uma questão implícita e, potencialmente, outra silenciada. Cremos ser implícita a visão da poesia como expressão da subjetividade, e a negação de seu entendimento como utilização mais ou menos engenhosa de preceitos poéticos objetivando atingir determinado fim (no caso da sátira, a correção dos vícios satirizados). Em outras palavras, é implícita a universalidade do conceito romântico de poesia. Mas, para além disso, cremos ser possível inferir que essa transposição não apenas diz respeito à prática poética, mas à prática biográfica. Parece ser possível compreendermos, a partir disso, algo que não é enunciado por nenhum dos autores que estudamos até aqui: a biografia é uma ficção que serve a um projeto maior de construção da nacionalidade. Sendo assim, com base em alguns poucos dados empíricos (local e data de nascimento, profissões, estado civil, quantos filhos teve e circunstâncias da morte), cria-se uma narrativa unívoca, que transmite a sensação de completude (e, como afirmamos acima, cria ideologia) e que pode ser “comprovada” com trechos de outros discursos ficcionais, como a poesia. No entanto, a instância ficcional desse processo biográfico deve permanecer em silêncio – ainda que possa, eventualmente, ser conhecida por seu leitor, não deve ser enunciada pelo texto, pois isso o enfraquece a validade dessas biografias como argumento central na organização textual que ampara o projeto de nacionalidade nas letras.

Em alguns pontos do texto, o excesso de ficcionalização biográfica salta aos olhos – por exemplo, quando Varnhagen fala sobre o perdão de D. Maria I aos inconfidentes, transpondo a pena de morte ao degredo em África:

Segue-se uma excellente catastrophe dramatica. Sae o prestito sinistro; e ao chegar á forca é justificado primeiro o reo que os juizes deram como mais culpado. O carrasco espera a victima immediata. Mas em logar desta junto ao patibulo lê-se um papel; e o grito de Perdão! Perdão! se propaga pelas turbas apinhadas! (Ibidem, p.15)

A ficcionalização desse trecho é tão excessiva que o próprio autor a rotula como “excellente catastrophe dramatica”. Isso demonstra bem o hábito romântico pela hipérbole em momentos climáticos dos textos, no entanto esse hábito não deve ser argumento para minimizar os efeitos de sentido que essa ficcionalização biográfica cria nos leitores, fortalecendo a ideologia da literatura nacional (ou americana, neste caso).

Apenas em 1865 surge o primeiro livro inteiramente dedicado a Alvarenga Peixoto, escrito por Joaquim Norberto de Souza Silva, e intitulado *Obras Poeticas de Ignacio José de Alvarenga Peixoto Colligidas, Annotadas, Precedidas do Juizo Critico dos Escriptores Nacionaes e Estrangeiros e de uma Noticia sobre o Autor e Suas Obras com Documentos Historicos*. Diferentemente dos outros testemunhos críticos, que falam de Alvarenga Peixoto apenas de passagem, este livro, com pouco mais de trezentas páginas, dedica-se a reconstruir sua biografia “baseada em documentos historicos que alli vão na sua integra, e que differe muito das publicadas até aqui” (SILVA, 1865, p.8), além de compilar pequenos trechos de juízos críticos de Ferdinand Wolf, Ferdinand Denis, Januário da Cunha Barbosa, João Manuel Pereira da Silva e Duarte Paranhos Schutel. Sua biografia, que se estende por quase quarenta páginas, é completada por cento e vinte e uma notas, que têm a preocupação de trazer informações que amparem a veracidade (em nossa perspectiva, verossimilhança) das afirmações feitas durante o discurso biográfico. Além disso, a fixação dos poemas é um problema que recebe grande atenção do autor, que afirma ter “todo o cuidado em examinar a maneira por que forão publicadas [as obras], quando e por quem, declarando igualmente como obtive as composições ineditas. Ha n’isso pelo menos a vantagem de mostrar a sinceridade e lisura com que trabalho” (Ibidem, p.8). Essas investigações permitem que o autor determine como perdidas “obras volumosas, como a traducção do italiano da *Merope* de Maffei, ou como o drama original e em

versos *Enéas no Lacio*, e consideravel numero de poesias ligeiras”⁵, e culpe “a incuria de seus juizes e a desgraça de seus descendentes” (Ibidem, pp. 7-8) pela perda desses textos.

Ainda sobre a fixação do texto, é interessante notar que Norberto é o primeiro crítico de peso a atribuir as sextilhas “Conselhos a meus filhos” a Bárbara Heliodora, esposa de Alvarenga Peixoto, corrigindo (com base em critérios obscuros), o erro de Januário da Cunha Barbosa, e devolvendo a obra à “celebre poetisa, de quem apenas nos restão esses poucos versos” (Ibidem, p.14).

Caso peculiar, no entanto, é a atitude de Norberto em relação a um soneto inédito que teria em manuscrito autógrafo de Alvarenga Peixoto: “Possuo ainda um soneto inedito, com a sua assignatura, que assentei de não juntar ás suas obras. Acho-o indigno do autor, e por demais offensivo aos heróes da emancipação da America ingleza, depois Estados-Unidos” (Ibidem, pp. 72-73). Se esse manuscrito de fato existia, não temos como saber ao certo, mas tanto as nossas buscas, quanto as empreendidas por Manuel Rodrigues Lapa não nos permitiram localizá-lo. O que mais nos importa é que essa censura explícita realizada pelo editor nos mostra duas características de sua abordagem: a primeira, como já destacada ao falarmos de Barbosa e Varnhagen, é a busca por uma unidade e coerência do relato biográfico, que o leva a excluir o soneto que seria “indigno” desse homem Inácio José de Alvarenga Peixoto reconstruído em seu discurso; a segunda, vem da atitude de assumir ter silenciado um texto inédito, o que acaba corroborando a sua proposta de realizar um trabalho sincero de edição das obras do autor (a censura se faz necessária, nessa perspectiva, assim como é necessário que ela seja assumida e justificada ao leitor).

Em sua narrativa biográfica, fica claro que, para Norberto, Alvarenga Peixoto era bom homem, pai e amigo, além de ter um talento natural para a poesia. Ele poderia ser um grande modelo moral, além de excelente poeta, não fosse por seu comportamento no processo da Inconfidência Mineira, delatando todos os seus companheiros. Nas palavras do autor,

O poeta amigo da liberdade dobrou-se servilmente ás promessas de seus opressores, e ainda no processo organizado contra as tentativas da independencia da patria achou paginas para eternisar louvores bombasticos e de asquerosa lisonja ao vice-rei, que então fazia cahir sobre o Rio de Janeiro toda a pressão do jugo de ferro, e atulhava as prisões por meras suspeitas, sendo o da nacionalidade por si só bastante para tanto! (Ibidem, pp.50-51).

⁵ Adiante veremos que há críticos que consideram a hipótese – verossímil – de que essas obras volumosas jamais tenham existido. Nós realizamos buscas nos arquivos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, no Centro de Documentação e Comunicação da FUNARTE e no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, e não encontramos qualquer registro da existência dessas peças de teatro.

E dessa queda moral já não poderia se recuperar. Além dos louvores que enojam Norberto, Alvarenga Peixoto, “esquecido dos deveres que consagra a religião da amizade”, “delatou os seus mais íntimos amigos, narrando com pueril minuciosidade as menores ocorrências” (Ibidem, p. 50). Interessam-nos essas censuras ao comportamento de Alvarenga Peixoto no processo da Inconfidência Mineira por demonstrarem que, em primeiro lugar, esse provavelmente é o primeiro testemunho crítico de cunho republicano escrito sobre a sua vida/poesia; e, em segundo, interessa-nos o fato de que as atitudes censuradas ocorrem em um lugar fora da normalidade: são as pressões do cárcere e a saudade da família que levam o autor a cometer esses erros. “Para descer a tanta abjeção que de torturas não sofreu o pobre poeta! Só a consideração, só a esperança de poder voltar ao lar doméstico o levarão a se rastejar como verme desprezível pelo lodo do servilismo para chegar aos joelhos do vice-rei” (Ibidem, p.52).

Norberto, apesar de demonstrar as situações que atenuariam a traição de Alvarenga Peixoto a seus amigos, não o poupa da censura, afirmando que “faltou-lhe a resignação, essa virtude do philosopho que tão bellas maximas inspirou a Job, a Seneca, a Silvio Pellico, a Bersezio e a tantos outros illustres e sabios pensadores” (Ibidem, p.53). O que cremos ser possível inferir é que o objetivo dessas circunstâncias atenuantes e da censura por sua falta de resignação é não apenas justificar - sem, no entanto, validar – a atitude indigna do poeta e a sua inserção em um cânone nacional apesar dessa passagem biográfica, mas também dirigir-se indiretamente ao leitor de maneira professoral, apresentando as “tentações” de trair tudo e todos na tentativa de salvar a própria pele, mostrando a inutilidade e baixeza dessa atitude (afinal, Alvarenga Peixoto não sofre apenas uma queda moral, nessa narrativa, mas é condenado e degradado) e recomendando imediatamente a forma de escapar a esse mesmo destino: a resignação. Esse caráter professoral é perceptível ao longo da narrativa, por meio de frases moralizantes e que se aplicam a casos gerais, como notamos em: “Um passo fóra do caminho da honra e do dever é bastante para nos perder no confuso labyrintho dos erros” (Ibidem, p. 49). Isso nos permite, também, inferir que o seu interlocutor é o mesmo de Barbosa e Pereira da Silva: as pessoas que busquem modelos de conduta em letrados “nacionais” de outras épocas, ou a juventude, que necessitaria desses modelos.

Norberto não tem dúvidas sobre o “ardor que lhes [= aos inconfidentes] imprimia o entusiasmo patriótico com o seu que de desvairado de Alvarenga Peixoto”, que diferenciaria o caráter “leviano e impetuoso” desse autor, do “circumspecto e prudente”, de Tomás Antônio Gonzaga, e do “tímido e receioso” de Cláudio Manuel da Costa (Ibidem, p.36). É evidente como essa descrição associa ao perfil de Alvarenga Peixoto traços de puerilidade (que é explícita no

trecho da página 50, citado dois parágrafos acima, em que descreve a minúcia das delações feitas nos interrogatórios da Inconfidência), o que atribui à sua imagem um quê jovial, que é bastante útil para captar a benevolência dos leitores jovens e, assim, amplificar os efeitos das máximas moralizantes e dos modelos comportamentais que o texto prescreve indiretamente, nos quais o patriotismo está sempre presente.

A ficcionalização que apontamos nos outros relatos biográficos também é, aqui, muito presente. No início da introdução, Norberto dá espaço à imaginação de cunho patriótico e, de certa maneira, insere Alvarenga Peixoto em uma tradição histórica já em seu nascimento, aproximando sua imagem à dos antigos Tamoios, habitantes do Rio de Janeiro e de Estácio de Sá, que fundara a cidade:

Nasceu, pois, Ignacio José de Alvarenga Peixoto sob o esplendido céu dos tropicos, á margem da magnifica bahia tão querida dos antigos Tamoyos, no seio d’essa natureza luxuosa e imponente pelo aspecto grandioso de seus penhascos enormes e suas florestas seculares, ahí aonde Estacio de Sá fundára uma aldêa que devia ser a côrte de um grande imperio. Corria então o ano de 1744 (Ibidem, p.28)

Mais adiante, falando sobre a rotina de Alvarenga Peixoto quando já não se dedicava à magistratura, mas à mineração, o autor novamente deixa a imaginação dar o tom da prosa, afirmando que

Passava a existencia no remanso da paz, revia-se nos seus tres filhinhos e sobretudo n’essa filha [Maria Ifigênia] que os precedera e que por isso era mais estimada senão adorada, e nos braços da amavel consorte esquecia-se dos pequenos e insignificantes desgostos inherentes á existencia humana, e julgava-se o ente mais feliz (Ibidem, p.33)

E, devido à “abundancia e a riqueza” que reinavam em sua casa, Alvarenga Peixoto e Bárbara Heliadora se tornaram “modelos dignos de toda a consideração, louvor e estima” (Ibidem, p.33) dos habitantes de São João d’El-Rei.

A imaginação de Norberto não é a única fonte de suas informações mais idealizadas, no entanto. Muitas vezes, os poemas são lidos como relatos biográficos, e o autor chega ao ponto de transcrevê-los como se fossem falas do poeta, como no trecho que se segue:

Minha filha, dizia elle, é hoje o dia que o mundo principia para ti, e qual tocha acesa, vai illuminar-te a luz da razão. Guia-te os passos a mão que te gerou, e tu deves, desprezando a vangloria da belleza e sacrificando essas honras vãs, seguir sómente a lei santa de Jesus Christo (Ibidem, p.34),

que se origina do “Soneto feito em 1786 á sua filha Maria Iphigenia, que então contava sete annos de idade, e o nosso poeta quarenta e dous” (Ibidem, p.113), como a nota ao fim do trecho citado indica. O que é pertinente notar é que em Norberto ocorre um raciocínio interpretativo

circular entre poesia e vida: a vida do poeta é reconstruída a partir dos seus poemas, e os seus poemas são lidos a partir de dados biográficos. As *personae* femininas que aparecem nesses poemas são todas celebrações da “formosura que fez o encanto da villa de S. João d’El-Rei”, D. Bárbara Heliodora, “superior á amante de Gonzaga pela imaginação brilhante de que era dotada, e pelo estro ardente que possuía”, o que lhe permitia corresponder poeticamente os louvores que seu noivo lhe destinava, “e o commercio das musas entreteve por algum tempo o amor em que mutuamente se abrasavão, até que os laços do consorcio os ligarão para sempre” (Ibidem, p.31).

Ainda sobre a notícia biográfica, há um elemento que se destaca e destoa das estudadas até este ponto: a martirização exacerbada de Alvarenga Peixoto a partir do momento de sua prisão⁶. Ao narrar a sua viagem, já detido, entre Minas Gerais e a Fortaleza da Ilha das Cobras, Norberto descreve muito sucintamente um cenário que se aproxima à via crucis: “E veio para o Rio de Janeiro, onde chegou com o corpo todo chagado em consequencia do peso de seus grilhões!” (Ibidem, p.47). E, em seguida, “Ah! e que padecimento que lhe assoberbára a alma! Martyrisava-o a saudade! Sequestrado de sua esposa e de seus filhos, chorou o seu infortunio, e encheu de gemidos o carcere em que o detinhão!” (Ibidem, p.47). A construção da imagem do homem exemplar que, por tentar libertar o seu país dos grilhões da colonização, sofre grandes (e injustas) penas na prisão que levam ao fim de sua vida move a compaixão do leitor, que se identifica piedosamente com essa personagem. Por fim, Norberto indica que o cárcere teria levado Alvarenga Peixoto a um estado de ânimo deplorável, e que isso teria sido visível em seu corpo, que sofre de envelhecimento precoce: “Matava-o a inactividade a que se via forçado depois de uma vida passada no meio das lidas emprehendedoras e afanosas, e antes que morresse já seu corpo tinha baixado á sepultura” (Ibidem, p.54) E, adiante, “Aquelles cabellos castanhos, que lhe descião pelos hombros em madeixas anneladas, e que lhe davão uma tal ou qual semelhança com seu primo Thomaz Antonio Gonzaga, tinham envelhecido da noite pro dia” (Ibidem, p.58). Esse envelhecimento precoce causado pela destruição de seu ânimo nos parece ser um recurso retórico empregado por Norberto para atenuar a traição já censurada, causando a impressão de que, embora Alvarenga tenha traído os amigos, já não era ele mesmo

⁶ Em nossa visita à prisão da Fortaleza da Ilha das Cobras, já reformada e transformada em museu – e, portanto, com grau de hostilidade bem reduzido – foi possível entrarmos em contato com os grilhões lá utilizados durante o século XVIII, e com dependências similares às que os inconfidentes devem ter ficado presos. Não pretendemos, aqui, minimizar a agressividade da situação de barbárie que esse encarceramento representou aos envolvidos, que só pode ser imaginada. Ainda hoje, as masmorras da prisão têm ar quase irrespirável devido à grande umidade que provoca mau cheiro muito intenso – e isso após uma série de reformas para torná-las menos hostis. Portanto, quando nos referimos à *exacerbação* do sofrimento dos inconfidentes, estamos lidando com a romantização que transforma o sofrimento em martírio quase religioso.

quando o fez. Isso permite que a sua imagem continue sendo modelar e faz com que ele volte a ser digno “aos olhos da patria e da posteridade, que hoje vingão seu nome da infamia a que votarão a sua memoria, collocando-lhe o busto no pantheon das letras brasileiras” (Ibidem, p.60).

Sobre sua poesia, Norberto também discorre mais longamente que os autores que tratamos antes dele, mas não desenvolve a reflexão muito além do que já foi dito. Reafirma a sua característica de improvisador, chamando-o “poeta repentista”, e destaca a natureza simples dos assuntos de seus sonetos, nos quais “pagava o tributo da amizade elogiando os amigos, e celebrava os acontecimentos ainda mais triviaes da vida” (Ibidem, p.61). Segundo o autor, assim como lidava bem com os “rigorosos preceitos prescriptos” ao gênero do soneto – embora os seus não respirassem “a suavidade e a melancolia” dos de Cláudio, nem a “gravidade magestosa e imponente dos de Basílio da Gama” (Ibidem, p.61)–, também suas lirias “mostrão a facilidade com que manejava os versos de arte menor” (Ibidem, p.62). Suas odes são descritas como “bellas”, e em uma delas, destinada a D. Maria I, Norberto afirma que “teve o poeta em parte o dom da prophesia” (Ibidem, p.62), por convidar a rainha a estabelecer seu império nas terras brasileiras, “sonho patriotico (...) que sem duvida lhe inspirára o marquez de Pombal, com sua idéa de passar a séde da monarchia para as plagas do Amazonas(...)” (Ibidem, p. 63), afirmações que inspirariam dúvidas em críticos menos afeitos à imaginação que Norberto. Ainda assim, a importância histórica desse livro deve ser notada, tendo sido a mais importante obra acerca do poeta e única edição completa de suas obras conhecidas até então durante noventa e cinco anos.

Em 1888, Sylvio Romero publica a sua *Historia da Litteratura Brasileira* em dois tomos, que comentamos aqui a partir da segunda edição, “melhorada pelo auctor”, como diz a capa, e publicada em 1902 pelo livreiro-editor Hippolyte Garnier. Em capítulo intitulado “Escola mineira. Poesia lyrica” (ROMERO, 1902, p. 222), o autor propõe uma divisão histórica da literatura ocidental em cinco fases:

a era do polytheismo pagão comprehendendo a antiguidade greco-romana; a era medieval em que se executa a dissolução do elemento antigo e a integração do monotheismo catholico; o movimento da Renascença que imita a antiguidade; o romantismo que imita a idade média [e,] finalmente, a segunda metade do século XIX, em que impera a investigação scientifica (sic) na historia e em a (sic) natureza, sem as preocupações imitadoras dos tempos immediatamente proximos. (Ibidem, p.222)

O reducionismo que essas fases propõem é gritante, sobretudo se pensarmos em como as suas durações diminuem, conforme vão se aproximando do presente de enunciação e, portanto, do

tempo que o autor de fato conhece, passando dos muitos séculos que compõem as primeiras fases, ao menos de meio século que compõe a última (na verdade, 38 anos, no momento de escrita da primeira edição). Esse tipo de raciocínio por meio de “fases”, “épocas” e “períodos”, que refutamos na introdução, implica a concepção da história progressiva, que tem o presente como *Télos* apriorístico, e silencia a multiplicidade de discursos presente nesses outros tempos uniformizados sob um rótulo vazio. Os critérios de divisão dos períodos são dúbios e carecem de coesão mínima: para determinar os dois primeiros, discute a religião hegemônica, mas quando tenta caracterizar os dois seguintes, preocupa-se em determinar se imitam o primeiro período ou o segundo (sem sequer argumentar para justificar sua perspectiva) e, ao falar do último, presente, elege a novidade e a investigação científica como traços distintivos. Essa falta de coesão nos critérios de observação dos outros tempos – sobretudo para um “período” que teria a investigação científica como característica distintiva – salta aos olhos do leitor, mas nenhuma justificativa é apresentada por seu autor para ampará-la.

Talvez seja possível argumentarmos que é em Sylvio Romero que notamos pela primeira vez, na crítica literária brasileira, o século XVIII ser tratado como parte de uma fase, e não como um passado recente, ou um século independente. Certamente não fomos capazes de esgotar a historiografia literária produzida no século XIX no Brasil (que varia desde livros coesos como os que analisamos, até artigos publicados em jornais e periódicos de institutos acadêmicos, como o IHGB e, mesmo, livros didáticos secundaristas, que tendem a se perder com o tempo), mas se essa afirmação for coerente, pode ser possível traçarmos a partir desse ponto o início da percepção do século XVIII como um *entre-séculos* ou *entre-mundos*. Rigorosamente, ele se encontra, na divisão de Romero, como o ponto em que o terceiro período, da Renascença, acaba para que se inicie o período do romantismo – divisão essa estranha mesmo aos autores românticos que pudemos consultar acima.

Mais adiante, Romero afirma que

em toda e qualquer phase historica ha sempre, n'um paiz dado, duas correntes litterarias: - uma de imitação, affectada, estranha á vida do povo, erudita, pesada, pretenciosa; é a dos espiritos gastos, estereis, inuteis; outra nacional, alimentada pela tradição popular, pelo conhecimento da patria et de sua historia, vívida, séria; é a dos espiritos que em si resumen as [b]ellas qualidades de seu povo, de sua raça (Ibidem, p.223)

Antes de prosseguirmos, chamamos a atenção à constituição de uma antítese nem um pouco antitética: imitação x nacional. Para que essa antítese funcione, dois pressupostos estão necessariamente presentes e são muito significativos. Por um lado, “imitação” está sendo vista

como cópia do alheio e negação do local, carregada de elementos classistas que excluem a vida do povo de seus versos; não se trata de *mimesis*, mas de um processo de segregação sociocultural. Por outro lado, “nacional” é visto não apenas como produções que são frutos da valorização da cultura popular e local, como o autor propõe explicitamente, mas como produções que negam a erudição e buscam ser “úteis”, isto é, sem complexidade de forma ou de conteúdo que as tornem “pretenciosas” ou “pesadas”. Onde Romero diz “nacional”, poderíamos dizer “espontânea e nacionalista”, contrapondo-a à “cópia erudita do alheio”, que seria uma forma menos velada de exprimir o que o autor simplifica no termo “imitação”.

A perspectiva de Romero evidentemente atribui ao segundo grupo um juízo de valor positivo, em contraposição ao primeiro. Para o autor, “nunca talvez o brasil teve uma tão esplendida pleiada de representantes da segunda especie em sua litteratura como no tempo de Claudio”, autores esses que “fundaram a qualidade distinctiva de nossas letras: o lyrismo”. “Foi uma antecipação do romantismo, tomado este no sentido lato da verdadeira e brilhante poesia do século XIX” (Ibidem, p.223), segue o autor, reforçando a concepção já presente de forma sutil na primeira periodização que produz, de que o século XVIII nas letras luso-brasileiras não tem existência própria, sendo apenas uma antecipação do que há de melhor no XIX.

Esse “lyrismo” de que fala o autor não deve ser confundido ao gênero lírico. Para ele, “o lyrismo é a poesia na sua expressão mais lata, mais real; é o opposto, de um lado, ás grandes construcções epicas que não estão mais na indole dos tempos actuaes, e de outro, a tudo quanto é falso, indigesto, mentido” (Ibidem, p.224). É curioso que essa seja apontada como a principal característica do período, se considerarmos que, por um lado, há presença constante do gênero épico durante o século XVIII no Brasil (*Caramuru*, de Santa Rita Durão; *O Uruguay*, de Basílio da Gama; *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa; *Viagem*, de Frei Pedro de Santo Eliseu etc.); e, por outro, o principal recurso poético utilizado pelos autores líricos desse tempo é o da delegação poética bucólica, em que o poeta – membro da estrutura de poder colonial, no caso de Cláudio e Gonzaga – cria uma *persona* pastoril simples que se refugia em um lugar ameno e canta seus amores por outra pastora. Portanto, cremos que as três categorias avessas ao lirismo assim definido – “falso, indigesto, mentido” – possam ser resumidas a uma – “indigesto”, entendido como sinônimo de “complexo” ou “rebuscado”.

Em seguida, o autor continua apresentando as características de sua definição de lirismo, que se dissolve em abstrações tão vagas que o conceito perde (aparentemente) qualquer funcionalidade prática: “O lyrismo pode ser objectivo ou subjectivo, alegre ou triste, idealista ou realista, materialista ou espiritualista, segundo as qualidades preponderantes do poeta” e, em

seguida, “Elle, porém, é sempre aligero, mimoso, tenue” (Ibidem, p.224). Disso, podemos depreender que o “lirismo” de Sylvio Romero é sinônimo de sutil, simples. Mas, se é assim, por que dar tantas voltas definindo esse conceito de forma tão imprecisa? De nossa parte, cremos que esse tipo de definição composta por uma série de adjetivos que, direta ou indiretamente, se contradizem e negam, serve muito bem à defesa de uma abordagem do que seria o “Ser” brasileiro. O autor declara que o lirismo é a qualidade distintiva dessas letras e, adiante, afirma que “os elementos economicos se desenvolveram; o povo constituiu-se, a litteratura irrompeu; a poesia adejou nas almas, o lyrismo foi a sua expressão” (Ibidem, p.224). Ou seja, a literatura emana do povo nacional constituído, e o lirismo, como expressão dessa literatura, é expressão desse povo. Quanto menos precisa for a sua definição, mais fácil será a adequação desse conceito às teses sociológicas que o autor venha a desenvolver sobre esse povo. Isso pode ser bem notado no resumo que faz da sua visão sobre o surgimento do lirismo brasileiro, em que contradiz as teses de Teófilo Braga, sobre a existência da irmandade entre povos “turanos” da Europa e da América⁷ e a de que esse lirismo seria fruto da exorbitância da natureza americana:

Em resumo: é certo que o lyrismo europeu passou á America; é certo tambem que elle se tornou depois mais vivido aqui do que na velha patria; não porque os suppostos turanos da Europa encontrassem novo apoio nos seus pretendidos irmãos de raça n’este continente; sim porque o velho e extenuado elemento lusitano foi mettido n’um cadinho novo com outros elementos e formaram todos uma creação ethnica e social nova. Ora, a cada povo novo corresponde tambem uma phase nova na poesia (Ibidem, p.226).

O problema dessa concepção é que ela sugere que as “criações” étnicas e sociais surgem *em si*, na realidade empírica do mundo. Essa visão, longe de ser ingênua, fundamenta uma leitura racista da sociedade, e justifica “a seiva nova e luxuriante do nosso lyrismo” pela “excitação, o calor dos mestiços, gentes alegres e entusiastas. // Os quatro agentes principais de nossa produção nacional: sólo, europeus, negros e índios, ahi entram com seu melhor” (Ibidem, p.226).

Sobre Alvarenga Peixoto, Romero afirma pouca coisa nova, ressaltando ser “homem ardente, imaginoso”, com o “dom da palavra”, “orador e poeta sem esforço”, acrescentando ter “talento objetivista”, expressão que não define, inspirado pelas “grandes scenas do mundo” na construção de “fortes imagens” (Ibidem, p.236). Enquanto poeta, é definido como “brusco e arrebatado, de genio folgazão e turbulento”; adiante, comentando o soneto “Eu vi a linda

⁷ Não exporemos aqui a proposta do “turanismo” de Teófilo Braga. Apenas citamos essa informação para que o trecho citado a seguir se faça inteligível. Sobre o tema, Cf. as páginas 224 a 226 do texto aqui analisado.

Estella, e namorado”, diz que tem “genio inflammavel; mas pouco profundo”, que “possuia bellezas de expressão” (Ibidem, pp.236-237). Ao mesmo tempo, afirma seu contrário, dizendo que sua “ideia é firme, e a forma mais ou menos bem acabada”, enquanto comenta o soneto “Não cedas, coração; pois n’esta empreza”. Romero diz que Alvarenga Peixoto apresenta “duas notas principaes como poeta: o doce sentimento da familia e a grande intuição da independência do Brasil”, e vai além “Compreendeu a posição ethnica dos brasileiros e o nosso futuro; teve um brado de alento para os miseros escravos” (Ibidem, p.237), o que é irônico, se considerarmos que Alvarenga Peixoto era um coronel escravocrata que, só em suas fazendas, tinha mais de cem escravos⁸.

Por fim, Romero cita alguns dos defeitos da poesia de Alvarenga Peixoto, atribuindo-os a seu tempo: “Não insistirei sobre os defeitos de Alvarenga Peixoto; são os defeitos mesmos de sua época e de sua escola: certa affectação e ao mesmo tempo certa aridez da fôrma; alguma cousa de convencional e de sedição” (Ibidem, p.240), o que contraria a proposta inicial de que essa seria a época em que o lirismo – e, portanto, a ausência de afetação e aridez convencionais – brasileiro se consolida na poesia.

Entre a publicação da *História* de Sylvio Romero e da *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido de Mello e Souza, em 1959, é possível localizarmos vários testemunhos críticos que abordam as letras setecentistas e a obra de Alvarenga Peixoto, mas realizar análises desses textos é um processo muito improdutivo, pois eles funcionam como reprodução ou compilação das outras obras que já comentamos aqui. Portanto, elegemos entre elas a de maior repercussão histórica, que é a *História da Literatura Brasileira de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*, de José Veríssimo, publicada em 1916, que comentamos a partir da quarta edição, de 1963, publicada pela Editora da Universidade de Brasília, além das *Obras Poéticas de Alvarenga Peixoto*, editadas por Domingos Carvalho da Silva em 1956.

O texto de Veríssimo tem a pertinência de relativizar a originalidade dos eventos que cercam a vida de Alvarenga Peixoto e da “Plêiade Mineira”, como chama ao conjunto de poetas canônicos da segunda metade do século XVIII brasileiro: Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto, Silva Alvarenga, Basílio da Gama e Santa Rita Durão (VERÍSSIMO, 1963, p.95). A inconfidência mineira, que oscila nos discursos críticos entre

⁸ Sobre isso, Cf. **Autos da Devassa da Inconfidência Mineira**, v.6, Brasília - Belo Horizonte: Câmara dos Deputados e Governo do Estado de Minas Gerais, 1982, pp.165-210.

falsa acusação e primeira tentativa de libertação nacional, é, aqui, colocada ao lado de “alguns alvoroços e motins, pomposa e imprópriamente apelidados de revoltas e até de revoluções pelos historiadores indígenas, contra o governo colonial” (Ibidem, p.94), e definida como “indiscretas conversações” que foram transformadas em conjuração pelo “excessivo zelo” dos “governadores e vice-reis portugueses” (Ibidem, p.105), não lhe atribuindo o caráter heroico presente em Joaquim Norberto de Souza Silva, nem tampouco o ar sombrio e repugnante que o Cônego Januário da Cunha Barbosa utiliza.

Veríssimo é, também, o primeiro autor a explicitamente questionar a existência do drama *Enéas no Lácio* e da tradução da *Méropé* de Maffei. Ele não afirma que os textos não existiram, mas, ao falar que Alvarenga Peixoto os teria escrito, complementa “tal é ao menos a versão de Cunha Barbosa, propalada por Norberto, ignoramos com que fundamento” (Ibidem, p.104). O questionamento pelos motivos que levam os dois críticos a afirmarem a existência dessas peças mostra que, embora não realize um estudo aprofundado sobre o autor, Veríssimo também não reproduz servilmente o que as grandes palavras de autoridade disseram a seu respeito, não estando disposto a recriar a ficção biográfica já muito reproduzida até então. Sobre esses estudiosos oitocentistas, é interessante notar que Veríssimo se refere a eles como biógrafos, e não críticos, destacando “o melhor deles, Norberto Silva” (Ibidem, p.104).

É nesse texto que a dialética entre o local e o “universal”, como ficaria conhecida posteriormente (“universal” significando “europeu”, em sinonímia muito problemática), se apresenta de forma mais clara e bem construída, embora já pudesse ser vista na proposta de Sylvio Romero. Para Veríssimo, Minas Gerais, por ser a mais rica região do Brasil durante o século XVIII, era também “a mais desvanecida de suas possibilidades” (Ibidem, p.95). Esse desvanecimento bairrista leva a um “espírito localista, feição congênita dos mineiros, oriundos das condições físicas e morais do desenvolvimento da capitania” que, por sua vez, “fortificava ali o nativismo ou nacionalismo regional” (Ibidem, p.95). O paradoxo do termo “nacionalismo regional” parece exprimir a consciência de duas questões históricas que, até então, a crítica parece ter deliberado por não apontar: por um lado, a consciência de que, enquanto colônia, o Brasil não constituía uma nação e, portanto, não tinha a condição fundamental para que se pudesse falar em nacionalismo; por outro lado, reconhece-se a fragmentação do país nesse tempo, a inexistência de uma união sociocultural entre as capitanias que permitisse ao crítico falar sobre o “nacionalismo brasileiro”, ou mesmo discutir modelos de letrados Brasileiros para a juventude, como faz Barbosa. Assim, o conceito de nativismo como “nacionalismo regional”

atenua a abordagem nacionalista sem, no entanto, abandoná-la. “Foi este meio que produziu a floração dos poetas que é a plêiade mineira” (Ibidem, p.95).

No entanto, Veríssimo reconhece que afirmar que esses poetas são frutos apenas do nativismo mineiro é muito reducionista e acrescenta

mas só a influência dêste meio, onde nasceram e se criaram, não bastaria a explicar-lhes o estro e surto poético, e menos a atividade literária. A êsse primeiro influxo pátrio se juntou preponderantemente o de sua longa permanência na Europa, do seu convívio em um ambiente social e literário mais estimulante dos seus dons nativos do que seria a sua terra e o meio, em suma acanhado, em que se haviam criado (Ibidem, pp. 95-96).

Assim, da combinação do nativismo mineiro e do ambiente literário estimulante europeu, teria surgido a “plêiade mineira”. Nesse ambiente estrangeiro, “ainda quando não pertencem efetivamente a alguma das Arcádias do Reino” (Ibidem, p.96), os poetas mineiros tornam-se árcades. Veríssimo tem um posicionamento severo em relação ao que chama de arcadismo, afirmando que:

Ao contrário dos seus manifestos intuitos não conseguiu, se não muito parcialmente, nem desbancar o seicentismo, nem fazer regressar as letras portuguesas, como era o seu propósito, à natureza e ao natural, à nobre simplicidade, à pureza da frase, à verossimilhança dos pensamentos. Aliás estas virtudes nunca foram comuns nessas letras. E no arcadismo ficaram ainda ressaibos demasiados do seicentismo contra o qual se organizara (Ibidem, p.96).

Apesar de achar o arcadismo enquanto “estilo literário” ineficiente, Veríssimo não estende aos poetas essa reclamação, sobretudo aos mineiros, que “contribuíram para lhe [= à literatura portuguesa] avultar e enriquecer a poesia naquela época”, enriquecimento esse que levaria a poesia brasileira a se distinguir da portuguesa (Ibidem, p.96). Essa contribuição seria fruto da introdução, no campo poético, de “um novo elemento de emoção, o seu nativismo comovido, o seu patriotismo particular” (Ibidem, p.96). Em suma, o valor desses poetas seria fruto da dialética entre o nativismo e o arcadismo europeu.

Sobre a poesia atribuída a Alvarenga Peixoto especificamente, Veríssimo – como os que o antecederam – acrescenta pouco ao debate, iniciando a discussão com a seguinte frase “Dos poetas desta plêiade, o de obra menos considerável é Inácio José de Alvarenga Peixoto” (Ibidem, p.103). Não discordamos dessa afirmação, mas iniciar a discussão do autor a partir de sua diminuição, além de causar no leitor a perda de interesse pelo que se vai dizer, coloca o crítico em uma posição confortável a partir da qual uma abordagem superficial se justifica pela falta de relevância apriorística do autor.

Desagradam a Veríssimo o “aulicismo” e as “manifestações bajulatórias de veneração a soberanos e magnates portugueses seus delegados” (Ibidem, p.103) de Alvarenga Peixoto; no entanto, reconhece, como outros, ser o autor “um bom poeta, de seu natural fácil e fluente”, afirmando que “não lhe falta imaginação nem conceito” (Ibidem, p.104). Mas a ressalva se repete: “Infelizmente o motivo principal de sua inspiração no que dêle nos ficou, versos na maior parte de encômios a magnates, versos de cortesãos, lhe haveria prejudicado dotes que mais se adivinham que se sentem” (Ibidem, p.104), e mais adiante reclama que a qualidade dos poemas “A lástima” e a ode à D. Maria I seria muito melhor “se não houvesse em ambas demasiados traços da ruim poética do tempo, empolada e campanuda” (Ibidem, p.104).

Cremos que, indiretamente, Veríssimo acabou apontando um dos problemas da recepção crítica de Alvarenga Peixoto: os “dotes que mais se adivinham que se sentem”. Em todos os autores estudados até aqui – e, em alguma medida, nos que se seguem – a busca pelos dotes poéticos de Alvarenga Peixoto não passa por um processo de análise dos poemas ou das preceptivas poéticas que os fundamentam. Suas características são sempre gerais, abrangentes e não passíveis de demonstração em seus poucos poemas: “versejador fácil”, “repentista”, “sem falta de imaginação ou conceito”. O que essas características efetivamente significam? O que fundamenta a afirmação de que o poeta teria esses traços distintivos em relação aos seus contemporâneos? Nada é afirmado especificamente sobre isso, pois toda a recepção estudada até aqui tem a função de incluí-lo numa narrativa histórica nacionalista, e não de compreender os modos de funcionamento de sua poesia.

Em 1956, o Clube de Poesia, com o apoio da Prefeitura de São Paulo, lança uma nova edição das *Obras Poéticas de Inácio José de Alvarenga Peixoto* feita por Domingos Carvalho da Silva, que também escreve uma breve introdução e algumas poucas notas aos poemas. A motivação dessa edição é de ordem prática: “se destina apenas a oferecer ao público o acesso a um livro há muitos decênios desaparecido das livrarias” (SILVA, 1956, p. 14) e, devido à grande edição crítica feita por Manuel Rodrigues Lapa quatro anos depois, se tornou obra esquecida pelos estudiosos. De modo geral, não traz elementos biográficos ou poéticos que outros autores já não tenham discutido, mas alguns trechos merecem atenção.

Sua notícia biográfica segue de perto a escrita por Joaquim Norberto, mas difere desta ao abordar o comportamento de Alvarenga Peixoto nos interrogatórios do processo referente à inconfidência mineira. Para ele, não há queda moral no que é feito, mas pensamento prático de pessoas que conhecem o *modus operandi* de situações jurídicas: “Só os fabricantes de heróis de festas cívicas podem acusá-lo de ter fraquejado no decurso do processo. É evidente que

Alvarenga – antigo juiz – não se comportaria perante a Justiça como um leigo. Nem êle nem Gonzaga assim se comportaram” (Ibidem, p.10), e prossegue “E se a Inconfidência era um sonho, a realidade que se seguiu era bem mais dura do que poderiam suportar homens a quem nem a vida, nem a Corôa, tinham recusado nenhum favor” (Ibidem, p.10). Aqui, notamos que o autor rompe – não sabemos se conscientemente ou não – com a tradição da abordagem crítica que vê na biografia desses autores uma forma fácil de construir heróis nacionais que justifiquem a sua narrativa historiográfica nacionalista.

Disso, no entanto, não devemos depreender que seus pressupostos não são nacionalistas e reducionistas. Basta que vejamos a justificativa que o editor dá ao interesse pela poesia de Alvarenga Peixoto para que reparemos a presença constante do nacionalismo e do pensamento com base nos “períodos” literários: “Inácio José de Alvarenga Peixoto interessa à poesia brasileira como integrante do grupo de poetas árcades que o destino reuniu em Minas, no lustro que antecedeu a Inconfidência” (Ibidem, p.11). Esse enunciado afirma, rigorosamente, que o autor interessa à poesia brasileira por ter sido incluído por críticos em um “grupo” (sinônimo de “geração”, já que a sua existência é ligada à categoria do tempo: “no lustro que antecedeu a Inconfidência”) com características apriorísticas “árcades” definidas *a posteriori* pelos mesmos críticos que lá o incluíram e que estabeleceram o que significa adjetivar “poesia” com “brasileira”. Assim, o enunciado – e seus pressupostos – é circular e reducionista, não acrescentando qualquer informação pertinente à discussão sobre a relevância desse poeta aos leitores brasileiros.

Por fim, cumpre apontar de passagem alguns problemas no estabelecimento da obra de Alvarenga Peixoto por Domingos Carvalho da Silva. O autor escolhe reproduzir a edição de Norberto,

com a omissão de duas poesias nela incluídas com irrecusável impropriedade: os ‘Conselhos aos Meus Filhos’, cuja autoria o próprio Norberto atribuiu a Bárbara Heliodora, e um fragmento de ode apreendido pelos meirinhos entre os papeis do poeta, e juntado aos autos da devassa como documento. Não se tratando de composição literária concluída e revista pelo autor, não parece legítimo nem mesmo útil que a mesma figure no remanescente de sua obra definitiva (Ibidem, p. 12).

Além desses dois poemas, o poeta exclui o soneto “A Maria Ifigênia”, “porque a simples leitura do seu texto demonstra não se tratar de obra de Alvarenga Peixoto. Não há nêles as alusões mitológicas inevitáveis em toda a poesia de Alvarenga” (Ibidem, p.12). Excluir as sextilhas atribuídas a Bárbara Heliodora de sua edição faz sentido, se aceitarmos que os poemas não seriam obras de Alvarenga Peixoto; no entanto, quando esse é o único poema atribuído à

autora, excluí-lo dessa edição significa, também, dificultar a sua circulação, pois é inverossímil que algum editor aceite publicar as obras de uma poeta da qual se conhece apenas um poema (ou dois, se aceitarmos a frágil argumentação de Domingos Carvalho para a atribuição do soneto ‘A Maria Ifigênia’ à autora). Sobre o argumento para a exclusão do segundo poema, não entraremos em detalhes aqui acerca dos critérios de edição, pois essa discussão terá lugar no segundo capítulo desta dissertação, mas notamos apenas a incoerência de excluir uma das poucas produções que podemos ter certeza de sua autoria, ainda que seja fragmentada. Já o motivo para a exclusão do terceiro poema é extremamente frágil, sobretudo quando tenta se amparar em características “inevitáveis em toda a poesia de Alvarenga”, sendo que essa poesia, na época, contabilizava menos de trinta poemas.

Apesar desses problemas metodológicos, Domingos Carvalho da Silva tem alguns méritos ao discutir a poesia que edita, como no trecho em que afirma que “a temática de suas composições tem contribuído evidentemente para desvalorizar sua obra, mal compreendida por críticos sem consciência das condições em que foi escrita” (Ibidem, p.15), referindo-se à recepção negativa pela crítica romântica da poesia encomiástica. No entanto, não avança no raciocínio, e conclui sua introdução exaltando o nome de Alvarenga Peixoto e defendendo sua permanência no cânone. Um de seus argumentos, frágil como os outros, é de que “sua tradução de ‘Mérope’, infelizmente perdida, e seu drama ‘Enéias no Lácio’, perdido também, são o atestado da presença de um trabalhador intelectual persistente” (Ibidem, p.16), obras essas que sequer sabemos por certo se um dia existiram, ou se foram frutos da imaginação romântica do século XIX. Ainda assim, essa edição teve sua função por alguns anos, até que surgisse a de Rodrigues Lapa, que discutiremos mais adiante.

Antonio Candido de Mello e Souza, nas notas bibliográficas de sua *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos (1750-1880)*, publicada em 1959 em dois volumes e comentada, aqui, a partir da 13ª edição, de 2012, já em volume único, afirma que não chega a utilizar a edição de Domingos Carvalho da Silva, valendo-se ainda da feita por Joaquim Norberto, e justificando a utilização da edição anterior: “estando já este livro nas mãos do editor, apareceu nova edição das *Obras poéticas*, a cargo de Domingos Carvalho da Silva, Clube de Poesia, S. Paulo 1957 (sic), com texto melhor e mais bem ordenado”, não deixando de censurar os critérios empregados pelo editor para o estabelecimento da autoria de alguns poemas, comentando que ele procede com “a supressão de algumas peças, duas das quais, sem fundamento convincente; outra, com boas razões” (CANDIDO, 2012, p.735), em sintonia com o que comentamos acima.

O livro de Antonio Candido exprime a teoria da literatura brasileira mais influente no século XX, tendo definido termos como “sistema literário” e “manifestações literárias”, além de conceituar ideias que circulavam até então sem definições formais, como “dialética do universal e particular” e a própria noção de “formação” da literatura nacional⁹. A obra tem caráter nacionalista, como o título já sugere e, embora seja seguidora de alguns preceitos da crítica tradicional oitocentista, apresenta traços distintivos, que permitem um tipo de aclimação desses preceitos ao ambiente posterior ao estabelecimento da arte (e da ideologia) moderna no país. Tentaremos, aqui, em vez de nos limitar à discussão dos conceitos centrais para o entendimento desse modelo interpretativo, compreender como esse modelo se diferencia dos demais apresentados neste texto e, também, em que medida se aproxima deles.

Como primeira mudança paradigmática, destacamos um elemento da organização do livro: as biografias, em vez de serem o centro da narrativa historiográfica, tornam-se apêndice, ocupando menos de quarenta, das quase oitocentas páginas que compõem o livro. Sobre isso, o autor diz, no “Prefácio da 1ª edição”:

Como os dados biográficos são utilizados acidentalmente, na medida em que se reputam necessários à interpretação, juntei, às indicações bibliográficas, um rápido traçado da vida dos autores. Nisto e no mais deve haver muitos erros, cuja indicação aceitarei reconhecido (Ibidem, p.13).

Esse desprendimento da prática biográfica nos indica que seu método crítico não será o de estabelecer, por meio da ficcionalização da vida de diversos autores, um modelo ideal de nação e, por consequência, de comportamento dos cidadãos, como era feito na maior parte da crítica que aqui discutimos. Nesse livro, o foco da atividade crítica repousa nas obras literárias, e não nos autores¹⁰. Essa mudança de perspectiva faz com que o autor sinta necessidade de se defender de algumas acusações que seus fundamentos teóricos teriam motivado em outros críticos, no “Prefácio da 2ª edição”, afirmando que “o presente livro é sobretudo um estudo de obras; a sua validade deve ser encarada em função do que traz ou deixa de trazer a este respeito” (Ibidem, p.17). Essa defesa, no entanto, não convence, uma vez que o autor dedica a sua introdução à (re)formulação de preceitos críticos que amparam não apenas o seu recorte

⁹ Abel Barros Baptista, em seu texto “O Cânone como Formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido”, apresenta uma interpretação do papel da crítica de Antonio Candido para a institucionalização da ideologia modernista no cenário acadêmico brasileiro que converge ao que mencionamos aqui. Devido a necessidade de concisão, tivemos que deixar seu texto fora de nosso debate, mas como a sua presença permeia nossa escrita, incluímos a referência completa nas Referências Bibliográficas.

¹⁰ As implicações dessa mudança de perspectiva da crítica são discutidas em plano teórico no segundo capítulo desta dissertação.

temporal, mas a importância dada às obras deste ou daquele autor, tornando teorização e estudos de obras indissociáveis.

Já no “Prefácio da 1ª edição”, o autor demonstra a sua disposição a não idealizar a literatura brasileira, afirmando que supervalorizá-la “daria a impressão errada que ela é, no todo ou em parte, capaz de suprir as necessidades de um leitor culto” (Ibidem, p.11). Se esses “leitores cultos” de que fala “se nutrem apenas dela”, tornam-se “reconhecíveis à primeira vista, mesmo quando eruditos e inteligentes, pelo gosto provinciano e falta do senso de proporções” (Ibidem, p.11). Disso, podemos depreender que o autor entende como “culto” o leitor cujo “gosto” tende mais ao universal que ao particular – “universal” compreendido como sinônimo de “europeu” –, mas que tem bom “senso de proporções”, expressão não definida, mas não confundível com qualquer aspecto do campo da erudição ou da inteligência.

Cremos ser necessário atentar mais ao conceito de *gosto* e à sua associação ao adjetivo “culto”, como se o explicasse ou complementasse. Para isso, é pertinente vermos os critérios utilizados para estabelecer o juízo crítico do autor:

A base do trabalho foram essencialmente os textos, a que se juntou apenas o necessário de obras informativas e críticas, pois o intuito não foi a erudição, mas a interpretação, visando ao juízo crítico, fundado sobretudo no gosto. Sempre que me achei habilitado a isto, desinteressei-me de qualquer leitura ou pesquisa ulterior (Ibidem, p.12).

Portanto, “erudição” e “interpretação” formam, para Antonio Candido, pares de opostos, sendo esta embasada no gosto e aquela na informação, mas apenas o gosto fundamenta o juízo crítico. O autor, no entanto, faz questão de ressaltar que não se tratam de conceitos radicalmente opostos, sendo fruto de “preconceito” o “divórcio entre história e estética, forma e conteúdo, erudição e gosto, objetividade e apreciação” (Ibidem, p.31).

Vale lembrarmos que Sylvio Romero já propunha a divisão entre duas vertentes literárias: “uma de imitação, (...) erudita(...); outra nacional, (...) dos espíritos que em si resumen as [b]ellas qualidades de seu povo” (ROMERO, *op. cit.*, p.223). A proposta de conciliação entre erudição e gosto, dando destaque a este último na formação do juízo crítico, parece ser, portanto, uma adaptação da proposta de Romero, atribuindo à “interpretação” a ideia de expressão do gosto. Caberia questionarmos se esse gosto é visto como puramente individual, ou coletivo, o que nos permitiria discutir os limites do nacionalismo desse texto com maior propriedade, além de discutir o que significam “leitor culto” (conceito esse que também mescla características coletivas, advindas da “cultura” a que o adjetivo se refere, e individuais, impostas pelo termo “leitor”, e que dialoga explicitamente com o conceito de gosto, como apontamos

acima) e suas implicações no processo de análise que o livro utiliza. Mas infelizmente Antonio Candido não nos dá elementos suficientes para que essa discussão se aprofunde.

A subjetividade do conceito de gosto encontra-se também presente em outros trechos, como na parte em que o autor afirma que o livro busca apresentar as letras brasileiras “cheio de carinho e apreço por elas, procurando despertar o desejo de penetrar nas obras como em algo vivo, indispensável para formar a nossa sensibilidade e visão do mundo” (Ibidem, p.11). E segue: “É ela [= literatura brasileira], e não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós” (Ibidem, pp. 11-12). Que *mensagem* seria essa que precisa ser “revelada” por meio do *amor* da leitura? Não encontramos respostas para isso. Qual a função de termos como “carinho” e “apreço” em um discurso de teorização sobre a literatura brasileira? Cremos que a sua presença tem dupla função: por um lado, move o leitor a relevar a baixa qualidade que venha a constatar em algumas obras e autores; por outro, atribui a ele a missão de cultivar amor por essas letras, exortando-o ao patriotismo literário que, se não nutrir, “ninguém o fará” em seu lugar. Essa subjetividade busca construir a sensação de comunidade letrada, como a repetição da primeira pessoa do plural com intuito nacionalista reafirma constantemente: autores e leitores fazem parte de um mesmo sistema literário e têm o dever de empenharem-se para que esse sistema continue em funcionamento.

Isso nos permite verificar que a teleologia é inerente ao conceito de sistema literário, sendo distribuída aos seus elementos constitutivos: tanto autor, quanto público leitor e obra têm a função de manter o sistema em funcionamento, pois são “mais ou menos conscientes do seu papel” (Ibidem, p. 25), isto é, da finalidade buscada por sua atividade letrada. No plano do leitor, isso cria a ideia de que somos “descendentes” dos “homens do passado” que, “no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura européia, buscavam estilizar para nós (...) os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam – dos quais se formaram os nossos” (Ibidem, p.12), o que implica dizer que temos uma dívida com os autores do passado nacional, pelo esforço que esses tiveram em transmitir seus sentimentos por meio letrado em condições tão adversas e, por isso, merecem nossa leitura com amor, carinho e apreço.

Os autores, por sua vez, também devem ser conscientes do seu papel na “formação da continuidade literária, - espécie de transmissão de tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo” (Ibidem, p. 25). Essa ideia de tradição baseada na transmissão de tocha entre corredores implica, também, a noção de

missão entre os autores, além de pressupor a existência de um *télos* literário: um corredor, ao receber a tocha, sabe de sua obrigação em repassá-la ao próximo, sob pena de desperdiçar o esforço de todos aqueles que o antecederam, além de vetar ao próximo a chance de participar ativamente desse processo de transmissão; mas pena maior seria a de impedir que a tocha chegue a seu destino. A associação da teleologia nacionalista da continuidade literária, presente desde os românticos, à ideia de formação do sistema literário exponencia a função missionária da prática letrada, compromissada, como o passado, com a formação ou continuidade do sistema literário.

Essa ideia de tradição como missão implica a da prática letrada (seja de produção ou de recepção) como dever nacionalista, indo na contramão do que Leon Kossovitch afirma ser a concepção de tradição dos antigos, baseada mais “[n]o doar que [n]o transmitir ou [n]o receber” (KOSSOVITCH, 2006, p. 15). O problema de ir contra essa visão antiga de tradição consiste em transformar um processo contributivo, não necessariamente associado a categorias nacionalistas – na medida em que podemos falar em “tradição elegíaca”, ou modernamente em “tradição do romance”, referindo-nos a obras produzidas em diversos países e tempos –, em uma *missão*, isto é, obrigação em *adicionar* seu esforço para ajudar os próximos autores a atingirem o fim predeterminado.

Essas definições permitem a Antonio Candido propor a “*literatura* propriamente dita” como “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase” (CANDIDO, *op. cit.*, p.25). Essas fases, para ele, são “simplificações”, sem as quais “temos de renunciar à ordem, indispensável em toda investigação intelectual” e “aceitarmos a realidade na minúcia completa das suas discordâncias e singularidades, sem querer mutilar a impressão vigorosa que deixa” (Ibidem, p.32). Em outras palavras, as fases seriam frutos de um processo de “reduções ao elementar, à dominante, em prejuízo da riqueza infinita dos pormenores”, que exige “ver simples onde é complexo, tentando demonstrar que o contraditório é harmônico”, por meio do “espírito do esquema”, que intervém “como fôrma, para traduzir a multiplicidade do real” (Ibidem, p.32).

E se quisermos reter o máximo de vida com o máximo de ordem mental, só resta a visão acima referida, vendo na realidade um universo de fatos que se propõem e logo se contradizem, resolvendo-se na coerência transitória de uma unidade que sublima as duas etapas, em equilíbrio instável (Ibidem, p.32).

Dessa forma, a teleologia do sistema literário de Antonio Candido se constitui sempre com base em processos dialéticos que buscam suprimir as contradições, sublimando-as em situações de equilíbrio por meio de simplificações que visam dar uma ordem, ainda que instável,

ao fenômeno observado. Nesse sentido, a eleição de duas “fases” literárias como objetos de reflexão é bastante conveniente, pois a uma – Arcadismo – atribuem-se características universalistas, enquanto à outra – Romantismo – são designadas as locais; para estabilizar a contradição entre local e universal, o autor atribui aos primeiros, o “desejo de construir uma literatura como prova de que os brasileiros eram tão capazes quanto os europeus” (Ibidem, p.28), enquanto diz que o que os outros produziram “corresponde em boa parte ao que os estrangeiros esperam da literatura brasileira” (Ibidem, p.19). Dessa forma, Antonio Cândido nivela a diferença das duas “fases”, ao demonstrar que ambas apresentam traços de universal e local, a primeira buscando incluir o local no terreno do universal, e a segunda tentando satisfazer a expectativa do universal na prática local (“universal” entendido sempre como sinônimo de “europeu”). Esse nivelamento, sempre instável, lhe autoriza a propor uma continuidade na ruptura, vendo nos opostos um processo formativo do sistema literário brasileiro.

A partir dessa teorização da “solidariedade estreita” (Ibidem, p.18) das obras setecentistas e oitocentistas – anacrônica, evidentemente, pois pressupõe a possibilidade dos autores setecentistas anteverem a necessidade da formação de um cânone nacional para uma nação que sequer existia – Antonio Candido passa a analisar e atribuir valores às obras literárias desses “Momentos Decisivos” abordados em seu livro. Alvarenga Peixoto é um dos primeiros autores estudados, e é considerado poeta “perfeitamente enquadrado na lição arcádica”, que aplica “fórmulas com talento mediano” e verseja “por desfastio” (Ibidem, p.114). Isso faz com que Candido o rotule de “um *ilustrado* à brasileira” (Ibidem, p. 115), cuja obra gera interesse “devido a algo implícito na poesia de circunstância”, que seria a inclusão da “meditação sobre problemas locais” nos poemas de “louvor a reis e governantes” (Ibidem, p. 114), reforçando a tópica de inclusão do particular no universal (europeu). Essa poesia de circunstância também serviria como “demonstração compacta do caráter de sociabilidade da literatura setecentista” (Idem), além de apresentar os cinco elementos constitutivos do que o autor chama de “poesia *ilustrada*”:

louvor de um governo forte que promove a civilização; preeminência da paz sobre a guerra; necessidade de civilizar o Brasil por uma administração adequada; desejo que o soberano viesse efetivamente tomar conhecimento da nossa realidade; aspiração de sermos governados por brasileiros, que compreendessem os caracteres originais do país, marcado pela fusão das raças e a aclimação da cultura europeia. (Ibidem, pp.114-115)

Essas características apontadas pelo autor são pertinentes, e podem vir a ser úteis àqueles que se dediquem a interpretar os poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto. Seu problema, no

entanto, é que partem de pressupostos de simplificação, como explicitado acima e, por isso, não aprofundam a discussão acerca do poeta, que tem pouca relevância para esse processo formativo assim formulado. Essas simplificações são sentidas em trechos específicos, como no ponto em que Antonio Candido, ao elogiar a Ode a Pombal como melhor obra de Alvarenga Peixoto, afirma que é “uma das mais belas que nos legou o século XVIII no gênero estritamente político” (Ibidem, p.115). O que Candido entende por “gênero estritamente político”, e como essa categoria pode ser útil para a apreciação crítica de um autor? Odes e encômios são gêneros poéticos que podem apresentar discursos mais ou menos explicitamente ligados a questões políticas, mas não há sentido – a menos que seja depreciativo e esvaziado de pertinência crítica – em tratar uma ode como poema “estritamente político”.

Esse problema na concepção da relevância da poesia encomiástica – já referido por Veríssimo – pode estar fundamentado em uma concepção ontológica da poesia, a partir da qual é possível falar em uma Poesia Verdadeira. O trecho com que o autor finaliza seu breve estudo sobre Alvarenga Peixoto (apenas três páginas e meia, das quase oitocentas que constituem o livro) parece sugerir essa hipótese sem, no entanto, nos dar subsídios suficientes para afirmá-la categoricamente:

Mas, só quando aparecerem poetas capazes de superar a estrita preocupação *ilustrada* e comunicar no verso a beleza do mundo e a emoção dos seres, é que esta geração alcançará verdadeiramente a poesia, - com Tomás Gonzaga, Basílio da Gama e Silva Alvarenga (Ibidem, p.117).

Apenas um ano depois do lançamento da *Formação* de Antonio Candido, Manuel Rodrigues Lapa lança o livro que até hoje é a principal referência para os estudos do autor: *Vida e Obra de Alvarenga Peixoto*, publicado pelo Instituto Nacional do Livro, do Ministério da Educação e Cultura. O livro se trata de um estudo filológico que busca reconstruir uma narrativa biográfica do autor amparada no “aproveitamento dos documentos que jazem no pó dos arquivos, sem os quais não se pode fazer história”, documentos esses que “nos permitem esclarecer agora alguns pontos fundamentais de sua biografia” (LAPA, 1960, p. IX). A sua busca por documentos dos mais variados gêneros – cartas pessoais, documentos oficiais do governo colonial, miscelâneas de poemas setecentistas anônimos, arquivos de ordens religiosas e da Universidade de Coimbra etc. – permite a Rodrigues Lapa discutir com propriedade acadêmica elementos biográficos apenas sugeridos nos antigos biógrafos (quando muito), como a data de nascimento do poeta; questionar se teria feito os primeiros estudos no Rio de Janeiro ou em Braga (opção para a qual o autor se inclina); problematizar o período que teria passado no curso de Leis na Universidade de Coimbra, demonstrando ter feito uma interrupção de dois

anos em seus estudos; apontar o fato de ter recebido a regência da cadeira de Instituta após ter se formado doutor em Leis (Idem, pp. IX-XI); desromantizar seu relacionamento com Bárbara Heliadora, apresentando-o como um caso de “mancebia”, da qual teria nascido Maria Efigênia e que teria gerado a ira da população local, motivando insinuações maldosas “transmitidas em pasquins que circulavam nas ruas” (Ibidem, pp. XXXIII – XXXV); entre diversos outros elementos até então obscuros em sua biografia.

Ao finalizar o seu estudo, o editor sintetiza as mais de cinquenta páginas de seu estudo em um parágrafo de maneira muito eficaz:

Êsse estudo foi conduzido com rigor histórico, cingindo-nos apertadamente a documentos dignos de confiança, que aliás vão transcritos no final do livro. Se insistimos na vida e seus episódios, favoráveis ou desfavoráveis, foi para desfazer certo número de equívocos e deturpações que correm acerca dêle e também de sua mulher, aos quais uma crítica desorientada e apaixonada quer erguer ao nível de heróis. Alvarenga Peixoto não tinha nada de herói. Era antes um pobre e leviano homem, trabalhado por forças obscuras, generoso e afetivo, mas perdulário em extremo, ambicioso e movido por um sentimento de grandeza, que nunca pôde pôr em obra e que afinal o perdeu. Êsse homem, a quem uma imaginação doentia desfigurava constantemente o vulto da realidade, veio a ter um fim de vida atroz, num obscuro presídio africano, longe da família que ele tanto amava. Piedade para Alvarenga Peixoto! (Ibidem, p. LVI).

A perspectiva de Rodrigues Lapa como biógrafo se distancia consideravelmente da proposta por aqueles do século XIX. Ele não intenta escrever sobre um herói da pátria, um modelo para a juventude nacional etc. O seu livro não se enquadra totalmente em um processo de construção na nacionalidade brasileira e, por sua natureza filológica, traça um perfil mais verossímil de quem teria sido o homem Inácio José de Alvarenga Peixoto, em investigação biográfica exaustiva. Ainda assim, é possível notar alguns procedimentos similares àqueles adotados por Norberto e pelos outros biógrafos oitocentistas de Alvarenga.

O estabelecimento do texto poético de Alvarenga Peixoto é feito com rigor técnico, embora alguns critérios já hoje pareçam desatualizados, causando dúvidas em relação a algumas informações. É o caso, por exemplo, das datações que propõe aos poemas, valendo-se de suposições biográficas e características inferidas a partir do estilo poético para defini-las, como observamos no trecho: “Dos seus primeiros contactos com a paisagem de Coimbra, sobranceada pela mole imponente do edifício universitário, resultou um soneto, *Ó pai da pátria, imitador de Augusto*” (Ibidem, p. XIII). Não há registros factuais que nos permita inferir com precisão que esse soneto tenha sido produzido em tal contexto. Essa informação é retirada do próprio soneto, de seu último terceto: “Levou-me às praias do Mondego amenas/ e, depondo o seu semblante

grave e austero,/ riu-se e mostrou-me a portuguesa Atenas.” (Ibidem, sem numeração), concluindo daí que o soneto seria originado do primeiro contato com Coimbra. Essa abordagem desconsidera a característica ficcional da poesia que, ainda quando utiliza elementos biográficos como sua matéria, os transfigura poeticamente.

Problema similar encontramos na sugestão que Lapa faz de “um curioso estudo a fazer, que pode dar, se bem conduzido, resultados interessantes”, que consiste em “procurar nas numerosíssimas poesias avulsas, sem nome de autor, impressas e manuscritas, reunidas em miscelâneas da 2ª metade do século XVIII, aquelas que, por certas indicações objetivas, possam pertencer a Alvarenga Peixoto” (Ibidem, p. XIV). cremos haver, aqui, uma complicação semelhante à que apontamos na exclusão que Domingos Carvalho da Silva faz de um dos poemas do espólio do autor: a obra atribuída a Alvarenga Peixoto é pouco extensa e, por isso, determinar a autoria de seus poemas com base em seu estilo literário – além trazer de uma série de implicações anacrônicas que discutiremos no segundo capítulo – é ineficiente, por não haver *corpus* suficiente para que esse estilo seja consolidado, ainda que anacronicamente.

Problema mais grave é o que encontramos no estabelecimento do terceiro soneto inédito que Lapa publica – “Passa-se ãa hora, e passa-se outra hora” – em que o editor encontra

um pequeno problema de interpretação e pontuação a resolver naquele 5º verso. A verdadeira lição do manuscrito parece ser *Que tempo há de passar? gastou a vida*. Mas confessamos não achar sentido de jeito num verso assim restituído, pelo que propomos dar à primeira parte do verso uma feição exclamativa, enriquecendo-o de intuições poéticas (Ibidem, p. XXII)

Esse tipo de alteração pontual, aqui expressa textualmente, nos fez questionar até que ponto foram os outros manuscritos alterados, buscando o “enriquecimento de intuições poéticas”, critério impreciso e anacrônico, que edita um texto que, rigorosamente, nunca circulou em seu tempo de produção. Trata-se de uma prática comum em seu tempo, mas que hoje exige revisões mais criteriosas.

Sua interpretação da poesia segue também um critério biografista, que acaba lhe conferindo pouca utilidade nos dias de hoje. No início do texto, Lapa sugere com bom humor que, em seu tempo de estudos na Universidade de Coimbra, Alvarenga Peixoto “namorava e fazia versos, como é costume ainda hoje nessa inspiradora cidade” (Ibidem, p. XIII). No entanto, ao comentar o primeiro soneto inédito que edita – “De açucena e rosas misturadas” –, o autor desconsidera a divisão entre as duas atividades, e propõe que Jônia, *persona* feminina que o poema louva, devido aos seus dons poéticos que transcendem as “belezas de espalhafato, que se impunham por qualidade pròpriamente físicas”, deve ser associada diretamente a uma

mulher “da mais alta aristocracia minhota”: “Está nomeada a bela musa: D. Joana Isabel de Lencastre Forjaz (...), casada aos 13 anos com um velho de 66, Fernando Martins Freire de Andrade, de quem houve 5 filhos. Viúva aos 26 anos”, teria se rendido aos galanteios dos poetas com quem mantinha contato (Ibidem, pp. XVIII – XXI). Essa definição problemática, que chega a ser caricata da crítica biografista, já demonstra a pouca validade de seu juízo acerca da poesia atribuída a Alvarenga Peixoto, pois mesmo que possa ser considerada verossímil, é impossível afirmá-la categoricamente como o faz Lapa.

Ainda assim, Rodrigues Lapa traz informações relevantes ao seu estudo, como a apresentação – pela primeira vez em sua fortuna crítica – de elementos que nos permitem defender categoricamente a circulação de seus poemas no meio letrado lusitano. Caso significativo é o do soneto de João Xavier de Matos louvando o poeta na circunstância das provas para exercer a magistratura – “Vai, ó sábio Alvarenga, expende, ousado,” – e, ainda mais peculiar, uma sátira anônima que indicaria a sua participação na chamada “guerra dos poetas”.

Creemos que a abordagem de Lapa inviabilizou que a crítica nacionalista continuasse romantizando a biografia de Alvarenga Peixoto, o que faz com que os discursos críticos posteriores sempre se remetam à sua narrativa biográfica, elegendo-a como definitiva. Isso, combinado ao desenvolvimento considerável que Antonio Candido deu aos pressupostos dessa vertente crítica, acabou causando uma sedimentação do discurso nacionalista, que passa majoritariamente a considerar a proposta formativa como Verdadeira e a reproduzi-la, sempre acompanhada de um resumo da biografia exposta por Lapa, sem acrescentar informações de fato relevantes aos estudos de Alvarenga Peixoto. Rigorosamente, nosso levantamento de sua fortuna crítica para compreender o silêncio existente na abordagem dessas letras poderia se encerrar aqui, mas achamos pertinente estendê-lo brevemente ainda a um autor, por seu papel institucional nos cursos de Letras do país: Alfredo Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, de 1970, que comentaremos a partir da quadragésima quarta edição, de 2006.

O testemunho de Alfredo Bosi tem a vantagem de, como o título já indica, ser conciso e catalogar os principais lugares-comuns da historiografia literária acerca do autor. Nenhum projeto nacionalista aparece explicitamente em seu texto, mas em alguns trechos é possível notarmos a adesão à proposta da dialética positiva entre os séculos XVIII e XIX, elaborada por Antonio Candido, como na parte em que comenta os sonetos inéditos trazidos à luz por Rodrigues Lapa: “pode-se dizer que apresentam traços pré-românticos, temperados pela intenção geral, neoclássica” (BOSI, 2006, p.77). Essa mescla causa aquilo que Candido chama de “equilíbrio instável” (CANDIDO, *op.cit.*, p.32), que fundamenta o seu processo formativo.

Além disso, Bosi apenas reitera a força de seu “nativismo”, criticando o “paroxismo da subserviência” que mostra em obras laudatórias à D. Maria I, que não seriam motivadas pelo “sincero entusiasmo” que o leva a “pagar tributo à lira laudatória” em prol do Marquês de Pombal (BOSI, *op.cit.*, pp.76-77). O autor também simplifica as cinco categorias que Candido propõe à poesia ilustrada, dizendo apenas que “A. Peixoto combina a loa do progressismo com a aceitação do governo forte” (Ibidem, p.76), sem aprofundar a reflexão.

É importante notarmos, no entanto, o papel institucional que esse livro ocupa. A sua contracapa o explicita: “É obra que se recomenda sobretudo à atenção de professores e estudantes de Literatura Brasileira, quer em nível de graduação quer de pós-graduação”. Quais os efeitos que indicar um livro dessa natureza como apropriado à formação de professores produz? A falta de explicitação e reflexão acerca dos pressupostos que organizam essa compilação de “períodos” e autores e que fundamentam os brevíssimos juízos críticos aí presentes produz a sensação de que o livro transmite dados históricos que devem ser assimilados para compreender (rapidamente, como a concisão impõe) como a literatura brasileira se desenvolve através do tempo. Conferir função institucional a esse livro lhe atribui papel didático que é lhe estranho. Enquanto historiografia literária, o livro defende uma tese única, entre várias possíveis, que organiza e dá lógica à sua proposta de progressão histórica das letras nacionais – a mesma tese de Cândido, mas simplificada em prol da concisão. Quando é apontado como material pertinente à formação de professores, ao lado de outros livros que seguem os mesmos pressupostos, estes deixam de ser vistos como escolhas críticas e passam a ser encarados como naturalidade histórica. Esse tipo de escolha funda a ideologia hegemônica nos estudos das letras atualmente, se retomarmos a definição de Orlandi, já citada neste texto: *ideologia* é o “processo de produção de um imaginário, isto é, produção de uma interpretação particular que apareceria no entanto como a interpretação necessária, e que atribui sentidos fixos às palavras em um contexto histórico dado” (ORLANDI, *op. cit.*, p.100).

Dito isso, é necessário que façamos uma ressalva. Quando apontamos a existência de uma leitura hegemônica no discurso da historiografia e da crítica literária brasileiras, não afirmamos que essa hegemonia seja absoluta e inexistam vozes dissonantes. Entre os autores nacionalistas do século XX, diversas dissonâncias surgiram, embora poucas tragam algo relevante ao debate que propusemos até este ponto. Mas há, também, autores que se recusam a assumir uma postura nacionalista e optam por pensar as produções letradas coloniais em relação com suas condicionantes históricas, filosóficas, poéticas e teológico-políticas. Como contraponto à leitura que criticamos anteriormente, propomos uma breve explanação sobre dois

textos produzidos sobre as letras do século XVIII: o verbete “Inácio José de Alvarenga Peixoto”, escrito por Ivan Teixeira para a *Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*, em 2001; e o ensaio “Ilustração Católica, Pastoral Arcade & Civilização”, escrito por João Adolfo Hansen, em 2006.

Ivan Teixeira inicia seu verbete por uma tradicional síntese da biografia de Alvarenga Peixoto estabelecida por Rodrigues Lapa no livro já comentado, que é qualificado pelo autor como “óptima edição do poeta, antecedida de preciosa biografia e estudo crítico” (TEIXEIRA, 2001, p.20). No entanto, diferentemente do que acontece com a maior parte da crítica literária comentada até este ponto, essa síntese ocupa parte menor de seu verbete, apenas um breve parágrafo, que serve de introdução à discussão que propõe. Embora adote o discurso biográfico de Lapa, Teixeira faz uma ressalva:

“é preciso reconhecer que seu método, apesar do rigor histórico no levantamento de fontes e de documentos, nem sempre leva em conta as prescrições poéticas da época do autor, conduzindo-o a juízos estéticos, a conclusões biográficas e a datações bastante discutíveis.” (Ibidem, p.20).

O distanciamento crítico acerca da edição de Lapa não é tópico comum da crítica literária que aborda o período, o que já nos permite perceber, ainda que apenas de relance, que a postura crítica que Ivan Teixeira adota é bastante diversa daquelas abordadas neste texto.

Superando o debate estritamente biográfico, Teixeira se lança à reflexão – breve, como é de se esperar de um verbete – sobre o gênero epidítico, praticado largamente nos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto:

“A poesia de Alvarenga Peixoto é quase inteiramente voltada para a ficcionalização do presente e, como tal, dá pouca ou nenhuma importância à expressão de estado emotivos. (...) Dos três gêneros de discurso previstos pela retórica, Alvarenga Peixoto privilegia o epidítico ou demonstrativo, de onde decore a poesia encomiástica, que se caracteriza pelo elogio de uma situação no presente, com vistas a despertar o aplauso das pessoas circunstantes no momento mesmo da elocução” (Ibidem, pp.20-21).

O interesse que a poesia atribuída a Alvarenga Peixoto move no verbete não se rege por uma concepção idealista da história da literatura, segundo a qual as “fases” literárias se sucedem umas às outras evolutivamente, por meio de uma lógica de negação e reapropriação do passado, com um *télos* que é sempre o presente. Para o autor, essa poesia interessa como produto de uma cultura letrada que tinha condicionamentos poéticos e retóricos próprios e diversos daqueles compartilhados pelos leitores do século XXI; a função do crítico, diante de um texto dessa natureza, seria tentar evidenciar esses condicionamentos e demonstrar como os poemas os

atualizam ao pô-los em prática. Trata-se de uma leitura dissensual, nos termos já explicitados nesta dissertação.

Teixeira também chama a atenção do leitor para o fato de que o poeta, ao compor um encômio, parte do pressuposto do “cenário da declamação, que nos impõe a figura do homenageado em meio às inúmeras personalidades que compõem a Corte sobre a qual o texto pretende atuar” (Ibidem, p.21). Nesse cenário cortesão, o discurso poético assume como prioritária a função discursiva do *docere*, isto é, “a instrução dos ouvintes, por meio da exaltação, no homenageado, das virtudes civis de bom governo, de fidelidade e de comportamento ético decoroso” (Ibidem, p.21). A preocupação com a *performance* poética é inexistente nos críticos que abordamos até então, que só a reconheciam quando a romanceavam em discursos biográficos para amplificar o *páthos* de alguma situação pela qual o poeta teria passado, sem qualquer compromisso histórico.

Em outro ponto do verbete, Teixeira aproxima o “Canto Genetliaco” de Alvarenga Peixoto aos *Lusíadas* de Camões, sobretudo ao episódio do Velho do Restelo. Para além dos efeitos imediatos dessa comparação, que nos parece bastante pertinente, interessa-nos a síntese feita pelo autor do poema de Alvarenga: “Funda-se no argumento de que o solo brasileiro se enobrecia aos poucos com o transplante das grandes famílias portuguesas, que aqui se multiplicavam e prosperavam, sem perder a antiga dignidade” (Ibidem, pp.21-22). Esse resumo estabelece um diálogo bastante interessante com a proposta de Candido de que os poetas setecentistas da colônia buscavam incluir problemas locais em temáticas “universais” (europeias). O resumo de Teixeira, embora estabeleça também a relação colônia-metrópole, inverte o sinal dessa proposta de Antonio Candido, demonstrando que o poema pressupõe a grandeza do local pela inserção da “antiga dignidade” europeia no solo brasileiro. Embora sutil, essa inversão não nos permite ler a dialética entre colônia e metrópole nesse poema como subversiva, pois ela pressupõe que, se há nobreza no Brasil, ela só é possível por ter vindo de grandes famílias portuguesas, demonstrando que o enunciador do poema é um homem do Antigo Regime português, e não de uma nação em formação.

No verbete, também encontramos uma breve caracterização das *personae* femininas que se fazem presente nos poemas atribuídos até então a Alvarenga Peixoto. Teixeira propõe que, em geral, as mulheres que aparecem nesses poemas são entendidas como emulação de Vênus, e “se deixam compor por minuciosas enumerações rutilantes das partes consagradas pela tradição do retrato feminino, em que os cabelos são ouro; os olhos, sol; as faces, rosas; a testa, jasmim;

os dentes, pérolas, etc.” (Ibidem, p.22). No entanto, nem só de beleza física se constituem essas mulheres:

há também poemas menos exteriores e mais preocupados com a composição de um perfil moral, em que o amor é figurado como uma força dignificante oriunda de uma mulher singular, identificada como *consorte* ou *Bárbara*, que é o nome civil da mulher de Alvarenga Peixoto. Nesses casos, compõe-se também o perfil do próprio poeta, que se classifica como persistente servo do dever, atormentado pelos imprevistos da sorte (Ibidem, p.22).

Note-se que, mesmo quando indica que o nome de Bárbara Heliadora é presente como identificador de uma *persona* feminina nos poemas líricos do *corpus* de Alvarenga Peixoto, Ivan Teixeira não propõe a passagem imediata da poesia à biografia, respeitando a distância entre os dois planos discursivos. Essa atitude não nega a possibilidade bastante verossímil de que os poemas se refiram a Bárbara Heliadora, mas indica dois pressupostos simultaneamente: em primeiro lugar, que o discurso poético e os dados biográficos, ainda que se comuniquem direta ou indiretamente, têm condicionamentos discursivos bastante diversos, que inviabilizam uma passagem direta de um campo ao outro; em segundo lugar, essa atitude demonstra que a interpretação biográfica não precisa ser um pressuposto apriorístico da leitura da poesia lírica atualmente. Com isso, Teixeira demonstra, ainda que indiretamente, a artificialidade do efeito de saturação que a leitura biográfica dos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto, levada a cabo até então pela crítica hegemônica discutida neste capítulo, produz como natural. Ao expor essa artificialidade, Teixeira relativiza a saturação discursiva proposta por essa crítica e, simultaneamente, inviabiliza a naturalização de sua hegemonia, como fica explícito na conclusão de seu verbete: “a poesia de Alvarenga Peixoto, lida conforme os preceitos de seu tempo, poderá ganhar sentido histórico diverso daquele preconizado pela tradição romântica, que só consegue lê-la como prefiguração da nacionalidade” (Ibidem, p.23).

O texto de João Adolfo Hansen tem abordagem bastante similar à de Teixeira, mas não se limita à leitura de um poeta; o autor se propõe a “tratar de condicionamentos institucionais e códigos retóricos e teológico-políticos da poesia colonial da segunda metade do século XVIII” (HANSEN, 2006, p.487)¹¹. Nesse ensaio, o autor passa a discutir uma série de condicionantes históricas que demonstram a pertinência de, em vez de ler a poesia setecentista colonial com

¹¹ A disposição cronológica desses dois textos pode passar a falsa impressão de que a postura crítica adotada por Hansen deriva daquela que atribuímos a Teixeira. Na verdade, o que se nota é o contrário, pois os trabalhos de Hansen com as letras coloniais e seus pressupostos retóricos, poéticos e teológico-políticos datam sobretudo de 1989, com a publicação de *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. Já os de Teixeira, se destacam sobretudo a partir da publicação de seu livro *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*, em 1999, fruto de seu doutorado, orientado por Hansen.

“definições apriorísticas, dedutivas e fechadas de ‘Iluminismo’”, pensar na “simultaneidade contraditória dos diferentes processos políticos e culturais e na particularidade das respostas contemporâneas às questões específicas deles” (Ibidem, p.488). Hansen discute as muitas relações das doutrinas retóricas, filosóficas e poéticas expressas por Luís Antônio Verney, em seu *Verdadeiro método de estudar*, e por Francisco José Freire, o Cândido Lusitano, em sua *Arte poética*, com as reformas pombalinas que ocorreram durante o reinado de D. José I (1750-1777) e que perduraram, em alguma medida, durante parte do reinado de D. Maria I, na chamada Viradeira.

Diferentemente do que outros críticos, já abordados aqui, afirmam sobre o caráter ilustrado da poesia atribuída a Alvarenga Peixoto e outros de seus contemporâneos, Hansen propõe que “A ilustração da poesia colonial desse tempo consiste fundamentalmente na apologia intelectual e moral do juízo, que prescreve e regula o meio-termo sensato do discurso poético” (Ibidem, p.489). Em outras palavras, essa ilustração não seria localizável em conteúdos iluministas expressos poeticamente, mas no nível elocutivo dos poemas:

A ilustração dessa poesia não se encontra necessariamente na matéria dos seus enunciados, como representação de ideias ‘iluministas’; (...). Sua ilustração é uma pragmática, sendo efetuada na própria simplificação dos estilos, com sentido homólogo ao sentido da simplificação empirista dos métodos de estudo então propostos nas reformas do ensino feitas contra o ‘peripatetismo’ jesuítico. (Ibidem, pp.489-490).

Essa proposta de uma ilustração que afeta mais a composição formal dos poemas do que a matéria sobre a qual os poemas versam nos permite perceber a limitação da proposta crítica do *poeta-inconfidente*, isto é, do poeta setecentista que se opõe aos sistemas metropolitanos de dominação colonial, disposto a se tornar um mártir pela libertação de sua pátria do jugo metropolitano.

Não são poetas românticos, como às vezes se lê em interpretações nacionalistas de suas obras, mas poetas do Antigo Estado. (...) Não escrevem contra a ordem dominante, mas valorizam a hierarquia e os privilégios nobiliárquicos, o que se lê nas representações negativas que fazem da gente plebeia, pobre, vulgar e não-branca. (...) Como poetas do Antigo Estado português, não fazem críticas negando seu presente ou propondo sua superação por uma nova ordem política, mas vituperam abusos, fazendo o destinatário lembrar-se dos usos consagrados como justos pelo costume. (Ibidem, pp.491-492).

A leitura de Hansen da poesia produzida pelos poetas coloniais na segunda metade do século XVIII chama atenção a dois elementos sociais que antecedem essa produção: em primeiro lugar, às limitações que o estatuto colonial impõe à América Portuguesa, como a ausência de universidades e imprensa, o analfabetismo mantido artificialmente como

instrumento de controle da população colonial, a escassez de livros e a radical censura a ideias tidas como subversivas (sobretudo àquelas que advinham dos filósofos iluministas franceses), que levavam a contrabando de livros e cópias manuscritas desses livros das mais variadas formas (Ibidem, p.497); em segundo lugar, à subordinação profissional desses poetas à estrutura de poder colonial, já que todos trabalhavam como funcionários da Coroa. “Pode-se dizer que a subordinação profissional deles ao Estado determinava o teor e o alcance reivindicatório ou crítico da poesia que inventavam”, já que “a invenção da poesia acontece à sombra do poder do Estado” (Ibidem, pp.499-500). A subordinação do poeta à estrutura de poder do Estado pombalino é parte integrante do caráter *ilustrado* dessa poesia, sobretudo daquela que ataca violentamente a Companhia de Jesus, como o poema herói-cômico *O Desertor*, de Silva Alvarenga, e a épica *O Uruguai*, de Basílio da Gama. Essas obras programaticamente pombalinas

evidenciam imediatamente a subordinação do letrado ao programa político oficial, que então determinava que a eventual ‘ilustração’ do poeta fosse apologética do ‘despotismo esclarecido’ da monarquia, pois não eram admitidas críticas às próprias instituições governamentais (Ibidem, p.501).

Hansen, no entanto, não propõe uma harmonia total entre essa poesia e as políticas adotadas pelo poder metropolitano, indicando que a própria divisão entre o conceito de “pátria” (as cidades coloniais onde nasceram os poetas) e o de “nação” (entendido sempre como Portugal) já indica uma das tensões que podem ser percebidas nessa poesia (Ibidem, p.501). O autor indica que, ao fim do século XVIII, há um deslocamento dos temas locais celebrados em meados do século, como os feitos militares das elites coloniais contra os povos indígenas, que passam a se referir não apenas à tópica da *pátria*, mas, também, à da *nação*. Um dos exemplos citados é justamente da poesia de Alvarenga Peixoto, onde percebe a formação de uma coletividade que se caracteriza como bárbara, em oposição à interpretação que a metrópole, civilizada, faz dos habitantes do Brasil:

Num poema de Alvarenga Peixoto, esse sujeito coletivo se equipara aos heróis europeus e merece a fama deles porque, tendo derramado o próprio sangue na conquista do território, selou com ele sua posse e sua propriedade, tornando-se idêntico à Europa nos frutos que produz (Ibidem, p.503)

O poema mencionado é o Canto Genetlíaco, em leitura que se assemelha à proposta por Ivan Teixeira exposta anteriormente. A atitude notada no poema, no entanto, não deveria ser vista como chave de leitura para a totalidade dos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto, pois simultaneamente teria sido composta a ode à rainha D. Maria I, em que o poeta “escreve versos absolutamente áulicos”, em que “afirma o direito de posse da Metrópole sobre as riquezas

extraídas do lugar, que constitui como ‘natureza’, para civilizá-lo com as luzes da monarquia” (Ibidem, p.503).

Tanto a proposta de Hansen quanto a de Teixeira nos permitem perceber as limitações da leitura nacionalista das letras coloniais setecentistas. Neste capítulo, buscamos demonstrar a construção artificial dessa hegemonia por meio de um comentário diacrônico das produções que julgamos mais significativas desse discurso crítico nacionalista. Nossa proposta não é inédita nem exaustiva, mas tem a intenção de compor o cenário atual das discussões levadas a cabo sobre a poesia atribuída a Alvarenga Peixoto. Esse cenário é bastante difuso, fragmentado e apresenta mais lacunas do que seria de se esperar da fortuna crítica de um poeta que é considerado canônico há quase duzentos anos. Essas muitas lacunas e a constante sensação de *déjà-vu* ao ler os diversos discursos críticos produzidos sobre o poeta desde o século XIX nos parecem ser indicativos suficientes da infertilidade de aplicação apriorística de categorias historiográficas predeterminadas – “árcade”, “ilustrado”, “pré-romântico”, “barroco tardio” etc. – ao processo de interpretação dos textos poéticos coloniais da segunda metade do século XVIII, sobretudo àqueles atribuídos a Alvarenga Peixoto. No capítulo seguinte, buscaremos demonstrar como esse pensamento reducionista e anacrônico afeta o estabelecimento material dos textos poéticos e limita as possibilidades críticas de produção de leituras dissidentes dessas letras.

Capítulo 2 – A constituição da obra

Como discutimos no capítulo anterior, os poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto não foram compilados em formato de códice impresso ou manuscrito durante a sua vida. A primeira publicação de suas obras reunidas foi feita em 1865, mais de noventa anos após a sua morte. Alguns anos antes, o Cônego Januário da Cunha Barbosa havia publicado alguns desses textos em seu *Parnaso Brasileiro*, que serviu de base para todas as outras edições dessa poesia. É evidente, no entanto, que esses poemas circularam entre a segunda metade do século XVIII e a publicação do *Parnaso*, caso contrário não teriam chegado ao conhecimento dos editores do século XIX. Se o estado atual dessas fontes primárias nos permite extrapolar o abismo temporal que nos separa do século XVIII colonial, podemos afirmar com bastante certeza que essa circulação se deu majoritariamente via folhas volantes e presença em coletâneas poéticas manuscritas e impressas, no Brasil e em Portugal – além de ter ocorrido na oralidade, que nos é impossível quantificar e reconstituir. Hoje, restam poucas fontes primárias conhecidas – certamente deve haver algumas perdidas em arquivos particulares e públicos, muitas vezes anônimas, que não tenhamos conseguido localizar – e ainda assim é possível notar a sua dispersão no território lusitano, localizando-se em Lisboa, Évora, Coimbra e Porto, além dos testemunhos localizados no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em um mundo não-globalizado, é de supor que alguém que lesse ou ouvisse a leitura de uma folha volante em Lisboa dificilmente teria acesso ao códice presente em Évora, e assim por diante. Portanto, a ideia de um conjunto de poemas que constitui uma Obra Poética de Alvarenga Peixoto é muito recente, datada do século XIX, e só é possível em um mundo que já não compartilha dos mesmos mecanismos de produção, circulação e recepção do discurso poético em voga quando os poemas foram produzidos por e/ou atribuídos a Alvarenga Peixoto.

Um improvável leitor atual desses poemas poderia acessá-los principalmente por meio da edição feita por Rodrigues Lapa em 1960, reimpressa em 2002, no volume *A Poesia dos Inconfidentes*, que reúne as obras completas de Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto, com organização de Domício Proença Filho. Uma vez que Alvarenga Peixoto encontra-se totalmente esquecido enquanto poeta, esse leitor hipotético seria provavelmente um especialista ou crítico literário, que leria esses textos para produzir outros textos que os tomassem por *corpus*. Um terceiro leitor, que se dedicasse à leitura desses textos sobre Alvarenga Peixoto estaria, assim, lendo uma leitura produzida por um crítico a partir de uma leitura de um editor das fontes primárias, que são os resíduos materiais de um tempo morto. A edição atualiza essas fontes, o crítico a lê com a força de um fato consumado, como se

representasse tudo o que nos resta do pensamento de um homem do passado, e ressignifica esses textos com base em seus próprios pressupostos, que serão lidos – criticamente ou não – pelo terceiro leitor, em uma tentativa de se aproximar desse mundo passado que se apresenta cada vez menos moribundo, devido aos dois processos de atualização pelos quais já passou.

Buscamos, aqui, destacar o papel ativo desempenhado pelo editor no estabelecimento de um texto canônico e na sua recepção pelos estudiosos que estabelecem o papel institucional de determinados textos e autores em detrimento de outros. O trabalho dos editores é talvez o mais importante no processo de canonização de autores e obras, pois são eles que definem não apenas quais autores estarão disponíveis como objeto de uso aos leitores atuais, mas também *como* esses autores serão acessados por esses mesmos leitores.

Segismundo Spina apresenta, em seu conhecidíssimo *Introdução à Ecdótica*, uma distinção bastante curiosa entre o trabalho do crítico literário e do filólogo:

Por um lado, na criação da obra literária, devemos distinguir entre as intenções do autor e o mundo que a sua imaginação criou (ficção). É neste mundo que se exerce o papel da Crítica Literária; é nas intenções do artista e na relatividade do mundo imaginado que a Filologia exerce o seu. (1977, p.141).

Após essa definição, ainda exemplifica:

À Crítica Literária não interessa, por exemplo, o propósito de Cervantes de fazer do Quixote uma estupenda sátira às novelas de cavalaria, cuja leitura ainda polarizava o gosto do público numa época em que a instituição cavaleiresca havia três séculos deixara de existir; a ela interessa, sim, o mundo que o romancista criou, com todas as suas formas, seu jogo e seu sistema, inclusive o seu sentido: o mundo intemporal do homem, que oscila entre as realidades mais vulgares da vida e o mais alado idealismo. (Ibidem, p.141).

Segundo essa visão, a crítica literária deve se dedicar exclusivamente a exercícios interpretativos do aspecto ficcional dos textos, sendo todos os outros elementos objetos exclusivos da filologia. É, evidentemente, uma leitura muito limitada, que pressupõe a existência de uma barreira intransponível entre o que há de “verdadeiramente literário” e as questões históricas, sociais, culturais e materiais que o circundam. Para o autor, crítica literária e filologia formam polos equidistantes de uma escala que tem, em seu centro, a hermenêutica, pois

sem a interpretação a crítica não penetra nas regiões da supra-realidade criada, tampouco apreende a arquitetura e o sentido da obra literária como um conjunto, uma construção; sem a interpretação, a Filologia também não pode exercer a sua função substantiva, a de penetrar na vida espiritual de um povo ou de uma comunidade em determinada época (Ibidem, pp.141-142).

Há diversas questões problemáticas nesses trechos citados. O que seria a “vida espiritual de um povo”? Como compreender esse “determinada época”, que auxiliaria o recorte dessa “vida espiritual”? O que é “o sentido” de uma “obra literária”? etc. Embora seja tentador ignorar esse texto de Spina como uma compilação de considerações ultrapassadas e já sem relevância para o debate em crítica literária (e, por que não, em filologia), o seu manual foi e ainda é muito lido em diversos cursos de graduação e pós-graduação no Brasil. Hansen e Moreira nos lembram que esse livro, por ter sido o primeiro manual exclusivamente dedicado à crítica textual produzido no país, foi “durante muito tempo, a única referência que se podia consultar em busca de informações sobre procedimentos críticos concernentes à fatura de edições críticas” (2013, p.18). Aliada à falta de outras referências produzidas no país, a carência de livros nas bibliotecas universitárias acabou implicando

que os princípios críticos expostos em *Introdução à Ecdótica* fossem tomados como máximas de imediata aplicação às tradições textuais com que se trabalhava, sem questionamento prévio e necessário da correlação entre o que a obra define e propõe como crítica textual e o trabalho filológico com objetos particulares obviamente sempre produzidos em uma duração histórica determinada, como se a historicidade do objeto não produzisse ao menos inflexões no método ou em alguns dos seus princípios constitutivos (Ibidem, p.18).

Em outras palavras, a visão idealista de Spina se torna institucional e, portanto, canônica. Seus preceitos passam a ser regras a-históricas e as edições críticas produzidas no país os adotam, via de regra, sem muito discernimento crítico.

Enquanto texto detentor de uma posição institucional, nos interessa particularmente a distinção feita por Spina entre a crítica literária e a filologia, em que se pode notar uma hierarquia implícita: as intenções do autor, sua época e sua pertença a uma comunidade nacional são do interesse exclusivo do filólogo, que vai estabelecer um texto canônico; ao crítico literário, cabe uma tarefa secundária, a de ler o texto estabelecido pelo filólogo e interpretar sua arquitetura interna, atribuindo-lhe um sentido único – note-se que Spina conota a existência de um sentido determinado, O sentido, e não de sentidos plurais. Parece contraditório afirmar que a prescrição semântica seria uma tarefa hierarquicamente inferior à do filólogo, mas não podemos esquecer que ela só é possível *após* o trabalho filológico, o que confere ao filólogo o papel político de cercar os sentidos possíveis do texto, excluindo e censurando algumas possibilidades que não lhe pareçam adequadas. Caso emblemático é o da censura explícita que Joaquim Norberto assume ter feito a um dos sonetos de Alvarenga Peixoto, por não condizer ao que o editor julgava digno do poeta, já comentada no capítulo anterior. Por meio dessa censura, Norberto conseguiu silenciar para sempre um significado que destoava do discurso

criado por ele sobre a biografia de Alvarenga e que, eventualmente, poderia prejudicar a naturalização de sua proposta.

Ao filólogo caberia, portanto, o poder de definir o que pode ou não pode ser lido ao longo da história, sendo-lhe legítimo excluir o que lhe pareça indigno de leitura, com base nos mais variados critérios. Se, por um lado, ele tem o papel de abrir a discussão sobre diversos temas ao selecionar determinados textos para serem publicados, por outro, também lhe cabe a autoridade de silenciá-los permanentemente. Lembramos que Jaime Ginzburg propõe que

A memória de uma sociedade, entendida como memória coletiva, deve ser permanentemente posta em debate. Ela não pode ser concebida como totalidade fechada, mas como dinâmica aberta. Aos regimes autoritários interessa enfocar o passado como totalidade fechada, frequentemente como mistificação unificadora, a fim de controlar as imagens das identidades coletivas. Para a convivência democrática, ocorre o oposto. O passado é constantemente reinterpretado, em um trabalho sempre incompleto. (2012, p.221).

A autoridade do editor do século XIX, parcialmente ratificada por Segismundo Spina em seu manual e institucionalizada no Brasil até os dias de hoje pela precariedade de seu sistema educacional, vai na contramão dessa possibilidade de reinterpretação do passado proposta por Ginzburg e, portanto, na contramão de uma possibilidade de debate efetivamente democrático sobre o passado nacional e sobre a revisão de seu cânone literário.

A autoridade intelectual do filólogo tradicional, associada à dificuldade de ter acesso às produções poéticas dispersas atribuídas a Alvarenga Peixoto (e outros autores coloniais) em suas fontes primárias manuscritas e impressas, levam os críticos – revisionistas ou não – a depender inteiramente de edições desses textos regidas por pressupostos bastante problemáticos e, por vezes, autoritários, produzidos desde o século XIX. Caberia, então, nos questionarmos sobre a possibilidade de efetivamente revisarmos a constituição do cânone colonial sem, antes, revisarmos os critérios e pressupostos dessas edições, realizando buscas por fontes primárias em arquivos e, quando fosse pertinente, reeditando-as com critérios mais atuais e menos intrusivos. É com esse intuito que proporemos, agora, uma breve revisão de alguns dos pressupostos que nos parecem fundamentais para a sustentação desse tipo de edição.

Em primeiro lugar, parece relevante lembrar que “editar um texto consiste em reproduzi-lo” (SPINA, 1977, p.77), e que “em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível” (BENJAMIN, 1986, p.166). Reproduzir, etimologicamente, significa produzir novamente, o que implica a impossibilidade de simplesmente reapresentar o mesmo texto, pois a simples mudança de suporte já implicaria tratar-se de texto inteiramente novo. No entanto, a reprodução

também implica a existência de um original que é reproduzido; esse original é defendido por Walter Benjamin como uma unidade espaço-temporal: “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única no lugar em que ela se encontra” e, adiante, “O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquela* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (Ibidem, p.167). O processo de reprodução consistiria, assim, em eliminar a especificidade desse aqui e agora, transportando, por exemplo, uma sinfonia tocada por uma orquestra em um grande teatro para o *smartphone* de um jovem, que a ouvirá no ônibus ou em qualquer momento de ócio em seu cotidiano. A reprodução técnica substituiria a aura da existência única de uma obra de arte por uma existência serial. Essa constatação nos permite perceber uma tensão entre o original e a reprodução, pois esta busca simultaneamente aproximar-se tanto quanto for possível daquele, ao mesmo tempo em que, ao se multiplicar em grande escala, retira o que torna aquele objeto único.

A filologia proposta por Spina a partir do método neolachmanniano busca mediar a relação entre o original e a reprodução a partir de diversos critérios, como autenticidade, genuinidade, vontade autoral, *usus scribendi*, pensamento de época e, sobretudo, pelo processo restituição da obra. Buscaremos discutir brevemente esses conceitos partindo das reflexões de Hansen e Moreira em *Para que todos entendais. Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra. Letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII*, que criticaram esse método e propuseram, em sua edição do Códice Asensio-Cunha dos poemas atribuídos a Gregório de Matos e Guerra, uma outra forma de lidar com os textos coloniais.

Primeiramente, convém lembrar que Spina propõe que “devemos distinguir entre *genuinidade* e *autenticidade* de um texto. Um texto pode ser legítimo, autêntico, mas não genuíno” (1977, p.21. Grifos do autor). Para Spina, o texto só pode ser considerado genuíno se for impresso “conforme os desejos do autor” (Ibidem, p.22), ao passo que um texto autêntico seria aquele produzido pelo autor, mas que não necessariamente expressa a sua última vontade. O exemplo que cita é o de um texto que tenha sido editado quatro vezes durante a vida do autor, sempre passando por suas revisões: as três primeiras edições seriam autênticas e legítimas, ao passo que apenas a quarta seria genuína. “O estabelecimento da genuinidade de um texto é tarefa da Filologia; mas a determinação de sua autenticidade (verdadeiro ou falso) compete propriamente à Diplomática” (Ibidem, p.22).

Ao utilizar a última vontade autoral como critério para selecionar a versão do texto que o filólogo deve buscar editar, Spina dialoga com os escritos de Walter Greg e Fredson Bowers, “já que este último foi, a partir dos escritos de Greg, o proponente do que se chama de *final authorial intentions*” (HANSEN; MOREIRA, 2013, p.21). Não discutiremos detalhadamente aqui esse conceito e suas implicações no âmbito filológico¹, para não nos distanciarmos demais de nosso objeto. Muito resumidamente, a tradição filológica anglo-saxã propõe um método de colagem dos múltiplos testemunhos de uma mesma obra para que se possa estabelecer quais lições mais se aproximam da última vontade autoral; a partir dessa colagem, seleciona-se um texto-base para sua edição, confrontando as variantes de outros testemunhos com esse texto e selecionando caso a caso as variantes que parecem mais “genuínas” (Ibidem, pp.20-40). Os autores apontam que “apesar de adotarem o conceito *final authorial intentions*, Segismundo Spina, Leodegário A. de Azevedo Filho e César Nardelli Cambraia não acatam os procedimentos que o conceito necessariamente implica nos escritos matriciais que lhes servem de base” (Ibidem, p.21). Isso porque Spina não propõe que se faça uma colagem para escolher esse texto-base, e sim que se escolha “o manuscrito mais completo, ou o que se considera bom; no caso do livro impresso, a última edição ou uma boa edição da obra” (SPINA, 1977, p.98) antes da colagem. Hansen e Moreira afirmam que

no que toca à seleção do manuscrito de base ou *best text*, o procedimento nos parece falacioso, pois a colação deveria determinar qual é o melhor testemunho(...). Pode-se dizer que o princípio que rege a etapa de colação [em Spina] é circular e, portanto, descartável, porque inútil nos termos em que foi proposto (2013, p.27).

A proposta de Spina de utilizar o texto “que se considera bom” como base da edição é bastante subjetiva e parece estar subordinada ao gosto do editor, em vez de a algum elemento constitutivo da própria variante que se elege como “boa”. Essa relação não é nova; Hansen e Moreira já a indicam em seu texto, quando discutem o critério empregado pelos filólogos dessa tradição na seleção de variantes autorizadas para suas edições:

No entanto, se cabe ao editor determinar o mérito próprio de cada variante, por que postular antecipadamente que os testemunhos com mais erros devam ter menos autoridade do que aqueles que os têm menos? E como se determina de forma absoluta o que é erro nos escritos medievais e nos do início da Idade Moderna? E como determinar o mérito [das variantes] de forma objetiva, para que não venha a identificar-se com o gosto de cada editor? Questões para as quais não encontramos respostas no escrito de Walter Greg. (Ibidem, p.30).

¹ Aos interessados nessa discussão, cf. As páginas 20 a 40 do livro já citado de Hansen e Moreira.

Tampouco encontramos respostas convincentes nos escritos de Spina.²

Se não há critérios objetivos para determinar o que define um texto como “bom” para servir de base ao processo editorial, ao passo em que o texto final deve ser tão “genuíno” quanto for possível, caberia questionar então os limites dessa “última vontade autoral” buscada por Spina em suas edições. As vontades são sentimentos de foro privado que só podem ser conhecidos quando expressos explicitamente por aqueles que os sentem ou quando são inferidos por outras pessoas com base em fragmentos de ações/textos em que estas supõem haver algum desejo “implícito” daqueles. No caso de um poema composto por uma imensa maioria de versos decassílabos e apenas um verso de onze sílabas, seria possível inferir que este verso tenha sido mal composto e, portanto, que não expresse a vontade autoral; mesmo que o testemunho seja autógrafa, para a filologia spiniana, não será totalmente genuíno, pois o poeta não deve ter tido tempo de revisar a metrificação. Caberia, nesse caso, ao editor corrigir o verso, tornando o poema uniforme, seguindo o que supõe ser a vontade autoral. No entanto, como é possível saber se no projeto inicial do poema havia a intenção de que apresentasse regularidade métrica absoluta? Além disso, o poema irregular supostamente foi assim recebido por diversos leitores até que chegasse à mão do editor, possivelmente sendo emendado no ato da leitura da forma que parecesse mais adequada aos leitores, o que produz uma *práxis* poética bastante complexa, que exige um esforço efetivamente ativo no ato de leitura; emendar o verso não implicaria cercear aos leitores futuros a possibilidade de aderir, conscientemente ou não, a essa *práxis*? A vontade autoral, tão precariamente reconstruída por meio de um processo de ficcionalização da prática filológica, seria mais relevante que a manutenção da possibilidade dessa prática? Para a filologia proposta por Spina, o fim último do processo editorial é aproximar-se tanto quanto possível da imaginada vontade autoral e, portanto, eliminar tudo aquilo que sirva de empecilho a essa aproximação, incluindo práticas de leitura de outras épocas.

Essa demanda pelo texto genuíno nos interessa como forma de lidar com o caráter reprodutivo das edições. Walter Benjamin, ao propor a obra de arte como uma unidade espaço-temporal, nos afirma que “A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica” (1986, p.167), e prossegue: “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (Ibidem, p.168). A reprodução, qualquer que fosse o meio empregado para realizá-la, não permitiria ao seu consumidor ter

² As implicações do gosto como critério para o estabelecimento de textos e, também, para a canonização de autores está sendo discutido por nós em artigo que pretendemos submeter para avaliação no segundo semestre de 2017.

acesso a essa “quintessência” da existência histórica da obra de arte. A escolha de Jeanne Marie Gagnebin de traduzir *Inbegriff* (modelo, exemplo perfeito, epítome) por “quintessência” nos é bastante significativa neste ponto da discussão³, não porque seja uma tradução inusitada, já que um sinônimo possível para *Inbegriff* é *Wesen*, geralmente traduzido como “essência”, mas pelas implicações históricas dessa palavra. Quintessência é a forma aglutinada de quinta-essência, que faz referência à cosmovisão aristotélica segundo a qual o mundo seria dividido em duas regiões (acima e abaixo da Lua), sendo que a região sublunar teria suas matérias compostas por quatro elementos básicos e mutáveis (terra, ar, fogo e água), enquanto a região acima da Lua seria preenchida pelo éter, ou a quinta essência, eterna e imutável⁴. Desde a chamada Idade Média, o conceito caiu nas graças dos alquimistas, entre os quais se destaca Paracelso (1493-1541) que, discutindo o ‘espírito da quinta essência’, afirma: “Este é o espírito da verdade, que o mundo não pode compreender sem a intervenção do Espírito Santo, ou sem o ensinamento daqueles que o conhecem” e, adiante, “ele é a alma do mundo”; “Este espírito é o segredo que desde o princípio estava oculto” (PARACELSO, apud. JUNG, 1978, p.167). Segundo o *Dicionário Houaiss*, a quintessência era, para os alquimistas, “elemento de caráter puro, dominante e essencial, extraível das substâncias que compõem os seres vivos ou minerais, e buscado em função de seus poderes curativos e miraculosos” (2008, p.2364).

³ A própria tradutora, em seu artigo “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza”, publicado em 2005, opta por traduzir “*Darstellung ist der Inbegriff ihrer [der Philosophie] Methode*” por “Exposição é o princípio conceitual de seu [da filosofia] método”, trecho de Benjamin em *Origem do Drama Barroco* (grifo nossos). Monad Rrenban, em *Wild, Unforgettable Philosophy: In Early Works of Walter Benjamin*, também opta por traduzir *Inbegriff* como “quintessence”: “The unity – the ‘quintessence’ (*Inbegriff*) – of scholarship is, after all, of ‘higher magnitud [*Mächtigkeit*]’ that can be elicited by any questions or even by some kind of ‘quintessence’ (*Inbegriff*) of all the ...” (2005, p.60). Já Bernd Witte, em “Literature as the Medium of Collective Memory: Reading Benjamin’s *Einbahnstraße*, ‘Der Erzähler,’ and ‘Das Paris des Second Empire bei Baudelaire’” traduz a expressão “*Inbegriff von Gebilden*”, usada por Benjamin para definir cultura, por “embodiment of creations” [“ ‘encarnação’ de criações”, sem a acepção religiosa do termo] (2009, p.91). Referências dos textos citados: GAGNEBIN, J.M. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza. **Kriterion: Revista de Filosofia**. Belo Horizonte, dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200004#nt10>. RRENBAN, M. **Wild, Unforgettable Philosophy: In Early Works of Walter Benjamin**. EUA: Lexington Books, 2005, p.60. WITTE, B. Literature as the Medium of Collective Memory: Reading Benjamin’s *Einbahnstraße*, ‘Der Erzähler,’ and ‘Das Paris des Second Empire bei Baudelaire’. In: GOEBEL, R.J. **A Companion to the Works of Walter Benjamin**. Rochester: Camden House, 2009. pp. 91-111.

Agradeço a Rafael Rocca por ter gentilmente me ajudado a localizar essas referências e me tirado dúvidas sobre essa tradução. Também agradeço a Matheus Guménin Barreto, pela indicação da sinonímia entre *Inbegriff* e *Wesen*, e suas implicações.

⁴ Sobre a quinta essência aristotélica e a sua reapropriação em 1998 por Robert Caldwell, Rahul Dave e Paul Steinhardt ao descobrirem uma diferença na velocidade de afastamento entre supernovas mais distantes do Sol e objetos mais próximos a ele, cf. GLEISER, M. O retorno da quinta essência. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 de janeiro de 2001. Acessado pela última vez em 09/06/2017, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ciencia/fe2801200106.htm>>.

Disso depreendemos que “quintessência”, historicamente, acumula a ideia de um segredo, algo que está além da materialidade cotidiana, podendo ser atingida apenas por meio da manipulação e transformação das substâncias e que, quando obtida, pode realizar milagres. Portanto, quando Benjamin afirma, na tradução de Gagnebin, que a autenticidade é a quintessência da existência histórica da obra de arte e que ela não é acessível por meio de reproduções dessas obras, ele está pressupondo uma aura mística que envolve e é envolvida pelo Original de uma obra. Um de seus exemplos é bastante representativo dessa visão:

Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que era comum às duas tradições, contudo, era a unicidade da obra ou, em outras palavras, sua aura (1986, p.171).

Essa aura, para Benjamin, é constituída também como uma unidade espaço-temporal: “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Ibidem, p.170). A reprodução acarreta, para Benjamin, uma destruição dessa aura, e instaura uma nova forma de lidar com a obra de arte, que busca sempre romper essa distância que constitui a aura e, simultaneamente, encontrar o semelhante no único, reproduzindo um objeto que existia em apenas um tempo-espaco para tantos tempos e espacos quanto forem possíveis. “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único” (Ibidem, p.170).

Todas essas definições, que ressaltam a oposição entre o único e o serial, nos conduzem para uma distinção entre o que Benjamin chama de “valor de culto”, que seria o fundamento teológico indissociável de toda “obra de arte autêntica” e o “valor de exposição”. Este estaria associado ao processo de destruição da aura da obra de arte por meio de sua reprodução, que inviabiliza a manutenção da obra de arte como um segredo religioso, objeto que deve ser adorado por todos, sendo acessível a poucos. A partir do momento que essa obra começa a ser materialmente acessível a todos, ela perde sua autenticidade, que se preserva exclusivamente no Original (Ibidem, pp. 167-174).

Quando cotejamos essas reflexões com os conceitos de *autenticidade* e *genuinidade* propostos por Segismundo Spina, parece evidente que a autenticidade de que fala Benjamin se assemelha mais à genuinidade que à autenticidade spinianas, pois não se limita apenas a uma questão de atribuição de autoria ao texto lido, sendo também acompanhada por uma essência

imaterial. Caberia, então, discutirmos as especificidades do conceito de genuinidade de Spina, para podermos entender o que o seu manual põe em jogo ao propor essa ideia como finalidade do trabalho filológico.

Em seu manual, não encontramos discussões sobre o conceito de *genuinidade* ou *autenticidade* que ultrapassem o já exposto no trecho citado anteriormente. No entanto, quando nos propomos a refletir brevemente sobre as duas palavras empregadas – “autêntico” e “genuíno” – notamos haver algumas nuances sutis que podem nos ajudar a compreender melhor os pressupostos desse conceito. Atualmente, as duas palavras são vistas como sinônimas, sem diferença semântica expressiva. No entanto, quando recorremos às suas etimologias, algumas variações interessantes se fazem notar. “Autêntico” é formado a partir do vocábulo grego *authentikós*, que chega ao português por meio do adjetivo latino *authenticus*, com significado específico de “original”, referindo-se a documentos. Relacionado a esse adjetivo, encontramos o substantivo *authenticum*, significando “documento original, autógrafo”. A origem de “genuíno”, por sua vez, não é tão simples de delimitar; vem do adjetivo latino *genuinus*, que pode significar “inato, natural, nativo” e, também, “autêntico, genuíno”, além de ser uma das formas de referir-se aos dentes posteriores. O dicionário de latim da Universidade de Oxford nos apresenta a hipótese de que a palavra seja formada a partir de *ingenuus*, em analogia com *adulterinus*. O adjetivo *ingenuus*, por sua vez, apresenta algumas acepções coincidentes com as de *genuinus*, como “nativo, natural de um lugar, indígena”, mas também pode se referir àquele “nascido de um pai livre”, ou a ocupações “liberais, de homens livres, de cavaleiros”; quando se refere a um caráter, o adjetivo passa a significar “honrado, generoso, franco, modesto” e, se aplicado à constituição física de algo, torna-se “macio, delicado”, assim como é “delicado” a sua acepção quando se refere ao paladar.

Assim, por sua derivação a partir de *ingenuus*, *genuinus* carrega indiretamente o peso histórico de uma associação com a distinção entre homens livres e não-livres, servindo para valorar positivamente as ocupações liberais dos homens honrados e de constituição delicada – portanto, não afeitos aos trabalhos desempenhados por homens brutos. Isso fica mais claro se considerarmos sua analogia com o adjetivo *adulterinus*, que não significa apenas o evidente “adúltero(a)”, mas também “forjado, falsificado, espúrio, adulterado” e “impuro (quando se refere a coisas), bastardo, estrangeiro (referindo-se a palavras e sons)”. Notamos, assim, que a origem da palavra *genuíno* está menos atrelada à ideia de verdade ou desejo que à ideia de uma origem elevada, que diferencia homens honrados de bastardos, e sons puros de barbarismos. Isso se deve ao verbo *gignere*, que está na base de sua formação e significa “criar, produzir,

gerar”, podendo referir-se a deuses, a locais, à natureza ou, também, a pais e mães. Quando usado na voz passiva, pode significar “nascer”, substituindo a causa pela consequência. Desse verbo, formam-se outras palavras associadas ao campo semântico do nascimento, como *genitor* (“pai, pais”; mas, também, “criador do mundo/universo, causa, originador, autor⁵”, sendo comumente utilizado para se referir a Júpiter e, menos frequentemente, Netuno e outros deuses, como forma respeitosa de tratamento) e *generetrix* (“mãe, Vênus [por ser ancestral mítica de Roma]”, mas também uma forma poética de se referir à língua materna; “Terra [como mãe de todos os seres-vivos]; originadora, criadora, fundadora”), sinônimos de *pater* e *mater*, respectivamente.

De *gignere* também vêm duas palavras que nos parecem estar presentes no conceito de *genuinidade* proposto por Spina: *genius* e *ingenium*. Segundo Jacqueline Vaught Brogan e Raphael Falco, essas duas palavras se associam, resultando no conceito contemporâneo de *gênio* (2012, p.549). *Genius* era o nome dado ao espírito masculino que durante sua vida era o chefe de um *gens*⁶ e, após a morte, passa a guiar o espírito de cada um de seus indivíduos; também poderia ser visto como a personificação dos desejos naturais de uma pessoa. *Ingenium*, por sua vez, significava uma “disposição natural, temperamento, disposição temporária”, mas também “poderes mentais, habilidades naturais, talento, intelecto, mente” e, por metonímia, “aquele que possui poderes mentais, habilidades naturais etc.”. Quando se refere a coisas, *ingenium* pode significar também “qualidade ou caráter inerente”, o que é bastante pertinente para a nossa discussão. Segundo Brogan e Falco, essas duas palavras acabam norteando a oscilação de sentido notada no conceito de *gênio* ao longo da história, que pode ser resumida a duas máximas: *poeta nascitur non fit*, e *poeta fit non nascitur* (respectivamente, em tradução

⁵ Ressaltamos, aqui, nossa desconfiança em relação à acepção de *genitor* como “autor”, por ser um termo muito problemático em teoria literária e de difícil compreensão do sentido exato pretendido pelos editores do dicionário, dado o fato de que o dicionário em questão foi produzido em 1968, mesmo ano em que Barthes escrevia “A Morte do Autor”. Portanto, recomendamos alguma cautela do leitor na interpretação dessa acepção, pois toda a discussão em torno do significado desse conceito estava ainda relativamente embrionária. Lembramos, a esse respeito, que Hansen nos indica que o termo *autor*, em português, deriva do latim *auctore(m)* que, por sua vez, é derivado do verbo *augere*, que significaria “produzir a partir de si mesmo/ fazer crescer”. A relação desse verbo com a raiz indo-irânica *awg-*, que significa genericamente “força”, nos permite entender melhor a sua relação com o campo semântico da religião, em que *auctore(m)* acaba se relacionando com palavras como *augur* (áugure) e *augustus* (consagrado pelo áugure); sua forma em português arcaico (*outor*) teria, por sua vez, originado termos do âmbito jurídico, como *outorga* e *outorgar*. Hansen também aponta as relações do termo com as relações mercantis e políticas na latinidade, além de suas implicações quando confrontado com os conceitos de *artifex*, *auctoritas*, *scriptor* e *actor*. (HANSEN, 1992, pp.15-18). A discussão etimológica proposta por Hansen nessas páginas nos permite relativizar – sem, no entanto, descartar – a relação entre o conceito de *autor* e a definição de *genitor*, que é nosso objeto neste ponto.

⁶ Termo de difícil definição, mas que, para os fins deste texto, pode ser compreendido como “família, povo”. Vale também lembrar a expressão *genius loci*, que se refere ao caráter de um local e, metonimicamente, do povo que ali habita – *gens*.

livre, “nasce-se poeta, não se torna”, e “torna-se poeta, não se nasce”). “Essa ambiguidade na qual o gênio parece existir ao mesmo tempo dentro e fora [do poeta] é prevalecente”⁷ desde a Antiguidade até após o romantismo, segundo os autores (Ibidem, p.550), e seria originária da junção do *genius* como um agente externo, divino ou espiritual, e do *ingenium*, como disposição natural, talento inerente ao poeta.⁸

Todas essas definições nos permitem perceber que a genuinidade está muito mais associada à ideia de ancestralidade, de garantia de pertença a uma linhagem pura de homens livres (e suas obras), guiados por seus ancestrais para suprir seus desejos por meio do uso honrado de suas capacidades mentais; ao passo em que a autenticidade se liga ao original, produzido pelas mãos de seu criador. A proposta spiniana de editar o texto “genuíno” é, portanto, parte de

uma filologia da refundação, cujo fim último seria o achado da Pedra Fundamental da Urbe Eterna, que é a obra emanada da *mens auctoris*, refundação essa alicerçada na pedra filosofal de uma filologia que se ajuíza capaz de eliminar todo azinhavre, que é a história, e tudo transformar em ouro. (HANSEN; MOREIRA, 2013, p.51).

Explicitado o principal pressuposto do objetivo central dessa filologia tradicionalmente praticada no país, parece-nos interessante partir para a discussão dos métodos empregados para atingir esse objetivo idealista de editar o texto “genuíno”, que melhor expresse as últimas vontades de seu autor.

Para Spina, apesar da função última da filologia ser restituir o texto genuíno, esse objetivo só é alcançado a partir de três outras funções da atividade filológica: a substantiva, adjetiva e transcendente.

1ª) *Função substantiva*, em que ela se concentra no texto para explicá-lo, restituí-lo à sua forma genuína e prepará-lo tecnicamente para publicação; 2ª) *Função adjetiva*, em que ela deduz, do texto, aquilo que não está nele: a determinação de autoria, a biografia do autor, a datação do texto, a sua posição na produção literária do autor e da época, bem como a sua avaliação estética (valorização); 3ª) *Função transcendente*, em que o texto deixa de ser um fim em si mesmo da tarefa filológica, para se transformar num instrumento que permite ao filólogo reconstruir a vida espiritual de um povo ou de uma comunidade em determinada época (1977, p.77)

Essas três etapas seriam marcadas pela erudição, investigação literária e pela vocação ensaística do editor, respectivamente. Mesmo reconhecendo e indicando diversas vezes no texto as duas

⁷ Tradução nossa. Em inglês, lemos: “*This ambiguity in which genius seems to exist both inside and outside is prevalent*”.

⁸ Agradeço a Renato Razzino, por ter me ajudado nessa pequena incursão etimológica e, também, por ter garantido meu acesso a materiais sem os quais ela não se realizaria.

últimas funções, Spina concentra o seu manual na função substantiva, que seria mais diretamente relacionada aos preceitos da Edótica. Seu objetivo central seria, portanto, a apuração/constituição do texto (*constitutio textus*) que, segundo a doutrina proposta por Karl Lachmann e seguida pelo filólogo, é composta por três etapas: a Recensão (*Recensio*), a Estemática (*originem detegere*) e a Emenda (*Emendatio*).

A Recensão consiste em reunir todos os testemunhos existentes do texto que se quer editar, e classificá-los entre aqueles que pertencem a uma tradição direta (ou seja, que são edições impressas ou manuscritas do texto estudado) e os pertencentes a tradições indiretas (coletados de citações, traduções, comentários etc.). Entre os primeiros, podemos ter textos autógrafos (produzidos pela mão do próprio autor) ou apógrafos (produzidos por copistas). A partir desse trabalho, inicia-se a colagem (*collatio*) dos testemunhos da tradição direta; ao mesmo tempo em que afirma que a seleção do texto-base para essa colagem “não deve ser aleatória”, Spina também não propõe critérios satisfatórios para a sua seleção, como já foi discutido acima, com a crítica feita por Hansen e Moreira à circularidade da sua proposta. Essa colagem permite ao editor, segundo a doutrina seguida por Spina, partir à última etapa da recensão, que é “o expurgo dos testemunhos inúteis (*Eliminatio codicum descriptorum*)” (Ibidem, p.92). São considerados inúteis os códices copiados a partir de um modelo, se esse modelo também estiver presente na tradição direta. Eles devem ser excluídos porque “um apógrafo geralmente não tem valor algum para a crítica textual quando se tenha conservado o seu original” (Ibidem, p.92).

Por meio do exame dos “erros comuns” e dos “lugares críticos” de cada testemunho da tradição direta, é possível se estabelecer o “grau de parentesco” entre esses textos, sempre tendo o Original – idêntico ao texto genuíno, e não a qualquer texto autêntico que possa fazer parte dessa tradição – como *télos*. Não havendo autógrafos, nem apógrafos (agora entendidos como cópias que derivam de um autógrafo), caberia ao editor realizar o

reconhecimento do manuscrito que, dentre os existentes, mais espelhe o original perdido. A este manuscrito, que tanto pode ter existência real nos manuscritos recenseados, como pode no mais das vezes ser um texto ideal, fruto de reconstituição, se dá o nome de *arquétipo*. (Ibidem, p.94).

Com a reconstituição do arquétipo e o estabelecimento do grau de parentesco entre os testemunhos, o editor já pode classificar a transmissão desses testemunhos entre vertical (derivando diretamente do original ou do arquétipo), horizontal (derivando da colação de exemplares de uma mesma época), transversal (quando deriva da colação de exemplares de épocas, lugares ou valores diferentes) ou por contaminação (quando o copista substitui lições

genuínas do original por outras que faziam parte de seu paratexto, como notas, conjecturas, didascálias não-autorais etc., “refutando desgraçadamente as lições justas” (Ibidem, p.95)). Os resultados desse processo devem ser dispostos pelo editor em uma árvore genealógica (*stemma codicum*), configurando a segunda etapa da constituição do texto, a Estemática.

Por fim, a Emenda (*emendatio*) dos textos pode ser realizada de duas formas. A primeira, chamada *Emendatio ope codicum* (emenda a partir de códices), consiste na seleção de variantes consideradas “genuínas” e na eliminação de “erros” ou lições não-genuínas com base no cotejo dos diversos testemunhos com o texto-base escolhido pelo editor. Nesse ponto, deve-se eliminar as “lições singulares” de um códice, que não possam ser localizadas em outros; “Paul de Maas chega a recomendar a sua exclusão do próprio aparato crítico” (Ibidem, p.110). Um problema para esse tipo de emenda são as chamadas variantes adiaforas, que não permitem ao editor determinar a lição genuína apenas com o cotejo dos testemunhos. Para suprir essa falha, o editor vale-se do segundo tipo de Emenda, a *Emendatio ope conjecturae* (emenda a partir de conjecturas) e, com base em sua “capacidade divinatória” (Idem), o filólogo

se serve da sua intuição crítica, dos profundos conhecimentos que possui da arte do autor e da cultura de sua época. A intuição permite-lhe não só penetrar nas razões profundas dos erros ocorrentes, como ainda recriar a redação do autor em passagens que nos chegaram mutiladas ou completamente danificadas (...) só a intuição nos permite discernir certas anomalias textuais, distinguindo aquelas que são da responsabilidade do copista, daquelas que, normalmente por razões de estilo, derivam do próprio autor. (Ibidem, pp.110-111).

Para essa etapa, portanto, o único método que poderia auxiliar o editor seria o seu conhecimento do *usus scribendi*, ou seja, do estilo e costume de escrita do autor e de sua época. As emendas realizadas poderiam ter cinco graus diferentes, segundo os “filólogos clássicos” (Ibidem, p.116): emendas de pontuação (*interpungere*); de letras dentro de uma palavra, para torná-la compreensível (*mutare*); da ordem sintática, dispondo palavras de forma que mais se “afine com o estilo do autor” ou que tenha mais sentido (*transponere*); de supressão do que se considera que “não estava no espírito do autor quando escreveu a obra” (*delere*), e de calafetação de lacunas textuais (*supplere*) (Ibidem, p.116). Spina, no entanto, não é favorável à calafetação, sobretudo em casos de quebra da regularidade métrica de poemas: “Preferimos, no entanto, manter o texto na sua versão original, advertindo simplesmente o leitor, no aparato crítico, da hipometria ou hipermetria dos versos” (Ibidem, p.124).⁹

⁹ O método, que parafraseamos nessas últimas páginas, é proposto por Spina ao longo de todo o seu livro, sobretudo entre as páginas 68 e 130. Optamos por parafraseá-lo detalhadamente nesta dissertação para facilitar a leitura de

O que se nota, portanto, é que a busca pela genuinidade do texto editado não se localiza exclusivamente nos pressupostos, mas transforma materialmente o texto que chega às mãos do leitor comum ou especializado. A discussão sobre o estabelecimento de textos nas edições é proposta de maneira transistórica, sem se preocupar com a especificidade dos textos editados. Hansen e Moreira apontam a inconsistência dessa proposta, e questionam:

Como se sabe que a própria categoria ‘genuinidade’ foi posta em xeque por estudiosos das Letras ditas ‘medievais’ e ‘renascentistas’, que não a consideram válida para a compreensão de várias práticas letradas dos séculos XII, XIII, XIV, XV, XVI e XVII, como pode ela, ainda assim, ser o princípio regulador da criticidade de uma edição crítica? (...) de que modo estabelecer como meta a ser alcançada pelo editor a recuperação do original, se a própria ‘originalidade’ e ‘genuinidade’ são categorias historicamente datadas? Propor um fim único não é negar a variabilidade das tradições? (2013, pp.37-38)

Nessa última questão, os autores tocam um ponto central do papel político da filologia seguida e proposta por Spina: a negação da variabilidade e, consequentemente, a busca por uma unidade purificada. Já demonstramos como a ideia de uma origem pura está associada historicamente à genuinidade de forma indissociável de um pensamento aristocrático, que busca eliminar da linhagem das obras tudo o que há de adúltero e bastardo, para buscar sua Origem primeira. O último desejo do autor não deixa de se relacionar à ideia de um *genius* autoral, que sopra ao filólogo o que deve ser mantido e o que deve ser alterado no texto, para que se perpetue a “personalidade literária e artística do autor” (Spina, 1977, p.67). A crença de que esse *genius* possa ser conhecido a partir da erudição sobre o estilo do autor e de sua época – *usus scribendi* – é presente em todo o método dessa filologia da refundação, e expressa a ambiguidade que Jacqueline Vaught Brogan e Raphael Falco afirmam estar presentes no conceito atual de gênio: o texto proposto por Spina deve ser alterado para satisfazer aos desejos genuínos do autor, que são conhecidos a partir dos próprios textos que estão sendo alterados. O critério é abstrato e material simultaneamente, criando uma circularidade metodológica que nos parece suficiente para inviabilizar a sua aplicabilidade, ao menos no que diz respeito aos textos coloniais luso-brasileiros.

Para que se possa demonstrar de forma mais clara como a busca pela genuinidade altera a forma e a recepção dos textos poéticos, observemos os poemas que copiamos a seguir:

eventuais leitores que não tenham tido acesso ao manual que adotamos, aqui, como representativo de um tipo de filologia que buscamos problematizar.

A

Por mais q[ue] os alvos cornos curve a Luã
 Furtando as luzes ao author do dia,
 Por mais q[ue] Thetis namorada, e fria
 Ostente a pompa da beleza sua.
 Por mais q[ue] a linda Citherea nuã
 Nos mostre o preço da gentil porfia,
 Entra no campo tu bella Malia,
 Entra no campo q[ue] a vitoria hê tuã.

Verás a Cinthia protestar o engano,
 Verás Thetis sumir-se envergonhada
 Nas cavernozas grutas do Oceano:
 Venus cederte o Pomo namorado,
 E sem Troya sentir o último dano
 Verás de Juno a colera vingada.

C

Por mais que os alvos cornos curve a Lua,
 Roubando as luzes ao Author do dia,
 Por mais que Thetis na morada fria
 Ostente a pompa da beleza sua.

Por mais que a linda Cytherea nua
 Nos mostre o premio da gentil porfia
 Entra no campo, tu, bella Maria,
 Entra no campo, que a victoria he tua.

Verás a Cynthia protestar o engano,
 Verás Thetis sumir-se envergonhada
 Para as humidas grutas do Oceano.

Verás ceder-te o pomo namorada,
 E, sem Troia sentir o ultimo damno,
 Verás de Juno a colera vingada.

B

Por mais q[ue] os alvos cornos curve a Lua
 Furtando as luzes ao auctor do dia
 Por mais que Thetis na morada fria
 Ostente a pompa da beleza sua:

Por mais que a Linda Citherea nua
 Nos mostre o preço da Gentil Porfia,
 Entra no campo tu bella Maria,
 Entra no campo que a victoria he tua.

Verás a Cynthia protestar o engano;
 Verás Thetis sumir-se envergonhada
 Nas cavernozas grutas do Oceano;

Venus ceder-te o pomo namorada,
 E sem Troya sentir o ultimo damno
 Verás de Juno a colera vingada.

D

Por mais que os alvos cornos curve a Lũa,
 furtando as luzes ao autor do dia,
 por mais que Tétis, na morada fria,
 ostente a pompa da beleza sua;

Por mais que a linda Citeréia nua
 nos mostre o preço da gentil porfia;
 entra no campo tu, bela Maria,
 entra no campo, que a vitória é tua.

Verás a Cíntia protestar o engano,
 Verás Tétis sumir-se, envergonhada,
 nas rumorosas grutas do oceano;

Vênus ceder-te o pomo, namorada;
 e, sem Tróia sentir o último dano,
 verás de Juno a cólera vingada.

Temos, aí, quatro testemunhos de um dos sonetos mais conhecidos de Alvarenga Peixoto. O testemunho A se encontra à página 56 do *Manuscrito 8610* da Biblioteca Nacional de Lisboa, que leva por título *COLLECAO de SONETOS sérios, que se não achão impressos, extrahidos dos m.s. antigos e modernos*, datado de 1786 e, portanto, ainda contemporâneo de Alvarenga Peixoto. O testemunho B encontra-se à página 130 do *Manuscrito 542* do Fundo Manizola da Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora, que leva por título *Collecção de varias obras poeticas*

dedicadas às Pessoas de bom gosto por Henrique de Brederode, sem datação, que foi descoberto por Francisco Topa em 1998. O testemunho C foi retirado do primeiro número do jornal *O Patriota, jornal litterario, politico, mercantil, &c.*, publicado no Rio de Janeiro em 1813. O testemunho D, por fim, foi publicado por Manuel Rodrigues Lapa, em 1960, em sua edição das obras completas de Alvarenga Peixoto.

A edição de Lapa se baseia na filologia de refundação e é bastante elogiada por Spina em seu manual. Propomos ao leitor fazer o trabalho inverso do empregado por Lapa e ler sua edição não como uma edição crítica definitiva, mas como mais um testemunho, para que possamos verificar as alterações que faz nos textos presentes nas outras fontes primárias. No primeiro verso, Lapa opta por utilizar a grafia “Lũa”, como empregada no testemunho A, por ser “forma graficamente arcaizante” (Lapa, 1960, p.7); embora leitura verossímil e autorizada do que se encontra no manuscrito, é interessante notar que o acento gráfico presente nessa palavra é visualmente idêntico ao presente em “hê”, no último verso do segundo quarteto, que atualmente seria grafado com acento agudo e sem o agá inicial. A leitura desse acento como til é uma possibilidade bastante verossímil de modernização, mas escolhê-lo em detrimento da ausência de sinal notada no testemunho C simplesmente por ser mais arcaizante demonstra uma busca falaciosa pela acentuação genuína “dessa época”, pois empreende uma modernização que desconsidera que esse manuscrito não diferencia, por exemplo, acentos de nasalização de acentos que expressam a tonicidade de um monossílabo. A modernização proposta por Lapa traz ao leitor a impressão de uma conservação do sistema de acentuação contemporâneo do poeta quando, na verdade, o editor está alterando o sistema empregado por esse copista. Evidência maior disso é a modernização que ele realiza ao fim do primeiro e último versos do segundo quarteto, grafando “nua” e “tua” sem acentos.

Hansen e Moreira nos lembram que Fredson Bowers, partindo dos princípios filológicos propostos por Walter Greg, defende que se utilize o testemunho mais antigo de determinada obra como base para a seleção dos elementos “acidentais” do texto, pois

mesmo que não se possam reconhecer as intervenções do compositor na impressão mais antiga adotada como *copy-text*, esta última se caracterizará por ser ao menos representativa ‘*of the time in which the work is written and therefore usually consonant with the author’s style*’ [‘do tempo em que a obra é escrita e, portanto, geralmente consoante ao estilo do autor’], o que remete sem dúvida a uma compreensão histórica das línguas europeias da Idade Moderna baseada em uma desejada uniformidade de base gramatical que elas efetivamente ainda não possuíam, pois, de que outra maneira se pode falar ‘*of the time*’ e ‘*consonant*’? (2013, pp.32-33).

Os autores prosseguem, demonstrando que essa unidade “*of the time*” pressupõe a

divisão kantiano-hegeliana do tempo histórico como o contínuo evolutivo de unidades idealistas sucessivas e irreversíveis que homogeneizam os produtos das múltiplas artes que ocorrem no interior de cada uma delas, tornando-os mais facilmente inteligíveis, de maneira dedutiva, mas simplificando e desistoricizando-os por sobredeterminação e pela análise circular que lhes impõem (Ibidem, p.33).

Voltando ao caso específico que comentamos agora, Lapa aplica à edição dessa palavra o conceito do *usus scribendi*, por defender que é essa a forma mais próxima do “estilo de época” romanticamente concebido, talvez ainda com laivos da *lectio difficilior* (leitura mais difícil) – preceito que prescreve ao editor que os copistas tendem a simplificar os textos editados; portanto, quando em dúvida entre duas lições, seria recomendado que buscasse sempre a mais difícil, por ser mais provável que se trate da lição autoral, como se a dificuldade fosse critério imutável e transistórico. Lapa defende a forma mais arcaizante, modernizando a acentuação de todo o resto do poema para criar, assim, a sensação de trazer a voz autoral ao encontro do leitor; é uma demonstração do que há de ficcional no trabalho dessa filologia tradicional.

No segundo verso, Lapa opta por utilizar “furtando”, como está presente em A, em vez de “roubando”, como lemos em C. Não tendo conhecimento da existência do testemunho B, Lapa vale-se da presença desse termo na edição feita por Barbosa e mantém a lição de A, deixando implícito estar se valendo do preceito de eliminação de lições singulares.

No terceiro verso, lemos em Lapa “na morada fria”, enquanto em A, lemos “namorada, e fria”. A lição utilizada pelo editor é retirada de C e novamente de Barbosa, e Lapa a justifica afirmando que “parece ser a verdadeira lição, dado que no v.12 já temos *namorada*” (*Op.cit.*, p.7). Trata-se de uma justificativa sem qualquer fundamento até mesmo para a filologia da refundação, pois não há indicações de que a repetição seria um recurso poético inviável durante o século XVIII. As duas variantes são igualmente válidas no contexto em que aparecem e, tivesse Lapa conhecimento do testemunho B, provavelmente justificaria a sua escolha por ser A o único que opta por “namorada, e fria”. No entanto, uma vez que esse códice é efetivamente contemporâneo do poeta, a uma filologia que propõe como meio de reconstituição das vontades autorais o estudo do “estilo da época” do autor não seria mais viável considerar a sua leitura genuína? Isso parece nos demonstrar que a última vontade autoral é menos do autor que do editor: valendo-se da existência de um termo idêntico no último terceto do soneto, Lapa altera de forma bastante significativa o primeiro quarteto apenas para que fique consoante com o que julga mais adequado poeticamente a um texto dessa natureza. O texto que edita, portanto, já

começa a transformar-se em um conjunto de retalhos dos outros testemunhos, o que faz dele um texto que efetivamente nunca fora recebido até a publicação dessa edição.

No sexto verso, Lapa volta a utilizar a lição de A, em detrimento de C: “preço”, e não “prêmio” da “gentil porfia”. Não há qualquer justificativa explícita e, embora de fato “preço” pareça adequar-se melhor ao contexto, “prêmio” também é uma possibilidade. Trata-se, provavelmente, de um exercício das “capacidades divinatórias” que Spina postula como essenciais para escolher entre variantes adiaforas como essas.

O décimo-primeiro verso é particularmente interessante: Lapa lê em A “nas rumorosas grutas”, quando nitidamente está grafado “nas cavernozas grutas”, e comenta: “é, de longe, a melhor lição; aliás, o copista, segundo parece, corrigiu depois, mal, para *umbrosas*” (1960, p.7), e ainda indica que Barbosa e C editam “para as humidas grutas”. É curioso, portanto, que neste caso o editor não exclua a lição singular, mas a adote como legítima em detrimento das outras; a consulta ao fac-símile nos permite ver o que há de irônico nessa proposta, já que, embora haja rasura, não encontramos qualquer indício de que houvesse sido escrito “rumorosas” no verso¹⁰:

Trata-se de um simples erro de leitura, compreensível quando se lida com muitas coletâneas e miscelâneas poéticas com os mais variados estilos caligráficos. No entanto, se torna significativo quando presente em uma edição que assumidamente alterou pontuações de versos para enriquecê-los “de intenções poéticas” (Ibidem, p.XXII). A imagem que Lapa emprega é poeticamente mais interessante, segundo uma concepção atual do fazer poético, por trazer ao verso o ruído da água nas grutas, que está ausente na redundante imagem “cavernosas grutas” e, na proposta também redundante das “úmidas grutas do Oceano”. No entanto, ela inexistente nos testemunhos. Francisco Topa, ao descobrir o testemunho B, propõe que se altere “rumorosas” para “cavernosas”, por ser “bastante mais lógico qualificar as grutas como *cavernosas*, tanto mais que é a ideia de esconderijo que se pretende transmitir” (1998, p.63), o que demonstra uma leitura diferente da nossa sobre o que seria mais interessante poeticamente nesse contexto. Essa divergência pontual entre nossa leitura e a de Topa nos permite perceber o quão inadequada é a proposta da utilização do “estilo de época” como critério quando se estabelece um texto crítico.

¹⁰ Agradeço, também, ao Prof. Dr. Marcello Moreira (UESB), que muito gentilmente se dispôs a verificar a minha leitura dessa palavra e chegou à mesma conclusão que expus aqui.

No verso seguinte, há dois elementos que importam apontar. Em primeiro lugar, Lapa opta por utilizar a leitura “Vênus ceder-te”, presente em A, rechaçando a de C (“Verás ceder-te”) como “deslize do copista”, sem maiores justificativas para essa ideia. Embora a lição de A nos pareça mais interessante que a outra, a ausência de maiores justificativas passa a impressão ao leitor de que o editor detém informações sobre como esse verso teria sido composto, antes de ser deturpado pelos manuscritos. Novamente, a ideia é a do *genius* que lhe sopra a lição genuína e recomenda que despreze a falsa. Ao fim desse verso, Lapa edita “namorada”, adjetivo que se refere a Vênus; no entanto, em A, lemos “namorado”, adjetivo referido ao pomo. Como esse adjetivo atrapalharia a regularidade das rimas no poema, é lido como erro evidente e excluído, sem qualquer menção nas notas de rodapé, mesmo que possibilitasse alguma variação de sentido no poema.

O leitor que tem contato com esse poema pela edição de Rodrigues Lapa tem a sensação de estar lendo o texto tal qual foi produzido por Alvarenga Peixoto, já que todas essas “impurezas” do tempo foram varridas do texto, as melhores lições selecionadas etc. A existência de um longo prefácio e de diversas notas de rodapé indicando as escolhas do editor (sem, no entanto, justificá-las satisfatoriamente, como se fossem escolhas bastante evidentes) serve para aumentar a verossimilhança do texto estabelecido e, conseqüentemente, a autoridade do editor. No entanto, para que se possa verificar o efeito que esse processo editorial tem no estabelecimento do texto, transcrevemos abaixo o poema editado por Lapa, marcando em vermelho as lições tomadas de A, em azul as tomadas de C e em verde as inovações feitas por Lapa nos “acidentais” (capitalização e pontuação), deixando em preto as áreas de convergência dos dois testemunhos:

Por mais que os alvos cornos curve a **Lûa**,
furtando as luzes ao autor do dia,
 por mais que Tétis, **na morada fria**,
 ostente a pompa da beleza sua;

Por mais que a linda Citeréia **nua**
 nos mostre o **preço** da gentil porfia;
 entra no campo tu, bela **Maria**,
 entra no campo, que a vitória é **tua**.

Verás a Cíntia protestar o engano,
 verás Tétis sumir-se, envergonhada,
nas rumorosas grutas do oceano;

Vênus ceder-te o **pomo**, **namorada**;
 e, sem Tróia sentir o último dano,
 verás de Juno a cólera vingada.

Para além desses elementos já problematizados, poderíamos também questionar a modernização da pontuação do poema, feita sem que o seu critério fosse explicitado suficientemente pelo editor; o mesmo poderia ser questionado sobre a capitalização das iniciais dos versos e de algumas palavras específicas, continuamente alteradas pelo editor. Também chamamos atenção para o fato de que o testemunho A não copia o soneto com quatro estrofes, mas apenas com duas, sendo uma de oito versos, reunindo os dois quartetos tradicionais, e outra com seis versos, com os dois tercetos geralmente impressos separadamente. Lapa não faz qualquer menção a essa característica.

Esses exemplos nos permitem perceber como critérios apriorísticos, como o *usus scribendi* e sua dupla funcionalidade (referindo-se ao estilo do autor e de sua época simultaneamente), alteram as fontes primárias de tal forma que entregam ao leitor final um texto em larga medida inédito, porque criado pelo editor a partir de retalhos dos testemunhos existentes para recriar esse “estilo”, fundamentado na última vontade autoral. Lembremos que *estilo* nem sempre teve esse sentido abstrato que hoje conhecemos, sendo inicialmente utilizado para denominar uma espécie de estilete (*stylus*) utilizado para praticar a escrita em pequenas tábuas cobertas com cera (HANSEN, 2013, p.31). No entanto, já há muitos séculos, estilo passa a se relacionar à ideia de autoria ou, ao menos, à prática retórica e poética, como é possível verificarmos nas doutrinas que prescrevem a existência de três estilos – elevado, mediano e baixo –, que estão presentes nas mais variadas preceptivas retóricas e poéticas da Antiguidade Clássica e da Idade Moderna. A ideia do estilo como característica distintiva de autores não é totalmente alheia às letras setecentistas, como é possível notarmos nesse trecho de Batteux, em seu tratado *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, de 1746:

Um ouvido delicado conhece, quase tão-somente pelo caráter do verso, o gênero da peça da qual ele foi tirado. Citai-nos Corneille, Molière, La Fontaine, Segrais, Rousseau, não nos enganamos. Um verso de Ovídio é reconhecido entre mil de Virgílio. Não é necessário nomear os autores, reconhecemo-los por seu estilo como reconhecemos os heróis de Homero por suas ações (2009, p.102).

Uma leitura que desconsidere alguns pressupostos históricos do trecho citado poderia pensar tratar-se do mesmo estilo autoral ou de época de que se vale Lapa em sua edição e Spina em seu manual. Chamamos atenção, no entanto, para o caráter metonímico do que diz Batteux: começa referindo-se ao gênero do texto e, por meio de uma metonímia, passa a nomear os autores. Esse procedimento é bastante recorrente e faz parte do *modus operandi* da noção de autoria anterior à invenção da subjetividade em fins do século XVIII e, sobretudo, durante o

século XIX. João Adolfo Hansen nos demonstra isso ao comentar a recepção moderna de Ovídio, no trecho a seguir:

A crítica moderna não considera, evidentemente, no anacronismo, que a poesia de Ovídio está toda no verossímil de uma experiência real das convenções do *artificium* codificadas em uma experiência retórica comum ao poeta e à sua audiência. (...) é a não-observação da norma retórica da *auctoritas* que projeta o anacronismo do autor-subjetividade no discurso antigo. Nele, o nome próprio do autor – ‘Ovídio’ – é uma etiqueta, *lascivus*, especificadora de um decoro elegíaco-erótico na relação obra-gênero-audiência. (...) ‘Ovídio’ diferencia-se de ‘Tíbulo’ ou de ‘Propércio’ porque, nos limites do gênero comum em que são *auctores*, cada nome opera um verossímil de aplicação (...). (1992, p.26).

O nome do autor como etiqueta de um decoro associado ao gênero praticado – por Ovídio ou qualquer outro poeta – nos permite perceber imediatamente que o estilo, tal como concebido antes da invenção do conceito do autor-subjetividade, se resume a uma prática retórica decorosa que regra a verossimilhança de um discurso em relação ao seu gênero e à sua audiência¹¹. O nome do autor está, assim, menos associado ao indivíduo homônimo do que a um modo de existência discursiva, que pode ser praticado por aquele indivíduo ou por qualquer outro por meio da *mimesis* dessa prática discursiva. Portanto, a ideia de que seja possível reconstruir uma “vontade autoral” por meio do processo de leitura dos diversos testemunhos desses textos, selecionando variantes “genuínas” e excluindo o que se considera espúrio, é tão inviável quanto a crença de que é possível determinar a autoria de um poema a partir de seu estilo, sobretudo no tempo colonial.

Letícia Malard, seguindo caminho diferente de Hansen, chega a conclusões bastante similares em seu texto “As Louvações de Alvarenga Peixoto”, onde afirma que

A discussão de autoria não faz muito sentido se se toma o discurso do poeta como protótipo de um discurso colonial *artístico*, com foros de cidadania numa sociedade onde o conceito de propriedade literária era subalterno ao de imitação de modelos e de traduções destes. (...) Ora, nesse contexto [colonial], as poucas expressões literárias emergentes falam mais por uma voz coletiva, pela mimese de textos produzidos por amigos fraternos, pelo espelhamento em modelos europeus, do que por escritas individuais e originais (2002, pp. 942-943).

Sendo esses modelos poéticos pertencentes às mais variadas sociedades que compuseram o que hoje se conhece por Ocidente, desde poetas gregos arcaicos até filósofos franceses do século XVIII, cujas ideias passaram a fazer parte das doutrinas poéticas e retóricas em voga nesse tempo, parece-nos evidente que pensar em um “estilo de época” tem tão pouco sentido quanto

¹¹ Lemos em Batteux o seguinte trecho, que corrobora essa proposta: “Leia os grandes mestres; leia Teócrito, que lhe dará o modelo da ingenuidade; e Moschus e Bión, o da delicadeza. Lede Segrais e a senhora Des-Houlières, onde você encontra uma expressão doce e contínua dos meias ternos sentimentos.” (2009, p.123).

discutir autoria dos textos desse tempo e, por tabela, o estilo de seus autores como originalidades que brotam de indivíduos.

Lapa, em sua edição, não apenas aplica esse critério falacioso do *usus scribendi* ao estabelecer os textos, mas propõe que

Há um curioso estudo a fazer, que pode dar, se bem conduzido, resultados interessantes: procurar nas numerosíssimas poesias avulsas, sem nome de autor, impressas e manuscritas, reunidas em miscelâneas da 2ª metade do século XVIII, aquelas que, por certas indicações objetivas, possam pertencer a Alvarenga Peixoto. (1960, p. XIV)

Mas quais seriam essas indicações objetivas de atribuição de autoria de que fala o filólogo? Ele não as define, como é usual, já que o seu texto não busca explicitar os pressupostos da filologia que pratica, mas apenas demonstrar os resultados de sua aplicação ao caso de Alvarenga Peixoto. No entanto, parece-nos verossímil que se trate de método similar ao que Foucault diz ser apresentado por São Jerônimo, em seu *De Viris Illustribus*, que pressuporia quatro características básicas nos trabalhos de um autor: constância de valor de suas obras; coerência conceitual ou teórica; unidade estilística; e contemporaneidade em relação ao autor. Segundo esses critérios, deveriam ser excluídos os textos que fossem inferiores aos demais produzidos por aquele autor; os que entrassem em contradição com as ideias expostas em outras de suas obras; os que fossem compostos por expressões e estilo que não se verificam nos outros trabalhos atribuídos ao mesmo autor; e, por fim, os que fizessem menções a acontecimentos que teriam ocorrido após a morte do autor. (FOUCAULT, 1992, pp.50-53). Isso tudo seria o equivalente, na exegese cristã, da “operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos autor” (Ibidem, p.50), que Foucault diz estar na base do estabelecimento da função-autor pela crítica literária. Para ele, o que há de autor num indivíduo “é apenas a projecção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as apropriações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efetuamos” (Ibidem, p.51).

Os critérios utilizados por São Jerônimo e, idênticos ou não, os que seriam empregados por Lapa para determinar a autoria de poemas anônimos nos levam a duas reflexões possíveis: em primeiro lugar, para a constatação evidente da circularidade metodológica que a busca pela autoria de textos anônimos gera, ao criar artificialmente um “estilo autoral” e, a partir dessa criação, inferir nos textos anônimos características que comprovariam a sua pertença a esse estilo criado pelo editor (sem contar que, em etapa posterior, o editor excluiria por meio da restituição textual à versão genuína do texto todos os elementos do manuscrito anônimo que

divergissem dessa atribuição realizada anacronicamente pelo processo editorial); em segundo lugar, para um questionamento sobre o que há de tão insuportável à filologia e à crítica literária em lidar com o anonimato inquestionável de diversos textos; por que há a necessidade de valer-se de “capacidades divinatórias”, associadas à aplicação de métodos supostamente objetivos, mas bastante questionáveis, para atribuir autoria a textos que circularam por séculos de forma anônima?

Ainda sobre a circularidade metodológica criada por essa forma de atribuir autoria a textos anônimos, parece ser pertinente lembrarmos que há décadas teóricos da literatura vêm discutindo a questão da centralidade da figura do autor na prática da crítica literária. Barthes, em 1968, já dizia que

O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; (...) a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a entregar a sua ‘confidência’ (1988, p.66).

Seria possível defendermos, no entanto, que nas últimas décadas a crítica literária tem se distanciado cada vez mais do biografismo, buscando centrar-se na interpretação das obras e não na busca de traços que demonstrem ser o texto algum tipo de “confidência” autobiográfica do autor para o leitor. Contudo, se considerarmos que a filologia ainda hegemônica – ao menos na academia brasileira – segue realizando edições que buscam inferir a presença do estilo autoral, sempre definido como unidade ideológica, temporal, espacial, psicológica, artística etc. para que, a partir desse estilo, possam reconstruir a última vontade do autor – o que é essa “última vontade”, se não a “confidência” de que agudamente nos fala Barthes? –, como é possível à crítica literária distanciar-se dessa leitura biografista por meio da leitura de obras editadas segundo esses critérios? Interpretar obras assim editadas não seria, em maior ou menor escala, seguir explicando a obra pelo autor, ainda que não explicitamente e, talvez, sem ter plena consciência dessa dimensão do trabalho crítico?

A presença exacerbada do autor na prática da filologia seguida por Lapa e Spina não se dá por ingenuidade ou desatenção dos editores, mas devido ao papel político que, desde o século XIX, ficou sendo incumbência dessa disciplina.

Para a filologia do século XIX, cuja preocupação central era resgatar os monumentos literários da nacionalidade em que esta se tornava manifesta em seu contínuo

progresso, a ideia de *autoria* era central, pois representava, sob a rubrica da ‘genialidade’, o ápice da criatividade de uma coletividade que se formava na forma do moderno Estado-nação. Capital simbólico, em seu conjunto, de uma coletividade que então se organizava, coube à filologia do século XIX a tarefa de polir esses monumentos para que se mostrasse, em seu ‘prístino esplendor’, o brilho inaugural do que se supunha ser a *parole* autoral original. (HANSEN; MOREIRA, 2013, p.70)

A autoria se torna, portanto, uma dimensão textual da constituição do Estado-nação, o que faz com que a genuinidade buscada pelo filólogo não seja exclusivamente a última vontade de um indivíduo que escrevia poemas, mas de um indivíduo visto como ápice da criatividade de um povo, imbuído de capital simbólico relevante para a legitimação do Estado-nação que se formava.

Roger Chartier, ao discutir alguns dos pressupostos de Foucault em seu texto já citado neste capítulo, nos lembra da transformação pela qual passou a figura de Shakespeare durante o século XVIII. Inicialmente, suas obras e personagens eram vistas pelos dramaturgos como “uma propriedade comum, disponível para reescrituras e empréstimos”¹², mas, após a década de 1710, inicia-se seu processo de canonização e “seu autor está já construído como a fonte singular de sua perfeição”¹³ (1999, pp.22-23). Esse processo se desenrola até a realização de seu jubileu em Stratford, suposta cidade natal do autor, em 1769.

A aplicação da função-autor a esse novo Shakespeare, cujo gênio se considera como o princípio de unidade de sua obra, tem duas consequências. A primeira, conduziu a purgar suas obras de suas grosserias e a corrigir seus textos de acordo com sua nova dignidade estética e moral, como se a reescritura fosse mais ‘shakespeariana’ que o próprio texto original. A segunda consequência foi a figura do autor substituir as próprias obras. No jubileu de Stratford de 1769, nenhuma obra de Shakespeare foi representada, nem sequer citada. A ‘invenção’ de Shakespeare no século XVIII inicia o processo que transforma um autor, morto (como Shakespeare) ou vivo (como Rousseau), em uma referência e autoridade cuja vida exemplar ou significação nacional se considera como mais fundamental que seus próprios textos.¹⁴ (Ibidem, p. 23).

¹² Tradução nossa de trecho da frase: “Hasta los comienzos del siglo, las obras y los personajes de Shakespeare fueron para muchos dramaturgos una propiedad común, disponible para las reescrituras y los préstamos”.

¹³ Em espanhol: “A partir de la década de 1710, sus obras empiezan a recibir el estatuto de textos canónicos y su autor está ya construido como la fuente singular de su perfección”.

¹⁴ Em espanhol: “La aplicación de la función-autor a este nuevo Shakespeare, cuyo genio se considera como el principio de unidad de su obra, tiene dos consecuencias. La primera condujo a purgar sus obras de sus groserías y a corregir sus textos de acuerdo con su nueva dignidad estética y moral, como si esta reescritura fuera más ‘shakespeariana’ que el texto original mismo. La segunda consecuencia fue sustituir la figura del autor a las obras mismas. En el jubileo de Stratford de 1769, ninguna obra de Shakespeare fue representada, ni siquiera citada. La ‘invencción’ de Shakespeare en el siglo XVIII inicia el proceso que transforma un autor, muerto (como Shakespeare) o vivo (como Rousseau), en una referencia y autoridad cuya vida ejemplar o significación nacional se considera como más fundamental que sus textos mismos.”

Processo esse do qual a filologia hegemonicamente praticada no Brasil desde o século XIX é caudatária. Editar obras dos autores nacionais, centrando as tarefas que Spina diz fazerem parte das funções “adjetiva e transcendente” da filologia na figura do autor, hipervalorizando a autoria como conceito ao redor do qual todos os critérios orbitam é, portanto, uma atitude eminentemente política. Jaime Ginzburg nos lembra que os brasileiros

“Teríamos, segundo [Renato Janine] Ribeiro, duas grandes vivências coletivas de violência extensa: o processo colonial, com seus massacres, e a escravidão, estendida em tempos de país independente. A sociedade brasileira, precária em autoconsciência e articulação interna, não teria sido capaz de superar o horror acumulado em séculos” (2012, p.176).

Se considerarmos esse dado, a função política da filologia da refundação assume proporções ainda mais complexas do que no caso citado por Chartier. Suas tentativas de restituir “textualmente o recém-nascido a partir de uma população de mortos, que são os testemunhos apógrafos constituintes da tradição” (HANSEN; MOREIRA, 2013, p.53) podem estar diretamente ligadas ao discurso hegemônico que ainda hoje legitima a leitura canônica das letras e da história nacionais. Uma investigação profunda acerca da função política exercida pela filologia do século XIX no Brasil nos parece ser um trabalho bastante interessante que, até onde pudemos verificar, ainda se encontra por fazer e extrapola os limites desta dissertação.

Creemos que uma crítica bastante razoável que poderia ser feita às nossas breves reflexões sobre a função das intervenções editoriais no estabelecimento do cânone colonial é de uma aparente radicalidade em nossa proposta, que se aproximaria de uma superinterpretação. Embora haja anacronismos flagrantes nos pressupostos da edição de Lapa e do método proposto por Spina, a sua expressão no texto poético final não seria tão grave a ponto de ser considerada um problema limitador da atividade da crítica literária. No entanto, lembramos que Spina postula a existência de três funções da filologia que construiriam o percurso do editor até que o texto genuíno reconstituído chegasse às mãos do leitor; até agora, nossa discussão se centrou na primeira dessas funções, a substantiva, que se limita ao trabalho direto do editor com as fontes primárias. Ao discutirmos o *usus scribendi* e a função política do foco dado por essa filologia ao autor em detrimento dos outros elementos que constituem as práticas letradas que editam, começamos a entrar na segunda função, a adjetiva, que é vista por Spina como *dedutiva*. Em outras palavras, o editor crê estar tirando informações sobre a biografia do autor, a determinação de autoria, a datação do texto, sua posição no conjunto da obra do autor e de sua época e seu valor estético *do texto*. Suas deduções em geral são “comprovadas” com uma série de documentos de diversas fontes, o que justifica a presença, nas edições de poemas atribuídos

a Alvarenga Peixoto e outros poetas coloniais, de uma sessão do livro dedicada a “documentos justificativos”, que atestam a veracidade daquilo que o editor só pode afirmar com base na verossimilhança. A estemática, que ainda faz parte do processo de estabelecimento do texto e, portanto, da função subjetiva, é muitas vezes utilizada para aumentar a *fides* do discurso filológico e comprovar, por meio da abstração de uma árvore genealógica de textos, a *genuinidade* do texto que se apresenta ao leitor.

As fontes primárias manuscritas dos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto nem sempre apresentam atribuição de autoria. Assim ocorre com a cantata “Sonho Poético” e a “Ode a D. Maria”, presentes no *Ms. I-3,29,46* da Biblioteca Nacional do RJ; com o soneto “Eu não Lastimo o próximo perigo”, presente no *Ms. 7008* (fl.129v.) da Biblioteca Nacional de Lisboa; com o soneto “Eu vi a linda Estela e namorado”, localizado na Biblioteca da Ajuda (*Ms. 49-III-54*⁵⁴); com o poema “Eu vi a linda Jônia enamorado”, localizado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (*Cod.2814, fl.89*); com o poema “Ó Pai da Patria imitador d’Augusto”, que se encontra na mesma biblioteca (*Cod. 1521, fl.190*); e com o soneto “A paz, a doce mãy das alegrias”, encontrado por Francisco Topa na Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora (Fundo Manizola, *Ms.542, p.132*, embora nesse caso tenha havido lapso bastante evidente do copista, que não marca autoria no poema mas segue, nos seguintes, atribuindo-os ao “mesmo autor”; sendo os fls. 125 a 131 atribuídos a Alvarenga Peixoto, é muitíssimo inverossímil que o copista não tenha se esquecido de marcar o nome de Alvarenga). Alguns desses textos podem ainda assim ser atribuídos a Alvarenga por existirem em outros códices com essa atribuição; no entanto, nos parece mais interessante pensar em como se deu a sua circulação anonimamente por meio dessas fontes primárias. Mais interessante ainda é o fato de que as edições de Norberto, Carvalho e Lapa muito raramente nos indicam esse anonimato encontrado nas fontes primárias, pois assumem como ponto de partida que todo texto precisa ter um autor e, se não há indicação explícita, certamente isso se dá por erros do copista. Como todos os erros, o anonimato deveria ser eliminado na fatura da edição.

Esse processo dedutivo da função adjetiva, embora possa ser rigorosamente fundamentado na análise da materialidade das fontes primárias¹⁵, geralmente é empregado apenas para fundamentar a terceira função dessa filologia, que Spina chama de “transcendente”.

¹⁵ Pensamos, aqui, em análises do tipo de pigmento utilizado na escrita, ou dos materiais que compõem o suporte material empregado, além de filigranas e diversos outros elementos de natureza material que constituem a fonte primária. Essas análises podem indicar uma série de fatores bastante relevantes à reflexão sobre a circulação desses poemas, mas raramente são empreendidas pelos mais diversos motivos, o que nos demonstra que a *dedução* objetivada pelo filólogo se interessa menos em determinar a datação dos textos e sua circulação, do que em servir de amplificação da *fides* de sua interpretação proposta no paratexto.

Esse termo, com implicações que nos interessarão mais adiante, pode ser entendido inicialmente como caracterizador da função que permite ao filólogo utilizar o texto não mais para deduzir a partir dele o que quer que seja, mas como instrumento para validar a sua interpretação menos da obra que do autor e de seu tempo. Ironicamente, todo o trabalho em editar e restituir o texto à sua forma dita “genuína” culmina em um certo desinteresse pelos textos editados, e uma busca pela mente por trás da mão que supostamente os escreveu e pelo mundo em que essa mente estava inserida. Essa função é particularmente presente em prefácios e estudos introdutórios, como já estudamos no capítulo anterior, referindo-nos às edições de Norberto e Lapa.

A ideia de um prefácio biográfico que “situe” a obra editada no tempo-espço da vida do autor não é nova, evidentemente. Ela está presente há muitos séculos, como se nota desde a edição dos poemas de Petrarca feita em 1525 por Alessandro Vellutello, que

dividiu os poemas em três seções: 1) a primeira, em que reuniu todos os poemas supostamente compostos pelo poeta quando Laura ainda vivia; 2) a na qual foram juntados os poemas supostamente compostos depois de Laura já estar morta; 3) a dos poemas que têm outra matéria (HANSEN; MOREIRA, 2013, p.219).

Essa disposição dos poemas por meio de uma ordem “cronológica” é precedida por um texto que conta ao leitor a vida do poeta, de forma aparentemente análoga à que notamos nas edições de Alvarenga Peixoto. No entanto, os pressupostos dessa *bios* construída por Vellutello são bastante diferentes daqueles que regem a proposta transcendente da filologia tradicional que criticamos.

Não se esqueça que o *bios*, tal como o compreendem Alessandro Vellutello e seus contemporâneos, é gênero exornativo retoricamente regrado, não documento de um real que a vida, enquanto gênero ficcional, teria como obrigação reproduzir de forma fidedigna. Não sendo espelho do real, a vida tem de ser compreendida como conjunto de lugares comuns que articulam o retrato do caráter e seus feitos (Ibidem, pp.214-215).

Enquanto gênero retórico, a *vida* não tem compromisso com o real, mas com o verossímil, valendo-se de dados históricos conhecidos pelos leitores para aumentar a sua credibilidade (Ibidem, p.186). Há preceitos retóricos específicos à escrita de uma *bios*, que são partilhados não apenas pelos editores, mas pelos leitores desses códices de mão; portanto, editor e leitor sabem o tempo todo que o discurso sobre a vida do poeta representa menos uma narrativa biográfica nos termos em que a compreendemos hoje, do que um protocolo de leitura dos poemas, uma nova interpretação daquele conjunto de textos que, até então, eram recebidos de forma esparsa ou por meio de outra disposição. Como exemplo dessa dimensão retórica,

citamos ainda mais um trecho em que Hansen e Moreira parafraseiam o discurso de Fernando de Herrera, que editou as obras de Garcilaso de la Vega em 1580:

O letrado que se propõe a escrever a vida de um poeta não pode elogiá-lo em demasia, para que o discurso não pareça mera bajulação; ao mesmo tempo, deve prever a acusação pertinente de o pouco louvor do que merece ser louvado demonstrar que está roído pela inveja, não sendo adulator, mas vituperador dissimulado, que calcula as palavras e as libera poucas e amesquinhas – erro que a todo custo se deve evitar” (Ibidem, pp.195-196).

Tendo esses elementos em vista, notamos que, embora a estrutura textual permaneça análoga nas edições de Lapa e Spina e nas realizadas durante o século XVI, XVII e XVIII em códices de mão, a proposta desses textos é bastante diversa, ainda que se valham de recursos similares em sua composição. Vellutello, por exemplo, afirma que os poemas trazem “vestígios” da “cognição” da vida do poeta, e que o seu trabalho editorial visa localizar esses vestígios e ordenar os poemas cronologicamente, segundo o critério já explicitado aqui (HANSEN; MOREIRA, 2013, p.216). A edição de Lapa, embora não verse longamente sobre a sua disposição, nos indica que os primeiros poemas são compostos por exercícios poéticos da época em que Alvarenga Peixoto ainda era estudante, enquanto os últimos são escritos no cárcere da Ilha das Cobras. Todas essas informações são retiradas dos próprios poemas e de seu “estilo”.

O que nos interessa neste ponto do texto é o fato de que a construção de um discurso biográfico amparado por uma série de documentos justificativos e pelo texto “genuíno” reconstruído pelo filólogo busca o estabelecimento de uma unidade discursiva que só é possível nessa circularidade absoluta do método filológico tradicional. Em suma,

O texto estabelecido pela crítica filológica visa abolir qualquer dúvida quanto ao fato de as palavras do poema serem as que foram efetivamente desejadas e expressas pelo autor. O fato de o serem é, por sua vez, condição de que, histórica e filologicamente, sejam apresentadas como provas autoavaliadoras dos estados psicológicos de um *eu* que se manifesta romanticamente nelas, exprimindo a alma do seu povo (Ibidem, p.17).

Com essa pequena incursão no campo filológico, cremos ter sido possível demonstrar, ainda que sem a profundidade devida, quão problemática é a dependência do crítico literário de edições que derivam dos pressupostos da filologia do século XIX. A circularidade entre o texto editado e os discursos introdutórios biográficos, também presentes em notas de rodapé e, por vezes, em didascálias, é realizada de maneira tão complexa que, mesmo que o crítico opte por ignorar a introdução dessas edições, ele estará lendo alguns de seus elementos nos poemas sobre os quais se debruçará, seja em segmentos de versos que foram colados artificialmente, seja na

modernização da pontuação, na disposição dos textos segundo alguma ordem cronológica que não se constata em fontes primárias ou, ainda, na própria unidade do volume das *Obras Poéticas*, que é completamente alheia à dispersão e variedade de testemunhos localizadas em trabalhos arquivísticos. Grande parte do processo de canonização – se não a maior parte – é, portanto, de responsabilidade do editor, diante do qual o crítico e o historiador da literatura acabam ocupando uma posição secundária. Por isso nos parece indispensável para uma proposta de revisão seja do cânone nacional ou da leitura hegemônica de determinado autor, que se dedique simultaneamente ao trabalho com as fontes primárias. Essa nos parece ser a única forma, no cenário atual, de impedir que a naturalização desses pressupostos anacrônicos interfira na (re)leitura proposta pelo crítico literário.

Após toda essa discussão, que não temos a pretensão de apresentar de forma totalizadora neste texto, parece ser pertinente propor maneiras para fugir da coerção semântica imposta pelos discursos hegemônicos, sejam eles da crítica e da historiografia literárias, sejam da filologia. Nossa proposta tem dois eixos que se entrecruzam em diversos pontos: cremos ser necessário, em primeiro lugar, devolver tanto quanto for possível a materialidade a esses textos coloniais (e, por consequência, questionar o processo de desmaterialização das edições dessas obras e do próprio conceito de “obra”); em segundo lugar, parece necessário reconhecer como uma alteridade os textos – poéticos ou não – produzidos nesse tempo, buscando compreender suas especificidades com algum distanciamento (auto)crítico. Essa proposta não é inédita, sendo derivada dos textos que já discutimos até este ponto, mas cremos ser pertinente como uma tentativa de reconstruir e atualizar o estado da questão de Alvarenga Peixoto.

A atitude da filologia neolachmanniana em relação à materialidade dos testemunhos localizados nos arquivos apresenta um elemento paradoxal de desejo e repulsa simultâneos que parece herdar alguns pressupostos românticos relevantes à discussão que propomos aqui. Gérard Lebrun nos lembra que Kant, em 1790, postulou que o caráter estético de um objeto era indissociável do *prazer puro* que ele suscitaria em seu receptor, ou seja, do prazer que não tem influência de questões ideológicas, utilitárias, eróticas etc. A partir do momento em que a obra de arte ganha esse estatuto, ela passa a ser objeto de *contemplação* (LEBRUN, 2006, p.332). Hegel, por sua vez, seguindo abordagem racionalista relativamente similar à de Batteux, defenderia que

A tarefa da ‘bela aparência’ artística (...) é libertar-nos da aparência sensorial, impura e grosseira. (...) Assim, a representação artística é, à sua maneira, uma negação sorrateira do sensível: ante nossos olhos, o sensível torna-se aquilo que ele não é. Mas, é claro, é sempre *ante nossos olhos* que se efetua essa transmutação; é sempre *no*

sensível que a arte critica o sensível (...). O fato de a obra de arte se dirigir à *aísthesis* constitui, para Hegel, tanto a sua essência como a sua limitação. (Ibidem, pp.332-333).

A leitura hegeliana de que o sensível é simultaneamente a essência e um fator limitador da obra de arte, quando associada à ideia de contemplação kantiana, permite refletir melhor sobre o *modus operandi* da filologia hegemônica que criticamos até aqui e, simultaneamente, propor algumas superações dos problemas apontados. Caberia lembrar que tanto o prazer puro kantiano quanto a ideia racionalista de Hegel de uma verdade que seja alcançável sem influência do sensível partem do pressuposto de que os objetos (de arte ou não) são compostos por ao menos duas esferas, uma essencial, encoberta por outra sensível/material. Na essencial estaria, para os dois autores, a Verdade que buscam, seja ela estética ou não; a esfera material serviria de obstáculo ao trabalho intelectual de busca dessa verdade ideal e, portanto, deveria ser tirada do caminho. Grande parte do trabalho filológico que busca reconstituir um texto genuíno ideal nada mais é do que a operacionalização dessa proposta no âmbito estritamente textual, como demonstramos anteriormente neste mesmo capítulo. Cremos ser pertinente discutirmos um pouco mais detidamente esse processo de desmaterialização da obra literária para podermos, então, propor a valorização de seu aspecto material.

Sem a presunção de discutir as origens desse pensamento que separa hierarquicamente corpo e essência, gostaríamos de lembrar talvez um dos textos mais emblemáticos dessa linha filosófica, que é o *Discurso sobre o método*, escrito em 1637 por René Descartes. Nele, o filósofo se propõe a expor seu percurso em busca das verdades das ciências, do qual se teria originado seu método para atingi-las. Muito resumidamente, seu método se baseia em uma atitude de questionamento radical de tudo o que se apresenta aos seus sentidos ou costumes como verdadeiro; ele propõe dividir as dificuldades de raciocínio em tantas partes quantas forem necessárias para solucionar seu problema e, começando pelas dúvidas mais simples, ir respondendo a todas as outras de forma clara e evidente até que a dificuldade inicial seja sanada. Isso deveria ser feito em todos os âmbitos da vida humana, para que todas as verdades fossem averiguadas e os erros fossem expurgados como inaceitáveis. O critério último para verificar a veracidade de algo é a sua clareza e evidência, pois tudo o que é evidente e se apresenta de forma clara só pode ser verdadeiro, segundo a proposta do filósofo.

Esse processo de questionamento e negação constantes resulta em uma afirmação inicial, que se tornaria o grande mote da filosofia por ele proposta:

Mas, logo depois [de tomar a decisão de ‘fingir que todas as coisas que antes me entraram na mente não eram mais reais que as ilusões dos meus sonhos’], observei

que, enquanto eu desejava considerar assim tudo como sendo falso, era obrigatório que eu, ao pensar, fosse alguma coisa. Percebi então, que a verdade ‘*penso logo existo*’ era tão sólida e tão exata que sequer as mais extravagantes suposições dos cétricos conseguiriam abalá-las. E, assim crendo, concluí que não deveria ter escrúpulo em aceitá-la como sendo o primeiro princípio da filosofia que eu procurava (DESCARTES, 2010, p.27).

Dessa forma, a mente que tudo nega se afirma e, ao se afirmar, reconhece a sua imperfeição, por ser movida mais por dúvidas que pela afirmação. O filósofo afirma que o conhecimento (que possibilitaria afirmar a verdade das coisas, em vez de questioná-la) é superior à dúvida e à incerteza; o conhecimento total seria uma perfeição a se desejar, embora saiba ser inalcançável. O pensamento imperfeito sobre as outras coisas define a sua existência, o que o leva a afirmar que:

Após isso, examinando com muita atenção o que eu era e concluindo que podia fingir não ter corpo e não havia no mundo ou lugar em que me encontrasse, mas, ao mesmo tempo, não podendo fingir não existir, sendo bastante o fato de duvidar da verdade das outras coisas para ficar demonstrado que eu existia, enquanto que bastaria deixar de pensar, ainda que admitindo como verdadeiro tudo que imaginasse, para não haver razão alguma que me induzisse a acreditar na minha existência, concluí de tudo isto que eu era uma substância cuja essência ou natureza reside unicamente em pensar e que, para que exista, não necessita de lugar algum nem depende de nada material, de modo que eu, isto é, a alma, pela qual sou o que sou, é totalmente diversa do corpo e mesmo mais fácil de ser reconhecida do que este e, ainda que o corpo não existisse, ela não deixaria de ser tudo o que é” (Ibidem, p.28).

A ideia, portanto, é que alma e corpo compõem a existência humana; em outros pontos do texto, Descartes afirma que a composição é inferior à unidade, o que reforça a ideia de imperfeição da existência dos homens. O filósofo passa a se questionar sobre como é possível imaginar a perfeição sendo imperfeito, já que uma natureza superior não poderia se originar de uma inferior. O desenvolvimento imediato de seu *penso, logo existo* é a prova da existência de Deus, que seria a fonte da alma humana capaz não apenas de questionar tudo o que lhe é inferior, mas de questionar a sua própria inferioridade em relação à perfeição divina. Sendo perfeito, Deus deve ter natureza una, e não composta por duas esferas; portanto, Descartes demonstra que, como as formas geométricas, Deus existe como uma unidade de natureza inteligente, e não corporal.

Depois, percebi que nelas [nas demonstrações geométricas] nada havia que me desse uma certeza da existência de seu objeto, pois via, por exemplo, que em um triângulo devem os três ângulos ser necessariamente iguais a dois retos. Mas nisso nada via que me certificasse da existência de um triângulo no mundo, enquanto que, voltando a examinar a ideia que fazia de um ser perfeito, encontrei que a sua existência estava nele compreendida de igual maneira como na de um triângulo está que os seus três ângulos são iguais a dois retos, ou na de uma esfera, que todos os seus pontos são equidistantes do centro, ou com evidência ainda maior. Assim sendo, é pelo menos

também certo que Deus, esse ser perfeito, é ou existe, quando o pode ser qualquer demonstração geométrica. (Ibidem, p.29).

Portanto, para Descartes, a perfeição só é atingível por meio de uma unidade; como demonstra a imortalidade da alma, em contraposição à evidente mortalidade dos corpos, a perfeição deveria ser buscada sempre no âmbito da alma e não no dos sentidos. Em diversos pontos de seu *Discurso*, o filósofo afirma a superioridade da razão ao sensível e à imaginação. Interessa-nos, neste ponto, entender de onde vem essa superioridade, já que não há motivos para crê-la apriorística. É possível notarmos uma comparação constante no *Discurso* da realidade com os sonhos, para justificar a necessidade de investigar a veracidade de tudo o que tradicionalmente compreende-se como verdadeiro. Em um sonho, os maiores absurdos se representam diante dos sentidos sem que os percebamos como falsos; portanto, os sentidos não podem ser empregados como instrumento para asseverar a veracidade do que quer que seja. Seja durante um sonho, ou durante o estado de vigília, a imaginação é capaz de nos guiar à produção de monstros horacianos, tornando-os possíveis enquanto imagem, embora sejam falsos.

É que, por fim, seja acordado, seja dormindo, jamais devemos deixar-nos persuadir senão pela evidência de nossa razão. Note-se que eu digo da nossa razão, e não da nossa imaginação ou dos nossos sentidos. Como, ainda que enxerguemos o sol muito claramente, não devemos julgar, por isso, que ele seja do tamanho que o vemos, e, ainda que possamos claramente imaginar uma cabeça de leão em corpo de cabra, nem por isso devemos concluir que exista no mundo uma quimera; porque a razão não nos ensina, em absoluto, que aquilo que assim vemos ou supomos seja verdadeiro. Mas, pelo contrário, que todas as nossas ideias ou noções devem ter algum fundamento de verdade, pois não seria possível que Deus, que é absolutamente perfeito e verdadeiro, as tivesse colocado em nós sem isso. (Ibidem, p.31).

Para os nossos propósitos, interessa perceber que toda a proposta de Descartes parte da oposição entre o sonho e o estado de vigília, duas situações que dizem respeito exclusivamente ao âmbito do indivíduo, e não do mundo que o cerca. O seu pensamento se desenvolve não da mente para o mundo, mas da mente para as projeções da mente sobre o mundo. A renúncia ao sensível se justifica nesse universo teórico, pois tudo o que importa é que o método leve aquele que o segue a reconhecer verdades que julga evidente no mundo, ampliando os domínios de sua razão, supostamente sem intenção universalista: “Deste modo, não é propósito meu ensinar aqui o método que cada um deveria seguir para bem orientar a sua razão, porém somente demonstrar de que modo procurei conduzir a minha” (Ibidem, p.10).

O propósito de demonstrar um percurso possível dentre outros (ainda que isso possa ser lido apenas como uma estratégia retórica de captação da benevolência do leitor) para a amplificação de suas capacidades racionais é também enunciado no texto da seguinte forma:

Terei, entretanto, a satisfação de demonstrar, neste discurso, quais os caminhos que percorri, e de apresentar a minha existência como em um quadro, para todos poderem julgá-la e para que, conforme a opinião geral que se tiver, adquira eu novo meio de me instruir, que ajuntarei àqueles que costumo usar. (Ibidem, p.10)

Esse trecho nos interessa por representar o *Discurso* como um objeto entregue à contemplação alheia, que entende como responsiva. Isso nos remete à proposta kantiana exposta anteriormente, que determina que o objeto estético seja antes de tudo um objeto de contemplação. Evidentemente, esse discurso não se propõe como objeto estético, mas se nota uma sutil similaridade entre a sua proposta e a kantiana, nos termos expostos por Lebrun. Maior, no entanto, é a semelhança da proposta cartesiana com aquela atribuída a Hegel, que prega o sensível como algo a ser evitado a todo custo na busca pela verdade, colocando a arte em um papel ambíguo por criticar o sensível apenas *no* sensível. A arte compreendida assim por Hegel é caudatária da filosofia cartesiana. Como ela, pressupõe a existência de uma cisão entre corpo (ou materialidade) e alma (ou essência), na qual esta é superior àquele. A materialidade passa a significar a imperfeição humana, e deve ser afastada por todos que buscam a Verdade e a Perfeição; em outras palavras, por todos aqueles que buscam Deus. A arte proposta por Hegel resume-se, de certa forma, a uma busca teológica que quer encontrar nos objetos produzidos pelos homens – ou seja, nas obras de arte – indícios da existência divina; como sempre os encontra apenas de maneira fragmentada, Hegel propõe o paradoxo da essência artística. Essa sua busca só é possível quando se adota a postura contemplativa de Kant, tentando encontrar seu *prazer puro*, que é Deus – mesmo que não explicitamente –, em meio ao caos humano do sensível. Esses filósofos olham para um rio caudaloso buscando ver as estrelas e lamentam não poder desfazer-se da corrente de água.

A arte assim concebida pela estética é o alvo do que Benjamin chama de valor de culto, já discutido anteriormente neste capítulo. Caberia, agora, ressaltar que, ao contemplar a ascensão do cinema e da reprodutibilidade técnica que ocorreu no início do século passado, Benjamin não apenas diagnostica a perda do valor de culto associado ao “original”, mas manifesta entusiasmo com o avanço das técnicas de reprodução e destruição da “aura” que revestia a arte até então: “A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (BENJAMIN, 1986, p.180).

Caberia nos questionarmos sobre como se dá a passagem desse plano filosófico da concepção teológica da arte (intrinsecamente associada à constituição da estética como um campo separado de reflexão) para o processo editorial. Já demonstramos longamente a ênfase dada pela filologia romântica à figura do autor e à proposta de restituição de um “texto genuíno”; no entanto, parece interessante nos questionarmos sobre os motivos que levaram essa filologia a adotar de maneira acrítica um discurso que causa um paradoxo com o seu propósito científico (o “amor às letras”, que seria expresso sobretudo por meio da transcrição bem cuidada de textos antigos, devidamente comentada, sem compromisso apriorístico com uma imaginada “intenção” autoral). Não faremos, aqui, longa exposição sobre isso, pois fugiria muito do nosso tema, mas propomos pensar com Roger Chartier o papel desempenhado pelo surgimento dos direitos autorais nesse cenário.

No artigo já citado neste capítulo, em que Chartier revisa alguns aspectos da função-autor foucauldiana, o historiador questiona¹⁶ a proposta de que a ideia do autor-proprietário teria derivado de uma nova concepção de propriedade, surgida em fins do século XVIII ou início do XIX. Ele lembra o estabelecimento, na Inglaterra, do Estatuto da Rainha Ana, em 10 de abril de 1710, também conhecido como “Ato dos Direitos Autorais de 1710” (*Copyright Act of 1710*). Esse estatuto buscava limitar a catorze anos a duração os direitos dos livreiros londrinos de publicar textos autorais, podendo esse período ser estendido por mais catorze anos, caso o autor ainda estivesse vivo. Com isso, os livreiros das províncias, sobretudo da Escócia e da Irlanda, buscavam dismantelar o monopólio que a *Stationers’ Company*, uma corporação de livreiros e impressores londrinos, detinha até então. A publicação desse Estatuto causou uma reação dos livreiros londrinos, que passaram a tentar fazer

reconhecer o direito perpétuo do autor sobre sua obra, e, conseqüentemente, o direito igualmente perpétuo do livreiro que havia comprado a obra. Tinham que inventar, para defender seus próprios interesses, a figura do autor proprietário de suas obras, e impor a função-autor como uma característica fundamental dos textos que publicavam”¹⁷ (CHARTIER, 1999, p.17).

Nesse contexto, surge a dúvida sobre como legitimar a perpetuidade do direito de propriedade do autor (e do livreiro) sobre as obras publicadas. Segundo Chartier, duas foram as

¹⁶ As informações sobre o surgimento do *copyright* na Inglaterra foram todas retiradas das páginas 17 e 18 do artigo já citado, além da leitura que realizamos do Estatuto da Rainha Ana, disponível em fac-símile no seguinte link: <<http://www.copyrighthistory.com/anne.html>>, acessado pela última vez em 02/07/2017.

¹⁷ Em espanhol: “(...)reconocer el derecho perpetuo del auctor sobre su obra, y, conseqüentemente, el derecho igualmente perpetuo del librero que había comprado la obra. Tenían que inventar para defender sus propios intereses la figura del autor propietario de sus obras e imponer la función-autor como una característica fundamental de los textos que publicaban”. Tradução nossa.

estratégias básicas empregadas. Primeiramente, defendiam que todo indivíduo é proprietário do seu corpo e dos produtos do seu trabalho, valendo-se da doutrina do direito natural formulada por John Locke; no entanto, invenções mecânicas também são produtos do trabalho de seus inventores e, ainda assim, as patentes também estavam sujeitas aos 14 anos de duração formulados pelo Estatuto de 1710. Para suprir essa insuficiência argumentativa, apoiam-se em uma nova concepção estética em voga naquele tempo e lançam a proposta que passa a entender “as obras como criações originais, como expressões singulares do estilo, do sentimento e da linguagem do autor” (Ibidem, p.17)¹⁸. Essa estratégia de legitimação passa a propor um conceito de *obra* que está desatrelado de seu suporte material, pois é compreendido como a expressão de uma subjetividade autoral, e não mais como resultado de um trabalho suscetível à mesma legislação que a das patentes. Como as obras são parte de sua subjetividade, os autores devem ter direito perpétuo de propriedade desses produtos; quando os vendem aos livreiros, esse direito deve se manter inalienável e perpétuo.

O que Chartier demonstra é que a concepção estética do autor-presença¹⁹, ganha força apenas com o processo de legitimação do autor-proprietário criado por livreiros londrinos para tentar vencer uma batalha judicial contra livreiros provincianos e conservar seus direitos tradicionais de monopólio da produção letrada na Inglaterra. Ao ganhar forças, esse autor passa a desmaterializar progressivamente a obra, que deixa de estar atrelada à materialidade de sua transmissão, passando a adotar um sentido abstrato de produto de uma subjetividade.

Finalmente, a distinção entre a identidade essencial do texto e a diversidade de suas formas materiais desempenha um papel fundamental no processo que desmaterializa as obras e constrói o autor como o princípio de identificação de uma entidade textual que existe em si mesma, fora ou mais além de cada uma de suas formas particulares. Categorias estéticas e categorias jurídicas, então, se apoiam reciprocamente para definir ao mesmo tempo o conceito moderno de obra e um aspecto essencial da função-autor (Ibidem, pp.17-18).²⁰

Tendo essa discussão em mente, fica mais fácil compreender a oposição empreendida pelos filólogos entre obra e testemunhos. Walter Greg, por exemplo, recusa a ideia de seguir um texto-modelo (*best-text*), “pois nenhum testemunho componente da tradição transmitiria um

¹⁸ Em espanhol: “(...) se apoya en una nueva percepción estética que designa las obras como creaciones originales, como expresiones singulares del estilo, del sentimiento y del lenguaje del autor”. Tradução nossa.

¹⁹ Utilizamos este conceito tendo em mente sobretudo a discussão proposta por Hansen (1992, pp.18-19).

²⁰ Em espanhol: “Finalmente, la distinción entre la identidad esencial del texto y la diversidad de sus formas materiales, desempeña un papel fundamental en el proceso que desmaterializa las obras y construye el autor como el principio de identificación de una entidad textual que existe en sí misma, fuera o más allá de cada una de sus formas particulares. Categorías estéticas y categorías jurídicas, entonces, se apoyan reciprocamente para definir a la vez el concepto moderno de la obra y un rasgo esencial de la función-autor”. Tradução nossa.

texto equivalente ao autoral etc. Sendo todos faltosos por necessidade, a única solução é adotar o ecletismo” (HANSEN; MOREIRA, 2013, p.27). Talvez por inércia intelectual, muitos pesquisadores até hoje – sejam eles filólogos ou críticos literários – ainda utilizam essa oposição entre testemunhos e obra que, em última instância, é análoga à divisão cartesiana entre corpo e alma, pregando, como Descartes, a superioridade desta àquele. Os escritos de Walter Greg transformam essa posição em teoria filológica, seguida pelo pensamento hegemônico entre os editores ainda hoje, que compreendem como legítimo editar um testemunho particular, mas entendem “obra” como algo absolutamente diferente do que se propõe neste trabalho.

(...) a obra de um autor não equivale [para Greg] a nenhum dos testemunhos considerados individualmente e muito menos à soma dos testemunhos que deveriam ser editados pela adoção do procedimento do *versioning*. A obra é um ideal textual que só pode ser recuperado por meio do agenciamento do editor e pelo ecletismo que deve caracterizar a prática editorial elevado à condição de método em Walter Greg e, por meio de seus escritos, ao estatuto de teoria. (Ibidem, p.28).

Nossa proposta crítica vai na contramão dessa concepção. Defendemos que a obra inexistente em um plano essencial. Um texto só existe no processo de leitura, seja a leitura que seu produtor realiza enquanto o escreve, seja a dos leitores que o recebem como manuscrito, em folhas impressas, em miscelâneas das mais variadas naturezas, em versões digitais ou digitalizadas ou, ainda, por meio de uma leitura em voz alta levada a cabo por qualquer outro leitor. Editar uma obra implica, segundo cremos, a tarefa de estudar a cadeia de recepções do que se quer editar e, a partir desse estudo, propor uma solução editorial adequada ao caso em questão. Não propomos, aqui, uma solução transistórica para esse problema que já fez correr rios de tinta e ainda fará correr outros tantos. O nosso objetivo foi observar a materialidade dessa obra e, a partir de uma reflexão demorada sobre o que efetivamente existe atribuído a Alvarenga Peixoto, propor uma solução editorial que coloque o leitor em uma posição relativamente desconfortável, na qual o contato com a obra exige um esforço ativo para lidar com a materialidade que se lhe apresenta.

Notamos, por exemplo, que alguns desses textos, sobretudo os mais curtos, apresentam fortes indícios de terem sido transmitidos de forma oral antes de se tornarem fixos em manuscritos. Essa transmissão gerou, ao longo das décadas, alguns ruídos que levaram a fixação escrita dos textos a dar-se de forma diversa nas fontes indicadas. Como exemplo, propomos a observação do seguinte soneto, em duas fontes manuscritas (*Ms.49-III-54*⁵⁴ da Biblioteca da Ajuda, em folha volante; e a página 89 do *Cod.2814* da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra) e, posteriormente, na edição feita por Rodrigues Lapa:

A

Eu vi a linda Estela e namorado
 Fiz logo eterno voto de querella
 Mas vi depois a Nize, e he tão bella
 que merece igualmente meu cuidado

A qual escolherei se neste estado
 Não posso destinguir Nize de Estella
 Se Nize agora vir morro por ella
 Se Estella vir aqui fico abrazado.

Mas ah que esta me despreza amante
 Pois sabe que estou prezo em outros braços²¹
 E esta me não quer por inconstante

Vem Cupido a soltar-me destes laços
~~Oh face de dos hum Semblante~~
 Oh faze de dois Semblantes hum Semblante
 Ou divide meu peito em dois pedaços

B

Eu vi a linda Jônia enamorado
 Fiz logo voto eterno de querella.
 Mas vi depois a Nize, e he tão bella
 Que merece igualmente o meo cuidado

A quâl escolherei se neste estado
 Eu não sei destinguir esta, daquella
 Se Nize agora vir. morro por ella
 Se Jônia vir aqui vi[vo] abrazado:

Mas acho, que esta me despreza amante
 Pois sabe que estou prezo em outros laços
 E aquella mê não quer por inconstente.

Vem cupido soltar me destes laços
 ‘Ou faze destes dois hum so semblante²²
 Ou deuide [~~o meu~~] o peito meo em dois

C

6

Eu vi a linda Jônia, e namorado,
 fiz logo voto eterno de querê-la;
 mas vi depois a Nise, e é tão bela,
 que merece igualmente o meu cuidado.

A qual escolherei, se, neste estado,
 eu não sei distinguir esta daquela?
 Se Nise agora vir, morro por ela,
 se Jônia vir aqui, vivo abrasado.

Mas ah! que esta me despreza, amante,
 pois sabe que estou preso em outros braços,
 e aquela me não quer, por inconstante.

Vem, Cupido, soltar-me destes laços:
 ou faze destes dois um só semblante,
 ou divide o meu peito em dois pedaços!

Neste poema, podemos constatar algumas mudanças de sentido bastante significativas entre um manuscrito e outro. No total, encontramos 14 variantes nos chamados “elementos substantivos”, em um poema de 14 versos. Nem todas alteram o sentido geral do texto, é claro, como é o caso da oscilação entre “eterno voto” (A) e “voto eterno” (B), no verso 2; “meu

²¹ Há outro termo escrito anteriormente nesta posição, rasurado pelo copista, que o substitui por “braços”. Não conseguimos ler o termo, mas nota-se que se iniciava por “b” e terminava em “os”. Possivelmente, uma grafia incorreta de “braços”, por omissão de alguma letra.

²² Há um sinal gráfico qualquer, parecido com uma aspa simples, ao início deste verso. Além disso, há uma linha curva que une “hum so sem” pela parte de baixo do verso. Não conseguimos identificar o sentido de nenhum dos sinais.

cuidado” (A) e “o meu cuidado” (B), no verso 4; “a soltar-me” (A) e “soltar-me” (B), no verso 12; ou “meu peito” (A) e “o peito meu” (B), no verso 14. Em outros casos, no entanto, a mudança é muito significativa, como se nota na mudança do nome de uma das *personae* femininas, de Estela (A) para Jônia (B), ou o que ocorre nos dois últimos versos como um todo, em que o manuscrito A apresenta um nítido problema de composição do penúltimo verso, que teria inclusive ocasionado uma rasura total da primeira versão escrita; o manuscrito B apresenta o último verso mal composto, também com uma rasura e com a falta do elemento que possa efetuar a regularidade das rimas no soneto.

Mais interessante do que listar essas oscilações textuais para mapear *variantes* – termo em si mesmo problemático, porque pressupõe a existência de um original, ou de um texto-padrão a partir do qual os manuscritos variam – parece ser pensar no que elas podem significar para o propósito de nossa discussão neste capítulo. Conjecturamos que muitas dessas oscilações de sentido são causadas devido à transmissão oral que parece ter precedido a fixação desse poema em manuscritos. Notemos, por exemplo, que muitas das oscilações praticamente se anulam quando os poemas são lidos em voz alta: no verso 1, “e namorado” (A) e “enamorado” (B); no verso 4, “igualmente meu cuidado” (A) e “igualmente o meu cuidado” (B); no verso 12, “Cupido a soltar-me” (A) e “Cupido soltar-me” (B); e no verso 14, “divide meu peito” (A) e “divide o peito meu” (B), se pensarmos exclusivamente no artigo presente em B e ausente em A. A primeira oscilação é efetivamente imperceptível quando o poema é lido em voz alta; as outras, por mais que se percebam, recaem em elisões e não chegam sequer a alterar a métrica dos versos, o que faz com que sejam facilmente esquecíveis. Também é fácil que na oralização do poema se invertam expressões sem que haja alteração relevante de significado, como, no verso 2, “eterno voto” (A) e “voto eterno” (B); ou, no verso 14, “meu peito” (A) e “peito meu” (B). As oscilações lexicais entre os poemas também apresentam semelhanças sonoras que parecem corroborar a nossa conjectura, como se nota no verso 6, “fico abrasado” (A) e “vivo abrasado” (B); ou no verso 9, “Mas ah que” (A) e “Mas acho que” (B); ou, ainda, no verso 10, “outros braços” (A) e “outros laços” (B).

Se essas oscilações menores corroboram a nossa proposta, é preciso que verifiquemos como isso se passa nas oscilações mais significativas. Em primeiro lugar, a diferença sonora entre Estela e Jônia é muito grande e os nomes não são facilmente intercambiáveis na composição poética, devido à variação do número de sílabas de cada um. Além disso, os versos “Oh faze de dois Semblantes um Semblante” (A) e “Ou divide o peito meu em dois”, integrando uma forma fixa que exige regularidade métrica tão rigorosa como é o soneto, soam mal

compostos mesmo à primeira leitura. O que justificaria a ocorrência dessas oscilações em uma transmissão oral? Cremos que são dois os elementos que nos permitem entender isso: a circunstância e o ruído.

Para que um poema seja transmitido de forma oral, é evidente que deve haver uma circunstância na qual a *performance* possa se realizar. Sendo um poema lírico-amoroso bastante convencional, o soneto que comentamos aqui pode ter sido recitado em um número vastíssimo de situações, desde um grande evento social, com a presença de dezenas de pessoas, para que seu recitador (não necessariamente o compositor) pudesse entreter o público e, ao mesmo tempo, demonstrar a sua perícia no manejo do verso; até mesmo em uma conversa mais reservada com poucos ou mesmo um único amigo, em que alguém resolvesse falar sobre o seu sofrimento amoroso e se lembrasse do poema. Conjecturar sobre qual teria sido essa circunstância é tarefa mais de romancista que de crítico literário. O que nos importa é o fato de que esse poema pode ter sido recitado por diversas pessoas em diversas circunstâncias diferentes durante um intervalo longo ou breve de tempo e deslocamento espacial maior ou menor. Nesse cenário, sequer podemos dizer que esse poema tenha sido efetivamente composto por Alvarenga Peixoto, já que nem ao menos as folhas volantes lhe atribuem autoria. A transmissão oral de poemas nesse cenário produz uma espécie de telefone sem fio, em que ouvintes e leitores (pois eventualmente esses poemas poderiam ter sido, também, lidos em voz alta, em vez de recitados de memória) poderiam complementar partes de que não se lembravam por completo ou, ainda, alterar palavras e até mesmo versos do poema para outras palavras e versos que julgassem mais pertinentes, seja no presente do ato de leitura/recitação, seja levando em conta os seus preceitos poéticos, que não necessariamente coincidiam com os do(s) compositor(es) do poema.

Com isso, buscamos ressaltar o que Hansen e Moreira chamam de “caráter proteico” das práticas poéticas no mundo ibero-americano dos séculos XVI, XVII e XVIII: “Uma *poiesis* que se peculiariza por seu caráter proteico deixa de si testemunhos que são sempre possibilidades de sua atualização, mas atualizações também elas incompletas e laterais, que necessitam do múltiplo para melhor se iluminar” (2013, p. 125). A oscilação entre Estela e Jônia parece representar justamente esse processo de atualização que a prática letrada setecentista pressupõe na cultura da manuscritura em que se realiza. Essa atualização, segundo conjecturamos, teria se dado majoritariamente de forma oral, o que poderia vir a explicar em parte a pouca existência de fontes manuscritas setecentistas desse soneto. O ruído, por sua vez, faz parte do mesmo processo. Entre *performances*, é bastante verossímil que os recitadores

desse poema o faziam majoritariamente com base na memória e não por meio da leitura de anotações. Um lapso de memória de um recitador pode alterar a recepção de um verso para todo o resto daquela cadeia de recepção, que o atualizará e emendará segundo julgue conveniente às novas circunstâncias de *performance*. No caso deste soneto, cremos que isso ocorreu ao fim do poema, já que os dois textos apresentam problemas de composição justamente nos dois versos finais, que os copistas tentam corrigir por meio de rasuras com notável imperícia, sobretudo no manuscrito B, em que é bastante evidente que a palavra faltante é “pedaços”, devido à rima com “laços”, e, também, à presença do verbo “dividir” no próprio verso 14, e a regularidade métrica que existiria, caso não houvesse rasurado “o meu” para realizar a inversão das palavras já comentada aqui.

Todas essas oscilações de sentido nos parecem muito interessantes, sobretudo porque nos permitem vislumbrar o que era a *práxis* letrada desse tempo. Parece-nos absurda a ideia de que deve caber ao editor realizar a colagem dos manuscritos para chegar ao resultado atingido por Rodrigues Lapa no texto C, em que elementos do texto A (marcados em vermelho) e do texto B (marcados em azul) se unem às muitas intervenções de Lapa na capitulação e pontuação do poema (marcadas em verde) para inventar um texto que não apenas nunca circulou, mas que cerceia o ato de leitura, vetando ao leitor a possibilidade de perceber a forma outra de lidar com a poesia e, simultaneamente, de se engajar nessa tradição de apropriação inventiva das letras.

A filologia neolachmanniana ensinada no Brasil não se propõe a investigar o estatuto colaborativo de livros e manuscritos, nos séculos XVI, XVII e XVIII, em que, do autor ao leitor, mediavam importantes figuras corresponsáveis pela produção bibliográfico-textual, como escribas, ilustradores, editores, compositores, impressores e tantos outros, como os leitores e ouvintes, que, pela prática do remanejamento, intervinham inventivamente nas obras. Ela antes deseja eliminar, se possível, essas formas de mediação julgadas ‘estranhas’ à produção de impressos e manuscritos. No entanto, não se pode pensá-los sem sua colaboração. Somente por ignorar programaticamente a prática de apropriação inventiva de obras poéticas, mas não só, por parte de comunidades de leitura – pois nesses séculos leitores discretos não se apropriam de poemas como o fazem leitores vulgares – pôde a filologia neolachmanniana brasileira manter como postulado para a consecução de sua desejada edição dita crítica um procedimento como a *emendatio ope codicum*, que reduz a riqueza das variantes a um edênico Uno, quando a queda do Original ainda não ocorrera pelos pecadilhos da gente ignara que se apropriou do texto somente para corrompê-lo.” (HANSEN; MOREIRA, *Ibidem*, pp.123-124).

Após a discussão desenvolvida neste capítulo sobre o que é uma obra e, também, sobre as implicações políticas e filológicas da presença soberana do *autor* na definição do conceito de *obra*, seria interessante poder discutir as implicações disso para o leitor, elemento integrante

do fazer letrado que, se está presente em nossas reflexões como um *télos*, também está sempre um tanto ausente de nosso texto. Cremos que, com tudo o que foi exposto até aqui, é bastante evidente que o leitor tem seu papel cada vez mais diminuído, num plano teórico, conforme o papel do autor vai sendo ampliado desde a união do conceito de autor-presença com o de autor-proprietário, no surgimento dos direitos autorais estudado por Chartier. O autor se expande e a crítica literária, tentando fugir da leitura biografista, passa a recorrer à obra como se pudesse assim esquivar-se da figura do autor, sem perceber que a obra, neolachmannianamente constituída, nada mais é do que uma projeção textual do autor-presença, organizada de forma a criar em diversos níveis de análise a ideia de que quem lê os poemas ali editados ouve a voz do próprio autor, procurando “fazer falar na primeira pessoa o que só pode ser conjugado na terceira” (Ibidem, p.53). Em todo esse processo, o leitor existe ora como consumidor – sem o qual o conceito do autor-proprietário deixa de fazer sentido – ora como pessoa inábil, que precisa ser guiada pelo filólogo por entre o caos dos manuscritos para que possa compreender a obra que lê. O paternalismo da filologia romântica não pressupõe qualquer distinção entre leitores especializados ou não, acostumados ou não à prática de leitura de poesias: a ordenação e constituição da unidade das *Obras Poéticas*, com as devidas alterações textuais para que tudo o que se apresenta ali seja efetivamente genuíno e não cause confusão no conceito que o leitor formará sobre o autor, aplicam-se a qualquer pessoa que se proponha a ler aqueles textos.

Não temos condições de discutir teoricamente o papel do leitor nesse processo, nem as oscilações do conceito de *leitor* ao longo da história. Isso também tornaria o trabalho ainda mais longo e fugiria aos propósitos desta dissertação de mestrado. No entanto, buscamos propor um exercício crítico bastante simples de inversão do pressuposto da inabilidade do leitor; ao invés de assumir uma postura paternalista em relação ao leitor, parece mais interessante tratá-lo com inteligência. Cabe ao improvável leitor que se queira debruçar sobre a poesia atribuída a Alvarenga Peixoto saber que os poemas foram escritos em outra época, partilhavam de outros critérios de produção e recepção e hoje se encontram provavelmente mais dispersos do que estiveram no seu tempo. Em outras palavras, cabe a esse leitor a difícil tarefa de reconhecer os poemas como uma alteridade e relacionar-se com eles da maneira que julgue mais pertinente, sem ser guiado por um editor que busque ressignificar todas as arestas dos textos, para evitar eventuais estranhamentos.

Propusemo-nos a tarefa de editar os poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto a partir da discussão levada a cabo neste capítulo. Embora o *corpus* seja pouco extenso, a tarefa nos foi bastante dispendiosa, sobretudo pelo fato de que não tínhamos qualquer prática filológica

anterior que nos servisse de repertório metodológico. Entre erros e acertos, chegamos à proposta que apresentamos aqui, na esperança de que seja útil ou ao menos interessante enquanto exercício de aplicação do que até então desenvolvemos teoricamente.

Para que o leitor se veja efetivamente exposto ao que existe materialmente dos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto, decidimos editar todas as fontes primárias que localizamos, sejam elas manuscritas ou impressas. Seguimos as valiosas indicações dadas por Rodrigues Lapa em sua edição, para que pudéssemos reunir todos os manuscritos e impressos conhecidos até então desses poemas. Infelizmente, essa totalidade não foi alcançada, devido à impossibilidade de acesso a dois manuscritos: o pertencente ao espólio da Casa do Lavradio, representada em 1960 pelo Dr. José Luís de Almeida, que teria cedido a Lapa uma cópia do soneto “Que mal se mede dos heróis a vida” para a fatura de sua edição. Não tivemos a mesma sorte em nossas várias tentativas de estabelecer contato com o Sr. Jaime Roque de Pinho d’Almeida, representante da casa do Lavradio desde a morte de Dr. José Luís de Almeida. Tampouco tivemos sorte ao tentar acessar o *Ms. 3880*, localizado na lata 163 do Instituto Histórico do Rio de Janeiro quando Lapa empreendeu sua edição. Encontramos informações de que os manuscritos do IHRJ teriam sido queimados em um grande incêndio durante a segunda metade do século XX, mas jamais conseguimos confirmar esse dado, devido à falta de meios de contato com o Instituto, sobretudo após o agravamento da crise econômico-política que atinge o Estado do Rio de Janeiro atualmente.

Apesar dessas baixas, tivemos a sorte de localizar na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da USP seis poemas inéditos atribuídos a Alvarenga Peixoto. São seis retratos, que se unem sob o título “Galeria de Almeno”, com anotação ao lado, em que lemos “*autrement dit Alvarenga*”, à qual alguém acrescentou um “Peixoto” a lápis, já no século XX. Encontram-se no quinto volume manuscrito das *Flores do Parnaso*, datado do século XVIII, que merecem maior atenção dos pesquisadores dessas letras. São os últimos seis poemas do último volume dessa coletânea, que não tem as páginas numeradas até o presente momento. Essa descoberta é relevante por três motivos: em primeiro lugar, por nos permitir observar uma representação erótica dos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto, até então desconhecida; em seguida, porque é a primeira composição atribuída a Alvarenga Peixoto em que vários poemas se unem para compor um conjunto poético já na primeira coleção, sem intervenção do editor moderno; por fim, é relevante porque aparentemente nos traz a informação de que o pseudônimo árcade de Alvarenga Peixoto seria Almeno, podendo ser indício do fim da polêmica que desde Joaquim Norberto tem animado seus editores.

Editar todas as fontes primárias trazia algumas questões sobre o método que empregariamos para que o leitor fosse exposto à materialidade dos poemas tanto quanto fosse possível. Propusemos, então, uma edição em três etapas dos manuscritos: a apresentação do *fac-símile* (que nem sempre pôde ser feita com a qualidade gráfica que desejávamos, devido às mais variadas dificuldades arquivísticas que encontramos no decurso do trabalho), seguida por uma transcrição conservadora e, por fim, uma transcrição modernizada dos textos, para que elementos ortográficos não fossem nem ignorados, nem se tornassem impedimentos para o acesso de leitores não-especializados. No caso das fontes primárias impressas, a transcrição conservadora seria redundante, então apenas as editamos em *fac-símile* e transcrição modernizada. Os critérios dessas transcrições acompanham o terceiro capítulo, antecedendo a edição.

Havia, no entanto, uma dificuldade: como organizar essas fontes em um volume sem criar a ideia de uma unidade de conjunto para esses poemas? A nossa solução foi bastante simples: propusemos dispor os poemas de acordo com a cidade em que estão guardados, sem que essa ordem tenha qualquer significado especial. Começamos por São Paulo, passando ao Rio de Janeiro (primeiro o Arquivo Nacional, depois a Biblioteca Nacional), a Lisboa (Biblioteca Nacional e, em seguida, Biblioteca da Ajuda), Coimbra (Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra), Évora (Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora) e Porto (Biblioteca Pública do Porto). As fontes impressas, como estão todas datadas, foram dispostas cronologicamente.

Tivemos, então, que pensar em critérios para a anotação desses poemas (e se de fato os anotaríamos). A nossa proposta foi anotar todas as oscilações significativas localizadas entre os manuscritos, sem buscar hierarquizá-las ou selecionar as mais adequadas. Valemo-nos de um procedimento cumulativo, não seletivo. Isso causou um número bastante elevado de notas de rodapé, que chegava a dificultar a disposição gráfica dos poemas. Para solucionar (ou controlar) esse problema, adotamos a nossa disposição dos textos como um percurso de leitura, e anotamos as variantes conforme os poemas se repetem, em vez de repetir todas as notas em todas as aparições dos poemas.

Por fim, pensamos que seria um erro ignorar o trabalho de Norberto, Carvalho, Lapa e Topa, que permitiram que esses poemas chegassem ao século XXI, ainda que com todas as limitações que buscamos apontar nesta dissertação. Portanto, anexamos à edição das fontes primárias a edição do que chamamos *obra constituída*, que é o conjunto dos trinta e quatro poemas até então conhecidos de Alvarenga Peixoto, conforme estabelecidos pelos seus editores.

Há quase sessenta anos, a edição de Lapa se tornou canônica e incontornável a quem quer que busque estabelecer contato com os poemas de Alvarenga Peixoto; por isso, adotamos o seu estabelecimento dos textos como base. As diferentes lições apresentadas por Barbosa, Norberto, Carvalho e Topa foram acrescentadas em notas de rodapé, também cumulativas. Nessas notas, também acrescentei informações relevantes que constavam no aparato crítico das edições anteriores, por considerar o aparato parte fundamental do projeto teleológico da filologia neolachmanniana de busca da genuinidade desses textos e de sua explicação. cremos que o acúmulo das informações desses aparatos permite ao leitor percebê-las como artificiais, já que muitas vezes os editores discordam entre si, o que nos traria a vantagem de não vetar o acesso a informações muitas vezes relevantes e, simultaneamente, impedir a naturalização imediata de suas interpretações.

Por fim, anexamos a edição do poema “Conselhos aos meus filhos”, que foi atribuído inicialmente a Alvarenga Peixoto, mas que, já desde o século XIX, é lido como sendo a única produção poética que nos chegou de Bárbara Heliodora Guilhermina da Silveira, sua esposa. A escolha de acrescentar esse poema à nossa edição não é motivada por um questionamento de sua autoria – matéria que não move nosso interesse – mas por uma constatação bastante prática de que, sendo atribuído a poeta sem espólio significativo, esse texto dificilmente viria a ser editado de outra maneira. Portanto, anexá-lo às obras atribuídas a Alvarenga Peixoto, com a devida separação do corpo dessa obra, nos pareceu uma forma um pouco mais eficaz de fazê-lo circular atualmente.

O resultado dessa nossa tentativa de edição pode ser visto no capítulo seguinte, que encerra esta dissertação. cremos que, a partir do confronto com esses textos organizados por critérios cumulativos e não seletivos, os leitores são colocados numa posição em que a leitura passiva deixa de ser uma opção viável. Nossa intenção, portanto, é levar o leitor a perceber a artificialidade de nossa proposta, ao passo em que percebe a artificialidade de todas as outras propostas que ali expomos e, a partir dessa percepção, a ver-se diante de uma alteridade com a qual terá que negociar critérios de legibilidade já naturalizados em seu repertório para que possa efetivamente ler esses poemas. cremos que, assim, ele estará tão a par quanto é possível da existência desses poemas no pó dos arquivos.

Capítulo 3 – A Edição

Para a realização desta edição, valemo-nos dos critérios que se explicitam abaixo, seguidos pelos resultados desta empreitada.

Critérios da transcrição conservadora:

1. Os parênteses () foram utilizados em duas situações: quando foi necessário acrescentarmos letras suprimidas no manuscrito, sem as quais a palavra em questão deixaria de fazer sentido; e na numeração dos versos e das páginas da fonte primária.
2. Anotações feitas *a posteriori* nas fontes primárias foram transcritas entre chaves simples { } e em corpo 9, para que coubessem exatamente ao lado dos versos a que se referem e evitassem causar confusão durante a leitura dos poemas.
3. Os colchetes [] foram utilizados para o desenvolvimento das abreviações e para expressarmos conjecturas em trechos de difícil leitura, onde foi necessário inferirmos o que estava grafado no manuscrito.
4. Mantivemos a acentuação gráfica como se encontra nos manuscritos sempre que nos foi possível. A única alteração feita foi posicionar o acento sobre a vogal da sílaba acentuada em casos onde esse acento foi posto sobre alguma consoante ou semivogal.
5. Optamos por separar todos os vocábulos conglomerados dos manuscritos. Isso porque a manutenção dessas uniões de palavras, embora seja bastante identificável em alguns testemunhos, é dúbia em outros, comprometendo a integridade dos critérios utilizados para a sua manutenção. A única exceção feita foi aos casos de ênclise, que mantivemos ligadas sem o hífen, quando assim aparecem no manuscrito.
6. Reunimos elementos de um só vocábulo quando se encontram separados nos manuscritos, pelo mesmo problema de critério indicado acima.
7. Mantivemos a estrofação e a versificação como se encontra no manuscrito. Nos poucos casos em que um verso se estende até a linha seguinte, o mantivemos na mesma linha em nossa transcrição, por considerarmos que isso não constitui elemento significativo para os propósitos desta edição.

8. Interpretamos as rasuras como parte integrante da significação dos textos manuscritos. Nesta transcrição, optamos por indicar a ocorrência de rasuras mais significativas em notas de rodapé. Entendemos como significativos dois tipos de rasura: I. quando a sua existência nos permite ler ou inferir a palavra grafada anteriormente e, assim, nos possibilita observar o desenvolvimento de um desvio interpretativo por parte do copista; II. quando a rasura cria obstáculo para a leitura da palavra em questão, nos forçando a inferi-la por seu contexto e pelas letras que são legíveis.
9. Mantivemos a grafia do manuscrito, com exceção do “s” caudado, que transcrevemos com o grafema hoje em vigor.
10. Mantivemos a pontuação do manuscrito.
11. Incluímos numeração aos versos. Os sonetos foram numerados a cada três versos; já os poemas mais longos receberam numeração a cada cinco versos.

Crítérios da transcrição modernizada:

1. Todas as abreviações, inclusões de letras e escolhas interpretativas que foram indicadas na transcrição conservadora entre parênteses () e colchetes [], foram grafadas aqui sem qualquer destaque do texto corrido, para evitar obstáculos de leitura. No caso das escolhas interpretativas, acrescentamos nota de rodapé indicando a sua ocorrência.
2. Os comentários acrescentados *a posteriori* aos manuscritos e transcritos na edição conservadora entre chaves { }, foram excluídos desta transcrição. Exceção foi feita ao caso do manuscrito localizado na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, pois a anotação é relevante como atribuição de autoria do manuscrito.
3. Modernizamos a acentuação gráfica segundo as normas vigentes hoje.
4. Separamos todas as palavras que se encontravam unidas nos manuscritos. Os casos de ênclise foram grafados todos com hífen, independentemente de como ocorressem nos manuscritos.
5. Mantivemos a estrofação e versificação dos manuscritos, inclusive em casos de versos truncados e/ou com pés quebrados.
6. Uma vez que esta transcrição é antecedida pela conservadora, as indicações de rasura não se repetem aqui, para evitar a excessiva abundância de notas de rodapé. Caso haja interesse do leitor por essas questões, basta consultar a transcrição conservadora.

7. Modernizamos a pontuação dos textos.
8. Modernizamos o emprego de letras maiúsculas. São utilizadas em três contextos: I. no início de cada verso; II. nos casos em que as normas ortográficas atuais prescrevem seu uso; III. quando aparecem com função enfática nos manuscritos.
9. Modernizamos a grafia das palavras. Exceção foi feita aos casos em que a modernização causaria danos para a regularidade métrica do poema ou quando representasse alteração sonora sensível.
10. Utilizamos apóstrofos para indicar elisão vocálica.

EDIÇÃO DE FONTES PRIMÁRIAS:

Fontes Manuscritas:

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (USP) – *Flores do Parnaso*, v.5

(p.2)

Pinhou-se a Luta
 Fletis formosa
 Sendo Vainosa
 Desembarcar.

Seguiu os passos
 Com Matas e Fitas
 Da Linda Fita
 Do bravo Mar.

Poros Amantes
 De Mau fragor.
 No lindo Vento,

Por o lito giras
 Duas Sapeiras
 De preto tal:

Que o Céu e a Terra,
 Flores e Estrelas
 Não tem que a Ellas
 Pôssam igualar.

Astros que influem
 Todo o mau mal.

Braveas Mosquetas
 Vermelhas Flores
 Sobre as Minozas
 Tais traceis.

Mas disfarçando
 Terras Carinhos
 Cruéis Espinhos
 Valla Escandais.

Traidoras Amigas
 Com que offendes.

(p.3)

Perlas finas
 Encastadas
 Entre granados
 Nalva unida.
 Portas do Cofre
 De tais Viguetas
 Brazas abertas
 Fallando abriz.
 Tristes Amantes
 Oros o Sentir.
 Fino Alabastro
 De marcialillo
 Sustenta o peso
 De tanto Cês
 Descobre as Cuias
 Por mais bellas
 Da Natureza
 Nobil Cês.
 Inipio tuez Dotes
 Amor te des.
 Crescem No peito
 Douz vapores
 Os Movimentos
 Do Respirar
 Onde Amor mora
 Os Cruzesellos:
 Quem pode Vellos
 Ser os Amas.
 De Amor as Setas
 La Uno que brar.

(p.4)

Só na Cintura
 Por delgada
 Não teres nada
 Que retratar.
 Ospe por breves
 Nem fado fadas,
 Quero por elles
 Mundo passar.
 Quisito te viro
 E não de adorar.

Retracto 2.^o de Annarda.

Formosa Annarda,
 Não és tão bella
 No Céu a Estrella
 No Campo a Flor.
 He justo que arda,
 Formosa Annarda
 Quem te conhece
 De puro Amor.
 Vidas aspiras
 O teu favor.

(p.5)

São teus Cabellos
 Livros de Enlaidas
 Os saltos traços
 Do Louro Sol.
 Fugi Pastores
 Que o Lugar vedas
 Abre-las vedas
 Estende Amor.
 A de Enlaidas
 Qualquer que for.
 A brancas Cabellos
 Gentil Pastora,
 Parou a Aurora
 No Claro Céu.
 Os Concertos
 Com Luzes bellas
 Duas Estrellas
 Resplandecer.
 A todas duas
 Assim dizer.
 As Apucenas,
 Juntas Com Rimas
 São Mulheres
 Faus Estas.
 São Confundidas
 São Disturbadas
 Que separadas
 Já não são.
 Quanto te brigo
 Assim diras.

(p.6)

Na Linda boca
 Morao por Centro
 Serolas dentro
 Fora Rubio.
 Se as duas vozes
 Quir dezejo
 As Pratas Ojo
 Della Salir.
 A todos Ocos
 Dizer affirm.
 Novel Columna
 De grande Vera
 Tas Linda Cyphora
 Em se sustem
 Por em se attento
 Reparo nella
 Ainda mais bella
 A base tem.
 Dizerem todos
 Quanto se vem.
 Apetecido
 Cruel e Estrito
 Carcere o peito
 Das Almas e
 Sumatás e pa
 Jemil figura
 Breve Cintura
 Pequeno pé.
 Cinto Elido
 Quanto se ve.

(p.7)

Retrato 3.^o de Josina

Que Lizinha
Não, não me obriga
Nem fazs que eu diga
Paião de Amor
Não minto Ninfa
Nem Divindade
Dema a Verdade
O seu favor.

O que julgarem
Que a dita é fina
Veja Josina
Valerá depois
Que isto é Retrato
Eu sou Pintor.

O seus Cabellos
De seda finas
Dão novos bris
A qualquer flor
Preto por fitas
De prata, e de ouro
Cabelo e Resmoro
Vende o valor.

O que julgarem: 182

(p.8)

Os bellos alas
 D'Alma janellas
 Nao tem de Estrellas
 O esplendor.
 Mas sem fallarem
 Dize com Graua
 Quanto se papa
 No interior.
 O que julgarem 8.^a
 As duas faces
 Bellas, Mimoras
 Tarnens, e Rozas
 Nao tem na Cor.
 Mas a Cor d'ellas
 Que a Rosa inveja
 Nao sei qual seja
 Sei que e auctor.
 O que julgarem 8.^a
 Pintar he a Coia
 Farnelia Louco
 Coras e poucos
 Rubins por.
 Saibam a Laura
 Pelos effeitos
 Nao na ospeitos
 Centro de ardor.
 O que julgarem. 8.^a

(p.9)

Navidas Cristas
 Cali Sinceras
 Sobre as Cyphras
 Que move o Amor
 Que a defendellas
~~Apelidos~~ Capricios
 Andas Capidos
 Sempre ao redor.
 O que julgarão vs.
 Do mais que crebro
 Peda decerto
 Ninguem intende
 Ser sabedor.
 Si depois saia
 Que aonde se afenta
 Logo se benta
 O Forte e a Flor.
 O que julgarão. Ba

Retrato de
 Sikis

(p.10)

Filla Ninfá do Mondego
 Junto ao Pejo a Belmarim
 Matou-me, mas por meu gosto,
 Ninguém tenta do de mim.
 O Sol formou-me as Cabellos
 Que me prenderam a mim.
 Se eu quis engravidar tão doce
 Ninguém tenta do de mim.
 Na branda terra de Luzern
 Puro Cristal e jasmim,
 Nos seus reflexos me cago
 Ninguém tenta do de mim.
 Os seus Olhos são dois astros
 Que influem sobre o meu firm,
 Se ella me forem furadas
 Ninguém tenta do de mim.
 Sobre as falas sempre enquerro
 Cuido a Maquieta do Carmim
 Se eu notrer minha Campanha
 Ninguém tenta do de mim.
 Corre o sangue, caonde se gella
 Contra os labios de Rubim
 Se eu me abraço com seu inundo
 Ninguém tenta do de mim.

(p.11)

A hora Vus desouso
 He de precioso Marfim,
 Ou Ma a fague, ou Ma despreze
 Ninguém terla do de mim.
 O Nio do peito por fora
 Ouve o Mito do setin,
 Se Ele exonde Eu' abra fora
 Ninguém terla do de mim.
 O d'auz Oullaroz que brota
 Das Montanhas deu de feno,
 Se São Pinaz, e Cusou feno
 Ninguém terla do de mim.
 Dizem quantos a Cordeuon
 Que o Genio e de Eu' serafim
 Se for do Corriço ingrata
 Ninguém terla do de mim.
 Seja terra, ou seja Equiva
 Dado della marmo a firm,
 Ou Ma Mate, ou Ma de brila
 Ninguém terla do de mim.

(p.12)

Retracto 5.^o
de
Nize.

Não podes o E Nize,
Nem teu Pintor:
Quem sel fulta me
Quem taia a cor.
Eu não me albevo
Pintete Amor.

Via apintar-te
Negros Cabellos
Clara, de Zella
Me devrou.
A cor da Noute
Serena, e bella
Sem Eu, e bella
Não a justou.

Qual cor na testa
Gastar se deve
Se ao bella a neve
Preta ficou.
Cupido acerte
Qual tinta cabe,
Que elle só sabe
Donde a tirou
Eu não me albevo.

(p.13)

Arco que ao Mundo
 Luto protesta
 Olla que Enxprasta
 Luto ao Sol.
 Deve juratallas,
 Nizi Formosa,
 Não mais minora,
 Melhor Pintor.

Eu não me atrevo. 88.

Oi para as faces
 Jardim de Flora,
 Campos, e Aurora
 Nada barba.

Não auto tintas
 Com não tembo
 Entre no corpo
 Mais digno Ductor.

Eu não me atrevo. 89.

Sabida a arte
 Almas e lhas
 Amor as Graus
 Dignidade.

Se as finas Perlas,
 Aos Rubins aló
 Tão o Ductor
 De Monte Cor

Eu não me atrevo. 90.

(p.14)

Seve Coallada
 Ojo Noquito
 Vinto no Offito
 Canaz, e ardor.
 Salvar Contrarios
 Pintar-te fora
 Pinte-te Embora,
 Quem te formou
 Eu não me atrevo. H.

Cintura breve,
 Que encerra, e Encobre.
 Abre mais Nobre
 Que o Cão Creu.
 Pintar não pode
 Por mais que Estude
 Não pinto o ude,
 Não pintor.
 Eu não me atrevo. H.

Se o mais que Crendas
 O Rize Ufana
 Crese em Diamma
 o Caador.
 Feliz seria,
 E inutil era
 A mão que Em ferra
 o transformou.
 Eu não me atrevo.

(p.15)

Quam laetare,
 Quam optare venate
 Quam laetare venate
 De qua tal flor.
 Ibi a laetare
 De formosiora
 Non de a pittura
 Nam de elegia.
 Et quas ma aliter
 Vint te Amor.

Retracto 6^o de Silenna

O quem pudera cupar se,
 Formosa Silenna, o quem
 Das prizeres, que os teus cabelos
 Tendo a mim calha limo.
 O quem quebrara as cadeas,
 O quem me deu o Equivo!
 Quam contraria o reflexo,
 Quam da clara temalim.
 Deixara de ficar ego
 Da Cris e Vazas tambem
 O quem antes terras era
 Formosa Silenna, o quem!

(p.16)

Vendo as tuas formosas orelhas,
 Linda Filizinha, Plingueiro
 Escapou ainda das Armas
 Que ao traveco Amor convém.
 O Quem curara as feridas,
 Sepoder curar-se, o Quem.
 Das flores das tuas faces
 Em Confusão tropa bem
 Curar o Melas Abelhas
 E quem breia também.
 O Quem já que por ti morre
 Morrerá contente, o Quem
 Natua boca Mimosa
 Curado que te quer bem
 Pulado como em tesouro
 Poderá dezeras ter.
 O Quem pudera Vauvallo
 Porquê que elegase, o Quem
 O Quem No teu branco peito
 Formosa Filizinha, o Quem
 Reporrimos Eis Maladores
 Mentoz, que Não e Veri
 O Quem fora tuó ditoso,
 Que atanto elegase, o Quem

(p.17)

Embaraca o teu Vermelho,
Que não passará mais além
Aqui deseja que Equadrineado
Tudo o que os Olhos Não Vem.
O Equivoque em Cor de penfallo.
Poderá goralle, o Equivoque!

Transcrição Conservadora

Galaria

de

Almeno. =

Retracto 1º.

de

Armania

autrement

dit Alvarenga

{Peixoto}

Armania Bella,

Gentil Pastora:

Ah!... Quem te adora

Mil razoens tem.

Assim tu foras

(05)

Menos ingrata:

Quem te retrata

Conhecêo bem.

Eu pinto as Cores

Dirão de quem.

(10)

Os teus Cabellos

Não são thesouros

Dos metaes Louros

Do rico Ofir.

Mas são da maça

(15)

Do Sol irado

Quando abrazado

Toca o Zenith.

Eu fiquei Cégo

Logo que os vi:

(20)

Pintou-te a testa

(p.2)

Thetis formosa

Vindo raivosa

Dezembracar.

Segues os passos

(25)

Com maravilha

Da Linda Filha

Do bravo Mar.

Temei Amantes

De naufragar.

(30)

No lindo rosto,

Por olhos giras

Duas saphiras

De preço tal:

Que o Céu, e a Terra,	(35)	
Flores, e Estrellaz		
Não tem, que a ellas ¹		
Possa igualar.		
Astros que influem		
Todo o meu mal.	(40)	
Branças Mosquetaz		
Vermelhaz Rozas		
Sobre as mimozas		
Faces trazeis.		
Mas disfarçando	(45)	
Ternos carinhos		
Crueis espinhos		
Falça escondeis.		
Traidoras armaz		
Com que offendeis.	(50)	
Perolas finas		(p.3)
Encastoadas		
Entre Granadas		
Na boca uniz:		
Portas do Cofre	(55)	
De taes riquezas		
Brazas acezas		
Fallando abriz.		
Tristes Amantes		
Vos o sentis.	(60)	
Fino Alabastro		
De mancha illezo		
Sustenta o pezo		
De tanto Céu		
Descobre as Veias	(65)	
Por maiz belleza		
Da Natureza		
O subtil Vêo.		
Impio taez Dotes		
Amor te deo.	(70)	
Crescem no peito		
Douz aposentoz		
Cos movimentos		
Do respirar		
Onde Amor mora	(75)	

¹ É possível ler o “e” inicial como maiúsculo. No entanto, como a breve análise paleográfica que pudemos realizar não foi suficiente para suprir essa dúvida, e devido à diferença entre esse grafema e o que inicia a palavra “Estrellaz” no verso anterior, optamos por mantê-lo minúsculo.

E os Crueis Zellos:

Quem pode vellos

Sem os amar.

De Amor as settas

Lá² vão quebrar. (80)

Só na Cintura

(p.4)

Por delicada

Não tenho nada

Que retractar.

E os pes por breves (85)

Nem fallo nelles,

Quero por elles.

Mudo passar.

Quantos te virem

Te hão de adorar. (90)

² Não é possível afirmar categoricamente a existência deste acento, pela existência de um borrão neste verso. Efetivamente há algo que liga o topo da letra “L” com o topo de “a”, podendo ser um acento ou apenas um pouco de tinta que escorreu no processo de escrita. Na dúvida, optamos pela grafia mais atual da palavra.

Retracto 2º.
de
Annarda.

Formosa Annarda,³

Não he tão bella
No Céu a Estrella
No Campo a Flor.

He justo que arda, (05)

Formosa Annarda
Quem te conhece
De puro amor.

Todos sospirão
O teu favor. (10)

São teus Cabellos

(p.5)

Livres de ensaios
Os soltos raios
Do Louro sol.

Fugi Pastores (15)

Que o Lugar vedes
Aonde as redes
Estende Amor.

Ha de enlaçar-te
Qualquer que for. (20)

A branca testa,

Gentil Pastora,
Parece a Aurora
No claro Céu.

E so concente (25)

Com Luzes bellas
Duas Estrellas
Resplandecer.

A todos Ouço
Assim dizer. (30)

As Assucenas,

Juntas com Rozas
Nas melindrosas
Faces estão.

Tão confundidas (35)

³ Antes do início deste verso, há um floreio que não retratamos aqui, mas que se estende até o início do terceiro verso, na lateral esquerda da página.

Tão misturadas ⁴		
Que separadas		
Jamaiz serão.		
Quantos te virem		
Assim dirão.	(40)	
Na linda boca		(p.6)
Morão por Centro		
Perolas dentro		
Fora Rubis.		
Se as doces vozes	(45)	
Ouvir dezejo		
As Graças vejo		
D'ella sahir.		
A todos Ouço		
Dizer assim.	(50)	
Movel Columna		
De branda Cera		
Tão Linda Esphera ⁵		
Em si sustem		
Porem se attento	(55)	
Reparo n'ella		
Ainda maiz bella		
A baze tem.		
Dizem-no todos		
Quantos te vem.	(60)	
Apetecido		
Cruel, e Estreito ⁶		
Carcere o peito		
Das Almaz hé.		
Rematão essa	(65)	
Gentil figura		
Breve Cintura		
Pequeno pé.		
E isto he tudo		
Quanto se ve.	(70)	

⁴ Neste verso, há uma rasura. Aparentemente, o copista escreveria o verso com o mesmo recuo do anterior, mas percebeu o seu erro após ter escrito apenas a inicial "T". Corrigiu o deslize apenas escrevendo o verso no alinhamento adequado, o que faz com que o fim do grafema "m", de "misturadas", coincida com uma letra "T" que pode prejudicar a leitura do fac-símile. Isso é indício de que o alinhamento dos versos apresenta algum significado neste manuscrito.

⁵ Apesar desse "e" ser grafado como os que consideramos minúsculos até este ponto, cremos haver uma diferença significativa de tamanho neste caso que justifica a sua leitura como maiúsculo.

⁶ Mesmo caso indicado na nota anterior.

Retracto 3º.

(p.7)

de

Josina

Doce Lizonja

Não, não me obriga,
Nem faz que eu diga
Paixão de Amor.

Não pinto Ninfa (5)
Nem Divindade
De me a Verdade
O seu favor.

Os que julgarem,
Que a tinta he fina. (10)
Vejão Jozina
Fallem depois,
Que isto he Retracto,
Eu sou Pintor.

Os seus Cabellos (15)

De seda fios
Dão novos brios
A qualquer flor
Prezos por fitas
De prata, e de ouro (20)
Todo o thesouro
Perde o valor.

Os que julgarem: [Etc.]

Os bellos olhos (p.8)

D'Alma janellas (25)
Não tem de Estrellas
o Resplendor.
Mas sem fallarem
Dizem com Graça
Quanto se passa (30)
No interior.

Os que julgarem [etc.]

As duas faces

Bellas, mimosas
Jasmins, e Rozas (35)
Não tem na cor:
Mas a cor d'ellas
Que a Roza inveja
Não sei qual seja,

Sei que he melhor.	(40)	
Os que julgarem [etc.]		
Pintar-lhe a boca		
Farmehia Louco		
Coraes he pouco		
Rubins peor.	(45)	
Saibasse a Cauza		
Pelos effeitos		
Sintão-na os peitos		
Centro de ardor.		
Os que julgarem [etc.]	(50)	
Havidas Vistas		(p.9)
Cahi sinceras		
Sobre as Espheras		
Que move o Amor		
Que a defendellas	(55)	
Andão Cup Jo Apercebidoz ⁷		
Andão Cupidos		
Sempre ao redor.		
Os qui julgarem [etc.]		
Do mais que encobre	(60)	
Tella decente		
Ninguem intente		
Ser Sabedor.		
Só dos pes saiba,		
Que aonde os assenta	(65)	
Logo rebenta o ⁸		
A Fonte e a Flor.		
Os que julgarem. [etc.]		

⁷ É bastante difícil definir quais são os grafemas exatos que estão abaixo da rasura. Aparentemente, o copista começou a escrever o verso seguinte no lugar deste e, percebendo o erro, tentou copiar o verso correto sobre o erro. Parece ter escrito “Andão Cup” e, então, tentou alterar o “n” para “p”, escrevendo “Aperce” sobre “Andão”, e algo que não conseguimos dissociar sobre “Cup”. Por fim, decidiu riscar tudo isso e escrever ao lado o verso adequado, ainda assim deixando uma rasura considerável que parece ser um “o” sobre a letra “a”, que inicia este verso.

⁸ No manuscrito, lemos “rebenta o”, mas essa leitura não faz sentido. Conjecturamos se tratar do verbo rebentar, conjugado na terceira pessoa do plural “rebentão”.

Retracto 4º

de

Fillis

- Fillis Ninfa do Mondego (p.10)
 Junto ao Tejo a vella vim
 Matou-me, mas por meu gosto,
 Ninguém. tenha do de mim.
- O Sol formou-lhe os Cabellos (5)
 Que me prenderão a mim, .
 Se Eu gemo em prisoenz tão doce
 Ninguém tenha dó de mim.
- Na branca testa reluzem (10)
 Puro Cristal, e jasmin,
 Se os seus reflexos me cegão
 Ninguém tenha dó de mim.
- Os seus Olhos são dois Astros (15)
 Que influem sobre o meu fim,
 Se elles me forem funestos
 Ninguém tenha dó de mim.
- Sobre as faces sempre em guerra (20)
 Vive a Mosqueta, e o Carmim
 Se Eu morrer nesta Campanha
 Ninguém tenha do de mim.
- Corre o Sangue, e aonde se gella
 Forma os Labios de Rubin
 Se Eu me abraço em seus mundos⁹
 Ninguém tenha do de mim.
- A boca rico thesouro (25) (p.11)
 He de precioso marfin,
 Ou me afague, ou me despreze
 Ninguém tenha do de mim.
- O Vêo do peito por fora¹⁰ (30)
 Vence o mimo do Setin,
 Se Elle esconde hũa alma fera¹¹
 Ninguém¹² tenha do de mim.

⁹ A inicial de “mundos” é cortada ao meio, por algum deslize de escrita. Isso poderia levar algum leitor a interpretá-la como “in”. Descartamos essa hipótese por não fazer sentido com o resto do verso.

¹⁰ Parece que havia uma vírgula aqui, que foi rasurada ou ao menos encoberta pelo “d” em “do Setin”, no verso seguinte.

¹¹ “Alma fera” grafadas no manuscrito como uma só palavra, com um ponto sobre o segundo “a”, para o qual não conseguimos achar justificativa de existência.

¹² Há uma rasura nesta palavra. Provavelmente, o copista escrevera “Nim” e depois optou por substituir o “m” pelo “n”, grafando um “g” maior do que o normal para encobrir metade da nasal.

Os douz Vulcanoz, que brotão
 Das montanhaz de Alfenin,
 Se são Piraz, e Eu Sou Feniz (35)
 Ninguem¹³ tenha do de mim.

Dizem quantoz a Conhecem
 Que o Genio he de hũ serafin
 Se for só Comigo ingrata
 Ninguẽ tenha do de mim. (40)

Seja terna, ou seja Esquiva
 Gosto d'ella mesmo assim,
 Ou me mate, ou me de vida
 Ninguem tenha do de mim.

¹³ Ao que parece, o copista esqueceu de escrever o “g”, grafando “Nimuem”, e rasurou o M para que se lesse “Ninguem”.

Retracto 5°.

(p.12)

de

Nize.

Não posso, oh Nize,

Ser teu Pintor:

O pinsel falta-me

Desmaia a cor.

Eu não me atrevo

(5)

Pinte-te Amor.

Hia a pintar-te

Negros Cabellos

Chama de Zellos

Me devorou.

(10)

A cor da Noute

Serena, e bella

Sem hũa Estrella

Não ajustou,

Eu não me atrevo [etc.]

(15)

Qual cor na testa

Gastar-se deve

Se ao vella a neve

Preta ficou.

Cupido acerte

(20)

Qual tinta Cabe,

Que elle só sabe

Donde¹⁴ a tirou

Eu não me atrevo.

Arcos que ao Mundo

(25)

(p.13)

Lutos protestão

Olhos que Emprestão

Luzes ao Sol.

Deve pintallos,

Nizi Formoza,

(30)

Mão maiz mimosa,

Melhor Pintor.

Eu não me atrevo. [etc.]

Vi para as faces

Jardinz de Flora,

(35)

Campos, e Aurora

Nada bastou.

¹⁴ Há uma rasura onde está escrito o “D”. Não conseguimos ler o que estaria grafado por trás.

Não acho tintas Cores não tenho Entre no empenho Mais digno Auctor. Eu não me atrevo. [etc.]	(40)	
Na boca aonde Almas enlaças Amor as Graças Depositou. Se as finas Perolas, Aos Rubinz ato Fica o Retracto De Morte Cor Eu não me atrevo [etc.]	(45)	
Neve Coalhada Vejo no peito Sinto no Efeito Chamaz, e ardor. Salvar Contrarioz Pintar-te fora Pinte-te ¹⁵ Embora, Quem te formou Eu não me atrevo: [etc.]	(50)	(p.14)
Cintura breve, Que encerra, e Encobre A alma maiz nobre Que o Céu Creou. Pintar não pode Por mais que Estude Hũ pinsel rude, Hũ máo Pintor. Eu não me atrevo. [etc.]	(55)	
Se o mais que escondes Oh Nize Ufana Visse em Dianna O Caçador. Feliz seria, Hinutil era A mão que em fera O transformou. Eu não me atrevo.	(60)	
Quem haver pode,	(65)	
	(70)	
	(75)	
		(p.15)

¹⁵ Há um pingo sobre o “e”, mas de fato parece estar escrito um “e” e não um “i”.

Que os pes retracte (80)
Que são remate
De hũa tal Flor.

Sobes a hũ ponto
De Formosura
Aonde a pintura (85)
Nunca chegou.
Eu não me atrevo
Pinte-te Amor.

Retracto 6º de Filenna

Oh quem podera Escapar-se,
Formosa Filenna, oh quem
Das prizoenz, que os teuz cabellos
Tecido á minh'alma tem.
Oh quem quebrara as cadeas, (5)
Oh quem mil vezes, oh quem!

Quem Evitára os reflexos,
Que da clara testa vem,
Deixára de ficar cégo
Da Vista, e razão tambem (10)
Oh quem antes te não vira
Formosa Filenna, oh quem!

Vendo os teus formosos olhos, (p.16)
Linda Filenna, Ninguém
Escapou ainda das Armas (15)
Que ao traveço Amor convem.
Oh quem Curára as feridas,
Se podem Curar-se, oh quem!

Das flores das tuas faces
Em confuza tropa vem (20)
Chupar o Mel as Abelhas
Oh quem viera tambem.
Oh quem ja que por ti morre
Morrera Contente, oh quem!¹⁶

Na tua boca Mimosa (25)
Cupido que te quer bem
Fechados, como em thesoiro
Todos os dezejos tem.
Oh quem podera rouballo
Por maiz que chorasse, oh quem!¹⁷ (30)

Oh quem no teu branco peito
Formosa Filenna, oh quem
Reprimira hũs matadores
Alentoz, que vão, e vem
Oh quem fora tão ditoso, (35)

¹⁶ Não é possível ler o acento no fac-símile devido a uma falha de digitalização, mas a exclamação se encontra no manuscrito.

¹⁷ Mesmo problema da nota anterior.

Que a tanto chegasse, oh quem!¹⁸
Embaraça o teu respeito, (p.17)
Que não passem maiz alem
Hũs dezejos que Esquadrinhão
Tudo o que os olhos não vem. (40)
Oh quem em vez de pensallo
Podera gozallo, oh quem!

¹⁸ Idem, mas agora também acontece com o “m”, de “quem”.

Transcrição Modernizada

Galeria

de

Almeno.

autrement

dit Alvarenga

{Peixoto}

Retrato 1º,

de

Armânia.

Armânia Bela,

Gentil Pastora;

Ah!... Quem te adora,

Mil razões tem.

Assim, tu foras

(05)

Menos ingrata;

Quem te retrata

Conheceu bem.¹⁹

Eu pinto as Cores,

Dirão de quem.

(10)

Os teus Cabelos

Não são tesouros

Dos metais Louros

Do rico Ofir²⁰.

Mas são da maça

(15)

Do Sol irado

Quando abrasado

Toca o Zenite²¹.

Eu fiquei Cego

Logo que os vi.

(20)

Pintou-te a testa

(p.2)

Tétis formosa,

¹⁹ “Conhecêo”, no manuscrito. Nos parece que seria mais adequado ao sentido modernizar como “conhece-o”, mas o acento sobre o último “e” nos força a ler a palavra como oxítone e, portanto, nos impede de modernizá-la dessa forma.

²⁰ Ofir é uma personagem bíblica. Em *Gênesis*, 10, 21-29, Ofir é indicado como bisneto de Salé, neto de Sem, primogênito de Noé. Seu nome aparece no texto bíblico sempre associado ao mais fino ouro, como se nota no Oráculo contra Babilônia, em *Isaías* 13,12: “Farei com que o homem se torne mais raro que o ouro, mais difícil de encontrar que o finíssimo ouro de Ofir”. A imagem serve, neste poema, para intensificar a força da beleza de Armânia.

²¹ O *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa* admite o uso da palavra como paroxítone e proparoxítone. Modernizamos como paroxítone para evitar a quebra rítmica e porque cremos estar mais próxima da pronúncia pretendida pelo manuscrito.

- Vindo raivosa
Desembarcar.
 Segue os passos (25)
Com maravilha
Da Linda Filha
Do bravo Mar.
 Temei, Amantes,
 De naufragar. (30)
- No lindo rosto,
 Por olhos giras
 Duas safiras
 De preço tal,
 Que o Céu e a Terra (35)
Flores e Estrelas
Não têm, que a elas
Possa igualar.
 Astros que influem
 Todo o meu mal. (40)
- Branças Mosquetas,
 Vermelhas Rosas,
 Sobre as mimosas
 Faces trazeis.
 Mas, disfarçando (45)
Ternos carinhos,
Cruéis espinhos,
Falsa, escondeis.
 Traidoras armas,
 Com que ofendeis. (50)
- Pérolas finas, (p.3)
 Encastoadas,
 Entre Granadas
 Na boca unis;
 Portas do Cofre (55)
De tais riquezas,
Brasas acesas,
Falando, abris.
 Tristes Amantes
 Vós o sentis. (60)
- Fino Alabastro,
 De mancha ileso,
 Sustenta o peso
 De tanto Céu;
 Descobre as Veias (65)
Por mais beleza,

Da Natureza
 O sutil Véu.
 Ímpio, tais Dotes
 Amor te deu. (70)

Crescem no peito
 Dois aposentos,
 C'os movimentos
 Do respirar,
 Onde Amor mora, (75)
 E os Cruéis Zelos;
 Quem pode vê-los
 Sem os amar?
 De Amor as setas
 Lá vão quebrar. (80)

Só na Cintura, (p.4)
 Por delicada,
 Não tenho nada
 Que retratar.
 E os pés, por breves, (85)
 Nem falo neles;
 Quero, por eles,
 Mudo passar.
 Quantos te virem
 Te hão de adorar. (90)

Retrato 2º,
de
Anarda.

Formosa Anarda,²²

Não é tão bela

No Céu a Estrela,

No Campo a Flor.

É justo que arda, (05)

Formosa Anarda,

Quem te conhece,

De puro amor.

Todos suspiram

O teu favor. (10)

São teus Cabelos

(p.5)

Livres de ensaios,

Os soltos raios

Do Louro sol.

Fugi, Pastores, (15)

Que o Lugar vedes

Aonde as redes

Estende Amor.

Há de enlaçar-te,

Qualquer que for. (20)

A branca testa,

Gentil Pastora,

Parece a Aurora

No claro Céu.

E só consente, (25)

Com Luzes belas,

Duas Estrelas

Resplandecer.

A todos Ouço

Assim dizer. (30)

As Açucenas,

Juntas com Rosas,

Nas melindrosas

Faces estão.

Tão confundidas, (35)

²² Antes do início deste verso, há um floreio que não retratamos aqui, mas que se estende até o início do terceiro verso, na lateral esquerda da página.

Tão misturadas, ²³ Que separadas Jamais serão. Quantos te virem, Assim dirão.	(40)	
Na linda boca		(p.6)
Moram, por Centro, Pérolas dentro, Fora, Rubis. Se as doces vozes Ouvir desejo, As Graças vejo Dela sair. A todos Ouço Dizer assim.	(45) (50)	
Móvel Coluna		
De branda Cera, Tão Linda Esfera Em si sustém. Porém, se atento Reparo nela, Ainda mais bela A base tem. Dizem-no todos Quantos te veem.	(55) (60)	
Apetecido,		
Cruel e Estreito Cárcere, o peito Das Almas é. Rematam essa Gentil figura Breve Cintura, Pequeno pé. E isto é tudo Quanto se vê.	(65) (70)	

²³ Neste verso, há uma rasura que indica a relevância do alinhamento dos versos neste manuscrito. Sobre isso, Cf. nota 4.

Retrato 3º,
de
Josina.

(p.7)

Doce Lisonja

Não, não me obriga,
Nem faz que eu diga
Paixão de Amor.

Não pinto Ninfa, (05)
Nem Divindade;
Dê-me a Verdade
O seu favor.

Os que julgarem
Que a tinta é fina, (10)
Vejam Josina,
Falem depois;
Que isto é Retrato,
Eu sou Pintor.

Os seus Cabelos, (15)

De seda fios,
Dão novos brios
A qualquer flor.

Presos por fitas
De prata e de ouro, (20)
Todo o tesouro
Perde o valor.

Os que julgarem
(Que a tinta é fina,
Vejam Josina, (25)
Falem depois;
Que isto é Retrato,
Eu sou Pintor.)²⁴

Os belos olhos, (p.8)

D'Alma janelas, (30)
Não têm de Estrelas
O Resplendor.

Mas, sem falarem,
Dizem com Graça
Quanto se passa (35)

²⁴ Decidimos copiar, nesta modernização, todo o refrão abreviado no manuscrito. A parte calafetada foi posta entre parêntesis.

No interior.

Os que julgarem
 (Que a tinta é fina,
 Vejam Josina,
 Falem depois; (40)
 Que isto é Retrato,
 Eu sou Pintor.)

As duas faces,

Belas, mimosas,
 Jasmins e Rosas (45)
 Não têm na cor.

Mas a cor delas,
 Que a Rosa inveja,
 Não sei qual seja,
 Sei que é melhor. (50)

Os que julgarem
 (Que a tinta é fina,
 Vejam Josina,
 Falem depois;
 Que isto é Retrato, (55)
 Eu sou Pintor.)

Pintar-lhe a boca

Far-me-ia Louco,
 Corais é pouco,
 Rubins pior. (60)

Saiba-se a Causa
 Pelos efeitos,
 Sintam-na os peitos,
 Centro de ardor.

Os que julgarem (65)
 (Que a tinta é fina,
 Vejam Josina,
 Falem depois;
 Que isto é Retrato,
 Eu sou Pintor.) (70)

Ávidas Vistas,

(p.9)

Caem sinceras²⁵
 Sobre as Esferas

²⁵ Modernizamos “Cahi sinceras” para “Caem sinceras”, corrigindo o problema de concordância e, por tabela, de métrica.

Que move o Amor.
 Que a defendê-las, (75)

Apercebidos,

Andam Cupidos

Sempre ao redor.

Os que julgarem

(Que a tinta é fina, (80)

Vejam Josina,

Falem depois;

Que isto é Retrato,

Eu sou Pintor.)

Do mais, que encobre (85)

Tela decente,

Ninguém intente

Ser Sabedor.

Só dos pés saiba,

Que aonde os assenta, (90)

Logo rebentam

A Fonte e a Flor.

Os que julgarem

(Que a tinta é fina,

Vejam Josina, (95)

Falem depois;

Que isto é Retrato,

Eu sou Pintor.)

Retrato 4º,
de
Filis.

Filis, Ninfa do Mondego,		(p.10)
Junto ao Tejo, a vê-la vim.		
Matou-me, mas por meu gosto.		
Ninguém tenha dó de mim.		
O Sol formou-lhe os Cabelos,	(5)	
Que me prenderão a mim.		
Se Eu gemo em prisões tão doces,		
Ninguém tenha dó de mim.		
Na branca testa, reluzem		
Puro Cristal e jasmim.	(10)	
Se os seus reflexos me cegam,		
Ninguém tenha dó de mim.		
Os seus Olhos são dois Astros,		
Que influem sobre o meu fim.		
Se eles me forem funestos,	(15)	
Ninguém tenha dó de mim.		
Sobre as faces, sempre em guerra,		
Vive a Mosqueta e o Carmim.		
Se Eu morrer nesta Campanha,		
Ninguém tenha dó de mim.	(20)	
Corre o Sangue, e aonde se gela,		
Forma os Lábios de Rubin.		
Se Eu me abraso em seus mundos,		
Ninguém tenha dó de mim.		
A boca, rico tesouro,	(25)	(p.11)
É de precioso marfim.		
Ou me afague, ou me despreze,		
Ninguém tenha dó de mim.		
O Véu do peito, por fora,		
Vence o mimo do Cetim;	(30)	
Se Ele esconde uma alma fera,		
Ninguém tenha do de mim.		
Os dois Vulcanos, que brotam		
Das montanhas de Alfenim,		
Se são Piras, e Eu Sou Fênix,	(35)	
Ninguém tenha dó de mim.		
Dizem, quantos a Conhecem,		
Que o Gênio é de um serafim.		
Se for só Comigo ingrata,		

Ninguém tenha dó de mim. (40)
Seja terna ou seja Esquiva,
Gosto dela mesmo assim.
Ou me mate, ou me dê vida,
Ninguém tenha dó de mim.

Retrato 5º, (p.12)
de
Nise.

Não posso, oh Nise,
Ser teu Pintor:
O pincel falta-me,
Desmaia a cor.
Eu não me atrevo; (5)
Pinte-te Amor.

Ia a pintar-te
Negros Cabelos,
Chama de Zelos
Me devorou. (10)
A cor da Noite
Serena e bela,
Sem uma Estrela,
Não ajustou.
Eu não me atrevo; (15)
(Pinte-te Amor.)²⁶

Qual cor na testa
Gastar-se deve,
Se, ao vê-la, a neve
Preta ficou? (20)
Cupido acerte
Qual tinta Cabe,
Que ele só sabe
Donde a tirou.
Eu não me atrevo.²⁷ (25)

Arcos que ao Mundo (p.13)
Lutos protestam,
Olhos que Emprestam
Luzes ao Sol.
Deve pintá-los, (30)
Nise Formosa,
Mão mais mimosa,
Melhor Pintor.
Eu não me atrevo;
(Pinte-te Amor.) (35)

Vi, para as faces,

²⁶ Calafetamos, também nesta modernização, o refrão abreviado no manuscrito.

²⁷ Não há indicações no manuscrito de que haja a repetição do refrão nesta estrofe. Provavelmente, trata-se de um lapso do copista, mas mantivemos como lá se encontra.

Jardins de Flora,
 Campos e Aurora;
 Nada bastou.
 Não acho tintas, (40)
 Cores não tenho;
 Entre no empenho
 Mais digno Autor.
 Eu não me atrevo;
 (Pinte-te Amor.) (45)

Na boca, aonde
 Almas enlaças,
 Amor as Graças
 Depositou.
 Se as finas Pérolas (50)
 Aos Rubins ato,
 Fica o Retrato
 De Morte Cor.
 Eu não me atrevo;
 (Pinte-te Amor.) (55)

Neve Coalhada (p.14)
 Vejo no peito;
 Sinto, no Efeito,
 Chamas e ardor.
 Salvar Contrários, (60)
 Pintar-te fora;
 Pinte-te, embora,
 Quem te formou.
 Eu não me atrevo;
 (Pinte-te Amor.) (65)

Cintura breve,
 Que encerra e encobre
 A alma mais nobre
 Que o Céu Criou.
 Pintar não pode, (70)
 Por mais que Estude,
 Um pincel rude,
 Um mau Pintor.
 Eu não me atrevo;
 (Pinte-te Amor.) (75)

Se o mais que escondes,
 Oh, Nise Ufana,
 Visse em Diana,
 O Caçador
 Feliz seria; (80)

Inútil era
 A mão que em fera
 O transformou.²⁸
 Eu não me atrevo.²⁹
 Quem haver pode (85) (p.15)
 Que os pés retrate,
 Que são remate
 De uma tal Flor...
 Sobes a um ponto
 De Formosura, (90)
 Aonde a pintura
 Nunca chegou.
 Eu não me atrevo;
 Pinte-te Amor.

²⁸ Trata-se de uma referência ao mito de Diana e Acteon, segundo o qual a deusa transforma o caçador em veado, como punição por tê-la visto nua. Esse mito também é revisitado em outro poema atribuído a Alvarenga Peixoto, o soneto “Depois que dos seus cães e caçadores”, presente no Ms. 8610, da BNPT. Aqui, o mito é empregado para amplificar a beleza do corpo de Nise: a perda da natureza humana não é castigo suficiente para tirar a felicidade daquele que pôde ver a sua nudez.

²⁹ Novamente, esta estrofe não indica a repetição do refrão, provavelmente por lapso do copista.

Retrato 6º,
de
Filena.

Oh, quem pudera Escapar-se,
Formosa Filena, oh, quem,
Das prisões, que os teus cabelos
Tecido à minh'alma têm?
Oh, quem quebrara as cadeias? (5)
Oh, quem, mil vezes, oh, quem?!

Quem Evitara os reflexos,
Que da clara testa vêm,
Deixara de ficar cego
Da Vista e razão também. (10)
Oh, quem antes te não vira,
Formosa Filena, oh, quem?!

Vendo os teus formosos olhos, (p.16)
Linda Filena, Ninguém
Escapou ainda das Armas (15)
Que ao travesso Amor convêm.
Oh, quem Curara as feridas,
Se podem Curar-se, oh quem?!

Das flores das tuas faces,
Em confusa tropa vêm (20)
Chupar o Mel as Abelhas;
Oh, quem viera também?
Oh, quem já que por ti morre,
Morrerá Contente, oh, quem?!

Na tua boca Mimosa, (25)
Cupido, que te quer bem,
Fechados, como em tesouro,
Todos os desejos tem.
Oh, quem poderá roubá-lo,
Por mais que chorasse, oh, quem?! (30)

Oh, quem no teu branco peito,
Formosa Filena – oh, quem? –
Reprimira uns matadores
Alentos, que vão e vem?
Oh, quem fora tão ditoso, (35)
Que a tanto chegasse, oh, quem?!

Embaraça o teu respeito, (p.17)
Que não passem mais além
Uns desejos, que Esquadrinham

Tudo o que os olhos não veem.

(40)

Oh, quem, em vez de pensá-lo,

Pudera gozá-lo, oh, quem?!

V.1 (Fl.41)

Segue deley Majory *Majory* 39
 Mestre Lame e *perado* *perado*
 E palle nova flory
 Sobre a sua accion grand, louvada
 Atre de por tua mas da *perado*
 Ma move a *perado* *perado*
 Herdade *perado*
 Augmentada sua *perado*
 Do leroy a grandeza
 Deu se a *perado* *perado*
 E a *perado* *perado*
 Deu se a *perado* *perado*
 A nova terra
 Para *perado* *perado*
 Ou na *perado* *perado*
 Orna a *perado* *perado*
 Deu se a *perado* *perado*
 Ma *perado* *perado*

0004;
 Doc. 12

V.1 (Fl.41v.)

Não lá' barbaro o gera
Que ~~Patto~~ e prudencia não domine
Qd'a terra impira
Que deus pode tudo q' não se ensina
E forte juizo por si mesmo grave
Adem mais q' p'm o fã suave
Prodiga a Natureza
Fundo deffiz ~~de~~ ~~da~~ ~~do~~
Que fer a natureza
Em por n'este Paiz os seus recursos
~~Sua~~ ~~pessoas~~ na riqueza
De q'dosq' mung abundante haure
O povo miravel má que diga
Povo feliz por tem o vós abriga.
Qual fortuna da nãzã
En denga nãzã q' fãtionejta

V.9 (Fl.15)

o imaginario Levante; devindos tambem ser con-
templados no numero daquelles Reis segun Ja-
Luz as Venerandas Leys, para merced a R. M.
de P. May, que humillem^{te} implore, e depre-
ja desde as graças nobres seguintes.

Soneto

O Lar, a doce Mãe das alegrias,
 Oprimido, o Luto, o cinzento do luto,
 Lar que se encontra a proximidade guerre,
 E não ao mundo, as fôrças do lar:

Deixe impressas e abomas Profecias
a Nova Geracao do Cae e Terra,
o Claustro Virginal, e da uniao,
Nave e Porto de Deus, e da salvação:

Pura tem Pousos, e até no meio pleno,
e Mas' Omissão de ag. no' carta
e no' qual a Mudez, e no' meio de um.

Pensate se per Luciano Augusta,
colle vetta, colle altre cose sue,
Gius. di v. Grande, v. Salvia, v. Spina?

L^ts J^r & W^m
Lacoe & Co.
Antony Bourgois—

Transcrição Conservadora

Segue dos teus Maiores [Assinatura] Vol. 1(fl.41)

Illustre Ramo as Solidas pizadas [Assinatura]

Espalha novas flores.

Sobre as Suas accoins grandes, e honradas

Abre ~~da~~ por tua mão da gloria o Templo (5)

Mas move o braço pello Seu e[xem]plo

A herdada Nobreza

Augmenta mas não da merecimento:

Dos herois a Grandeza

Devesce ao b[r]aço, deve-se ao Talento. (10)

E assim foi q[ue]calcando seu destino

Deu Leys ao mundo o C[i]dadão de Arpino

Abra[t]e a nova terra

Para heroicas accoins hũ plano vasto

Ou na pas, ou na Guerra (15)

Orna os triunfos todos do hũ novo f[asto]³⁰

Faze servir aos Castros aos Mendonças

Malhados Tigres Marchetadas Onças.

Não há barbara fera

Que Ra[ção] ^{Vallor}, e a prudencia não domine (20)

Q[uan]dº a Rezão impéra

Que Leão pode haver q[ue] não se ensine?

E o forte jugo por si mesmo grave

A doce mão q[ue] o poem o fás Suave

~~Prodiga a Natureza~~ (25)

~~Fundou neste Pais o seu thezouro~~

Que fez a natureza

Em por neste Pays o seu thezouro

Das pedras na Riqueza³¹

Nas grossas minas abund[a]ntes de'ouro³² (30)

Se o povo miseravel: más que digo

³⁰ A segunda metade deste verso está em condições bastante adversas para a leitura. Lapa entende “teus de um novo fasto”; nos parece bastante claro que haja um “d” no meio da palavra que Lapa lê como “teus. Conjecturamos que se trate de “todos”. Em seguida, nos parece mais viável a leitura como “do” do que como “de”, devido ao formato da vogal. Entre “hũ” e “novo” parece haver algo escrito, mas talvez seja apenas um borrão de tinta, ou uma ligação entre as palavras. A última palavra teve que ser conjecturada quase inteiramente; para isso, nos valem do cotejo do manuscrito com a tradição, propondo “fasto” como leitura adequada.

³¹ Entre este verso e o anterior, há algo escrito e rasurado (acima de “Das pedras”), que não fomos capazes de decifrar.

³² Lemos tanto o apóstrofo, quanto a preposição “de” sem a perda da vogal.

Povo felis pois tem o vosso abrigo.

~~Qual formada nos ares~~

~~Em dença nuvem grossa tempestade~~

~~Qual~~ ^{Ja} sobre os densos ares [Assinatura] (35) (fl.42)

Horrenda tempestade já ~~f[orm]a~~ ^{levantada}

Abre o seÿo dos mares [Assinatura]

Para tragar a Nao'³³despedaçada:

Porem destro o Pilloto arreÿa o pano

Salva o perigo, e remedeia o da[m]no (40)

Assim a Grande Augusta

Que vê o mal com animo Paterno

N[uma] ^{Em} mão ~~sabia~~ ^{prudente}, e Justa

Vem collocar as Redes do Governo.

Eu vejo a Nao' já ~~Liv]r[e] da tormenta~~ ^{do perigo isenta} (45)

buscar o porto Livre da tormenta

A vós florente Ramo

Meus versos mal limados diregia.

*Reconheco a Letra retro, e Segura ser do
proprio punho do Coronel Ignacio*

*Jozé de Alvarenga pelo prefeito conheci-
mento, que da mesma tenho. V[ila] Rica*

15 de Junho 1789 Joze Caetano Cezare Manitti.

³³ Há um acento ao fim de “Nao”, que não deciframos muito bem. Provavelmente, serve para indicar que a vogal deve ser pronunciada de forma aberta, mas é difícil dizer ao certo. Indicamos, aqui, com uma aspa simples.

Soneto _

Vol.9 (fl.15)

A Paz, a doce May das alegrias,
O pranto, o Luto, o dissabor desterra,
Faz que se esconda a criminoza guerra, (03)
E tras ao Mundo os Venturozos dias:
Désce cumprindo eternas Professias
a nova Geração do Ceo á Terra, (06)
o Claustro Virginal se desenserra,
Nasce o Filho de Deos, chega o Mecias:
Busca hum Prezepio, cahe no pobre pheno, (09)
a Mão Omnipotente a q[ue]m não custa
crear mil Mundos ao primeiro asceno.
Bemdita sejais Luzitana Augusta, (12)
cobre o Mar, cobre a Terra hum ceo sereno,
Graças à ti oh Grande, oh Sabia, oh Justa.

Transcrição Modernizada

Segue dos teus Maiores, Vol.1 (fl.41)
 Ilustre Ramo, as Sólidas pisadas;
 Espalha novas flores
 Sobre as Suas ações grandes e honradas.
 Abre, por tua mão, da glória o Templo;³⁴ (5)
 Mas move o braço pelo Seu exemplo.

A herdada Nobreza
 Aumenta, mas não dá merecimento:
 Dos heróis a Grandeza
 Deve-se ao braço, deve-se ao Talento. (10)
 E assim foi que, calcando³⁵ seu destino,
 Deu Leis ao mundo o Cidadão de Arpino.

Abra-te a nova terra
 Para heroicas ações um plano vasto;
 Ou na paz, ou na Guerra, (15)
 Orna os triunfos todos de um novo fasto³⁶;
 Faze servir aos Castros, aos Mendonças,³⁷
 Malhados Tigres, Marchetadas Onças.
 Não há bárbara fera (fl.41 v.)
 Que Valor e a prudência não domine.³⁸ (20)
 Quando a Razão impera,
 Que Leão pode haver que não se ensine?
 E o forte jugo, por si mesmo grave,
 A doce mão que o põe, o faz Suave.

Que fez a natureza,³⁹ (25)
 Em pôr neste País o seu tesouro,
 Das pedras na Riqueza,
 Nas grossas minas abundantes de ouro
 Se o povo miserável; mas que digo?⁴⁰

³⁴ Lapa edita este verso como “abre da tua mão da glória o templo”, sem qualquer justificativa para essa alteração, provavelmente motivada por um erro de leitura.

³⁵ Lapa transcreve esta palavra como “acalcando”, também sem maiores justificativas. Não conseguimos vislumbrar a vogal inicial no manuscrito.

³⁶ Devido aos muitos problemas de leitura deste verso no manuscrito, nos permitimos realizar uma modernização que deixasse o texto menos truncado. Lapa, no entanto, vai mais longe, propondo: “orna os triunfos teus de um novo fasto”.

³⁷ Lapa edita “faze servir aos Castros e aos Mendonças”.

³⁸ Lapa propõe um artigo definido antes de “valor”.

³⁹ Lapa propõe “Natureza” com inicial maiúscula.

⁴⁰ Modernizar a pontuação deste verso nos levou a substituir os dois-pontos pelo ponto-e-vírgula, além de adicionar uma interrogação ao fim do verso. Não seguimos, portanto, a pontuação proposta por Lapa, que acrescenta

Povo feliz, pois tem o vosso abrigo.⁴¹ (30)

Já sobre os densos ares, (fl.42)

Horrenda tempestade levantada⁴²

Abre o seio dos mares

Para tragar a Nau despedaçada.

Porém, destro, o Piloto arreia o pano, (35)

Salva o perigo e remedeia o dano.

Assim, a Grande Augusta,

Que vê o mal com ânimo Paterno,

Em mão prudente e Justa

Vem colocar as Rédeas do Governo. (40)

Eu vejo a Nau, já do perigo isenta,

Buscar o porto, Livre da tormenta.

A vós, florente Ramo,

Meus versos mal limados dirigia.⁴³

Reconheço a Letra retro, e Asseguro ser do

próprio punho do Coronel Inácio

José de Alvarenga, pelo perfeito conheci-

mento que da mesma tenho. Vila Rica,

15 de Junho de 1789. Joze Caetano Cezare Manitti.

interrogação seguida por reticências no lugar dos dois-pontos. Achamos essa intervenção muito mais invasiva do que seria necessário.

⁴¹ Lapa adiciona uma exclamação ao fim deste verso, sem comentar essa escolha.

⁴² Lapa lê “alevantada”, em vez de “levantada”. Não conseguimos identificar essa vogal inicial que ele propõe.

⁴³ Ao fim deste verso, Lapa acrescenta uma linha pontilhada, indicando não ser esta ode finalizada. Além dessas intervenções, a estrofação em Lapa encontra-se bastante diversa da encontrada no manuscrito. O filólogo propõe oito estrofes (vv. 1-6, 7-12, 13-18, 19-24, 25-30, 31-36, 37-42, 43-44), em vez das sete aqui localizadas.

Soneto.

Vol.9 (fl.15)

A Paz, a doce Mãe das alegrias,
 O pranto, o Luto, o dissabor desterra;
 Faz que se esconda a criminosa guerra, (03)
 E traz ao Mundo os Venturosos dias.
 Desce, cumprindo eternas Profecias,
 A nova Geração do Céu à Terra;⁴⁴ (06)
 O Claustro Virginal se desencerra,
 Nasce o Filho de Deus, chega o Messias.
 Busca um Presépio, cai no pobre feno, (09)
 A Mão Onipotente, a quem não custa
 Criar mil Mundos ao primeiro aceno.
 Bendita⁴⁵ sejais, Lusitana Augusta, (12)
 Cobre o Mar, cobre a Terra um céu sereno,
 Graças a ti, oh Grande, oh Sábia, oh Justa.⁴⁶

⁴⁴ Lapa edita “dos céus”, em vez de “do Céu”, seguindo a indicação dos outros editores de Alvarenga, em detrimento da lição do manuscrito.

⁴⁵ Lapa mantém a forma “Bemdita”, sem justificar essa escolha curiosa.

⁴⁶ Lapa grafa os versos 12 e 14 com uma exclamação em seu fim. Achamos essa intervenção desnecessária.

I-7,16,44

Sonho Poético

Oh que Sonho! oh que Sonho cultive a terra
 Feliz, ditosa, segura, esta!
 Eu vi o Cão d'Assucar levantar-se,
 E no meio das ondas transformar-se
 Na figura do Indio mais gentil,
 Representando só todo o Brasil.
 Pendente a tiracôr de branco armilhão,
 Concorrente de animal marinho,
 Apreciosas armas lhe guardava;
 Era thesouro, e juntamente a jóias,
 De pedras de diamante eram as pedras,
 As hastes de ouro, mas as pedras
 Que o Indio valeroso, activo, e forte,
 Não manda terra, em que não mande a morte.
 Zona de penas de vistosas cores,
 Guarnecida de barbaros labores,
 De pedras, e perolas pendentes,
 Finos cristais, topázios transparentes,
 Em recamadas pedras de Sabinas,
 Rubim, Diamantes, e safiras,
 Em campo d' emeraldos e esmeraldas
 Alinda Estrela, que nos traz o dia,
 Aquele que a noite, e o dia, e a noite,
 Não coar, de luz ardeente, de luz rubra, e de luz.

(Alinda)

(p. 2)

Virtude quanto gode a Natureza.
 Nojo lito em grande Letra de diamante,
 Nome d'Augustissima Imperante;
 De inteiros Coral novo instrumento
 A mão he occupa, em quanto a doce accento
 Das Saudades sa theta, que a finava,
 Pindaro Americano a sim cantava
 Sou Vassallo e sou Leal.
 Deixa lá,
 Fiel, Constante,
 Sirvo a gloria da Imperante,
 Sirvo a Grandeza Real.
 Ao Elisio descerei
 Fui sempre a Portugal,
 Ao famoso Vice Rei,
 Ao Mytore General,
 A Bandeira, que jurei;
 Insultando fado, e a sorte,
 E a fortuna desigual,
 A quem morrer sabe, a morte,
 Nem he morte, nem he mal.
 Ode
 Invisíveis Vapores
 Da baixa terra contra o Ceo erguidos
 Não aduncas do Sulor do glorio
 Não offusca do Sul os vapores

(p.3)

O Padroeiro Criado,
 Na fé Real, nos peitos Lusitanos,
 São do primeiro Affonso condeado.
 A Nós Americanos
 Tora levar pela Zafão mais justa
 Do Trono a fé ao derradeiro anno.
 Fidelissima Augusta,
 Desentranha hum liquissimo thesouro
 Do Casco Americano a Mão Cobradora.
 Se ao Tejo, ao Minho, ao Douro
 Lhe mostrou hum Rei em bronze eternizado,
 Mostra a sua Filha eternizada em ouro.
 2.^a Do Trono e Espalando
 Fica a nossa gloria, e vestiremos
 Barbaragüinas de vistosas cores.
 Para nós só queremos
 Os groby dory da simples Natureza,
 E seja vós tão quanto temos.
 Sirva a Real Graderia
 Agurata, ouro, a fina guetaria,
 Que enonde desta terra a Ziguera.
 Ah! Regue a fé da dia,
 Em que do Mundo novo apparece a unção,
 Acclame o Nome Augusto de Maria.
 Real, Real Primicia,
 Só esta voz na América se ouve,
 Vija-se a real da Real.

(p.4)

3ª Rompão insustentável sulco
 Do Pacífico mar na face plana.
 X Os Galões quebrados de Acapulco. — outro cem — Acapulco
 Da Serra de Araucana ou ambos acabio =
 Deixas Naveas confusas, diferentes, publico
 Não bejar a Mão da Soberana.
 Chegai, chegai Contentes,
 Nas terras do Pissarro a fozada,
 Nemais seus Companheiros insolentes.
 A Augusta Portuguesa
 Em tanta Corneio, em toda ama
 Soberano Author da Natureza.
 Por seus Filhos vos chama,
 Vem pôr termo à nossa desventura,
 E por seus favores sobre nós derrama.
 4ª Se o Rio de Janeiro
 Foi a gloria de ver-vos merecesse,
 Já era vós o Mundo novo inteiro.
 E a foz, q' estendesse
 O Cabo ao Mar Pacífico e medisses,
 E por fora d' Habana q' quizesse.
 Ficava incluído
 As terras, q' vos foram consagradas,
 Apenas por vossois concedidas.
 As Capas enroladas, (Cascas)
 Os aromas, e indícios e fozes,
 Poderão mais, que as terras peraltadas.
 Mas, Nós de Amor logoitos,
 Prontos vos ofertamos a Conquista,
 Barbaros braço nos constantes socios.

(p. 5)

5ª - Pode a Tartarea Griga
 A luz gozar da Russiana Barora,
 E a nós esta fortuna não nos chega?
 Vinde, Real Senhora,
 Honrai os vossos Mares por Jov Mares,
 Vinde ver o Brasil, que vos adora.
 Honrai, e Menezes,
 Cunha, Castro, Almeida, Silva, Mello,
 Temprando o Leão por muita vez.
 Fiai os Reys Sellos
 A mag. Seguros, vinde descaneados
 De que servem Jov Grandes Vaycones?
 Vinde a ser Corrada
 Sobre a America toda, que protesta
 6ª Jurar nas vossas Maes e Sagradas.
 Vai ardente de fogo,
 Entra Eumilhado na Real Lisboa
 Sem ser sentido do invejoso fero.
 Nos Jov Augustos voa,
 Chora, faze, q' a Mãe compadecida
 Dos seus filhos Jovs Seconda
 Ficando Enternecida,
 Mais do Fejo não temas o rigor,
 Tem triumphado, tem a accao vencida.
 Da America a furor
 Perdoai Grande Augusta tu Lealdade,
 São dignos de guardas crimes de Amor.
 Perde a Magestade
 Em quanto o Mundo Novo sacrifica
 A te lalar porquiza Dignidade.

(p. 6)

7.^a O Principe Sagrado,
 No pao de pedra, que domina a Barra,
 Em colossal cisternas levantado,
 Veja a triforme garra
 Que braxta aos pes Vestidos furiosos,
 Que oirritado Sud-Oeste esbarra:
 E veja glorioso
 Vastissima extensao de imenso mar.
 Que cerca este Imperio Ilapitoso.
 Honrando nos Altars
 Nua mão, q' o far ver de Santa Alvara
 E boz os Pluvidos seus, am bagoz mares.
 E a se mais Santa, e pura,
 Espalhada nos barbaes de sertoz,
 Conservada por vos firme, e segura.
 Sombra Mytre, e famosa,
 O Grande Fundador do Lusitano Imperio.
 Nua pax eternamente goza.
 N'um, enoutro Emperio
 Tu ves os teus Augustos Descendentes
 Dar os Leis por tua voz do Ministerio.
 E os Povos differentes,
 Que he impossivel quasi onumerallos,
 Adem a tributar-te obediency.
 A gloria de Mandatillos
 Podem ao Heito Glorioso tua,
 Que a doçao Rei, q' Servirao Vassallos.
 O Indio opre bateso,
 Tremes a terra, ouvi trovões, vi Cuios,
 E de repente desappareces
 E Foz

Transcrição Conservadora

Sonho Poetico

(p.1)

Oh que sonho! oh que sonho eu tive nesta

Feliz, ditosa, socegada sésta!

Eu vi o Pão d'assucár⁴⁷ levantar-se,

E no meio das ondas transformar-se

Na figura do Indio mais gentil, (05)

Representando só todo o Brasil.

Pendente a tiracól de branco arminho {arminho}

Concavo dente de animal mar(inho) {marinho}

As preciosas armas lhe guardava;

Era thesouro, e juntamente aljava, (10)

De pontas de diamante erão as settas {De pontas/settas}

As hasteas de ouro, más as penas pretas;

Que o Indio Valeroso, activo, e forte,

Não manda setta, em que não mande a morte.

Zona de pênas de vistosas cores, (15)

Guarnecida de barbaros lavores,

De folhetas, e perolas pendentes,

Finos cristais, topazios transparentes,

Em recamadas pelles de sahiras,

Rubins⁴⁸, Diamantes, e Safiras (20)

Em campo d'esmeralda escurecia

A Linda estrela, que nos traz o dia,

⁴⁷ Devido à presença de uma rasura sobre a última sílaba de “assucar”, fica difícil saber se há efetivamente um acento agudo borrado sobre o “a”, ou se esse sinal é fruto de um borrão sem qualquer significado textual. Optamos por mantê-lo grafado nesta transcrição conservadora.

⁴⁸ Também é possível ler “Rubim”, mas nos parece que “Rubins” é a lição mais adequada, levando em conta o restante do verso e uma aparente mudança na angulação do grafema que interpretamos como “s” em relação ao que lemos como “n”, que o antecede.

No cocar, oh que assom(bros), oh que Riquesa! ⁴⁹

{No cocar, oh que assombros, oh que Riquesa!}

Vi tudo quanto pode a Natureza. (p. 2)

No peito em grandes Letras de diamante⁵⁰ (25)

O Nome d'Augustissima Imperante;

De inteiriço Coral novo instrumento

As mãos lhe occupa em quanto ao doce accento

Das saudosas palhetas, que afinava,

Pindaro Americano assim cantava (30)

Sou vassallo, e sou Leal,

~~Como tal,~~

Como tal, Fiel, Constante,

Sirvo á gloria da Imperante,

Sirvo á Grandeza Real.

Aos Elisios descerei⁵¹ (35)

Fiel sempre a Portugal,

Ao famoso Vice Rei⁵²,

Ao Illustre General,

Ás Bandeiras, que jurei;

Insultando o fado, e a sorte, (40)

E a fortuna desigual,

A quem morrer sabe, a morte,

Nem he morte, nem he mal.

⁴⁹ Há uma diminuição considerável do recuo deste verso no manuscrito, que interpretamos como um processo de estrofação. No entanto, é importante notar que não há regularidade no recuo dado a cada verso, o que nos impede de afirmar categoricamente que haja, aqui, o início de nova estrofe.

⁵⁰ Aqui, estava escrito “diamantes”, mas o “s” final foi rasurado, então decidimos também excluí-lo de nossa transcrição.

⁵¹ Havia, ao fim deste verso, uma vírgula, que foi rasurada pelo copista. Decidimos manter essa exclusão.

⁵² Neste caso, fizemos uma exceção ao critério de união dos elementos de um mesmo vocábulo que se apresentem separados no manuscrito, pois tanto “Vice” quanto “Rei” existem como vocábulos separados.

Ode

1ª

Invisíveis Vapores

Da baixa terra contra o Ceo erguidos

Não ofuscação do (so)l os Resplandores {Não ofuscação do sol os Resplandores}

Os Padrões erigidos

(p.3)

Na fé Real, nos peitos Lusitanos,

(05)

São do primeiro Affonso conhecidos.

A Nós Americanos

Toca levar pela Rasão mais justa

Do Throno a fé aos derradeiros anos⁵³.

Fidelissima Augusta,

(10)

Desentranhe hum Riquissimo thesouro

Do Cofre Americano a Mão Robusta.

Se ao Tejo, ao Minho, ao Douro

Lhe mostrou hum Rei em bronze eternizado,

Mostra-lhe a Filha eternizada em ouro.

(15)

2ª Do Throno os Resplandores

Fação a nossa gloria, e vestiremos

Barbaras pênas de vistosas cores.

Para nós só queremos

Os pobres dons da Simples Natureza,

(20)

E seja vosso tudo quanto temos.

Sirva á Real Grandeza

A prata, o ouro, a fina pedraria,

Que esconde destas serras a Riqueza.

Ah! chegue o feliz dia,

(25)

Em qui do Mundo novo a parte inteira

⁵³ Parece haver um til rasurado sobre o “n” em “anos”. Isso pode indicar que o copista tinha algum tipo de contato com o sistema de escrita hispânico. Decidimos acatar a rasura.

Acclame o Nome Augusto de Maria.

Real, Real Primeira,

Só esta vóz na América se escute, (30)

Veja-se tremular hũa⁵⁴ (Band)eira.

3ª..... Rompão instavel sulco⁵⁵ (p. 4)

Do Pacifico mar na face plana

Os Galeões pezados de Acapulio. { – outro tem – Alcapulio⁵⁶ ou ambos acabão em = pulco }

Da Serra⁵⁷ d'Araucana⁵⁸ (35)

Desção Nações confusas, diferentes,

A vir beijar as Mãos da Soberana.

chegai, chegai contentes,

Não temaes dos Pissarros a fereza,

Nem dos seus Companheiros insolentes. (40)

A Augusta Portuguesa

(Conq)uista Corações, em todos ama

(O)⁵⁹ Soberano Author da Natureza.

Por seus filhos vos chama,

Vem por termo á nossa desventura, (45)

E os seus favores sobre nós derrama.

4ª ... Se o Rio de Janeiro

Só a gloria de ver-vos merecesse,

Já era vosso o Mundo novo inteiro.

Eu fico, q[ue] estendesse (50)

⁵⁴ Trecho de difícil leitura. Nos parece que a leitura mais adequada é “hũa”.

⁵⁵ Havia uma vírgula ao fim deste verso, que foi rasurada na cópia. Mantivemos a rasura.

⁵⁶ Em breve pesquisa, pudemos notar que os termos “Acapulco” e “Acapulio” eram utilizados durante os séculos XVIII e XIX (e possivelmente em outras épocas) de forma aparentemente indiferente. Como exemplo, citamos o trecho do oitavo livro de *The Present State of All Nations*, de Tobias Smollet (1769): “*The whole trade between the East-Indies and Spanish America, is carried on by one great galleon, wich arrives at **Acapulio** on the South Sea...*” (p.361, grifo nosso) e “*It is supposed that the Manilla galleon carries off from **Acapulco** at leas then millions of dollars...*” (p. 369, grifo nosso). Por isso optamos manter “Acapulio” na edição conservadora e alterá-lo para “Acapulco” na modernizada.

⁵⁷ A leitura desse “S” como maiúsculo nos parece ambígua. Uma breve análise paleográfica, no entanto, nos permitiu perceber mais semelhanças dele com o “S” de soberana que com o de “sulco”.

⁵⁸ Inicialmente, estava grafado “da Araucana”, mas o artigo foi rasurado. Mantivemos a rasura.

⁵⁹ Trecho de difícil leitura. Cremos ser verossímil esta hipótese.

O Cabo ao Mar Pacifico as medidas,
E por fóra d’Habana as recolhesse.

Ficavão incluídas

As terras, q[ue] vos forão Consagradas,
Apenas por Vespucio conhecidas.

(55)

As Cascas enroladas,
Os aromas, e Indicos effeitos,
Poderão mais, que as serras prateadas.

Más, nós de amor sogeitos,

Promptos vos offertamos á Conquista

(60)

Barbaros braços nos constantes (p)eitos.

5ª.... Pode a Tartarea Grega

(p.5)

A Luz gozar da Russiana Aurora,

E a nós esta fortuna não nos chega?

Vinde, Real Senhora,

(65)

Honrai os vossos mares por dous mezes,
vinde ver o Brasil, que⁶⁰ vos adora.

Noronhas, e Menezes,

Cunhas, Castros, Almeidas, Silvas, Mellos,

Tem prendido o Leão por mûitas vezes.

(70)

Fiai os Reaes Sellos

Á mãos seguras, vinde descançada

De que servem dous Grandes Vasconcellos? {↑ ?}⁶¹

Vinde a ser coroada

Sobre a America toda, que⁶² protesta

(75)

Jurar nas vossas Mãos a Lei Sagrada.

6ª.... Vai ardente desejo...

⁶⁰ Havia, aqui, uma abreviatura do “que”, que foi rasurada para que fosse escrito por extenso. Mantivemos a segunda versão.

⁶¹ Esta seta apontava para o ponto de interrogação, que fora grafado deitado e levou o comentador a julgá-lo de difícil leitura nessa cópia.

⁶² Inicialmente, este “que” estava abreviado, mas o copista rasurou a abreviação e o escreveu por extenso.

Entra humilhado na Real Lisboa,⁶³

Sem ser sentido do invejoso Teio:

Aos pés Augustos voa, (80)

Chora, e faze, q[ue] a Mãi compadecida

Dos saudosos filhos se condoa.

Ficando enternecida,

Mais do Tejo não temas o rigor,

Tens triunfado, tens a acção vencida. (85)

Da America o furor

Perdoai, Grande Augusta, he Lealdade,

São dignos de pirdão crimes de amor.

Perdoe a Magestade

Em quanto o Mundo Novo sacrifica (90)

Á tutelar propicia Di(vi)ndade.

7^a O Principe Sagrado, (p. 6)

No pão de pedra, que domina a Barra,

Em colossal estatua Levantado,

Veja a triforme garra (95)

Quebrar-lhe aos pes Neptuno Furioso,

Que o irritado Sud-Oeste esbarra:

E veja glorioso,

Vastissima extensão de imensos⁶⁴ mares,

Que cerca este Imperio Magestoso. (100)

Honrando nos Altares

Hua mão, q[ue] o faz vêr de tanta altura

(Amb)os os Mundos seus, ambos os mares.

⁶³ Em princípio, era apenas uma vírgula, mas foi rasurado e alterado para ponto-e-vírgula. No entanto, é possível que essa rasura tenha sido feita pelo comentador, já que há uma sutil diferença de cores entre a vírgula e o ponto. É ainda possível interpretarmos que tentaram grafar dois-pontos sobre a vírgula. Devido à ambiguidade da rasura, optamos por manter o que nos parece que estava inicialmente grafado e apenas indicar as outras possibilidades em nota.

⁶⁴ Há um sinal gráfico acima do “m” que não conseguimos interpretar. É possível que seja apenas uma mancha, mas optamos por indicar sua existência em nota.

E a fé mais Santa, e pura,
Espalhada nos barbaros desertos, (105)

Conservada por vós Firme, e segura.

8ª Sombra illustre, e famosa,
Do Grande Fundador do Luso Imperio,
Hũa paz eternamente goza.

N'um, e noutro Emesferio (110)
Tu vês os teus Augustos Descendentes
Dar as Leis pella voz do Ministerio.

E os Povos differentes,
Que he impossivel quasi o numerallos,
Vem a tributar-lhe obedientes. ⁶⁵ (115)

A gloria de mandallos
Pedem ao Neto Glorioso Teu,
Que adorão Rei, (q[ue]) Serviráo⁶⁶ Vassallos.

O Indio o pé bateo,
Tremeo a terra, ouvi trovões, vi Raios, (120)
E de repente desapareceo

Fim

⁶⁵ Havia um “E” no início do verso, que foi rasurado. Mantivemos a rasura.

⁶⁶ Neste caso, pela presença dos dois sinais gráficos, mantivemos o til sobre a semivogal.

Transcrição Modernizada

Sonho Poético

(p.1)

Oh, que sonho! Oh, que sonho eu tive nesta

Feliz, ditosa, sossegada sesta!

Eu vi o Pão d'Açúcar levantar-se,

E no meio das ondas transformar-se

Na figura do Índio mais gentil, (05)

Representando só todo o Brasil.

Pendente a tiracol' de branco arminho,

Côncavo dente de animal marinho

As preciosas armas lhe guardava;⁶⁷

Era tesouro, e juntamente aljava. (10)

De pontas de diamante eram as setas,

As hastes de ouro, mas as penas pretas;

Que o Índio Valoroso⁶⁸, ativo e forte

Não manda seta em que não mande a morte.

Zona de penas de vistosas cores, (15)

Guarnecida de bárbaros lavores,

De folhetas e pérolas pendentes,

Finos cristais, topázios transparentes,

Em recamadas peles de saíras,

Rubins⁶⁹, Diamantes e Safiras;⁷⁰ (20)

Em campo d'esmeralda escurecia

⁶⁷ Rodrigues Lapa propõe dois-pontos ao fim desse verso. Não vimos necessidade de alterar a pontuação neste caso.

⁶⁸ Decidimos modernizar todas as ocorrências de “valeroso” para “valoroso” em todos os manuscritos, a despeito da escolha feita por Rodrigues Lapa em sua edição.

⁶⁹ Mantivemos a forma nasalizada, por também ser aceita pela norma culta atual. No manuscrito, é possível interpretarmos essa palavra como “Rubim”, mas achamos esta leitura mais verossímil. Cf. nota 48

⁷⁰ Este verso tem apenas nove sílabas, em vez das dez que seria esperado. Lapa (*op.cit.*, p.44) o emenda, acrescentando “e” antes de “Diamantes”. Optamos por mantê-lo como está, pelas justificativas já discutidas na explicação dos critérios de edição.

A Linda estrela que nos traz o dia.
 No cocar, oh, que assombros! oh, que Riqueza! ⁷¹
 Vi tudo quanto pode a Natureza. (p. 2)
 No peito, em grandes Letras de diamante, (25)
 O Nome d'Augustíssima Imperante.
 De inteiriço coral novo instrumento
 As mãos lhe ocupa, enquanto ao doce acento
 Das saudosas palhetas, que afinava,
 Píndaro Americano assim cantava: (30)
 Sou vassalo e sou Leal,
 Como tal, Fiel, Constante,
 Sirvo à gloria da Imperante,
 Sirvo à Grandeza Real.
 Aos Elísios descerei (35)
 Fiel sempre a Portugal,
 Ao famoso Vice-Rei,
 Ao Ilustre General,
 Às Bandeiras que jurei.
 Insultando o fado e a sorte, (40)
 E a fortuna desigual,
 A quem morrer sabe, a morte,
 Nem é morte, nem é mal.

⁷¹ Há uma diminuição considerável do recuo deste verso no manuscrito, que interpretamos como um processo de estrofação. No entanto, é importante notar que não há regularidade no recuo dado a cada verso, o que nos impede de afirmar categoricamente que haja, aqui, o início de nova estrofe.

Ode⁷²1^aInvisíveis Vapores,⁷³

Da baixa terra contra o Céu erguidos,
 Não ofuscam do sol os Resplendores.

Os Padrões erigidos

(p.3)

Na fé Real, nos peitos Lusitanos,

(05)

São do primeiro Afonso conhecidos.

A Nós, Americanos,

Toca levar pela Razão mais justa

Do Trono a fé aos derradeiros anos.

Fidelíssima Augusta,

(10)

Desentranhe um Riquíssimo tesouro

Do Cofre Americano a Mão Robusta.

Se ao Tejo, ao Minho, ao Douro

Lhe mostrou um Rei em bronze eternizado,⁷⁴

Mostra-lhe a Filha eternizada em ouro.

(15)

2^a

Do Trono os Resplendores

Façam a nossa glória, e vestiremos

Bárbaras penas de vistosas cores.

Para nós só queremos

Os pobres dons da Simples Natureza,

(20)

E seja vosso tudo quanto temos.

⁷² Como as estrofes deste poema estavam devidamente divididas e numeradas no manuscrito, adicionamos espaço entre elas para modernizar a divisão feita pelo copista sem, no entanto, alterar seus critérios.

⁷³ Lapa propõe que se marque o discurso direto do índio com aspas, para que o leitor não se confunda. cremos que essa intervenção é muito tardia e visa guiar o leitor pelo poema de maneira muito intrusiva. A eventual confusão que a ausência de aspas possa causar é algo a ser solucionado pelo ato de leitura. Portanto, recusamos essa intervenção em todos os textos aqui editados.

⁷⁴ Este verso é composto por onze sílabas, em vez das dez que servem de padrão para todo o poema. Na edição de Lapa (p.46), lemos no verso “lhe mostra um rei em bronze eternizado,”, seguindo a lição do *Cod.1152* da BGUC, que se edita adiante. Mantivemos o verso como estava no manuscrito, uma vez que nosso objetivo não é reconstituí-lo por um processo de colagem de testemunhos, mas apresentar todas as variantes a que tenhamos acesso.

Sirva à Real Grandeza

A prata, o ouro, a fina pedraria,
Que esconde destas serras a Riqueza.

Ah! chegue o feliz dia, (25)

Em que do Mundo Novo a parte inteira
Aclame o Nome Augusto de Maria.

Real, Real Primeira,⁷⁵

Só esta voz na América se escute, (30)
Veja-se tremular uma Bandeira.

3ª

Rompam instável sulco (p. 4)

Do Pacífico mar na face plana,
Os Galeões pesados de Acapulco⁷⁶.

Da Serra d'Araucana (35)

Desçam Nações confusas, diferentes,
A vir beijar as Mãos da Soberana.

Chegai, chegai contentes,

Não temais dos Pizarros a fereza,
Nem dos seus Companheiros insolentes. (40)

A Augusta Portuguesa

Conquista Corações, em todos ama
O⁷⁷ Soberano Autor da Natureza.

Por seus filhos vos chama,

Vem pôr termo à nossa desventura,⁷⁸ (45)

E os seus favores sobre nós derrama.

⁷⁵ Lapa propõe, neste ponto, que a pontuação seja modernizada para “Real, Real, Primeira!”, mas achamos a alteração muito intrusiva e desnecessária à leitura. Optamos por manter-nos mais próximos ao manuscrito e confiar que a repetição de “real” já basta para que o leitor compreenda a ênfase presente neste verso.

⁷⁶ No manuscrito, encontra-se grafado “Acapulio”. Sobre isso, Cf. nota 56.

⁷⁷ Trecho de difícil leitura. Supomos que exista este artigo. Sem ele, o verso ficaria com apenas nove, das dez sílabas esperadas.

⁷⁸ Para que o verso siga a métrica decassilábica, é necessário que não seja feita a elisão entre “termo” e “à”.

4^a

Se o Rio de Janeiro

Só a glória de ver-vos merecesse,
Já era vosso o Mundo Novo inteiro.

Eu fico que estendesse (50)

O Cabo ao Mar Pacífico as medidas,
E por fora d'Habana⁷⁹ as recolhesse.

Ficavam incluídas
As terras, que vos foram consagradas,
Apenas por Vespúcio conhecidas. (55)

As Cascas enroladas,
Os aromas e Índicos efeitos
Poderão mais que as serras prateadas.

Mas nós, de amor sujeitos,
Prontos vos ofertamos à Conquista (60)
Bárbaros braços nos constantes peitos.

5^a

Pode a Tartária Grega (p.5)
A Luz gozar da Russiana Aurora,
E a nós esta fortuna não nos chega?

Vinde, Real Senhora, (65)
Honrai os vossos mares por dous meses,
Vinde ver o Brasil, que vos adora.

Noronhas e Menezes,
Cunhas, Castros, Almeidas, Silvas, Melos,
Têm prendido o Leão por muitas vezes. (70)

Fiai os Reais Selos
A mãos seguras, vinde descansada:

⁷⁹ Lapa (p.48) também prefere manter o termo com a grafia Habana. Optamos por essa manutenção porque é mais uma possível indicação da proximidade do copista com o castelhano, como já indicamos na nota 53.

De que servem dous Grandes Vasconcelos?

Vinde a ser coroada

Sobre a América toda, que protesta (75)

Jurar nas vossas Mãos a Lei Sagrada.

6ª

Vai, ardente desejo...

Entra humilhado na Real Lisboa,

Sem ser sentido do invejoso Tejo.

Aos pés Augustos voa, (80)

Chora e faz que a Mãe compadecida

Dos saudosos filhos se condoa.⁸⁰

Ficando enternecida,

Mais do Tejo não temas o rigor;

Tens triunfado, tens a ação vencida. (85)

Da América o furor

Perdoai, Grande Augusta; é Lealdade.⁸¹

São dignos de perdão crimes de amor.

Perdoe a Majestade

Enquanto o Mundo Novo sacrifica (90)

À tutelar, propícia Divindade.

7ª

O Príncipe Sagrado, (p. 6)

No pão de pedra, que domina a Barra,

Em colossal estátua Levantado,

Veja a triforme garra (95)

Quebrar-lhe aos pés Netuno Furioso,

⁸⁰ Para que o verso seja lido como decassílabo, é necessário realizar uma diérese em “saudosos”, lendo quatro sílabas em vez de três. Para marcar isso, Lapa propõe a grafia “saüdosos” (p.49), que não adotamos por acharmos que é parte do processo de leitura das produções da cultura manuscrita perceber essas sutilezas métricas e emendá-las enquanto as lemos, se assim julgarmos necessário.

⁸¹ Alteramos substancialmente a pontuação deste verso. No manuscrito, há uma vírgula após “Augusta”, e outra após “Lealdade”. No entanto, cremos que a modernização da pontuação fica melhor realizada desta forma, pois nos parece evidente que o verso seguinte constitui outra frase.

Que o irritado Sudoeste esbarra;
 E veja, glorioso,
 Vastíssima extensão de imensos mares,
 Que cerca este Império Majestoso; (100)
 Honrando nos Altares
 Uma mão que o faz ver de tanta altura
 Ambos os Mundos seus, ambos os mares;
 E a fé mais Santa e pura,
 Espalhada nos bárbaros desertos, (105)
 Conservada por vós Firme e segura.

8ª

 Sombra ilustre e famosa
 Do Grande Fundador do Luso Império,
 Uma paz eternamente goza.⁸²
 Num e noutro Hemisfério (110)
 Tu vês os teus Augustos Descendentes
 Dar as Leis pela voz do Ministério;
 E os Povos diferentes,
 Que é impossível quase o numerá-los,
 E vem a tributar-lhe obedientes.⁸³ (115)

 A glória de mandá-los
 Pedem ao Neto Glorioso Teu,
 Que adoram, Rei, que Servirão, Vassalos.”
 O Índio o pé bateu,
 Tremeu a terra, ouvi trovões, vi Raios, (120)
 E de repente desapareceu.

Fim

⁸² O verso tem apenas nove das dez sílabas que deveria ter. Em Lapa, encontramos “eterna paz eternamente goza”, seguindo a lição do *Cód.1152*, da BGUC. Mantivemos, aqui, o que se encontra no manuscrito.

⁸³ Na modernização, incluímos o “E” inicial, que foi rasurado no manuscrito, para que o verso se mantivesse decassílabo. Nesse verso, Lapa também segue a lição do *Cód.1152*, da BGUC, copiando “Vem a tributar-lhe honra, obedientes.” (p.50).

⁸⁴ O código leva por título “COLLECAO de SONETOS, que se não achão impressos, extrahidos dos m.s. antigos e modernos. 1786”. Entre “SONETTOS” e “que”, foi acrescentado posteriormente o adjetivo “sérios”.

Soneto.

393.

De amencas, e roças mijs fregadas
 Não s'adornão a vossa face bellas
 Nem as formosas franjas são de qualley
 E do raiar do Sol foydes fregadas.
 As meninas dos olhos deliadas
 Verdes, pretas, ou azuis não brilha netley,
 Mas o Author sobrenas das bellas
 Nunca foy para ellas comparsadas.

A Inia as amencas, e as roças
 A tã das olhos, e as franjas d'ouro
 Podem fazer mil fregadas melindrosas:
 Porém quanto he aduso esse thesouro!
 Vos sobre a vossa face das formosas
 Inda ostentades nas sabias fronte o louro.

Do Dr. Alvaranga. SM

374

Santo

Chegar, Ninfas, chegar, chegar Pastores,
 Qu'inda f' encande o sol a agitar bellas,
 Marcia sobre a colina dos enfeitos,
 Grande espalha no mundo os repletos d'ouros.
 Debaxo dos ruy per bolão as flores,
 Quas brancas, quas cruas, quas amarellos,
 Enlaço proprias man' th'oua Capelly
 Bem d'insignia, a Decora dos Domos.

Diga a Serra os horrores da escuridão,
 Cas, Ares q' choram a' l'he agora
 Acompanhando a' ouia ne' d'ignora:
 Já todos ao saies da nova aurora
 Cantai hymnos em honra da bellura
 De Marcia gentilissima Pastora.

Fado

Santo

Soneto.

345.

Nem fôrta a Discordia o destino
 Guardis. fôrta fôrta a gente humana
 Nem sobesta a Republica Romana
 Porra ao Mundo enterio ha pigo indino.
 O' Ária, o Grecia, o Roma, o teu destino
 Fôrta fôrta só com omar Soana.
 Repetido no peito a accão profana
 Sofacaria a barbaço Parquino.

Elle der Dionei fôrta agraças gora,
 En a Dora salubres Elle só mossa.
 De Dinha, de Sabia, de fôrta fôrta:
 Ah se Soana mossa honraça a terra,
 Oh Grecia Romana, o Grecia Epura,
 Não fôrta a fôrta fôrta a Mij del' guerra.

Fado.

Son-

378.

Santo.

O' Paz de Patria, imitador d' Augusto,
 Liberto d' Alexandre... hia adiante,
 Quando hua imagem se na puz presente,
 Naja uista na gela de surto.
 Mostrava no semblante pivo, e justo
 Rayos brilhantes do Imperio laurente,
 Porum o' alho, como de contente
 Em mim gravava com bastate certo.

Nem d' Alexandre, nem d' Augusto que
 O' Nome, sou dinir, me disse apenas,
 Com gesto melancolico, e severo:
 Leve-me as praças de Mondego amenas
 Chegando a semblante grave, e austero
 Piora, e morto-me a portuguez d' honra.
 So d'.

Santo.

Soneto.

311

Passa-se hũa hora, e passa-se outra hora
 Sem perceberse, vendo os teus cabellos,
 Passa-se os dias, vendo os o theos bellos
 Partes do ló, onde amanhece a aurora.
 Abia vindo, aonde a graça mora,
 Mimosas, jaes, centros dos desvellos,
 Vendo o collo gentil, de donde os raios
 Por mais q' os mandem, não se vão embora.

O tempo he de passar, gaude a vida,
 E a vida he curta, não se leve a correr,
 E passa sem q' seja percebida:
 Ah! Mutila, Mutila, quem diz corre.
 Nas tuas perfeições, gozava lida,
 Galegre vive! q' indissolvel morre!

Fad.

Soneto

318.

Soneto.

Depois q' dos rios Caem e Caradory
 For Anteo nos bosques perseguido,
 E depois q' a virgancia de Capido
 Procuo Cynthia por mãe hum dos Pastores:
 Aqui as tendas aver d'entre as flores
 Acompanhaes de fontes o ruído,
 E os altares de Populos, e os de Gnido
 Procuo por Cynthia a Deusa dos amores.

Aqui de Pira ardente a chama acera
 O amante, a ingrata, a tenra, a exigua, a
 Vem disputar os premios da beleza ^{lufana}
 Veneza a insuflissima Silvana,
 Castiga, fere Amos, quem tu desjura,
 Tem triumpho maior, q' o de Diana.
 Dad. Son=

Soneto.

319

No mundo exorale o Sol seus rutilandos,
 E a mão da noite embolha o horizonly,
 Não cantão aces, não murmurão fontes,
 Não juba Pano na hora dos Partos.
 Não as Ninfas em lugares de flores,
 Mortuos Cypristes sobre as fregues pontes,
 Estão chorando nos desertos montes,
 Sem Amos, sem Aljemas, o Amores.

Vener, Páhy, e as filhas da memoria
 Deixando os grandes Templos esquivados,
 Não se lembrão d'altos, nem de glorias:
 Andão os Elementos confundidos,
 E a Jovia, Jovia, dia de Victoria
 Sempre o mais fregues sej para os vencidos!
 So de. Son-

Transcrição Conservadora:**(p.56)**Soneto.⁸⁵

Por mais q[ue] os alvos cornos curve a Luâ
 Furtando as luzes ao author do dia,
 Por mais q[ue] Thetis namorada, e fria (03)
 Ostente a pompa da belleza sua.
 Por mais q[ue] a linda Citherea nuâ
 Nos mostre o preço da gentil porfia, (06)
 Entra no campo tu bella Malia⁸⁶,
 Entra no campo q[ue] a vitoria hê tuâ.

Verás a Cinthia protestar o engano, (09)
 Verás Thetis sumir-se envergonhada
 Nas cavernozas⁸⁷ grutas do Oceano:
 Venus cederte o Pomo namorado, (12)
 E sem Troya sentir o último dano
 Verás de Juno a colera vingada.

Do Alvarenga.

⁸⁵ Este manuscrito divide os sonetos em dois blocos: um de oito sílabas, onde se encontram os dois quartetos, e um de seis, com os dois tercetos. Por mais que nesta página especificamente nos seja tentador dividir ao menos os quartetos em duas estrofes, por aparentemente haver um espaçamento maior entre o quarto e o quinto versos, optamos por manter uma unidade de estrofação em todos os sonetos presentes neste códice.

⁸⁶ A impressão que temos é que o copista escreveu “Malia” e tentou corrigir para “Maria”, mas fato é que o que lemos é “Malia”, com algum tipo de rasura ininteligível no “L”.

⁸⁷ O copista corrigiu essa palavra, escrevendo outra por cima, o que dificulta um pouco a leitura. No entanto, parece-nos evidente que a lição correta é “cavernozas”, apesar de não conseguirmos ler o que estava grafado anteriormente. Rodrigues Lapa, por outro lado, propõe que a lição correta seria “rumorosas”, que o copista teria corrigido erroneamente para “umbrosas” (p.7). Parece-nos que ele se enganou nos dois casos.

(p.313)

Soneto.

Da asucenas, e rozas misturadas
Não s'adornão as vossas faces bellas,
Nem as formozas tranças são daquellas (03)
Q[ue] dos raios do Sol forão forjadas.
As meninas dos olhos delicadas
Verde, preto, ou azul não brilha nellas, (06)
Mas o Author sob'rano das estrellas
Nenhũa fes á ellas comparadas.

A Jônia as asucenas, e as rozas, (09)
A côr dos olhos, e as tranças d'oiro
Podem fazer mil Ninfas melindrozas:
Porem quanto hé caduco esse thezoiro! (12)
Vos sofra a sorte toda das formozas,
Inda ostentaes na sabia frente o loiro.

Do D^{or}. Alvarenga.

(p.314)

Soneto.

Chegai, Ninfas, chegai, chegai Pastores,
 Qu'inda q[ue] esconde Jonia as graças bellas,
 Marcia corre a cortina das estrellas, (03)
 Quando espalha no monte os resplãdores.
 Debaxo dos seus pez brotão as flores,
 Quaes brancas, quaes azues, quaes amarellas, (06)
 E pelas proprias maos lh'orna Capellas
 Bem q[ue] invejoza, a Deoza dos Amores.

Despe a serra os horrores da espessura, (09)
 E as Aves q[ue] choravão athe agora
 Acompanhando a Jonia na tristeza:
 Já todas ao raiar da nova aurora (12)
 Cantão hymnos em honra da belleza,
 Da Marcia gentilissima Pastora.

[Do Doutor]⁸⁸

⁸⁸ Conjecturamos que esteja grafado “Do Doutor”, mas não nos foi possível certificarmo-nos desta leitura. De qualquer forma, trata-se de uma abreviatura que indica a atribuição ao mesmo autor dos poemas anteriores.

(p.315)

Soneto

Nem fizera a Discórdia o deatino
 Q[ue] urdio funesta biga⁸⁹ á gente humana,
 Nem soberba a Republica Romana (03)
 Poria ao Mundo inteiro hũ jugo indino.
 Ó Azia, ó Grecia, ó Roma, o teu destino
 Fora feliz só com viver Joana: (06)
 Respeitozo no peito a acção profana
 Sofocaria o barbaro Tarquino.

Ella das Deozas tres as graças goza, (09)
 E os Dõns sublimes Ella só encerra
 De Rainha, de Sabia, e de formoza:
 Ah se Joana então honrasse a terra, (12)
 Oh Espoza Romana, ó Grega Espoza,
 Não fora a formozura a Maj da Guerra.

[Do Doutor]

⁸⁹ Ao que parece, há a omissão da letra “r” na primeira sílaba, que formaria a palavra “briga”. Lapa sequer comenta essa omissão, apenas indicando que Barbosa, Norberto e Carvalho transcreveram essa palavra como “liga”. O que efetivamente está escrito é “biga”, que optamos não alterar porque pode ser lido metonimicamente como referência à guerra, sobretudo em um poema com menções explícitas aos gregos e romanos.

(p.316)

Soneto

Ó Paj da Patria, imitador d'Augusto,

Liberal Alexandre... hia adiante,

Quando hũa Imagem se me poz preze(n)te, (03)

A⁹⁰ cuja vista me gelei de susto.

Mostrava no semblante pio, e justo

Rayos brilhantes do Imperio luzente; (06)

Porem os olhos, como descontente

Em mim gravava com basta(n)te custo.

‘Nem d’Alexandre, nem d’Augusto quero (09)

Os Nomes, sou Diniz, me disse apenas

Com gesto melancolico, e severo:

Levou-me ás praias do Mondego amenas (12)

E la pondo o semblante grave, e austero

Riose, e mostro(u)-me a portuguesa Athenas.

[Do Doutor]

⁹⁰ Seria possível ler o sinal gráfico que antecede essa letra como um acento grave, indicando a crase. No entanto, o mesmo sinal aparece sobre o M que inicia o verso seguinte, inviabilizando essa interpretação.

(p.317)

Soneto.

Passa-se hũa hora, e passa-se outra hora
 Sem perceber-se, vendo os teus cabellos,
 Passão-se os dias, vendo os olhos bellos (03)

Partes do Ceo, onde amanhece a aurora.
 A b(o)ca vendo, aonde a graça mora,
 Mimosas faces, centro dos desvellos, (06)

Vendo o collo gentil, de donde os zellos,
 Por mais q[ue] os mandem, não se vão embora.

Q[ue] tempo ha de passar? gast(a)se⁹¹ a vida, (09)
 E a vida hé curta, pois ligeira corre,
 E possa sem q[ue] seja p(res)sentida⁹²:

Ah Marilia, Marilia, quem discorre (12)
 Nas tuas perfeiçõens, gostosa lida,
 Q[ue] alegre vive! q[ue] insensivel morre!

[Do Doutor]

⁹¹ Seria possível ler “gastose”, o que mudaria o tempo verbal (pretérito perfeito do indicativo, com omissão do “u”, como já foi notado no último verso do poema anterior em contexto similar). Optamos pela interpretação mais simples, que não implicaria supor erro do copista. Além disso, o presente do indicativo parece ser mais apropriado para o contexto, que não se refere a uma situação pontual no passado, mas a uma admiração perene da beleza de Marília.

⁹² A rasura no manuscrito, embora possa causar confusão sobre quais letras estão exatamente grafadas ali, não nos permite conjecturar qualquer outra palavra que não “pressentida”. Por isso, a grafamos tal qual é hoje grafada, sem, no entanto, conseguirmos decifrar cada grafema rasurado.

(p.318)

Soneto.

Depois q[ue] dos seus Caens, e Casadores
Foi Anteão nos bosques perseguido,
E depois q[ue] a vingança de Cupido (03)
Provou Cinthia por mão dum dos Pastores:
Aqui as tenras aves d'entre as flores
Acompanhão das fontes o ruído, (06)
E os altares de Paphos, e de Gnido
Trocou por Cintra a Deoza dos amores.

Aqui da Pira ardente a chama aceza (09)
Á amante, á ingrata, á tenra, á esquiva, a ufana
Vem disputar os premios da beleza:
Venceu a impiissima Silvana, (12)
Castiga, fere Amor, quem te despreza.
Têns triunfo maior, q[ue] o de Diana.

[Do Doutor]

(p.319)

Soneto.

Ao mundo esconde o Sol seus resplandores,
E a mão da noite embrulha os horizontes,
Não cantão aves, não murmurão fontes, (03)
Não fala Pan na boca dos Pastores.

Atão as Ninfas em lugar de flores
Mortaes Cyprestes sobre as tristes fronte, (06)
Errão chorando nos dezertos montes
Sem arcos, sem Aljavas os Amores.

Venus, Palas, e as filhas da memoria (09)
Deixando os grandes Templos esquecidos
Não se lembrão d'Altars, nem de gloria:
Andão os Elementos confundidos, (12)
Ah Jonia, Jonia, dia de victoria
Sempre o mais triste foi para os vencidos!

[Do Doutor]

Transcrição Modernizada

(p.56)

Soneto.⁹³

Por mais que os alvos cornos curve a Lua,
 Furtando as luzes ao autor do dia,
 Por mais que Tétis, namorada⁹⁴ e fria, (03)
 Ostente a pompa da beleza sua;
 Por mais que a linda Cítéria nua
 Nos mostre o preço da gentil porfia; (06)
 Entra no campo tu, bela Maria⁹⁵,
 Entra no campo, que a vitória é tua.

Verás a Cíntia protestar o engano, (09)
 Verás Tétis sumir-se envergonhada
 Nas cavernosas⁹⁶ grutas do Oceano;
 Vênus ceder-te o Pomo namorado⁹⁷; (12)
 E, sem Troia sentir o último dano,
 Verás de Juno a cólera vingada.

Do Alvarenga.

⁹³ Este manuscrito divide os sonetos em dois blocos, e não em quatro estrofes como é hábito hoje. Mantivemos essa divisão.

⁹⁴ Lapa propõe que se corrija essa lição para “na morada fria” (p.7). Seu argumento é que a palavra “namorada” já aparece no verso 12, onde também discordamos do filólogo e comentaremos a seu tempo.

⁹⁵ No manuscrito, lemos “Malia”, com uma rasura sobre o “l”, que indicaria uma tentativa de corrigir o nome para “Maria”. Acatamos essa correção na transcrição modernizada. Norberto e Carvalho dizem que esse poema se refere à D. Maria I. Lapa nega essa leitura, “por não ser natural nem decente que o poeta figurasse a Rainha, que não era uma beleza, em meio de deusas despidas” (idem).

⁹⁶ Lapa lê essa palavra como “rumorosas”, que haveria sido corrigida para “umbrosas”(idem). Nenhuma das duas leituras podem ser verificadas no manuscrito, onde nitidamente está grafado “cavernozas”.

⁹⁷ Por questões de rima, seria adequado lermos, aqui, “namorada”. No entanto, é evidente que a palavra se encontra no masculino no manuscrito, fazendo com que o adjetivo se refira ao Pomo e não a Vênus. É provável que os leitores do códice emendassem o verso para que se adequasse à forma fixa, mas escolhemos deixar essa escolha ao leitor, reproduzindo aqui o que lá encontramos.

(p.313)

Soneto.

Da açucenas, e rosas misturadas
 Não s'adornam as vossas faces belas,
 Nem as formosas tranças são daquelas (03)
 Que dos raios do Sol foram forjadas.
 As meninas dos olhos delicadas
 Verde, preto ou azul não brilha nelas, (06)
 Mas o Autor sob'rano⁹⁸ das estrelas
 Nenhuma fez a elas comparadas.

A Jônia as açucenas e as rosas, (09)
 A cor dos olhos e as tranças d'ouro
 Podem fazer mil Ninfas melindrosas:
 Porém quanto é caduco esse tesoiro! (12)
 Vos sofra a sorte toda das formosas,
 Inda ostentais na sabia frente o loiro.

Do Dr. Alvarenga.

⁹⁸ Essa elisão leva a um aparente problema na métrica do verso, que ficaria com nove sílabas em vez das dez prescritas. No entanto, há duas outras possibilidades para a leitura desse verso. A primeira, é que houvesse separação de sílabas entre “o” e “autor”, lidas como três sílabas e não como duas (como leríamos hoje). Embora improvável, é possível. A outra possibilidade é que se corrigisse essa elisão na leitura para transformar o verso em decassílabo. Sendo esse caso mais provável, é curioso que não haja qualquer rasura – ainda que feita posteriormente – no códice para adequar a escrita à métrica. Talvez isso se dê pela forte característica oral dos poemas fixados em códices manuscritos.

(p.314)

Soneto.

Chegai, Ninfas, chegai, chegai, Pastores,
 Qu'inda que esconde Jônia as graças belas,
 Márcia corre a cortina das estrelas, (03)
 Quando espalha no monte os resplendores.
 Debaixo dos seus pés brotam as flores,
 Quais brancas, quais azuis, quais amarelas; (06)
 E pelas próprias mãos lh'orna Capelas,
 Bem que invejosa, a Deusa dos Amores.

Despe a serra os horrores da espessura,⁹⁹ (09)
 E as Aves que choravam até agora
 Acompanhando a Jônia na tristeza;
 Já todas, ao raiar da nova aurora, (12)
 Cantam hinos em honra da beleza
 Da¹⁰⁰ Márcia, gentilíssima Pastora.

[Do Doutor]

⁹⁹ Há, aqui, um problema no esquema de rimas deste soneto. Não há dúvidas sobre a palavra que se encontra no manuscrito. Ainda assim, Lapa propõe que leiamos “aspereza” em vez de espessura, com a seguinte justificativa: “O copista foi levado pela expressão clássica, *espessura*, no sentido de “floresta”, sem reparar que o termo não quadrava à rima. Sem dúvida, o que deve estar no final era *aspereza*, como se tira deste passo de Cláudio Manuel da Costa: ‘habita esta *aspereza*/ o fúnebre silêncio, o assombro mudo’ (*Obras Poéticas*, 2ª ed., I, 328)” (p.13). Essa justificativa pouco justifica a mudança abrupta que propõe no verso. Mantivemos, aqui, o que encontramos no manuscrito, por não acharmos a proposta de Lapa convincente.

¹⁰⁰ Lapa transcreve como “De”, que seria mais adequado, mas não é o que encontramos no manuscrito.

(p.315)

Soneto

Nem fizera a Discórdia o desatino
 Que urdiu funesta biga¹⁰¹ à gente humana,
 Nem, soberba, a República Romana (03)
 Poria ao Mundo inteiro um jugo indigno.¹⁰²
 Oh Ásia, oh Grécia, oh Roma, o teu destino
 Fora feliz só com viver Joana; (06)
 Respeitoso, no peito a ação profana
 Sufocaria o bárbaro Tarquínio.

Ela das Deusas três as graças goza, (09)
 E os Dons sublimes Ela só encerra
 De Rainha, de Sábia, e de formosa:
 Ah, se Joana então honrasse a terra, (12)
 Oh Esposa Romana, oh Grega Esposa,
 Não fora a formosura a Mãe da Guerra.¹⁰³

[Do Doutor]

¹⁰¹ Lemos “biga” no manuscrito. É bastante provável que seja apenas uma grafia incorreta da palavra “briga”. Norberto e Carvalho editam “liga”, enquanto Lapa prefere “briga”. Devido à oscilação na edição do termo e à forte presença de referências aos gregos e romanos, mantivemos “biga”, que pode ser lida metonimicamente como referência à guerra.

¹⁰² Esta rima ficou enfraquecida por conta da modernização, embora não deixe de rimar. No manuscrito, encontra-se grafada “indino”, modo arcaizante que Lapa mantém em sua edição e nós modernizamos, por não ser mais reconhecido atualmente.

¹⁰³ Lapa opta por incluir uma exclamação ao fim do verso 12 e do 14, além de manter as interjeições como “ó”, sem o h final. Acrescentamos o “h” por ser o uso mais corrente atualmente, e apenas incluímos uma vírgula após “Ah”, no verso 12, mantendo a pontuação mais próxima do original, embora não inadequada aos costumes atuais.

(p.316)

Soneto

Oh Pai da Pátria, imitador d'Augusto,

Liberal Alexandre... ia adiante¹⁰⁴,

Quando uma Imagem se me pôs presente, (03)

A cuja vista me gelei de susto.

Mostrava no semblante pio e justo

Raios brilhantes do Império luzente;¹⁰⁵ (06)

Porém os olhos, como descontente,

Em mim gravava com bastante custo.

“Nem d'Alexandre, nem d'Augusto quero (09)

Os Nomes; sou Dinis”, me disse apenas

Com gesto melancólico e severo.

Levou-me às praias do Mondego amenas, (12)

E lá pondo o semblante grave e austero,

Riu-se, e mostrou-me a portuguesa Athenas.

[Do Doutor]

¹⁰⁴ Lapa lê “adiente” em vez de “adiante”, e afirma que “A verdadeira forma é *adiente*, então e ainda hoje usual no povo brasileiro e português” (*op.cit.*, p.4). Parece-nos evidente que está escrito “adiante” no manuscrito, então mantivemos essa versão, muitíssimo mais usual, e única reconhecida pela norma culta atualmente. Isso cria um problema no esquema de rimas do soneto, que talvez fosse corrigido oralmente pelos leitores de seu tempo.

¹⁰⁵ Há uma particularidade rítmica neste verso: o acento cai na sétima sílaba, em vez de cair na sexta, como seria esperado. Talvez isso fosse corrigido no ato de leitura, para satisfazer as expectativas da tradição métrica/rítmica.

(p.317)

Soneto.

Passa-se uma hora, e passa-se outra hora¹⁰⁶

Sem perceber-se, vendo os teus cabelos;

Passam-se os dias, vendo os olhos belos, (03)

Partes do Céu, onde amanhece a aurora¹⁰⁷.

A boca vendo, aonde a graça mora,

Mimosas faces, centro dos desvelos, (06)

Vendo o colo gentil, de donde os zelos,

Por mais que os mandem, não se vão embora.

Que tempo ha de passar? Gasta-se¹⁰⁸ a vida, (09)

E a vida é curta, pois ligeira corre,

E possa sem que seja pressentida:

Ah Marilia, Marilia, quem discorre (12)

Nas tuas perfeições, gostosa lida,

Que alegre vive! que insensível morre!

[Do Doutor]

¹⁰⁶ Há um problema métrico neste verso. Se lido com as elisões entre “se” e “uma”, e “se” e “outra”; e entre “uma” e “hora” e “outra” e “hora” (as duas últimas, mais típicas do falar lusitano), falta-lhe uma sílaba; se lido sem essas elisões, fica com três sílabas a mais. cremos ser mais verossímil a leitura que faz as duas primeiras elisões e não as duas últimas, mas ainda assim o verso termina com onze sílabas.

¹⁰⁷ Lapa grafa “aurora” com inicial maiúscula, porém é evidente que no manuscrito encontra-se iniciada por minúscula, que mantivemos aqui.

¹⁰⁸ O último “a” é ambíguo no manuscrito, permitindo que interpretemos o verbo como se estivesse conjugado no pretérito perfeito. Esta lição, no entanto, nos pareceu mais adequada. Sobre isso, cf. nota 91.

(p.318)

Soneto.

Depois que dos seus Cães e Caçadores
Foi Anteão nos bosques perseguido,
E depois que a vingança de Cupido (03)
Provou Cíntia por mão dum dos Pastores;
Aqui as tenras aves d'entre as flores
Acompanham das fontes o ruído, (06)
E os altares de Pafos e de Gnido
Trocou por Sintra a Deusa dos amores¹⁰⁹.

Aqui, da Pira ardente a chama acesa, (09)
À amante, à ingrata, à tenra, à esquiva, a ufana
Vem disputar os prêmios da beleza:
Venceu a impiíssima Silvana. (12)
Castiga, fere, Amor, quem te despreza.
Tens triunfo maior que o de Diana.

[Do Doutor]

¹⁰⁹ Lapa lê “amores” como se iniciando por maiúscula, quando nitidamente ela se inicia por minúscula no manuscrito.

(p.319)

Soneto.

Ao mundo esconde o Sol seus resplendores,
E a mão da noite¹¹⁰ embrulha os horizontes;
Não cantam aves, não murmuram fontes, (03)
Não fala Pã na boca dos Pastores.
Atam as Ninfas, em lugar de flores,
Mortais Ciprestes sobre as tristes fronte; (06)
Erram chorando nos desertos montes,
Sem arcos, sem aljavas¹¹¹, os Amores.

Vênus, Palas e as filhas da memória, (09)
Deixando os grandes Templos esquecidos,
Não se lembram d'Altars nem de glória.
Andam os Elementos confundidos. (12)
Ah, Jônia, Jônia, dia de vitória
Sempre o mais triste foi para os vencidos!

[Do Doutor]

¹¹⁰ Lapa também lê a inicial de “noite” como se fosse maiúscula. A leitura correta é minúscula.

¹¹¹ No manuscrito, encontrava-se com inicial maiúscula, mas se “arco” está todo grafado em minúsculas, a ênfase em “aljava” não se aplica, sendo provavelmente algum engano do copista, talvez causado pela proximidade de “Amores”.

¹¹² O código leva por título “Poezias de Var[ios] A[utores] Collegidas, Por Amadeo Guimenio. 1800.”

(p. 128v)

Apas, adase May das alegrias.
 Oprante, o luto, o desalvor de terra,
 Jas que se y conda a criminoza guerra,
 etray ao Mundo o venturoso dia.

De se irumpindo Eterna Profecia
 Anova geracao do Ceu, a terra
 O claustra virginal sedgemerra
 nasce o bello de Deos, diga o Meia

Busca dum Paizinho, ude no pobre feno
 Amado unipotente a quem nao uita
 Crea mil e Mundo, a primario a uena.

Bem dita seja a Lusitana e Augueta
 Cobre o ullar, cobre a terra dum Ceu sereno
 Graçati, o Grande, o Sabia, o Justa.

Laorença.

(p.129v)

E não lastimo opor o primo perigo,
 Flama yua a prição y treita, y forte;
 Lastimo os olhos, fillos, alconforte,
 A perda irreparavel delum amigo.

A prição não lastimo, ou trave diga,
 Nem o ver imminente osuro loote,
 Que se vintura também aida a morte
 Quando avida só seroe delastigo.

E quem já bem de presa acabar vira
 Este enredo, ytz sorlo yta quimera,
 Que passa por verdade, e é mentira.

A illas, se onforte não tivera,
 E o amigo as virtudes possidira
 Só devida dum momento não quizera

Transcrição Conservadora:**(p.128)**

Não me aflige do potro a viva quina

Da ferrea masa o golpe não me ofende

Sobre a chama a mão se não estende (03)

Não sofro do agulhete a ponta fina.

Grilhão pezado os pasos não domina,

Cruel arrocho a testa me não fende (06)

À forsa, perna, ou braso se não rende

Longa Cadeia o Colo não me inclina.

Agoa¹¹³, e pomo, faminto não procuro (09)

Grosa pedra não cansa a humanidade

A pasaro voras, eu não aturo:

Estes males não sinto hé bem verdade (12)

Porem sinto outro mal inda mais duro

Da Consorte, e dos Filhos a Saudade.¹¹⁴

Alvarenga.

¹¹³ O termo está rasurado, mas certamente esta é a leitura adequada.

¹¹⁴ Não há propriamente um ponto-final aqui, mas o copista adiciona uma cauda ao “e” final indicando o fim do texto. Na impossibilidade de reproduzir esse gesto, utilizamos o ponto-final.

(p.128v)

A pas, a dose Mais das alegrias¹¹⁵

O pranto, o Luto, o disabor desterra,

Fas que se esconda a criminoza guerra, (03)

e tras ao Mundo os venturozos dias.

Dese crumprindo Eternas Proficias

A nova geração do Ceo, aterra (06)

O claustro virginal se desencerra

Nase o Filho de Deos, chega o Micias

Busca hum Prezepio, cahe no pobre feno (09)

A mão unipotente a quem não custa

Crear¹¹⁶ mil Mundos ao primeiro açeno.

Bem dita sejais Luzitana Augusta (12)

Cobre o Mar, cobre a Terra hum Ceo sereno

Grasas a ti, ó Grande, ó Sabia, ó Justa

Alvarenga.

¹¹⁵ Pode haver alguma pontuação aqui, mas coincide com a mancha do verso desta folha, o que não nos permite compreender se seriam dois-pontos, apenas um ponto simples, uma vírgula ou ainda se apenas a mancha do verso um pouco mais acentuada. Na dúvida, preferimos não transcrever qualquer sinal em seu lugar e indicar em nota as possibilidades.

¹¹⁶ Há uma rasura ao fim da palavra que parece indicar que em vez do “r”, havia sido escrito um “l”, formando “creal”. Acatamos a correção do copista.

(p.129v)

Eu não Lastimo o proximo perigo,
Huma escura prizão estreita, e forte;
Lastimo os charos filhos, a Consorte, (03)
A perda irreparavel de hum amigo.

A prizão não Lastimo, outra ves digo,
Nem o ver imminente o duro corte, (06)
Que hé ventura tambem aihar a morte
Quando a vida só serve de Castigo.

Ah. quem ja bem depresa acabar vira (09)
Este enredo, este sonho, esta quimera;
Que pasa por verdade, e hé mentira:

Se Filhos, se Consorte não tivera, (12)
E do amigo as virtudes posuhira
Só de vida hum momento não quizera¹¹⁷

¹¹⁷ Note-se a ausência de atribuição de autoria a este soneto.

Transcrição Modernizada**(p.128)**

Não me aflige do potro a viva quina;

Da férrea massa o golpe não me ofende;

Sobre a chama a mão se não estende;¹¹⁸ (03)

Não sofro do agulhete a ponta fina.

Grilhão pesado os passos não domina;

Cruel arrocho a testa me não fende; (06)

À força, perna ou braço se não rende;

Longa Cadeia o Colo não me inclina.

Água e pomo, faminto não procuro; (09)

Grossa pedra não cansa a humanidade;

A pássaro voraz, eu não aturo.

Estes males não sinto, é bem verdade; (12)

Porém sinto outro mal inda mais duro:

Da Consorte e dos Filhos, a Saudade.

Alvarenga.

¹¹⁸ Para que este verso tenha as dez sílabas prescritas, é necessário não realizar a elisão entre a última sílaba de “Sobre” e o artigo “a”.

(p.128v)

A paz, a doce Mais¹¹⁹ das alegrias,
 O pranto, o Luto, o dissabor desterra;
 Faz que se esconda a criminosa guerra, (03)
 E traz ao Mundo os venturosos dias.

Desce, cumprindo Eternas Profecias,
 A nova geração do Céu à terra; (06)
 O claustro virginal se desencerra,
 Nasce o Filho de Deus, chega o Messias.

Busca um Presépio, cai no pobre feno (09)
 A mão onipotente, a quem não custa
 Criar mil Mundos ao primeiro aceno.

Bendita sejais, Lusitana Augusta. (12)
 Cobre o Mar, cobre a Terra um Céu sereno,
 Graças a ti, oh Grande, oh Sábia, oh Justa.

Alvarenga.

¹¹⁹ Em AN-RJ, lemos “a doce Mãe”, em vez de “a doce Mais”.

(p.129v)

Eu não lastimo o próximo perigo,¹²⁰

Uma escura prisão, estreita e forte;

Lastimo os caros filhos, a Consorte, (03)

A perda irreparável de um amigo.

A prisão não lastimo, outra vez digo,

Nem o ver iminente o duro corte; (06)

Que é ventura também achar a morte,

Quando a vida só serve de Castigo.

Ah, quem já bem depressa acabar vira (09)

Este enredo, este sonho, esta quimera,

Que passa por verdade, e é mentira.

Se Filhos, se Consorte não tivera, (12)

E do amigo as virtudes possuía,

Só de vida um momento não quisera.

¹²⁰ Chamamos atenção para a ausência de marca de autoria neste poema. Supomos que tenha sido recebido como sendo de Alvarenga, mas efetivamente não há nada no códice que prescreva essa leitura. Os dois outros poemas encontram-se devidamente atribuídos ao autor.

Transcrição Conservadora

Eu vi a linda Estela e namorado
 Fiz logo eterno voto de querella
 Mas vi depois a Nize, e he tão bella (03)
 que merece igualmente o meu cuidado

A qual escolherei se neste estado
 Não posso destinguir Nize de Estella (06)
 Se Nize agora vir morro por ella
 Se Estella vir aqui¹²¹ fico abrazado.

Mas ah que esta me despreza amante (09)
 Pois sabe que estou prezo em outros braços¹²²
 E esta me não quer por inconstante

Vem Cupido a soltar-me destes laços (12)
 [~~Oh face de~~^{dos} hum Semblante]¹²³
 Oh faze de dois Semblantes hum Semblante
 Ou divide meu peito em dois pedaços

¹²¹ Há uma pequena rasura pouco significativa. O copista havia escrito “aquiz”, e alongou a perna do “i” para rasurar o “z” que foi escrito por engano.

¹²² Há outro termo, também iniciado por “b” e terminado em “os” escrito nesta posição do verso. O copista o rasurou e escreveu sobre ele “braços”, que adotamos aqui como a lição mais viável.

¹²³ Trata-se de uma rasura do copista. Transcrevemos o verso rasurado porque pode ser interessante para uma análise da circulação deste poema.

Transcrição Modernizada

Eu vi a linda Estela e, namorado,
 Fiz logo eterno voto de querê-la;
 Mas vi depois a Nise, e é tão bela, (03)
 Que merece igualmente o meu cuidado.

A qual escolherei, se neste estado
 Não posso distinguir Nise de Estela? (06)
 Se Nise agora vir, morro por ela;
 Se Estela vir aqui, fico abrasado.

Mas ah, que esta me despreza, amante,¹²⁴ (09)
 Pois sabe que estou preso em outros braços,
 E esta me não quer por inconstante.

Vem, Cupido, a soltar-me destes laços: (12)
 Oh, faze de dois Semblantes um Semblante,¹²⁵
 Ou divide meu peito em dois pedaços.

¹²⁴ Há um pequeno problema de métrica neste verso. Lido com as duas elisões possíveis (entre “que” e a primeira sílaba de “esta”; e entre a última sílaba de “despreza” e a primeira de “amante”), falta-lhe uma sílaba. Portanto, caberia ao leitor decidir qual das duas elisões não seria feita para que a regularidade métrica fosse mantida, caso julgue necessário mantê-la.

¹²⁵ Este verso tem uma sílaba a mais do que é prescrito. A repetição da palavra “Semblante”, acompanhada pela rasura substancial do verso seguinte, pode indicar que o copista, registrando versos de memória ouvidos em outra ocasião, tenha se confundido no desfecho do poema. Ainda assim, em uma pronúncia lusitana muito marcada, é possível que haja apagamento do “e” final em “faze”, que poderia se transformar em monossílabo e corrigir o problema da métrica.

Sonetto

89

Eu vi elinda sonia enomorado
 Que logo voto eterno de guerra
 Me vi depois oitava de las bella
 Que murce igualmente omeo cuetado

Aquil erudito sempre estado
 Eu nao sei de fangos qta. daquela
 Serba agora vir como jorolla
 Se sonia vir aqui omeo abocado

My odo que qta omeo pma amante
 Soy seba que qta pma em outro laq
 E aquella mura qta por em con finto

Sem copido qta me de qta laq
 Me fure de qta de qta de qta
 Me de qta de qta de qta de qta

Transcrição Conservadora

(p.89)

Sonetto¹²⁶

Eu vi a linda Jonia enamorado

Fis logo voto eterno¹²⁷ de querella.

Mas vi depois a Nize, e he tão bella (03)

Que merece igualmente o meo cuedado.

A quâl escolherei se neste estado

Eu não sei destinguir esta, daquella (06)

Se Nize agora vir. morro por ella

Se Jonia vir aqui vi(vo) abrazado:

Mas acho, que esta me despresa amante (09)

Pois sabe, que estou prezo em outros laços

E aquella mê não quer por inconstente.

Vem cupido soltar me destes laços (12)

‘Ou faze destes dois hum so semblante¹²⁸

Ou deuide [~~o meo~~]o peito meo em dois¹²⁹

¹²⁶ Este manuscrito, embora não tenha difícil decifração das letras e palavras, apresenta muitos problemas para a compreensão de pontuação e acentuação. Na impossibilidade de criar critérios que abarcassem a totalidade dos casos, fomos forçados a representar aqui os acentos e pontos que verossimilmente pudemos encontrar no manuscrito. Muitas vezes, os acentos não são mais que pontos sobre as palavras, o que pode ser lido como simples mancha causada pelo tempo. Para verificar caso a caso, o leitor deve cotejar esta transcrição com a leitura do fac-símile.

¹²⁷ Há um sinal gráfico entre “voto” e “eterno” cuja função não conseguimos identificar e, por isso, não transcrevemos.

¹²⁸ Há um traço que liga o início do “m” de “semblante” com o “h” de “hum”, cujo significado – se algum houver – nos escapa. Além disso, há um sinal parecido com uma aspícula no início do verso, que transcrevemos sem saber ao certo a sua função, mas supondo que houvesse alguma.

¹²⁹ Talvez a rasura tenha contribuído para o caráter truncado deste verso. Além desse ruído, é interessante notar que tanto este manuscrito, quanto o anterior, que veiculam este poema, não o atribuem a Alvarenga Peixoto. Essa atribuição só foi feita no século XIX por seus editores. Até então, era um poema anônimo, até onde sabemos.

Transcrição Modernizada

(p.89)

Soneto

Eu vi a linda Jônia¹³⁰ enamorado¹³¹,
 Fiz logo voto eterno¹³² de querê-la;
 Mas vi depois a Nise, e é tão bela, (03)
 Que merece igualmente o meu cuidado.
 A qual escolherei, se, neste estado,
 Eu não sei distinguir esta daquela?¹³³ (06)
 Se Nise agora vir, morro por ela;
 Se Jônia vir aqui, vivo abrasado.
 Mas acho¹³⁴ que esta me despreza, amante, (09)
 Pois sabe que estou preso em outros laços¹³⁵,
 E aquela¹³⁶ me não quer, por inconstante.
 Vem, cupido, soltar-me¹³⁷ destes laços. (12)
 Ou faze destes dois um só semblante,¹³⁸
 Ou divide o peito meu em dois¹³⁹.

¹³⁰ Atente-se ao fato de que, no testemunho da Biblioteca da Ajuda, a *persona* lírica se divide entre Estela e Nise, não havendo qualquer Jônia, o que evidencia a inviabilidade de qualquer leitura biográfica desse soneto.

¹³¹ É possível lermos como “e namorado”, já que a separação de palavras se dá de forma diferente da atual nos manuscritos consultados. No entanto, sendo “enamorado” uma possibilidade perfeitamente válida, decidimos mantê-la e passar ao leitor a responsabilidade de escolher o sentido mais viável à sua leitura.

¹³² Há uma mudança de posição das palavras em relação ao da Biblioteca da Ajuda, onde lemos “eterno voto”.

¹³³ Em BA, lemos “Não posso distinguir Nise de Estela?”.

¹³⁴ Em BA, em vez do verbo, lemos uma interjeição “Ah”. A leitura deste manuscrito soluciona o possível problema de métrica encontrado na Biblioteca da Ajuda.

¹³⁵ Em BA, lemos “braços” em vez de “laços”.

¹³⁶ Em BA, lemos “esta” novamente, em vez de “aquela”.

¹³⁷ Em BA, lemos “a soltar-me”, em vez de “soltar-me”.

¹³⁸ Em BA, lemos “Oh, faze de dois Semblantes um Semblante”, verso defeituoso.

¹³⁹ O verso está truncado, com apenas oito sílabas e sem cumprir com as exigências de rima. Parece evidente que a palavra que falta é “pedaços” ao fim, que satisfaria esses problemas e é encontrada em BA. É curioso demonstrar que, naquele testemunho, o verso defeituoso é o anterior. Considerando que os poemas no contexto da manuscritura da sociedade setecentista luso-brasileira são textos mais orais que escritos, parece haver algum tipo de ruído na circulação desse soneto, especialmente no último terceto.

190
 Nos tormentos e mares combatidos
 Movia o corpo Vagabundo e desso,
 O que tendeu e hum braço, e o outro braço
 Queria e o que o nado e o da i' Nido.
 Tres Vezes sobre as ondas se suspendeu
 Rio ta' na oposta praia o hum e o outro
 Querendo firmar-se em brasa e espaço
 Foi outras tantas vezes suspendido.
 O nome d'eo aqui e chama' quizer a
 Unico alivio neste ultimo instante,
 Se antes d'isso fôr não mostrara.
 Rio e do caso e Amor, o que na regante
 Quando este mal passares fôr a era
 Os prêmios q' Amor da água e do marante.
 O que a Patria imitada de Augusto,
 Libera e a Patria e a... ria a diante
 Quando hum a imagem de um p'roxiante
 A sua vista melhora de gosto.
 E mostrava na simblança rio e justo
 Raio e br' mantes do Inquisito e de gente,
 Quem os olhos como de contante
 Em mim se arava com bastante custo.
 Amor e a Miranda num de Augusto que o
 Brenes, Sou Piniz, me deu a punha
 Com gosto melancolico e severo.
 Livrou-me as praias do Mondego e a muna
 E poro o simblanth grave e caustico
 Rio e mostrava a luxitana e a thura

Transcrição Conservadora

(p.190)

Ó Pai da Patria imitador d'Augusto,¹⁴⁰

Liberal Alixandre..... hia adiante

Quando huma imagem Se me pox diante (03)

A cuja vista me gelei de Susto.

Mostrava no Semblante pio e justo

Raios brelhantes do Impireo luxente, (06)

Porem os olhos como discontente

Em mim gravava com bastante custo.

Nem d'Alexandre nem d'Augusto quero (09)

Os nomes, sou Diniz, me dice apenas

Com gesto melancolico e Severo.

Levou me às praias do Mondego amenas (12)

E ali pondo o Semblante grave e austero

Rio se e mostroume a Luzitana Athenas

¹⁴⁰ O poema aqui transcrito inicia-se no meio da folha manuscrita, sem indicação de autoria. Além disso, encontramos grande dificuldade em identificar a capitulação desse testemunho, o que nos forçou a escolher a forma mais verossímil em alguns casos.

Transcrição Modernizada

(p.190)

“Oh Pai da Pátria, imitador d’ Augusto,¹⁴¹

Liberal Alexandre...” ia adiante,

Quando uma imagem se me pôs diante¹⁴², (03)

À cuja vista me gelei de Susto.

Mostrava no Semblante pio e justo

Raios brilhantes do Empíreo luzente;¹⁴³ (06)

Porém os olhos, como descontente,

Em mim gravava com bastante custo¹⁴⁴.

“Nem d’ Alexandre nem d’ Augusto quero (09)

Os nomes; sou Dinis”, me disse apenas

Com gesto melancólico e Severo.

Levou-me às praias do Mondego amenas, (12)

E ali¹⁴⁵ pondo o Semblante grave e austero,

Riu-se e mostrou-me a Lusitana¹⁴⁶ Athenas.

¹⁴¹ Diferentemente de BNPT, este manuscrito não atribui o poema a Alvarenga Peixoto.

¹⁴² No testemunho localizado no Ms. 8610 da BN-PT, lemos “presente” em vez de “diante”.

¹⁴³ Há uma peculiaridade rítmica neste verso: o acento cai na sétima sílaba, em vez de cair na sexta, como é esperado. Talvez houvesse uma correção na leitura, para satisfazer a convenção métrica/rítmica. O mesmo ocorre com o testemunho da BN-PT, onde lemos “Império”, em vez de “Empíreo”.

¹⁴⁴ Alteramos a capitulação de “Custo”, que era maiúscula para minúscula, por crermos que, ainda que houvesse função enfática, ela se perderia numa leitura moderna, já que o advérbio “bastante” já cria a intensidade que a palavra requer neste contexto.

¹⁴⁵ Em BN-PT, lemos “lá” em vez de “ali”.

¹⁴⁶ Em BN-PT, lemos “portuguesa”, em vez de “Lusitana”.

Oh! quem podêra, Cándido Asino,
 Do tumulto salvar-te
 Em que a tua fortuna te conserva!
 Mas siga cada qual o seu destino:
 Eu sacrifico a Marte,
 Eu sorrirei no Campê de Minerva.

J. B. Aguiar Forjaz.

Ode.

Invirêcis vapores,
 Da baixa terra contra o Céu erigidos,
 Não offusca o Sol o seu esplendor.

O Cadroeny erigidos

7

49
225

É se' real nos peitos Surilanos
 Não do primeiro Affonso conhecido.

Eu, Americanos,
 Vou a levar pela razão mais justa
 Do Affonso a se' aos derradeiros amos.

Fidelissima Augusta,
 Deixante hum riquissimo thesouro
 Do Cofre Americano a mão robusta;

Se ao Cojo, ao Mudo, ao Duro
 The mostra hum Rey em bronze eternizado,
 Mostra-me a Filha eternizada em duro.

Do Affonso si respeitadores
 Fazão a nossa gloria, e vertiremos
 Barbaras guerras de victorias cores
 Para nós só queremos

(p.226v)

Os pobres dom da Singular Natureza;
 Seja vós tudo quanto temor.

Sirva a Real grandora
 Firmeza, e ouro, a fina pedraria,
 Que excede destas e serras a riqueza.

Ah! chegue o sol do dia,
 Em que do Mundo Novo a parte inteira
 Acclame o Nome Augusto de Maria.

Real, Real Príncipe;
 Nesta vez na America se acute;
 Seja-se tremular n'uma Bandeira.

S

Compa e invivel Sulco
 Do pacifico mar na face plana
 Os grilhões perados de Teapuelio;
 Das terras de Araucana

Des-

50

227

Deixad Nações confusas, dissonantes,
Frid bijar as mãos da Liberdade.

Chegai, chegai contentes,
Não temais dos Pisarros a fúria,
Nem de seus Campanheiros insolentes.

A Augusta Portuguesa
Conquista Graças, em todos uma
O Liberdade e Felicidade.

Por seus filhos vos chama;
Vem pôr o termo à nossa desventura,
Por seu favor e Dora nós derrama.

De o Rio de Janeiro
Vós a glória de ver-vos morceiros,
Salva vós o Mundo Novo inteiro.
Eu fico, que citadesse

Do

(p.227v)

Do Cabo ao mar Pacifico as medidas,
 Quer fora da Abana as recolhasse.

Feirão incluídas

As terras que vos foram consagradas,
 Aprenas por Vispicio conhecidas.

As Canas enroladas,

Os aromas, e os indios effectos
 Poderão mais que as terras mateadas.

Mas nós de Amor sujeitos

Promptos vos offortamos á Angueta,
 Barbaros bracos, e constantes joelhos.

S

Code a Cartaria Grega

Alex gorar da Russiana Aurora,
 E a nós esta fortuna não nos chega.

Vinde, Real e Senhora,

Honrai os vossos mares por d'us mezes,
 Vinde ver o Brazil, que vos adora.

No-

51

228

Arrozais, e Menores,
Custas, Castos, Almeida, Silva, Melles,
Compreendidos e Leão por muitas vezes.

Fiai os Reaes e Sells,
Amadon e Leguas, Vinde demandada;
De que servem vossas grandes Varonellas?

Vinde a Ser Coroadas
Sobre a America toda, que protesta
Jurar na vossa maon a Ley sagrada.

§

Vai ardente desejo,
Então humilhado na Real Liberdade,
Sem ser confido do invejoso Cejo.

Foi por Augustos voad;
Chora, e fare, que a May compradeida
Dos Saldados filhos se condão.

Ficando entremecida,

Ma-

(p.228v)

Mais do Cejo não tomar o rigor,
 Com triunfado, tem a acação venida.

Da America o furor
 Perdoai, Grande Augusta, he a cidade;
 São dignos de nobres crimes de amor.

Perdoe a Magistade
 Em quanto o Mundo Novo sacrifica
 A tutelar, propicia Divindade.

§
 O Principe Sagrado
 No paço da judia, que domina a barra,
 Em colonial estatua levantado;

Vejá a triforme garra
 Quebar-me asi pón Neptuno furioso,
 Que s irritado Ind-o-lite euarra.

Vejá glorioso
 Vastissima extensão de immensos arez,
 Que cerca o seu Imperio magestoso.

Henr.

52

229

Mandados nos Altares
 Humia mão, que a faz vôr de tanta altura,
 Ambos si Mundos souz, ambos si maiores.

Ca se mais Santa, e pura
 Conallhada nos barbaros desertos,
 Conservada por vós firme, e segura.

S
 Sombra illustre, e famosa
 Do grande Fundador do Luro Imperio,
 Eterna gl'ria eternamente goza.

Num, e noutro hemispherio
 Em vós si touz Augustos Demandantes,
 Dar as Leys pela voz do Ministerio.

Dos Povos diferentes,
 Que he impossivel quasi a numerallor,
 Vem a tributar-lhe honra e obediencia.

A gloria de Mandallor

C.

(p.229v)

Sedem as Vets glorioso teu,
Que adoraõ Rey, que servirão vassallos.

O Indio spê batão,
Vemco a terra, suvi trovam, e raios,
E de repente desapparece.

Alvarenga.

Epitaphio

Feito por Sr. Antonio de Brito, n.º de Vianna.

Aqui de baixo desta pedra fria
Está Serafina, moça mal lograda,
Que de janer de baixo já cansada,
Deu repouso aos membros que estendia,
Cera fina que a todos se vendia,
Mas amarella quando mais curada,
Que dos proprios raios destilada
Morreo daquelle mesmo que vivia.

Transcrição Conservadora (fl. 225v – 229v)

Ode.

(fl.225v)

§

Inviziveis vapores,
Da baixa terra contra o Céu erguidos,
Não offusão do Sol os resplendores.

Os Padroens erigidos

À fé real nos peitos Luzitanos

(05)**(fl.226)**

São do primeiro Affonso conhecidos.

A nós, Americanos,

Toca a levar pela razão mais justa

Do Throno a fé aos derradeiros annos.

Fidelissima Augusta,

(10)

Desentranhe hum riquissimo thezouro

Do Cófre Americano a mão robusta;

Se ao Tejo, ao Minho, ao Douro

Lhe mostra hum Rey em bronze eternizado;

Mostre-lhe a Filha eternizada em ouro.

(15)

§

Do Throno os resplendores

Façam a nossa gloria, e vestiremos

Barbaras pennas de vistozas côres.

Para nós só queremos

Os pobres dons da Simplez Natureza;

(20)**(fl.226v.)**

E seja vosso tudo quanto temos.

Sirva a Real grandeza

A prata, o ouro, a fina pedraria,

Que esconde destas Serras a riqueza.

Ah! chegue o feliz dia, (25)

Em que do Mundo Novo a parte inteira

Acclame o Nome Augusto de Maria.

Real, Real Primeira;

Só esta vóz na America se escute;

Veja-se tremular n'uma Bandeira. (30)

§

Rompa o instavel sulco

Do pacifico màr na face plana

Os grilhoens pezados de Acapulco;

Das terras de Araucana

Desção Naçoens confuzas, diferentes (35) (fl.227)

A vir beijar as maons da Soberana.

Chegai, chegai contentes,

Não temais dos Pissarros a feréza,

Nem de seus companheiros insolentes.

A Augusta Portugueza (40)

Conquista Coraçoens, em todos ama

O Soberano Author¹⁴⁷ da Natureza.

Por seus filhos vos chama;

Vem pôr o termo á nossa dezventura,

E os seus favores sobre nós derrama. (45)

§

Se o Rio de Janeiro

Só a gtoria¹⁴⁸ de ver-vos merecesse,

¹⁴⁷Reproduzimos aqui este sinal colocado sobre o “r”, apesar de não entendermos a sua função. É possível que se conjecture uma função enfática por motivos religiosos, mas não podemos afirmá-lo categoricamente. Também é possível que tenha sido apenas um traço acidental do copista.

¹⁴⁸No original, realmente lemos “gtoria”, em vez de “gloria”. Trata-se de algum deslize do copista. Além disso, há um detalhe na mancha do verso desta página que recai perfeitamente sobre o “o” da palavra, mas não deve ser confundido com o acento agudo que atualmente colocamos sobre “glória”.

Já era vosso o Mundo Novo inteiro.

Eu fico, que estendesse

Do Cabo ao màr Pacifico as medidas, (50) (fl.227v)

E por fóra da Abana as recolhesse.

Ficavão incluídas

As terras que vos forão consagradas,

Apenas por Vespuccio conhecidas.

As cascas enroladas, (55)

Os aromas, e os indicos effeitos

Poderão mais que as terras prateadas.

Mas nós de amor sujeitos

Promptos vos offertamos á conquista,

Barbaros braços, e constantes peitos. (60)

§

Pode a Tartaria Grega

A luz gozar da Russiana Aurora,

E a nós esta fortuna não nos chega.

Vinde, Real Senhora,

Honrai os vossos mares por dous mezes, (65)

Vinde vêr o Brazil, que vos adora.

Noronhas, e Menezes, (fl.228)

Cunhas, Castros, Almeidas, Silvas, Mellos

Tem prendido o Leão por muitas vezes.

Fiai os Reaes Sellos (70)

A mãons seguras, vinde descançada:

De que servem dous grandes Vasconcellos?

Vinde a ser coroada

Sobre a America toda, que protesta

Jurar nas vossas maons a Ley Sagrada. (75)

§

Vai, ardente dezejo,
 Entra humilhado na Real Lisboa,
 Sem ser sentido do invejozo Tejo.

Aos péz Augustos vôa;
 Chora, e faze, que a May compadecida (80)
 Dos saudozos filhos se condôa.

Ficando enterneçada,
 Mais do Tejo não temas o rigor, (fl.228v)
 Tens triunfado, tens a acção vencida.

Da America o furor (85)
 Perdoai, Grande Augusta, he Lealdade;
 São dignos de perdão Crimes de amor.

Perdoe a Magestade
 Em quanto o Mundo Novo Sacrifica
 A tutelar, propicia Divindade. (90)

§

O Principe Sagrado
 No pão da pedra, que domina a barra,
 Em colossal estatua levantado:

Veja a triforme garra
 Quebrar-lhe aos péz Neptuno furiozo, (95)
 Que o irritado Sud-oEste escarra.

E veja gloriozo¹⁴⁹
 Vastissima extensão de imensos ares,
 Que cercão Seu Imperio magestoso.

Honrando nos altares (100) (fl.229)
 Huma mão, que o faz vêr de tanta altura,
 Ambos os Mundos seus, ambos os máres.

¹⁴⁹ É possível que haja uma vírgula coincidente com o traço do “d” em “de imensos”, no verso abaixo. Como não podemos garantir a sua existência, conjecturamos que seja simples borrão.

E a fé mais Santa, e pura
 Espalhada nos barbaros dezertos,
 Conservada por vós firme, e segura. (105)

§

Sombra illustre, e famoza
 Do grande fundador do Luzo Imperio,
 Eterna paz eternamente goza.

N'um, e n'outro hemispherio
 Tu vês os teus Augustos Descendentes (110)
 Dár as Leys pela voz do Ministerio,

E os Povos differentes,
 Que he impossivel quazi o numerallos,
 Vem a tributar-lhe honra obedientes.

A gloria de Mandallos (115)
 Pedem ao Néto gloriozo teu, (fl.229v)
 Que adorão Rey, que servirão vassallos.

O Indio o pé batêo,
 Tremeo a terra, ouvi trovoens, vi rayos,
 E de repente desapareceo. (120)

Alvarenga.

Transcrição Modernizada (fl. 225v – 229v)

Ode.

(fl.225v)

§

Invisíveis vapores,
Da baixa terra contra o Céu erguidos,
Não ofuscam do Sol os resplendores.

Os Padrões erigidos

À fé real¹⁵⁰ nos peitos Lusitanos,
São do primeiro Afonso conhecidos.

(05) (fl.226)

A nós, Americanos,

Toca a levar¹⁵¹ pela razão mais justa
Do Trono a fé aos derradeiros anos.

Fidelíssima Augusta,

(10)

Desentranhe um riquíssimo tesouro
Do Cofre Americano a mão robusta.

Se ao Tejo, ao Minho, ao Douro

Lhe mostra um Rei em bronze eternizado;¹⁵²Mostre-lhe¹⁵³ a Filha eternizada em ouro.**(15)**

§

Do Trono os resplendores

Façam a nossa glória, e vestiremos
Bárbaras penas de vistosas cores.

Para nós só queremos

Os pobres dons da Simples Natureza,
E seja vosso tudo quanto temos.

(20) (fl.226v)

¹⁵⁰ No testemunho localizado na BN-RJ, lemos “Na fé Real”, em vez de “À fé Real”.

¹⁵¹ Em BN-RJ, lê-se “Toca levar”, em vez de “Toca a levar”

¹⁵² Em BN-RJ, lê-se “mostrou”, em vez de “mostra” e, por isso, fica com uma sílaba a mais do que o prescrito. Aqui, esse problema inexistente.

¹⁵³ Lemos “Mostra-lhe”, em BN-RJ.

Sirva à Real grandeza
A prata, o ouro, a fina pedraria,
Que esconde destas Serras a riqueza.

Ah! chegue o feliz dia, (25)

Em que do Mundo Novo a parte inteira
Aclame o Nome Augusto de Maria.

Real, Real Primeira,¹⁵⁴
Só esta voz na América se escute,
Veja-se tremular numa Bandeira¹⁵⁵. (30)

§

Rompa o instável sulco¹⁵⁶
Do pacífico mar na face plana,
Os grilhões¹⁵⁷ pesados de Acapulco¹⁵⁸.

Das terras de Araucana¹⁵⁹
Desçam Nações confusas, diferentes, (35) (fl.227)
A vir beijar as mãos da Soberana.

Chegai, chegai contentes,
Não temais dos Pizarros a fereza,
Nem de seus¹⁶⁰ companheiros insolentes.

A Augusta Portuguesa (40)
Conquista Corações, em todos ama
O Soberano Autor da Natureza.

Por seus filhos vos chama,
Vem pôr o termo à nossa desventura,

¹⁵⁴ Sobre os motivos de não adotarmos a pontuação sugerida por Lapa, cf. nota 75.

¹⁵⁵ Em BN-RJ, lemos “uma Bandeira”, sem a preposição aqui presente.

¹⁵⁶ Em BN-RJ, lemos “Rompam instável sulco”, em vez de “Rompa o instável sulco”. Para que o verso tenha as seis sílabas prescritas, é necessário que a elisão não abarque as três vogais entre “Rompa” e “Instável”, mas apenas o artigo e a inicial do adjetivo.

¹⁵⁷ Em BN-RJ, lemos “Galeões”, em vez de “grilhões”. Esta variante faz com que este verso fique com uma sílaba a menos do que o prescrito.

¹⁵⁸ Em BN-RJ, lemos “Acapulio”, que modernizamos como “Acapulco”. Sobre as variantes de “Acapulco”, cf. nota 56.

¹⁵⁹ Em BN-RJ, lê-se “Da Serra d’Araucana”, em vez de “Das terras da Araucana”.

¹⁶⁰ Em BN-RJ, lemos “dos seus”, em vez de “de seus”.

E os seus favores sobre nós derrama. (45)

§

Se o Rio de Janeiro

Só a glória de ver-vos merecesse,

Já era vosso o Mundo Novo inteiro.

Eu fico que estendesse

Do Cabo¹⁶¹ ao Mar Pacífico as medidas, (50) (fl.227v)

E por fora da Havana¹⁶² as recolhesse.

Ficavam incluídas

As terras que vos foram consagradas,

Apenas por Vespúcio conhecidas.

As cascas enroladas, (55)

Os aromas e os índicos¹⁶³ efeitos

Poderão mais que as terras prateadas¹⁶⁴.

Mas nós, de amor sujeitos,

Prontos vos ofertamos à conquista

Bárbaros braços e constantes peitos.¹⁶⁵ (60)

§

Pode a Tartária Grega

A luz gozar da Russiana Aurora,

E a nós esta fortuna não nos chega.¹⁶⁶

Vinde, Real Senhora,

Honrai os vossos mares por dous meses, (65)

Vinde ver o Brasil, que vos adora.

Noronhas e Menezes, (fl.228)

Cunhas, Castros, Almeidas, Silvas, Melos,

¹⁶¹ Em BN-RJ, lemos “O Cabo”, em vez de “Do Cabo”.

¹⁶² Em BN-RJ, lemos “d’Havana”, em vez de “da Havana”.

¹⁶³ Em BN-RJ, lemos “e Índicos”, em vez de “e os índicos”.

¹⁶⁴ Em BN-RJ, lemos “serras prateadas”, em vez de “terras prateadas”.

¹⁶⁵ Em BN-RJ, lê-se “Bárbaros braços nos constantes peitos”, em vez de “Bárbaros braços e constantes peitos”.

¹⁶⁶ Em BN-RJ, há um ponto de interrogação ao fim deste verso. Neste manuscrito, ele não se encontra, o que altera o sentido do verso, permitindo que leíamos “não nos chega” como “não nos basta”.

Têm prendido o Leão por muitas vezes.

Fiai os Reais Selos (70)

A mãos seguras, vinde descansada:

De que servem dous grandes Vasconcelos?

Vinde a ser coroada

Sobre a América toda, que protesta

Jurar nas vossas mãos a Lei Sagrada. (75)

§

Vai, ardente desejo,¹⁶⁷

Entra humilhado na Real Lisboa,

Sem ser sentido do invejoso Tejo.

Aos pés Augustos voa,

Chora e faz que a Mãe compadecida (80)

Dos saudosos filhos se condoa.¹⁶⁸

Ficando enterneçada,

Mais do Tejo não temas o rigor; (fl.228v)

Tens triunfado, tens a ação vencida.

Da América o furor (85)

Perdoai, Grande Augusta; é Lealdade;

São dignos de perdão crimes de amor.

Perdoe a Majestade

Enquanto o Mundo Novo Sacrifica

À tutelar, propicia Divindade. (90)

§

O Príncipe Sagrado,

No pão da pedra¹⁶⁹, que domina a Barra,

Em colossal estátua levantado,

¹⁶⁷ Em BN-RJ, há reticências ao fim deste verso, o que indica que provavelmente haveria diferença na performance do poema naquele manuscrito em relação a este.

¹⁶⁸ Sobre o problema de métrica que ocorre neste verso, Cf. nota 80.

¹⁶⁹ Em BN-RJ, lemos “pão de pedra”, em vez de “pão da pedra”.

Veja a triforme garra
 Quebrar-lhe aos pés Netuno furioso, (95)
 Que o irritado Sudoeste esgarra¹⁷⁰;
 E veja, glorioso,
 Vastíssima extensão de imensos ares¹⁷¹,
 Que cercam Seu Império majestoso¹⁷²;
 Honrando nos altares (100) (fl.229)
 Uma mão, que o faz ver de tanta altura
 Ambos os Mundos seus, ambos os mares;
 E a fé mais Santa e pura,
 Espalhada nos bárbaros desertos,
 Conservada por vós firme e segura. (105)
 §
 Sombra ilustre e famosa
 Do grande fundador do Luso Império,
 Eterna paz¹⁷³ eternamente goza.
 Num e noutro Hemisfério,
 Tu vês os teus Augustos descendentes (110)
 Dar as Leis pela voz do Ministério;
 E os Povos diferentes,
 Que é impossível quase o numerá-los,
 Vem a tributar-lhe honra obedientes.¹⁷⁴
 A glória de Mandá-los (115)
 Pedem ao Neto glorioso teu, (fl.229v)
 Que adoram, Rei, que servirão, vassallos.

¹⁷⁰ Em BN-RJ, lemos “esbarra”, em vez de “esgarra”.

¹⁷¹ Em BN-RJ, lê-se “mares”, em vez de “ares”.

¹⁷² Em BN-RJ, lê-se “cerca”, referindo-se à “vastíssima extensão”, em vez de “cercam”, referindo-se aos “ares”, como encontramos aqui. Além disso, lemos lá “este Império Majestoso”, em vez de “Seu Império majestoso”.

¹⁷³ Em BN-RJ, lemos “Uma paz”, em vez de “Eterna paz”, o que faz com que o verso lá fique com uma sílaba a menos que o prescrito.

¹⁷⁴ Em BN-RJ, lê-se “E vem a tributar-lhe obedientes”, em vez de “Vem a tributar-lhe honra obedientes.” Lá, também notamos que o “E” inicial havia sido rasurado, o que prejudicaria a métrica.

O Índio o pé bateu,
Tremeu a terra, ouvi trovões, vi raios,
E de repente desapareceu.

(120)

Alvarenga.

Sonho Poético Alvarenga 89

Ohq'sonho! Ohq'sonho eutíve nesta
 Feliz ditosa socegada sesta!
 Eu vi o Pão de Açúcar levantar-se,
 E no meio das ondas transformar-se
 Na figura do Índio mais gentil
 Representando só todo o Brasil.
 Pendente ao tiracolo de branco arminho
 Concavo dente de animal marinho
 As preciosas armas lhe guardava,
 Leva tesouro juntamente e aljava.
 De pontas de diamante eram as setas
 As hastas d'ouro mas as penas pretas,
 Que o Índio valeroso activo, e forte
 Não manda seta em q' não mande a morte
 Zona de penas de vistoras cores
 Guarnecida de barbaes labores
 De folhetas, e presolas pendentes
 Finos cristais, topázios transparentes,
 Em recamadas pelles de Leivas
 Rubins, e diamantes, e safiras.

20

Em campo d'ésmeralda; escuracia
 A lindeza es trella, q' nos traze o dia.
 Oh coar oh q' assombro! oh q' riquera!
 Vi tudo quanto prode a natureza
 No peito em q.^{to} letras de diamantes
 O nome d'Augusto seua e Imperante.
 De intuxico coral novo instrumento
 As mãos lhe occupa em q.^{to} ao doce acento
 Das sonoras palhetas que afinava
 Pindaro Americano assim cantava =

Sou vassalo, e sou leal
 Como tal
 Fiel constante
 Sirvo a gloria do Imperante
 Sirvo a grandezza Real.
 Aos Clivios descerei
 Fiel sempre a Portugal.
 Ao famoso Vice Rey,
 Ao Ilustre General,
 As Bandeiras que jurei;
 Insultando o fado, ex sorte

94

Ca fortuna derigual.

Aquem morrer sabe a morte
Nem he morte nem he mal.

Ode do m.^{mo} A.

Estrofa 1.^a

Invisiveis vapores
Da baixa terra contra o Coozguidos,
Não offuscao do sol os resplendores

Os navioens erigidos,
A fse Real nos peitos luctuosos,
São do primeiro offenso conhecidos.

A nos Americanos,
Toca a levar pela verao mais justa
Do Throno a fse aos derradeiros annos.

Fidellissima Augusta
Deventranhe hum riquissimo thezouro
Do cafre Americano a mão robusta,

Do Tejo ao Minho, e ao Douro
De mostra hum Rey em bronze eternizada,
Mostra lhe a filha eternizada em ouro.

92

2.^a

Do Throno os resplendores
 Facão a nossa gloria, e vestiremos
 Barbaras penas de vistosas cores,
 Para nós só queremos
 Os probrs dons da simples natureza,
 E seja vosso tudo quanto temos.

Sirva a Real Grandera
 A prata, o ouro, a fina pedraria,
 Que esconde destas serras a riqueza:

Ah! chegue o feliz dia
 Em q' do mundo novo a parte inteira
 Aclame o nome Augusto de Maria
 Real, Real Primeira;
 Soesta voz na America s'escute
 Veja se tremular humo bandeira.

3.^a

Pompaio instans sulco
 Do pacifico mar na face plana,
 Os galeos perzados de Argulio
 Das serras d'Araucano
 Descaio n'acções confusas diferentes
 A vir beijar as mãos da Soberana.

Chegai chegai contentes
 Não terminais dos Pissavos a fereza
 Nem dos seus companheiros insolentes.
 A Augusta Portuguesa
 Conquista corações, em todos ama
 O Soberano euctor da natureza,
 Por seus filhos Nos chama,
 Vem pôr o termo a nossa desventura
 E os seus favores sobre nos derrama.

O Rio de Janeiro
 Se a gloria de vossos merecesse
 Se era vosso o Mundo novo inteiro;
 Eu fico que estendesse
 Ao cabo, ao mar pacifico as medidas,
 E por fora d'Avana as recolher-se,
 Ficavao incluídas
 As terras que fôr fora consagradas
 Apenas por Vezucio conhecidas.
 As cascas enroladas
 Os aromas, e os Indicos effeitos
 Poderão mais q' as serras piratadas.

94

Nas nos de amor sujeitos
 Promptos vos offeramos a conquista,
 Barbaros bracos, mas constantes peitos.

Pode a 5.^a Tartaria Grega
 Aluzgonar da Russiana a leuora
 E a nos esta fortuna nao' nos chega?
 Vinde Real Senhora
 Honrai os vossos mares por dois muezes
 Vinde ver o Bratib que vos adora.

Noronhas, e Meneses
 Cunhas, Castros, Almeidas, Silvas, Mellos,
 Tem prendido o Leao' por m.^{tas} vezes.

Fiai os Reais Sellos
 Amos seguros, vinde descancada.
 Deq' servem dois qd.^{es} Vasconcellos?

Vinde a ser coroada
 Sobre a America toda q' protesta
 Jurar nas vossas maos a ley sagrada.

Vai ardente desejo
 Entra humilhado na Real Lisboa,

Sem ser sentido do invejoso Tejo
 Aos pés Augustos voa
 Chora, e fare que a May compracida
 Dos sauberos, filhos se conda.
 Ficando enternecida
 Mais do Tejo não temas o rigor,
 Tens triumphado, tens a acção vencida.
 D. America o furoz
 Perdeai Grande Augustos. He leão.
 São dignos de preddao crimes d'amor.
 Perdoe a Magestade
 Enquanto o Mundo novo sacrifica
 A tutelar, propicia Divindade.
 O Príncipe sagrado
 No pao da pedra, q' domina a barra
 Em Colossal Estatua levantado
 Veja a triforme garra
 Quebrar he aos pés Neptuno furioso
 Qu' irritado Sud-o-Este esbarra
 E veja glorioso
 Vastissima extensao d'immensos mares

96

Que cerca o seu Imperio magestoso
 Honrando nos altares
 Humo mao, q' o faz ver de tanta altura
 Ambos os mundos seus, ambos os mares.

E a fe mais santa e pura
 Espalhada nos barbaros desertos
 Conservada por vos firme, e segura.

Sombra illustre, e famosa
 Do grande fundador do vtro Imperio
 Eterna paz, eterna ^{te} gloria

Num, e n'outro Hemisferio.
 Tu ves os teus Augustos descendentes
 Das as Leis pela vossa do ministerio,
 E os povos diferentes,

Que he impossivel guariso numeralos,
 E vem a tributar-lhe obedientes
 A gloria de mandalos;
 Pedem o Netoglorioso teu

Que adoravao Rey, q' servirao vassalos
 O Indio o pre bateu,
 Tremeu a terra, ouvi trovoes, e trovaios,
 E de repente desappareceu.

Jo. Marquês de Pombal 125

Ode

Não os herões q' o gume ensanguentado
 Da cortadora espiada
 Em alto pelo mundo levantando
 Trarem por estendarte
 Dos furores de Marte;
 Nem os q' sem temor do irado Jove
 Arrancao petulantes
 Da mão robusta q' as esferas move
 Os raios crepitantes,
 E passando a insultar os elementos
 Fazem cahir dos ares
 Os cedros corqueleiros
 Por ir vagar ofrio seio aos mares
 Levando a toda a terra
 Tinta de sangue, e envolta em fumo a guerra
 Ensanguentados rios quantas vezes
 Visteis os fartos vales
 Semeados de lanças, e de arneses?

126

Quanta Ceres loura,
 Crescendo hums males, sobre os outros males,
 Em vez de trigo q' as espigas doura
 Viste espigas de ferro;
 Fructos plantados pela mão do erro?
 Escolhidos em montes sobre as eivas
 Potos pedacos de servis bandeiras?
 Inda vejo na frente ao velho Egito
 O horror, o estrago, o susto,
 Por mãos de Heroes tiraniam^{te} escripto.
 Cesar, Pompeio, Antonio, Crasso, Augusto,
 Nomes q' a fama, por dos Deuses parte,
 Reduziram por gloria
 Provincias e cidades a deserto,
 Cavernas conhecemos pela historia,
 Que o tem roubado as heras,
 Qual fosse a habitacao q' hoje he das feras.

127

Barbara Roma, só por nome Augusta,
 Denata o pranto vendo
 A conquista do Mundo oq' te custou:
 Corta os fios dos arados tortos
 Trezentos Fabios, n'hum só dia mortos;
 Zelosa negas hum honrado arile

 Ao Ilustre Camillo:

A Mantia ingrata, do escarpado gume
 Arrojás por cume,
 Cusca a sangue frio, o povo vario
 Sobir Marcello ás proceras oens de Mario?
 Grande Marquez os Satyros saltando
 Por entre as verdes parras,
 Defendidas por té de estranhas garras,
 Ostrigos ondeando
 Nas fecundas searas,
 Os incensos fumando sobre as aras,
 A nascente Liolade,
 Mostra a verdadeira heroicidade.

128

Os altos cedros, os copados pinhos
 Não á conduzir vãos
 Não romper pelo mar novos caminhos,
 Em vez da morte, susto, e dos males,
 Damnos da Natureza,
 Vão produzir, e transportar riqueza.
 O curvo arado rasga os campos nossos
 Sem turbar o descanso eterno aos ossos.
 Fructos do teu suor, do teu trabalho
 São todas as emperreiras;
 Unicam.^{te} a sombra do Carvalho
 Descanço hoje as quinas portuguezas.
 Que importa os exercitos armados
 No campo com respeito conservados,
 Se lá do gabinete a guerra feres,
 E a teu arbitrio das o tornas as pazes.
 Que sendo por mão destra manejada,
 A politica vence mais, q' a espada.

129

Que importao 'Tribunaes, e Magistrados,
 Artillos da innocencia
 Se poderem temer-se declarados
 Patronos da insolencia?
 De q' servirao tantas,
 Etão saudaveis Leys sabias, e santas,
 Se em vez de executadas
 Forem por maos sacrilegas frustradas?
 Mas vive tu, q' para o bem do mundo
 Sobre tudo vigias,
 Caneando o teu espirito profundo
 Ats noites, e mais os dias.
 Ah! quantas vezes sem descanso hum hora
 Ves retrar-se o Sol, erguer-se a Aurora,
 Enquanto envolves no cansado estudo
 As Leys, a guerra, o negocio, e tudo?
 Vale mais do q' hum Reyno, hu tal vassallo,
 Graças ao go. Rey q' soube achalo.

Alvarenga

130

Sonetos

Por mais q' os alvos cornos curve a Lua
 Furtando as luzes do auctor do dia,
 Por mais que Thetis na morada fria
 Ostente a pompa da bebera sua:

Por mais que a Linda Citherea nua
 Nos mostre o peço da gentil Profia,
 Entra no campo tu bella Maria,
 Entra no campo que a victoria he tua.

Verás a Cynthia protestar o engano;
 Verás Thetis sumir-se envergonhada
 Nas cavernozas grutas do Oceano;

Jenus ceder-te o pomo namorada,
 E sem Troya sentir o ultimo damno
 Verás de Juno a colera singada.

Alvares

131

Chia de dia pela rua o carro,
 Fime de noite da corrente o ferro;
 Aqui me estruge do soldado o berro,
 Acolá me ronca do official o esgarro.

Uns trabalham na cal, outros no barro,
 Fugio a radiação, pon-se em de terreiro:
 O soldado ali faz justiça ao erro,
 Cavada canto com galés e barro.

Não ha milho, feijão, não ha farinha,
 O roncero de medo a tropa armeia
 A nova lutaria se avizinha.

Ver-se a porta de mendigos cheia
 E perguntada a causa desta tinha
 Toda a gente me diz = far-se a cadeia.

Alvarenga

132

A paz, o doce май das alegrias,
 Quanto, o luto, o dissabor da terra;
 Far q' se esconda a criminosa guerra,
 E trax ao mundo os venturosos dias.

Desce cumprindo humanas profecias
 A nova geraçao do Ceo à terra;
 O claustro virginal se dezanerra
 Chace o filho de Deos, chega o Messias.

Busca o Prezipio, cabe no pobre feno
 Ama o omnipotente, a quem nao custa
 Crear mil mundos ao primeiro aceno.

Bem dita sejas Lusitania e Augusta!
 Cobre o mar, cobre a terra hum ceo sereno
 Graças a ti oh grande, oh sabia, oh justa.

Feito pelo D. Agnacio Jose d'Alvarenga, e
 junto aos auctos, e embargos da sua defera,
 pelo crime injustado da sublevaçao de Minas.

Do mesmo facto de pois da privação 133

Soneto

Eu nao lastimo o proximo perigo, +
 Humas escuras privações estreitas, e forte,
 Lastimo os charos filhos, a consorte,
 A perda inseparavel d'hum amigo.

A privação nao lastimo outra vez digo
 Nem o ver imminente o duro corte;
 He ventura tambem achar a morte,
 Quando a vida só serve de castigo.

Ah! quão depressa então eu nao sentira
 Este enredo, este sonho, esta quimera,
 Que passa por verdade, e q' he mentira.

Se filhos, e consorte nao tivera,
 Se do amigo as virtudes possuira
 Se de vida hum momento nao quizera.

134 D. mesmo
Soneto

Não me aflige do póetro a viva quina,
Da ferrea massa o golpe não me offende,
E sobre a chama a mão se não estende,
Nem soffro do agulhete a ponta fina.

Grilhões prendido os passos não domina,
Cruel arrocho a testa me não fende,
A força, perna, ou braco se não vende
Longa cadeia o collo não me inclina.

Agua, e pão faminto não procuro
Grossa pedra não cança a humanid.
A passar o voraz eu não aturo.

Estes males não sinto, isto he verdade;
Porém sinto outro mal ainda mais duro
Da Consorte, e dos filhos a saudades.

Transcrição Conservadora

Alvarenga

Sonho Poetico

(p.89)

Oh q[ue] sonho! Oh q[ue] sonho eu tive nesta

Feliz ditoza socegada sesta!

Eu vi o Pão d'assucar¹⁷⁵ levantar-se,

E no meio das ondas tran^sformar-se

Na figura do Indio mais gentil (05)

Reprezentando só todo o Brazil.

Pendente ao tiracol de branco arminho

Concavo dente de animal marinho

As preciozas armas lhe guardava,

Hera tezouro juntam[en]te e aljava. (10)

De pontas de diamante erao as settas

As hasteas d'ouro, mas as penas pretas,

Que o Indio valerozo activo, e forte

Não manda setta em q[ue] não mande a morte

Zona de penas de vistozas cores (15)

Guarnecida de barbaros lavoires

De folhetas, e perolas pendentes

Finos cristais, topazios transparentes;

E em recamadas pelles de Sairas

Rubins, e diamantes, e safiras. (20)

Em campo d'esmeralda; escurecia

(p.90)

A linda estrella, q[ue] nos traz o dia.

No cocar oh q[ue] assombro! oh q[ue] riqueza!

Vi tudo quanto pode a natureza.

¹⁷⁵ Antes, estava grafado “de”, mas o copista o rasurou para torná-lo “d’”. Mantivemos a rasura.

No peito em g[ran]des letras de diamante¹⁷⁶ (25)

O nome d'Augustissima Imperante.

De inteirico coral novo instrumento

As mãos lhe occupa em q[uan]to ao doce acento

Das sonoras palhetas que afinava

Pindaro Americano assim cantava = (30)

Sou Vassalo, e sou leal

Como tal

Fiel constante

Sirvo a gloria da Imperante

Sirvo a grandeza Real. (35)

Aos Elizios descerei

Fiel sempre a Portugal,

Ao famozo Vice Rey,

Ao Illustre General,

Às Bandeiras que jurei; (40)

Insultando o fado, e a sorte

E a fortuna dezigual, (p.91)

A quem morrer sabe a morte

Nem he morte nem he mal.

¹⁷⁶ O verso terminava com a palavra “diamantes”, mas há um borrão sobre o “s” final, que nos leva a crer que o copista tenha rasurado a letra para que ela não diminuísse a sonoridade da rima.

Ode do m[es]mo A[utor] (p.91)

Estrofe 1ª.

Invizíveis vapores

Da baixa terra contra o Ceo erguidos,

Não offusca o sol os resplendores

Os padroens erigidos,

A fe Real nos peitos luzitanos, (05)

São do primeiro Affonso conhecidos.

A nos Americanos,

Toca a levar pela razão mais justa

Do Throno a fé aos derradeiros annos.

Fidellissima Augusta (10)

Dezentranhe hum riquissimo thezouro

Do cafre Americano a mão robusta,

Se o Tejo ao Minho, e ao Douro

Lhe mostra hum Rey em bronze eternizado,

Mostra lhe a filha eternizada em ouro. (15)

2ª (p.92)

Do Throno os resplendores

Fação a nossa gloria, e vestiremos

Barbaras penas de vistozas cores,

Para nós só queremos

Os pobres dons da simples natureza, (20)

E seja vosso tudo quanto temos.

Sirva á Real Grandeza

A prata, o ouro¹⁷⁷, a fina pedraria,

Que esconde destas serras a riqueza:

Ah! chegue o feliz dia (25)

¹⁷⁷ Há uma rasura que parece indicar que o copista ocultaria o artigo definido, mas o acrescentou antes de terminar de grafar a palavra “ouro”.

Em q[ue] do Mundo novo a parte inteira

Aclame o nome Augusto de Maria

Real, Real Primeira;

Só esta voz na America s'escute

Veja se tremular huma bandeira. (30)

3ª

Rompao¹⁷⁸ instavel sulco

Do pacifico mar na face plana,

Os galeoens pezados de Acapulio

Das serras d'Araucana

Descão naçoens confuzas diferentes (35)

A vir beijar as Mãos da Soberana.

Chegai chegai contentes

(p.93)

Não temais dos Pissarros a fereza

Nem dos seus companheiros insolentes.

A Augusta Portugueza

(40)

Conquista coraçoens, em todos ama

O Soberano Auctor da natureza,

Por seus filhos vos¹⁷⁹ chama,

Vem pôr o termo a nossa desventura

E os seus favores sobre nos derrama. (45)

4ª

S'ó Rio de Janeiro

Só a gloria de ver vos merecesse

Ja era vosso o Mundo novo inteiro;

Eu fico que estendesse

Ao cabo, ao mar pacifico as medidas, (50)

E por fora d'Avana as recolhe-se,

¹⁷⁸ Há duas possibilidades de leitura: "Rompa o", ou "Romпам". Por isso não alteramos a grafia nesta edição conservadora.

¹⁷⁹ Aparentemente, o copista escreveu "nos" e alterou para "vos". Mantivemos o sentido posterior à rasura.

Ficavao incluidas
 As terras que vos¹⁸⁰ forao consagradas
 Apenas por Vespucio conhecidas.
 As cascas enroladas (55)
 Os aromas, e os Indicos effeitos
 Podérão mais q[ue] as serras prateadas.
 Mas nos de amor sujeitos (p.94)
 Promptos vos offertamos a conquista,
 Barbaros braços, mas constantes peitos. (60)
 5^a
 Pôde a Tartaria Grega
 A luz gozar da Russiana Aurora,
 E a nos esta fortuna não nos chega ؟¹⁸¹
 Vinde Real Senhora
 Honrai os vossos máres por dois mezes (65)
 Vinde ver o Brazil que vos adora.
 Noronhas, e Menezes
 Cunhas, Castros, Almeidas, Silvas, Mellos,
 Tem prendido o Leão por m[ui]tas vezes.
 Fiai os Reais Sellos (70)
 A mãos seguras, vinde descansada.
 De q[ue] servem dois g[ran]des Vasconcellos ؟
 Vinde a ser coroada
 Sobre a America toda q[ue] protesta
 Jurar nas vossas mãos a Ley sagrada. (75)

¹⁸⁰ Há uma rasura no termo, mas não é relevante a ponto de nos permitir conjecturar outra leitura.

¹⁸¹ Encontra-se nesse manuscrito uma interrogação espelhada. Inicialmente, achamos que fosse erro do copista, mas após pesquisar sobre essa pontuação, localizamos a informação (difusa em diversas fontes e por meio de conversa com professores, aos quais agradecemos) de que Henry Denham, em 1580, haveria inventado esse sinal para indicar “pergunta retórica”. Por esse motivo, decidimos mantê-lo grafado desta forma, para evitar perdemos nuances de sentido da performance proposta por este manuscrito.

6^a

Vai ardente dezejo

Entra humilhado na Real Lisboa,
Sem ser sentido do invejo Tejo

(p.95)

Aos pes Augustos voa

Chora, e faz que a May compadecida
Dos saudosos filhos se condoa.

(80)

Ficando enterneçada

Mais do Tejo não temas o rigor,
Tens triumphado, tens a acção vencida.

D'America¹⁸² o furor

(85)

Perdoai Grande Augusta. He leald[ad]e.
São dignos de pe(r)dão crimes d'amor.

Perdoe a Magestade

Em quanto o Mundo novo sacrifica
À tutelar, propicia Divindade.

(90)

7^a

O Principe sagrado

No pão de¹⁸³ pedra, q[ue] domina a barra
Em Colossal Estatua levantado

Veja a triforme garra

Quebrar-lhe aos pes Neptuno furiozo
Qu'ó irritado Sud-oEste esbarra

(95)

E veja gloriozo

Vastissima extensão d'imensos mares
Que cerca o seu Imperio magestoso

(p.96)

Honrando nos altares

(100)

¹⁸² Havia algo escrito ao lado do "D" inicial, provavelmente um "e" ou "a", que foi rasurado pelo copista e corrigido para o apóstrofo, que mantivemos.

¹⁸³ O copista rasurou um "e" sobre o "a" que havia ali inicialmente. Adotamos a versão corrigida.

Huma mão, q[ue] o faz ver de¹⁸⁴ tanta altura

Ambos os mundos seus, ambos os mares.

E a fé mais santa e pura

Espalhada nos barbaros dezertos

Conservada por vos firme, e segura. (105)

8ª.

Sombra illustre, e famoza

Do grande fundador do Luzo Imperio,

Eterna paz, eternam[en]te goza

N'hum, e n'outro Hemisferio,

Tu ves os teus Augustos descendentes (110)

Dar as Leis pela voz do ministerio,

E os povos diferentes,

Que he impossivel quazi o numeralos,

E vem a tributar-lhe obedientes

A gloria de manda los; (115)

Pedem o Neto gloriozo teu

Que adorarão Rey, q[ue] servirao vassalos

O Indio o pe bateu;

Tremeu a terra, ouvi trovões, vi raios,

E de repente desapareceu. (120)

¹⁸⁴ Há um “e” grafado, mas esse “e” recebe um pingo, como se fosse “i”. Mantivemos a grafia corrente de “e”.

Ao Marquez de Pombal

(p.125)

Ode

Não os heroes q[ue] o gume ensanguentado

Da cortadora espada

Em alto pelo mundo levantando

Trazem por estendarte

Dos furores de Marte;

(05)

Nem os q[ue] sem temor do irado Jove

Arrancao petulantes

Da mão robusta q[ue] as esferas move

Os raios crepitantes,

E passando a insultar os elementos

(10)

Fazem cahir dos ares

Os cedros corpulentos

Por ir rasgar o frio seio aos mares

Levando a toda a terra

Tinta de sangue, e envolta em fumo a guerra.

(15)

Ensanguentados rios quantas vezes

Visteis os ferteis vales

Semeados de lanças, e de arnezes?

Quantas O Ceres loura,

(p.126)

Crescendo huns males, sobre os outros males,

(20)

Em vez de trigo q[ue] as espigas doura

Viste espigas de ferro;

Fructos plantados pela mão do erro ?

Escolhidos em montes sobre as eiras

Rotos pedaços de serviz bandeiras?

(25)

Inda vejo na frente ao velho Egipto

O horror, o estrago, o susto,

Por mãos de Heroes tiranam[en]te escripto.

Cezar, Pompeo, Antonio, Crasso, Augusto,
 Nomes q[ue] a fama poz dos Deuzes perto, (30)
 Reduzirão por gloria
 Provincias e Cidades¹⁸⁵ a dezerto,
 E apenas conhecemos pela historia,
 Que o tem roubado as heras,
 Qual fosse a habitação q[ue] hoje he das feras. (35)
 Barbara Roma, só por nome Augusta, (p.127)
 Dezata o pranto vendo
 A conquista do Mundo o q[ue] te custa:
 Cortão os fios dos arados tortos
 Trezentos Fabios, n'hum só dia mortos; (40)
 Zeloza negas hum honrado azilo
 Ao Illustre Camillo:
 A Manlio ingrata, do escarpado cume¹⁸⁶
 Arrojas por ciume,
 E ves a sangue frio, ó povo vario (45)
 Sobir Marcello ás proscripsoens de Mario?
 Grande Marquez os Satiros saltando
 Por entre as verdes parras,
 Defendidas por ti de estranhas garras,
 Os trigos ondeando (50)
 Nas fecundas searas,
 Os incensos fumando sobre as aras,
 A nascente Cidade,
 Mostrão a verdadeira heroicidade.
 Os altos Cedros, os copados pinhos (55) (p.128)
 Não a conduzir rayos

¹⁸⁵ Inicialmente, “cidades” era grafada com “c” minúscula, mas a capitulação foi corrigida. Mantivemos a correção.

¹⁸⁶ O copista havia escrito “gume”, mas o corrigiu para “cume”. Mantivemos a correção.

Vão romper pelo mar novos caminhos,
 Em vez da morte, sustos, e desmaios,
 Damnos da Natureza,
 Vão produzir, e transportar riqueza. (60)

O curvo arado rasga os campos nossos
 Sem turbar o descanso eterno aos ossos.

Fructos do teu suor, do teu trabalho
 São todas as empresas;
 Unicam[en]te à sombra do Carvalho (65)

Descanção hoje as quinas portuguezas.
 Que importa¹⁸⁷ os exercitos armados
 No campo com respeito conservados,
 Se lá do gabinete a guerra fazes,
 E a teu arbitrio dás o tòm ás pazes: (70)

Que sendo por mão destra manejada,
 A politica vence mais, q[ue] a espada.
 Que importão Tribunais, e Magistrados, (p.129)

 Azilos da inocencia
 Se podérem temer-se declarados (75)

 Patronos da insolencia ?
 De q[ue] servirão tantas,
 E tão saudaveis Leys sabias, e santas,
 Se em vez de executadas
 Forem por mãos sacrilegas frustradas ? (80)

Mas vive tu, q[ue] para o bem do mundo
 Sobre tudo vigias,
 Cançando o teu spirito profundo
 As noutes, e mais os dias.

¹⁸⁷ Estava grafado “importão”, mas o “o” foi rasurado, numa tentativa de deixar o verbo no singular (esquecendo, no entanto, de rasurar também o acento). Mantivemos a rasura.

Ah! quantas vezes sem descanso hum hora (85)

Ves retirar-se o Sol, erguer-se a Aurora,

Emquanto envolves no cansado estudo

As Leys, a guerra, o negócio, e tudo?

Vale mais do q[ue] hum Reyno, hũ tal vassalo,

Graças ao g[ran]de Rey q[ue] soube achalo. (90)

Alvarenga

(p.130)

Sonetos

Por mais q[ue] os alvos cornos curve a Lua
Furtando as luzes ao auctor do dia,
Por mais que Thetis na morada fria (03)
Ostente a pompa da beleza sua:

Por mais que a Linda Citherea nua
Nos mostre o preço da Gentil Porfia, (06)
Entra no campo tu bella Maria,
Entra no campo que a victoria he tua.

Verás a Cynthia protestar o engano; (09)
Verás Thetis sumir-se envergonhada
Nas cavernozas grutas do Oceano;

Venus ceder-te o pomo namorada, (12)
E sem Troya sentir o ultimo damno
Verás de Juno a colera vingada.

Alvarenga

(p.131)

Chia de dia pela rua o carro,
 Tine de noute da corrente o ferro;
 Aqui me estruge do soldado o berro, (03)
 Acolá me ronca do official o escarro:

Huns trabalhao na cál, outros no barro,
 Fugio a vadiação, poz se em desterro: (06)
 O soldado ali faz justiça ao erro,
 E a cada canto com galés esbarro.

Não ha milho, feijao, não ha farinha, (09)
 O rônçeiro de medo a tropa arreia
 A nova lutaria se avizinha.

Vese¹⁸⁸ a porta de mendigos cheia (12)
 E perguntada a cauza desta tinha
 Toda a gente me diz = faz-se a Cadeia.

Alvarenga

¹⁸⁸ Estava escrito “Verse”, no sentido de ver-se, mas foi substituído para “vese”, com sentido de vê-se. Mantivemos a substituição.

(p.132)

A paz, a doce mãy das alegrias,
O pranto, o luto, o dissabor desterra;
Faz q[ue] se esconda a criminoza guerra, (03)
E traz ao mundo os venturozos dias.

Desce cumprindo humanas profecias
A nova geração do Ceo à terra; (06)
O Claustro virginal se dezencerra
Nasce o filho de Deos, chega o Messias.

Busca o Prezepio, cahe no pobre feno (09)
A mão onnipotente, a quem não custa
Criar mil mundos ao primeiro aceno.

Bem dita sejas Luzitania Augusta! (12)
Cobre o mar, cobre a terra hum Ceo sereno
Graças a ti oh grande, oh sabia, oh justa.

Feito pelo D[out]or Ignacio Joze d' Alvarenga, e
junto aos auctos, e embargos da sua defeza,
pelo crime imputado da sublevação de Minas.

(p.133)

Do mesmo feito depois da prizão

Soneto

Eu não lastimo o proximo perigo,¹⁸⁹

Huma escura prizão estreita, e forte,

Lastimo os charos filhos, a consorte, (03)

A perda inseperavel d'hum amigo.

A prizão não lastimo outra vez digo

Nem o ver iminente¹⁹⁰ o duro corte; (06)

He ventura tambem achar a morte,

Quando a vida só serve de castigo.

Ah! quão depressa então eu não sentira (09)

Este enredo, este sonho, esta quimera,

Que passa por verdade, e q[ue] he mentira.

Se filhos, e Consorte não tivera, (12)

Se do amigo as virtudes possuira

Só de vida hum momento não quizera.

¹⁸⁹ Há, no manuscrito, próximo a este verso, uma cruz desenhada. Pelo assunto deste soneto, é de se imaginar que tenha algum tipo de função enfática. Não a representamos, por não ser elemento verbal, mas deixamos a sua existência anotada.

¹⁹⁰ Há uma pequena rasura neste ponto, que pode indicar que o copista começou a escrever “imane” em vez de “iminente”, mas a leitura mais adequada é iminente.

(p.134)

Do mesmo

Soneto

Não me aflige do pôtro a viva quina,
Da ferrea massa o golpe não me offende,
E sobre a chama a mão se não estende, (03)
Nem sofro do agulhete a ponta fina.

Grilhão pezado os passos não domina,
Cruel arrocho a testa me não fende, (06)
À força perna, ou braço se não rende
Longa Cadeâ o collo não me inclina.

Agoa, e pão faminto não procuro (09)
Grossa pedra não cança a humanid[ad]e
A passaro voraz eu não aturo.

Estes males não sinto, isto he verdade; (12)
Porem sinto outro mal inda mais duro
Da Consorte, e dos filhos a saudade.

Transcrição Modernizada

Alvarenga

Sonho Poético¹⁹¹

(p.89)

Oh, que sonho! Oh, que sonho eu tive nesta

Feliz, ditosa, sossegada sesta!

Eu vi o Pão d'açúcar levantar-se,

E no meio das ondas transformar-se

Na figura do Índio mais gentil, (05)

Representando só todo o Brasil.

Pendente ao tiracol¹⁹² de branco arminho,

Côncavo dente de animal marinho

As preciosas armas lhe guardava;

Era tesouro, juntamente, e aljava.¹⁹³ (10)

De pontas de diamante eram as setas

As hâsteas d'ouro, mas as penas pretas;

Que o Índio valoroso, ativo e forte

Não manda seta, em que não mande a morte.

Zona de penas de vistosas cores, (15)

Guarnecida de bárbaros labores,

De folhetas e perolas pendentes,

Finos cristais, topázios transparentes,

E em recamadas peles de saíras,

Rubins¹⁹⁴ e diamantes e safiras, (20)

Em campo d'esmeralda escurecia

(p.90)

¹⁹¹ Este manuscrito não apresenta a divisão em estrofes que é possível encontrarmos em BN-RJ. Aqui, o texto se divide em dois blocos: os que compõem o conjunto de versos decassílabos, e o discurso direto do Índio, em redondilhas maiores.

¹⁹² Em BN-RJ, lemos "Pendente a tiracol", em vez de "Pendente ao tiracol".

¹⁹³ Em BN-RJ, lemos "Era tesouro, e juntamente aljava", em vez de "Era tesouro, juntamente, e aljava".

¹⁹⁴ Sobre a manutenção da grafia "Rubins", Cf. nota 69.

A linda estrela que nos traz o dia.
 No cocar, oh, que assombro! oh, que riqueza!
 Vi tudo quanto pode a natureza.
 No peito em grandes letras de diamante, (25)
 O nome d'Augustíssima Imperante.
 De inteiriço coral novo instrumento
 As mãos lhe ocupa, enquanto ao doce acento
 Das sonoras palhetas¹⁹⁵, que afinava,
 Píndaro Americano assim cantava: (30)

Sou Vassalo, e sou leal
 Como tal,
 Fiel, constante,¹⁹⁶
 Sirvo a glória da Imperante,
 Sirvo a grandeza Real. (35)
 Aos Elísios descerei
 Fiel sempre a Portugal,
 Ao famoso Vice-Rei,
 Ao Ilustre General,
 Às Bandeiras que jurei;. (40)
 Insultando o fado e a sorte
 E a fortuna desigual, (p.91)
 A quem morrer sabe, a morte,
 Nem é morte, nem é mal.

¹⁹⁵ Em BN-RJ, lemos “saudosas palhetas”, em vez de “sonoras palhetas”.

¹⁹⁶ Em BN-RJ, lemos o verso “Como tal, Fiel, Constante”, e não dois versos como aqui, o que evita a aparente irregularidade métrica que encontramos nesta passagem. Curioso, no entanto, é notar a escolha dos editores pela versão que lemos neste manuscrito, ainda que ele fosse encontrado por Francisco Topa apenas em 1998. No entanto, vale ressaltar que não temos condições de realizar uma análise paleográfica ou codicológica que nos permita definir com exatidão a época em que esse manuscrito foi produzido, podendo ser posterior a alguma edição impressa do poema em coletâneas oitocentistas.

Ode do mesmo Autor

Estrofe 1^a

Invisíveis vapores,
Da baixa terra contra o Céu erguidos,
Não ofuscam do sol os resplendores.

Os padrões erigidos
À fé Real¹⁹⁷ nos peitos lusitanos, (05)
São do primeiro Afonso conhecidos.

A nós, Americanos,
Toca a levar¹⁹⁸ pela razão mais justa
Do Trono a fé aos derradeiros anos.

Fidelíssima Augusta, (10)
Desentranhe um riquíssimo tesouro
Do cafre¹⁹⁹ Americano a mão robusta.

Se o Tejo, ao Minho e ao Douro,²⁰⁰
Lhe mostra um Rei em bronze eternizado;²⁰¹
Mostra-lhe²⁰² a filha eternizada em ouro. (15)

2^a (p.92)

Do Trono os resplendores
Façam a nossa glória, e vestiremos
Bárbaras penas de vistosas cores.

Para nós só queremos
Os pobres dons da simples natureza, (20)

¹⁹⁷ Em BN-RJ, lê-se “Na fé Real”, em vez de “À fé real”, como se lê aqui e no códice 1152 da BGUC.

¹⁹⁸ Em BN-RJ, lê-se “Toca levar”, em vez de “Toca a levar”, como lemos aqui e em BGUC.

¹⁹⁹ Tanto em BN-RJ, quanto em BGUC, lemos “cofre”. “Cafre”, como termo pejorativo utilizado para se referir aos negros de origem africana, em sentido figurado pode passar a significar, ainda pejorativamente, rude, ignorante ou pode transmitir a ideia de submissão/servilidade. Dado o contexto do poema e a submissão a que a *persona* lírica aspira, não julgamos ser adequado substituir essa palavra por “cofre”, pois pode ser relevante a interpretações deste testemunho.

²⁰⁰ Em BGUC e em BN-RJ, lemos “Se ao Tejo, ao Minho, ao Douro”, que é um verso enumerativo. Aqui, a ausência de preposição antes de “Tejo” faz com que ele se torne sujeito do verbo mostrar no verso abaixo.

²⁰¹ Em BN-RJ, lemos “Lhe mostrou”, em vez de “Lhe mostra”, o que causa um problema em relação à regularidade métrica. Aqui, a métrica segue as dez sílabas prescritas, como em BGUC.

²⁰² Em BGUC, lemos “Mostre-lhe”, em vez de “Mostra-lhe”, lição presente aqui e em BN-RJ.

E seja vosso tudo quanto temos.

Sirva à Real Grandeza

A prata, o ouro, a fina pedraria,

Que esconde destas serras a riqueza.

Ah! chegue o feliz dia (25)

Em que do Mundo Novo a parte inteira

Aclame o nome Augusto de Maria.

Real, Real Primeira,²⁰³

Só esta voz na América s'escute²⁰⁴,

Veja se tremular uma bandeira.²⁰⁵ (30)

3^a

Rompam²⁰⁶ instável sulco

Do pacífico mar na face plana,

Os galeões²⁰⁷ pesados de Acapulco²⁰⁸.

Das serras d'Araucana²⁰⁹

Desçam nações confusas, diferentes, (35)

A vir beijar as Mãos da Soberana.

Chegai, chegai contentes, (p.93)

Não temais dos Pizarros a fereza,

Nem dos seus²¹⁰ companheiros insolentes.

A Augusta Portuguesa (40)

Conquista corações, em todos ama

O Soberano Autor da natureza.

²⁰³ Para verificar os motivos de não seguirmos a modernização da pontuação proposta por Lapa, ver nota 75.

²⁰⁴ Decidimos manter esta forma na edição modernizada por ser relevante para a consideração da *performance* proposta por este manuscrito, sendo isto um texto oral.

²⁰⁵ Em BGUC, lemos “numa Bandeira”, com preposição ausente tanto aqui quanto em BN-RJ.

²⁰⁶ Há duas possibilidades de leitura deste trecho: “Rompa o”, ou “Rompam”. Optamos pela segunda que, pelo contexto, julgamos mais verossímil. Em BGUC, encontramos a primeira opção, diferentemente de BN-RJ, onde ocorre a segunda opção interpretativa.

²⁰⁷ Em BGUC, lemos “grilhões” em vez de “galeões”, como encontramos aqui e em BN-RJ.

²⁰⁸ No manuscrito, estava grafado “Acapulio”, como em BN-RJ. Sobre esse termo, Cf. nota 56.

²⁰⁹ Em BN-RJ, lemos “Da Serra d'Araucana”, em vez da versão plural que encontramos aqui. Já em BGUC, encontramos também uma versão plural, mas com outro substantivo: “Das terras de Araucana”.

²¹⁰ Em BGUC, lemos “de seus”, em vez de “dos seus”, como encontramos aqui e em BN-RJ.

Por seus filhos vos²¹¹ chama,
 Vem pôr o termo à nossa desventura,²¹²
 E os seus favores sobre nós derrama. (45)

4^a

S'ó Rio de Janeiro²¹³
 Só a glória de ver-vos merecesse,
 Já era vosso o Mundo Novo inteiro.

Eu fico que estendesse
 Ao cabo, ao Mar Pacífico²¹⁴, as medidas,²¹⁵ (50)
 E por fora d'Havana²¹⁶ as recolhesse.

Ficavam incluídas
 As terras que vos foram consagradas,
 Apenas por Vespúcio conhecidas.

As cascas enroladas, (55)
 Os aromas e os²¹⁷ Índicos efeitos
 Poderão mais que as serras prateadas²¹⁸.

Mas nós, de amor sujeitos, (p.94)
 Prontos vos ofertamos à conquista
 Bárbaros braços, mas constantes peitos.²¹⁹ (60)

5^a

²¹¹ Aparentemente, o copista escreveu “nos” e alterou para “vos”. Mantivemos o sentido posterior à rasura, mas seria igualmente legítimo optar por “nos”. Tanto em BGUC, quanto em BN-RJ encontramos “vos”.

²¹² Em BN-RJ, não lemos o artigo definido “o”, o que forçava o leitor a não fazer a elisão entre a última sílaba de “termo” e “à”, para que a métrica ficasse regular.

²¹³ Em BN-RJ e em BGUC, lemos “Se o”, em vez de “S’o”. Para que o verso tenha as 6 sílabas necessárias, devemos realizar uma diérese em “Rio”, segundo a versão deste manuscrito. Devido a essa mudança na *performance* do poema, mantivemos a forma “S’o”.

²¹⁴ Alteramos a capitulação do manuscrito neste ponto, por referir-se ao Oceano Pacífico, que exige iniciais maiúsculas atualmente. No verso 32, no entanto, mantivemos as minúsculas, pois seria igualmente possível ler o trecho como referente a um mar pacífico e não necessariamente ao oceano que leva esse nome. O mesmo critério foi utilizado nos outros testemunhos.

²¹⁵ Em BN-RJ, não lemos a preposição inicial deste verso, o que altera um pouco seu significado. Já em BGUC, lemos “Do Cabo”, o que também causa uma alteração de significado.

²¹⁶ Em BGUC, lemos “da Havana”, em vez de “d’Havana”, como é encontrado aqui e em BN-RJ.

²¹⁷ Em BN-RJ, não lemos este artigo. Já em BGUC, encontramos lição semelhante a esta.

²¹⁸ Em BGUC, diferentemente daqui e de BN-RJ, lemos “terras prateadas” em vez de “serras prateadas”.

²¹⁹ Em BN-RJ, lemos “Bárbaros braços nos constantes peitos”. Já em BGUC, lemos “Bárbaros braços e constantes peitos”.

Pôde²²⁰ a Tartária Grega

A luz gozar da Russiana Aurora,

E a nós esta fortuna não nos chega? ²²¹

Vinde, Real Senhora,

Honrai os vossos mares por dois meses, (65)

Vinde ver o Brasil, que vos adora.

Noronhas e Menezes,

Cunhas, Castros, Almeidas, Silvas, Melos,

Têm prendido o Leão por muitas vezes.

Fiai os Reais Selos (70)

A mãos seguras, vinde descansada:

De que servem dois grandes Vasconcelos?

Vinde a ser coroada

Sobre a América toda, que protesta

Jurar nas vossas mãos a Lei Sagrada. (75)

6ª

Vai, ardente desejo,²²²

Entra humilhado na Real Lisboa,

Sem ser sentido do invejoso Tejo. (p.95)

Aos pés Augustos voa,

Chora e faze que a Mãe compadecida (80)

Dos saudosos filhos se condoa.²²³

Ficando enterneçada,

Mais do Tejo não temas o rigor;

²²⁰ Em BN-RJ e em BGUC, lemos “Pode”. A mudança de sentido é sutil e, pela falta de padrão de acentuação, não deve servir como base de argumentação para qualquer tipo de interpretação. É possível que, na oralidade de seus tempos, os dois manuscritos estivessem grafando o mesmo tempo verbal de formas diversas, seguindo padrões diversos de acentuação que, hoje, nos escapam.

²²¹ Havia, aqui e em diversas outras partes do manuscrito, um ponto de pergunta retórica. Sobre isso, Cf. nota 181. Em BGUC, há apenas um ponto-final neste verso, diferentemente de BN-RJ, em que há uma interrogação.

²²² Em BN-RJ, havia reticências ao fim deste verso, o que provavelmente implicaria uma mudança na *performance* deste poema. Tanto aqui, quanto em BGUC, não há essa ocorrência.

²²³ Para que o verso se mantenha com as dez sílabas necessárias, é necessário realizar uma diérese em “saudosos”. Cf. nota 80.

Tens triunfado, tens a ação vencida.

D'América²²⁴ o furor (85)

Perdoai, Grande Augusta; é lealdade.

São dignos de perdão crimes d'amor.²²⁵

Perdoe a Majestade

Enquanto o Mundo Novo sacrifica

À tutelar, propícia Divindade. (90)

7^a

O Príncipe Sagrado,

No pão de pedra²²⁶, que domina a Barra,

Em Colossal Estátua levantado,

Veja a triforme garra

Quebrar-lhe aos pés Netuno furioso, (95)

Qu'o irritado Sudoeste esbarra;²²⁷

E veja, glorioso,

Vastíssima extensão d'imensos mares²²⁸,

Que cerca²²⁹ o seu Império majestoso;²³⁰ (p.96)

Honrando nos altares (100)

Uma mão, que o faz ver de tanta altura

Ambos os mundos seus, ambos os mares;

E a fé mais santa e pura,

Espalhada nos bárbaros desertos,

Conservada por vós firme e segura. (105)

²²⁴ Em BGUC e BN-RJ, lemos “Da América”, em vez de “D’América”.

²²⁵ Em BN-RJ e BGUC, lemos “de amor”, em vez de “d’amor”.

²²⁶ Em BGUC, lemos “pão da pedra”, diferentemente daqui e de BN-RJ, onde o artigo não está presente.

²²⁷ Devido à elisão inicial – inexistente em outros manuscritos –, é possível que surja um problema de métrica, pela tendência de lermos o “o” como semivogal. É necessário que não se faça essa segunda elisão entre o artigo e a primeira sílaba de “irritado”. Além disso, em BGUC lemos “esbarra” em vez de “esbarra”, como é encontrado aqui e em BN-RJ.

²²⁸ Em BGUC, diferentemente daqui e de BN-RJ, lemos “ares” em vez de “mares”.

²²⁹ Em BN-RJ e aqui, o verbo encontra-se no singular. Já em BGUC, lemos “cercam”, que tem como sujeito “ares” e não “vastíssima extensão”, como nos outros dois casos.

²³⁰ Em BN-RJ, lemos “este Império Majestoso”, em vez de “o seu Império majestoso”, como encontramos aqui e em BGUC.

8^a.

Sombra ilustre e famosa
Do grande fundador do Luso Império,
Eterna paz eternamente goza²³¹.

Num e noutro Hemisfério,
Tu vês os teus Augustos descendentes (110)
Dar as Leis pela voz do Ministério;

E os povos diferentes,
Que é impossível quase o numerá-los,
E vem a tributar-lhe obedientes.²³²

A glória de mandá-los (115)
Pedem o Neto glorioso teu,
Que adorarão²³³, Rei, que servirão, vassalos.²³⁴

O Índio o pé bateu,
Tremeu a terra, ouvi trovões, vi raios,
E de repente desapareceu. (120)

²³¹ Em BN-RJ, lemos “Uma paz eternamente goza”, diferentemente do que lemos aqui e em BGUC.

²³² Em BGUC, lemos “Vem a tributar-lhe honra obedientes”, diferentemente do que encontramos aqui e em BN-RJ.

²³³ Lemos, em BN-RJ e em BGUC, “adoram” em vez de “adorarão”.

²³⁴ Este verso fica com onze sílabas, em vez das dez prescritas pela regularidade métrica.

Ao Marquês de Pombal²³⁵

(p.125)

Ode

Não os heróis, que o gume ensanguentado

Da cortadora espada,

Em alto pelo mundo levantando,

Trazem por estandarte

Dos furores de Marte;

(05)

Nem os que, sem temor do irado Jove,

Arrancam, petulantes,

Da mão robusta, que as esferas move,

Os raios crepitantes,

E, passando a insultar os elementos,

(10)

Fazem cair dos ares

Os cedros corpulentos,

Por ir rasgar o frio seio aos mares,

Levando a toda a terra,

Tinta de sangue e envolta em fumo, a guerra.

(15)

Ensanguentados rios, quantas vezes

Vistes os férteis vales

Semeados de lanças e de arneses?²³⁶

Quantas, Oh Ceres loura,

(p.126)

Crescendo uns males sobre os outros males,

(20)

Em vez de trigo²³⁷, que as espigas doura,

Viste espigas de ferro,

Frutos plantados pela mão do erro?²³⁸

²³⁵ Em Lapa, essa ode aparece dividida em nove estrofes (vv.1-15; 16-35; 36-54; 55-60; 61-66; 67-72; 73-80; 81-88; 89-90). Mantivemos, aqui, a ausência de estrofação do manuscrito – desconhecido por Lapa. Alguns versos vêm acompanhados de recuos, como lemos na fonte primária, mas isso não nos permite estabelecer qualquer critério para a estrofação do poema.

²³⁶ Sobre as interrogações neste manuscrito, Cf. nota 181.

²³⁷ Em Lapa (p.17), lemos “do trigo”, em vez de “de trigo”.

²³⁸ Em Lapa (p.18), não há a interrogação ao fim deste verso. Além disso, está grafado “pelas mãos”, em vez de “pela mão”.

Escolhidos²³⁹ em montes sobre as eiras,
 Rotos pedaços de servis bandeiras?²⁴⁰ (25)

Inda vejo²⁴¹ na frente ao velho Egito
 O horror, o estrago, o susto,
 Por mãos de Heróis tiranamente escrito.
 César, Pompeu, Antônio, Crasso, Augusto,
 Nomes que a fama pôs dos Deuses perto, (30)

Reduziram por glória
 Províncias e Cidades²⁴² a deserto;
 E apenas conhecemos pela História,
 Que o tem roubado às heras²⁴³,
 Qual fosse a habitação que hoje é das feras. (35)

Bárbara Roma, só por nome Augusta, (p.127)

Desata o pranto, vendo
 A conquista do Mundo o que te custa;
 Cortam os fios dos arados tortos²⁴⁴
 Trezentos Fábios, num só dia mortos; (40)

Zelosa negas um honrado asilo
 Ao Ilustre Camilo;
 A Mânlio, ingrata, do escarpado cume
 Arrojas por ciúme,
 E vês a sangue frio, oh povo vário, (45)

Subir Marcelo às²⁴⁵ proscricções de Mário?

Grande Marquês, os Sátiros saltando

²³⁹ Em Lapa (p.18), lemos “e, colhidos”, em vez de “escolhidos”.

²⁴⁰ Há, em Lapa (idem), uma exclamação ao fim deste verso, em vez de interrogação.

²⁴¹ Em Lapa (idem), encontra-se “leio”, em vez de “veja”.

²⁴² Lapa (idem) grafa “cidades e províncias”.

²⁴³ Em Lapa (idem), lemos “eras”. A mesma interpretação seria possível aqui, mas como “roubado às heras” pode ser lido conotativamente como “tirado dos destroços/dos abandonos”, mantivemos esta forma. Trata-se de uma escolha interpretativa.

²⁴⁴ Para que o verso seja decassílabo, é necessário realizar uma diérese em “fios”.

²⁴⁵ Em Lapa (idem), não há esta crase. No entanto, a indefinição da regência de subir torna totalmente viável a manutenção da crase, ainda que se trate de um galicismo, significando “sofrer”.

Por entre as²⁴⁶ verdes parras,
 Defendidas por ti de estranhas garras;
 Os trigos ondeando (50)
 Nas fecundas searas;
 Os incensos fumando sobre as aras,
 A nascente Cidade,²⁴⁷
 Mostram a verdadeira heroicidade.
 Os altos Cedros, os copados pinhos (55) (p.128)
 Não a conduzir raios,
 Vão romper pelo mar novos caminhos;
 Em vez da morte, sustos e desmaios,²⁴⁸
 Danos da Natureza,
 Vão produzir e transportar riqueza. (60)
 O curvo arado rasga os campos nossos
 Sem turbar o descanso eterno aos ossos.
 Frutos do teu suor, do teu trabalho,
 São todas as empresas;
 Unicamente à sombra do Carvalho²⁴⁹ (65)
 Descansam hoje as quinas portuguesas.
 Que importa²⁵⁰ os exércitos armados,
 No campo com respeito conservados,
 Se lá do gabinete a guerra fazes
 E a teu arbítrio dás o tom às pazes,²⁵¹ (70)
 Que, sendo por mão destra manejada,
 A política vence mais que a espada.

²⁴⁶ Em Lapa (idem), não encontramos este artigo.

²⁴⁷ Lapa utiliza crase no início deste verso. No manuscrito, no entanto, a nascente cidade é apenas parte da enumeração elencada pelo poeta.

²⁴⁸ Em Lapa (p.19), lemos “e em vez de sustos, mortes e desmaios,”.

²⁴⁹ Em Lapa (idem), lemos “de Carvalho”, em vez de “do Carvalho”.

²⁵⁰ Respeitando a rasura (conforme foi explicado na nota 187), distanciamo-nos de Lapa, que edita “importam” em vez de “importa”.

²⁵¹ Em Lapa (idem), lemos uma interrogação ao fim do verso. No manuscrito, há dois-pontos, que substituímos por ponto-e-vírgula.

Que importam Tribunais e Magistrados, (p.129)
 Asilos da inocência,
 Se puderem²⁵² temer-se declarados (75)
 Patronos da insolência?
 De que servirão tantas
 E tão saudáveis Leis, sábias e santas,²⁵³
 Se, em vez de executadas,
 Forem por mãos sacrílegas frustradas? (80)
 Mas vive tu²⁵⁴, que para o bem do mundo
 Sobre tudo vigias,
 Cansando o teu espírito profundo,
 As noites e mais os dias.²⁵⁵
 Ah! Quantas vezes, sem descanso um'hora²⁵⁶, (85)
 Vês retirar-se²⁵⁷ o Sol, erguer-se a Aurora,
 Enquanto envolves no cansado estudo²⁵⁸
 As Leis, a guerra, o negócio e tudo?²⁵⁹
 Vale mais do que um Reino um tal vassalo:
 Graças ao grande Rei que soube achá-lo. (90)

Alvarenga

²⁵² Em Lapa (p.19), lemos “pudessem” em vez de “puderem”.

²⁵³ Em Lapa (idem), não há o “E” inicial, o que causava uma quebra na regularidade métrica do poema.

²⁵⁴ Em Lapa (idem), lemos “vives tu”, em vez de “vive tu”.

²⁵⁵ Em Lapa (idem), lemos “as noites e os dias”. Este verso supostamente deveria ter seis sílabas, mas neste manuscrito encontra-se com sete.

²⁵⁶ No manuscrito, lemos um indefinido masculino “um” antes de “hora”. Na modernização, preferimos uni-los por um apóstrofo, para indicar que não se trata de um erro de digitação, mas de uma característica da oralidade lusa expressa pelo copista por meio de uma elipse que não foi marcada por qualquer diacrítico.

²⁵⁷ Em Lapa (idem), lemos “recostar-se” em vez de “retirar-se”.

²⁵⁸ Em Lapa (idem), lemos “voves com” em vez de “envolves no”.

²⁵⁹ Lapa (idem) edita da seguinte forma: “as leis e a guerra, e o negócio, e tudo?”, deixando muito acentuado o tom enumerativo do verso por meio da repetição. Tanto em nossa edição, quanto na de Lapa, o verso está com uma sílaba a menos do que deveria, sendo necessário não fazer uma das elipses em nossa versão.

(p.130)

Sonetos²⁶⁰

Por mais que os alvos cornos curve a Lua,
 Furtando as luzes ao autor do dia,
 Por mais que Tétis, na morada fria²⁶¹, (03)
 Ostente a pompa da beleza sua;

Por mais que a Linda Citereia nua
 Nos mostre o preço da Gentil Porfia; (06)
 Entra no campo tu, bela Maria,
 Entra no campo, que a vitória é tua.

Verás a Cíntia protestar o engano, (09)
 Verás Tétis sumir-se, envergonhada,
 Nas cavernosas grutas do Oceano;

Vênus ceder-te o pomo namorada²⁶²; (12)
 E sem Tróia sentir o último dano
 Verás de Juno a cólera vingada.

Alvarenga

²⁶⁰ Quando este soneto apareceu no Códice 8610, na BN-PT, aparecia dividido apenas em dois blocos: um de quarteto, um de tercetos. Aqui, reproduzimos a estrofação do manuscrito.

²⁶¹ Em BN-PT, temos “namorada e fria”, em vez de “na morada fria”.

²⁶² Em BN-PT, lemos “Pomo namorado”, em vez de “pomo namorada”. Lá, o adjetivo refere-se a “pomo”; aqui, a “Vênus”.

(p.131)

Chia de dia pela rua o carro,
 Tine de noite²⁶³ da corrente o ferro;
 Aqui me estruge do soldado o berro, (03)
 Acolá me²⁶⁴ ronca do oficial o escarro.

Uns trabalham na cal, outros no barro,
 Fugiu a vadiação, pôs-se em desterro; (06)
 O soldado ali faz justiça ao erro,
 E a cada canto com galés esbarro.

Não há milho, feijão, não há farinha, (09)
 O ronceiro²⁶⁵ de medo a tropa arreia
 A nova lutaria²⁶⁶ se avizinha.

Vê-se a porta de mendigos cheia (12)
 E perguntada a causa desta tinha
 Toda a gente me diz: faz-se a Cadeia.²⁶⁷

Alvarenga²⁶⁸

²⁶³ Topa (1998, p.55) mantém “noute”, que modernizamos para “noite”.

²⁶⁴ Topa (idem) propõe a exclusão desse pronome, por não ser necessário e alterar a métrica do verso. Mantivemos o pronome, pelos motivos já expressos em nossos critérios.

²⁶⁵ Topa (idem) edita “roceiro”, por achar que não faz sentido a manutenção de “ronceiro”. Nós decidimos manter como se encontra no manuscrito.

²⁶⁶ Topa (idem) edita “lotaria” em vez de “lutaria”. Embora o substantivo “lutaria” não seja dicionarizado, cremos ser mais verossímil se tratar de um termo referente ao campo semântico de “luta”, do que de um alçamento de “lotaria”, pelo contexto em que a palavra se insere.

²⁶⁷ Topa propõe a modernização da pontuação do fim desse verso da seguinte forma: “(...)diz: “-faz-se a cadeia”.” (*ibidem*, p.56). Acharmos essas intervenções muito intrusivas e desnecessárias. Os dois-pontos seguindo o verbo dizer já permitem ao leitor entender que há um discurso direto expresso.

²⁶⁸ Francisco Topa, que descobriu o códice que aqui editamos, sugere que esse soneto esteja diretamente ligado à construção da cadeia de Vila Rica, cujas obras se iniciaram em 1784. (Topa, *idem*).

(p.132)

A paz, a doce mãe²⁶⁹ das alegrias,
 O pranto, o luto, o dissabor desterra;
 Faz que se esconda a criminosa guerra, (03)
 E traz ao mundo os venturosos dias.

Desce, cumprindo humanas profecias²⁷⁰,
 A nova geração do Céu à terra; (06)
 O Claustro virginal se desencerra,
 Nasce o filho de Deus, chega o Messias.

Busca o Presépio²⁷¹, cai no pobre feno (09)
 A mão onipotente, a quem não custa
 Criar mil mundos ao primeiro aceno.

Bendita sejas Lusitana Augusta!²⁷² (12)
 Cobre o mar, cobre a terra um Céu sereno,
 Graças a ti, oh grande, oh sábia, oh justa.

Feito pelo Dr. Inácio José d'Alvarenga, e
 junto aos autos e embargos da sua defesa,
 pelo crime imputado da sublevação de Minas.²⁷³

²⁶⁹ No códice 7008, da Biblioteca Nacional de Lisboa, lemos “Mais” em vez de “mãe”, como se lê aqui e em AN-RJ.

²⁷⁰ Em BNPT e em AN-RJ, lemos “Eternas Profecias”, em vez de “humanas profecias”.

²⁷¹ Em BNPT e AN-RJ, lemos “um Presépio”, em vez de “o Presépio”.

²⁷² Em BNPT e AN-RJ, lemos “sejais”, em vez de “sejas”; e não encontramos a exclamação ao fim deste verso.

²⁷³ Esta didascália não se faz presente em BNPT, e nos permite afirmar com certeza que esse códice foi escrito em data posterior a 02/11/1791, pois é nessa data que o advogado José de Oliveira Fagundesfaz seus embargos ao “Acórdão da Comissão de Alçada” (AUTOS, 1982, v.7, p.143). No trecho referente à defesa de Alvarenga Peixoto, consta este soneto, com o seguinte comentário: “(...) [Alvarenga Peixoto] desterra qualquer presunção de dolo, e [afirma] que o não houve na indiscreta omissão que teve em não delatar logo as fatuidades em que ouviu falar sobre o imaginário levante, devendo também ser contemplado no número daqueles R. R. de que falam as referidas L. L., para merecer a piedade de Sua Majestade, que humildemente implora, e de que já rende graças na forma seguinte”. (*ibidem*, p.154).

(p.133)

Do mesmo, feito depois da prisão²⁷⁴

Soneto

Eu não lastimo o próximo perigo,
 Uma escura prisão, estreita e forte;
 Lastimo os caros filhos, a consorte, (03)
 A perda insuperável²⁷⁵ dum amigo.

A prisão não lastimo, outra vez digo,
 Nem o ver iminente o duro corte; (06)
 É ventura também achar a morte,²⁷⁶
 Quando a vida só serve de castigo.

Ah! Quão depressa então eu não sentira²⁷⁷ (09)
 Este enredo, este sonho, esta quimera,
 Que passa por verdade, e que é mentira.²⁷⁸

Se filhos e Consorte²⁷⁹ não tivera, (12)
 Se²⁸⁰ do amigo as virtudes possuía,
 Só de vida um momento não quisera.

²⁷⁴ Esta didascália não está presente no Ms. 7008 da BNPT.

²⁷⁵ No manuscrito, lemos “inseperável”, quer poderíamos optar por modernizar como “inseparável” ou “insuperável”. Cremos que a última possibilidade é mais verossímil no contexto em que se insere. Em BNPT, lemos “irreparável”.

²⁷⁶ Em BNPT, há um “Que” iniciando este verso.

²⁷⁷ Em BNPT, lemos “Ah, quem já bem depressa acabar vira”, em vez do que lemos aqui.

²⁷⁸ Em BNPT, lemos “e é mentira”, em vez de “e que é mentira”.

²⁷⁹ Em BNPT, encontramos “Se Filhos, se Consorte”, em vez de “Se filhos e Consorte”.

²⁸⁰ Em BNPT, lemos “E”, em vez de “Se”.

(p.134)

Do mesmo

Soneto

Não me aflige do potro a viva quina;
 Da férrea massa o golpe não me ofende;
 E sobre a chama a mão se não estende;²⁸¹ (03)
 Nem sofro do agulhete a ponta fina.

Grilhão pesado os passos não domina;
 Cruel arrocho a testa me não fende; (06)
 À força, perna ou braço se não rende;
 Longa Cadeia o colo não me inclina.

Água e pão²⁸², faminto não procuro; (09)
 Grossa pedra não cansa a humanidade;
 A pássaro voraz, eu não aturo.

Estes males não sinto, isto é verdade²⁸³; (12)
 Porém sinto outro mal inda mais duro:
 Da Consorte e dos filhos, a saudade.

²⁸¹ No códice 7008 da BNPT, não encontramos esse “E” inicial, o que causava um problema de métrica resolvido neste manuscrito.

²⁸² Em BNPT, encontramos “pomo”, em vez de “pão”. A escolha por “pão” faz com que este verso fique com uma sílaba a menos do que o exigido, nos forçando a não realizar a elisão entre a última sílaba de “água” e “e”.

²⁸³ Em BNPT, lemos “é bem verdade”, em vez de “isto é verdade”.

(fl.100v)

Ode aos trabalhos de Heracles, por Ignácio José de Azevedo
 Jure Jure Librosa
 De Júpiter o Deus omnipotente,
 Em Alimura formosa
 Ser Heracles tanto está consenti,
 Que em meza fogo a pena
 Trabalhos mil de Jove ao filho ordena.
 Manda-lhe enfusadas
 Duas Serpentes logo ao beico termo,
 Criadas nasidas
 No inferno furor do Stigio rio no:
 Mas nada sustinente,
 Solum sangue Opine potente anima puto
 Mas macos do forte Infante
 Desnuda as Serpentes venenosas
 E fia trunfante
 Das selvas mortais furiosas
 Que Jove lhe ordenava
 Quando elle a vivos mal comugava.
 Crecei calvul mas sasta
 Que sempre nos seus amnos deligente
 A vida lhe contrasta,
 Cuiq. viva em goscansos não consente
 Das Long. Vagabundo
 Corra sempre em trabalhos todo o mundo.
 Aqui Hypocrita
 De diversas Cabeças a Serpente,
 Que em brigas nofiada

Transcrição Conservadora

Ode aos trabalhos de Hércules, por Ignacio Joze (de) Alvaren[ga]

(fl.100v)

Tarde Juno Zeloza
 Ve Jupiter o Deos omnipotente,
 Em Almena formoza
 Ter Hercules e tanto esta dor Sente,
 Que em dezafoço à pena (05)
 Trabalhos mil de Jove ao filho ordena.
 Mandalhe enfu(r)ecidas²⁸⁴
 Duas Serpentes logo a(o)²⁸⁵ berço terno,
 Criadas e nascidas
 No infernal furor do Stigio Averno: (10)
 Mas nada surte efeito,
 Se hum sangue Omnipotente anima o peito
 Mas mao(n)s²⁸⁶ o forte Infante
 Despedaça as Serpentes venenozas
 E fica triunfante (15)
 Das Siladas²⁸⁷ mortaes e furiozas
 Que Juno lh'ordenava
 Quando elle a viver mal começava.
 Crece e a Cruel madrastra
 Que sempre nos seus damnos delegente (20)

²⁸⁴ Certamente está grafado “enfurecidas”, mas como não conseguimos ler de forma clara o “r”, devido a um borrão, o destacamos entre parêntesis.

²⁸⁵ Não parece se tratar de uma rasura, mas apenas de um borrão sobre o “o”. De qualquer forma, “ao” é a única leitura viável.

²⁸⁶ Há outro borrão aqui, mas certamente está grafado um “n”.

²⁸⁷ Há grande dificuldade na leitura desse manuscrito para contrastarmos os ii dos ee em alguns casos. Sempre que uma das opções não formaria palavra reconhecível, optamos por utilizar a mais viável. Neste caso, podemos ler tanto “Seladas” quanto “Siladas”. Cremos ser mais verossímil pelo contexto se tratar da segunda possibilidade, com o sentido de ciladas.

A vida²⁸⁸ lhe Contrasta,
 Ou q[ue] viva em descansos não consente
 Fas com q[ue] vagabundo
 Corra sempre em trabalhos todo o mundo.
 Aqui lhe poem irada (25)
 De diversas Cabeças a Serpente,
 Que em briga porfiada
 Trabalha por troncar inutilmente (fl.101)
 Divideas mas q[ue] importa
 Se outras tantas lhe nascem quantas Corta. (30)
 Emfim por força e arte
 Este monstro cruel deixa vencido,
 Que ja em outra parte
 Trabalhos lhe tem Juno apercebido.
 Tais q[ue] eu não sei dizellos²⁸⁹ (35)
 Mas pode o peito d' Hercules sofrellos.
 Triumfando e vencendo
 Fazendose no mundo mais famoso,
 A terra toda enchendo
 Do seu heroico nome gloriozo; (40)
 No templo da memoria
 Gravou o = non plus ultra = a sua gloria

²⁸⁸ A separação dos vocábulos neste manuscrito é bastante irregular, como uma rápida leitura do fac-símile pode comprovar. Isso gera, aqui, uma ambiguidade que nos levou a fazer uma escolha interpretativa. Lemos “A vida” no manuscrito, que poderia ser interpretado como um artigo e um substantivo, ou como um adjetivo – ávida. Escolhemos a primeira interpretação, mas não há elementos no manuscrito que nos permitam excluir a segunda possibilidade de forma definitiva, embora nos pareça menos verossímil.

²⁸⁹ Este é o único verso hexassílabo que não está recuado no manuscrito. Cremos que é provável se tratar de apenas um lapso do copista, mas mantivemos ainda assim essa formatação.

Transcrição Modernizada

Ode aos trabalhos de Hércules, por Inácio José de Alvarenga²⁹⁰

(fl.100v)

Tarde Juno Zelosa
 Vê Júpiter, o Deus onipotente²⁹¹,
 Em Almena formosa
 Ter Hércules; e tanto esta dor Sente,
 Que, em desaforo à pena, (05)
 Trabalhos mil de Jove ao filho ordena.
 Manda-lhe, enfurecidas,
 Duas Serpentes logo ao berço terno,
 Criadas e nascidas
 No infernal furor do Estígio²⁹² Averno; (10)
 Mas nada surte efeito,
 Se um sangue Onipotente anima o peito.
 Nas²⁹³ mãos o forte Infante
 Despedaça as Serpentes venenosas
 E fica triunfante (15)
 Das Ciladas²⁹⁴ mortais e furiosas,
 Que Juno lh'ordenava,
 Quando ele a viver mal começava.
 Cresce, e a Cruel madrasta,
 Que, sempre nos seus danos diligente, (20)

²⁹⁰ Este manuscrito foi localizado por Rodrigues Lapa e editado pela primeira vez em 1960.

²⁹¹ Como em outros poemas, Lapa mantém a grafia “omnipotente”, ainda viável atualmente. Em nossa edição, escolhemos modernizá-la para “onipotente”.

²⁹² Lapa mantém a grafia “Stígio” (*Op.cit.*, p.5). Aqui, optamos por atualizá-la.

²⁹³ No manuscrito, lemos “Mas”. No entanto, como essa leitura não faz sentido, modernizamos a palavra como “Nas”, supondo ter ocorrido um lapso do copista.

²⁹⁴ Era possível modernizarmos esta palavra como “Seladas” ou “Ciladas”. Escolhemos a segunda opção pelo contexto em que ocorre. Sobre isso, Cf. nota 287. Lapa (*idem*) faz a mesma escolha.

A vida²⁹⁵ lhe Contrasta,
 Ou que viva em descansos não consente,
 Faz com que, vagabundo,
 Corra, sempre em trabalhos, todo o mundo.
 Aqui lhe põe²⁹⁶ irada²⁹⁷ (25)
 De diversas Cabeças a Serpente,
 Que em briga porfiada
 Trabalha por troncar inutilmente. (fl.101)
 Divide-as, mas que importa,
 Se outras tantas lhe nascem quantas Corta.²⁹⁸ (30)
 Enfim, por força e arte,
 Este monstro cruel deixa vencido,
 Que já em outra parte
 Trabalhos lhe tem Juno apercebido;
 Tais que eu não sei dizê-los²⁹⁹ (35)
 Mas pode o peito d'Hércules sofrê-los.
 Triunfando e vencendo,
 Fazendo-se no mundo mais famoso,
 A terra³⁰⁰ toda enchendo
 Do seu heroico nome glorioso; (40)
 No templo da memória
 Gravou o "non plus ultra", a sua glória.

²⁹⁵ Seria possível modernizarmos o início deste verso como "Ávida" ou "A vida". Optamos pela segunda opção, como Lapa (idem). Sobre isso, Cf. nota 288.

²⁹⁶ No manuscrito, lemos "poem", mas esse "m" deve ser lido apenas como traço de nasalização da sílaba.

²⁹⁷ Lapa (idem) propõe que coloquemos "irada" entre vírgulas, para que fique claro que o adjetivo se refere à serpente. No entanto, é igualmente possível pelo contexto que ele se refira a Juno. Por isso, optamos pela modernização sem as vírgulas.

²⁹⁸ Lapa (*ibidem*, p. 6) propõe uma interrogação ao fim deste verso. A ausência dessa interrogação, no entanto, não impede ao leitor que o leia de forma interrogativa, devido à presença de "que importa", no fim do verso anterior. Por isso, optamos por não adicionar essa pontuação.

²⁹⁹ Este é o único verso hexassílabo que não está recuado no manuscrito. Cremos que é provável se tratar de apenas um lapso do copista. Ainda assim, mantivemos como se encontra no manuscrito.

³⁰⁰ Lapa (idem) propõe "Terra", mas optamos por manter a versão do manuscrito.

FONTES PRIMÁRIAS IMPRESSAS

O Uruguai (1769), p.104³⁰¹

A O A U T H O R

S O N E T O

E Ntro pelo Uruguay: vejo a cultura
 Das novas terras por engenbo claro;
 Mas chego ao Templo magestoso, e para
 Embebido nos rasgos da pintura.

Vejo erguer-se a Republica perjura
Sobre alicerces de hum dominio avaro:
Vejo distinctamente, se reparo,
De Caco usurpador a cova escura.

Famoso Alcides, ao teu braço forte
Toca vingar os sceptros, e os altares:
Arranca a espada, descarrega o còrte:

E tu, Terminando, leva pelos ares
A grande acção; já que te coube em sorte
A gloriosa parte de a cantares.

Do Doutor Ignacio José de Alvarenga Peixoto,
graduado na faculdade de Leis pela Univer-
sidade de Coimbra.

³⁰¹ Este soneto é inserido ao fim do poema épico, seguindo o soneto de Joaquim Inácio de Seixas Brandão. É seguido por uma "Relação abreviada da República" dos jesuítas nos Sete Povos da Missão, de 85 páginas. Não há numeração na página do soneto.

Transcrição Modernizada

Ao Autor

Soneto

Entro pelo Uruguai: vejo a cultura

Das novas terras por engenho claro;

Mas chego ao Templo majestoso, e paro, (03)

Embebido nos rasgos da pintura.

Vejo erguer-se a República perjura

Sobre alicerces de um domínio avaro; (06)

Vejo distintamente³⁰², se reparo,

De Caco usurpador a cova escura.

Famoso Alcides, ao teu braço forte (09)

Toca vingar os cetros e os altares:

Arranca a espada, descarrega o corte.

E tu, Termindo, leva pelos ares (12)

A grande ação, já que te coube em sorte

A gloriosa parte de a cantares.

Do Doutor Inácio José de Alvarenga Peixoto,

graduado na faculdade de Leis da Universi-

dade de Coimbra.

³⁰² Lapa mantém o “c” em “distintamente”, “com propósitos estilísticos” (*Op.cit.*, p.8).

NA INAUGURAÇÃO
 DA
 ESTATUA EQUESTRE
 CONSAGRADA
 À
 MEMORIA
 D'ELREY NOSSO SENHOR
 NO FAUSTISSIMO DIA 6 DE JUNHO DE 1775.

S O N E T O.

A Merica fujcita , Ásia vencida ;
 Africa escrava , Europa respeitosa ;
 Restaurada mais rica , e mais formosa
 A fundação de Ulyffes destruida.

São a base , em que vemos eregida
 A Colossal Estatua magestosa ,
 Que D'ELREY á memoria gloriosa
 Confagrou Lusitania agradecida.

Mas como a gloria do Monarca justo
 He bem que áquelle Heroe se communique,
 Que a fama canta , que eterniza o Busto:

POMBAL junto a JOSÉ eterno fique ,
 Qual o famoso Agrippa junto a Augusto ,
 Como Sully ao pé do Grande HENRIQUE.

Do Doutor Ignacio José de Alvarenga.

³⁰³ Consultada na Biblioteca Nacional de Lisboa (Fundo Geral de Monografias, cota L. 3343 A.), em código com poemas de diversos autores referentes ao mesmo acontecimento e uma narração acerca das festividades da inauguração dessa estátua equestre.

Transcrição Modernizada

NA INAUGURAÇÃO
DA
ESTÁTUA EQUESTRE
CONSAGRADA
À
MEMÓRIA
D'EL REY NOSSO SENHOR
NO FAUSTÍSSIMO DIA 6 DE JUNHO DE 1775.

SONETO.

América sujeita, Ásia vencida,
África escrava, Europa respeitosa;
Restaurada, mais rica e mais formosa, (03)
A fundação de Ulisses destruída.

São a base em que vemos erigida
A Colossal Estátua majestosa, (06)
Que D'EL REI³⁰⁴ à memória gloriosa
Consagrou Lusitânia agradecida.

Mas como a glória do Monarca justo (09)
É bem que àquele Herói se comunique,
Que a fama canta, que eterniza o Busto:

POMBAL junto a JOSÉ eterno fique, (12)
Qual o famoso Agripa junto a Augusto,
Como Sully ao pé do Grande HENRIQUE.³⁰⁵

Do Doutor Inácio José de Alvarenga.

³⁰⁴ Lapa (*Op.cit.*, p.20) opta por alterar a capitulação tanto desta expressão, quanto de “POMBAL” e “JOSÉ”, no verso 12, e “HENRIQUE”, no 14. As mantivemos por julgarmos relevantes à compreensão da *performance* proposta por esta folha volante.

³⁰⁵ Para que o verso seja decassílabo, não devemos fazer a elisão entre a última sílaba de “Sully” e “ao”.

Miscellanea Curiosa, e Proveitosa, ou Compilação, Tirada das melhores Obras das Nações Estrangeiras; Traduzida, e ordenada por *** C.I., Lisboa, Vol. VII, 1785.

328

MISCELLANEA

Só tu podes tirar-me
Do aborrecido estado em que me vejo:
A tua mão benigna
Piedoso o Ceo destina
De tão funesto abyfmo levantar-me.
Ah tem de mim piedade!
Movaõ-te os rogos meus! Eu já não feja
Em dia tão ditoso
Objecto lastimoso
Dos revezes crueis da Adversidade.
Não mais Páris, não mais: suspende o canto,
Não perturbes a gloria deste dia
Com funestas imagens, tristes versos.
De ti já foge o luminoso Apollo,
Ou por ver que a louvar Pastor tão grande
Não pode tanto a triste voz chorosa,
Ou por não ver soar na agreste frauta
O que sonora Cythera merece.
Deixa a outro instrumento mais canoro
A gloria de louvar o grande Nome,
O grande Nome do famoso Mello,

R E T R A T O.

MARILIA bella,
Vou retratar-te,
Se a tanto a Arte
Poder chegar.
Trazei-me, Amores,
Quanto vos peço,
Tudo careço
Para a pintar.

CURIOSA, E PROVEITOSA. 329

Nos longos fios
De seus cabellos,
Ternos disvellos
Vão-se enredar

Trazei-me, Amores,
Das minas d'ouro
Rico thesouro
Para os pintar.

No resto a idade
Da Primavera
Na sua esfêra
Se vê brilhar.

Trazei-me, Amores,
As mais viçosas
Flores vistosas
Para o pintar.

Quem ha que a testa
Não ame, e tema:
De hum Diadema
Digno lugar.

Trazei-me, Amores,
Da selva Idalia
Jasmins de Italia
Para a pintar.

A frente adornaõ
Arcos perfeitos,
Que de mil peitos
Sabe triunfar.

Trazei-me, Amores
Justos niveis,
Subtis pinceis
Para os pintar.

A hum doce aceno
 Dos brandos olhos,
 Settas a molhos
 Se vem voar.

Trazei-me, Amores,
 Do Sol os raios,
 Do Ceo as cores
 Para os pintar.

Nas lisas faces
 Se vê a aurora,
 Quando colora
 A terra, e o mar,

Trazei-me, Amores,
 As mais mimosas
 Pudicas rosas
 Para as pintar.

Os meigos risos
 Com graças novas
 Nas lindas covas
 Vão-se ajuntar.

Trazei-me, Amores,
 Aos pinceis leves
 As sombras breves
 Para os pintar.

Vagos desejos
 Da bocca as brazas,
 As frageis azas
 Deixaõ queimar.

Trazei-me, Amores,
 Corais subidos,
 Rubins partidos
 Para a pintar.

En-

CURIOSA, E PROVEITOSA.

331

Entre alvos dentes
Postos em alla,
Suave falla
Perfuma o ar.

Trazei-me, Amores,
Nas conchas claras
Perolas raras
Para os pintar.

O collo atlante
De taes affombros
Airofos hombros
Corre a formar.

Trazei-me, Amores
Jaspes ás mãos cheias
Das finas veias
Para o pintar.

Do peito as ondas
São tempestades,
Onde as vontades
Vão naufragar.

Trazei-me, Amores,
Globos gelados,
Limões nevados
Para o pintar.

Mãos cristallinas,
Roliços braços
Que doces laços
Promettem dar.

Trazei-me, Amores,
As affucenas
Das mais pequenas
Para as pintar.

A

A delicada
Gentil cintura
Toda se apura
Em se estreitar.

Trazei-me, Amores,
Ancias, que fervem,
Só estas servem
Para a pintar.

Pés delicados
Ferindo a terra
Ás almas guerra
Vem declarar.

Trazei-me, Amores,
As setas promptas
De curtas pontas
Para os pintar.

Porte de Deosa,
Espírito nobre,
E o mais q'encobre
Pejo vestal.

Só vós, Amores,
Que as graças n'úas
Vedes, as suas
Podeis pintar.

RETRATO.

Não posso, oh Nyse
Ser teu pintor,
O pincel falta-me,
Desmaia a cor:
Eu não me atrevo,
Pinte-te Amor.

Hia

Transcrição Modernizada

Retrato.³⁰⁶

(p.328)

Marília bela,
Vou retratar-te,
Se a tanto a Arte
Puder chegar.

Trazei-me, Amores,

(05)

Quanto vos peço,³⁰⁷

Tudo careço

Para a pintar.

Nos longos fios

(p.329)

De seus cabelos,

(10)

Ternos desvelos

Vão-se enredar.³⁰⁸

Trazei-me, Amores,

Das minas d'ouro

Rico tesouro

(15)

Para os pintar.

No resto, a idade

Da Primavera

Na sua esfera

Se vê brilhar.

(20)

Trazei-me, Amores,

As mais viçosas

³⁰⁶ Em Lapa (*op.cit.*, pp.23-27), este poema encontra-se dividido em oitavas, em vez de quadras. Mantivemos a estrofação da *Miscelânea*.

³⁰⁷ Lapa (*op.cit.*, p.23) sugere a utilização de dois-pontos ao fim deste verso. Achamos essa alteração desnecessária e, por isso, mantivemos a vírgula que se encontra na *Miscelânea*.

³⁰⁸ Lapa (*idem*) propõe a leitura “vão se enredar”, em que o pronome formaria uma próclise com “enredar” e não uma ênclise com “vão”. Trata-se de uma alteração desnecessária do que se encontra na *Miscelânea*.

Flores vistosas

Para o pintar.

Quem há que a testa (25)

Não ame e tema;

De um Diadema

Digno lugar.³⁰⁹

Trazei-me, Amores,

Da selva Idália (30)

Jasmins de Itália

Para a pintar.

A frente adornam

Arcos perfeitos,

Que de mil peitos (35)

Sabe triunfar.

Trazei-me, Amores,

Justos níveis³¹⁰,

Sutis pincéis

Para os pintar.³¹¹ (40)

A um doce aceno (p.330)

Dos brandos olhos,

Setas a molhos

Se veem voar.

Trazei-me, Amores, (45)

Do Sol os raios,

³⁰⁹Lapa encerra esta quadra com uma interrogação, e o segundo verso apenas com uma vírgula simples. Entendemos o motivo da interrogação, mas não estando ela presente no impresso, pensamos não ser necessário acrescentá-la aqui, já que a expressão “Quem há que” já prescreve uma leitura interrogativa dos versos.

³¹⁰ Para que o verso siga a regularidade métrica, é necessário que “níveis” seja lida como oxítone “nivéis”. Na *Miscelânea*, não há qualquer acento. Já que a modernização prescreveria a inclusão de um acento, optamos por manter a regularidade métrica.

³¹¹ Lapa (*op.cit.*, p.24) edita “para a pintar”, fazendo o pronome referir-se a “frente”, enquanto na *Miscelânea* lenos “para os pintar”, referindo-se aos “arcos perfeitos”.

Do Céu as cores³¹²

Para os pintar.

Nas lisas faces

Se vê a aurora, (50)

Quando colora

A terra e o mar.

Trazei-me, Amores,

As mais mimosas

Pudicas rosas (55)

Para as pintar.

Os meigos risos

Com graças novas

Nas lindas covas

Vão-se ajuntar. (60)

Trazei-me, Amores,

Aos pincéis leves

As sombras breves

Para os pintar.

Vagos desejos (65)

Da boca as brasas.

As frágeis asas

Deixam queimar.

Trazei-me, Amores,

Corais subidos, (70)

Rubins partidos

Para a pintar.

Entre alvos dentes (p.331)

³¹² Lapa (idem) altera completamente este verso, seguindo as lições de outros editores, dos séculos XIX e XX, de Alvarenga Peixoto, transcrevendo “fiéis ensaios,” em vez de “Do céu as cores”, pois “Não se compreende a lição de Misc. nem o texto *fiéis ensaios* faz bom sentido. Será que estaria no original *do Céu desmaios*?” (idem). Mantemos a lição encontrada na *Miscelânea*, pois não faz sentido alterá-la de forma tão intrusiva e injustificada.

Postos em ala,
Suave fala (75)

Perfuma o ar.

Trazei-me, Amores,
Nas conchas claras,
Pérolas raras
Para os pintar. (80)

O colo, atlante
De tais assombros,
Airosos ombros
Corre a formar.

Trazei-me, Amores (85)
Jaspes às mãos cheias,³¹³
Das finas veias,³¹⁴
Para o pintar.

Do peito as ondas
São tempestades, (90)
Onde as vontades
Vão naufragar.

Trazei-me, Amores,
Globos gelados,
Limões nevados (95)
Para o pintar.

Mãos cristalinas,
Roliços braços,
Que doces laços
Prometem dar.³¹⁵ (100)

³¹³ Lapa (*op.cit.*, p.26) edita “Jaspe” no singular, para a manutenção da métrica. Mantemos a forma da *Miscelânea*, mesmo com a irregularidade métrica.

³¹⁴ Em Lapa (*idem*), lemos “de finas veias”, sem justificativa da supressão do artigo.

³¹⁵ Lapa (*idem*) encerra o verso com uma exclamação. Mantivemos a pontuação da *Miscelânea*.

Trazei-me, Amores,
 As açucenas
 Das mais pequenas
 Para as pintar.

A delicada, (105) (p.332)
 Gentil cintura
 Toda se apura
 Em se estreitar.

Trazei-me, Amores,
 Ânrias que fervem; (110)
 Só essas servem
 Para a pintar.

Pés delicados
 Ferindo a terra,
 Às almas guerra (115)
 Vem declarar.

Trazei-me, Amores,
 As setas prontas
 De curtas pontas
 Para os pintar. (120)

Porte de Deusa,
 Espírito nobre,
 E o mais, qu'encobre
 Pejo vestal.

Só vós, Amores, (125)
 Que as graças nuas
 Vedes, as suas
 Podeis pintar.

(139)

O I T A V A S

FEITAS EM OBSEQUIO
DO NASCIMENTO
DO ILLUSTRÍSSIMO SENHOR

D. JOSE^c THOMAS DE MENEZES,
FILHO DO ILLUSTRÍSSIMO, E EXCELLENTÍSSIMO SR.
D. RODRIGO JOSE^c DE MENEZES,
Governando a Capitania
de Minas Geraes.

Pelo Dr. Ignacio José de Alvarenga.

I.

Barbaros filhos destas brenhas duras,
Nunca mais recordeis os males vossos,
Revolvaõ-se no horror das sepulturas
Dos primeiros Avôs os frios ossos;
Qu' os Heróes das mais altas cataduras
Principiaõ a ser Patricios nossos,
E o vóllo sangue, que esta terra enfopa,
Já produz frutos do melhor da Europa.

II.

(140)

II.

Bem que venha a semente á terra estranha,
 Quando produz , com igual força gera ;
 Nem o forte Leão fóra de Hespanha
 A fereza nos filho degenera :
 O que o Estio n'humas terras ganha ,
 Em outras vence a fresca Primavera ,
 E a raça dos Heróes da mesma sorte
 Produz no Sul , o que produz no Norte.

III.

Romulo por ventura foi Romano ?
 E Roma a quem devêo tanta grandeza ?
 Não era o Grande Henrique Lusitano ?
 Quem dêo principio a gloria Portugueza ?
 Que importa que José Americano
 Traga a honra , a virtude , e a fortaleza
 De altos , e antigos Troncos Portuguezes ,
 Se he Patricio este Ramo dos Menezes.

IV.

Quando algum dia permittir o Fado ,
 Que elle o mando Real moderar venha ,
 E que o bastão do Pai com gloria herdado
 Do pulso invicto pendurado tenha ;
 Qual esperais que seja o seu agrado ?
 Vós exp'rimentareis , como s' empenha
 Em louvar estas ferras , estes ares ,
 E venerar goftozo os Patrios Lares .

(141)

V.

Isto que Europa Barbaria chama
Do feio das dilicias taó diverso ,
Quaó differente he para quem ama
Os ternos laços de seu patrio verso !
O Pastor loiro , que o meu peito inflamma ,
Darà novos alentos ao meu Verso ,
Para mostrar do nosso Heróe na bocca ,
Como em grandezas tanto horror se troca

VI.

Aquellas Serras na apparencia feias
Dirà José , oh! quanto são formosas !
Ellas conservaõ nas occultas veias
A força das Potencias Magestosas :
Tem as ricas entranhas todas cheias
De prata , oiro , e pedras preciosas :
Aquellas brutas , e escalvadas serras
Fazem as pazes , daõ calôr as guerras.

VII.

Aquelles matos negros , e fechados ,
Que occupaõ quasi a Região dos ares ,
São os que em edificios respeitados
Repartem raios pelos crespos mares :
Os Corintios Palacios levantados ,
Dos ricos Templos Jonicos Altares ,
São obras feitas desses lenhos duros ,
Filhos desses sertões feios , e escuros.

(142)

VIII.

A c'roa de oiro , que na testa brilha ,
 E o Sceptro que impunha na mão justa
 Do augusto José a Heroica Filha
 Nossa Rainha Soberana Augusta ;
 E Lisboa da Europa maravilha ,
 Cuja riqueza todo o mundo affusta ,
 Estas terras a fazem respeitada
 Barbara terra , mas abençoada.

IX.

Estes homens de varios accidentes
 Pardos , e pretos , tintos , e tostados ,
 São os escravos duros , e valentes
 Aos penosos trabalhos costumados :
 Elles mudaõ aos rios as correntes ,
 Rasgaõ as ferras , tendo sempre armados
 Da pezada alavanca , e duro malho
 Os fortes braços feitos ao trabalho.

X.

Por ventura , Senhores , pode tanto
 O Grande Heróe , que a antiguidade a clama ?
 Porque aterrou a fêra de Hirimanto ,
 Vencêo a Hydra com o ferro , e chamma !
 Ou esse , a quem da tuba Grega o canto
 Fez digno de immortal , e eterna fama ?
 Ou ainda o Macedonico Guerreiro ,
 Que soube subjugar o mundo inteiro !

(143)

XI.

Eu só pondero , que essa força armada
 Debaixo de acertados movimentos ,
 Foi sempre huma com outra disputada
 Com fins correspondentes aos intentos :
 Isto que tem co' a força disparada
 Contra todo o poder dos Elementos ?
 Que bate a forma da terrestre Esfera ,
 A pezar d' huma vida a mais austera.

XII.

Se o justo , e util pode tão sómente
 Ser o acertado fim das acções nossas ;
 Quaes s' empregão , dizei , mais dignamente
 As forças destes , ou as forças vostras ?
 Mandaõ a destruir a humana gente
 Terriveis Legiões , Armadas grossas ;
 Procurar o metal , que acode a tudo ,
 He destes homens o cansado estudo.

XIII.

São dignos de attenção ... ia dizendo ,
 A tempo que chegava o Velho honrado ,
 Que o povo reverente vem benzendo
 Do Grande Pedro co' o poder sagrado ,
 E já o nosso Heróe nos braços tendo
 O breve instante , em que ficou calado ,
 De amor em ternas lagrymas desfeito
 Estas vozes tirou do amante peito .

(144)

XIV.

Filho , que assim te chamo , Filho amado ;
 Bem que hum Tronco Real teu berço enlaça ;
 Porque fostes por mim regenerado
 Nas puras fontes da primeira Graça ,
 Deves o nascimento ao Pai honrado ,
 Mas eu de Christo te alistei na praça ;
 E estas mãos por favor de hum Deos Eterno
 Te restaurarão do poder do Inferno .

XV.

Amado Filho meu , torna a meus braços ,
 Permitta o Ceo , que a governar prosigas ,
 Seguindo sempre de teu pai os passos ,
 Honrando as suas paternaes fadigas ;
 Não recês que encontres embaraços ,
 Aonde quer que o teu destino sigas ,
 Que elle pizou por todas estas terras
 Matos , Rios , Sertões , Morros , e Serras.

XVI.

Valeroso , incansavel , diligente ,
 No Serviço Real promovêo tudo ,
 Já nos Paizes do Purê valente ,
 Já nos Bosques do bruto Buticudo :
 Sentirão todos sua mão prudente
 Sempre debaixo de acertado estudo ;
 E quantos viraõ seu sereno rosto ,
 Lhe obedecerão por amor , por gosto.

(145)

XVII.

Assim confio ; o teu destino seja
 Servindo a Patria , e augmentando o Estado ,
 Zelando a honra da Romãna Igreja ,
 Exemplo illustre de teus Pais herdado.
 Permita o Ceo , que felizmente veja ,
 Quanto espero de ti desempenhado ;
 Assim contente acabarei meus dias ,
 Tu honrarás as minhas cinzas frias.

XVIII.

Acabou de fallar o honrado Velho ,
 Com lagrymas as vozes misturando ,
 Ouvio o nosso Heróe o seu conselho :
 Novos projectos sobre os seus formando ,
 Propagar as Doutrinas do Evangelho ,
 Hir os Patricios seus civilizando ,
 Augmentar os Thesouros da Reinante ,
 São seus disvelos des-de aquelle instante.

XIX.

Feliz Governo , queira o Ceo sagrado ;
 Que eu chegue a ver esse ditoso dia ,
 Em que nos torne o seculo doirado
 Os tempos de Rodrigo , e de Maria ;
 Seculo que será sempre lembrado
 Nos instantes de gosto , e de alegria ,
 Até os tempos , que o destino enferra
 De governar José a patria Terra.

K

FES.

Transcrição Modernizada

(p.139)

OITAVAS
 FEITAS EM OBSÉQUIO
 DO NASCIMENTO
 DO ILUSTRÍSSIMO SENHOR
 D. JOSÉ TOMÁS DE MENESES,
 FILHO DO ILUSTRÍSSIMO E EXCELENTÍSSIMO SENHOR
 D. RODRIGO JOSÉ DE MENESES,
 Governando a Capitania
 de Minas Gerais.
Pelo Dr. Inácio José de Alvarenga.

I.

Bárbaros filhos destas brenhas duras,
 Nunca mais recordeis os males vossos;
 Revolvam-se no horror das sepulturas
 Dos primeiros Avôs³¹⁶ os frios ossos;³¹⁷
 Qu'os Heróis das mais altas cataduras (05)
 Principiam a ser Patrícios nossos;
 E o vosso sangue, que esta terra ensopa,
 Já produz frutos do melhor da Europa.

II.

(p.140)

Bem que venha a semente à terra estranha,
 Quando produz, com igual força gera; (10)
 Nem o forte Leão, fora de Espanha,
 A fereza nos filhos³¹⁸ degenera;

³¹⁶ Lapa (idem) edita “avós”, o que não está incorreto. No entanto, mantivemos “avôs”, pela restrição de gênero que essa forma implica, podendo ser útil para interpretações do poema.

³¹⁷ Lapa (idem) utiliza dois-pontos ao fim deste verso. Achamos a alteração desnecessária.

³¹⁸ Acrescentamos, aqui, um “s” para realizar a concordância com o artigo anterior.

O que o Estio numas terras ganha,
 Em outras vence a fresca Primavera;
 E a raça dos Heróis da mesma sorte (15)
 Produz no Sul o que produz no Norte.

III

Rômulo porventura foi Romano?
 E Roma a quem deveu tanta grandeza?
 Não era o Grande Henrique Lusitano;
 Quem deu princípio à glória³¹⁹ Portuguesa? (20)
 Que importa que José Americano
 Traga a honra, a virtude e a fortaleza
 De altos e antigos Troncos Portugueses,
 Se é Patrício este Ramo dos Meneses?

IV

Quando algum dia permitir o Fado (25)
 Que ele o mando Real moderar venha,
 E que o bastão do Pai, com glória herdado,
 Do pulso invicto pendurado tenha,
 Qual esperais que seja o seu agrado?
 Vós exp'rimentareis como s'empenha (30)
 Em louvar estas serras, estes ares,³²⁰
 E venerar, gostoso, os Pátrios Lares.

V.

(p.141)

Isto, que Europa Barbaria chama,
 Do seio das delícias tão diverso,
 Quão diferente é para quem ama (35)
 Os ternos laços de seu pátrio berço!
 O Pastor loiro, que o meu peito inflama,

³¹⁹ Lemos uma errata a este verso, que nos indica que devemos ler “á glória” em vez de “a glória” (“Quem dêo princípio á gloria Portuguesa?”). Por isso modernizamos com crase.

³²⁰ Lapa (idem) edita “estas serras e estes ares”, seguindo a lição de outros editores de Alvarenga.

Dará novos alentos ao meu Verso,
 Para mostrar do nosso Herói na boca,
 Como em grandezas tanto horror se troca. (40)

VI.

Aquelas Serras na aparência feias,³²¹
 Dirá José, oh! quanto são formosas!
 Elas conservam nas ocultas veias
 A força das Potências Majestosas;
 Têm as ricas entranhas todas cheias (45)
 De prata, ouro e pedras preciosas;
 Aquelas brutas e escalvadas serras
 Fazem as pazes, dão calor às guerras.

VII.

Aqueles matos negros e fechados,
 Que ocupam quase a Região dos ares, (50)
 São os que, em edifícios respeitados,
 Repartem raios pelos crespos mares.
 Os Coríntios Palácios levantados,
 Dos ricos Templos³²², Jônicos Altares,
 São obras feitas desses lenhos duros, (55)
 Filhos desses sertões feios e escuros.

VIII.

(p.142)

A c'roa de ouro, que na testa brilha,
 E o Cetro, que empunha na mão justa
 Do augusto José a Heroica Filha,
 Nossa Rainha Soberana Augusta; (60)
 E Lisboa, da Europa maravilha,

³²¹ Não seguimos a sugestão de Lapa (*op. cit.*, pp.35-38) de acrescentar aspas delimitando o discurso direto, por crermos que a dubiedade sobre os limites dessa fala é parte relevante do ato de leitura deste poema.

³²² Em Lapa (*op. cit.*, p.35), lemos “dóricos templos”, em vez de “dos ricos templos”, seguindo a lição de outros editores.

Cuja riqueza todo o mundo assusta,
 Estas terras a fazem respeitada,
 Bárbara terra, mas abençoada.

IX.

Estes homens de vários acidentes, (65)
 Pardos e pretos, tintos e tostados,
 São os escravos duros e valentes,
 Aos penosos trabalhos costumados:
 Eles mudam aos rios as correntes,
 Rasgam as serras, tendo sempre armados (70)
 Da pesada alavanca e duro malho
 Os fortes braços feitos ao trabalho.

X.

Porventura, Senhores, pôde tanto
 O Grande Herói, que a antiguidade aclama?
 Porque aterrou a fera de Erimanto, (75)
 Venceu a Hidra com o ferro e chama!³²³
 Ou esse, a quem a tuba Grega o canto
 Fez digno de imortal e eterna fama?
 Ou ainda³²⁴ o Macedônico Guerreiro,
 Que soube subjugar o mundo inteiro!³²⁵ (80)

XI.

(p.143)

Eu só pondero que essa força armada,
 Debaixo de acertados movimentos,
 Foi sempre uma com outra disputada

³²³ Há, aqui, uma particularidade interessante de pontuação que decidimos manter. Rigorosamente, a interrogação deveria recair apenas ao fim do verso 76. No entanto, lemos no *Almanak* uma interrogação ao fim do verso 74 e uma exclamação ao fim do 76, o que parece demonstrar um movimento duplo na leitura desses versos: primeiramente, se questiona se “pôde tanto o grande herói” aclamado pela antiguidade; em seguida, parece haver uma breve exaltação dos dois grandes feitos de Hércules. Essa exaltação, por seguir uma interrogação retórica, cria implicitamente outra exaltação: a dos “homens de vários acidentes” da “bárbara terra (...) abençoada”. Por isso, decidimos manter a pontuação desta forma.

³²⁴ Lapa (*op.cit.*, p.36) edita “inda”, em vez de “ainda”, seguindo a recomendação de outros editores.

³²⁵ Neste caso, ocorre o mesmo que o explicado na nota 323.

Com fins correspondentes aos intentos.
 Isto que tem co'a força disparada (85)
 Contra todo o poder os Elementos,
 Que bate a forma da terrestre Esfera,
 Apesar duma vida a mais austera?

XII.

Se o justo e útil pode tão somente
 Ser o acertado fim das ações nossas; (90)
 Quais s'empregam, dizei, mais dignamente,
 As forças destes, ou as forças vossas?
 Mandam a destruir a humana gente
 Terríveis Legiões, Armadas grossas;
 Procurar o metal, que acode a tudo, (95)
 É destes homens o cansado estudo.

XIII.

São dignos de atenção... ia dizendo,
 A tempo que chegava o Velho honrado,
 Que o povo reverente vem benzendo
 Do Grande Pedro co' o³²⁶ poder sagrado; (100)
 E já o nosso Herói nos braços tendo,
 O breve instante em que ficou calado,
 De amor em ternas lágrimas desfeito,
 Estas vozes tirou do amante peito:

XIV.

(p.144)

Filho, que assim te chamo, Filho amado, (105)
 Bem que um Tronco Real teu berço enlaça,
 Porque fostes por mim regenerado
 Nas puras fontes da primeira Graça;
 Deves o nascimento ao Pai honrado,

³²⁶ Lapa (*op. cit.*, p.37) edita apenas “co”, o que é uma possibilidade que nos parece igualmente válida.

Mas eu de Cristo te alistei na praça; (110)
 E estas mãos, por favor de um Deus Eterno,
 Te restauraram³²⁷ do poder do Inferno.

XV.

Amado Filho meu, torna a meus braços,
 Permita o Céu que a governar prossigas,
 Seguindo sempre de teu pai os passos, (115)
 Honrando as suas paternas fadigas.
 Não receies que encontres embaraços
 Aonde quer que o teu destino sigas,
 Que ele pisou por todas estas terras
 Matos, Rios, Sertões, Morros e Serras. (120)

XVI.

Valoroso³²⁸, incansável, diligente,
 No Serviço Real promoveu tudo,
 Já nos Países do Puri valente,
 Já nos Bosques do bruto Botocudo;³²⁹
 Sentiram todos sua mão prudente (125)
 Sempre debaixo de acertado estudo;
 E quantos viram seu sereno rosto
 Lhe obedeceram por amor, por gosto.

XVII

(p.145)

Assim, confio o teu destino seja
 Servindo a Pátria e aumentando o Estado, (130)

³²⁷ Este verbo poderia ser lido tanto “restauraram” quanto “restaurarão”. No *Almanak*, lemos “restauráraõ”, o que nos parece prescrever que a tônica caia na penúltima sílaba. No entanto, a nasalização marcada com til nos permitiria igualmente lê-lo como futuro do indicativo. Trata-se de uma escolha interpretativa. A favor de nossa leitura, consta o fato de que, sendo lido como propomos, temos um decassílabo sáfico perfeito (4-8-10), enquanto que a leitura com o verbo no futuro do indicativo nos daria um decassílabo 5-8-10, bastante incomum nos poemas a que tivemos acesso durante nossas pesquisas.

³²⁸ Lapa (*op.cit.*, p.38) mantém “Valeroso”. Aqui, decidimos modernizá-la para “valoroso”.

³²⁹ Em primeiro lugar, modernizamos o termo “Boticudo” para “Botocudo”. Além disso, a pontuação proposta por Lapa (*idem*) altera significativamente o sentido desses quatro versos. Lá, lemos: “Valeroso, incansável, diligente / no serviço real, promoveu tudo / já nos países do Puri valente, / já nos bosques do bruto Boticudo;”. Decidimos manter como encontramos em *Almanak*.

Zelando a honra da Romana Igreja,
 Exemplo ilustre de teus Pais herdado.
 Permita o Céu, que felizmente veja
 Quanto espero de ti desempenhado.
 Assim, contente, acabarei meus dias; (135)
 Tu honrarás as minhas cinzas frias.

XVIII.

Acabou de falar o honrado Velho,
 Com lágrimas as vozes misturando.
 Ouviu o nosso Herói o seu conselho,
 Novos projetos sobre os seus formando: (140)
 Propagar as Doutrinas do Evangelho,
 Ir os Patrícios seus civilizando,
 Aumentar os Tesouros da Reinante,
 São seus desvelos desde aquele instante.

XIX.

Feliz Governo, queira o Céu sagrado (145)
 Que eu chegue a ver esse ditoso dia,
 Em que nos torne o século dourado
 Os tempos³³⁰ de Rodrigo e de Maria;
 Século que será sempre lembrado
 Nos instantes de gosto e de alegria, (150)
 Até os tempos, que o destino encerra,
 De governar José a pátria Terra.

³³⁰ Em Lapa (idem), lemos “Dos tempos”, em vez de “Os tempos”.

Jornal Poetico, ou Collecção das Melhores Composições, em todo o gênero dos mais insignes poetas portuguezes, tanto impressas, como inéditas, offerecidas aos Amantes da Nação por Desiderio Marques Leão, Livreiro ao Calhariz. Lisboa, 1812, pp.128-134.

128

Ao Nascimento de D. José Thomas de Menezes, filho de D. Rodrigo José de Menezes, Governador de Minas Geraes.

O I T A V A S.

I.

B Arbaros filhos destas brenhas duras,
Nunca mais recordeis os males vossos,
Revolvão-se no horror das sepulturas
Dos primeiros Avôs os frios ossos;
Qu' os Heroes das mais altas cataduras
Principião a ser Patricios nossos,
E o vosso sangue, que esta terra ensopa,
Já produz fructos do melhor da Europa.

II.

Bem que venha a semente á terra estranha,
Quando produz, com igual força gera;
Nem o forte Leão fóra de Hespanha
A fereza nos filhos degenera:
O que o Estio n' humas terras ganha,
Em outras vence a fresca Primavera,
E a raça dos Heroes da mesma sorte
Produz no Sul o que produz no Norte.

129

III.

Ramulo por ventura foi Romano?
 E Roma a quem deveo tanta grandeza?
 Não era o Grande Henrique Lusitano?
 Quem deo principio á gloria Portugueza?
 Que importa que José Americano
 Traga a honra, a virtude, e a fortaleza
 De altos, e antigos Troncos Portuguezes,
 Se he Patrião este Ramo dos Menezes.

IV.

Quando algum dia permittir o Fado,
 Que elle o mando Real moderar venha,
 E que o bastão do Pai com gloria herdado
 Do pulso invicto pendurado tenha;
 Qual esperais que seja o seu agrado?
 Vós exp'rimentareis como s'empenna
 Em louvor estas serras, estes ares,
 E venerar gostoso os Patrios lares.

V.

Isto que Europa Barbaria chama
 Do seio das delicias tão diverso,
 Quão differente he para quem ama
 Os ternos laços de seu patrio berso!
 O Pastor loiro, que o meu peito inflamma,
 Dará novos alentos ao meu Verso,
 Para mostrar do nosso Heroe na bocca,
 Como em grandezas tanto horror se troça.

130

VI.

Aquellas serras na apparencia feias
 Dirá José oh ! quanto são formosas !
 Ellas conservão nas occultas veias
 A força das Potencias Magestosas :
 Tem as ricas entranhas todas cheias
 De prata , oiro , e pedras preciosas :
 Aquellas brutas , e escalvadas serras
 Fazem as pazes , dão calor ás guerras.

VII.

Aquelles matos negros e fechados ,
 Que occupão quasi a Região dos ares ,
 São os que em edificios respeitados
 Repartem raios pelos crespos mares :
 Os Corintios Palacios levantados ,
 Dos ricos Templos Jonicos Altares ,
 São obras feitas desses lenhos duros ,
 Filhos desses sertões feios , e escuros.

VIII.

A c' rôa de oirô , que na testa brilha ,
 E o sceptro que empunha na mão justa
 Do Augusto José a Heroica Filha
 Nossa Rainha Soberana Augusta ;
 E Lisboa da Europa maravilha ,
 Cuja riqueza todo o mundo assusta ,
 Estas terras a farão respeitada ,
 Barbara-terra , mas abençoada.

131

IX.

Estes homens de vários accidentes
 Pardos, e pretos, tintos, e tostados
 São os escravos duros, e valentes
 Aos penosos trabalhos costumados:
 Elles mudão aos rios as correntes,
 Rasgão as serras, tendo sempre armados
 Da pezada alavãca, e duro malho
 Os fortes braços feitos ao trabalho.

X.

Por ventura, Senhores, pôde tanto
 O Grande Heroe, que a antiguidade aclama?
 Porque aterrou a fêra de Hirimanto,
 Venceo a Hydra com o ferro e chamma?
 Ou esse a quem da tuba Grega o canto
 Fez digno de immortal, e eterna fama?
 Ou ainda o Macedonico guerreiro,
 Que soube subjugar o mundo inteiro?

XI.

Eu só pondero que essa força armada
 Debaixo de acertados movimentos,
 Foi sempre hum a outra disputada
 Com fins correspondentes aos intentos:
 Isto que tem co' a força disparada
 Contra todo o poder dos Elementes?
 Que bate a fórmã da terrestre esfêra,
 A pezar d' huma vida a mais austera.

132

XII.

Se o justo, e util póde tão sómente
 Ser o acertado fim das acções nossas;
 Quaes s'empregão, dissei, mais dignamente,
 As forças destes, ou as forças vossas?
 Mandão a destruir a humana gente
 Terríveis Legiões, Armadas grossas;
 Procurar o metal, que acode a tudo,
 He destes homens o cançado estudo.

XIII.

São dignos de attenção...hia dizendo,
 A tempo que chegava o Velho honrado,
 Que o povo reverente vem benzendo
 Do Grande Pedro co' o poder sagrado,
 E já o nosso Heroe nos braços tendo
 O breve instante, em que ficou calado,
 De amor em ternas lagrimas desfeito
 Estas vozes tirou do amante peito.

XIV.

Filho, que assim te chamo, Filho amado,
 Bem que hum Tronco Real teu berso enlaça,
 Porque fostes por mim regenerado
 Nas puras fontes da primeira graça,
 Deves o nascimento ao Pai honrado,
 Mas eu de Christo te alistei na praça;
 E estas mãos por favor de hum Deos Eterno
 Te restaurarão do poder do Inferno.

133

XV.

Amado Filho meu, torna a meus braços,
 Permitta o Ceo, que a governar prosigas;
 Seguindo sempre de teu Pai os passos,
 Honrando as suas paternaes fadigas;
 Não recêes que encontres embaraços,
 Aonde quer que o teu destino sigas,
 Que elle pizou por todas estas terras
 Matos, Rios, Sertões, Morros, e Serras.

XVI.

Valoroso, incançavel, diligente,
 No Serviço Real promoveo tudo,
 Já nos Paizes do Puri valente,
 Já nos Bosques do bruto Buticudo:
 Sentirão todos sua mão prudente
 Sempre debaixo de acertado estudo;
 E quantos virão seu sereno rosto,
 Lhe obedecerão por amor, por gosto.

XVII.

Assim confio; o teu destino seja
 Servindo a Patria, e augmentando o Estado,
 Zelando a honra da Romana Igreja,
 Exemplo illustre de teus Pais herdado.
 Permitta o Ceo, que felizmente veja,
 Quando espero de ti desempenhado;
 Assim contente acabarei meus dias,
 Tu honrarás as minhas cinzas frias.

134

XVIII.

Açabou de fallar o honrado Velho,
 Com lagrimas as vozes misturando,
 Ouvio o nosso Heroe o seu conselho:
 Novos projectos sobre os seus formando,
 Propagar as Doutrinas do Evangelho,
 Ir os Patricios seus civilizando,
 Augmentar os thesouros dn Reinante,
 São seus desvelos desde aquelle instante.

XIX.

Feliz Governo, queira o Ceo sagrado
 Que eu chegue, a ver esse ditoso dia,
 Em que nos torne o seculo doirado
 Os tempos de Rodrigo, e de Maria;
 Seculo que será sempre lembrado
 Nos instantes de gosto, e de alegria,
 Até os tempos, que o destino encerra
 De governar José a patria terra.

De Ignacio José de Alvarenga.

Transcrição Modernizada

Ao Nascimento de D. José Tomás de Mene-
ses, filho de D. Rodrigo José de Meneses,
Governador de Minas Gerais.

(p.128)**OITAVAS****I**

Bárbaros filhos destas brenhas duras,
Nunca mais recordeis os males vossos;
Revolvam-se no horror das sepulturas
Dos primeiros Avôs³³¹ os frios ossos;
Qu'os Heróis das mais altas cataduras (05)
Principiam a ser Patrícios nossos;
E o vosso sangue, que esta terra ensopa,
Já produz frutos do melhor da Europa.

II.

Bem que venha a semente à terra estranha,
Quando produz, com igual força gera; (10)
Nem o forte Leão, fora de Espanha,
A fereza nos filhos³³² degenera;
O que o Estio numas terras ganha,
Em outras vence a fresca Primavera;
E a raça dos Heróis da mesma sorte (15)
Produz no Sul o que produz no Norte.

³³¹ Sobre a manutenção de “avôs”, Cf. nota 316.

³³² Diferentemente da versão encontrada no *Almanak*, esta não apresenta problema de concordância entre “filhos” e o artigo que o antecede.

III

(p.129)

Rômulo³³³ porventura foi Romano?
 E Roma a quem deveu tanta grandeza?
 Não era o Grande Henrique Lusitano;
 Quem deu princípio à glória Portuguesa? (20)
 Que importa que José Americano
 Traga a honra, a virtude e a fortaleza
 De altos e antigos Troncos Portugueses,
 Se é Patrício este Ramo dos Meneses?

IV

Quando algum dia permitir o Fado (25)
 Que ele o mando Real moderar venha,
 E que o bastão do Pai, com glória herdado,
 Do pulso invicto pendurado tenha,
 Qual esperais que seja o seu agrado?
 Vós exp'rimentareis como s'empenha (30)
 Em louvar³³⁴ estas serras, estes ares,³³⁵
 E venerar, gostoso, os Pátrios lares³³⁶.

V.

Isto, que Europa Barbaria chama,
 Do seio das delícias tão diverso,
 Quão diferente é para quem ama (35)
 Os ternos laços de seu pátrio berço!
 O Pastor loiro, que o meu peito inflama,
 Dará novos alentos ao meu Verso,
 Para mostrar do nosso Herói na boca,

³³³ Na verdade, encontramos grafado “Ramulo”, que não faz sentido. Por isso modernizamos para “Rômulo”, lição encontrada em *Almanak*.

³³⁴ Em *Almanak*, lemos “louvar”, que nos parece mais apropriado. Aqui, lemos “louvor” em vez de “louvar”. Não fosse pelo verbo “venerar” no verso seguinte, seria leitura aceitável. No entanto, gera grande problema de paralelismo que tivemos que corrigir na modernização.

³³⁵ Lapa (idem) edita “estas serras e estes ares”, seguindo a lição de outros editores de Alvarenga. Em *Almanak*, lemos o mesmo que aqui.

³³⁶ Em *Almanak*, lemos tanto “Pátrios” quanto “lares” com iniciais maiúsculas. Aqui, a ênfase está no adjetivo.

Como em grandezas tanto horror se troca. (40)

VI.

Aquelas Serras na aparência feias, (p.130)
 Dirá José, oh! quanto são formosas!
 Elas conservam nas ocultas veias
 A força das Potências Majestosas;
 Têm as ricas entranhas todas cheias (45)
 De prata, ouro e pedras preciosas;
 Aquelas brutas e escavadas serras
 Fazem as pazes, dão calor às guerras.

VII.

Aqueles matos negros e fechados,
 Que ocupam quase a Região dos ares, (50)
 São os que, em edifícios respeitados,
 Repartem raios pelos crespos mares.
 Os Coríntios Palácios levantados,
 Dos ricos Templos³³⁷, Jônicos Altares,
 São obras feitas desses lenhos duros, (55)
 Filhos desses sertões feios e escuros.

VIII.

A c'roa de ouro, que na testa brilha, (p.142)
 E o Cetro, que empunha na mão justa
 Do Augusto José a Heroica Filha,
 Nossa Rainha Soberana Augusta; (60)
 E Lisboa, da Europa maravilha,
 Cuja riqueza todo o mundo assusta,
 Estas terras a fazem respeitada,
 Bárbara terra, mas abençoada.

³³⁷ Como em *Almanak*, lemos “Dos ricos”, e não “dóricos”, como propõe Lapa (*op.cit.*, p.35).

IX.

(p.131)

Estes homens de vários acidentes, (65)
 Pardos e pretos, tintos e tostados,
 São os escravos duros e valentes,
 Aos penosos trabalhos costumados:
 Eles mudam aos rios as correntes,
 Rasgam as serras, tendo sempre armados (70)
 Da pesada alavanca e duro malho
 Os fortes braços feitos ao trabalho.

X.

Porventura, Senhores, pôde tanto
 O Grande Herói, que a antiguidade aclama?
 Porque aterrou a fera de Erimanto, (75)
 Venceu a Hidra com o ferro e chama?³³⁸
 Ou esse, a quem a tuba Grega o canto
 Fez digno de imortal e eterna fama?
 Ou ainda³³⁹ o Macedônico Guerreiro,
 Que soube subjugar o mundo inteiro?³⁴⁰ (80)

XI.

Eu só pondero que essa força armada,
 Debaixo de acertados movimentos,
 Foi sempre uma com outra disputada
 Com fins correspondentes aos intentos.
 Isto que tem co'a força disparada (85)
 Contra todo o poder os Elementos³⁴¹,
 Que bate a forma da terrestre esfera,
 Apesar duma vida a mais austera?

³³⁸ Diferentemente do que localizamos em *Almanak*, temos aqui uma interrogação dividida em duas partes. As mantivemos como se encontra no *Jornal Poético*, por ter valor enfático. Sobre a versão de *Almanak*, cf. nota 323.

³³⁹ Tanto aqui, como em *Almanak*, lemos “ainda”, diferentemente do “inda” que edita Lapa (*op.cit.*, p.36)

³⁴⁰ Ocorre a mesma diferença apontada na nota 338.

³⁴¹ Palavra de difícil leitura. No entanto, é inverossímil que não seja “Elementos” o que aí se encontra.

XII.

(p.132)

Se o justo e útil pode tão somente
 Ser o acertado fim das ações nossas; (90)
 Quais s'empregam, dizei, mais dignamente,
 As forças destes, ou as forças vossas?
 Mandam a destruir a humana gente
 Terríveis Legiões, Armadas grossas;
 Procurar o metal, que acode a tudo, (95)
 É destes homens o cansado estudo.

XIII.

São dignos de atenção... ia dizendo,
 A tempo que chegava o Velho honrado,
 Que o povo reverente vem benzendo
 Do Grande Pedro co' o poder sagrado; (100)
 E já o nosso Herói nos braços tendo,
 O breve instante em que ficou calado,
 De amor em ternas lágrimas desfeito,
 Estas vozes tirou do amante peito:

XIV.

Filho, que assim te chamo, Filho amado, (105)
 Bem que um Tronco Real teu berço enlaça,
 Porque fostes por mim regenerado
 Nas puras fontes da primeira Graça;
 Deves o nascimento ao Pai honrado,
 Mas eu de Cristo te alistei na praça; (110)
 E estas mãos, por favor de um Deus Eterno,
 Te restaurarão³⁴² do poder do Inferno.

XV.

³⁴² Diferentemente do que encontramos em *Almanak*, não há dúvidas sobre a leitura deste verbo: trata-se necessariamente do futuro do indicativo, mesmo que isso cause um estranho ritmo 5-8-10.

Amado Filho meu, torna a meus braços, (p.133)
 Permita o Céu que a governar prossigas,
 Seguindo sempre de teu pai os passos, (115)
 Honrando as suas paternas fadigas.
 Não receies que encontres embaraços
 Aonde quer que o teu destino sigas,
 Que ele pisou por todas estas terras
 Matos, Rios, Sertões, Morros e Serras. (120)

XVI.

Valoroso³⁴³, incansável, diligente,
 No Serviço Real promoveu tudo,
 Já nos Países do Puri valente,
 Já nos Bosques do bruto Botocudo;³⁴⁴
 Sentiram todos sua mão prudente (125)
 Sempre debaixo de acertado estudo;
 E quantos viram seu sereno rosto
 Lhe obedeceram por amor, por gosto.

XVII

Assim, confio o teu destino seja
 Servindo a Pátria e aumentando o Estado, (130)
 Zelando a honra da Romana Igreja,
 Exemplo ilustre de teus Pais herdado.
 Permita o Céu, que felizmente veja
 Quanto³⁴⁵ espero de ti desempenhado.
 Assim, contente, acabarei meus dias; (135)
 Tu honrarás as minhas cinzas frias.

XVIII.

(p.134)

³⁴³ *Almanak* traz a lição “Valeroso”, seguida por Lapa. Aqui, lemos “Valoroso”, que seguimos.

³⁴⁴ Lemos “Buticudo”, diferentemente de *Almanak*, onde lemos “Botocudo”. Nos dois casos, modernizamos para “Botocudo”. Sobre os motivos de não seguirmos a pontuação proposta por Lapa, Cf. nota 329.

³⁴⁵ Lemos “Quando”, em vez de “Quanto”. Como essa leitura não faz sentido, modernizamos para “Quanto”, como se encontra em *Almanak*.

Acabou de falar o honrado Velho,
 Com lágrimas as vozes misturando.
 Ouviu o nosso Herói o seu conselho,
 Novos projetos sobre os seus formando: (140)
 Propagar as Doutrinas do Evangelho,
 Ir os Patrícios seus civilizando,
 Aumentar os Tesouros da Reinante,
 São seus desvelos desde aquele instante.

XIX.

Feliz Governo, queira o Céu sagrado (145)
 Que eu chegue a ver esse ditoso dia,
 Em que nos torne o século dourado
 Os tempos³⁴⁶ de Rodrigo e de Maria;
 Século que será sempre lembrado
 Nos instantes de gosto e de alegria, (150)
 Até os tempos, que o destino encerra,
 De governar José a pátria Terra.

De Inácio José de Alvarenga.

³⁴⁶ Como em *Almanak*, lemos “Os tempos”, e não “Dos tempos”, como propõe Lapa (*idem*,38).

Patriota (RJ), nº1, 1813, p.46.

(46)

Sei, que, Nize, achar não pôdes
Outro tão fiel amante,
Como tu, outra inconstante,
He mui facil de encontrar.

Soneto do Doutor Ignacio José de Alvarenga.

POr mais que os alvos cornos curve a Lua,
Roubando as luzes ao Author do dia,
Por mais que Thetis na morada fria
Ostente a pompa da belleza sua.

Por mais que a linda Cytherea nua
Nos mostre o premio da gentil porfia,
Entra no campo, tu, bella Maria,
Entra no campo, que a victoria he tua.

Verás a Cynthia protestar o engano,
Verás Thetis sumir-se envergonhada
Para as humidas grutas do Oceano.

Verás ceder-te o pomo namorada,
E, sem Troia sentir o ultimo damno,
Verás de Juno a colera vingada.

Transcrição Modernizada

Soneto do Doutor Inácio José de Alvarenga.

(p.46)

Por mais que os alvos cornos curve a Lua,

Roubando³⁴⁷ as luzes ao Autor do dia,

Por mais que Tétis, na morada fria³⁴⁸, (03)

Ostente a pompa da beleza sua;

Por mais que a linda Citereia nua

Nos mostre o prêmio³⁴⁹ da gentil porfia; (06)

Entra no campo tu, bela Maria,

Entra no campo, que a vitória é tua.

Verás a Cíntia protestar o engano, (09)

Verás Tétis sumir-se, envergonhada,

Para as úmidas grutas³⁵⁰ do Oceano.

Verás³⁵¹ ceder-te o pomo namorada³⁵², (12)

E, sem Tróia sentir o último dano,

Verás de Juno a cólera vingada.

³⁴⁷ Nos códices 8610, da BN-PT, e 542 do Fundo Manizola, lemos “Furtando”, em vez de “Roubando”.

³⁴⁸ Em BNPT, lemos “namorada e fria”, diferentemente de aqui e do Fundo Manizola, em que lemos “na morada fria”. Lapa segue esta lição, com o argumento de que “Namorada” já aparece no verso 12 (*op.cit.*, p.7).

³⁴⁹ Em BNPT e no Fundo Manizola, lemos “preço”, em vez de “prêmio”. Lapa segue a lição de BNPT.

³⁵⁰ Em BNPT e Manizola, lemos “Nas cavernosas grutas”, em vez de “Para as úmidas grutas”. Sobre a edição de Lapa desta palavra, Cf. nota 96.

³⁵¹ Tanto em Manizola, quanto em BNPT, lemos “Vênus” em vez de “Verás”.

³⁵² Em BNPT, lemos “o pomo namorado”, diferentemente do que encontramos aqui e em Manizola. Naquela fonte, o adjetivo refere-se ao pomo; em Manizola, a Vênus; aqui, provavelmente a Juno.

Miscelânea Poética, 1853, por Elias Matos

POETICA

71

E n'isto um consolo há:
 Quem sabe quanta saudade
 Um dia a presente idade,
 Irmão, não nos custará?...

P. J. DE SOUZA SILVA.

SONETO.

39

Eu não lastimo o proximo perigo,
 Uma escura prisão estreita, e forte,
 Lastimo os charos filhos, a consorte;
 A perda irreparavel de um amigo:

A prisão não lastimo, outra vez digo,
 Nem o ver eminente o duro córte;
 E' ventura tambem achar a morte
 Quando a vida só serve de castigo.

Ah! quão depressa então acabar vira
 Este enredo, este sonho, esta quimera,
 Que passa por verdade, e é mentira!

Se filhos, e consorte não tivera,
 E do amigo as virtudes possuíra,
 Um momento de vida eu não quizera.

Parece de I. J. DE ALVARENGA.

146

MISCELLANEA

98 De IGNACIO JOSÉ DE ALVARENGA, estando preso,
sua mulher.

Barbara bella
Do Norte estrella
Que o meu destino
Sabes guiar.
De ti ausente
Triste sómente
As horas passo
A suspirar.
Isto é castigo
Que amor me dá.

Por entre as penhas
De incultas brenhas
Cansa-me a vista
De te buscar.
Porém não vejo
Mais que o desejo
Sem esperança
De te encontrar.
Isto é castigo
Que amor me dá.

Eu bem queria
A noite e o dia
Sempre contigo
Poder passar.

POETICA

147

Mas orgulhosa
 Sorte invejosa
 Desta fortuna
 Me quer privar.
 Isto é castigo
 Que amor me dá.

Tu entre os braços
 Ternos abraços
 Da filha amada
 Podes gozar.
 Priva-me a estrella
 De ti e della;
 Busca dois modos
 De me matar.
 Isto é castigo
 Que amor me dá.

A CARIDADE.

99

Lançada á beira do mar,
 Onde a maré vai crescendo,
 Pobre criança amanhece,
 De frio quasi morrendo!

Transcrição Modernizada

Soneto.³⁵³

(p.71)

Eu não lastimo o próximo perigo,
Uma escura prisão estreita e forte,
Lastimo os caros filhos, a consorte, (03)
A perda irreparável³⁵⁴ de um amigo.

A prisão não lastimo, outra vez digo,
Nem o ver iminente o duro corte. (06)
É ventura também achar a morte,³⁵⁵
Quando a vida só serve de castigo.

Ah! quão depressa então acabar vira³⁵⁶ (09)
Este enredo, este sonho, esta quimera,
Que passa por verdade, e é mentira!³⁵⁷

Se filhos e consorte não tivera,³⁵⁸ (12)
E do amigo as virtudes possuía,³⁵⁹
Um momento de vida eu não quisera.³⁶⁰

Parece de Inácio José de Alvarenga.

³⁵³ No texto encontrado no Arquivo Manizola (Évora), o soneto é encimado pela didascália “Do mesmo, feito depois da prisão”.

³⁵⁴ Em Évora, lemos “inseperável”, que modernizamos como “insuperável”. Em BNPT, lemos o mesmo que aqui.

³⁵⁵ Em BNPT, lemos um “Que” iniciando este verso, diferentemente do que encontramos aqui e em Évora.

³⁵⁶ Este verso é diferente cada vez que aparece, indicando um ruído em sua transmissão. Em BNPT, lemos “Ah, quem já bem depressa acabar vira”; já em Évora, lemos “Ah! Quão depressa então eu não sentira”.

³⁵⁷ Em Évora, lemos “e que é mentira”, em vez de “e é mentira”, que encontramos aqui e em BNPT.

³⁵⁸ Em BNPT, lemos “Se Filhos, se Consorte”, em vez de “Se filhos e Consorte”, como lemos em Évora, e da versão com iniciais minúsculas aqui encontrada.

³⁵⁹ Em BNPT, como aqui, o verso inicia-se por um “E”; já em Évora, lemos um “Se” abrindo o verso.

³⁶⁰ Em BNPT e em Évora, lemos “Só de vida um momento não quisera”.

De Inácio José de Alvarenga, estando preso,
[à] sua mulher.

(p.146)

Bárbara bela,
Do Norte estrela,
Que o meu destino
Sabes guiar.
De ti ausente, (5)
Triste, somente
As horas passo
A suspirar.

Isto é castigo
Que amor³⁶¹ me dá. (10)

Por entre as penhas
De incultas brenhas,
Cansa-me a vista
De te buscar.
Porém, não vejo (15)
Mais que o desejo,
Sem esperança
De te encontrar.

Isto é castigo
Que amor me dá. (20)

Eu bem queria
A noite e o dia
Sempre contigo
Poder passar.
Mas, orgulhosa, (25)
Sorte invejosa,
Desta fortuna
Me quer privar.

(p.147)

Isto é castigo
Que amor me dá. (30)

Tu, entre os braços,
Ternos abraços
Da filha amada
Podes gozar.
Priva-me a estrela (35)
De ti e dela;

³⁶¹ Lapa edita "Amor" com inicial maiúscula no refrão deste poema.

Busca dois modos

De me matar.

Isto é castigo

Que amor me dá.

(40)

Obra Constituída³⁶²

1.³⁶³

Nas asas do valor, em Ácio vinha
por Antônio a vitória declarada;
mas a sombra de Túlio, não vingada, (03)
postos os deuses contra Antônio tinha.

Fez que fugisse a bárbara rainha,
de falsas esperanças enganada; (06)
e o criminoso herói, voltando a espada,
no coração zeloso a embainha.

O fatal estandarte a Guerra³⁶⁴ enrole, (09)
cesse entre esposas e entre mães o susto,
descanse um pouco de Quirino a prole;

Que Jove eterno, piedoso e justo, (12)
antes que Roma e Roma se desole,³⁶⁵
nomeia vice-deus ao grande Augusto.

³⁶² A edição de Norberto é a única que se inicia com uma epígrafe, retirada do soneto cujo *incipit* é “Que mal se mede dos heróis a vida”. Na epígrafe, lemos: “Breve a vida lhe foi, mas/ O seu nome immortal...../ Será sempre saudoso á patria e ao mundo!/ Do autor. *Soneto*” (1865, p.171).

³⁶³ Norberto imprime este poema sob o número “XI” e acompanhado da seguinte didascália: “Improvisado n’um outeiro/ acerca do triumpho de Octavio sobre Antonio” (1865, p.195). Em longa nota, Norberto comenta: “Parece incrível que o erudito conego Januario da Cunha Barbosa imprimisse este soneto como feito n’um outeiro por ocasião de saber-se da nomeação de um bispo! E é ainda o mesmo conego quem o affirma (...) quando diz: ‘A sua reputação como poeta firmou-se em annos bem tenros, tanto que Alvarenga Peixoto apenas contava quatorze annos de idade quando improvisou o excelente soneto sobre a nomeação de um bispo, que já publicámos no primeiro tomo do *Parnaso brasileiro* (...)’ // Se a nomeação do bispo e o assumpto do soneto não me parecessem um verdadeiro enigma, por certo que deixaria passar o soneto como uma poesia inintelligivel para mim; quiz, porém, decifrar o enigma e não vi mais do que a guerra de Octavio e Antonio, a batalha de Accio, em que Antonio é vencido pelo seu rival, que ainda vai procural-o ao Oriente, onde o força a suicidar-se, e, na sua volta triumphante a Roma, recebe Octavio os titulos de *imperator* e *augustus*, e torna-se quasi um deos, ou um vice-deos. // O primeiro verso do primeiro terceto, que se imprimio erradamente (...) tornava ainda mais enigmatico o misero soneto, subjugado por uma mitra e um baculo desconhecidos! [sobre isso, Cf. nota abaixo]// O penúltimo verso (...) vai assim emendado (...) que foi sem duvida como o autor o escreveu, e que sublimo que não é elle!” (*Ibidem*, pp.68-69). Lapa, de forma sucinta, repete parte dessas informações, acrescentando que devemos “acolher com desconfiança este encarecimento da precocidade poética do nosso autor, embora o soneto nada mais seja, com efeito, do que um exercício literário inspirado na história de Roma: as lutas entre Otávio e Antônio” (1960, p.3). Carvalho, por sua vez, apenas o imprime como quinto poema de sua edição, sob a seguinte didascália (que chama de título): “Acerca do triunfo de Otávio sobre Antônio”, indicando em nota que Barbosa afirma que o último verso havia servido de mote ao poema.

³⁶⁴ Barbosa imprimira “Grécia”, em vez de “Guerra”, mas emendou sua impressão em suas erratas. Norberto e Lapa seguem a versão corrigida, mas Carvalho prefere a primeira lição. Em Norberto, no entanto, a palavra é grafada em minúsculas.

³⁶⁵ Tanto em Barbosa, quanto em Lapa, o verso se imprime da forma indicada. Norberto utiliza “Roma a Roma”, em vez de “Roma e Roma”, enquanto Carvalho prefere “Roma em Roma”.

2.³⁶⁶

“Ó pai³⁶⁷ da pátria, imitador de Augusto,
 liberal Alexandre...” Ia adiente³⁶⁸,
 quando ãa³⁶⁹ imagem se me pôs presente³⁷⁰,
 a cuja vista me gelei de susto. (03)

Mostrava no semblante pio e justo
 raios brilhantes do Impíreo³⁷¹ luzente; (06)
 porém os olhos, como descontente,
 em mim cravava com bastante custo.³⁷²

“Nem de Alexandre nem de Augusto quero (09)
 os nomes; sou Dinis” – me disse apenas
 com gesto melancólico e severo.

Levou-me às praias do Mondego amenas (12)
 e, depondo o semblante grave e austero,
 riu-se e mostrou-me a portuguesa Atenas.

³⁶⁶ Editado pela primeira vez por Norberto, que o teria recebido, com outros três sonetos, de seu amigo Carlos Augusto de Sá (1865, p.11). Norberto o edita como o primeiro soneto de sua coleção, com a didascália “Ao Rei D. Diniz/ Fundador da Universidade de Coimbra” (*Op.cit.*, p.175). Em Carvalho, também é o primeiro poema impresso, acompanhado da mesma didascália (*Op.cit.*, p.19). Em Lapa, lemos o seguinte comentário: “Traduz, segundo parece, a reação do jovem estudante, ao frequentar, com dezassete anos, por 1760, a Universidade de Coimbra. Há o quer que seja de imaturo no estilo e na figuração psicológica do rei fundador” (1960, p.4).

³⁶⁷ Norberto e Carvalho imprimem “O pai”, mas Lapa emenda para “Ó pai”, afirmando que a outra lição “não faz sentido” (1960, *idem*).

³⁶⁸ Sobre esta palavra, Lapa aponta a oscilação de sua forma nos manuscritos – ora adiante, ora adiente – e comenta “A verdadeira forma é *adiente*, então e ainda hoje usual no povo brasileiro e português” (1960, *idem*).

³⁶⁹ Norberto e Carvalho editam “uma”, em vez da forma arcaizante escolhida por Lapa.

³⁷⁰ Lapa aponta ao fim deste verso que o copista do Cod. 1521 de BGUC escreve “se me pôs diante” e comenta “o copista de B [i.e. Cod. 1521, BGUC] procurou em vão corrigir as rimas no sentido da emenda que fizera no v.2 [i.e. “adiante” em vez de “adiente”]” (1960, *idem*).

³⁷¹ Norberto imprime “empírio”, enquanto Carvalho prefere “empíreu”, emendado por Lapa, que escolhe a forma “Impíreo”, afirmando que a proposta de Carvalho é a “menso aceitável” (1960, *idem*).

³⁷² Este verso e o anterior são impressos por Norberto e Carvalho como: “e em mim cravando a vista descontente/ assim falara com bastante custo”. Lapa altera para a versão que se observa acima, indicando que a proposta dos outros dois editores é “má lição evidente”.

3³⁷³

Tarde Juno zelosa
 vê Júpiter, o Deus onnipotente,
 em Almena formosa
 ter Hércules: e tanto esta dor sente.
 que, em desafoço à pena, (05)
 trabalhos mil de Jove ao filho ordena.
 Manda-lhe, enfurecidas,
 duas serpentes logo ao berço terno,
 criadas e nascidas
 no infernal furor do Stígio Averno; (10)
 mas nada surte efeito,
 se um sangue onnipotente anima o peito:
 nas mãos o forte infante
 despedaça as serpentes venenosas
 e fica triunfante (15)
 das ciladas mortais e furiosas,
 que Juno lh'ordenava,
 quando ele a viver mal começava.
 Crece, e a cruel madrasta,
 que, sempre nos seus danos diligente, (20)
 a vida lhe contrasta,
 ou que viva em descansos não consente,
 faz com que, vagabundo,
 corra, sempre em trabalhos, todo o mundo.
 Aqui lhe põe, irada, (25)
 de diversas cabeças a serpente,
 que em briga porfiada
 trabalha por troncar inutilmente:
 divide-as, mas que importa,
 se outras tantas lhe nascem quantas corta? (30)
 Enfim, por força e arte,
 este monstro cruel deixa vencido,
 que³⁷⁴ já em outra parte
 trabalhos lhe tem Juno apercebido,
 tais que eu não sei dizê-los, (35)

³⁷³ Este poema foi localizado por Lapa, que o imprimiu pela primeira vez da forma como se encontra aqui. O editor comenta "Também parece ser um exercício poético dos aos da mocidade, feito durante as tarefas escolares. Correto e ágil, não se pode exigir dele poderosa originalidade e elevado nível de arte. Aliás, dos trabalhos de Hércules apenas se mencionam dois: a morte das duas serpentes no berço e o extermínio da hidra de Lerna" (1960, p.5).

³⁷⁴ Lapa comenta: "Repáre-se naquele *que*, que tanto pode desempenhar funções de conjunção causal como de conjunção temporal.

mas pode o peito de Hércules sofrê-los.

Triunfando e vencendo,
fazendo-se no mundo mais famoso,
a Terra toda enchendo
de seu heroico nome glorioso,
no templo da Memória
gravou o *Non plus ultra*, a sua glória.

(40)

4.³⁷⁵

Por mais que os alvos cornos curve a Lũa³⁷⁶,
furtando³⁷⁷ as luzes ao autor do dia,
por mais que Tétis, na morada fria, (03)
ostente a pompa da beleza sua;

Por mais que a linda Citeréia nua
nos mostre o preço³⁷⁸ da gentil porfia; (06)
entra no campo tu, bela Maria,
entra no campo que a vitória é tua.

Verás a Cíntia protestar o engano, (09)
verás Tétis sumir-se, envergonhada,
nas³⁷⁹ rumorosas³⁸⁰ grutas do oceano;

Vênus ceder-te o pomo, namorada; (12)
e, sem Tróia sentir o último dano,
verás de Juno a cólera vingada.

³⁷⁵ Norberto e Carvalho imprimem este poema com a didascália “À mesma Rainha”, que Lapa rechaça. Em Norberto, as didascálias criam um subconjunto intracodiciliar entre o soneto cujo *incipit* é “Expõem Teresa acerbos mágoas cruas,” que figura em Lapa sob o número 20; o soneto que o segue imediatamente, cujo *incipit* é “A paz, a doce mãe das alegrias”, que figura em Lapa sob o número 33, e este, que encerra o subgrupo, sendo publicado sob o número “VI” em Norberto. Sobre a função das didascálias em códices poéticos, Cf. Hansen et Moreira, 2013, pp. 169-178.

³⁷⁶ Em Norberto, “lua” é grafada em minúsculas e sem o til sobre o “u”.

³⁷⁷ Barbosa e Norberto imprimem “roubando”, como no jornal O Patriota, editado algumas páginas acima. Lapa prefere esta forma.

³⁷⁸ Barbosa e Norberto, seguindo a lição de O Patriota, imprime “o prêmio”, que Lapa troca por “o preço”.

³⁷⁹ Barbosa imprime “para as”, corrigindo essa edição em errata para “pelas”. Lapa o corrige, preferindo “nas”.

³⁸⁰ Norberto edita “Pelas úmidas grutas”, em vez de “nas rumorosas grutas”.

5.³⁸¹

Entro pelo Uruguai: vejo a cultura
das novas terras por engenho claro;
mas chego ao templo majestoso, e paro, (03)
embebido nos rasgos da pintura.

Vejo erguer-se a República perjura³⁸²
sobre alicerces de um domínio avaro; (06)
vejo distintamente³⁸³, se reparo³⁸⁴,
de Caco usurpador a cova escura.

Famoso Alcides³⁸⁵, ao teu braço forte (09)
toca vingar³⁸⁶ os cetros e os altares:
arranca a espada, descarrega o corte.

E tu, Termindo³⁸⁷, leva pelos ares (12)
a grande ação, já que te coube em sorte
a gloriosa parte de a cantares.

³⁸¹ Em Norberto, este soneto vem encimado do número “XX”, com a seguinte didascália: “A JOSÉ BASÍLIO DA GAMA/ **Termindo Sipilio**/ Autor do poema *O Uruguay*”(Op.cit., p.213). Carvalho, por sua vez, o imprime como segundo poema de sua edição, utilizando a mesma didascália que Norberto (Op.cit., p.20).

³⁸² Em Norberto e Carvaho, lê-se “república”, toda em minúsculas. Lapa comenta “Refere-se à República fundada pelos Jesuítas contra os interesses da Coroa portuguesa, que é o objetivo do poema” (Op.cit., p.8)

³⁸³ Lemos em Lapa “Mantivemos, com propósito estilístico, esta forma com *c*” (Idem). Carvalho a moderniza.

³⁸⁴ Lapa anota: “*se reparo* = ‘se aplico bem os olhos’” (Idem).

³⁸⁵ Lemos a seguinte nota em Lapa: “Parece referir-se ao herói da campanha do Uruguai, Gomes Freire de Andrade, e não propriamente ao marquês de Pombal” (Idem).

³⁸⁶ Norberto e Carvalho imprimem “toca a vingar”, lição rechaçada por Lapa, que prescreve a sua leitura com o sentido de “competete vingar” (Idem).

³⁸⁷ Neste ponto, Lapa informa ser “Termindo Sipilo” o nome arcádico romano de Basílio da Gama (Idem).

6.³⁸⁸

Eu vi a linda Jônia³⁸⁹, e namorado,
 fiz logo voto eterno³⁹⁰ de querê-la;
 mas vi depois a Nise, e é tão bela, (03)
 que merece igualmente o meu cuidado.

A qual escolherei, se, neste estado,
 eu não sei distinguir esta daquela?³⁹¹ (06)
 Se Nise agora vir³⁹², morro por ela,
 se Jônia vir aqui, vivo abrasado.³⁹³

Mas ah! que esta³⁹⁴ me despreza, amante, (09)
 pois sabe que estou preso em outros braços,
 e aquela me não quer³⁹⁵, por inconstante.

Vem, Cupido, soltar-me destes laços: (12)
 ou fazes destes dois um só semblante³⁹⁶,
 ou divide o meu peito em dois pedaços!

³⁸⁸ Norberto imprime este soneto sob o número XIV, com a seguinte didascália: “Estella e Nize” (*Op.cit.*, 201). Durante a sua notícia biográfica, Norberto comenta “Os dous sonetos eroticos que nos restão, sem duvida de tantos que fizera, são os melhores da sua limitada collecção. N’um d’elles não ousa o poeta decidir-se por uma das duas amantes que tem, e só lhe resta a esperança de poder ver o amor reunir os dous semblantes em um só semblante, ou então dividir o seu peito em dous” (1865, p.61). Carvalho edita este soneto como o oitavo poema de sua edição, valendo-se da mesma didascália de Norberto. Em Lapa, lemos o seguinte comentário “Este curioso soneto (...) foi sujeito a várias alterações pelos copistas e talvez pelo próprio autor. Deverá ser cotejado com o soneto de Gonzaga, *É gentil, é prendada a minha Altéia*. Norb. e Carv. seguem fielmente a lição do *Parn.* [de Barbosa]. O nosso texto acompanha no do ms. J [na verdade, o C de sua edição, de nº2814 da BGUC]” (1960, p.9)

³⁸⁹ Barbosa, Norberto e Carvalho publicam “Estela” em todas as ocorrências em que aqui se encontra “Jônia”, opção adotada por Lapa.

³⁹⁰ Em Norberto e Carvalho, lemos “eterno voto”, em vez de “voto eterno”.

³⁹¹ Norberto imprime “Não posso distinguir Nize d’Estella?” neste verso. Carvalho segue a mesma lição, apenas modernizando a ortografia.

³⁹² Barbosa, Norberto e Carvalho imprimem “Se Nize vir aqui”, lição rechaçada por Lapa.

³⁹³ Em Barbosa, Norberto e Carvalho, lemos: “Se Estela agora vir, fico abrasado”. Lapa corrige, mas comenta em nota que “É possível que a lição original fosse efetivamente *fico abrasado*”.

³⁹⁴ Barbosa, Norberto e Carvalho imprimem “aquela”, onde Lapa prefere “esta”.

³⁹⁵ Em Barbosa, Norberto e Carvalho, lemos “e esta não me quer”.

³⁹⁶ Lemos “ou faz de dous semblantes um semblante” em Barbosa, Norberto e Carvalho (em que “dous” é impresso “dois”), alterado por Lapa para a versão que aqui reproduzimos.

7.³⁹⁷

Não cedas, coração, pois nesta empresa
o brio só domina; o cego mando
do ingrato Amor³⁹⁸ seguir não deves, quando
já não podes amar sem vil baixeza. (03)

Rompa-se o forte laço, que é fraqueza
ceder a amor, o brio deslustrando;
vença-te o brio, pelo amor cortando,³⁹⁹
que é honra, que é valor, que é fortaleza. (06)

Foge de ver Altea⁴⁰⁰; mas⁴⁰¹, se a vires,
por que⁴⁰² não venhas outra vez a amá-la,
apaga o fogo, assim que o pressentires; (09)

E se inda assim o teu valor se abala,
não lho mostres no rosto⁴⁰³, ah, não suspires!⁴⁰⁴
Calado geme, sofre, morre, estala! (12)

³⁹⁷ Em Barbosa, onde é editado pela primeira vez, este soneto é atribuído a Silva Alvarenga no corpo do livro. O erro é apontado nas erratas e corrigido no índice do volume. Em Norberto, este soneto é publicado sob o número “XV”, acompanhado da curta didascália “A Allea” (1865,p.204). Lemos, em sua notícia biográfica que “Os dous sonetos eroticos que nos restão, sem duvida de tantos que fizera, são os melhores de sua limitada collecção. N’um d’elles (...). No outro, que lhe é superior, é necessário que continue a amar, mas sem que dê demonstração do amor mal correspondido. ‘Foge, diz o poeta ao seu coração, foge de vê-la, porém se a vires apaga a chama da vida que te alenta para que não a tomes a amar; e mostra ainda n’este transe o seu valor; ah! não suspires! Geme em silencio, soffre calado, estala sem que ella o saiba e morre!’” (Idem, p.61). Carvalho o imprime como sexto poema de sua edição, acompanhado da didascália “A Altea” (*Op.cit.*, p.27). Em Lapa, lemos o seguinte comentário “A mulher amada, Altea, aparece também, como vimos, num soneto atribuído a Gonzaga, (...). Não é estranho, por certo, que os dois amigos requestassem a mesma mulher, em tempos diferentes. Também não é de rejeitar a hipótese de que o soneto atribuído a Gonzaga pertencesse a Alvarenga, ou vice-versa” (*Op.cit.*, p.10).

³⁹⁸ Em Norberto e Carvalho, “amor” encontra-se grafada em minúsculas.

³⁹⁹ Lapa comenta: “Entenda-se: ‘que em ti prevaleça o brio, deixando de lado o amor’. A enérgica fraseologia *cortar por* tem caráter popular” (Idem).

⁴⁰⁰ Em Norberto, lemos “Allea”. Barbosa, Carvalho e Lapa publicam Altea.

⁴⁰¹ Em Barbosa, lê-se “mais”, substituída por Norberto, Carvalho e Lapa por “mas”. Sobre isso, Lapa adiciona o seguinte comentário “É de advertir que, por vezes, na correspondência, Alvarenga Peixoto usa a forma *más*, que talvez equivalesse a *mais*” (Idem)

⁴⁰² Em Norberto e Carvalho, “porque” encontra-se grafado como uma só palavra.

⁴⁰³ Norberto imprime “não lho mostres o rosto”. Barbosa, Carvalho e Lapa imprimem como aqui se encontra.

⁴⁰⁴ Em Norberto e Carvalho, o fim deste verso é grafado “ah! não suspires!”.

8.⁴⁰⁵

Nem fizera a Discórdia o desatino
 que urdiu funesta briga⁴⁰⁶ à gente humana,
 nem, soberba, a República Romana⁴⁰⁷ (03)
 poria ao mundo inteiro um jugo⁴⁰⁸ indino.

Ó Ásia, ó Grécia, ó Roma, o teu destino
 fora feliz só com viver⁴⁰⁹ Joana; (06)
 respeitoso, no peito a ação profana
 sufocaria o bárbaro Tarquino.

Ela das deusas três as graças goza (09)
 e os dons sublimes ela só encerra⁴¹⁰
 de rainha, de sábia e de formosa.

Ah, se Joana então honrasse a terra! (12)
 Ó esposa romana, ó grega esposa,
 não fora a Formosura a mãe da Guerra!⁴¹¹

⁴⁰⁵ Em Barbosa, lemos a didascália: “Aos anos de D. Joana”. Já em Norberto, o poema vem sob o número “XIII”, com a didascália “Aos annos de uma Illustre senhora”(1865, p.199). Sobre o poema, Norberto comenta “Os poucos ou nenhuns conhecimentos que tenho da genealogia portugueza ou brasileira me não permitem saber quem seja a illustre matrona tão decantada n’este soneto, (...). O que é certo é que os poetas se enthusiasmarão com a tal D. Joanna”, e menciona que Basílio da Gama também teria lhe dedicado um soneto; “O soneto de Alvarenga Peixoto parece ter sido feito como que em continuação do de Basilio da Gama.” (1865, pp.70-71). Em Carvalho, este é o sétimo poema editado, acompanhado da mesma didascália encontrada na edição anterior (*Op.cit.*, p.28). Lapa diz que essa ilustre senhora “Trata-se de uma formosa senhora da alta sociedade lisboeta, D. Joana Isabel de Lencastre Forjaz, poetisa menor e protetora de poetas. Alvarenga Peixoto manteve com ela um idílio, que lhe inspirou alguns de seus melhores versos. O soneto deve aproximar-se, como viu bem J. Norberto, de um outro que lhe dedicou, também aos anos, José Basílio da Gama, *A idade, aquela idade que primeira*. Como D. Joana ficou viúva em 13 de julho de 1771, com 26 anos florentíssimos, podemos supor o soneto, que presume vivo o marido, feito entre 1769 e 1770” (*Op.cit.*, p.11).

⁴⁰⁶ Barbosa, Norberto e Carvalho imprimem “funesta liga”, emendado por Lapa para “funesta briga”.

⁴⁰⁷ Em Norberto e Carvalho, não há maiúsculas em “república romana”.

⁴⁰⁸ Norberto e Carvalho imprimem “freio”, em vez de “jugo”.

⁴⁰⁹ Em Barbosa, Norberto e Carvalho, lemos “com nascer”.

⁴¹⁰ Em errata, Barbosa corrige o verso para “ela só os sublimes dons encerra”, lição seguida por Norberto e Carvalho, mas refutada por Lapa, que segue a versão inicial.

⁴¹¹ Em Norberto e Carvalho, tanto “formosura” quanto “guerra” estão grafadas com minúsculas.

9.⁴¹²

De açucenas e rosas misturadas
 não se adornam as vossas faces belas,
 nem as formosas tranças são daquelas (03)
 que dos raios do sol foram forjadas.

As meninas dos olhos delicadas,
 verde, preto ou azul não brilha nelas;⁴¹³ (06)
 mas o autor soberano⁴¹⁴ das estrelas
 nenhûas⁴¹⁵ fez a ela comparadas.

Ah, Jônia, as açucenas e as rosas, (09)
 a cor dos olhos e as tranças d'ouro
 podem fazer mil Ninfas melindrosas⁴¹⁶;

Porém quanto é caduco esse tesoiro: (12)
 vós, sobre a sorte toda das formosas,
 inda ostentais na sábia frente o loiro!⁴¹⁷

⁴¹² Editado pela primeira vez por Lapa, que comenta: “Retrato bem feito de Jônia, cuja figura nos é representada sem ‘o vulgar brilho da beleza’, não obedecendo aos padrões triviais, mas espiritualizada pelos interesses superiores da arte, que cultivava e promovia. Por todo o soneto se entornam tintas, num derrame tropical de cores” (1960, p.12)

⁴¹³ Sobre os dois primeiros versos deste quarteto, Lapa comenta: “Veja-se a audácia expressiva deste anacoluto: o complemento circunstancial arvorado em sujeito e posto em primeiro plano, para ser visto” (Idem).

⁴¹⁴ Sobre esta palavra, Lapa anota: “*sob’rano* A [ms.8610, BNPT]. O copista, com pronunciado gosto pelas elisões, português certamente, deixou-se arrastar por uma incorreta contagem silábica; a sinalefa é feita em *o autor* (2 sílabas)” (Idem).

⁴¹⁵ Lapa indica que adicionou a marca de plural nesta palavra, grafada no manuscrito no singular, por ser a versão inicial “erro evidente de cópia” (Idem).

⁴¹⁶ Sobre “melindrosas”, Lapa comenta: “Curiosa expressão que atestaria, sendo preciso, a origem brasileira da poesia. Com efeito, ainda hoje no Brasil o adjetivo *melindosa* (sic) exprime a vaidade fútil de certas mulheres, distanciando-se dos valores normais do português corrente” (Idem).

⁴¹⁷ Sobre este verso, lemos em Lapa: “Alusão lisonjeira, mas muito exagerada, aos dotes poéticos de Jônia” (Idem).

10.⁴¹⁸

Chegai, Ninfas, chegai, chegai, pastores,
 qu'inda que esconde Jônia as graças belas,⁴¹⁹
 Márcia corre a cortina das estrelas,⁴²⁰ (03)
 quando espalha no monte os resplandores.

Debaixo dos seus pés brotam as flores,
 quais brancas, quais azuis, quais amarelas; (06)
 e pelas próprias mãos lh'orna capelas,
 bem que invejosa, a deusa dos Amores.

Despe a Serra os horrores da aspereza⁴²¹, (09)
 e as aves, que choravam até agora,
 acompanhando a Jônia na tristeza,

Já todas, ao raiar da nova aurora, (12)
 cantam hinos em honra da beleza
 de Márcia, gentilíssima pastora.

⁴¹⁸ Editado pela primeira vez por Lapa (1960, p.13), com o seguinte comentário: “O soneto é tirado do ms. A [8610, BNPT] (pág.314) e parece aludir a dois fatos fundamentais: a competição de beleza entre D. Joana Isabel e a condessa de Soure (Márcia), suscitada por um soneto de Caldas Barbosa, e o falecimento do marido de Jônia, que se deu por aquela ocasião (13 de julho de 1771). A Serra mencionada na poesia é a Serra de Sintra, onde Alvarenga Peixoto estava como juiz de fora” (Idem).

⁴¹⁹ Sobre Jônia esconder suas “graças belas”, Lapa comenta: “Alusão, segundo parece, ao luto de D. Joana Isabel, que lhe obscurecia a beleza, propiciando o triunfo de Márcia” (Idem).

⁴²⁰ Lemos em Lapa: “Esta imagem, *correr a cortina das estrelas* = ‘descerrar o véu da manhã e deixar entrar o sol’, foi Alvarenga buscá-la a João Xavier de Matos, célebre (embora hoje pouco conhecido) poeta do tempo, de quem era amigo” (Idem).

⁴²¹ Lapa propõe que leiamos “aspereza” em vez de “espessura”, como encontramos no manuscrito, com a seguinte justificativa: “O copista foi levado pela expressão clássica, *espessura*, no sentido de “floresta”, sem reparar que o termo não quadrava à rima. Sem dúvida, o que deve estar no final era *aspereza*, como se tira deste passo de Cláudio Manuel da Costa: ‘habita esta *aspereza*/ o fúnebre silêncio, o assombro mudo’ (*Obras Poéticas*, 2ª ed., I, 328)” (Idem). Essa proposta nos parece pouco convincente.

11.⁴²²

Passa-se ãa hora, e passa-se outra hora
sem perceber-se, vendo os teus cabelos;
passam-se os dias, vendo os olhos belos, (03)
partes do Céu, onde amanhece a Aurora.

A boca vendo, aonde a graça mora,
mimosas faces, centro dos disvelos, (06)
vendo o colo gentil, de donde os zelos,
por mais que os mandem, não se vão embora.

Que tempo há-de passar! Gasta-se a vida.⁴²³ (09)
e a vida é curta, pois ligeira corre,
e passa sem que seja pressentida⁴²⁴.

Ah, Marília, Marília, quem discorre⁴²⁵ (12)
nas tuas perfeições, gostosa lida,⁴²⁶
que alegre vive, que insensível morre!⁴²⁷

⁴²² Lapa o edita pela primeira vez e comenta que o soneto é “dedicado a outra mulher, agora Marília, cuja beleza era mais da terra que a de Jônia” (1960, p.14).

⁴²³ Sobre este verso, Lapa comenta: “Entenda-se: ‘que afinal, quer se queira quer não, o tempo há-de passar’” (Idem).

⁴²⁴ Lapa comenta sobre este verso: “Note-se o que há de estranho, quase felino, neste jogo de aliteraões” (Idem).

⁴²⁵ Lapa indica “*discorre* = ‘pensa e imagina com serenidade’” (Idem).

⁴²⁶ Lemos em Lapa: “*gostosa lida* = ‘agradável ocupação’” (Idem).

⁴²⁷ Ao fim do poema, Lapa anota: “O soneto fecha realmente com um verso admirável, onde, com uma pontinha de conceptismo, se unem, sem amargura, as ideias da vida e da morte. Os adjetivos *gostosa*, *alegre*, *insensível* afastam todo o sentimento de dor ou inconformidade” (Idem).

12.⁴²⁸

Depois que dos seus cães e caçadores
foi Anteão nos bosques perseguido,
e depois que a vingança de Cupido
provou Cíntia por mão dum dos pastores,⁴²⁹ (03)

Aqui as tenras aves d'entre as flores
acompanham das fontes o ruído;
e os altares de Pafos e de Gnido
trocou por Sintra a deusa dos Amores. (06)

Aqui, da pira ardente a chama acesa,
a amante, a ingrata, a tenra, a esquiva, a ufana⁴³⁰ (09)
vêm disputar os prêmios da beleza.

Venceu a impiíssima Silvana.⁴³¹ (12)
Castiga, fere, Amor, quem te despreza:
tens triunfo maior que o de Diana.⁴³²

⁴²⁸ Lapa é o primeiro editor deste poema, que afirma ser “dedicado a uma Silvana, maneira um pouco vaga de designar uma ninfa da Serra de Sintra, para onde o poeta transfere a comédia dos deuses da velha Grécia, a que preside Cíntia, ou Diana, a deusa tutelar da Serra, onde tinha um templo em ruínas” (1960, p.15).

⁴²⁹ Sobre os versos 3 e 4, Lapa comenta: “Alusão ao amor de Diana (=Cíntia) pelo pastor dormente, Endimião, que lhe foi imposto como castigo de sua insensibilidade ao amor” (1960, Idem).

⁴³⁰ Lapa anota, sobre os dois primeiros versos deste terceto: “Isto é: ‘Aqui, depois de se acender a chama da pira ardente’. O próprio copista de A [ms. 8610, BNPT] compreendeu esta oração de participio, pois no verso seguinte escreveu: *à amante, à ingrata, à tenra, à ufana*. Os diferentes adjetivos exprimem os vários tipos das concorrentes” (1960, Idem).

⁴³¹ Lapa indica: “*impiíssima* = ‘refratária às solicitações do Amor’” (1960, Idem).

⁴³² Sobre o último verso, lemos em Lapa: “Quer dizer: ‘terás triunfo maior do que o castigo que infligiste a Diana, fazendo que se enamorasse de Endimião’” (1960, Idem).

13.⁴³³

Ao mundo esconde o Sol seus resplandores,
 e a mão da Noite embrulha os horizontes;
 não cantam aves, não murmuram fontes,⁴³⁴ (03)
 não fala Pã na boca dos pastores.

Atam as Ninfas, em lugar de flores,
 mortais ciprestes sobre as tristes fronte;
 erram chorando nos desertos montes, (06)
 sem arcos, sem aljavas, os Amores.

Vênus, Palas e as filhas da Memória, (09)
 deixando os grandes templos esquecidos,
 não se lembram de altares nem de glória.

Andam os elementos confundidos: (12)
 ah, Jônia, Jônia, dia de vitória
 sempre o mais triste foi para os vencidos!

⁴³³ Este poema é editado pela primeira vez por Lapa (1960, p.16), que comenta: “Tirado do ms. A [8610, BNPT]. É um belo soneto, sobretudo na primeira quadra, cheio de uma calamidade misteriosa, que se anuncia por um verso, que faria a glória de um poeta: *e a mão da Noite embrulha os horizontes*. O cenário esplêndido da Serra de Sintra, agora amourtecido (sic) num crepúsculo funéreo, testemunha o desabar das ilusões do poeta: Jônia pertencia a outro. Acabara-se o formoso idílio. É provável que o soneto tenha sido composto por 1774, quando entre os dois apareceu a sombra de José Anastácio da Cunha, o poeta pré-romântico, que levou de vencida o poeta neoclássico” (1960, Idem).

⁴³⁴ Sobre este verso, Lapa comenta que “lembra singularmente um outro de João Xavier de Matos: *ave não canta, fonte não murmura* (*Rimas*, ed. de 1782-1783, vol. III, 60). Não é propriamente um plágio, antes uma recriação com material depositado na memória” (1960, Idem).

14.⁴³⁵

Não os heróis, que o gume ensanguentado
 da cortadora espada,
 em alto pelo mundo levantado,
 trazem por estandarte
 dos furores de Marte;⁴³⁶ (05)
 nem os que, sem temor do irado Jove,
 arrancam, petulantes,
 da mão robusta, que as esferas move,
 os raios crepitantes,
 e, passando a insultar os elementos, (10)
 fazem cair dos ares
 os cedros corpulentos,
 por ir rasgar o frio seio aos mares,
 levando a toda a terra,
 tinta de sangue, envolta em fumo, a guerra. (15)

Ensanguentados rios, quantas vezes,
 vistes os férteis vales
 semeados de lanças e de arnêses?
 Quantas, ó Ceres loura,
 crescendo uns males sobre os outros males, (20)
 em vez do trigo, que as espigas doura,
 viste espigas de ferro,
 frutos plantados pelas mãos do erro,
 e, colhidos em montes sobre as eiras,
 rotos pedaços de servis bandeiras!⁴³⁷ (25)

⁴³⁵ Esta ode é a primeira publicada por Norberto, sendo o vigésimo-terceiro poema de sua edição, onde se encontra encimada pela didascália “A SEBASTIÃO JOSÉ DE CARVALHO E MELLO/ Marquez de Pombal” (*Op.cit.*, p.227). Norberto comenta sobre essa ode, que “nota-se a irregularidade das estrophes, admittida por Basílio da Gama, depois seguida por José Bonifacio, e ultimamente por Magalhães” (1865, p.62). Também transcreve o juízo de Pereira da Silva, que afirma, sobre as odes atribuídas a Alvarenga Peixoto, que “contém qualquer d’ellas linguagem pura, corrente e facil; metrificação feliz e perfeita, pensamentos dignos e elevados, e ideias copiosas de inspiração verdadeira e poetica” (Pereira, apud. Silva, 1865, pp.21-22). Na edição de Carvalho, encontramos a mesma didascália (*Op.cit.*, p.21), mas esta ode aparece como o terceiro poema editado. Em Lapa, lemos o seguinte comentário “É o elogio do marquês de Pombal, de quem Alvarenga Peixoto, como aliás todos os letrados brasileiros, era fervoroso adepto. Em bons versos é exaltada a ideia da paz e da tranquilidade, desfrutadas sobre a férrea ditadura de Pombal, que sobre tudo vigiava, com a sua formidável capacidade de trabalho e a todos amedrontava com a sua imensa crueldade” (*Op.cit.*, p.17).

⁴³⁶ Em Norberto e em Carvalho, lemos “Os furores de Marte”. Lapa adiciona a preposição, seguindo a errata feita por Barbosa que, inicialmente, também havia grafado “Os furores”. A esse verso e ao anterior, Lapa comenta: “Toda a primeira parte da ode é o desenvolvimento de uma ideia cara à filosofia e à moral do Iluminismo: a condenação do esforço guerreiro e a ruindade das conquistas à mão armada. Em Cláudio Manuel da Costa e em Tomás Antônio Gonzaga esse tópico também é insistente” (Idem).

⁴³⁷ Tanto em Norberto, quanto em Carvalho, este verso marca o fim de uma estrofe. Lapa, no entanto, não segue essa lição. Sobre esse trecho, Lapa comenta “Sem ser propriamente original, este quadro dos tristes despojos da

Inda leio na frente ao velho Egito
 o horror, o estrago, o susto,
 por mãos de heróis tiranamente escrito;
 César, Pompeu, Antônio, Crasso, Augusto,
 nomes que a Fama pôs dos deuses perto, (30)
 reduziram por glória
 cidades e províncias a deserto;⁴³⁸
 e apenas conhecemos pela História⁴³⁹,
 que o tem roubado às eras,
 qual fosse a habitação que hoje é das feras. (35)

Bárbara Roma, só por nome augusta,
 desata o pranto, vendo
 a conquista do mundo o que te custa;
 cortam os fios dos arados tortos⁴⁴⁰
 trezentos Fábios num só dia mortos; (40)
 zelosa negas um honrado asilo
 ao ilustre Camilo;
 a Mânlio, ingrata, do escarpado cume
 arrojas por ciúme,
 e vês a sangue frio, ó povo vário, (45)
 subir⁴⁴¹ Marcelo as proscricções de Mário.⁴⁴²
 Grande Marquês, os Sátiros saltando
 por entre verdes parras,⁴⁴³
 defendidas por ti de estranhas garras;
 os trigos ondeando (50)
 nas fecundas searas;
 os incensos fumando sobre as aras,
 à nascente cidade⁴⁴⁴
 mostram a verdadeira heroicidade.

Os altos cedros, os copados pinhos (55)
 não a conduzir raios,

guerra em meio das searas, fruto pacífico dos homens, é na verdade bem sugestivo e bem imaginado” (*Op.cit.*, p.18).

⁴³⁸ Em Norberto e Carvalho, lemos “Províncias e cidades a deserto:”. Lapa segue a errata de Barbosa (que, inicialmente, também havia grafado como Norberto e Carvalho), chamando a atenção à “gradação ascendente da escala” (Idem).

⁴³⁹ Em Norberto e Carvalho, “história” está grafada em minúsculas.

⁴⁴⁰ Lapa comenta: “Entenda-se: ‘os gumes dos arados que vão lavrar os campos cortam só num dia os cadáveres de trezentos Fábios’” (Idem).

⁴⁴¹ Sobre o verbo “Subir”, Lapa comenta “É um galicismo, no sentido de ‘sofrer’, ‘suportar’” (Idem).

⁴⁴² Tanto em Norberto, quanto em Carvalho, aqui se encerra outra estrofe. Lapa ignora essa divisão.

⁴⁴³ Em Norberto, lemos “Por entre as verdes parras”. Carvalho e Lapa não utilizam o artigo.

⁴⁴⁴ Em Norberto, não há o acento grave ao início deste verso. Carvalho e Lapa o utilizam. Sobre a expressão “nascente cidade”, Lapa comenta: “Referência à reedificação de Lisboa, destruída pelo terramoto, que foi um dos títulos positivos da glória do marquês de Pombal, incansavelmente aduzido pelos seus panegiristas” (Idem).

vão romper pelo mar novos caminhos;
 e em vez de sustos, mortes e desmaios,
 danos da natureza,
 vão produzir e transportar riqueza. (60)

O curvo arado rasga os campos nossos
 sem turbar o descanso eterno aos ossos;
 frutos do teu suor, do teu trabalho,
 são todas as empresas;
 unicamente à sombra de Carvalho (65)
 descansam hoje as quinas portuguesas.

Que importam os exércitos armados,
 no campo com respeito conservados,
 se lá do gabinete a guerra fazes
 e a teu arbítrio dás o tom às pazes? (70)
 que, sendo por mão destra manejada,
 a política vence mais que a espada.

Que importam tribunais e magistrados,
 asilos da inocência,
 se pudessem temer-se declarados (75)
 patronos da insolência?
 De que servirão tantas
 tão saudáveis⁴⁴⁵ leis, sábias e santas,
 se, em vez de executadas,
 forem por mãos sacrílegas frustradas? (80)

Mas vives tu, que para o bem do mundo
 sobre tudo vigias,
 cansando o teu espírito profundo,
 as noites e os dias.
 Ah! quantas vezes, sem descanso uma hora, (85)
 vês recostar-se o sol, erguer-se a aurora,
 enquanto volves com cansado estudo
 as leis e a guerra, e o negócio, e tudo?

Vale mais do que um reino um tal vassalo:
 graças ao grande rei que soube achá-lo. (90)

⁴⁴⁵ Carvalho edita “saúdaveis”, indicando a necessidade de realizar a diérese nesta palavra para que a regularidade métrica seja mantida. Lapa e Norberto não o fazem.

15.⁴⁴⁶

América sujeita⁴⁴⁷, Ásia vencida,
 África escrava, Europa respeitosa;
 restaurada, mais rica e mais formosa, (03)
 a fundação de Ulisses destruída,

São a base em que vemos erigida
 a colossal estátua majestosa, (06)
 que d'el-rei à memória gloriosa
 consagrou Lusitânia agradecida.

Mas como a glória do monarca justo (09)
 é bem que àquele herói se comunique,
 que a fama canta, que eterniza o busto,

Pombal junto a José eterno fique, (12)
 qual o famoso Agripa junto a Augusto,
 como Sully ao pé do grande Henrique.

⁴⁴⁶ Em Norberto (1865, p.177), o soneto vem encimado do número “II” e da didascália “A Estatua Equestre/ Dedicada à memória do Rei D. José I/ No dia 6 de junho de 1775”. Também lemos o seguinte comentário sobre o poema: “Alvarenga Peixoto achou-se entre os seus compatriotas, Basilio da Gama, Antonio Caetano, Joaquim Ignacio de Seixas, Manoel Ignacio da Silva Alvarenga e outros, e pagou também o seu tributo á memoria de D. José I, e no anno seguinte voltou ao seio da patria” (1865, p.29). Carvalho o imprime como quinto poema de sua edição, utilizando a mesma didascália que Norberto (1956, p.25). Em Lapa, lemos a seguinte nota: “Este soneto foi publicado em folha volante em 1775, à semelhança de tantas centenas de outras composições, em que poetas e poetastros celebravam, em 6 de junho daquele ano, a inauguração da Estátua Equestre, dedicada ao rei D. José e ao seu poderoso primeiro ministro” (*Op.cit.*, p.20).

⁴⁴⁷ Em Norberto e Carvalho, lemos “A América sujeita”, em vez de “América sujeita”.

16.⁴⁴⁸

Se, armada, a Macedônia ao Indo assoma
e Augusto a sorte entrega ao imenso lago;
se o grande Pedro, errando, incerto e vago, (03)
bárbaros duros civiliza e doma;

Grécia de Babilônia exemplos toma,
aprende Augusto no inimigo estrago, (06)
ensina a Pedro quem fundou Cartago,
e as leis de Atenas traz ao Lácio e Roma.

Tudo mostra o teatro, tudo encerra; (09)
nele a cega⁴⁴⁹ razão aviva os lumes
nas artes, nas ciências e na guerra;

E a vós, alto senhor, que o rei e os numes (12)
deram por fundador à nossa terra,
compete a nova escola dos costumes.

⁴⁴⁸ Em Norberto, este poema é impresso sob o número “VIII”, acompanhado da seguinte didascália: “Ao mesmo Marquez/ Servindo de prólogo ao drama Enéas no Lácio” (1865., p.189). Essa afirmação é reiterada em seu texto introdutório (1865, p.30) e, em nota, Norberto afirma que “O Conego Januário da Cunha Barbosa se engana quando diz que este soneto servio de dedicatória á traducção da tragedia *Merope*” (1865, p.111), sem indicar suas razões. Também transcreve um trecho do *Parnaso*, em que Barbosa afirma que esse poema foi escrito em 1776, quando Alvarenga teria 30 anos e teria voltado ao Brasil: “N’esta sua estada fez elle o soneto (...) servindo de dedicatória ao marquez [de Lavradio] da tragedia *Merope*, por elle traduzida do italiano, e que foi representada no theatro então fundado sob os auspícios de tão polido vice-rei. Também a seu pedido compôz e fez representar um excellente drama intitulado *Enéias no Lacio*” (Barbosa apud. Silva, 1865, p.19). Na edição de Norberto, o poema forma um subconjunto intracodiciliar com o soneto que o antecede, cujo *incipit* é “Honradas sobras dos maiores nossos” (figura em Lapa sob o número 19) e o que o sucede, de *incipit* “Quão mal se mede dos heróis a vida” (figura em Lapa sob o número 27, com algumas variações lexicais). Em Carvalho, este é o décimo-segundo poema editado, mantendo-se as didascálias e o subconjunto encontrado em Norberto. Lapa o edita mencionando as didascálias de Norberto e Barbosa e acrescentando o seguinte comentário: “O interesse do soneto consiste em que se avulta nele o papel civilizador do teatro como escola de costumes” (*op.cit.*, p.21). Sobre a função das didascálias em códices desta natureza, Cf. Hansen et Moreira, 2013, pp. 169-178.

⁴⁴⁹ Lapa indica que “cega” deve ser lida com sentido de “obstinada”, “obcecada” (*Op. cit.*, p.21).

17.⁴⁵⁰

Do claro Tejo à escura foz do Nilo
 e do bárbaro Araxe ao Tibre vago,
 a fama, o susto, e o marcial estrago, (03)
 rompe a Fama⁴⁵¹ os clarins em repeti-lo.

Mas não podem achar seguro asilo
 fora das margens do estúgio lago (06)
 os assombros de Roma e de Cartago:
 Aníbal, Cipião, Fábio e Camilo.

Os grandes ossos cobre a terra dura, (09)
 e a morte desenrola o negro manto
 sobre o pio José na sepultura.

Injusta morte, sofre o nosso pranto, (12)
 que, ainda que és lei a toda a criatura,
 parece não devias poder tanto.

⁴⁵⁰ Em Norberto, este soneto aparece encimado do número “III”, com a seguinte didascália: “A morte do Rei D. José I/ Em 23 de fevereiro de 1777” (*Op.cit.*, p. 179). Em Carvalho, a didascália de Norberto é mantida, mas o poema é o décimo impresso na edição (*Op.cit.*, p.31). Lapa comenta “Desta poesia de circunstância salvam-se alguns versos, como o 7º, o 9º e o 10º. O terceto final é de uma chateza insuportável.” (*Op.cit.*,p.22)

⁴⁵¹ Em Norberto e Carvalho, “fama” inicia-se por minúscula.

18.⁴⁵²

Marília bela,
 vou retratar-te ⁴⁵³
 se a tanto a arte
 puder chegar.
 Trazei-me, Amores, ⁴⁵⁴ (05)
 quanto vos peço:
 tudo careço
 para a pintar.

Nos longos fios
 de seus cabelos ⁴⁵⁵ (10)
 ternos disvelos ⁴⁵⁶
 vão se enredar.
 Trazei-me, Amores,
 das minas ⁴⁵⁷ d'ouro
 rico tesouro (15)
 para os pintar.

No rosto, a idade
 da primavera
 na sua esfera
 se vê brilhar. (20)
 Trazei-me Amores,
 as mais viçosas
 flores vistosas
 para o pintar.

⁴⁵² Norberto edita esta como a primeira das liras de Alvarenga Peixoto, vigésimo-primeiro poema em sua edição, com a curta didascália “Retrato de Anarda” (1865, p.217). Em seu texto introdutório, lemos que esse retrato “se confunde com as poesias que sobre identico assumpto nos deixarão muitos poetas de lingua portugueza e ainda das estranhas” (1865, p.62). Além disso, Norberto transcreve um trecho em que Pereira da Silva comenta “Quanto é lindo o retrato que pintou de Anarda, que chama sua adorada! Quasi que tem as graças da Marilia de Gonzaga, os olhos da Laura de Petrarca, os ademães gentis da Angelica de Ariosto, e o porte esbelto e faceiro da Nice de Metastasio: quasi que tem o colorido de Raphael d’Urbino, o sentimentalismo de Corregio, e alguma cousa de candido e puro como as composições de Murillo e de Paulo Veronezo, ou de alegre e doce como a Psyché de Canova” (Pereira da Silva, Apud. Silva, 1865, pp.22-23). Tanto em Carvalho, quanto em Barbosa e Carvalho, onde se lê “Marília”, lia-se “Anarda”. Lapa os corrige com base na *Miscelânea Curiosa e Proveitosa*, e comenta “O precioso e delicado sensualismo das tintas lembra o melhor de Gonzaga, que deu aos seus pincéis o mesmo jeito no louvor de Marília de Dirceu” (1960, p.23). Em Carvalho, este é o 14º poema editado, acompanhado da mesma didascália que em Norberto.

⁴⁵³ Em Norberto e Carvalho, os dois primeiros versos leem-se “A minha Anarda/ Vou retratar,”. Lapa considera essa versão “erro evidente, pois se não acautela a rima com *arte*” (Idem).

⁴⁵⁴ Em Norberto e Carvalho, “Amores” está grafada em minúsculas, em todas as suas aparições.

⁴⁵⁵ Em Norberto, lemos “Dos seus cabellos,”.

⁴⁵⁶ Em Carvalho, lemos “desvelos”.

⁴⁵⁷ Em Norberto e Carvalho, lê-se “Minas” com a inicial maiúscula, provavelmente referindo-se às Minas Gerais.

Quem há que a testa (25)
 não ame e tema,
 de um diadema
 digno lugar?

Trazei-me, Amores,
 da selva⁴⁵⁸ Idália (30)
 jasmins de Itália
 para a pintar.

A frente adornam
 arcos perfeitos,
 que de mil peitos (35)
 sabem triunfar.

Trazei-me, Amores,
 justos níveis⁴⁵⁹,
 sutis pincéis
 para a pintar. (40)

A um doce aceno
 dos brandos olhos,
 setas a molhos⁴⁶⁰
 se veem voar.
 Trazei-me, Amores, (45)
 do sol os raios,
 fiéis ensaios,⁴⁶¹
 para os pintar.

Nas lisas faces
 se vê a aurora, (50)
 quando colora
 a terra e o mar.

Trazei-me, Amores,
 as mais mimosas
 pudicas rosas (55)
 para as pintar.

Os meigos risos
 com graças novas

⁴⁵⁸ Em Norberto e Carvalho, lemos “silva”, em vez de “selva”.

⁴⁵⁹ Não notamos esse acento em Norberto. Carvalho o edita como Lapa e anota: “Deve se ler ‘níveis’. Exigência da rima e da métrica. Caldas Aulete registra, aliás, a viriante (sic) ‘nivél’ com o plural níveis” (1956, p.40).

⁴⁶⁰ Em Norberto e Carvalho, lemos os versos na seguinte ordem: “Setas a molhos/ dos brandos olhos”

⁴⁶¹ Lapa comenta neste verso “Não se compreende a lição de Misc. [“do Céu as cores”] nem o texto *fiéis ensaios* [presente em Barbosa, Norberto e Carvalho] faz bom sentido. Será que estaria no original *do Céu desmaios?*” (*Op.cit.*, p.24).

nas lindas covas
vão-se ajuntar. (60)
Trazei-me, Amores,
aos pincéis leves⁴⁶²
as sombras leves,
para os pintar.

Vagos desejos (65)
da boca as brasas
as frágeis asas
deixam queimar.
Trazei-me, Amores,
corais subidos, (70)
rubins partidos⁴⁶³,
para a pintar.

Entre alvos⁴⁶⁴ dentes,
postos em ala,
suava fala (75)
perfuma o ar.
Trazei-me, Amores,
nas conchas claras,
pérolas raras,
para os pintar. (80)

O colo, Atlante
de tais assombros,
airosos ombros
corre a formar.
Trazei-me, Amores, (85)
jaspe às mãos cheias⁴⁶⁵,
de finas veias,
para o pintar.

Do peito as ondas
são tempestades, (90)
onde as vontades
vão naufragar.
Trazei-me, Amores,
globos gelados,

⁴⁶² Em Norberto e Carvalho, lemos “Os pinceis leves”.

⁴⁶³ Em Norberto e Carvalho, lê-se “Rubins polidos”.

⁴⁶⁴ Lemos, em Norberto, “Entr’alvos”. Carvalho edita como Lapa.

⁴⁶⁵ Em Norberto, lemos “Jaspe a mãos cheias”. Em Carvalho, lemos “Jaspe a mancheias,”.

limões nevados (95)
para o pintar.

Mãos cristalinas,
roliços braços,
que doces laços
prometem dar! (100)
Trazei-me, Amores,
as açucenas,
das mais pequenas,
para as pintar.

A delicada, (105)
gentil cintura
toda se apura
em se estreitar.
Trazei-me, Amores,
ânsias que fervem: (110)
só essas servem⁴⁶⁶
para a pintar.

Pés delicados
ferindo a terra,
às almas guerra (115)
vêm declarar.
Trazei-me, Amores,
as setas prontas
de curtas pontas⁴⁶⁷
para os pintar. (120)

Porte de deusa,
espírito⁴⁶⁸ nobre,
e o mais, que encobre⁴⁶⁹
pejo vestal.⁴⁷⁰
Só vós, Amores, (125)
que as Graças⁴⁷¹ nuas

⁴⁶⁶ Em Norberto e Carvalho, lemos “Só elas servem”.

⁴⁶⁷ Norberto e Carvalho editam “De duras pontas”. Sobre isso, Lapa comenta “Parece que o texto de Misc. é melhor: *curtas pontas* alude aos pequeninos dedos dos pés” (*Op.cit.*, p.26).

⁴⁶⁸ Em Carvalho, lemos “spírito”.

⁴⁶⁹ Em Norberto, lê-se “qu’encobre”. Carvalho edita como Lapa.

⁴⁷⁰ Lemos, em Norberto e Carvalho, “Fino avental”. Lapa afirma que a lição seguida por Norberto, Barbosa e Carvalho “não dá bom sentido, ao paço que a lição de *Misc.* [“pejo vestal”] constitui um verso magnífico, em todo o sentido” (*Op.cit.*, p.27).

⁴⁷¹ “Graças” é grafada, em Norberto e Carvalho, com minúsculas.

vedes, as suas
podeis pintar.

19.⁴⁷²

Honradas sombras dos maiores nossos,
 que estendestes a lusa monarquia
 do torrado Equador à zona fria, (03)
 por incultos sertões, por mares grossos,

Saí a ver os sucessores vossos
 revestidos de gala e de alegria, (06)
 e nos prazeres do mais fausto dia
 dai vigor novo aos carcomidos ossos.

Lá vem o grande Afonso⁴⁷³, a testa erguendo (09)
 a ver Carvalho⁴⁷⁴, em cujos fortes braços
 crescem os netos que lhe vão nascendo;

E o suspirado Almeida⁴⁷⁵ rompe os laços (12)
 da fria morte, o neto invicto vendo
 seguir tão perto de Carvalho os passos.

⁴⁷² Em Norberto, este soneto é impresso sob o número “VII”, com a seguinte didascália: Ao Marquez de Lavradio/ Vice-rei do Estado do Brasil” (*Op.cit.*, p.187). O poema forma um subconjunto intracodiciliar com os dois sonetos que o sucedem, cujos *incipiunt* são “Se armada a Macedônia ao Indo assoma” (em Lapa, número 16) e “Quão mal se mede dos heróis a vida” (em Lapa, número 27). O mesmo subconjunto se encontra em Carvalho, onde as didascálias se mantêm. No entanto, em sua edição, Carvalho imprime este como o décimo primeiro poema, seguido da simples nota “O Marquês de Lavradio foi vice-rei do Estado do Brasil, de 1769 a 1779” (*Op.cit.*, p.32). Lapa repete as informações presentes nas outras didascálias e notas, apenas acrescentando que o dito marquês era “protetor de Alvarenga Peixoto” (*Op.cit.*, p.28). Sobre a função das didascálias em códices desta natureza, Cf. Hansen et Moreira, 2013, pp. 169-178.

⁴⁷³ Lapa comenta: “Este grande Afonso deve ser o avô do marquês de Lavradio” (Idem).

⁴⁷⁴ Lapa menciona, em nota “É Sebastião José de Carvalho, marquês de Pombal, que o Poeta nunca perde ocasião de homenagear” (Idem). Carvalho fora mais sucinto, apenas indicando tratar-se do marquês (Idem)

⁴⁷⁵ Lapa comenta: “Refere-se ao marquês de Lavradio, D. Luís de Almeida e Portugal” (Idem), repetindo informações já presentes em Carvalho (Idem).

20.⁴⁷⁶

Expõe⁴⁷⁷ Teresa⁴⁷⁸ acerbas mágoas cruas;
 e à briosa nação, de furor tinta,
 faz arrancar da generosa cinta (03)
 o reflexo de mil espadas nuas.⁴⁷⁹

Arrasta e pisa as otomanas luas
 e, por mais que Neptuno⁴⁸⁰ o não consinta, (06)
 a heroína do Norte⁴⁸¹ faz que sinta
 o peso do mar Egeu⁴⁸² das quilhas suas.

Seus nomes no áureo templo a fama ajunta, (09)
 mas pintar seus estragos não se atreve;
 ao seu Danúbio, ao mar Negro o pergunta.

Lusitânia aos céus muito mais deve: (12)
 que a rege, como aos povos d'Amatunta,
 freio de rosas posto em mãos de neve.

⁴⁷⁶ Esse soneto foi impresso pela primeira vez por Barbosa, atribuído a Silva Alvarenga. Esse engano é corrigido no índice e nas erratas do *Parnaso* (t.I, cad.4, pp. 80 e 84). Em Norberto, este soneto aparece encimado pelo número “IV”, com a seguinte didascália: “A Rainha D. Maria I/ No dia de seus annos” (1865, p.181). Norberto, em nota, comenta: “Tenho também este soneto em manuscrito com a seguinte nota: ‘feito em Mafra em 1795 por ocasião de S. M. assistir a uma sessão da academia’. A ser assim ha todavia erro de data. N’esse anno, segundo se diz, já o autor estava na eternidade” (1865, p.71). Carvalho o edita como décimo quinto em seu livro, mantendo a didascália, apenas com o acréscimo do acento grave sobre o “a” inicial. Em Lapa (1960, p.29), vem acompanhado do seguinte comentário: “Consagrado aos anos de D. Maria I, nele se faz o cotejo entre as três rainhas: Maria Teresa da Alemanha, Catarina da Rússia e D. Maria I de Portugal, considerada acima das outras, por reger seus povos em paz disciplinada, longe do bulício guerreiro. O soneto acaba por um verso magnífico, embora com seus ressaibos de culteranismo” (1960, Idem).

⁴⁷⁷ Norberto edita o verbo no plural “Expoem”, que seria modernizado para “expõem”. Carvalho edita como Lapa.

⁴⁷⁸ Norberto faz nota indicando que se trata de Maria Teresa da Alemanha (1865, p.267).

⁴⁷⁹ Lapa comenta “Verso excelente, pela viveza da imagem, que nos dá o brilho das espadas desembainhadas” (1960, p.29).

⁴⁸⁰ Carvalho havia modernizado a grafia para “Netuno”, mas Lapa retornou o “p” mudo em sua edição.

⁴⁸¹ Norberto, em nota, afirma se tratar de Catarina da Rússia (1865, Idem). Além disso, tanto Norberto quanto Carvalho editam “norte” em minúsculas.

⁴⁸² Em Norberto e Carvalho, lemos “o mar Egeu” em vez de “do mar Egeu”.

21.⁴⁸³

Bárbara bela,
do Norte estrela,
que o meu destino
sabes guiar,
de ti ausente, (05)
triste, somente
as horas passo
a suspirar.

Isto é castigo
que Amor me dá.⁴⁸⁴ (10)

Por entre as penhas
de incultas brenhas
cansa-me a vista
de te buscar,⁴⁸⁵
porém não vejo (15)
mais que o desejo,
sem esperança
de te encontrar.

Isto é castigo
que Amor me dá. (20)

⁴⁸³ Esta é a segunda lira de Alvarenga na edição de Norberto, vigésimo-segundo poema por ele publicado; aparece encimada pela didascália “A D. BARBARA ELIODORA/ Sua Esposa/ Remettida do carcere da Ilha das Cobras” (1865, p.223). Norberto comenta que esta lira é mais original que o “Retrato de Anarda”, e segue afirmando que o poeta o “dirige á sua esposa, cheio de saudade e de angustias, desejando ver seus filhos e sentindo-se retido pelos grilhões do captivo! Jámais a nobre paixão, que só tem nome na Língua de Camões, inspirou em tão breves versos tão sublime e delicado trecho de poesia” (1865, p.62). Carvalho também o edita como vigésimo-segundo poema de seu livro, mantendo a didascália e comentando: “A obra lírica do poeta – presumidamente importante – é muito pequena numericamente. Mesmo assim, alguns dos seus poemas, como ‘Bárbara Bela’, gozam ainda uma popularidade consagradora” (1956, p.11) e, em nota, indica que “a autoria deste poema não é indiscutível” (Idem). Além disso, Carvalho afirma em outra nota que “Esta ode está evidentemente incompleta, pois não é admissível que, tendo Alvarenga mais três filhos, todos pequenos e do sexo masculino, se referisse apenas à ‘filha amada’” (1956, p.61). Lapa afirma que “não é admissível que a lira fosse composta na prisão. Tratar-se-ia de uma ausência um pouco mais longa” (1960, p.30).

⁴⁸⁴ Este refrão de dois versos (“Isto é castigo/ que Amor me dá”) não estão presentes em Norberto, em nenhuma de suas aparições verificadas em Lapa. Norberto afirma que “As estrophes d’esta lyra terminão sempre com o estribilho, que n’esta collecção se supprímio” (1865, p.73). Carvalho os restaura em sua edição, por encontrá-los na *Miscelânea* de Elias Matos. Sobre esses versos, Lapa comenta “Um pouco misterioso o sentido destes dois versos; mas talvez se possa ver neles uma alusão às relações irregulares entre o ouvidor e Bárbara Eliodora” (1960, p. 30).

⁴⁸⁵ Lapa faz o seguinte comentário sobre os quatro versos iniciais desta estrofe: “Não é natural que se pudesse dizer isto da reclusão da Ilha das Cobras, onde não havia nem penhas nem incultas brenhas; menos natural é ainda que se referisse à cercadura de montanhas que cinge a cidade do Rio, como supôs J. P. Xavier da Veiga, *Efemérides mineiras*, IV, 56” (Idem).

Eu bem queria
 a noite e o dia
 sempre contigo
 poder passar;
 mas orgulhosa (25)
 sorte invejosa
 desta fortuna
 me que privar.

Isto é castigo
 que Amor me dá. (30)

Tu, entre os braços,
 ternos abraços
 da filha amada
 podes gozar.⁴⁸⁶
 Priva-me a estrela (35)
 de ti e dela,
 busca dois modos
 de me matar.⁴⁸⁷

Isto é castigo
 que Amor me dá. (40)

⁴⁸⁶ Sobre os quatro versos iniciais desta estrofe, Lapa comenta “Carvalho da Silva considera a poesia incompleta por causa desta referência exclusiva à filha, tendo Alvarenga mais 3 filhos. Isto significará apenas que a lira foi composta entre o nascimento da filha e do filho mais velho, digamos, entre 1779 e 1787” (*Op.cit.*, p.31).

⁴⁸⁷ Em Norberto, a lira termina nesse verso, marcado com uma exclamação. Em Carvalho, embora não termine neste verso, também notamos a exclamação que Lapa excluiu.

22.⁴⁸⁸

Peitos que o amor⁴⁸⁹ da pátria predomina⁴⁹⁰,
vede o consórcio que a virtude traça.
Não é de Chipre a festosa praça⁴⁹¹ (03)
que o nobre Andrada⁴⁹² a Isabel se inclina.

Abençoa do alto a mão divina
o nó sagrado, que apertou a Graça⁴⁹³; (06)
e a mesma inocência que os enlaça
feliz posteridade⁴⁹⁴ lhes destina.

Risonhos amorinhos de Citera, (09)
fugi deste lugar, aos céus aceito,
que aqui nem Vênus nem Cupido impera.

Gênios celestiais, cercai-lhe o leito: (12)
do puro fogo da sublime esfera
desçam as chamas a inflamar-lhe o peito.

⁴⁸⁸ Em Norberto, o soneto vem encimado pelo número “XVI”, acompanhado da seguinte didascália: “Ao Tenente-Coronel/ FRANCISCO DE PAULA FREIRE DE ANDRADE/ por ocasião de seu consorcio/ com D. ISABEL CAROLINA DE OLIVEIRA MACIEL” (1865, p.206). Norberto aponta que Barbosa havia atribuído esse poema a Basílio da Gama, corrigindo esse equívoco em suas erratas (1865, pp. 11 e 71-72). Carvalho o edita como o décimo sétimo de seu livro, mantendo a didascália de Norberto. Lapa repete essas informações em nota, acrescentando que D. Isabel era “filha do capitão-mor José Álvares Maciel”, e que o casamento se deu ao dia 15 de agosto de 1782; “fica pois, com isto, datada a composição”. Além disso, corrige os nomes para “Francisco de Paula Freire de Andrada” e “Isabel Querubina de Oliveira Maciel” (*Op.cit.*, p.32).

⁴⁸⁹ Em Norberto e Carvalho, “amor” não vem antecedido de artigo.

⁴⁹⁰ Lapa indica que “predomina = *avassala*”, adicionando o curto comentário “Curioso e não vulgar este emprego do verbo” (Idem).

⁴⁹¹ Em Norberto e Carvalho, lemos “na festosa praça”, em vez de “a festosa praça”. Sobre o adjetivo “festosa”, Lapa comenta que é “interessante e pouco vulgar esta formação; *festosa* aludiria sobretudo à ornamentação da praça” (Idem).

⁴⁹² Norberto e Carvalho imprimem “Andrade”, em vez de “Andrada”.

⁴⁹³ Em Norberto e Carvalho, “Graça” está grafada em minúsculas.

⁴⁹⁴ Em Norberto, lemos “prosperidade”, em vez de “posteridade”. Carvalho também imprime “posteridade”.

23.⁴⁹⁵

Bárbaros filhos destas brenhas duras,
 nunca mais recordeis os males vossos;
 revolvam-se no horror das sepulturas
 dos primeiros avós os frios ossos:
 que os heróis das mais altas cataduras⁴⁹⁶ (05)
 principiam a ser patrícios nossos;
 e o vosso sangue, que esta terra ensopa,
 já produz frutos do melhor da Europa.

Bem que venha a semente à terra estranha,
 quando produz, com igual força gera; (10)
 nem do forte leão, fora de Espanha,
 a fereza nos filhos degenera;
 o que o estio numas⁴⁹⁷ terras ganha,
 em outras⁴⁹⁸ vence a fresca primavera;
 e a raça dos heróis da mesma sorte⁴⁹⁹ (15)
 produz no sul o que produz no norte.

Rômulo porventura foi Romano?
 E Roma a quem deveu tanta grandeza?

⁴⁹⁵ Editado pela primeira vez em forma impressa por Desidério Marques Leão no Jornal Poético, em 1812, este é o vigésimo sétimo poema presente na edição de Norberto, que o publica em seção intitulada “Canto Genethliaco”, com a seguinte didascália: “Ao Capitão-General/ D. RODRIGO JOSÉ DE MENEZES/ Governador da Capitania de Minas-Geraes/ Por ocasião/ Do Baptizado de seu Filho D. José Thomaz de Menezes” (1865, p.253). Carvalho repete a didascália de Norberto, publicando o poema como o vigésimo impresso em sua edição (1956, p.52). Lapa repete em nota as informações dessa didascália, incluindo a didascália do poema no *Almanak das Musas*. Também comenta que esse poema era “citado com louvor pelos conspiradores da Inconfidência”, e que o nascimento ao qual se refere “deu-se no segundo semestre de 1782, que será a data da composição” (1960, p.33). Sobre as circunstâncias de produção desse poema, Norberto comenta que Alvarenga pagava tributo de admiração aos “homens de diversas cores”, que “rasgavam as serras, e mudavam o leito às correntes dos rios”; e continua: “Foi por esse tempo que, incendiado do mais puro amor da patria e abrasado em seu estro, compôz de improviso a mais bella das suas composições, elevando-se em magestoso vôo ás altas regiões da poesia epica, dando assim no *Canto genethliaco* a mais perfeita prova de consideração em que tinha a D. Rodrigo José de Menezes, governador da capitania, e cuja admistração (sic) foi um verdadeiro contraste com a de seus antecessores e sucessores” (1865, p.35). O editor também transcreve um trecho de sua *História da Conjuração Mineira*, em que diz: “A poesia em que mais se revela o genio de Alvarenga Peixoto e o seu amor pelas cousas da patria é por sem duvida o *Canto Genethliaco*. (...) Encontra-se em todo esse canto não só mal dissimulados pensamentos patrioticos, como tambem a luz do Ypiranga, e essa luz reflectio dos semblantes dos amigos que o escutavam, e brilhou magestosamente nas mais expansivas expressões do entusiasmo. As suas palavras, desprendidas como faiscas electricas da mente abrasada pelo estro, tocarão uma a uma todas as fibras d’aquelles corações generosos, e lhes despertarão o amor da patria e da independencia nacional” (1865, pp.64-65).

⁴⁹⁶ Em Norberto e Carvalho, não lemos o “que” ao início deste verso.

⁴⁹⁷ Em Norberto e Carvalho, lê-se “em umas”, em vez de “numas”.

⁴⁹⁸ Em Norberto e Carvalho, lemos “Nas outras”, em vez de “em outras”.

⁴⁹⁹ Tanto em Norberto, quanto em Carvalho, não lemos o “e” ao início deste verso.

Não era o grande Henrique lusitano:⁵⁰⁰
 quem deu princípio à glória portuguesa? (20)
 Que importa que José Americano
 traga a honra, a virtude e a fortaleza
 de altos e antigos troncos portugueses,
 se é patrício este ramo dos Meneses?

Quando algum dia permitir o Fado⁵⁰¹ (25)
 que ele o mando real moderar venha,
 e que o bastão do pai, com glória herdado,
 do pulso invicto⁵⁰² pendurado tenha,
 qual esperais que seja o seu agrado?
 Vós exp'rimentareis⁵⁰³ como se empenha (30)
 em louvar estas serras e estes ares
 e venerar, gostoso, os pátrios lares.⁵⁰⁴

Isto, que Europa barbaria chama,
 do seio das delícias⁵⁰⁵, tão diverso,
 quão diferente é para quem ama (35)
 os ternos laços de seu pátrio berço!
 O pastor loiro⁵⁰⁶, que o meu peito inflama,
 dará novos alentos ao meu verso,
 para mostrar do nosso herói na boca
 como em grandezas tanto horror se troca. (40)

⁵⁰⁰ Norberto edita este verso da seguinte forma: “O grande Henrique era Lusitano?”. Carvalho segue sua lição, apenas alterando “Henrique” para “Henriques”, afirmando que a forma utilizada por Carvalho “É erro evidente, por duas razões: a), quebra de ritmo; b), a referência ao ‘grande Henrique’, que só pode ser D. Afonso Henriques (e não o cardinal Infante)” (*Op.cit.*, p.58). Sobre o verso, Lapa comenta “As dúvidas que se têm suscitado sobre este verso ficam inteiramente liquidadas. O ‘grande Henrique’ é efetivamente o conde de Borgonha D. Henrique, pai de D. Afonso Henriques. Era caonsiderado (sic) o “númen tutelar da Monarquia (sic)”, como se lê num soneto de Gonzaga. Caldas Barbosa, numa poesia à Estátua Equestre, também escreveu: “Não é do *grande Henrique*, ó caminhante/ ou de um dos seis Afonsos a figura” (*Op.cit.*, p.34).

⁵⁰¹ Norberto e Carvalho editam “fado” em minúsculas.

⁵⁰² Norberto e Carvalho editam “No pulso invicto”, em vez de “do pulso invicto”.

⁵⁰³ Em Norberto e Carvalho, lemos “experimentareis”, sem a contração.

⁵⁰⁴ Em Norberto e Carvalho, havia outra estrofe entre este verso e o que o segue na edição de Lapa. A transcrevemos a seguir, modernizando a ortografia:

“Esses partidos morros e escavados,
 Que enchem de horror a vista delicada
 Em soberbos palácios levantados
 Desde os primeiros anos empregada,
 Negros e extensos bosques tão fechados,
 Que até ao mesmo sol negam a entrada,
 E do agreste país habitantes
 Bárbaros homens de diversas cores,” (1865, p.255; 1956, p.53).

Sobre isso, Lapa comenta: “Depois destes versos, Parn., Norb. e Carv. trazem a seguinte estrofe, que efetivamente nada acrescenta ao sentido, antes parece perturbá-lo, devendo ser uma interpolação estranha. (...) Decidimos pois banir esta oitava, como de pessoa realmente alheia à composição” (*Op.cit.*, p.34).

⁵⁰⁵ Em Norberto e Carvalho, lemos “Do seio de delícias”, em vez de “do seio das delícias”.

⁵⁰⁶ Norberto e Carvalho imprimem “louro” em vez de “loiro”.

“Aqueles serras na aparência feias,⁵⁰⁷
– dirá José – oh quanto são formosas!⁵⁰⁸

Elas conservam nas ocultas veias
a força das potências majestosas;
têm as ricas entranhas todas cheias (45)
de prata, oiro e pedras preciosas;⁵⁰⁹
aquelas brutas e escalvadas serras⁵¹⁰
fazem as pazes, dão calor às guerras.

“Aqueles matos⁵¹¹ negros e fechados,
que ocupam quase a região dos ares, (50)
são os que, em edifício respeitados,
repartem raios pelos crespos mares.
Os coríntios palácios levantados,
dóricos templos, jônicos altares, (55)
são obras feitas desses lenhos duros,
filhos desses sertões feios e escuros.

“A c’roa de oiro⁵¹², que na testa brilha,
e o cetro, que empunha na mão justa
do augusto José a heroica filha,
nossa rainha soberana augusta; (60)
e Lisboa, da Europa⁵¹³ maravilha,
cuja riqueza todo o mundo assusta,⁵¹⁴
estas terras a fazem respeitada,
bárbara terra, mas abençoada.

“Estes homens de vários acidentes, (65)
pardos e pretos, tintos e tostados,
são os escravos duros e valentes,

⁵⁰⁷ Em Norberto, o verso se grafa como aqui, mas sem as aspas iniciais. Carvalho acrescenta um acento grave a “Aqueles”. Nos dois editores, fica evidente que o discurso direto se inicia apenas após a fórmula “Dirá José,” no verso seguinte. A ausência de acento em Norberto torna o primeiro verso um pouco obscuro. Lapa, por sua vez, prefere iniciar o discurso direto já no primeiro verso da estrofe.

⁵⁰⁸ Norberto e Carvalho imprimem uma exclamação após a interjeição “Oh”. Além disso, Carvalho encerra o discurso direto ao fim deste mesmo verso, o que não parece ser muito adequado.

⁵⁰⁹ Lemos em Norberto e Carvalho: “De prata e ouro, e pedras preciosas;”.

⁵¹⁰ Em Norberto e Carvalho, não lemos o “e” entre “brutas” e “escalvadas”.

⁵¹¹ Norberto e Carvalho imprimem “morros” em vez de “matos”. Lapa segue a leitura do *Almanak*, comentando que “A lição de Alm. é, sem dúvida, a original, porque se trata de florestas cerradas, donde se extraía a madeira para os navios e construção de edificios” (*Op.cit.*, p.35).

⁵¹² Em Norberto e Carvalho, lemos “ouro” em vez de “oiro”.

⁵¹³ Lemos em Norberto e Carvalho “de Europa”, em vez de “da Europa”.

⁵¹⁴ Em Norberto e Carvalho, lê-se “a todo o mundo”, em vez de “todo o mundo”.

aos penosos trabalhos⁵¹⁵ costumados:
 Eles mudam aos rios as correntes,
 rasgam as serras, tendo sempre armados
 da pesada alavanca e duro malho
 os fortes braços feitos ao trabalho.

(70)

“Porventura, senhores, pôde tanto⁵¹⁶
 o grande herói, que a antiguidade aclama,
 porque aterrou a fera de Erimanto,
 venceu a Hidra com o ferro e chama?
 Ou esse a quem a tuba grega o canto
 fez digno de imortal e eterna fama?
 Ou inda o macedônico guerreiro,
 que soube subjugar o mundo inteiro?

(75)

(80)

“Eu só pondero que essa força armada,
 debaixo de acertados movimentos,
 foi sempre uma com outra disputada
 com fins correspondentes aos intentos.
 Isto que tem co’a força disparada
 contra todo o poder dos elementos,
 que bate a forma da terrestre esfera,
 apesar duma vida a mais austera?⁵¹⁷

(85)

“Se o justo e útil⁵¹⁸ pode tão somente
 ser o acertado⁵¹⁹ fim das ações nossas,
 quais se empregam, dizei, mais dignamente
 as forças destes ou as forças vossas?
 Mandam a destruir a humana gente
 terríveis legiões, armadas grossas;
 procurar o metal, que acode a tudo,
 é destes homens o cansado estudo.

(90)

(95)

⁵¹⁵ Em Barbosa, Norberto e Carvalho, lemos “serviços”, em vez de “trabalho”. Lapa segue a leitura do *Almanak* e do *Jornal Poético* e comenta “A correção [dos outros editores] seria motivada pela presença de *trabalho* no v.72” (*Op.cit.*, p.36).

⁵¹⁶ Carvalho retoma o discurso direto ao início deste verso.

⁵¹⁷ Sobre esta estrofe, Lapa comenta: “Depois de citar o grande esforço dos trabalhos de Hércules, dos de Ulisses e das conquistas de Alexandre, fixa-se no esforço da guerra e pondera que se não compara com o trabalho do mineiro, que consegue modificar a forma da terra” (*Op.cit.*, p.36).

⁵¹⁸ Em Norberto e Carvalho, lemos “o justo e o útil”, em vez de “o justo e útil”. Sobre isso, Lapa comenta que a versão dos outros editores “não parece bem, dada a forma verbal *pode*, no singular” (Idem).

⁵¹⁹ Em Norberto e Carvalho, lemos “ser o acertado”, em vez de “ser o acertado”.

“São dignos⁵²⁰ de atenção...” Ia dizendo⁵²¹
 a tempo que chegava o velho honrado⁵²²,
 que o povo reverente vem benzendo
 do grande Pedro co⁵²³ poder sagrado; (100)
 e já o nosso herói nos braços tendo,
 o breve instante em que ficou calado,
 de amor em ternas lágrimas desfeito,
 estas vozes tirou do amante peito:

“Filho, que assim te chamo⁵²⁴, filho amado, (105)
 bem que um tronco real⁵²⁵ teu berço enlaça,
 porque foste por mim regenerado
 nas puras fontes da primeira graça⁵²⁶;
 debes o nascimento ao pai honrado,
 mas eu de Cristo te alistei na praça; (110)
 e estas mãos, por favor de um Deus eterno⁵²⁷,
 te restauraram⁵²⁸ do poder do Inferno⁵²⁹.

“Amado filho meu, torna a meus braços,
 permita o Céu⁵³⁰ que a governar prossigas,
 seguindo sempre de teu pai os passos, (115)
 honrando as suas⁵³¹ paternais fadigas.
 Não receies⁵³² que encontres embaraços
 aonde⁵³³ quer que o teu destino sigas,
 que ele pisou por todas estas terras

⁵²⁰ Em Norberto e Carvalho, lemos “dignas”, em vez de “dignos”.

⁵²¹ Entre esta estrofe e a anterior, há um erro de espaçamento em Lapa (*op. cit.*, p.37), que faz com que elas figurem como uma única estrofe. O corrigimos aqui. Sobre este verso: Carvalho finaliza o discurso direto no mesmo ponto que Lapa. Norberto, é provável que também o faça; no entanto, ele abre esta estrofe com aspas, procedimento que não foi adotado em nenhuma das outras estrofes que, supostamente, configurariam um discurso direto. Há, assim, uma leve confusão sobre os limites desse discurso em sua edição, que pode ter levado Carvalho a adotar essa divisão pouco ortodoxa, comentada acima.

⁵²² Lapa comenta “o velho honrado. É o bispo de Mariana, D. Domingos da Encarnação Pontével, com quem o Governador tinha relações muito amigáveis” (*Op.cit.*, p.37).

⁵²³ Em Norberto e Carvalho, lemos “com o”, em vez de “co”.

⁵²⁴ Em Norberto e Carvalho, lê-se “falo”, em vez de “chamo”.

⁵²⁵ Em Norberto e Carvalho, lê-se “trono”, em vez de “tronco”. Essa lição é “indubitavelmente errônea”, segundo Lapa (*Op.cit.*, p.37).

⁵²⁶ Norberto e Carvalho imprimem “fontes de primeira graça”, em vez de “fontes da primeira graça”.

⁵²⁷ Norberto e Carvalho editam “superno” em vez de “eterno”.

⁵²⁸ Lapa comenta que, por encontrarmos “restaurarão” grafado no *Almanak*, em Barbosa e Norberto, “podia pensar-se no futuro; mas falhava o ritmo do verso” (Idem). Pela experiência de leitura dos manuscritos e impressos editados nesta dissertação, nos parece que o futuro não seria uma opção, já que o til é usado exclusivamente para indicar a nasalização, sendo função do acento agudo marcar a tonicidade da palavra.

⁵²⁹ Em Norberto e Carvalho, lemos “inferno” grafado em minúsculas.

⁵³⁰ Em Norberto e Carvalho, “céu” está grafada em minúsculas.

⁵³¹ Em Norberto e Carvalho, lemos “algumas”, em vez de “as suas”. Sobre essa lição, Lapa afirma que “suporia uma restrição imprópria do louvor rasgado do bispo” (Idem).

⁵³² Norberto e Carvalho imprimem “receio” em vez de “receies”.

⁵³³ Norberto e Carvalho editam “Por onde”, em vez de “aonde”.

matos, rios, sertões, morros e serras. (120)

“Valeroso, incansável, diligente
no serviço real⁵³⁴, promoveu tudo
já nos países do Puri⁵³⁵ valente,
já nos bosques do bruto Boticudo;
sentiram todos sua mão prudente (125)
sempre debaixo de acertado estudo;
e quantos viram seu sereno rosto
lhe obedeceram por amor, por gosto.

“Assim confio o teu destino seja,
servindo a pátria e aumentando o Estado, (130)
zelando a honra da Romana Igreja,
exemplo ilustre de teus pais herdado;
permita o Céu que felizmente veja
quanto espero de ti desempenhado.
Assim, contente, acabarei meus dias; (135)
tu honrarás as minhas cinzas frias.”

Acabou de falar o honrado velho,
com lágrimas as vozes misturando.
Ouviu o nosso herói o seu conselho,
novos projetos sobre os seus formando: (140)
propagar as doutrinas do Evangelho,
ir aos patrícios seus civilizando;
aumentar os tesouros da Reinante⁵³⁶
são seus disvelos⁵³⁷ desde aquele instante.

Feliz governo, queira o Céu sagrado (145)
que eu chegue a ver esse ditoso dia,
em que nos torne o século doirado⁵³⁸
dos tempos de Rodrigo e de Maria⁵³⁹;
século que será sempre lembrado
nos instantes de gosto e de alegria, (150)
até os tempos, em que o Destino⁵⁴⁰ encerra,
de governar José a pátria terra.

⁵³⁴ Norberto e Carvalho editam “Do serviço real”, em vez de “no serviço real”.

⁵³⁵ Lemos em Norberto e Carvalho “Pori”, em vez de “Puri”.

⁵³⁶ Em Norberto e Carvalho, “reinante” é grafada com minúsculas.

⁵³⁷ Norberto e Carvalho imprimem “desvelo”.

⁵³⁸ Norberto e Carvalho imprimem “dourado”.

⁵³⁹ Lapa afirma que “Maria” faz “referência à esposa do Governador, D. Maria José Ferreira de Eça e Bourbon, muito festejada em poesias de Cláudio Manuel da Costa” (*Op.cit.*, p.38).

⁵⁴⁰ Em Norberto e Carvalho, “destino” é grafada com minúsculas.

24.⁵⁴¹

Amada filha, é já chegado o dia,
em que a luz da razão, qual tocha acesa,
vem conduzir a simples natureza, (03)
é hoje que o teu mundo principia.

A mão que te gerou teus passos guia,
despreza ofertas de uma vã beleza, (06)
e sacrifica as honras e a riqueza
às santas leis do filho de Maria.⁵⁴²

Estampa na tua alma⁵⁴³ a caridade (09)
que amar a Deus, amar aos semelhantes,
são eternos preceitos da verdade.

Tudo o mais são ideias delirantes; (12)
procura ser feliz na eternidade,
que o mundo são brevíssimos instantes.

⁵⁴¹ Norberto imprime este soneto sob o número “XII”, com a seguinte didascália: “A Maria Iphigenia/ Em 1786, quando completava sete annos de idade” (*Op.cit.*, p.197). Sobre esse poema, lemos em Norberto o seguinte comentário: “Por sua parte não era o coronel Ignacio José de Alvarenga Peixoto menos empenhado no cultivo das faculdades intellectuaes de sua filha. Logo aos sete annos gravou-lhe n’alma os mais bellos e sublimes preceitos da caridade pura e santa emanada do christianismo. (...) Salutares conselhos, que encerravão tambem em si uma como prophesia, que tinha de cumprir-se!” (1865, p.34). Carvalho exclui este soneto de sua edição, alegando que “a simples leitura do seu texto demonstra não se tratar de obra de Alvarenga Peixoto. Não há nele as alusões mitológicas inevitáveis em toda a poesia de Alvarenga. Sendo Peixoto um devoto fascinado da beleza, das honrarias e da fortuna, muito difficilmente poderia ser autor de versos em que se aconselha o desprezo pela ‘vã beleza’ e o sacrificio das *honras* e da *riqueza*. As expressões ‘santas leis do Filho de Maria’, ‘ternos preceitos da verdade’, etc., também são totalmente impróprias de Inácio José de Alvarenga Peixoto” (1956, pp.12-13). Então, propõe que a autora do soneto seja D. Bárbara Heliodora, “autora das sextilhas ‘Conselhos aos meus filhos’, vasadas no mesmo espirito moralista do soneto”, e complementa: “O autor da presente edição está certo de cometer um ato de comezinha justiça, ao devolver a Bárbara Heliodora o soneto por ela escrito” (Idem). Lapa considera improcedentes as razões de Carvalho, pois “há efetivamente em Alvarenga Peixoto poesias que não contêm alusões mitológicas, aliás, descabidas num ato religioso, que seria o da primeira comunhão. O homem, e sobretudo o poeta, é um ser muito complicado, um ‘fingidor’, que diz as coisas mais extraordinárias, em acordo ou desacordo com o que julga pensar e sentir” (1960, p.LVIII). Depois, acrescenta o seguinte comentário em nota ao soneto: “A atmosfera do soneto parece ser a da primeira comunhão da filha do poeta, que, embora acusado de ‘ateísta’, se deixou empolgar pela cerimônia religiosa e se desentranhou em pensamentos cristãos sobre a vida” (*Op.cit.*, p.39).

⁵⁴² Lemos o seguinte comentário de Lapa a esta estrofe: “Efetivamente, Alvarenga externa aqui conceitos que esteve longe de praticar, ele que tanto apego tinha à honra e à riqueza; mas isso não significa que, naquele momento, ele não fosse sincero” (Idem).

⁵⁴³ Em Norberto, lemos “tu’alma”, em vez de “tua alma”.

25.⁵⁴⁴

De meio corpo, nu, sobre a bigorna,
os ferros malhe o imortal Vulcano,
que hão-de ir contar ao derradeiro ano⁵⁴⁵ (03)
o nome de um herói que a pátria adorna.⁵⁴⁶

Suntuoso passeio⁵⁴⁷ em parte a orna⁵⁴⁸;
vistoso cais⁵⁴⁹ enfreia o Oceano; (06)
e na praça um colosso⁵⁵⁰, altivo e ufano,
as frescas águas pelo povo entorna.

Estas, grande senhor, memórias vossas, (09)
que ficam na cidade⁵⁵¹ eternizadas,
também o ficam nas memórias nossas;

E as línguas, por Vulcano temperadas, (12)
hão-de entranhar em duras pedras grossas
de vosso nome as letras respeitadas.

⁵⁴⁴ Em Norberto, que primeiro edita o poema, que lhe foi cedido por seu amigo Carlos Augusto de Sá (1865, p.11), este poema aparece com o número “X” sobrescrito, acompanhado da seguinte didascália: “A Luiz de Vasconcellos e Souza/ Vice-Rei do Estado do Brasil” (1865, p.193). Norberto afirma ter um manuscrito “escripto pela propria mão do autor, segundo julgo pelo conhecimento que tenho de sua lettra” (1865, p.72), infelizmente não encontrado por nós. Adiante, faz o seguinte comentário: “Antonio José escrevia no fim de suas comédias as *Declarações de fé*. Alvarenga Peixoto compunha sonetos taes e quejandos. O que é certo é que a nenhum d’elles aproveitou o expediente. Não se acreditou nem na fé do judeu, nem na fidelidade do inconfidente. Um subio á fogueira, o outro partio para o desterro! A côrte de Lisboa era tão incredula!...” (1865, p.73). Carvalho o edita como vigésimo-primeiro em seu livro, mantendo a didascália proposta por Norberto. Lapa, por sua vez, faz a seguinte nota: “Dedicado a celebrar as obras públicas realizadas pelo vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa na cidade do Rio de Janeiro: o Passeio Público, o cais e chafariz na moderna Praça 15. J. Norberto supõe que o soneto tivesse sido feito em alguma visita que Alvarenga tivesse feito ao vice-rei, que o havia de encerrar pouco depois na Ilha das Cobras. Pode ser; mas também é lícito considerá-lo feito já no próprio cárcere e destinado, como outras composições suas, a captar-lhe a benevolência. A dar-se a hipótese de Norberto, o autor teria vindo ao Rio, em 1788, assistir à despedida do ex-governador Luís da Cunha Meneses, o que aliás se deduz da sua correspondência” (1960, p.40).

⁵⁴⁵ Lapa indica que “ao derradeiro ano” deve ser lido como “até ao fim do mundo” (Idem).

⁵⁴⁶ Lapa anota sobre esta estrofe: “Alvarenga estava obcecado pela ideia de erigir estátuas aos heróis de cujos favores necessitava; a não ser que o olímpico ferreiro estivesse apenas a fazer as letras para o chafariz, de que tratam os versos 12 a 14” (Idem).

⁵⁴⁷ Norberto anota: “O passeio publico do Rio de Janeiro, construido sobre um pantano, que empestava os arredores” (1865, p.267). Carvalho repete essa informação em nota.

⁵⁴⁸ Lapa indica que “em parte a orna” deve ser entendido como “numa parte, num lugar dessa mesma pátria, que é o Rio de Janeiro” (1960, p.40).

⁵⁴⁹ Lemos a seguinte nota em Norberto: “O caés do largo do Carmo, hoje largo do Paço” (1865, p.267).

⁵⁵⁰ Norberto comenta: “O chafariz que adorna o largo do Paço” (Idem). Carvalho repete a informação.

⁵⁵¹ Norberto adiciona a seguinte nota: “Cidade do Rio de Janeiro, em cujo aformoseamento se desvelarão os vice-reis conde de Bobadella, marquez de Lavradio e Luiz de Vasconcellos e Souza. Sem duvida foi este soneto feito por ocasião em que o autor viera ao Rio de Janeiro comprimentar o vice-rei, que tão digna hospedagem lhe preparou depois nas masmorras da fortaleza da ilha das Cobras” (1865, pp.267-268).

26.⁵⁵²

Segue dos teus maiores,
 ilustre ramo, as sólidas pisadas;
 espalha novas flores
 sobre as suas ações, grandes e honradas;
 abre da tua mão da glória o templo, (05)
 mas move o braço pelo seu exemplo.

A herdada nobreza
 aumenta, mas não dá merecimento;⁵⁵³
 dos heróis a grandeza
 deve-se ao braço, deve-se ao talento; (10)
 e assim foi que, acalcando o seu destino,
 deu leis ao mundo o cidadão de Arpino⁵⁵⁴.

Abre-te a nova terra⁵⁵⁵
 para heroicas ações um plano vasto;
 ou na paz ou na guerra (15)

⁵⁵² Esta é a terceira ode editada por Norberto, e vigésimo quinto poema de sua edição, acompanhada pela didascália “Fragmento”. Ao fim da ode, acrescenta quatro linhas pontilhadas indicando que a composição não está finalizada (1865, pp.241-243). Em seu texto introdutório, Norberto comenta: “Reuni a esta collecção os fragmentos de uma ode, notavel pela importancia que lhe derão os juizes da devassa que se procedeu em Minas-Geraes. A poesia, pelos seus laivos de revolucionaria, veio a merecer as honras de ser apensa á mesma devassa, sorte que infelizmente não tiveram as demais producções do autor, o que por certo concorreria para quebrar a aridez de tão tediosa peça official, além do serviço que prestava á gloria do poeta e á posteridade” (1865, pp.12-13). Carvalho, por sua vez, a exclui de sua edição; em sua introdução, comenta: “A presente edição reproduzi a de Norberto, com a omissão de duas poesias nela incluídas com irrecusável impropriedade: os ‘Conselhos aos Meus Filhos’ (...) e um fragmento de ode apreendido pelos meirinhos entre os papéis do poeta, e juntado aos autos da devassa como documento. Não se tratando de composição literária concluída e revista pelo autor, não parece legítimo nem mesmo útil que a mesma figure no remanescente de sua obra definitiva” (1956, p.12). Essa decisão é censurada por Lapa em seu “Prefácio”, que afirma: “Não se pode arrear de qualquer edição um documento literário desses, sob o pretexto de estar incompleto e emendado pelo autor, não se sabendo afinal qual a forma definitiva. Trata-se do único autógrafo literário de Alvarenga, e isso já lhe confere valor excepcional; as correções do autor documentam o seu trabalho de estilo e podem levar-nos aos princípios da sua arte literária. Além disso, a composição tem inegavelmente caráter pré-revolucionário, o que os juizes da Inconfidência sentiram perfeitamente, fazendo-a incorporar no processo como carga contra o autor” (1960, pp.LVII- LVIII). Em nota ao poema, Lapa repete algumas dessas informações, acrescentando que “segundo se tira do próprio texto, a ode era dirigida ao visconde de Barbacena, Luís Antônio Furtado de Castro do Rio de Mendonça, havendo nela uma alusão clara às agitações que precederam imediatamente a sua administração. É possível que a poesia fosse escrita nos princípios de 1789” (1960, p.41). Tanto Lapa quanto Norberto indicam, em notas, as emendas feitas por Alvarenga nesse manuscrito. Para evitar o enfado ao leitor, mantivemos as anotações de Lapa sobre isso, embora reconheçamos aqui a importância que teve Norberto ao incluí-las em sua edição.

⁵⁵³ Sobre os dois primeiros versos desta estrofe, Lapa comenta: “Lugar-comum da literatura do tempo, dirigido contra os privilégios de casta. A mesma ideia e a mesma forma aparecem em João Xavier de Matos: ‘que a herdada nobreza/ sem virtude não dá merecimento’ (Rimas, II (1827), 120)” (Idem).

⁵⁵⁴ Norberto escreve “Alpino” em vez de “Arpino”. Sobre este verso e o anterior, Lapa comenta: “Alusão a Cícero, natural de Arpino e descendente de uma família equestre. O seu talento havia de o elevar aos mais altos cargos da administração romana” (1960, pp.41-42).

⁵⁵⁵ Em Norberto, “nova terra” encontra-se em itálico.

orna os triunfos teus de um novo fasto;
faze servir aos Castros e aos Mendonças
malhados tigres, marchetadas onças.

Não há bárbara fera
que o valor e a prudência não domine.⁵⁵⁶ (20)

Quando a razão impera,
que leão pode haver que não se ensine?
E o forte jugo, por si mesmo grave,
a doce mão que o põe o faz suave.

Que fez a Natureza⁵⁵⁷ (25)
em por neste país o seu tesouro,⁵⁵⁸
das pedras na riqueza,
nas grossas minas abundantes de ouro,
se o povo miserável?... Mas que digo:
povo feliz, pois tem o vosso abrigo!⁵⁵⁹ (30)

Já sobre os densos ares
horrenda tempestade alevantada⁵⁶⁰
abre o seio dos mares
para tragar a nau despedaçada...
Porém destro piloto⁵⁶¹ arreia o pano, (35)
salva o perigo e remedeia o dano.⁵⁶²

Assim a grande augusta,
que vê o mal com ânimo paterno,
em mão prudente e justa⁵⁶³
vem colocar as rédeas do governo:⁵⁶⁴ (40)
eu vejo a nau, já do perigo isenta,

⁵⁵⁶ Lapa adiciona um comentário a este verso: “Escrevera em primeira redação: ‘que a *razão* e a prudência não domine’. Impunha-se a emenda, para não repetir a palavra *razão*” (1960, p.42). A emenda foi feita pelo próprio poeta.

⁵⁵⁷ Em Norberto, “natureza” está grafada em minúsculas.

⁵⁵⁸ Lapa adiciona o seguinte comentário a este verso e ao que o antecede: “O autor escrevera antes: ‘Pródiga, a Natureza/ fundou neste país o seu tesouro’. Depois, antes ainda de escrever o v.29, emendou como está no texto. De contrário, só caberia dizer, num tom de pungente lamentação: ‘E o povo miserável!’”. (1960, p.42)

⁵⁵⁹ Em Norberto, a pontuação deste verso e do que o antecede é um tanto diferente, alterando um pouco o sentido e a leitura do texto. Lemos “Se o povo miserável?..... Mas que digo!/ Povo feliz, pois tem o vosso abrigo.”.

⁵⁶⁰ Sobre esses dois versos iniciais da estrofe, Lapa comenta: “Estes dois versos tiveram antes duas redações. A primeira: ‘Qual formada nos ares/em densa nuvem grossa tempestade’; a segunda: ‘Qual sobre os densos ares/ horrenda tempestade já formada’. O advérbio *já*, que aparece discretamente na 2ª redação, torna-se fundamental na 3ª para exprimir a iminência do perigo e a prontidão do socorro” (1960, p.42).

⁵⁶¹ Em Norberto, lemos “Porém destro o piloto”.

⁵⁶² Sobre os dois versos que encerram esta estrofe, Lapa comenta: “Estes versos aludirão à suspensão da derrama, que fez abortar a conjura” (1960, p.42).

⁵⁶³ Lapa faz a seguinte nota a este verso: “*numa mão sábia e justa* em 1ª redação” (Idem).

⁵⁶⁴ A este verso, Lapa adiciona a nota: “Antes escrevera: ‘eu vejo a nau já livre da tormenta’” (Idem).

buscar o potro livre da tormenta.

A vós, florente ramo,
meus versos mal limados⁵⁶⁵ dirigia

.....

⁵⁶⁵ Norberto imprime “mal rimados”. Lapa opta pela lição do autógrafo.

27.⁵⁶⁶

Que⁵⁶⁷ mal se mede dos heróis a vida
pela série dos anos apressados!
Muito vive o que emprega os seus cuidados (03)
em ganhar nome e fama esclarecida.

Em vão, dobrando os passos, atrevida,
chega a morte cruel, e os negros fados: (06)
quem viveu para a⁵⁶⁸ glória tem gravados
seus dias sobre esfera mais luzida.

Jaz o ilustre Marquês! As tristes Dores⁵⁶⁹ (09)
espalharam⁵⁷⁰ com o respeito mais profundo
na fria urna estas piedosas flores:

“Breve a vida lhe foi; mas, sem segundo, (12)
o seu nome imortal entre os maiores
será sempre saudoso à pátria e ao mundo.”⁵⁷¹

⁵⁶⁶ É um dos poemas que Norberto edita pela primeira vez, graças à colaboração de seu amigo Carlos Augusto de Sá (1865, p.11). Em Norberto, este soneto é impresso sob o número “IX”, acompanhado da seguinte didascália: “À morte do mesmo Marquez” (1865, p.191). O poema forma um subconjunto intracodiciliar com os dois sonetos que o antecedem, cujos *incipiunt* são “Honradas sobras dos maiores nossos” (figura em Lapa sob o número 19), e o intermediário, “Se armada a Macedônia ao Indo assoma” (em Lapa, número 16). Sobre a função das didascálias em códices desta natureza, Cf. Hansen et Moreira, 2013, pp. 169-178. Em Carvalho, este é o décimo-terceiro poema, mantendo a didascália e o subconjunto encontrados em Norberto. Lapa, por sua vez, o edita a partir de um manuscrito do arquivo pessoal da casa do Lavradio, que seria acompanhado da seguinte didascália: “Coroa poética à morte do 2º Marquês de Lavradio, exposta por ocasião das exéquias que lhe fizeram no Rio, em agosto de 1790” (1960, p.43). Segundo Lapa, esse manuscrito “nos dá a boa leitura”.

⁵⁶⁷ Em Norberto e Carvalho, lemos “Quão”, em vez de “Que”.

⁵⁶⁸ Em Norberto e Carvalho, lemos “Que vivem por a”, em vez de “Quem viveu para a”. Segundo Lapa, a versão dos dois editores “é totalmente incompreensível” e, por isso, é corrigida pela do manuscrito citado acima, que “dá-nos o verdadeiro texto” (1960, p.43).

⁵⁶⁹ Em Norberto, lemos “dores” em minúsculas e com acento grave sobre o “o”.

⁵⁷⁰ Em Norberto e Carvalho, lemos “Espalham”, em vez de “Espalharam”.

⁵⁷¹ Norberto utiliza trechos deste terceto para construir a epígrafe relativamente engenhosa de sua edição dos poemas, que fica assim: “Breve a vida lhe foi, mas... .. / O seu nome immortal..... / Será sempre saudoso á pátria e ao mundo!” (1865, p.171).

28.⁵⁷²

Oh, que sonho, oh, que sonho eu tive nesta⁵⁷³
 feliz, ditosa, sossegada sesta!⁵⁷⁴
 Eu vi o Pão d'Açúcar⁵⁷⁵ levantar-se,
 e no meio das ondas transformar-se
 na figura do Índio mais gentil,⁵⁷⁶ (05)
 representando só todo o Brasil.
 Pendente a tiracol de branco arminho,
 côncavo dente de animal marinho
 as preciosas armas lhe guardava:
 era tesouro e juntamente aljava. (10)
 De pontas de diamante eram as setas,
 as hastes de ouro⁵⁷⁷, mas as penas pretas;
 que o Índio valeroso, ativo e forte,
 não manda seta em que não mande a morte.
 Zona de penas de vistosas cores, (15)
 guarnecida de bárbaros labores,
 de folhetas e pérolas pendentes,
 finos cristais, topázios transparentes,
 em recamadas peles de saíras,
 rubins, e diamantes e safiras, (20)
 em campo de esmeralda escurecia
 a linda estrela que nos traz o dia.

⁵⁷² Norberto imprime este poema em seção intitulada "Cantata", como vigésimo-sexto poema de sua edição, sob a didascália "O Sonho" (1865, p.247). Carvalho adota a mesma didascália e, em sua edição, este é o décimo oitavo poema impresso (1956, p.44). Em Norberto, lemos o seguinte comentário: "*O Sonho* é uma cantata que veio à luz da imprensa na coleção do conego Januario da Cunha Barbosa. Corria, porém, pela mão dos curiosos, transfigurado em repetidas cópias, e poeta houve que pensou, talvez, que já mais se publicasse a poesia de Alvarenga Peixoto, e por isso se apropriou do seu pensamento e imagens, cometendo publicamente um plágio vergonhoso, como ainda o praticou por ali muito a seu salvo as gralhas literárias. Tal e por sem dúvida a ode publicada em 1822, sete anos antes da poesia original, sob o título: *O Brasil visto em sonho e no antigo traje agradecendo ao príncipe regente o haver-se declarado seu defensor perpetuo*" (1865, p.13). Norberto, além de transcrever um trecho em que Barbosa afirma ter sido essa cantata escrita no cárcere, como súplica à rainha D. Maria I (1865, p.20), também acrescenta este juízo sobre o poema: "A cantata *O Pão de Açúcar* é idêntica, pelo assumpto, à ode dirigida à rainha D. Maria I; não tem, porém, a elevação e a gravidade d'esta ultima composição; é a mesma linguagem eivada de lisonja de que se serviu o autor no seu segundo depoimento. Traduzio em máos versos o que disse então em pessima prosa" (1865, pp.63-64). Lapa comenta sobre o poema: "O tema é de uma subserviência um pouco rasteira, embora seja um curioso documento de indianismo setecentista. Se a cantata pertence realmente a Alvarenga Peixoto, só na prisão da Ilha das Cobras a poderia ter feito, e então não deixa de ser estranho que houvesse aí 'sestas felizes, ditosas e sossegadas'" (1960, p.44).

⁵⁷³ Norberto imprime este verso com pontuação diferente de Lapa: "Oh! que sonho! oh! que sonho eu tive n'esta". Carvalho segue a pontuação de Norberto excluindo, no entanto, a segunda interjeição.

⁵⁷⁴ Tanto em Norberto, quanto em Carvalho, este verso se encerra com uma interrogação.

⁵⁷⁵ Norberto e Carvalho imprimem "Pão de Açúcar", sem elisão.

⁵⁷⁶ Este verso é impresso "Na figura de um Índio o mais gentil," tanto em Norberto quanto em Carvalho.

⁵⁷⁷ Em Norberto e Carvalho, lemos "hastes d'ouro".

No cocar... oh! que assombro, oh! que riqueza!⁵⁷⁸

Vi tudo quanto pode a natureza:

no peito, em grandes letras de diamante, (25)

o nome da Augustíssima Imperante⁵⁷⁹.

De inteiriço coral novo instrumento

as mãos lhe ocupa, enquanto ao doce acento

das saudosas palhetas, que afinava,

Píndaro Americano assim cantava:⁵⁸⁰ (30)

“Sou vassalo, sou leal:⁵⁸¹

como tal,

fiel, constante,

sirvo à glória da imperante,

sirvo à grandeza real. (35)

Aos Elísios descerei,

fiel sempre a Portugal,

ao famoso vice-rei,

ao ilustre general,

às bandeiras que jurei. (40)

Insultando o fado e a sorte

e a fortuna desigual,

a quem morrer sabe, a morte

nem é morte nem é mal”.

⁵⁷⁸ Em Norberto e Carvalho, lemos uma exclamação após “que assombro”.

⁵⁷⁹ Norberto imprime “augustissima imperante” apenas com minúsculas. Carvalho utiliza as iniciais maiúsculas, também adotadas por Lapa.

⁵⁸⁰ Norberto e Carvalho consideram que este verso marca a divisão entre as duas estrofes que estruturam o poema. Lapa prefere lê-lo como composto de uma única estrofe.

⁵⁸¹ Em Norberto e Carvalho, lemos “ “Sou vassalo, e sou leal,”.

29.⁵⁸²

“Invisíveis vapores,⁵⁸³
da baixa terra contra o Céu erguidos⁵⁸⁴,
não ofuscam do sol os resplendores.

Os padrões erigidos
à fé real nos peitos lusitanos (05)
são do primeiro Afonso conhecidos.

A nós, Americanos,
toca levar⁵⁸⁵ pela razão mais justa
do trono a fé aos derradeiros anos. (10)
Fidelíssima Augusta,
desentranhe um riquíssimo tesouro⁵⁸⁶
do cofre americano a mão robusta.

Se ao Tejo, ao Minho, ao Douro⁵⁸⁷
lhe mostra⁵⁸⁸ um rei em bronze eternizado,
mostre-lhe a filha eternizada em ouro. (15)

⁵⁸² Esta é a segunda ode editada por Norberto, vigésimo-quarto poema de sua edição, encimada pela didascália “A Rainha D. Maria I” (*Op.cit.*, p.233), que também se encontra em Carvalho (*Op.cit.*, p.46), onde esta ode é o décimo nono poema editado. Nos dois editores, esta ode é dividida em tercetos. Lapa prefere outra configuração. Norberto faz o seguinte comentário sobre o poema: “Implorou, pois, em um soneto e uma ode a clemencia da rainha D. Maria I. N’essas poesias brilha o seu estro, e nas estrofes da sua ode transluz o pensamento do engrandecimento da patria no desejo de ver a rainha transpôr o solio lusitano para a America, mudando para o Brasil a séde da grande monarchia portugueza. Talvez a augusta rainha se sorrisse da lembrança do poeta brasileiro, e que entretanto tinha de realizar-se quinze annos depois! Era uma prophesia.” (1865, pp. 56-57). Além de emitir esse comentário, Norberto também transcreve juízos críticos de outros escritores. Ferdinand Wolf é um deles, e lemos: “É surpreendente que o tom das poesias dum homem tão enérgico e tão ativo seja tão tranquilo; suas odes, seus sonetos e suas canções eróticas se distinguem pelo pouco de paixão que as governa e pela observação escrupulosa das regras. Por outro lado, sua ode à rainha D. Maria I prova que era capaz de lançar-se a um voo mais elevado, sobretudo quando o amor da pátria, seus sonhos de independência do Brasil, vêm lhe inspirar. Ele supplica à sua soberana que vá ao Brasil e estenda seus domínios sobre toda a América. Essa poesia sozinha bastaria para que merecesse o título de poeta” (apud. 1865, pp.17-18, tradução nossa). Norberto também transcreve um breve comentário de Barbosa: “Tão eloquente e tão elevado poeta em seus ferros, em tenebrosa masmorra, como no socego de seu gabinete ou no circulo de seus illustrados amigos, ele agradeceu de improviso a graça da rainha, dirigindo-lhe o *Sonho* e a ode que se publicará no primeiro tomo d’esto *Parnaso*...” (apud. 1865, p.20); e de Pereira da Silva: “(...) contém qualquer d’ellas [= de suas odes] linguagem pura, corrente e facil; metrificacão feliz e perfeita; pensamentos dignos e idéas copiosas de inspiração verdadeira e poetica. (...)// De certo que encerra esta ode [= a de D. Maria I] algumas bellezas, quer de dicção, quer de pensamento, e que o bom gosto deve apreciar e guardar na memoria” (apud. 1865, pp.21-22). Sobre esta ode, Lapa comenta “É um apelo à rainha D. Maria I, na boca de um Índio brasileiro, para que fosse visitar os seus vassallos americanos, que teriam vontade de lhe erigir uma estátua. Teria sido feita por 1791, quando o vice rei cessante, Luís de Vasconcelos e Sousa, já estava em Lisboa, e destinava-se a captar as boas graças da soberana, com mira num possível indulto” (1960, p.46).

⁵⁸³ Tanto em Norberto, quanto em Carvalho, inexistem as aspas demarcando o discurso direto do índio. Lapa é o primeiro dos editores a explicitá-lo dessa forma.

⁵⁸⁴ Em Norberto e Carvalho, lemos “contra os céus erguidos”.

⁵⁸⁵ Em Norberto e Carvalho, lemos “toca a levar”. Lapa afirma que esta lição “só se justificaria, se a frase tivesse caráter exclamativo”. (Idem).

⁵⁸⁶ Tanto em Norberto quanto em Carvalho, não lemos o artigo neste verso.

⁵⁸⁷ Em Norberto e Carvalho, lemos “Se o Tejo”, em vez de “Se ao Tejo”.

⁵⁸⁸ Norberto e Carvalho editam “aponta” em vez de “mostra”.

Do trono os resplendores
façam a nossa glória, e vestiremos
bárbaras penas de vistosas cores.

Para nós só queremos
os pobres dons da símplez⁵⁸⁹ natureza, (20)
e seja vosso tudo quanto temos.

Sirva à real grandeza⁵⁹⁰
a prata, o ouro, a fina pedraria,
que esconde destas serras⁵⁹¹ a riqueza.

Ah! chegue o feliz dia, (25)
em que do Mundo Novo⁵⁹² a parte inteira
aclame o nome augusto de Maria.

Real, Real, Primeira!⁵⁹³
Só esta voz na América se escute,
veja-se tremular ãa⁵⁹⁴ bandeira! (30)

Rompam instável sulco
do Pacífico mar na face plana
os galeões pesados de Acapulco.

Das serras da Araucana
desçam nações confusas, diferentes, (35)
a vir beijar as mãos da soberana.

Chegai, chegai, contentes,
não temais dos Pissarros⁵⁹⁵ a fereza
nem dos seus companheiros insolentes.

A Augusta⁵⁹⁶ portuguesa (40)
conquista corações, em todos ama
o soberano autor⁵⁹⁷ da natureza.

Por seus filhos vos chama,⁵⁹⁸
vem pôr termo à nossa desventura
e os seus favores sobre nós derrama. (45)

Se o Rio de Janeiro
só a glória de ver-vos merecesse,

⁵⁸⁹ Nem Norberto, nem Carvalho utilizam essa estranha grafia de “simples”.

⁵⁹⁰ Em Norberto e Carvalho não ocorre crase neste verso.

⁵⁹¹ Em Norberto e Carvalho lemos “terras” em vez de “serras”. Lapa comenta: “O autor refere-se em geral às serras do Brasil e em especial às de Minas, estando, como tudo indica, na Ilha das Cobras, no Rio de Janeiro” (1960, p.47).

⁵⁹² Norberto e Carvalho editam “novo mundo” (em minúsculas) em vez de “Mundo Novo”.

⁵⁹³ Em Norberto e Carvalho, este verso está destacado entre aspas.

⁵⁹⁴ Nem Norberto, nem Carvalho usam essa forma arcaizante.

⁵⁹⁵ Norberto e Carvalho modernizam o nome para “Pizarros”.

⁵⁹⁶ Em Norberto e Carvalho, “augusta” é grafada com minúsculas.

⁵⁹⁷ Em Norberto e Carvalho, “Autor” é grafada com inicial maiúscula.

⁵⁹⁸ Lapa comenta: “Entenda-se: Dá-vos o tratamento de filhos” (Idem).

já era vosso o Mundo Novo⁵⁹⁹ inteiro;
 eu fico⁶⁰⁰ que estendesse
 do Cabo⁶⁰¹ ao mar Pacífico as medidas
 e por fora da Habana⁶⁰² as recolhesse. (50)

Ficavam incluídas
 as terras que vos foram consagradas,
 apenas por Vespúcio conhecidas.
 As cascas enroladas, (55)
 os aromas e os índicos efeitos
 poderão mais que as serras prateadas;
 mas nós, de amor sujeitos,
 prontos vos ofertamos à conquista
 bárbaros braços e constantes peitos. (60)

Pode a Tartária grega
 a luz gozar da russiana aurora,
 e a nós esta fortuna não nos chega?
 Vinde, real Senhora,⁶⁰³
 honrai⁶⁰⁴ os vossos mares por dous⁶⁰⁵ meses, (65)
 vinde ver o Brasil, que vos adora.

Noronhas e Meneses,
 Cunhas, Castros, Almeidas, Silvas, Melos,
 têm prendido o Leão⁶⁰⁶ por muitas vezes.
 Fiai os reais selos (70)
 a mãos seguras,⁶⁰⁷ vinde descansada:
 de que servem dous grandes Vasconcelos?⁶⁰⁸

Vinde a ser coroada
 sobre a América toda, que protesta
 jurar nas vossas mãos a lei sagrada. (75)

⁵⁹⁹ Em Norberto e Carvalho, “mundo novo” é grafada com minúsculas.

⁶⁰⁰ Lapa comenta: “Eu fico = ‘Eu entendo’” (*Op.cit.*, p.48).

⁶⁰¹ Barbosa edita “ao Cabo”. Em BNRJ, lê-se “o Cabo”, enquanto em Évora lemos “do Cabo”. Sobre isso, Lapa comenta que “do Cabo” deve ser a boa lição, pois “O sujeito é Rio de Janeiro, representando o reino do Brasil” (Idem).

⁶⁰² Norberto e Carvalho modernizam “Havana”.

⁶⁰³ Carvalho acrescenta uma vírgula entre “real” e “senhora”, que causa uma leve alteração de sentido no verso. Norberto e Lapa não a empregam.

⁶⁰⁴ Norberto e Carvalho imprimem “honrar”, em vez de “honrai”.

⁶⁰⁵ Carvalho moderniza para “dois” em todas as aparições. Lapa utiliza a forma mais lusitanizada. Além disso, comenta “Dois meses era o tempo normal de uma viagem de Lisboa ao Rio” (Idem).

⁶⁰⁶ Em Norberto e Carvalho, “leão” está grafada em minúsculas. Lapa comenta “‘Leão’ era o nome com que se designava o Oceano, devido às suas fúrias e rugidos” (Idem).

⁶⁰⁷ Norberto e Carvalho imprimem “De mãos seguras”.

⁶⁰⁸ Lapa comenta “Estes dois Vasconcelos são o ex-vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa, que chegou a Lisboa em 18 de setembro de 1790, era já presidente do Conselho da Fazenda, por nomeação de 19 de setembro de 1789, e foi nomeado presidente da Mesa de Desembargo do Paço em 17 de dezembro de 1790; o outro é Tomás de Lima Vasconcelos Nogueira Teles da Silva, visconde de Vila Nova da Cerveira, presidente do Real Erário e ministro dos Negócios do Reino já em 9 de junho de 1790” (1960, pp.48-49).

Vai, ardente desejo,
entra humilhado na real Lisboa,
sem ser sentido do invejoso Tejo.

Aos pés augustos voa,
chora e faz que a mãe, compadecida,
dos saudosos⁶⁰⁹ filhos se condoa. (80)

Ficando enternecida,
mais do Tejo não temas o rigor:
tens triunfado, tens a ação vencida.

Da América o furor (85)
perdoai, grande Augusta⁶¹⁰; é lealdade,
são dignos de perdão crimes de amor.

Perdoe a Majestade⁶¹¹,
enquanto o Mundo Novo⁶¹² sacrifica
à tutelar, propícia divindade⁶¹³. (90)

O príncipe sagrado,
no Pão de Pedra⁶¹⁴, que domina a barra,
em colossal estátua levantado,

veja a triforme garra
quebrar-lhe aos pés Neptuno⁶¹⁵ furioso, (95)
que o irritado sudoeste esgarra⁶¹⁶;

e veja, glorioso,
vastíssima extensão de imensos mares,
que cercam seu império majestoso;⁶¹⁷

honrando nos altares (100)
ũa mão⁶¹⁸, que o faz ver de tanta altura,
ambos os mundos seus, ambos os mares
e a fé mais santa e pura
espalhada nos bárbaros desertos,

⁶⁰⁹ Norberto não utiliza o trema para marcar a diérese. Carvalho e Lapa o grafam como aqui se encontra.

⁶¹⁰ Norberto e Carvalho não utilizam inicial maiúscula em “augusta”.

⁶¹¹ Norberto e Carvalho grafam “majestade” em minúsculas.

⁶¹² Norberto e Carvalho grafam “mundo novo” em minúsculas.

⁶¹³ Tanto Norberto, quanto Carvalho grafam “Divindade” com inicial maiúscula. Lapa comenta, sobre este verso e os onze que o antecedem: “Devemos ver nestes versos a súplica do prisioneiro implorando perdão para si e para os outros encarcerados. O levante de Minas, segundo esta poesia de misericórdia, não teria sido um ato de separatismo, mas um movimento que visaria a enquadrar o Brasil num grande império luso-brasileiro. Esse ‘furor americano’ fora afinal um ‘crime de amor’: devia ser perdoado” (1960, p.49).

⁶¹⁴ Em Norberto e Carvalho, lemos “Do pão da pedra”.

⁶¹⁵ Carvalho moderniza para “Netuno”.

⁶¹⁶ Em Norberto e Carvalho, lemos “esbarra”, em vez de “esgarra”. Lapa comenta: “O termo *esgarra* é uma excelente criação de estilo: ‘o mar furioso que o vento sudoeste *esgarra* contra a penedia’; *esbarra*, adotado por todos os editores, não faz bom sentido” (Idem).

⁶¹⁷ Norberto e Carvalho imprimem “Que cerca o seu império majestoso”.

⁶¹⁸ Em Norberto e Carvalho, lemos “a mão”.

conservada por vós firme e segura. (105)

Sombra ilustre e famosa⁶¹⁹
do grande fundador do luso Império⁶²⁰,
eterna paz eternamente goza.

Num e noutro hemisfério
tu vês os teus augustos descendentes (110)
dar as leis pela voz do Ministério⁶²¹;

e os povos diferentes,
que é impossível quase o numerá-los⁶²²,
vêm a tributar-lhe honra, obedientes.⁶²³

A glória⁶²⁴ de mandá-los (115)
pedem⁶²⁵ ao neto glorioso teu,
que adoram, rei, quer servirão, vassalos.”⁶²⁶

O Índio o pé bateu,
tremeu a terra, ouvi trovões, vi raios,
e de repente desapareceu. (120)

⁶¹⁹ Em Norberto, este verso principia por aspas, indicando que a partir deste ponto devemos entender que se inicia o discurso direto do índio. Carvalho as retira e Lapa as antecipa ao primeiro verso do poema.

⁶²⁰ Em Norberto e Carvalho, “império” está grafada em minúsculas.

⁶²¹ Em Norberto e Carvalho, “ministério” está grafada em minúsculas.

⁶²² Lemos, em Norberto e Carvalho, “enumerá-los”.

⁶²³ Norberto e Carvalho editam “Que vêm a tributar-lhes obedientes;”.

⁶²⁴ Carvalho imprime “honra” em vez de “glória”, como preferem Norberto e Lapa.

⁶²⁵ Em Norberto e Carvalho, lemos “Pede”, em vez de “pedem”.

⁶²⁶ Este verso é lido “Que adoram rei para servir vassalos!” em Norberto (que fecha aspas ao fim deste verso) e em Carvalho.

30.⁶²⁷

A mão que aterra do Nemeu a garra,⁶²⁸
 Atreu, Aquiles, Sofonisba e Fedra
 são assuntos da lira, e nunca medra, (03)
 invejosa dos cisnes, a cigarra.

Tu, onde o vento e o mar a fúria esbarra,
 sem chamas de rubim, facetas de edra⁶²⁹, (06)
 imortal ficarás por mim, ó pedra,
 que ao longe mostras⁶³⁰ de teu rio a barra.

Abrasado entre as chispas na bigorna, (09)
 malha Vulcano, e do trifauce perro⁶³¹
 Brontes a Estígia caldeando entorna.

O grande Castro em bronze, em ouro, em ferro,⁶³² (12)
 por mão de um Deus a tua frente adorna:
 mais durarás do que o Cefás⁶³³ do Serro.

⁶²⁷ Norberto edita este soneto sob o número “XIX” e com a curta didascália “O Pao de Assucar” (*Op.Cit.*, p.211). Em nota, Norberto comenta que “parece ter sido dedicado a D. Rodrigo José de Menezes e Castro, que depois foi conde de Cavalleiros. Confesso que o seu assumpto foi sempre um enigma para mim” (p. 69). Lapa comenta “parece aludir a uma imagem de Cristo aí mandada colocar pelo “grande Castro”, em que talvez se deva ver a pessoa do conde de Resente, D. José de Castro. Se assim é, o soneto teria sido escrito na prisão da Ilha das Cobras” (*Op. cit.*, p.51). Carvalho segue a edição de Norberto, com a mesma didascália, imprimindo o poema como o nono de sua edição (*Op.cit.*, p.30).

⁶²⁸ Em Norberto, este verso é lido da seguinte forma: “A mão, que a terra de Nemen agarra,”. Carvalho reproduz Norberto, apenas alterando o nome para “Nemeu”. Lapa afirma que a leitura correta deve ser “aterra”, pois aí “alude-se à façanha de Hércules, que matou o leão de Nemeia” (Idem).

⁶²⁹ Lapa comenta: “A *edra* era, segundo cremos, a face lisa do diamante” (Idem).

⁶³⁰ Em Norberto, lemos “apontas” em vez de “mostras”, seguindo a errata de Barbosa (1865, p.69).

⁶³¹ Lapa afirma que este verso e o que o antecede devem ser lidos como “e Brontes, caldeando o ferro, entorna sobre o metal a água da Estígia, guardada pelo cão trifauce (Cérbero)” (Idem).

⁶³² Em Norberto, lê-se “O grande Castro d’ouro e bronze e ferro”, rechaçando explicitamente a lição de Barbosa (1865, p.70). Em Carvalho, lemos “O grande Castro em bronze, de ouro e ferro”.

⁶³³ Carvalho comenta sobre esta palavra: “Na edição de 1865 há a palavra ‘sefaz’, desconhecida. Cephas (pedra, em siríaco) foi o nome dado por Cristo a Simão (S. Pedro)” (*Op.cit.*, p.30).

31.⁶³⁴

Não me aflige do potro a viva quina;
da férrea maça o golpe não me ofende;
sobre as chamas a mão se não estende; (03)
não sofro do agulhete a ponta fina.

Grilhão pesado os passos não domina;
cruel arrocho a testa me não fende; (06)
à força perna ou braço⁶³⁵ se não rende;
longa cadeia o colo não me inclina.

Água e pomo faminto não procuro; (09)
grossa pedra não cansa a humanidade;
a pássaro voraz⁶³⁶ eu não aturo.⁶³⁷

Estes males não sinto, é bem verdade; (12)
porém sinto outro mal inda mais duro:
da consorte e dos filhos a saudade!⁶³⁸

⁶³⁴ Esse poema é editado pela primeira vez por Norberto, embora tenha sido mencionado anteriormente por Barbosa, como Norberto indica em nota (1865, p.73). Em Norberto, este soneto vem impresso com o número “XVIII”, acompanhado da seguinte didascália: “A SAUDADE/ Ouvindo ler na cadêa publica da cidade do Rio de Janeiro/ a sua sentença de morte” (1865, p.209). Carvalho o edita como o vigésimo-terceiro poema em sua edição, cortando “A Saudade” da didascália (que chama de título), mas mantendo o restante (1956, p.62). Lapa critica essa didascália (que chama de epígrafe), dizendo “que se não ajusta bem os dizeres do soneto”. Em seguida, acrescenta: “É uma composição inferior, abaixo das possibilidades de Alvarenga Peixoto, que, naquele momento de desgraça, não soube encontrar os acentos de dor que se podiam esperar do seu gênio poético. Parece haver no soneto um eco da lira 73 de Gonzaga, *Se acaso não estou no fundo Averno*” (1960, p.52). Esse soneto moveu a imaginação de seus críticos, que passaram a romancear sua passagem pelo cárcere. Barbosa, citado por Norberto, comenta: “Em suas cadêas Alvarenga Peixoto era mais pungido pela saudade de sua esposa e filhos, que ficavam abysmados nos horrores do seu imfortunio, do que da lembrança de uma desgraça que encurtava os seus dias, parecendo denegrir a sua brilhante reputação. Ele deu provas d’este seu nobre sentimento, quando, sabida a notidia de sua primeira condenação, improvisou o soneto que principia...” (apud. 1865, p.20). Norberto não fica atrás, com seu comentário: “Alvarenga Peixoto curvou-se á espada do algoz e entrou para o oratorio. ‘Ah! exclamou elle abraçando os seus companheiros do martyrio; não sinto a morte a que me condemnão; sinto outro mal ainda mais duro; é a saudade de minha mulher e de meus filhos!’” (1865, pp.57-58).

⁶³⁵ Em Norberto e Carvalho, lemos “À força a perna ou braço”.

⁶³⁶ Norberto e Carvalho editam “O pássaro voraz”.

⁶³⁷ Sobre esta estrofe, Lapa comenta “Aos tormentos da praxe judiciária, descritos com um luxo excessivo e repugnante de pormenores, sucede agora a menção breve dos suplícios famosos da mitologia clássica: o de Tântalo, o de Sísifo e o de Prometeu” (1960, Idem).

⁶³⁸ Norberto edita “– Sinto da esposa e filhos a saudade!”. Carvalho segue a mesma lição de Norberto, mas grafia “saüdade”, para indicar uma suposta necessidade de diérese nesse verso que, na verdade, não existe. Lapa rechaça essa leitura, afirmando que “a repetição por três vezes da palavra *sinto* produz mau efeito no final do soneto” (1960, Idem).

32.⁶³⁹

Eu não lastimo o próximo perigo,
 uma escura prisão⁶⁴⁰, estreita e forte;
 lastimo os caros filhos, a consorte,⁶⁴¹ (03)
 a perda irreparável de um amigo.⁶⁴²

A prisão não lastimo, outra vez digo,
 nem o ver iminente o duro corte;⁶⁴³ (06)
 que é ventura também achar a morte,⁶⁴⁴
 quando a vida só serve de castigo.

Ah, quem já bem depressa acabar vira⁶⁴⁵ (09)
 este enredo, este sonho, esta quimera,⁶⁴⁶
 que passa por verdade e é mentira!

Se filhos, se consorte não tivera,⁶⁴⁷ (12)
 e do amigo as virtudes possuía,⁶⁴⁸
 um momento de vida eu não quisera.⁶⁴⁹

⁶³⁹ Norberto edita este soneto sob o número “XVII” e a seguinte didascália: “A Lástima / Na Masmorra da Ilha das Cobras lembrando-se da família” (1865, p.207). Carvalho o imprime como vigésimo-quinto de sua edição, mantendo a didascália de Norberto, apenas com a exclusão de “A Lástima”, afirmando que “não deve ser de Alvarenga, mas provavelmente de Norberto” (1956, p.64). Lapa indica que sua edição utilizou como base o Ms. 7008 da BNPT (1960, p.53). Assim como acontece no soneto anterior, este poema move a imaginação de Norberto, que o romanceia longamente em seus textos introdutórios: “Já tinha por perdidas as esperanças, e já lhe tardava a morte, que para elle era uma ventura, pois a vida só lhe servia de castigo. Idéa fixa, a imagem dos filhos e da consorte se lhe reproduzia a a todo o instante e por toda a parte. Era o objecto de seus sonhos e de suas visões, era o assumpto de seus pensamentos, era o argumento de seus versos feitos de improviso. Atormentava-o uma lembrança sinistra, que se erguia ante elle como um fantasma envolto em ensanguentadas roupas, trazendo na dextra a lamina de Catão e Bruto. Ah! era o suicidio! Só elle poderia pôr fim a esse sonho, a esse enredo, a essa chimera, que se chama vida, que passa por verdade e que não é mais que uma illusão, uma mentira... mas seus filhos, mas sua esposa lhe apparecião através dos véos vaporosos do delírio, e um suspiro dissipava a sinistra visão.” (1865, pp.55-56).

⁶⁴⁰ Em Norberto e Carvalho, lemos “Nem a escura prisão”. Norberto afirma conservar a versão do manuscrito que serviu de base à *Miscelânea Poética*, de Elias Matos (1865, p.72). Também acrescenta que Matos “diz *parece ser de I. J. de Alvarenga*. Possuo, porém, o manuscrito de que elle se servio com a assignatura do poeta” (Idem).

⁶⁴¹ Em Norberto e Carvalho, lemos “os caros filhos e a consorte”.

⁶⁴² Lapa supõe que “Este amigo deve ser Tomás Antônio Gonzaga, que Alvarenga lamentavelmente comprometeu nas suas declarações perante o juiz” (Idem).

⁶⁴³ Lapa prescreve que “o duro corte = “a morte”, o corte do fio da vida (alusão às Parcas)” (Idem).

⁶⁴⁴ Em Norberto e Carvalho, não se lê o “que” inicial.

⁶⁴⁵ Norberto e Carvalho imprimem “Ah! quão depressa então acabar vira”.

⁶⁴⁶ Em Norberto e Carvalho, o verso se imprime em outra ordem: “Este sonho, este enredo, esta chimera”.

⁶⁴⁷ Norberto e Carvalho editam “Se filhos e consorte não tivera”.

⁶⁴⁸ Lapa comenta “Outra vez a imagem do amigo, como numa obsessão, num remorso. Alvarenga, homem fraco, reconhecia, naquele transe, a coragem exemplar que distinguia Gonzaga” (Idem). Tomamos a liberdade de acrescentar que, caso se opte por uma leitura biográfica deste soneto, parece-nos mais provável que o amigo aqui referido trate-se de Cláudio Manoel da Costa, que teria se suicidado no cárcere.

⁶⁴⁹ Norberto e Carvalho imprimem “Só de vida um momento não quizera”.

33.⁶⁵⁰

A paz, a doce mãe das alegrias,
o pranto, o luto, o dissabor desterra;
faz que se esconda⁶⁵¹ a criminosa guerra, (03)
e traz ao mundo os venturosos dias.

Desce, cumprindo eternas profecias,
a nova geração dos céus à terra; (06)
o claustro virginal se desencerra,
nasce o filho⁶⁵² de Deus, chega o Messias.

Busca um presépio, cai no pobre feno (09)
a mão onipotente⁶⁵³, a quem não custa
criar mil mundos ao primeiro aceno.

Bem dita⁶⁵⁴ sejas, lusitana augusta! (12)
Cobre o mar, cobre a terra um céu sereno,
graças a ti, ó grande, ó sábia, ó justa!⁶⁵⁵

⁶⁵⁰ Em Norberto, este soneto aparece encimado pelo número “V”, com a seguinte didascália: “A Mesma Rainha/ Implorando-lhe a commutação da pena de morte, que lhe fora imposta”, referindo-se a D. Maria de Portugal e criando, assim, uma relação intracodiciliar deste soneto com o que o antecede, cujo *incipit* é “Expõem Teresa acerbas mágoas cruas,” que figura em Lapa sob o número 20, e com o que o sucede, cujo *incipit* é “Por mais que os alvos cornos curve a lua,” que figura em Lapa sob o número 4. Sobre a função das didascálias em códices poéticos, Cf. Hansen et Moreira, 2013, pp. 169-178. Norberto ainda comenta que, em Barbosa, esse poema foi impresso como sendo de Silva Alvarenga, com correção feita no índice das matérias e na errata (1865, pp. 10-11). Em Carvalho, é o vigésimo-quarto poema impresso, não formando qualquer subconjunto. Lemos “À Rainha D. Maria I” onde Norberto escreve “A Mesma Rainha”, e o resto da didascália segue idêntico. Norberto faz o seguinte comentário sobre o contexto de produção desse poema: “Entendeu-se o defensor com os clientes, e Alvarenga Peixoto viu ainda por detrás do patíbulo, que já se erguia para elle e os companheiros de infortunio, sorrir-se a esperança. Implorou, pois, em um soneto e uma ode a clemencia da rainha D. Maria I. N’essas poesias brilha o seu estro (...). (...) Annuio o advogado aos desejos de seu cliente transcrevendo a menor de suas poesias nas paginas da extensa defesa, e apresentando em seus provarás as razões que achou adequadas para implorar a piedade da rainha fidelissima” (1865, pp.56-57). Lapa repete essas informações, complementando que “A referência ao mistério do Natal parece significar que o soneto teria sido composto por alturas de 25 de dezembro de 1791, quando se esperava a sentença” (1960, p.54).

⁶⁵¹ Norberto imprime “s’esconda”.

⁶⁵² Norberto e Carvalho imprimem “Filho”, com inicial maiúscula.

⁶⁵³ Carvalho moderniza para “onipotente”, mas Lapa retorna à lição mais antiga.

⁶⁵⁴ Carvalho edita “Bendita”, mas Lapa retorna a essa versão.

⁶⁵⁵ Lapa comenta “Este verso foi reproduzido num soneto (péssimo) do Pe. Antônio do Couto, publicado por J. Norberto de Sousa Silva na *História da Conjuração Mineira*, Rio, vo. II (1948), pág.283.” (1960, Idem).

34.

Chia de dia pela rua o carro,
 Tine de noute da corrente o ferro;
 Aqui me estruge do soldado o berro, (03)
 Acolá me⁶⁵⁶ ronca do oficial o escarro.

Uns trabalham na cal, outros no barro,
 Fugiu a vadiação, pôs-se em desterro; (06)
 O soldado ali faz justiça ao erro,
 E a cada canto com galés esbarro.

Não há milho, feijão, não há farinha, (09)
 O ronceiro⁶⁵⁷ de medo a tropa arreia,
 A nova lotaria se avizinha.

Vê-se a porta de mendigos cheia, (12)
 E perguntada a causa desta tinha,
 Toda a gente me diz: “ – Faz-se a cadeia”.

⁶⁵⁶ Topa exclui o pronome “me” por dizer que a regência de “roncar” não autorizaria seu uso e que ele causaria problema métrico. Ainda assim, ele indica a sua existência em sua transcrição, transformando-o em objeto de recepção. Por isso o mantivemos aqui.

⁶⁵⁷ Topa marca a exclusão do “n” ao fim da primeira sílaba. Mantivemo-lo aqui pelo mesmo motivo indicado acima.

CONSELHOS A MEUS FILHOS⁶⁵⁸

Meninos, eu vou ditar
 As regras do bem viver;
 Não basta somente ler,
 É preciso ponderar,
 Que a lição não faz saber, (05)
 Quem faz sábios é o pensar.

Neste tormentoso mar
 D'ondas de contradições,
 Ninguém solete feições,
 Que sempre se há de enganar; (10)
 Da caras a corações
 Há muitas léguas que andar

Aplicai ao conversar
 Todos os cinco sentidos,
 Que as paredes têm ouvidos, (15)
 E também podem falar:
 Há bichinhos escondidos,
 Que só vivem de escutar.

Quem quer males evitar
 Evite-lhe a ocasião, (20)
 Que os males por si virão,
 Sem ninguém os procurar,
 E antes que ronque o trovão,
 Manda a prudência ferrar.

⁶⁵⁸ Norberto comenta: “Figurão também n’esta collecção, em ultimo lugar, as sextilhas *Conselhos a meus filhos*. É bem sabido que essa composição impressa no *Parnaso Brasileiro* e attribuida a Alvarenga Peixoto, é antes produção de sua esposa D. Barbara Heliodora, a celebre poetisa, de quem apenas nos restão esses poucos versos” (1865, p.14). Em suas notas, Norberto adiciona longo comentário, que transcrevemos aqui:

“Eis o que a esse respeito já deixei dito nas *Brasileiras celebres*, cap. V, p.190:

‘A poesia que servíra de suave e ligeiro passatempo a D. Barbara Heliodora nos dias de sua infancia, que emprestára uma linguagem divina á innocente expressão dos affectos nos felizes dias de seus amores; a poesia que ficára esquecida durante as lidas domesticas da mulher mãe, cuja felicidade cifrava-se unicamente no bem-estar de seus filhos, na contemplação de sua innocencia, no ver de seus brincos e folguedos, na educação de suas inclinações, no cultivo de seu espirito; a poesia veio de novo accordar-lhe os sons harmoniosos de sua lyra, entornar-lhe nas chagas do coração lanhado e comprimido o balsamo da consolação e da esperança, mitigar-lhe o ardor doce e amargo da saudade, e traduzir seus gemidos, verter seus suspiros em versos sentidos, que se desprendião dos labios com o accento pungente da melancolia.

‘Aquella tremenda provança, que mais tarde tornou Silvio Pellico infiel á politica e desdenhoso de suas seducções, como o amante resentido da offensa de sua amada, trouxe-lhe com a desgraça a experiencia, cujos fructos são sempre amargos; d’ahi esses *conselhos* n’essas elegantes sextilhas, com uma graça, com uma naturalidade difficeis de se imitarem, n’um estylo todo familiar, repletas de annexins que estão nos mostrando o typo dos delatores que tão sanguenta peripécia prepararão a esse drama chamado conjuração mineira.” (1865, pp. 80-81).

Não vos deixeis enganar (25)

Por amigos, nem amigas,

Rapazes e raparigas

Não sabem mais que asnear;

As conversas e as intrigas

Servem de precipitar. (30)

Sempre vos deveis guiar

Pelos antigos conselhos,

Que dizem que ratos velhos,

Não há modo de os caçar:

Não batam ferros vermelhos, (35)

Deixem um pouco esfriar.

Se é tempo de professar

De taful o quarto voto,

Procurar capote roto,

Pé de banco de um bilhar, (40)

Que seja sábio piloto

Nas regras de calcular.

Se vos mandarem chamar

Para ver uma função,

Respondei sempre que não, (45)

Que tendes em que cuidar:

Assim se entende o rifão:

Quem está bem deixa-se estar.

Deveis-vos acautelar

Em jogos de paro e topo, (50)

Promptos em passar o copo

Nas angolinas do azar:

Tais as fábulas de Esopo,

Que vós deveis estudar.

Quem fala, escreve no ar, (55)

Sem pôr vírgulas nem pontos,

E pode quem conta os contos,

Mil pontos acrescentar;

Fica um rebanho de tontos

Sem nenhum adivinhar. (60)

Com Deus e o rei não brincar,

É servir e obedecer,
Amar por muito temer,
Mas temer por muito amar,
Santo temor de ofender (65)
A quem se deve adorar!

Até aqui pode bastar,
Mais havia que dizer;
Mas eu tenho que fazer,
Não me posso demorar, (70)
E quem sabe discorrer
Pode o resto adivinhar.

Considerações Finais

Durante toda esta dissertação, busquei evidenciar a precariedade do discurso hegemônico sobre as letras setecentistas, sobretudo quando se refere à poesia atribuída a Alvarenga Peixoto. Sem intenção de totalizar o levantamento da fortuna crítica sobre o poeta, mencionei aqueles testemunhos que me pareceram mais relevantes para a constituição do cânone dessa recepção e, simultaneamente, para a construção do silêncio que a permeia. Creio ter sido possível demonstrar como esses testemunhos trabalham ativamente na construção de uma ideologia hegemônica do que viria a ser a literatura nacional brasileira e, portanto, como servem a projetos de nação que concorrem entre si durante os séculos XIX e XX. Um trabalho interessante a se fazer seria tentar compreender as diferenças desses diversos projetos de literatura nacional formulados durante esses dois séculos e, a partir dessa compreensão, inferir os diferentes projetos políticos de nação que os historiadores literários adotaram como pressupostos durante esse tempo.

Após esse mapeamento, tentei teorizar sobre as implicações de alguns pressupostos românticos (dentre os quais se destacam a *genuinidade*, a *autenticidade* e a *última vontade autoral*) no processo de desmaterialização teológica do conceito de *obra*. Essa desmaterialização, associada ao processo narcísico de boa parte da filologia, historiografia e crítica literárias, que se recusam a reconhecer os textos estudados como uma alteridade, teriam sido responsáveis, segundo propus, pela manutenção de um discurso ainda hegemônico nesses campos sobre os poemas setecentistas atribuídos a Alvarenga Peixoto.

A edição que produzi é bastante simples, e tem como objetivo apresentar os textos poéticos aos leitores sem muitas intervenções editoriais, para que o leitor possa ter autonomia em seu contato com esses poemas para decidir como prefere interpretá-los. Utilizei critérios cumulativos, em vez de seletivos. Os poemas se repetem na edição tantas vezes quantas se repetem nos arquivos conhecidos; seus trechos truncados são apresentados ao leitor sem correção por meio da colagem de testemunhos. Não me interessou reconstruir um texto ideal “genuíno”, mas apresentar os textos que têm existência material e que foram objetos de recepção e atualização ao longo dos séculos pelos mais variados tipos de leitores. As notas de rodapé buscam facilitar o cotejo entre os testemunhos, sem fornecer juízo de valor sobre as oscilações de sentido percebidas entre os textos. A leitura dessa edição exige um esforço ativo do leitor para lidar com a sua organização, que destoa do que é geralmente localizado em

edições acadêmicas ou comerciais desses poemas. Esse esforço, creio, leva o leitor a forçosamente reconhecer a alteridade dos textos que tem em mãos, pela impossibilidade de lê-los com naturalidade.

O principal objetivo desta dissertação, que espero ter conseguido atingir, foi expor a artificialidade desta proposta. Nada do que se propõe aqui é totalmente inédito, nem surge naturalmente do objeto estudado. As ideias discutidas nestas páginas são fruto de um trabalho de estabelecimento de diálogos entre textos de épocas e campos do saber diversos, valendo-me dos seus conceitos conforme se mostravam úteis à discussão que eu propunha. Certamente este texto não teria sido possível sem os estudos muitas vezes referidos de João Adolfo Hansen, Marcello Moreira, Jaime Ginzburg e Jacques Rancière, além da leitura das doutrinas poéticas setecentistas que tão cuidadosamente me foram apresentadas por Adma Muhana. Todos esses textos foram lidos, tornaram-se objeto de reflexão e foram artificialmente postos em diálogo para que constituíssem esta dissertação. O que proponho não tem valor transistórico; é produto de um trabalho de reflexão sobre o caso específico dos poemas atribuídos a Inácio José de Alvarenga Peixoto.

Busquei reconhecer esses poemas como uma alteridade e permitir que a impossibilidade de apreender totalmente seus sentidos e os mecanismos de produção, recepção e circulação que eles pressupõem conduzisse as minhas reflexões, que expus nesta dissertação. Creio que o processo de crítica autocrítica que procurei desenvolver nestas páginas me permitiu apresentar uma reflexão dissensual sobre esse *corpus* poético, já bastante esquecido pelos estudos contemporâneos. Espero que essa reflexão possa se mostrar interessante aos estudos das letras setecentistas luso-brasileiras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Manuscritos consultados:

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (5): Flores do Parnaso: manuscrito do século XVIII. 5v. (Cotas: RBM0811, RBM0812, RBM 0813, RBM 0814, RBM0815).

Arquivo Nacional do Rio de Janeiro (2): Autos da Devassa da Inconfidência Mineira. 10v. 2 tomos. (Localização: Fundo: Diversos – SDH – Códices (NP) / Notação: Códice 5; Volumes 1 a 10).

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (1): Ms. I-7, 16, 44.

Biblioteca Nacional de Portugal (16): Ms.8610; Ms.7008; Ms.226 N° 2; F.4699; F.4825; Cod.10668 – microfilmado como FR.1246; Cod.8793 – microfilmado como F.3098; Cod.10894 – microfilmado como F.4780; Cod.3786 – microfilmado como FR198; Cod. 3106 – microfilmado como FR.728; Cod.3578 – microfilmado como FR.1017; Cod.4946; Cod.1566 – microfilmado como F.7518; Cod. 2 – Microfilmado como F.5771; Cod. 8058 – microfilmado como F.2876; Cod. 682 – microfilmado como F.279;

Biblioteca da Ajuda (6): 49-III-68; 49-III-54 n° 01; 49-III-54 n° .54; 49-III-52; 54-IV-34; 51-XIII-23.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (1): Livro Geral de Mercês de D. José I, v.28.

Biblioteca Geral e Arquivo da Universidade de Coimbra (12): Ms. 2814; Ms. 1521; Ms. 1152; Actos 100; Actos 101; Livros de matrícula 1760-1761, 1761-1762, 1762-1763, 1763-1764, 1764-1765 e 1765-1766; Leis Cx. 105.

Biblioteca Municipal do Porto (10): Ms. 1129; Ms. FA7; Ms. 679-A; Ms. FA22 (tomos 1 e 2); Ms. 1152; Ms.1053; Ms. 705; Ms. 607; Ms. 671.

Biblioteca Municipal do Porto (10): Ms. 1129; Ms. FA7; Ms. 679-A; Ms. FA22 (tomos 1 e 2); Ms. 1152; Ms.1053; Ms. 705; Ms. 607; Ms. 671.

Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora (14): Cod. 542; Cod. 02 nº 15; Cod. 30 nºs 11 e 13; Cod. 34 nº 14; Cod. 35 nºs 1 e 4; Cod. 39 nºs 2 e 6; Cod. 40 nºs 3 e 4; Cod. 41 nºs 3,14 e 15.

Arquivo Distrital de Braga (15): Ms. 389; Ms. 390; Ms. 391; Ms. 393; Ms. 869; Ms. 773; Ms. 638; Ms. 582; Ms. 527; Ms. 96; Ms. 373; Ms. 531; Ms. 622; Ms. 669; Ms. 639.

Obras citadas

BAPTISTA, A.B. O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido. In: _____. **O livro agreste**. Campinas: Editora Unicamp, 2005. p.41-80.

BARBOSA, J. da C. **Parnaso Brasileiro ou Collecção das Melhores Poezias dos Poetas do Brasil, Tanto Ineditas, como Ja Impressas**. Rio de Janeiro: Typografia Imperial e Nacional, 1829-1832.

BARTHES, R. A Morte do Autor. In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70.

BATTEUX, C. **As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio**. São Paulo: Humanitas, 2009.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: Primeira versão. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 165-196.

BENVENISTE, É. L'appareil formel de l'énonciation. In: _____. **Problèmes de linguistique générale II**. Paris: Gallimard, 1971. p. 83.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 44 ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos 1750-1880**. 13 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CHARTIER, C. Trabajar con Foucault: Esbozo de una Genealogía de la 'Función-Autor'. **SIGNOS HISTÓRICOS**, Iztapalapa (México), n.1, p.11-27, 1999.

DESCARTES, R. **Discurso sobre o Método e Princípios da Filosofia**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010. Tradução de Norberto de Paula Lima e Torrieri Guimarães.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Lisboa: Vega Editora, 1992.

GAGNEBIN, J.M. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza. **Kriterion: Revista de Filosofia**. Belo Horizonte, dez.2005.

GINZBURG, J. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012.

GLEISER, M. O retorno da quinta essência. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 de janeiro de 2001.

HANSEN, J.A. Autor. In: JOBIM, J.L. (Org.). **Palavras da Crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992. p.11-44.

_____. Ilustração católica, pastoral árcade & civilização. In: KOHUT, K.; ROSE, S.V. (eds.). **La formación de la cultura virreinal III: El siglo XVIII**. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuet, 2006. p. 487-520.

_____. **O que é um livro?** São Paulo: SESC-SP, 2013.

HANSEN, J.A.; MOREIRA, M. **Para que todos entendais: Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: Letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

JUNG, C.G. **Estudos Alquímicos**. Petrópolis: Editora Vozes, 1978. p.167.

KOSSOVITCH, L. Tradição Clássica. **Desígnio. Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo**, São Paulo, n.5, p. 15-21, mar. 2006.

LAPA, M. R. **Vida e Obra de Alvarenga Peixoto**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

LEBRUN, G. A mutação da obra de arte. In: _____. **A filosofia e sua história**. São Paulo: CosacNaify, 2006. p.327-340.

MALARD, L. As Louvações de Alvarenga Peixoto. In: PROENÇA FILHO, D. **A Poesia dos Inconfidentes: Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p.941-956

O PATRIOTA: JORNAL LITERARIO, POLITICO, MERCANTIL &c. Rio de Janeiro: 1813, v.1.

ORLANDI, E. P. **As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos**. 5 ed. Campinas: Unicamp, 2002.

OXFORD UNIVERSITY. **Oxford Latin Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 1968.

PROENÇA FILHO, D. (Org.) **A Poesia dos Inconfidentes: Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

RANCIÈRE, J. O dissenso. In: NOVAES, A. (Org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ROMERO, S. **Historia da Litteratura Brasileira**. Rio de Janeiro: Garnier, 1888.

RRENBAN, M. **Wild, Unforgettable Philosophy: In Early Works of Walter Benjamin**. EUA: Lexington Books, 2005, p.60.

SILVA, D. de C. **Obras Poéticas de Inácio José de Alvarenga Peixoto**. São Paulo: Clube de Poesia, 1956.

SILVA, J. M. P. da. **Parnaso Brasileiro ou Seleccção de Poesias dos Melhores Poetas Brasileiros Desde o Descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1843.

_____. **Plutarco Brasileiro**. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1847.

SILVA, J. N. de S. **Obras Poeticas de Ignacio José de Alvarenga Peixoto Colligidas, Annotadas, Precedidas do Juizo Critico dos Escriptores Nacionaes e Estrangeiros e de uma Noticia sobre o Autor e Suas Obras com Documentos Historicos**. Rio de Janeiro: Garnier, 1865.

SMOLLET, T. **The Present State of All Nations, Containing a Geographical, Natural, Commercial and Political History of All the Countries in the Known World**. v.8. Londres: 1769.

SPINA, S. **Introdução à edótica: crítica textual**. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

TEIXEIRA, I. PEIXOTO (Inácio José de Alvarenga). In: **BIBLOS: Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa**. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 2001. vol.4, p. 19-23.

TOPA, F. **Quatro Poetas Brasileiros do Período Colonial: Estudos sobre Gregório de Matos, Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto e Silva Alvarenga**. Porto: Edição do autor, 1998.

VARNHAGEN, F. A. **Florilégio da Poesia Brasileira ou collecção das mais notaveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biografias de muitos delles, tudo precedido de um Ensaio Historico Sobre as Lettras no Brazil**. 2 ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1946.

Veríssimo, J. **História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. 4 ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

WITTE, B. Literature as the Medium of Collective Memory: Reading Benjamin's *Einbahnstraße*, 'Der Erzähler', and 'Das Paris des Second Empire bei Baudelaire'. In: GOEBEL, R.J. **A Companion to the Works of Walter Benjamin**. Rochester: Camden House, 2009. p.91-111.