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

DJALMA ESPEDITO DE LIMA

A ÉPICA DE CLÁUDIO MANUEL DA COSTA
Uma leitura do poema *Vila Rica*

SÃO PAULO
2007

DJALMA ESPEDITO DE LIMA

A ÉPICA DE CLÁUDIO MANUEL DA COSTA

Uma leitura do poema *Vila Rica*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação do Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP.
Área de concentração: Literatura Brasileira.
Orientador: Prof. Dr. João Adolfo Hansen.

SÃO PAULO
2007

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.

E-mail para contato: djalma.elima@ig.com.br

Serviço de Biblioteca e Documentação da FFLCH/USP
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Lima, Djalma Espedito de

A épica de Cláudio Manuel da Costa: Uma leitura do poema Vila Rica / Djalma Espedito de Lima; orientador João Adolfo Hansen. -- São Paulo, 2007.
245 f.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas) -- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Literatura brasileira - Século 18 - Crítica e interpretação 2. Poesia épica - Crítica e interpretação - Século 18 - Brasil 3. Vila Rica (poema) - Crítica e interpretação 4. Costa, Cláudio Manuel da, 1729-1789 I. Título

CDD 869.9122

FOLHA DE APROVAÇÃO

Djalma Espedito de Lima

A épica de Cláudio Manuel da Costa: Uma leitura do poema *Vila Rica*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação do Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP.
Área de concentração: Literatura Brasileira

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Profª. Dra. Laura de Mello e Souza

Instituição: FFLCH/USP

Assinatura: _____

Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Instituição: IEL/UNICAMP

Assinatura: _____

Prof. Dr. João Adolfo Hansen

Instituição: FFLCH/USP

Assinatura: _____

Ao meu pai,
In memoriam.

Agradeço:

Especialmente ao Professor João Adolfo Hansen, que orientou esta pesquisa com clareza e precisão. Muito obrigado pela inquestionável competência, grande sabedoria e alegre amizade.

Aos Professores Laura de Mello e Souza e Ivan Prado Teixeira, pelas valiosas contribuições dadas a este trabalho na realização do exame de qualificação. Ao Professor Antonio Alcir Bernárdez Pécora, por aceitar participar da Banca Examinadora desta dissertação.

Ao Professor Eduardo de Almeida Navarro, pelas excursões no território luso-colonial dos cronistas, nas nossas expedições aos séculos XV, XVI e XVII, quando falávamos o Tupi.

Ao Professor José Miguel Wisnik pela oportunidade de realizar uma reflexão intensa sobre os pressupostos críticos aplicados à historiografia das letras brasileiras.

Aos Professores que palestraram no curso de pós-graduação da FFLCH/USP: Alfredo Bosi, Hélio Guimarães, Luiz Roncari, Flávio Aguiar, Cilaine Alves, Wagner Camilo, Jaime Ginsburg e Alcides Vilaça.

À Maria de Lourdes de Souza Lima, Espedito Manuel de Lima †, Davi Espedito de Lima, Maria Dejanira de Lima, Marcelo Teles dos Santos, Clodoaldo de Lucas Santana, Edson Domingues, Pedro Pereira, Carlos Groh, Luiz Carlos Scarparo, Eschivane Manzo, Mauro Machado de Oliveira, Rosemeiri Gomes Felício, Nelita Surati, Marino Volic, Henrique Linares, Mari Queiroz, Fulvia A. D'Avello Napolitano, Fábio Batistella, Milena Ferrari, André Angelo Ferrari, Sílvia Ernesto, Jaime Crivelaro, Marcos Vaskevicius, Valdemir M. Lira, Marcos Freire, Lucília Guerra, Murilo Marcondes de Moura, Ricardo Martins Valle, Eduardo Sinkevique, Suely Perucci, Érica Salgado, Sílvio Roberto Neri, João Gonçalves, Marta Marczyk, Fernanda Guisso, Mariana da Rocha Pita, Rodrigo Bastos, Alejandro e Daniela Avilés, Renato Miguel Amendoeira Pires, Ricardo Vieira da Silva, ao poeta Francisco Barros Cascallar e a todos os outros familiares, amigos e conhecidos que acreditaram no meu empenho.

A todos os meus alunos.

Aos funcionários da Biblioteca Central da FFLCH-USP, da Seção de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade de São Paulo, do Museu da Inconfidência e da Casa dos Contos de Ouro Preto, pelo auxílio técnico prestado.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, pela oportunidade de realização do curso de mestrado.

Um poema épico, no meio desta prosa atual em que vivemos, é uma fortuna miraculosa. Pretendem alguns que o poema épico não é do nosso tempo, e há quem já cavasse uma vasta sepultura para a epopéia e para a tragédia, as duas belas formas da arte antiga. Não fazemos parte do cortejo fúnebre de Eurípedes e Homero. (...)

Findou a idade heróica, mas os heróis não foram todos na voragem do tempo. Como fachos esparsos no vasto oceano da história atraem os olhos da humanidade, e inspiram os arrojos da musa moderna. Casar a lição antiga ao caráter do tempo, eis a missão do poeta épico.

Machado de Assis.

RESUMO

Este ensaio estuda a invenção retórico-poética do poema épico *Vila Rica*, lido como uma composição que emula o costume da escrita das epopéias gregas, latinas e modernas, especialmente a *Farsália* de Lucano e a *Henriade* de Voltaire, atualizando, pelo intermédio do pensamento das preceptivas de Francisco José Freire, filtradas pela postura crítica de Voltaire, que deprecia a importância de muitas regras convenientes ao decoro do gênero épico. A epopéia de Cláudio Manuel da Costa é entendida como um exercício prático de poesia, orientado para o ensinamento da instrução moral e para a admiração do deleite poético, retratadas na atitude ideal do chefe militar português de uma encenação da história da pacificação das terras mineiras, produzindo uma gênese mítica heróica para a pátria mineira, buscando a perpetuação da memória na posteridade, seguindo o exemplo da poesia épica retratada no mundo hispano-colonial, no chamado *Siglo de oro*, que encena a descoberta e a pacificação das colônias pelos europeus, aplicando um estilo sublime na reinvenção de uma ação entendida como heróica. Ao realizar este movimento, permanecendo inédito por muito tempo, e pouco divulgado por séculos, o poema *Vila Rica* agrega uma fortuna crítica que se divide entre a apologia e o vitupério do texto, que representa o *topos* do *utópico*, na medida em que a paisagem retratada difere evidentemente daquela encontrada na Arcádia e nas margens do rio Mondego, mais adequadas à figuração do exemplar *locus amoenus*, da poesia idílica de Teócrito. Ao mesmo tempo, realiza a mitificação da história pela superposição de diversos fatos históricos, apresentados no *Fundamento Histórico*, encenados como tópicos da morte e do amor, orientando e evidenciando o caráter de valorização da glória dos feitos dos representados do reino português num herói portador da *perfecta eloquentia*, contra um suposto domínio da lei natural pelos nativos do Estado do Brasil, reinventando a história na agregação de uma glória poética a ser reconhecida ou inventada numa sociedade hierárquica que encena a si mesma num teatro de imagens e discursos. Exclui-se a subjetividade de um sujeito em conflito consigo próprio pela melancolia da paisagem rochosa, buscando-se a *glória*, além da tradição, demonstrando a honra da moral católica da sociedade colonial luso-brasileira no empenho da elucidação da história.

PALAVRAS-CHAVE: Vila Rica (poema); Teologia-política; Poética-retórica; Poesia Épica; Glória poética.

ABSTRACT

This essay studies the rhetorical-poetical invention of the epic poem *Vila Rica*, read as a composition that emulates the written custom of the greek, latin and modern epics, especially the *Pharsalia* of Lucan and the *Henriade* of Voltaire, bringing up to date, by the intermediacy of the thought of Francisco José Freire's precepts, filtered by the critical position of Voltaire, that depreciates the importance of many convenient rules to the decorum on the epic genus. The epic of Cláudio Manuel da Costa is understood as a practical exercise of poetry, guided by the teaching of a moral instruction and in favor of the admiration of a poetical delight, portrayed in the ideal attitude of the Portuguese military head as a representation of the mining lands pacification's history, producing a mythical heroic source for the mining country, searching the upholding of the memory in the posterity, following the example of the epic poetry portrayed in the Hispanic-colonial world, in the so called *Siglo de oro*, that represents the discovery and the pacification of colonies by Europeans, applying a sublime style in the re-invention of an action understood as heroic. When carrying through this movement, remaining unknown for a long time, and little divulged for centuries, the poem *Vila Rica* supports a critical history that is divided between praise and vituperation of the text, which represents the *topos* of *utopian*, taking into account that the portrayed landscape differs evidently from that one joined in the Arcadia and in the edges of the Mondego river, adjusted to the picture of the pattern *locus amoenus*, of the idyllic poetry of Theocritus. At the same time, it carries through turning the History into a myth, by the overlapping of various historical events, presented in the *Fundamento Histórico*, figured as topics of the death and of love, guiding and evidencing the estimation's character on the glory of the Portuguese kingdom's representatives' actions in a hero carrying a *perfecta eloquentia*, against a belief in the natural law's domain on the State of Brazil's natives, re-inventing History in the aggregation of a recognized poetical glory, or to be invented in a hierarchic society that stages itself in a theater of images and speeches. It is abstained the subjectivity of a being in conflict with himself caused by the melancholy of the rocky landscape, searching *the glory*, further than tradition, demonstrating the moralistic catholic's honor in the Portuguese-Brazilian colonial's society, persistencing in the explanation of History.

KEYWORDS: Vila Rica (poem); Political-Theology; Rhetorical-Poetics; Epic poetry; Poetical Glory.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABL – Academia Brasileira de Letras

ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas

APM – Arquivo Público Mineiro

BMA – Biblioteca Mário de Andrade

BNRJ – Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

CCM – Códice Costa Matoso

CECO – Centro de Estudos do Ciclo do Ouro

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo

FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

IEB – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

IEL – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas

IFCH – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

MHCMOP – Memorial Histórico-Político da Câmara Municipal de Ouro Preto

RAPM – Revista do Arquivo Público Mineiro

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto

UnB – Universidade de Brasília

UNESP – Universidade Estadual Paulista

UNICAMP – Universidade de Campinas

USP – Universidade de São Paulo

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras

Figura 1. Capa de um dos manuscritos do poema <i>Vila Rica</i> . BNRJ.	16
Figura 2. Frontispício d’ <i>Os Lusíadas</i> , de Luis de Camões.	25
Figura 3. Folha de rosto da primeira edição da épica <i>La Henriade</i> , de Voltaire.	32
Figura 4. Armand Pallière. <i>Vila Rica</i> . Século XIX. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.	60
Figura 5. Representação da Glória. RIPA, Caesar. <i>Iconologia</i>	68
Figura 6. Capa da <i>Historia verdadeira de la Conqvista de la Nueva-España</i>	73
Figura 7. Capa da <i>Monarchia Indiana</i> , de Juan de Torquemada. Madrid: 1725, v. 1.	79
Figura 8. Frontispício da primeira edição da <i>História da Conquista do México</i>	89
Figura 9. Mapa da viagem do Governador Antônio de Albuquerque às Minas Gerais.	100
Figura 10. Antigo Brasão da Cidade de Ouro Preto.	102
Figura 11. Atual Brasão da Cidade de Ouro Preto.	102
Figura 12. Representação do Furor Poético.	109
Figura 13. Retrato do Conde de Bobadela, Gomes Freire de Andrada.	144
Figura 14. Ilustração de Viajante do Século XVIII da atual Praça Tiradentes. MHCMOP. ...	149
Figura 15. Folha de rosto da <i>Arte Poética</i> , de Antônio Minturno.	164
Figura 16. A <i>Cruz da Ordem de Cristo</i> , que adornava as caravelas portuguesas.	170
Figura 17. Detalhe de vaso grego com desenho de <i>Éris</i>	173
Figura 18. Guercino. <i>Et in Arcadia ego</i> (1618-22).	186
Figura 19. Claude Gellée. <i>Primeiro trabalho sobre Virgílio</i>	187
Figura 20. Nicolas Poussin. <i>Et in Arcadia ego</i>	188

Diagramas

Diagrama 1. Verso 1 – decassílabo sáfico com encavalgamento.	134
Diagrama 2. Verso 2 – decassílabo heróico com encavalgamento.	134
Diagrama 3. Verso 3 – decassílabo heróico com encavalgamento.	134
Diagrama 4. Verso 4 – decassílabo sáfico com encavalgamento.	134
Diagrama 5. Verso 45 – decassílabo sáfico sem encavalgamento.	147
Diagrama 6. Verso 46 – decassílabo heróico com encavalgamento.	147

Esquemas

Esquema 1. Escansão com encavalgamento dos vv. 1-12 do Canto I.	131
Esquema 2. Separação dos pés dos quatro primeiros versos.	132
Esquema 3. Aliteração do verso 45.	147
Esquema 4. Aliteração do verso 46.	147
Esquema 5. Forças mitopoéticas na epopéia.	178

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
O POEMA <i>VILA RICA</i> E O GÊNERO ÉPICO COMO <i>MÍMESIS</i> MITOPOÉTICA	12
1. AS MÁSCARAS DA RECEPÇÃO	26
1.1. AUTOCRÍTICA ÉPICA OU A MÁSCARA RECOMENDADA	27
1.2. AS DUAS FACES DA MOEDA OU AS DUAS MÁSCARAS.....	33
1.3. A PRIMEIRA FACE DA MOEDA OU A PRIMEIRA MÁSCARA	35
1.4. O <i>TOPOS</i> DO <i>UTÓPICO</i>	45
1.5. A INVENÇÃO DE UMA TRILOGIA DE ÉPICOS.....	49
1.6. A SEGUNDA FACE DA MOEDA OU A SEGUNDA MÁSCARA	54
2. O PALCO DA HISTÓRIA.....	61
2.1. O PALCO DA CORTE OU O POETA HISTORIADOR	62
2.2. ÉPICA E HISTÓRIA: EXEMPLOS HISPANO-COLONIAIS	70
2.3. A TEOLOGIA-POLÍTICA OU O PALCO LUSO-COLONIAL	80
2.4. O <i>FUNDAMENTO HISTÓRICO</i> DO <i>VILA RICA</i>	89
3. A CENOGRAFIA DA POÉTICA.....	103
3.1. A POÉTICA-RETÓRICA.....	104
3.2. A ARTE DA POESIA OU A FIGURAÇÃO DA <i>MÍMESIS</i>	107
3.3. A NATUREZA DO POEMA ÉPICO	123
3.4. AS PARTES DA EPOPÉIA.....	137
3.5. A FÁBULA ÉPICA.....	150
3.6. A AÇÃO HERÓICA.....	156
3.7. O ALTIVO LUGAR DO HERÓI	165
4. A FIGURAÇÃO ÉPICA DA MITOLOGIA.....	171
4.1. O LUGAR DA ÉRIS NA EPOPÉIA	172
4.2. O <i>FATUM</i> E A <i>FORTUNA</i>	177
4.3. O ESPAÇO E O TEMPO MÍTICO.....	180
5. A ENCENAÇÃO ÉPICA DA MORTE	184
5.1. <i>ET IN ARCADIA EGO</i> E A ARTE DE MORRER	185
5.2. A SOMBRA ÉPICA DA MORTE.	191
5.3. A TÓPICA DA MORTE NA POESIA ÉPICA.....	193
5.4. A TÓPICA DA MORTE NO <i>VILA RICA</i>	196
CONCLUSÃO.....	204
A EPOPÉIA COMO UM TEATRO DE PACIFICAÇÃO.....	205
BIBLIOGRAFIA	208
APÊNDICE A – ARGUMENTOS NARRATIVOS DO <i>VILA RICA</i>	233

INTRODUÇÃO

La poésie fut le premier art qui fut cultivé avec succès. Dante et Pétrarque écrivirent dans un temps où l'on n'avait pas encore un ouvrage de prose supportable (...) Homère fleurit chez les Grecs plus d'un siècle avant qu'il parût un historien. Les cantiques de Moïse sont le plus ancien monument des Hébreux. On a trouvé des chansons chez les Caraïbes, qui ignoraient tous les arts. Les Barbares des côtes de la mer Baltique avaient leurs fameuses rimes 'runiques' dans les temps qu'ils ne savaient pas lire: ce qui prouve, en passant, que la poésie est plus naturelle aux hommes qu'on ne pense.

Voltaire. *Essai sur la poésie épique.*

O poema *Vila Rica* e o gênero épico como *mímesis* mitopoética

O poema épico *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa, narra a viagem histórica do Governador Antônio Albuquerque Coelho de Carvalho às Minas Gerais do Estado do Brasil¹ no início do século XVIII, culminando com a fundação da Cidade de Vila Rica em 1711. A finalidade era pacificar a região, vital do ponto de vista econômico para o reino de Portugal, pelo ouro financiador da empresa mercantilista. A pacificação das Minas Gerais, caracterizada no poema como ação épica, configura-se como encerramento do episódio histórico conhecido como “Guerra dos Emboabas”, edificando o mito de um herói católico civilizador na personagem memorável do Governador.

Em relação à forma poética, o texto dessa composição épica está disposto em dez cantos de extensão variável, cada um deles formado por estrofes também variáveis. Ao lado da irregularidade no tamanho dos cantos e das estrofes, nota-se a regularidade dos versos decassílabos e o uso das rimas emparelhadas.

Se, do ponto de vista histórico, a matéria do poema é muito pertinente para o entendimento da trajetória temporal do Estado do Brasil e para a do reino de Portugal, do ponto de vista poético, o poema não foi considerado importante pelos autores que escreveram as primeiras análises críticas da obra na historiografia brasileira das letras coloniais, sendo interpretado como composição épica imperfeita ou experiência estética fracassada². Diversamente, outros críticos literários arquitetaram novas possibilidades de leitura do *Vila*

¹ A expressão “Estado do Brasil”, usada aqui, refere-se a uma das duas regiões americanas administradas pelo reino de Portugal na época da colonização. A expressão é utilizada, por exemplo, em: MORENO, Diogo de Campos [suposto autor]. *Livro que dá Razão do Estado do Brasil*. [1612]. Edição [fac-similar] comemorativa do V centenário de nascimento de Pedro Álvares Cabral [manuscrito do séc. XVII, conservado no IHGB. Cartografia atribuída a João Teixeira Albernaz I]. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

² Entre as interpretações que consideram o poema *Vila Rica* como uma experiência poética malsucedida pode-se citar, em ordem cronológica: VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. “Ensaio Histórico sobre as Letras no Brazil”. In: *Florilégio da Poesia Brasileira*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850, tomo I, p. XXXIX; ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. [1888]. 3.a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943, tomo II, p. 93-94; RIBEIRO, João. “Carta ao Sr. José Veríssimo sobre a Vida e as Obras do Poeta”. [1903] In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). *A Poesia dos Inconfidentes*: Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto. Artigos, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 5-26; VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. [1916]. Erechim (RS): Edelbra, [s.d.], p. 142; SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*: Seus fundamentos econômicos. [1938]. 2.a ed., revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940, p. 77-79; CANDIDO, Antonio. “No Limiar do novo Estilo: Cláudio Manuel da Costa.” In: *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos). [1959]. 8.a ed. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997, vol. 1, p. 101; BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. [1970]. 2.a ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 71; HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. Organização e introdução de Antonio Candido. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 426.

Rica, recusando a reprovação da recepção, ao aventar outras hipóteses de legitimação e de reconhecimento poéticos³.

Antes de adotar a palavra final de um ou outro lado, convém investigar com atenção a natureza desta controvérsia. A constituição da questão parece dever-se em grande parte às circunstâncias de publicação, na diversidade de versões e edições do poema, como variantes de um mesmo texto inicial hipotético. Em razão disso, é necessária uma análise dessas condições, na tentativa de relacioná-las com as várias leituras urdidas nos percursos trilhados pela crítica.

Nos manuscritos existentes do poema, espalhados pelas bibliotecas e arquivos do Brasil e do exterior, a obra é sempre datada pelo ano de 1773⁴. Entretanto, a primeira edição impressa do texto na íntegra foi publicada apenas em 1839, na imprensa do jornal *O Universal*, na Cidade de Ouro Preto, pela iniciativa do redator José Pedro Dias de Carvalho⁵. Esse redator é, talvez, excetuando o próprio Cláudio Manuel, o primeiro crítico dessa composição épica, expondo seu juízo de valor ao escrever a história da publicação do texto numa carta enviada ao Presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: “Era pois justo que não continuasse a ser privado de sair à luz o poema Vila Rica, tão recomendável pela noção variada de história que contém, como pela beleza e eufonia dos versos, além das notas e do fundamento histórico de que é acompanhado”⁶.

Portanto, o primeiro fato relevante a considerar sobre a publicação do poema é que ele não foi dado à estampa pelo autor em vida, permanecendo “inédito”⁷ por cerca de sessenta e seis anos, diferentemente das composições poéticas do autor reunidas sob o título genérico de

³ Nessa linha valorativa podemos mencionar, em ordem cronológica, entre outros: LAPA, Manuel Rodrigues. Os versos anarquistas do ‘Vila Rica’. *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte, n. 86, abr. 1968; RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “Introdução”. In: *Poemas de Cláudio Manuel da Costa*. Introdução, seleção e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 19; LOPES, Hélio. *Introdução ao Poema Vila Rica*. Juiz de Fora: Esdeva, 1985; LOPES, Edward. *Metamorfoses: A Poesia de Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: UNESP, 1995, p. 82-3; AGUIAR, Melânia Silva de. “A Trajetória Poética de Cláudio Manuel da Costa.” In: PROENÇA FILHO, Domicio (org.). Op. cit., p. 27-39.

⁴ Cf. AGUIAR, Melânia Silva de. Op. cit., p. 36-39.

⁵ COSTA, Cláudio Manuel da. *Vila Rica*. Ouro Preto: Tipografia do Universal, 1839.

⁶ Cf. IHGB, lata 142, doc. 17. Apud LOPES, Hélio. Op. cit., p. 9.

⁷ No período colonial, a cópia manuscrita é uma forma de publicação, por isso, “inédito” aqui se refere ao fato de o poema não ter sido impresso, pois entendo que de certa maneira ele foi “publicado”, ao serem feitas cópias manuscritas que circularam entre leitores selecionados pelo poeta e, depois, difundidas por estes a outros. Sobre a circulação desses manuscritos nas Minas, o trabalho de Adriana Romeiro esclarece que tal fato se deu desde o início do século XVIII, por exemplo, com os manuscritos do Padre Antônio Viera, que são lidos por Pedro de Rates Henequim. Cf. ROMEIRO, Adriana. *Um Visionário na Corte de D. João V: revolta e milenarismo nas Minas Gerais*. Tese (Doutorado em História) – IFCH-UNICAMP, Campinas (SP), 1996, passim; Vide ainda sobre a circulação dos manuscritos no Estado do Brasil a pesquisa de John Monteiro. Cf. MONTEIRO, John M. *Tupis, Tapuias e Historiadores: Estudos de História Indígena e do Indigenismo*. Tese (Livre Docência em Antropologia) – IFCH-UNICAMP, Campinas (SP), 2001, p. 24-25; 44; 98; 150.

Obras, impressas em 1768⁸.

A segunda edição do poema é impressa somente cinquenta e oito anos depois da primeira, em 1897, em folhetim e em livro, pelo jornal *O Estado de Minas*. Essa segunda edição foi declaradamente baseada na montagem tipográfica de Ouro Preto⁹.

A terceira edição é publicada logo depois, em 1903, no conjunto de dois tomos das *Obras Completas* de Cláudio Manuel da Costa, preparados por João Ribeiro para a editora Garnier, conferindo ao poema *Vila Rica* um lugar junto às outras obras do poeta¹⁰, notavelmente muito mais conhecidas e reconhecidas, como *A Fábula do Ribeirão do Carmo*. Em 1957, foi publicada uma quarta edição no *Anuário do Museu da Inconfidência*, fundamentada diretamente na primeira edição de Ouro Preto¹¹.

Pouco tempo depois, em 1969, Augusto de Lima Júnior publica a quinta edição, baseada, segundo ele, num manuscrito autógrafo herdado de seu pai, que o ganhara de um arcebispo da Cidade de Mariana¹². Essa edição, portanto, é uma segunda versão, com diferenças textuais consideráveis em relação às edições anteriores. Este era o *status* das publicações do poema até o abrangente estudo de Hélio Lopes intitulado *Introdução ao poema Vila Rica*, em 1985. Por haver tantas edições e versões, Lopes escreve este trabalho confrontando as edições existentes com os manuscritos encontrados por ele no Brasil.

Ainda era preciso o estabelecimento de uma edição crítica da obra por meio de um extenso trabalho de pesquisa de campo que comparasse todos os manuscritos encontrados com todas as edições publicadas, recompondo palavras, versos perdidos, sanando equívocos e anulando diferenças etc. Essa pesquisa com a elaboração da edição crítica foi realizada por Melânia Silva de Aguiar, mas permanece inédita. Entretanto, foi incluída no volume *A Poesia dos Inconfidentes*, da editora Nova Aguilar, em 1996, uma nova versão baseada nessa edição crítica, constituindo a sexta e última edição do poema¹³.

Foi usado o manuscrito encontrado na Biblioteca Nacional de Lisboa como texto-base para o estabelecimento crítico do texto da sexta edição, comparando-o com mais outros dez manuscritos e as edições anteriores. Este manuscrito tinha sido dedicado por Cláudio ao

⁸ COSTA, Cláudio Manuel da. *Obras de Cláudio Manuel da Costa*, Arcade Ultramarino, chamado Glauceste Satúrnio. Coimbra: Officina de Luiz Secco Ferreira, 1768.

⁹ Idem. *Vila Rica*. 2.a ed. Ouro Preto: Tipografia do estado de Minas, 1897.

¹⁰ Idem. "Vila Rica". 3.a ed. In: *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903, tomo II, p. 145-278.

¹¹ Idem. "Vila Rica". 4.a ed. In: ANUÁRIO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. Ouro Preto: [s.n.], 1957, vol. IV, p. 113-97.

¹² Idem. *Vila Rica*. 5.a ed. (Edição de Augusto de Lima Júnior). In: LIMA JÚNIOR, Augusto de. *Cláudio Manoel da Costa e seu poema Vila Rica*. [Belo Horizonte], Imprensa Oficial, 1969.

¹³ Idem. "Vila Rica". 6.a ed. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). Op. cit., p. 355-446.

“Conde de Cavaleiros” e tem a particularidade de incluir oitenta e quatro “novos” versos no Canto V, não encontrados noutros manuscritos. Segundo Melânia Silva de Aguiar, esses “novos” versos são claramente partes do poema, não se tratando de uma inserção apócrifa nesse manuscrito, mas provavelmente de uma exclusão que Cláudio fez posteriormente nos outros manuscritos, para evitar a identificação dos religiosos envolvidos no episódio da Guerra dos Emboabas¹⁴. Essa edição da Nova Aguilar é, portanto, a mais indicada para ser o eixo do nosso exercício de leitura, que pretende reconstituir, mesmo que precariamente, as diversas linhas discursivas que condicionaram a invenção épica do *Vila Rica*, cruzando o discurso poético-retórico com outros, como o teológico-político¹⁵.

Evidentemente, percebe-se que a questão da recepção crítica do poema enlaça-se com essas questões filológicas, pois, de 1839 até 1969, ou seja, por aproximadamente 130 anos, os críticos dispuseram de uma única versão do texto, reeditada quatro vezes. A partir de 1969 até 1996, os leitores puderam ter acesso a duas versões. Todas essas edições possuíam muitas variações e, provavelmente, muitas falhas¹⁶. Acredito, como expôs Manuel Rodrigues Lapa no seu artigo *Os Versos Anarquistas do ‘Vila Rica’*¹⁷, que os primeiros grandes críticos se deixaram levar em parte pelas imperfeições e lacunas dessas edições, desconsiderando a especificidade filológica, numa leitura entendida aqui como desvalorizadora do poema.

Depois de 1996, além dos manuscritos, temos acesso a três versões da obra, em seis edições. A terceira e última versão, correspondente à sexta edição, é particularmente a mais cuidadosa, com o trabalho de pesquisa de crítica textual exposto, com referências a todas as outras versões e manuscritos, reconstituições e correções, apontamentos e notas.

¹⁴ Acredita-se que por isso que esse manuscrito seja a cópia mais antiga do poema encontrada até o presente. Cf. AGUIAR, Melânia Silva de. Op. cit., p. 25-38; p.1079, nota 1.

¹⁵ Esta última linha discursiva se dá pela consideração de que os letrados do Estado do Brasil obedeciam à política portuguesa mercantilista e escravista, justificada pela expansão da Fé católica e pelo reconhecimento do direito do Rei português de dispor das riquezas de suas colônias, aplicando a *razão de Estado*. Sobre essa funcionalidade da *teologia-política* aliada à *retórica-poética*, em práticas miméticas de representação relativas à *racionalidade de Corte* do Império de Portugal, constitui-se como obra fundamental de referência, *A Sátira e o Engenho*, de João Adolfo Hansen, 2.a edição de 2004, livro que reúne e ata os conceitos poéticos engenhosos aplicados às letras no século XVII, num exame amplo e aplicadíssimo das sátiras atribuídas ao poeta Gregório de Matos e Guerra. Os diversos conceitos desenvolvidos e demonstrados nessa obra fundamentam esta pesquisa, que pressupõe certa continuidade e adaptação de articulações, formas e preceitos das letras do século XVII no XVIII, seqüenciamento que vem a ser desfeita lentamente, somente no século XIX; Outro texto importante do autor é “Barroco, neobarroco e outras ruínas”, publicado na revista *Teresa*, em 2001; Cf. também TORGAL, Luís Reis. “Introdução” In: BOTERO, João. *Da Razão de Estado*. Coordenação e introdução de Luís Reis Torgal. Tradução de Raffaella Longobardi Ralha. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica – Centro de História da Sociedade e da Cultura da Universidade de Coimbra, 1992, p. 2-3.

¹⁶ Veja-se o estudo das variações de termos e palavras no *Fundamento Histórico* do poema, analisado por Bárbara Fadel. Cf. FADEL, Bárbara. *Cláudio Manoel da Costa e o Fundamento Histórico ao Poema Vila Rica*. Dissertação (Mestrado em História) – UNESP, Franca (SP), 1985.

¹⁷ Cf. LAPA, Manuel Rodrigues. Op. cit.

Figura 1. Capa de um dos manuscritos do poema *Vila Rica*. BNRJ.

Podemos pautar esta pesquisa pela sexta e última edição com até certa serenidade, pois o objetivo aqui não é o de estabelecer as características da crítica textual, visto que isso já foi feito, mas essencialmente ler as particularidades dos procedimentos de invenção retórico-poéticos aplicados nesta forma épica à luz das preceptivas utilizadas no século XVIII, como uma prática de representação¹⁸, além de dispor os critérios de juízo de valor adotados pelos seus receptores, historiadores e críticos literários dos séculos XIX e XX.

Deste modo, nesta análise, é importante a investigação da forma retórico-poética do

¹⁸ Hansen pensa a categoria de “representação” segundo quatro articulações simultâneas e integradas: “Na sociedade luso-brasileira do século XVII, a identidade é definida *como* representação – uma forma específica da posição – e *pela* representação – uma ocasião de sua aplicação como aparência decorosa subordinada no corpo místico do Império Português. Por “representação”, no caso, entendo quatro coisas: 1. O uso particular, em situação, de signos no lugar de outra coisa. Nas representações luso-brasileiras do século XVII, os signos são recortados em uma matéria qualquer como imagens de conceitos produzidos na substância espiritual da alma participada pela substância metafísica de Deus. 2. A aparência ou a presença da coisa ausente produzida na substituição. 3. A forma retórico-poética da presença da ausência. 4. A posição hierárquica encenada na forma como tensão e conflito de representações”. Cf. HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa*: revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 2, p. 11-12, nota 2, 2001, grifo do autor; No século XVIII, supondo-se a duração dessas articulações e a mudança dos lugares da enunciação, a poesia encomiástica evidência essas quatro articulações. A épica, por sua vez, pressupõe a matéria histórica. Segundo Castelvetro, tratando da epopéia, “a história é coisa representada e a poesia, coisa representante”. Essa matéria histórica representada está estilizada no épico representante. Nele, a história é melhorada, sutilizada, sublimada – livre das imperfeições. O leitor lê, na forma épica, a referência histórica estilizada. Ela está presente na estilização, como efeito poético; mas estará ausente como matéria histórica bruta, sem estilização. No *Vila Rica*, tudo é calculado e disposto como um palco dessa estilização, elogiando a hierarquia estabelecida, coisa representada, que reconhece a si própria nessa épica, coisa representante. Cf. CASTELVETRO, Lodovico. *Poetica d’Aristotele Vulgarizzata e Sposta*. A cura di Werther Romani. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli, 1978, 2 v., I, p.44.

gênero épico exercitado na elaboração da escrita, considerando as práticas de representação em que é fundamentado, na tentativa de reconstituição das preceptivas de invenção seguidas pelos homens de letras portugueses no século XVIII. Ao realizar a emulação¹⁹ de seus predecessores épicos, deparamos com tópicos aplicados à edificação da história²⁰ com uma lógica mítica própria, entendida como “ornamento do maravilhoso”, no gênero épico, compreendendo esse processo de mitificação da história como “mitopoético” porque se dá segundo as regras da poética antiga, sobretudo a aristotélica.

Considera-se também o pensamento exercitado nesse mundo colonial católico, que acreditava na realidade histórica como uma *allegoria in factis* do reino de Deus, seguindo a doutrina de Santo Tomás de Aquino que pregava a semelhança de todos os seres como seres criados por Deus²¹. A própria política do reino de Portugal é entendida como um reflexo da vontade divina, aliando-se à teologia. Por constituir parte inseparável do pensamento escolástico dos bacharéis formados nas universidades portuguesas, essa *teologia-política* orienta a invenção das letras, representando personagens históricos no gênero épico como encenação de uma maneira de agir adequada ao decoro da razão de Estado portuguesa, numa ética política que disciplina os movimentos do corpo para uma moral católica. No poema *Vila Rica*, a encenação de um herói que representa o próprio El-Rei faz necessária a adequação do discurso épico ao decoro externo da recepção com essa ética política exercitada na razão de

¹⁹ É importante definir aqui o conceito de “emulação”. A distinção entre *emulação* e *imitação* foi elaborada por João Adolfo Hansen, a partir da leitura de Pallavicino; Cf. HANSEN, João Adolfo. Ler e ver: modelos emblemáticos da representação luso-brasileira no século XVII. In: SEXTO CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS. AIL, 1999. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/lerverpressupostos.htm>. Acesso em: 10 mar. 2007; Cf. Também HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. Op. cit., p. 45-6; A emulação é a imitação que se dá como exercício poético, na reescrita e reelaboração dos antigos, não é plágio, mas pela admiração, diferencia-se. Pois a emulação, sentimento decente, não é a desprezível inveja, como anotado na *Retórica*, de Aristóteles; Cf. ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ediouro Publicações, [s.d.], p. 125; Segundo Pallavicino, “emular é procurar conseguir com outros modos nos ânimos dos leitores um semelhante, ou maior prazer do que aquele, que alcançaram os outros escritores emulados”. É, portanto, alcançar o mesmo efeito, dizendo outra coisa. Difere-se do roubo e da imitação, pois o roubo é dizer a mesma coisa e a imitação simples é dizer outra coisa sobre o mesmo. Cf. PALLAVICINO, Sforza. *ARTE Dello Stile, ove nel cercarsi l'ideal dello scrivere insegnativo. Discorresi partitamente de'varij pregi dello stile sì Latino, come Italiano. Composta dal P. Sforza Pallavicino Della Compagnia Di Giesù. All'Illustriss. Sig. Il Sig. Co. FABIO Acquaviva Pico Della Mirandola*. In Bologna: per Giacomo Monti, 1647. Con Licenza de' Superiori, p. 112.

²⁰ O uso do termo “história” variará bastante nesse trabalho. Sempre que nos referirmos ao conceito de “história”, como o exercício de reconstrução da memória pelo homem, em geral, o termo será definido. Ao passo que ao referirmos a uma versão dessa memória, o termo será indefinido. O termo ainda aparecerá como sinônimo de estória ou enredo. Esperamos que o sentido de cada uso fique esclarecido pelo contexto.

²¹ Cf. AQUINO, Santo Tomás de. *Summa Theologicae*, p. I, q. 13, aa. 5, 6, 10 Apud. HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. Op. cit., p. 48; Veja-se ainda sobre a “alegoria factual” o texto *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, SP, Atual, 1987 (2.a ed.) Apud PÉCORA, Alcir. Camões e Vieira: as Artes e os Feitos. *Revista do IFAC*. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, n. 2, p. 37, dez. 1995.

Estado, justificando a piedade de sua ação pela moral católica verossimilmente comparada à de seus *pares*, os nobres da Corte de Portugal. Para efetivar essa política, D. João V., o Magnânimo, nomeia Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho como Governador da Repartição do Sul do Estado do Brasil, com a patente de Capitão-General *ad-honorem*²².

A ação de pacificar o território das Minas Gerais, representada como épica na piedade da moral cristã do herói Antônio de Albuquerque, torna-se um marco significativo que estabelece a ordem da civilização, enfrentando a rusticidade da natureza da região e, ao mesmo tempo, lutando contra os rebelados emboabas²³. Estes foram os primeiros habitantes colonizadores na região, uma terra desconsiderada na ocupação do território do Estado do Brasil até aquele momento, o final do século XVII.

Antônio de Albuquerque organiza e submete à autoridade real esses primeiros colonizadores das Minas, figurados no *Fundamento Histórico* do poema como sediciosos em confronto com o grupo dos paulistas pelo reconhecimento do direito de ocupar e explorar as riquezas das Minas Gerais. Pela representação hierárquica de administradores da sociedade aristocrática portuguesa, destitui a aspiração de Manuel Nunes Viana de estabelecer uma liderança política e de ser reconhecido como Governador:

Fazendo, porém, justiça, é certo que entre os rebeldes e levantados daquele tempo, tinha melhor índole que todos o suposto Governador Manuel Nunes Viana: não consta que cometesse, por si ou por algum de seus confidentes, positivamente ação alguma nociva ao próximo; desejava reger com igualdade o desordenado corpo que lhe ajuntara; acolhia afavelmente a uns e outros; socorria-os com os seus cabedais; apaziguava-os, compunha-os, e os serenava com bastante prudência; ardia porém por ser Governador das Minas e, se tivesse letras, se podia dizer que trazia em lembrança a máxima de César – *Si violandum est jus, regnandi gratia violandum est*²⁴.

²² Cf. SUANNES, S. *Os Emboabas*. São Paulo: Brasiliense, 1962, p. 260.

²³ Charles Boxer relata em nota que as várias significações do termo “emboaba” são discutidas por Taunay, na sua *História Geral*, vol. 9, p. 475-478. Boxer destaca as “fontes do século XVIII que definem “emboaba” como significando um pássaro de pernas emplumadas, daí ser o termo aplicado como zombaria aos recém-chegados da Europa e do litoral, que usavam coberturas protetoras para pernas e pés, ao contrário dos paulistas, que andavam descalços e de pernas nuas pelo matagal”. Cf. BOXER, Charles R. *A Idade de Ouro do Brasil*: Dores de Crescimento de uma Sociedade Colonial. Tradução de Nair de Lacerda; prefácio à terceira edição de Arno Wehling; prefácio à primeira edição de Carlos Rizzini. 3.a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 105; O Professor Eduardo de Almeida Navarro, porém, explica que o termo “emboaba” significava “mão peluda”, como eram chamados os portugueses pelos índios, palavra formada a partir dos vocábulos tupis “mbó-” (mão) e “ab-” (peludo). Cf. NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Método Moderno de Tupi Antigo*. 2.a ed. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 492; A propósito, John Monteiro lembra o documento “Relação de um Morador de Mariana”, onde se relata que os paulistas apelidam os reinóis de “emboabas por desprezo, que na sua língua quer dizer galinhas calçadas, o que imitavam pelos calções que usavam de rolos”, Cf. CCM, 1999 [1752], 1:206 Apud MONTEIRO, John M. Op., cit., p. 109-110. A dúvida permanece e é importante porque deixa em aberto a existência, ou não, de um tratamento depreciativo dos paulistas contra os forasteiros nesse primeiro episódio da história das Minas.

²⁴ [Se as leis devem ser violadas, o direito de governar deve ser violado]; COSTA, Cláudio Manuel da. “Fundamento Histórico”. Op. cit., p. 370.

Por isso, a ação de pacificação do Governador Albuquerque foi decisiva no estabelecimento de um processo colonizador nessa sociedade, visando manter o controle no vasto território, ameaçado pela suposta apropriação indevida do governo por Manuel Nunes Viana. Nessas novas faixas territoriais de ocupação, Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho institui a normalidade da lei, garantindo o benefício da taxação da exploração dos metais para a Coroa portuguesa.

Vale ponderar que estudar essas letras desse passado colonial em sua constituição específica, recompondo sua própria lógica de representação e interpretação, é uma tarefa de se aventurar num mundo desconhecido, não mais existente, mas fascinante. Escrever sobre o passado é sempre um anacronismo, devido à impossibilidade da comprovação empírica da própria hermenêutica precária inventada por nosso discurso, ao tentar “tratar a história historicamente”, eliminando, no possível, os universalismos, apartando-se de constantes transistóricas que conduzem a descobrir “o Mesmo de um arquétipo em todos os tempos”²⁵.

Isso pressupõe observar essas letras como ruínas do passado com a lupa embaçada de sua época, reinventando sua especificidade. O trabalho do crítico, nessa perspectiva, aproxima-se do trabalho do arqueólogo, numa tentativa de recomposição precária de fragmentos do passado que estruturam essas representações; ou seja, é um trabalho de pesquisa do primeiro critério normativo de legibilidade dessas letras, fundamentado sob preceitos de gêneros, obedecendo às estruturas particulares do épico e das variações deste.

O significado da palavra *epopéia* e sua suposta fórmula ocidental codificada na matriz do *gênero épico* abrangem atualmente diversas composições e construções simbólicas letradas mais extensas do que estabelece o significado original de sua raiz grega *epos*, que denota simplesmente o “ato de narrar”.

Atualmente, há dois pontos de vista célebres sobre o conceito de “epopéia”. O primeiro a define como resultado da tradição oral transmissora de conhecimentos codificados numa narração mitológica, seguindo o conceito aristotélico de *mimesis* (μίμησις). Isso se daria num mundo da oralidade que ainda ignora a escrita, mas, assim que a descobre, documenta suas representações. Esse primeiro conceito de *epopéia* é generalizante e universalista, adotando obras das mais diversas do engenho humano, entendidas como herança da construção de uma coletividade pela transmissão oral mitopoética²⁶ dos feitos de seus

²⁵ HANSEN, João Adolfo. Op. cit., p. 25.

²⁶ Entendendo o conceito de *mitopoesis* como a relação íntima entre as correspondências alegóricas do real e ao próprio processo mimético para compor os mitos que explicam essa mesma realidade, renomeando o conceito de

antepassados. Nessa visão, o mito é o causador da história. Retomando o texto bíblico de *Gênesis*, se Deus cria o mundo pelo *lógos* (λόγος), pela palavra, sem dúvida o ritmo aplicado a esse *lógos* foi o épico, ou em outras palavras, o *epos* (ἔπος), a poesia, é o princípio organizador do *lógos*, da história, na invenção do *mythos* (μυθος), mito, que explica e constitui a própria história²⁷. Nessa concepção, a poesia épica, em chave antropológica, é a detentora da função social de repassar valores e crenças, consolidando as ligações simbólicas entre os membros de uma comunidade antiga, primeva expressão cultural coletiva desta:

Em seguida vem a epopéia e seus cantores. Ela substitui toda a História e boa parte da revelação como expressão vital nacional e como testemunho de primeira categoria, das necessidades e capacidade de um povo de contemplar-se e representar-se por meio da tipificação²⁸.

Assim, essas epopéias são classificadas também como primitivas, pois expressam as primeiras representações de uma sociedade, como gênero do discurso primário, definido por “tipos do diálogo oral”, como entende Bakhtin²⁹. Podemos dizer que, numa obra épica desse tipo, existe uma relação fundamental entre a ação e o discurso oral, entre o *drama* (δρᾶμα) e o *lógos*, determinando a unidade poética, implicando a plausibilidade ou verossimilhança do discurso oral com a ação do herói.

Homero nesta tradição é apenas o *aedo* que teria cantado a versão final da *Ilíada* e da *Odisséia*, constituída coletivamente, materializada por um anônimo num escrito³⁰. Nesta perspectiva, podem-se incluir ainda, além da *Ilíada* e da *Odisséia*, o *Gilgamesh* babilônico³¹, os escritos bíblicos, o *Mahabharata* e o *Ramayana* indianos³², O *Poema* ou *Cantar de mio Cid*³³, o épico alemão *Nibelungenlied*³⁴, e ainda o *Épico do Rei Gesar*³⁵, representativo desse

“cosmopeia”, de Thomas Blackwell. Cf. LACERDA, Sonia. *Metamorfoses de Homero: História e antropologia na crítica setecentista da poesia épica*. Brasília: UnB, 2003, p. 205.

²⁷ É oportuno lembrar aqui que no século XVII o escritor inglês John Milton escolhe a forma épica para compor a sua obra prima *Paradise Lost*. Cf. MILTON, John. *Paradise Lost*. [1667]. London: Penguin Books, 1996.

²⁸ BURCKHARDT, Jacob. *Reflexões sobre a História*. Tradução de Leo Gilson Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1961, p. 76.

²⁹ BAKHTIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: *Estética da criação verbal*. 4.a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 285.

³⁰ Cf. PESSANHA, Nely Maria. “Características básicas da epopéia clássica”. In: APPEL, Myrna Bier; GOETTEMES, Miriam Barcellos (orgs.). *As Formas do Épico: da epopéia sânscrita à telenovela*. Porto Alegre: Movimento, 1992, p. 30.

³¹ Cf. GEORGE, Andrew. “Introduction”. In: *THE EPIC of Gilgamesh: The Babylonian Epic poem and the Other Texts in Akkadian and Sumerian*. Translated with an introduction by Andrew George. London: Penguin Books, 2003, p. XIII-LII.

³² Cf. FONSECA, Carlos Alberto da. “A Literatura Épica Sânscrita”. In: APPEL, Myrna Bier; GOETTEMES, Miriam Barcellos (orgs.). Op. cit., p. 22.

³³ *POEMA de mio Cid*. Edición de Colin Smith. 19.a ed. revisada. Madrid: Ed. Catedra, 1994.

³⁴ BATTS, Michael S. (org.). *Das Nibelungenlied*. [1190?-1200?]. Tübingen: Max Niemeyer, 1971.

³⁵ GESAR. *L'épopée tibétaine de Gesar dans sa version lamaïque de Ling*. Paris: PUF, [19--].

processo de construção coletiva atual, até hoje em transformação, com várias versões, encontrável em diversas regiões do Tibete³⁶.

Mas, o que poderia aproximar obras tão diversas quanto o *Gilgamesh* e a *Odisséia*? Examinando poemas tão distintos, resultantes de culturas tão distanciadas na língua, no espaço e no tempo, muitos encontraram semelhanças e paralelos, propondo uma universalidade da epopéia como expressão primitiva que celebra as façanhas dos antepassados de um povo, narrando guerras, traições e lutas internas pela honra de seus heróis mortos e usando, às vezes, um discurso que apresenta um sistema específico de ritmo³⁷. Nessa perspectiva, George Dumézil e Jean-Pierre Vernant, entre outros, estudaram as epopéias, especialmente as primitivas como o *Mahabharata*, a *Odisséia* e outras, aplicando a análise mitológica, propondo a recorrência de três traços delineadores característicos ou “funções” nas sociedades dos povos indo-europeus, a saber: *soberania, força e fecundidade*³⁸.

Esse primeiro critério exclui as obras inventadas deliberadamente por alguém que não mais canta, porém escreve os fatos narrados em longos poemas, emulando os textos épicos anteriores, considerando ainda as obras que tratam da própria composição do gênero, atribuindo intencionalmente características míticas à narração como ornamentação poética, como a *Eneida*, a *Farsália*, o *Orlando Furioso*, a *Jerusalém Libertada*, o *Paraíso Perdido*, *Os Lusíadas*, e tantos outros, que emulam o costume da poética aristotélico-horaciana. Este é um segundo conceito de “epopéia”, no qual o *epos* não é mais o princípio organizador do *lógos* na invenção do *mythos*, mas, pelo contrário, o *lógos*, entendido como discurso histórico, passa a determinar a condição do *epos*, a forma poética. Ao contrário da primeira concepção de epopéia, a relação simbólica se inverte e particulariza-se, pois uma história passa a ser a causadora de um mito, na invenção mimética emuladora dos *mythoi* anteriores. Deste modo, por meio da perpetuação da memória do discurso épico na forma escrita, no labor do vate, os feitos do herói são imortalizados para todas as gerações vindouras, como escreveram magnificamente Lucano, nos versos de sua *Farsália*, e Camões, n’*Os Lusíadas*:

³⁶ Cf. STEIN, Rolf Alfred. *Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet*. Paris: PUF, 1959 ; Cf. GESAR. *L'épopée tibétaine de Gesar dans sa version lamaïque de Ling*. Paris: PUF, [19--].

³⁷ Cf. SMITH, Colin. “El Espíritu de la Épica”. In: POEMA *de mio Cid*. Op. cit., p. 17-18; Cf. PACHECO, José Maria Valverde; RÍQUER, Martín de. *La Épica Medieval*: Universalidad de la Epopeya. Disponível em: <<http://www.ciudadseva.com/textos/estudios/roldan/epica.htm>>. Acesso em: 27 fev. 2005.

³⁸ Cf. HANSEN, João Adolfo. *Notas sobre o gênero épico*. São Paulo: 2007, inédito, p. 17-20; O autor cita, dentre outros, DUMÉZIL, Georges. “Mito y Epopeya”. In: *El Destino del Guerrero*. México: Siglo Veinteuno, 1971, p. 22; p. 99; e VERNANT, Jean-Pierre. *Les origines de la pensée grecque*. Paris: PUF, 1969, p. 23-24 e p. 26. Cf. também DUMÉZIL, Georges. *Mythe et Épopée I: L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*. Paris: Gallimard, 1968.

Ó sagrado e magnífico labor dos vates! Tudo
 arrebatas do destino e das às gentes mortais a imortalidade.
 Não te deixes enganar, César, pela inveja do que a fama consagrou.
 Pois, se é lícito fazer alguma promessa às musas latinas,
 enquanto durar todo o tempo da glória do poeta de Esmirna,
 os vindouros o lerão nos meus versos. Nossa *Farsália*
 viverá e os que virão não nos condenarão às trevas³⁹.

E também as memórias gloriosas
 Daqueles reis que foram dilatando
 A Fé, o Império, e as terras viciosas
 De África e de Ásia andaram devastando,
 E aqueles que por obras valerosas
 Se vão da lei da morte libertando:
 Cantando espalharei por toda parte,
 Se a tanto me ajudar o engenho e a arte⁴⁰.
 (*Os Lusíadas*. Canto I, vv. 9-16.)

Nessa visão, a Épica pode ser entendida como a “substância da vida espiritual de um povo” que assume sua forma mais duradoura, eterna e específica nas “palavras de seus grandes poetas e pensadores”⁴¹. As epopeias pensadas nessa concepção são classificadas como secundárias, pois se efetivam pelo uso da escrita, como um modelo do discurso secundário “absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies”⁴². Este segundo conceito de epopeia é o aplicado às letras épicas dos séculos XVI ao XVIII, numa prática de representação consolidada exemplarmente no chamado “Siglo de Oro”, no mundo hispano-colonial, onde podemos observar inumeráveis edições, traduções e invenções de poemas épicos⁴³. Essa prática reconhece as autoridades precedentes e segue as preceptivas determinadas nas retóricas e nas artes poéticas que regulam os procedimentos de invenção das

³⁹ “o sacer et magnus uatum labor! omnia fato/ eripis et populis donas mortalibus aeuum./ inuidia sacrae, Caesar, ne tangere famae;/ nam, siquid Latiis fas est promittere Musis,/ quantum Zmyrnaei durabunt uatis honores,/ uenturi me teque legent; Pharsalia nostra/ uiuet, et a nullo tenebris damnabimur aeuo.” (*Farsália*. Canto IX, vv.980-6). Cf. LUCANO, Marco Anneo. *Farsalia*. Introducción, Traducción y notas de Antonio Holgado Redondo. Madrid, Espana: Editorial Gredos, 1984, p. 480; Cf. LVCANI, M. A. *Pharsalia*. Disponível em: <http://www.archeologia.com/fonti_latine/lucanus/Lucan.htm>. Acesso em: 02 abr. 2005. Nestes versos é justificada a escolha do título do poema de “Farsália”, visto que o título realmente empregado pelo poeta foi “De Bello Civili” [A Guerra Civil]; Cf. LUCAN. *The Civil War*. (Pharsalia). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press/ London: William Heinemann, [19--], p. 2-3. (Edição bilíngüe: Latim; Inglês).

⁴⁰ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1990, p. 29.

⁴¹ Cf. BURCKHARDT, Jacob. Op. cit., p. 63.

⁴² Cf. BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 281.

⁴³ Cf. PIERCE, Frank. *La Poesía Épica del Siglo de Oro*. [Spanish Epic Poetry of the Golden Age]. Segunda Edición Revisada y Aumentada. Versión Española de J. C. Cayol de Bethencourt. Madrid: Editorial Gredos, 1968; Nesta obra, no *Apêndice A*, Pierce enumera mais de 200 títulos de epopeias espanholas elaboradas principalmente entre os séculos XVI e XVII, na Espanha e na América. No apêndice B, elenca dezenas de traduções espanholas de epopeias, desde obras antigas, como as de Virgílio, Homero e Lucano, até obras mais “recentes”, por assim dizer, como as de Sannazaro, Camões, Tasso etc. No seu *Apêndice C*, Pierce demonstra que essas epopeias continuaram sendo reeditadas inumeráveis vezes durante os séculos XVIII e XIX, como a *Araucana*, reeditada quinze vezes, e a *Christiada*, reeditada seis vezes, entre outras.

epopéias, estruturando-as segundo as conveniências do gênero, como a *Arte Poética*, *Arte Retórica* e o *Organum*, de Aristóteles, passando pela *Epistula ad Pisones*, de Horácio, a de autoria desconhecida *De Ratione Dicendi ad C. Herennium*, o *De Inventione*, de Cícero etc.; considerando na poesia do século XVIII na Europa, as modernas *L'art Poétique*, de Boileau, *La poética o reglas de la poesia em general y de sus principales espécies*, de Luzán, a *Arte Poética*, de Francisco José Freire etc.; os estudos sobre poéticas, como o *Della Perfetta Poesia Italiana*, de Muratori, o *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*, de Torquato Tasso, o *Essai sur la Poésie Épique*, de Voltaire etc. Além disso, são considerados como modelos dessa poesia muitos épicos, como *Os Lusíadas*, de Camões, a *Ulisséia*, de Gabriel Pereira de Castro, a *Eneida*, de Virgílio, a *Farsália*, de Lucano, *La Henriade*, de Voltaire, a *Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso etc.; e ainda, obras históricas como, no caso particular de Cláudio Manuel da Costa, a *Monarchia Indiana*, de Juan de Torquemada e a *Historia de la conquista de Mexico*, de Antonio de Solis etc.

Observando-se apenas esses dois conceitos tradicionais de epopéia, são consideradas obras épicas uma grande coleção de escritos de diversas civilizações, em diversas línguas, variantes no tempo e no espaço, que demandam estudos e cruzam discursos de literatura, antropologia, sociologia, teologia, filosofia, retórica, direito, política, geografia, mitologia, história etc., *de omni re scibili*, implicando a necessidade de limitar a abrangência do conceito de gênero épico para o estudo do poema *Vila Rica*.

Dessa maneira, analisar uma obra que segue essa prática de representação codificada como épica, ligada à continuidade dos exercícios de pronunciação das epopéias milenares, cristalizadas na escrita, exige serenidade diante da impossibilidade da leitura e consideração de tudo impresso e disperso pelo *orbe* a respeito do gênero, em suas múltiplas definições e em aspectos tão amplos quanto às próprias ciências humanas. Convém nortear este trabalho pelas preceptivas seguidas no poema, destituindo a possibilidade de leituras estéticas da expressão de sujeitos que, na verdade, apenas aplicam o artifício de uma técnica mimética desde a *Poética*, de Aristóteles.

O *Vila Rica* não é um poema de composição oral, como, por exemplo, a *Teogonia*, resultante da aglutinação de fábulas e relatos históricos numa construção coletiva primitiva, codificados pelo pensamento mítico explica a natureza e a si próprio através de seus próprios

termos⁴⁴. Não é o caso de um épico primevo que almeja instituir os supostos “fundamentos da condição humana”, como poderia ser lido n’*Os trabalhos e os Dias*, de Hesíodo⁴⁵. Também não é fruto da angústia de um sujeito patriótico e intelectual, consciente da sua inaptidão para usar as fórmulas das descrições do *locus amoenus* da paisagem arcádica em face das ásperas e duras rochas mineiras, interpretação que se deve a não leitura da aplicação do *topos* do *locus horrendus*, não como antecipação romântica, mas como emulação artificiosa da poesia de Tasso e outros, como mostraremos mais adiante. Estas interpretações são anacrônicas, pois aplicam valores ou categorias inexistentes no artifício retórico-poético da invenção do poema. *Vila Rica* é, antes de tudo, uma épica que segue o costume da escrita, como a *Farsália* ou a *Eneida*, imitando e combinando elementos dos modelos épicos reconhecidos, sem perder suas especificidades⁴⁶, inventando um discurso poético que possui seu estilo próprio:

Antes que em fumo ou ar voe desfeito
De tanta idéia o quadro portentoso,
Quer declarar em tudo o misterioso
Teatro das imagens: vós agora
Influí-me uma voz alta e sonora,
Ninfas do pátrio Rio, com que eu possa
Cantar na glória minha a glória vossa⁴⁷.
(*Vila Rica*. Canto VI, vv. 317-326.)

Assim, este estilo produz uma fábula épica mitopoética, que entralha e celebra a história, e glorifica o caráter da ação nobre do herói, representante do poder da Corte portuguesa, num “teatro das imagens”, cantado pelo poeta com a alta e sonora voz que as suas “ninfas do pátrio Rio” lhe inspiram, invocação épica feita a partir de uma imagem metafórica camoniana⁴⁸, convencional das condições de invenção dessa escrita, que se dá pela elaboração de uma história, emulada de modelos, e pela observação formal, não-pessoal, das particularidades da natureza local.

⁴⁴ Cf. TORRANO, Jaa. “O Mundo como Função das Musas”. In: HESÍODO. *Teogonia*: A Origem dos Deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 77.

⁴⁵ Cf. LAFER, Mary de Camargo Neves. “As duas lutas”. In: HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. 4.a ed. Tradução, introdução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 53.

⁴⁶ Cf. LEONI, G.D. “Virgílio no ambiente histórico e literário de seu tempo”. In: VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2004, p. 44.

⁴⁷ Todas as nossas citações do poema *Vila Rica* se darão pela edição da editora Nova Aguilar: COSTA, Cláudio Manuel da. “Vila Rica”. 6.a ed. Op. cit.

⁴⁸ Ou seja, emulada conforme a invocação d’*Os Lusíadas*, de Camões: “E vós, Tágides minhas, pois criado/ Tendes em mi um novo engenho ardente,/ Se sempre, em verso humilde, celebrado/ Foi de mi vosso rio alegremente,/ Dai-me agora um som alto e sublimado,/ Um estilo grandiloco e corrente,/ Por que de vossas águas Febo ordene/ Que não tenham inveja às de Hipocrene./ Dai-me uma fúria grande e sonora,/ E não de agreste avena ou frauta ruda,/ Mas de tuba canora e belicosa,/ Que o peito acende e a cor ao gesto muda;/ Dai-me igual canto aos feitos da famosa/ Gente vossa, que a Marte tanto ajuda,/ Que se espalhe e se cante no universo,/ Se tão sublime preço cabe em verso”. Cf. CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Op. cit. p. 30.

Figura 2. Frontispício d' *Os Lusíadas*, de Luis de Camões.
Lisboa: Antonio Gõçalvez, 1572. (Ed. "Ee").

1. AS MÁSCARAS DA RECEPÇÃO

*Qui legis ista, tuam reprehendo, si mea laudas
omnia, stultitiam, si nihil, invidiam.*

Owen, Liv. I, ep. 3.

Cit. por Cláudio M. da Costa nas *Obras*.

1.1. Autocrítica épica ou a máscara recomendada

A forma do gênero épico do *Vila Rica* foi comentada pelo próprio Cláudio Manuel da Costa, no *Prólogo*, esclarecendo que não adotou para o poema a categoria de épico, mas preferiu designá-lo apenas como “uma composição em metro”. Para ele, todos aqueles que se submeteram à censura dos críticos, atribuindo a classificação de épico a seus poemas, foram censurados por “algum erro ou defeitos” e a razão disso é a que estabeleceu “um bom Autor”⁴⁹ de que “inventaram-se leis aonde as não havia”⁵⁰. Esse “bom Autor” a quem o poeta se refere é Voltaire, de onde retira o juízo de “invenções de regras”, no *Essai sur la Poésie Épique*: “Sobrecarregaram quase todas as artes com prodigioso número de regras que, na maior parte, são inúteis ou falsas”⁵¹.

Pode-se perceber nessas linhas do *Prólogo*, pela citação desta idéia crítica de Voltaire, um primeiro passo de questionamento do juízo poético das letras na Capitania de Minas Gerais. No entanto, é preciso compreender que, no século XVIII, o processo de invenção poética é pensado retoricamente como *estilo*, ajustado em função do conceito de *verossimilhança*, preferindo-se o “verossímil crível” ao “possível incrível”⁵². Nesse período, o conceito de crítica é entendido como uma atividade do *juízo*, predicado em termos de *verdadeiro* ou *falso*, segundo a teoria aristotélica do *juízo* como um *ato da alma* conforme uma “doutrina da alma”⁵³, pensada na formação cultural dos letrados no século XVIII. Por isso, Voltaire conceitua que muitas das regras para as artes são falsas, cabendo ao letrado a busca das regras úteis, verdadeiras e verossímeis na invenção de composições poéticas.

⁴⁹ “Autor” significa nesse discurso uma *auctoritas*, uma autoridade, um exemplo ou modelo que podemos imitar, pois a noção de *euretés* (εὐρητής), *auctoritas*, codificado como sujeito criador, um *primo inventore* ou autoria, em uma publicação impressa, institucionalmente autorizada, é inaplicável para o século XVIII. Pois não existia neste tempo a noção de “direitos autorais”, de que uma elaboração intelectual, ou de conhecimentos técnicos, deveria pressupor uma “originalidade”, criando uma obra artística ou tecnológica que pudesse ser entendida como a propriedade de um particular. Cf. HANSEN, João Adolfo. “Autor”. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11-43. Apud VALLE, Ricardo Martins. *A construção da Posteridade, ou A tradição para o Novo Mundo, ou A gênese como Ruína*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - USP, São Paulo, 2004, p. 38. Cf. também HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. Op. cit., p. 40-46.

⁵⁰ COSTA, Cláudio Manuel da. “Prólogo”. In: PROENÇA FILHO, DOMÍCIO. Op. cit., p. 359.

⁵¹ “On a accablé presque tous les arts d’un nombre prodigieux de règles, dont la plupart sont inutiles ou fausses”. Cf. VOLTAIRE [François Marie Arouet]. “Essai sur la poésie épique”. In: *Ouvres Complètes*. Paris: Firmin-Didot Frères, 1834, tome X (La Henriade avec préfaces, avertissements, notes, etc. par M. Beuchot), p. 401.

⁵² Cf. ARISTÓTELES. Op. cit., p. 281.

⁵³ Cf. VALLE, Ricardo Martins. A construção da posteridade ou A gênese como ruína. *Revista Usp* (Dossiê Brasil Colônia), São Paulo, n. 57, mar.-maio 2003, p. 109.

Também é evidente no *Prólogo* a utilização do *topos* da humildade⁵⁴, aplicado retoricamente como captação de benevolência⁵⁵ de seu leitor. O poeta não ostenta, nem espera ser reconhecido pela elaboração de uma epopéia. O épico foi totalmente esquadrihado, medido e regrado, impossibilitando que qualquer poeta conseguisse ou pretendesse alcançar a excelência poética ou a perfeição, seguindo a todos os preceitos estabelecidos em todas as poéticas. Tal fato seria impraticável, pois naquele momento e lugar seria pretensão inadequada ao poeta querer exceder Homero, Virgílio, Camões e Tasso, que, seguindo o julgamento austero dos preceptistas, não conseguiram atingir a perfeição.

Portanto, não se espera que o épico de Cláudio siga rigorosamente todas as convenções do gênero, encontradas nas artes poéticas, lembrando as idéias de Voltaire, filósofo que começa a questionar os preceitos rígidos dessas poéticas e os duros comentários realizados pelos “historiadores”⁵⁶, como crítica das letras: “Há cem poéticas contra um poema. (...) O mundo está repleto de críticos, que, pela força de comentários, definições, distinções, são levados a obscurecer os conhecimentos mais claros e mais simples”⁵⁷.

Dado o número de citações e comentários nas suas notas ao *Vila Rica*, aludindo a epopéias e poéticas, é evidente que Cláudio distingue os preceitos destas, aplicando ao seu poema. Entretanto, cobre-se com o manto crítico de Voltaire, que propôs uma nova interpretação dos conceitos, atualização mal-compreendida. Para Cláudio, a dificuldade de inventar uma epopéia não se deve a uma suposta incompetência de seu engenho, diante da inóspita rispidez do clima mineiro, mas à emulação do juízo de um letrado reconhecido. No caso de Voltaire, o labor da invenção épica não parece ser causado pela monotonia da Monarquia decadente da França, mas de uma posição teórico-ideológica singular de um pensador que ousava emular e reformular as idéias. Para Voltaire, o épico, nele próprio, segue apenas uma regra verdadeira, de ser apenas “uma narrativa em versos de aventuras heróicas”:

⁵⁴ Ernst Robert Curtius explica que “um *topos* muito difundido é a ‘incapacidade de satisfazer às exigências do assunto’; um *topos* do panegírico: ‘louvor dos antepassados e de seus feitos’. Na Antiguidade colecionaram-se *topoi*.” Cf. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral Paulo Ronái. São Paulo: Hucitec/ Edusp, 1996, p. 108-109.

⁵⁵ A captação de benevolência (*captatio benevolentiae*) é o procedimento retórico que consiste na técnica de obter a benevolência dos ouvintes logo no início do discurso, o exórdio, tornando-os bem dispostos, favoráveis ao discurso. Cf. TRINGALI, Dante. *Introdução à Retórica* (A Retórica como crítica literária). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988, p. 83.

⁵⁶ Se é que podemos chamar dessa maneira estes letrados que comentavam e enumeram as diversas poéticas e obras letradas nos séculos XV ao XIX, ajuizando valores que variavam do “gosto”, passando pela “prudência” aparentemente desinteressada até a simples citação tácita ou dissimuladamente poética.

⁵⁷ “Il y a cent poétiques contre un poème. (...) Le monde est plein de critiques, qui, à force de commentaires, de définitions, de distinctions, sont parvenus à obscurcir les connaissances le plus claires et les plus simples”. Cf. VOLTAIRE [François Marie Arouet]. Op. cit., p. 401.

Que a ação seja simples ou complexa; que ela se estenda por um mês ou por um ano, ou que dure mais tempo; que a cena seja fixada para uma direção, como na *Iliada*, que os heróis viagem de mar em mar, como na *Odisséia*; que seus heróis sejam desafortunados, furiosos como Aquiles, ou piedosos como Enéias; que haja um personagem principal ou vários; que a ação se passe na terra ou no mar; sobre a chegada à África, como n' *Os Lusíadas*; na América, como a *Araucana*; no Céu, no Inferno, sobre os limites de nosso mundo, como n' *O Paraíso* de Milton; isto não importa: o poema será sempre um poema épico, um poema heróico, a menos que alguém encontre um novo título proporcional ao seu mérito⁵⁸.

Decifrando estas linhas, não é exatamente expressa uma idéia de suspensão do uso dos preceitos do gênero épico, enquanto protocolos de escrita e leitura, mas sim a defesa de uma maior abertura na invenção poética. Os critérios retórico-poéticos de entendimento permanecem como categorias válidas de leitura, invenção e comparação: tipo de ação, lugar da ação, tipo de herói etc.⁵⁹ Os preceitos continuam úteis, deleitáveis e aplicáveis ao poema épico. Cabe ao poeta discernir o modo mais conveniente de aplicá-los, observando os decoros da matéria histórica e do herói escolhidos, que definem a validade daquilo que é falso, ou verdadeiro, para cada solução discursiva adotada no gênero épico, mesmo as menos usuais, como os versos decassílabos de rimas emparelhadas, ou uma ação recente na história como matéria, ou a falta do maravilhoso etc.

Contudo, Cláudio mostra uma acentuada preocupação com a verdade histórica de seu relato, tomando o devido cuidado de indicar os fatos históricos, diferenciados dos que adapta ficcionalmente como parte de sua composição poética. Assim, acompanhando Voltaire, Cláudio Manuel da Costa demonstra, através de suas notas e de seu *Fundamento Histórico*, que se empenhou nesta tarefa de elucidação da matéria histórica adotada:

Se eu fiz alguma diligência por averiguar a verdade, digam-te as muitas Ordens e Leis que vês citadas nas minhas notas, e a extensão de notícias tão individuais com que formei o plano desta obra: pode ser que algum as conteste pelo que tem lido nos escritores da História da América; mas esses não tiveram tanto à mão as concludentes provas de que eu me sirvo⁶⁰;

Desta forma Cláudio exalta solenemente no poema a “ação prudente de pacificar um

⁵⁸ “Que l'action soit simple ou complexe; qu'elle s'achève dans un mois ou dans une année, ou qu'elle dure plus longtemps; que la scène soit fixée dans un seul endroit, comme dans l'Iliade; que le héros voyage de mers en mers, comme dans l'Odyssée; qu'il soit heurux ou infortuné, furieux comme Achille, ou pieux comme Énée; qu'il y ait un principal personnage ou plusieurs; que l'action se passe sur la terre ou sur la mer; sur le rivage d'Afrique, comme dans la Lusiada; dans l'Amérique, comme dans l'Araucana; dans le ciel, dans l'enfer, hors des limites de notre monde, comme dans le Paradis de Milton; il n'importe: le poème sera toujours un poème épique, un poème héroïque, à moins qu'on ne lui trouve un nouveau titre proportionné à son mérite”. Cf. Idem, p. 406.

⁵⁹ Ainda que Voltaire tenha dito que os poetas épicos são forçados a escolher um herói conhecido, sob pena de seu poema jamais ser lido, justificando a escolha de Enéias por Virgílio; Cf. Ibidem, p. 428.

⁶⁰ COSTA, Cláudio Manuel da. “Prólogo”. Op. cit., p. 359.

povo rebelde”, através de seu herói militar que instaura exemplarmente a “Real Autoridade”, evidenciando o caráter memorialístico da composição. Seu objetivo é exaltar a fundação de Vila Rica, deixando um legado para as futuras gerações, elucidando a história de sua pátria, a Capitania de Minas Gerais, parte do Estado do Brasil, colônia do reino de Portugal:

E se estas Minas, pelas riquezas que têm derramado por toda a Europa, e pelo muito que socorrem com a fadiga dos seus habitantes ao comércio de todas as nações polidas, eram dignas de alguma lembrança na posteridade, desculpa o amor da Pátria, que me obrigou a tomar este empenho, conhecendo tanto a desigualdade das minhas forças. Estimarei ver elogiada por melhor pena uma terra que constitui hoje a mais importante Capitania dos domínios de Portugal⁶¹.

O poeta prescreve o próprio procedimento de leitura que deverá ser desempenhado pela recepção: dispensar o empenho do patriotismo gerado pelo *páthos* do “amor” para destacar a importância da própria Vila Rica pelo mérito de sua riqueza mineral. Vila que é uma parte, metonimicamente representante do todo, o território das Minas Gerais, que possui a glória de ser “a mais importante Capitania” do reino de Portugal. Assim, além de deleitável, o poema é útil, pois promove politicamente a importância econômica das Minas Gerais na hierarquia da razão de Estado. Não podemos deixar de relacionar esta leitura de utilidade poética com o que diz Adam Smith em sua famosa obra *A Riqueza das Nações*, que nessa época era difundida a idéia de que a riqueza de um Estado dependia diretamente da acumulação de uma enorme quantidade de ouro e prata, fortalecendo o Real Erário, juízo fundamentador da economia política na Espanha e em Portugal, enquanto na França e na Inglaterra procurava-se uma nova fundamentação econômica para o Estado⁶². Preparando o caminho da recepção, Cláudio pressupõe o juízo discreto⁶³ do leitor, definido pela capacidade do discernimento, em oposição à vulgaridade do gosto e à ignorância do néscio, como *contrato enunciativo*, configurando seu leitor como expectador erudito e como ator social, que deve comparar o *Vila Rica* com outras obras, apreciando a medida de sua emulação, que reafirma a importância econômica das Minas Gerais. Nessas letras, o *juízo discreto* do leitor é próprio de um homem católico que segue o princípio divino do amor ao próximo, perdoando todos os erros do escritor, conforme argumenta Pedro Mexía, cronista de Carlos I de Espanha:

⁶¹ Ibidem.

⁶² Cf. SMITH, Adam. *A Riqueza das Nações*: Investigação sobre sua natureza e suas causas. [An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations, 1776]. Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996, vol. 1, p. 415 et seq. (Os Economistas).

⁶³ O tipo *discreto*, cortesão caracterizado por uma distinção de *juízo* e de *prudência*, na escolha conveniente das ações pelo intelecto, é conceituado primeiramente na crítica das letras no Brasil por João Adolfo Hansen. Cf. GRACIÁN y MORALES, Baltasar. *El Discreto*. In: *Obras Completas*. 3.ª ed. Ed. de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1967, passim. Apud HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho*. Op. cit., p. 48; p. 94.

Quanto estudo me teve custado a escrever e a ordenar esta obra, e quantos livros me foram necessários para eu ler, e ver para isto, isto remeto eu ao discreto e benigno leitor, porque a mim não está bem encarecê-lo. Nem tampouco quero responder aos maledicentes e defender a minha obra de murmuradores, e como todos fazem em seus proêmios, porque conheço que nela existem muitas faltas, inadvertências e descuidos. Antes terei por singular benefício ser avisado de meus erros porque em outra impressão, Deus querendo, emende-me e retrate. E se alguém houver que, com somente a intenção de trair e condenar meu livro, vier a lê-lo, quero-lhe avisar que ofende a Deus nisso, e seria muito melhor dispor-se a escrever e compor algo para o proveito público, que não impedir e acovardar aos que se animam e dispõem a fazê-lo. E a uns e outros tenham de mim certo que eu fiz o que pude, e quisera não errar em coisa alguma e fazer muito perfeita minha obra e devem de boa razão aceitar minha intenção e desejo, se ela nos merecer⁶⁴.

No *Vila Rica*, essa orientação pela discrição católica e piedosa do leitor efetiva-se no plano da leitura pela observação e consideração das virtudes de Antônio de Albuquerque, que se dignifica para ser eternizado na memória: “Leitor,/ Eu te dou a ler uma memória por escrito das virtudes de um Herói que fora digno de melhor engenho para receber um louvor completo”⁶⁵. Portanto, esse poema épico composto por Cláudio concebe a sua arte como resultado de um louvor, devido à memória dos fundadores heróis portugueses. Colocando-se num lugar humilde, inferior à ação do herói, o poeta garante a benevolência de seu discreto leitor. Para tanto, o *Vila Rica* louva o feito glorioso de Albuquerque para elogiar a própria Capitania de Minas Gerais, do mesmo modo que a epopéia *Os Lusíadas* louva os heróis da pátria para enaltecer o reino de Portugal como uma nação.

Vejamos como a recepção do poema apaga essa orientação didática de entender a poesia como celebração da importância econômica da Capitania de Minas Gerais para a soberania do reino de Portugal, pela glorificação da memória da ação prudente de Albuquerque, enfatizando exclusivamente uma suposta inépcia poética de Cláudio em compor versos heróicos que pintassem as cores locais, eliminando, inclusive, a apreciação do *topos* da

⁶⁴ “Quanto estudio me aya costado escribir, y ordenar esta obra, y quantos libros me fuessen necessario leer, y vér para ello, esto remitido yo al discreto, y benigno lector, porque à mi no esta bien encarecerlo. Ni tampoco quiero responder à los maldicientes, y defender mi obra de murmuradores, y como todos hazen en sus proemios, porque conozco que en ella ay muchas faltas, inaduertencias, y descuydos. Antes tendré por singular beneficio, ser avisado de mis yerros porque en otra impression, Dios queriendo, me enmiende, y retrate. Y si alguno huviere, que con sola intencion de traer y condenar mi libro, viniere à lo leer, quierole avisar que ofende à Dios en ello, y seria muy mejor disponerse à escribir, y componer algo para el publico provecho, que no impedir, y acobardar à los que se animan, y disponen à ello. Y los vnos, y los otros tengan de mi cierto, que yo hize lo que pude, y quisiera no errar en cosa alguna, y hazer muy perfeta mi obra, y deven de buena razon aceptar mi intencion, y deseo, si ella no lo merece.” Cf. MEXÍA, Pedro. “Proemio y prefacio de la obra - Discreto Lector”. In: *Silva de varia lección*. [1540]. Madrid: Matheo de Espinosa y Arteaga, 1673. Disponível em: <<http://www.studiolum.com/es/colophon.htm>>. Acesso em: 25 out. 2005.

⁶⁵ Cf. COSTA, Cláudio Manuel da. “Prólogo”. Op. cit., p. 359.

humildade, aplicado ficcionalmente como captação de benevolência do discreto leitor.

Figura 3. Folha de rosto da primeira edição da épica *La Henriade*, de Voltaire.

1.2. As duas faces da moeda ou as duas máscaras

Ao tentarmos traçar as linhas gerais seguidas pela crítica do poema épico de Cláudio, nós a dividimos imediatamente em duas correntes evidentes, como duas faces de uma mesma moeda⁶⁶ ou como máscaras que cobrem a orientação didática preceituada da recepção pelo autor. A primeira crítica é a da leitura desvalorizadora, disfórica ou negativa, geralmente tácita e subjetiva. A segunda é a da leitura valorizadora, eufórica ou positiva, que considera a obra como importante e representativa na história das letras do Estado do Brasil, em oposição à apreciação antecedente.

O intervalo de tempo entre a invenção do *Vila Rica* e a sua publicação, isto é, entre a elaboração da obra e a sua inclusão no sistema de comunicação literária⁶⁷, produziu um efeito na crítica não-superado integralmente até hoje, consistente na leitura interpretativa da obra positivando valores ora românticos, ora realistas⁶⁸, desconsiderando a relevância dos preceitos seguidos pelo poeta. Em outras palavras, não temos a leitura crítica contemporânea ao poema, por isso, não há registros de sua divulgação, lacuna lida como insucesso da obra decorrente de sua própria má-qualidade poética, “confirmada” pelos primeiros críticos com as imperfeições encontradas nos manuscritos e edições.

Além disso, é de considerar que a memória do poeta Cláudio Manuel foi manchada em 1792, com a sua condenação pelo envolvimento no episódio da Inconfidência Mineira⁶⁹. Mesmo que o poema estivesse em vias de publicação, ou fosse admirado, seria necessária a espera de 50 anos, quando sua publicação pôde ser realizada, após a Independência do Brasil, pois certamente naquele primeiro momento da Inconfidência Mineira, nenhum editor gostaria de ser relacionado com uma personagem desse episódio, dados os castigos exemplares aplicados pela Coroa portuguesa, sobretudo, a história que consta nos registros dos *Autos da Devassa*, no empenho do Governador da Capitania de Minas Gerais, Luís António Furtado de

⁶⁶ A expressão utilizada aqui retoma a mesma idéia proverbial do lema do cinismo na expressão “παράχαράττειν τὸ νόμισμα” (*Paracattein to nomisma*), traduzida convencionalmente por “falsificar a moeda”. Cf. FLORES JÚNIOR, Olimar. παράχαράττειν τὸ νόμισμα ou as várias faces da moeda. *Ágora - Estudos Clássicos em Debate*. Aveiro [Portugal], n. 2, p. 21-32, 2000.

⁶⁷ Entendendo aqui por “sistema de comunicação literária” aquele composto por obras publicadas na forma impressa, portanto de grande divulgação e de fácil acesso, sem entrar ainda na problemática dos conceitos modernos de autor, leitor, autoria etc.

⁶⁸ Valores que se apresentam como um “realismo”, na proposta de observação e registro das especificidades da natureza local, ou “romantismo”, se a proposta tem caráter nacionalista.

⁶⁹ Cf. LUCAS, Fábio. “Prefácio: Edward Lopes e o Elogio de Cláudio Manuel da Costa.” In: LOPES, Edward. Op. cit., p. 7-8; Cf. LOPES, Hélio. “Morto sem sepultura”. In: *Letras de Minas e outros ensaios*. Op. cit., p. 120.

Castro do Rio de Mendonça e Faro, o famigerado Visconde de Barbacena⁷⁰.

O suposto “insucesso” do poema não se deve ainda, no caso da leitura hegeliana, ao anacronismo da epopéia, lapidada por Lukács na constituição de um sujeito em busca de aventuras, nas quais “a vida torna-se essencial”, possível apenas no mundo grego, desaparecendo e dando lugar ao romance⁷¹. Essa leitura é anacrônica se aplicada às letras épicas dos séculos XVI, XVII e XVIII das colônias ibéricas, pois nelas o gênero épico é cultivado com admiração, até o início do século XIX, como a melhor empresa poética que alguém poderia se dar ao trabalho de realizar.

Também não é conveniente aplicar nessas letras épicas o princípio estruturalista, que entende a poética como uma ciência, uma estilística do gênero, que deve analisar lingüisticamente o texto como um modo de linguagem, em suas articulações fonéticas e semânticas, na sua expressão e conteúdo. Nestas duas articulações, a poesia adquire apenas um *status* de “desvio codificado”, criador de um “estilo”, determinado por uma análise estatística de um *corpus*, donde se chega à conclusão de que a diferença entre prosa e poesia se caracteriza unicamente pelas relações particulares da natureza lingüística formal da “linguagem normal”⁷². Tal leitura dissocia as especificidades histórico-sociais e os preceitos retórico-poéticos que regulam a invenção dessas letras como uma arte, uma *techné*.

Da mesma maneira, deve-se evitar a leitura realizada a partir do ponto de vista encomiástico ou apologético, que consagra tudo tocado pelo autor, como ídolo heróico do inconfidente, hipotético mártir que encarnou a angústia da mais alta genialidade humana em face de uma realidade aterradora.

Devemos tentar, de forma diversa, mesmo que por aproximação, examinar a obra como ela foi ao seu tempo, nos seus méritos e deméritos, sem julgarmos *a priori*, nem condenando, nem louvando. Esta interpretação não é, entretanto, apenas uma tentativa de análise diacrônica, pois a leitura do passado apenas se justifica se pudermos encontrar fatores históricos, culturais etc., que contribuam para uma reconstrução da nossa leitura do presente. Assim, nosso pensamento se aproxima mais do de Hans Robert Jauss, que postula uma “dupla

⁷⁰ Cf. PROENÇA FILHO, Domício. (org.). “Cronologias”. In: *A Poesia dos Inconfidentes*. Op. cit., p. LI-LXIV; Na última questão do interrogatório que Cláudio respondeu, nos autos da devassa, o poeta diz que sua imagem foi denegrida por calúnias e intrigas junto ao Visconde (de Barbacena), ao qual pede perdão pelo indecoroso escândalo produzido etc. Cf. BRASIL. Câmara dos Deputados do Governo do Estado de Minas Gerais. *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*. 2.a ed. Brasília/ Belo Horizonte, 1978, vol. 2, IV.1.13, p. 133-134.

⁷¹ Cf. LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000, p. 26-39.

⁷² Cf. COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem Poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 11-26 et seq.

tarefa da hermenêutica literária”: contrapor os dois modos da recepção, “de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de diversos tempos”⁷³. Concentraremos, portanto, nosso estudo da recepção do *Vila Rica* principalmente no segundo aspecto dessa “dupla tarefa” atribuída ao crítico por Jauss, esperando que o primeiro aspecto vá surgindo por si só de permeio no nosso empenho.

1.3. A primeira face da moeda ou a primeira máscara

O poema *Vila Rica* foi julgado notadamente de forma desvalorizadora pelos seus primeiros intérpretes, que o tornaram pouco apreciável e não-debatido nos círculos intelectuais, perpetuando a impostura do “não li e não gostei”. Tais críticas ilustram como a leitura depreciativa de uma obra pode condená-la, excluindo-a do rol de merecimento de investigações e análises elucidativas, no caso, que auxiliam na compreensão da história e da expressão da poética na colônia americana.

Essa linha crítica negativa parece começar tacitamente com Varnhagen, no *Ensaio histórico sobre as letras no Brasil*, de 1850, depois continuada por Sílvio Romero, na sua *História da Literatura Brasileira*, em 1888, e consolidada pelo estilo mais desenvolvido de João Ribeiro, em carta a José Veríssimo, datada de 1901 e publicada junto às *Obras Completas* de Cláudio Manuel da Costa, em 1903.

No seu *Ensaio histórico sobre as letras no Brasil*, Varnhagen comenta apenas que Cláudio “no poema *Vila Rica* não acertou bem com a embocadura da trombeta épica”⁷⁴. A rapidez do comentário usando a imagem da trombeta como metáfora do estilo elevado do gênero épico⁷⁵ se deve ao caráter deste ensaio, composto como um resumo da história das

⁷³ JAUSS, Hans Robert. “A Estética da Recepção: colocações gerais”. In: LIMA, Luiz Costa (seleção, tradução e introdução). *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 46.

⁷⁴ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Op. cit., p. XXXIX.

⁷⁵ Essa metáfora, usada por Varnhagen no século XIX, deveria ser usual para descrever a poesia épica desde pelo menos o século XVII: “Mais souvent parmi nous un poète sans art,/ Qu’un beau feu quelquefois échauffa par hasard,/ Enflant d’un vain orgueil son esprit chimérique,/ Fièremment prend en main la trompette héroïque.” [Mas (aparece) frequentemente entre nós um poeta sem arte,/ Que um bonito fogo às vezes aquece por azar,/ que incha de um vão orgulho o seu espírito quimérico,/ orgulhosamente toma em mãos a trombeta heróica.] Cf.

letras no Brasil até aquele momento, razão pela qual Varnhagen não se prende à questão mais do que o necessário para enumerar apenas mais uma referência.

Sílvio Romero, na sua *História da Literatura Brasileira*, também se limita a um ligeiro comentário, mencionando as primeiras categorias de leitura e defeitos atribuídos ao poema, lidas pelos futuros intérpretes deste como verdade inquestionável, obedecendo à autoridade destes argumentos. Romero declara que o poema épico de Cláudio é “chato, prosaico, duro e inútil”, descobrindo nele apenas um “mérito”, o de “tratar de um assunto brasileiro”⁷⁶. Portanto, adota explicitamente um critério nacionalista de valorização daquilo que é local, construído na leitura romântica dessas letras como constituinte de uma almejada “identidade nacional brasileira”. Dizer que o poema de Cláudio é “chato” ou “duro” é uma afirmação subjetiva, pessoal e difícil de sustentar. É falível a vituperação ou o encômio, injustificados pela ausência da demonstração da análise objetiva do texto. Quanto ao poema ser lido como “prosaico”, o crítico parece não estar falando no sentido de “prosa poética”, mas no sentido de *vulgar*, ou *comum*, categoria inaplicável à composição, pois evidentemente é única em língua portuguesa, pelo verso, pelo tema, pela sua própria linguagem e pela complexidade de seu argumento histórico.

O crítico também afirma que o poema é “inútil”, que entendemos também como uma interpretação no mínimo equivocada. A valorização do governo da Metrópole faz o texto parecer inútil para uma nação recentemente brasileira, no século XIX, mas essas letras são utilíssimas na sua realidade colonial do século XVIII, exaltando a qualidade moral dos emissários do reino de Portugal, adequada ao decoro político de sua própria historicidade, como exemplo da ética católica do herói contribuinte para a educação cortesã, na ação exemplar dos paulistas, que a representam administrativamente no local:

*Embora vós, Ninfas do Tejo, embora
Cante do Lusitano a voz sonora
Os claros feitos do seu grande Gama,
Dos meus Paulistas louvarei a fama.
Eles a fome e sede vão sofrendo,
Rotos e nus os corpos vêm trazendo;
Na enfermidade a cura lhes falece,
E a miséria por tudo se conhece.
(Vila Rica. Canto VI, vv. 35-39, grifo do autor.)*

Os paulistas são figurados poeticamente como heróis do reino, por exemplo, na figura

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *L'art poétique*. [1674]. In: *Le Lutrin et L'art poétique*. Paris: Larousse/ New York: F.S. Crofts, 1941, p. 91.

⁷⁶ Cf. ROMERO, Sílvio. Op. cit., tomo II, p. 93.

da epanadiplose, repetição da palavra “embora”, no início e no final do verso 35 do Canto VI, marcando a gravidade das matérias comparadas: as conquistas marítimas *versus* as conquistas bandeirantes. Estas estão figuradas como mais heróicas que aquelas porque fazem seus personagens padecerem corporalmente. A sonoridade dos versos também convém à ilustre gravidade das matérias confrontadas, pela apurada aliteração, nas repetições dos fonemas consoantes fricativos: /s/, /f/, /v/; nasais: /m/, /n/; vibrantes: /r/; dos fonemas vogais fechados: /e/, /o/; e dos vogais abertos: /a/, /ɔ/, /ɛ/; efetuando amplidão nos versos, ou seja, um efeito de duração temporal, reforçado pelas rimas consoantes⁷⁷ /-ora, -ora/, /-ama, -ama/, /-endo, -endo/ e /-ece, -ece/. Versos úteis porque instruem e magníficos, pois deleitam.

Outro procedimento de leitura utilizado para desvalorizar a composição épica de Cláudio é uma suposta “falta de originalidade do autor”. Assim, João Ribeiro acusou o episódio do monte Itacolumi como “inspirado com pouca originalidade no Adamastor d’*Os Lusíadas*”⁷⁸. A categoria de “originalidade”, princípio de individuação psicológica, é uma invenção romântica, não prevista pelo juízo discreto do leitor do século XVIII, quando o valor de uma obra era medido pelo predicado da emulação e não da criação. Por isso, Cláudio emula procedimentos e usa, entre outros, os *topoi* d’*Os Lusíadas* no seu *Vila Rica*, no intento de valorizar sua composição, aplicando a figura da personificação em gigante para descrever uma montanha. Assim, o monte Itacolumi revela-se o irmão do gigante Adamastor:

Eu sou dos filhos que abortara a Terra,
E fiz com meus Irmãos aos Deuses guerra
(Tu, negro Adamastor, hoje em memória
Me obrigas a trazer a tua história).
(*Vila Rica*. Canto II, vv. 145-8.)

Cláudio não se limita a citar Camões no texto do poema e na sua nota número 24. Além disso, cita na nota número 23 a fonte primeva de sua emulação. Trata-se de um poema antigo, chamado *Gigantomachia*, do poeta latino Cláudio Claudiano. Nesse poema, conta-se a história da mãe Terra que se revolta contra os deuses do Olimpo, gerando de suas entranhas gigantes terríveis para empreender a guerra. Entretanto, os versos citados por Cláudio não aparecem no poema incompleto que chegou até nós: “Nascido da terra, gerou gigantes ferozes, monstros medonhos”⁷⁹. Embora estes versos não apareçam na versão do poema que

⁷⁷ Aquelas rimas que se conformam inteiramente no som desde a vogal ou ditongo do acento tônico até a última letra ou fonema.

⁷⁸ Cf. RIBEIRO, João. Op. cit., p. 22.

⁷⁹ “Terra feros partus, immania monstra, Gigantes./ Edidit...” Cf. COSTA, Cláudio Manuel da. “Vila Rica. 6.a ed. Op. cit., nota 23, p. 1083; Cf. CLAUDIAN, Claud. *The Poems of Claudian*. With an english translation by

chegou ao século XX, a referência, mesmo abreviada, é muito clara: “CLAUD. *Gigant.*” É possível, portanto, que Cláudio tivesse acesso à outra variante do texto, diferente ou talvez completa. O *Vila Rica* não peca por falta de originalidade, pois segue o preceito do costume de emulação, na qual o ajuizado escritor afirma-se pela imitação dos melhores.

Ainda pelo critério de originalidade, João Ribeiro acusa Cláudio Manuel da Costa de levar adiante sua empresa épica apenas pela influência do hipotético sucesso alcançado pelo poema de Basílio da Gama, *O Uruguai*:

Vila Rica é um produto do influxo originado pelo *Uruguai*. Cláudio Manuel esforçou-se por parecer original, não adotou a oitava-rima nem o verso solto como os seus antecessores; talvez por admiração a Voltaire preferiu aproximar-se da *Henriade* empregando rimas emparelhadas⁸⁰.

O uso da rima emparelhada, ao invés da oitava-rima, aplicada sistematicamente nos épicos italianos, é uma opção válida talvez pelo seu apreço a Voltaire, emulando o poema *Henriade*. Todavia, o emprego da oitava-rima não era novidade para Cláudio, visto que ele a utiliza para compor os seus três epicédios e a *Cantata epitalâmica*, publicados nas *Obras*. Para o poeta, a solução encontrada serve de bom tom para produzir o efeito memorável apropriado para sua composição. De fato, nunca saberemos exatamente o motivo dessa escolha do autor, podendo merecer o elogio ou a repulsa do leitor⁸¹. Para essa rima emparelhada, Cláudio escolhe o verso decassílabo, encontrando em Camões seu melhor exemplo. Constata-se, por assim dizer, que o *Vila Rica* unifica na forma métrica *Os Lusíadas* e a *Henriade*, como solução para a *mimesis* da matéria colonial.

João Ribeiro é o primeiro a elaborar a hipótese de que a poesia de Cláudio entra em “decadência” após a publicação das *Obras* pela “falta de inspiração” que gerava “esterilidade”, aproximando-as de um “prosaísmo”. Prosaísmo decorrente de uma “insípida vulgaridade” lida nas descrições e narrativas do poema⁸², desenvolvendo a noção de “prosaico”, postulada por Sílvia Romero.

Ribeiro também é o primeiro a censurar objetivamente uma suposta “monotonia” no ritmo do *Vila Rica*, recuperando novamente o juízo de Sílvia Romero. Essa monotonia é sentida não apenas no ritmo próprio dos versos, mas também no “tom laudatório” aplicado à enunciação. O crítico não considerou que no século XVIII, a poesia era ligada intimamente à

Maurice Platnauer. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press/ London: William Heinemann, [19--], vol. II, p. 280-91. (Edição bilíngüe: Latim; Inglês).

⁸⁰ Ribeiro, João. Op. cit., p. 21-22, grifo do autor.

⁸¹ Cf. LOPES, Hêlio. *Introdução ao Poema Vila Rica*. Op. cit., p. 23.

⁸² Idem, p. 22-23.

política, daí justifica-se a necessidade e utilidade de um discurso de tom encomiástico, especialmente no Mecenatismo promovido pelo Marquês de Pombal⁸³, como representação da hierarquia política do reino português:

*Vassalos sois de um Rei, que não vos deve
O cetro, ou a coroa; a origem teve
Já dos vossos Senhores; por herança
O Reino Augusto em suas mãos descansa.
(Vila Rica. Canto IX, vv. 389-392, grifo do autor.)*

Seguindo o seu juízo desqualificador do poema, novamente pelo critério da falta de originalidade, João Ribeiro exemplifica a hipotética influência nacionalista do épico de Basílio da Gama no engenho de Cláudio Manuel citando a última estrofe do *Vila Rica*, como uma apropriação explícita, amplificação retórica do último verso d'*O Uruguai*: “Serás lido Uruguai”.⁸⁴ No poema de Cláudio:

*Enfim serás cantada, Vila Rica
Teu nome impresso nas memórias fica,
Terás a glória de ter dado o berço
A quem te faz girar pelo Universo.
(Vila Rica. Canto X, vv. 196-202.)*

Outra vez, João Ribeiro emprega um juízo que vai de encontro à forma de invenção poética praticada no Setecentos luso-brasileiro. Nestes versos, podemos dizer que Cláudio tinha à sua disposição a referência d'*O Uruguai*, mas não se pode dizer que foi “influenciado”, pois tanto Basílio quanto Cláudio aplicam um *topos* antigo da poesia épica das letras greco-romanas, o conceito de que o objeto artístico é o único que eterniza os homens, possibilitando que o mérito da ação do herói e do engenho do poeta que a celebra sejam lembrados através das gerações. O objeto artístico, seja um poema, uma pintura, uma estátua ou um obelisco, tem a capacidade de transcender os limites temporais de uma vida humana. Lucano também aplicou esse *topos* em sua *Farsália*⁸⁵:

*Não te deixes enganar, César, pela inveja do que a fama consagrou.
Pois, se é lícito fazer alguma promessa às musas latinas,
enquanto durar todo o tempo da glória do poeta de Esmirna,
os vindouros o lerão nos meus versos. Nossa Farsália
viverá e os que virão não nos condenarão às trevas.
(Farsália. Canto IX, vv. 982-6.)⁸⁶*

⁸³ Cf. TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 406 et seq.

⁸⁴ Cf. Ribeiro, João. Op. cit., p. 7.

⁸⁵ Tanto a *Farsália*, de Lucano, quanto a *La Henriade* e o *Vila Rica* figuram como matéria de sua encenação épica uma guerra civil.

⁸⁶ “invidia sacrae, Caesar, ne tangere famae;/ nam, siquid Latiis fas est promittere Musis,/ quantum Zmyrnaei durabunt uatis honores,/ uenturi me teque legent; Pharsalia nostra/ uiuet, et a nullo tenebris damnabimur aeuo.” Cf. LUCANO, Marco Anneo. *Farsalia*. Op. cit., p. 480; Cf. LVCANI, M. A. *Pharsalia*. Op. cit., loc. cit.

Nesse caso de Lucano, o poema constitui uma espécie de pacto entre o autor, o personagem central e os leitores futuros, acordo firmado pela autoridade imarcescível das musas. Na obra de Cláudio, esse contrato de leitura é efetuado entre o autor Glauceste, a própria Vila Rica personificada e o Universo, ou seja, todos os seus futuros leitores, ainda que fômos poucos. Portanto, não podemos acusar Cláudio Manuel da Costa de ter pouca originalidade poética e conceituar no seu texto épico uma hipotética influência de Basílio da Gama. Entretanto, João Ribeiro é um autor muito importante para a poesia épica de Cláudio Manuel, pois praticamente define os critérios e juízos mais adotados pela crítica posterior do *Vila Rica*. Assim, vejamos um pouco mais dessa sua carta publicada em 1903 com as *Obras Completas* de Cláudio Manuel. A “imperfeição” dos versos do poema também é outra questão de ordem técnico-poética que João Ribeiro propõe, conceituando como fatalidade a escassez de tempo para aprimorar o texto, argumento empregado em parte para justificar sua crítica, absolvendo um pouco o poeta de sua conjeturada incompetência: “Sem dúvida alguma, não quis o poeta dá-lo à publicidade e tanto quanto podem atestar as várias cópias que restam, não procurou limar os versos imperfeitos que o afeiam e são em não pequeno número”⁸⁷.

Nessa apreciação, é evidente o efeito causado pela desconsideração da questão filológica. Contudo, há pontos positivos que também são elaborações desse crítico. É o primeiro a ressaltar a existência de um plano lírico na obra: “Os trechos melhores do *Vila Rica* não são os do poeta épico, mas do lírico...”⁸⁸.

Outros críticos seguem a pressuposição do anacronismo intrínseco ao gênero épico depois do fim da civilização grega, hipótese sistematizada posteriormente por Lukács no seu trabalho *A teoria do Romance*⁸⁹. Nessa linha de raciocínio, Veríssimo defende a tese de que a Epopéia seria portadora de uma tradição⁹⁰, à qual o poeta não teria acesso, por ser ela representante de outra época e de outra “literatura”, distinta da possível em língua portuguesa. Veríssimo destitui o valor de *Os Lusíadas*, inclusive, afirmando que o *Vila Rica* é “uma obra medíocre, indigna do poeta dos *Sonetos* e ainda de outros versos, a qual apenas revê o apego à tradição que fazia anacronicamente viver esse gênero na literatura da nossa língua”⁹¹.

O épico é considerado um anacronismo, ainda mais a sua aplicação na descrição do

⁸⁷ Cf. Ribeiro, João. Op. cit., p. 22.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Cf. LUKÁCS, Georg. Op. cit., loc. cit.

⁹⁰ Por “tradição” entendemos aqui o conceito formulado por T.S. Eliot, que implica pelas letras, a conquista de um *sentido histórico* (senso da história). Cf. ELIOT, T.S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-39.

⁹¹ VERÍSSIMO, José. Op. cit., p. 142.

espaço colonial mineiro. Talvez o uso da forma épica seja mesmo um anacronismo no início do século XX, na sociedade moderna, industrializada e capitalista, que busca incessantemente o novo, ponto temporal de onde se realiza a crítica de Veríssimo. Todavia, entre o século XVI e o século XVIII, a prática da representação épica, sobretudo no *Siglo de Oro* hispano-colonial, gerou tantos exemplos de obras poéticas lidas, admiradas, traduzidas, emuladas e discutidas que seria cansativo e até mesmo impossível listar aqui todas⁹².

José Veríssimo também lança outra hipótese de leitura importante, seguida por muitos críticos, codificada na Historiografia Literária como aspecto estilístico, consistente no confronto do uso dos temas da poesia pastoril com a paisagem rochosa das montanhas mineiras, numa experiência poética entendida simplesmente como “nativista”:

Sem embargo dos seus poemas de intuítos nativistas, como a *Fábula do Ribeirão do Carmo* e *Vila Rica*, faltou-lhe talento para desta transplantação fazer melhor do que instalar na paisagem e no ambiente americano os estafados temas, e motivos da cansada poesia pastoril portuguesa...⁹³.

Essa leitura prescreve o desacerto da poesia de Cláudio na representação da paisagem local e considera que o poema não é cópia da empiria, mas o exercício de imitação de autoridades ou *actores*⁹⁴, aplicando os *topoi* do costume (*consuetudo*), representando normas consuetudinárias verossímeis aos preceitos poéticos praticados na época, por exemplo, na emulação da poesia de Ovídio, Teócrito e Calímaco na lírica; de Homero, Virgílio, Lucano e Camões no gênero épico. Estes autores com obviedade, por obediência aos preceitos, não retrataram a natureza empírica, mas uma natureza plausível, verossímil às convenções do gênero, sublime e grandiosa, na épica, acolhedora e afável, na lírica etc.

Eduardo Frieiro, por sua vez, no seu interessante estudo sobre as bibliotecas de Luís Vieira da Silva, intitulado *O Diabo na Livraria do Cônego*, enxerga nessa suposta incompetência do poeta em pintar as cores locais um sinal evidente da “decadência” de um “lírico já sem veia”⁹⁵. Decadência certamente lida por Frieiro em João Ribeiro, não diretamente na poesia de Cláudio Manuel da Costa.

Vale notar que o poema ainda não possuía – e não possui – um texto definitivo. As imperfeições dos manuscritos e das edições disponíveis até 1996 inferem uma dimensão

⁹² Cf. PIERCE, Frank. Op. cit.; Vide nossa nota de n.o 43.

⁹³ VERÍSSIMO, José. Op. cit., p. 142.

⁹⁴ Vide nossa nota de n.o 49.

⁹⁵ Cf. FRIEIRO, Eduardo. *O Diabo na Livraria do Cônego*. [1945]. 2.a ed. Revisada e aumentada. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Edusp, [s.d.], p. 89; Devo essa nota a Luciano Figueiredo. Cf. FIGUEIREDO, Luciano. “Painel Histórico”. In: PROENÇA FILHO, Domício. Op. cit., p. XXXIII; Cf. CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 100; 314-315.

filológica problemática para a leitura da obra, característica extraordinária e sistematicamente desconsiderada na invenção do discurso dessas suas primeiras críticas. Junte-se a isso a cômoda e fácil depreciação associada à imagem de Cláudio, devido à condenação pelo crime de lesa-majestade, mácula que num primeiro instante atrela-se ao *Vila Rica*.

Para José Aderaldo Castello, o poema *Vila Rica* foi “inadvertidamente subestimado” pela crítica, pois configura uma “trilogia dos épicos brasileiros do século XVIII” juntamente com o *Caramuru*, de Santa Rita Durão e *O Uruguai*, de Basílio da Gama⁹⁶. Mesmo assim, Cláudio não teria conseguido auferir no seu poema épico a qualidade alcançada por Basílio da Gama devido à “monotonia do decassílabo emparelhado”⁹⁷. É pertinente questionar o tipo de verso escolhido para a composição do poema, adotando a lição da *Poética* de Aristóteles que estabelece o verso hexâmetro para formar um ritmo conveniente à epopéia por ser “dotado de maior gravidade e amplidão”, mais adequado para “acolher glosas e metáforas”⁹⁸. Porém, vale lembrar que, em qualquer epopéia, mesmo na grega ou latina, a monotonia, percebida como a repetição seqüencial de ritmo poético, parece inevitável devido à relativa extensão da obra desse gênero. Sabe-se também da dificuldade de ajustar a métrica dos versos homéricos para os poemas épicos de línguas modernas. Portanto, a questão é saber qual tipo de verso seria mais grave, amplo e próprio para abrigar glosas e metáforas em cada língua e, no nosso caso, na variante da língua portuguesa falada nas Minas Gerais do Estado do Brasil no século XVIII. Aristóteles pensa na prosódia característica da sua língua, impossível de ser transposta para outras línguas, especialmente para as neolatinas, que são acentuais, não durativas, pois a duração silábica é ponto crucial na prosódia do verso hexâmetro heróico grego ou latino.

Entretanto, Castello entende o poema de Cláudio como a antecipação dos ideais do Romantismo, apontando a “mitificação”, presente na enunciação, como traço essencial do “indianismo romântico”, de um “nativismo” antecipado pelo gênio do poeta face à incongruência da topografia mineira, manifestando-se singularmente com uma incomparável

⁹⁶ Cf. CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: Origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Edusp, 1999, vol. I, p. 117-118; Preferimos tratar essa questão da “trilogia dos épicos brasileiros” num capítulo à parte para não quebrar a seqüência desenvolvida aqui para estabelecer uma visão panorâmica da crítica do poema.

⁹⁷ Idem, p. 126.

⁹⁸ Verso grego ou latino de seis pés, dos quais os quatro primeiros podem ser dáctilos (uma sílaba longa seguida de duas breves) ou espondeus (duas sílabas longas), o quinto é dáctilo, e o sexto, espondeu ou troqueu (uma sílaba longa e outra breve). Cf. ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Op. cit., *Poética*, cap. XXIV, p. 280; Cf. verbetes “Verso” e “Hexâmetro”. In: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

consciência crítica⁹⁹. O *Vila Rica* seria o resultado de um conflito interno subjetivo entre as atitudes nativistas pré-românticas do autor e a sua formação arcádica¹⁰⁰. Novamente o que se verifica é a adoção de um critério de valor difícil de ser previsto por Cláudio por não haver ainda uma “nação”, livre de Portugal, que poderia ter em mente, desprezando a realidade histórica colonial.

Acompanhando a leitura de Castello, Péricles Eugênio da Silva Ramos repreende a atitude de alguns, que acusam Cláudio de ser “pouco nacional”, mas não vê muitos elementos da “natureza selvagem dos trópicos”, alegando que isso é impróprio para a época do Arcadismo e que “o romantismo ainda estava por vir”¹⁰¹. Outra vez, o que se avalia é o seguimento da proposição defendida por Almeida Garret do dever poético da “pintura das cores do país”¹⁰², como valorização de uma suposta “nacionalidade”, encenada simbolicamente numa crítica iniciada com José Veríssimo. Este demonstra verdadeira preocupação geográfica, por assim dizer, pois a questão se coloca nos termos de saber se o poeta foi ou não capaz de abranger em seus versos arcádicos a rudeza topográfica das pedras mineiras, ou a recepção como petrificação. Nesse sentido, Antonio Candido coloca explicitamente como característica central da poesia de Cláudio o elemento “rocha”¹⁰³. Ao comparar os poemas de *Obras* (1768) e o *Vila Rica* (1773), classifica aquelas como “incomparavelmente melhores que o erro poético (*sic*) do *Vila Rica*”¹⁰⁴.

Seguindo ainda esse protocolo de leitura, Alfredo Bosi assinala que a obra de Cláudio Manuel possui um movimento de oscilação temática entre “o prestígio da Arcádia e as montanhas mineiras”¹⁰⁵. Assim, propõe a classificação deste como um árcaide ultramarino que oscila entre a sociedade cultivada das letras portuguesas e a rispidez montanhosa mineira, nas

⁹⁹ Como demonstra Ricardo Martins Valle, a suposta ruptura enxergada pelos críticos na poesia de Cláudio Manuel, atribuindo a ela valores “pré-românticos” é uma hipótese equivocada: “não há uma ruptura, senão um conjunto de divergências técnicas com princípios e fins idênticos”. Cf. VALLE, Ricardo Martins. *A construção da Posteridade, ou A tradição para o Novo Mundo, ou A gênese como Ruína*. Op. cit., p. 25-26; Este princípio parece válido não apenas para as *Obras*, mas também para o *Vila Rica*.

¹⁰⁰ CASTELLO, José Aderaldo. Op. cit., p. 153; O autor possui uma série de artigos publicados em São Paulo no ano de 1958 sobre as suas leituras do poema, nos quais tinha exposto as mesmas idéias. Cf. CASTELLO, José Aderaldo. Elementos do poema ‘Vila Rica’. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17 maio 1958. Suplemento Literário, p. 4; _____. Manifestações barrocas em Cláudio M. da Costa. Idem, 12 abr. 1958, p. 4; _____. Preliminares do poema ‘Vila Rica’. Idem, 21 jun. 1958, p. 4; _____. Definições do poema ‘Vila Rica’. Idem, 12 jul. 1958, p. 4; _____. O indianismo de Cláudio M. da Costa. Idem, 16 ago. 1958, p. 4; _____. Conclusões sobre o poema ‘Vila Rica’. Idem, 06 set. 1958, p. 4.

¹⁰¹ Cf. RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Op. cit., p. 19.

¹⁰² GARRET, Almeida. “Bosquejo da História da Poesia e da Língua Portuguesa”. In: *Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas dos Autores Portugueses Antigos e Modernos*. Paris: J.P. Aillaud, 1826, vol. I, p. xlvj.

¹⁰³ Cf. CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 101.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Cf. BOSI, Alfredo. Op. cit., p. 71.

tentativas malogradas de aplicação dos ideais arcádicos ao inóspito clima e à rude topografia de sua pátria, divisão que implica uma impropriedade estética da épica de Cláudio, por não seguir propriamente os traços estilísticos esperados pelo horizonte de expectativas projetado para o Arcadismo.

Depois, num estudo posterior, em 1984, ao considerar a questão colonial d’*O Caramuru*, Candido diz que Cláudio vivenciou também esse problema e “debateu a seu modo no medíocre (*sic*) poema épico *Vila Rica*”¹⁰⁶. Pelo menos aqui a leitura se coloca num patamar diferente, que considera o contexto histórico, no confronto entre a cultura do europeu e a do americano na Colônia, mas Candido ainda mostra uma atitude de julgamento negativo da obra, sem desenvolver mais a questão, pois ela não é o cerne de seu ensaio.

Outros críticos, apenas na continuidade e no respeito dessa leitura negativa que se estabeleceu, acusaram o poema de ter “pouca vitalidade poética”¹⁰⁷, entendida nessa visão como a descontinuidade do interesse pela leitura da obra ao passar dos séculos, quer pela sua história, quer pela sua forma etc.

Também se percebeu no *Vila Rica* um modo de celebrar as bandeiras, expedições dos habitantes da Vila de São Paulo aos sertões. Sérgio Buarque de Holanda, no seu trabalho *Capítulos de Literatura Colonial*, comenta que Cláudio deixou uma obra a respeito dos bandeirantes, tema que considera como o verdadeiro assunto épico da história colonial no poema *Vila Rica*. Na sua visão, o poema “não se acha à altura do tema e nem do poeta”. Afirmando que o poeta “não tinha o gênio da epopéia”, passa a falar sobre as obras líricas deste, ressaltando sua capacidade de compor “versos de um requintado apuro formal sobre pastores, ovelhinhas e campinas irreais”, como reação à rusticidade do ambiente imperfeito das Minas¹⁰⁸. Mais uma vez, o tema ou ação épica é lido em chave nacionalista, que apaga os modos de inventar e ler o poema em seu tempo.

¹⁰⁶ Cf. CANDIDO, Antonio. *Na Sala de Aula*. [1984]. 5.a ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 18.

¹⁰⁷ Cf. BRAYNER, Sônia. *A poesia no Brasil: Das Origens até 1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, vol. I, p. 65.

¹⁰⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. Op. cit., p. 426; Desconsiderando o extremado tom irônico da assertiva, talvez essa seja a melhor frase para definir o estilo dos versos do *Vila Rica*: possuem um “requintado apuro formal”, ou seja, a formalidade do autor não é vulgar ou medíocre como alguns podem querer; nem se trata de um estilo médio, que representa o homem igual a nós; nem se configura como exemplo do mais elevado estilo sublime, que pinta o homem melhor que nós; antes disso tudo, Cláudio inventa um estilo muito preciso e comedido, apropriadíssimo ao decoro externo do poema, do juízo de um leitor discreto formado a partir da comparação de dezenas de outros modelos épicos, históricos e memorialísticos, configurando um estilo situado entre a formalidade do médio e a solenidade do sublime, um *estilo moderado*, por assim dizer, pintando um homem igual a nós que se sobressai dentre seus pares. Aprofundaremos essa questão em capítulo posterior quando analisaremos o estilo.

Todas essas leituras de Antonio Candido, Alfredo Bosi, Péricles Eugênio da Silva Ramos e outros parecem basear-se na carta de João Ribeiro, bem como na *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo. Aqui, a principal preocupação crítica é a ausência da identidade local, efetuada pela dificuldade de representação da “nacionalidade brasileira”, presente na pintura imperfeita da paisagem mineira, que ora se mostra impossível, ora num indeciso e incessante movimento de oscilação entre a colônia mineira e a metrópole árcade, ou mesmo se revela na interpretação da épica de Cláudio como uma precursora do indianismo romântico. Logo, podemos separar essas leituras do poema épico de Cláudio numa linha crítica disfórica. É necessário, portanto, entender a origem dessa questão da incompatibilidade entre a aplicação das letras árcades ao clima e a topografia mineiros.

1.4. O *topos* do utópico

Os poetas portugueses e brasileiros que se autodenominavam árcades retomavam os preceitos praticados pelos poetas italianos, que tinham como referência primitiva a obra *Arcádia*, de Sannazaro¹⁰⁹. Essa obra retomou o *topos* do poeta peregrino, imagem aplicada por Virgílio nas *Bucólicas*¹¹⁰ e explorada exemplarmente por Lope de Vega no seu magnífico *El peregrino en su patria*¹¹¹. Na obra de Virgílio, a Arcádia é uma região montanhosa do Peloponeso, nos confins do Império Romano, caracterizada pela aplicação do *locus amoenus*, representação de um clima ameno com natureza exuberante, serenidade da água, fecundidade do solo e paz perene, cena ligada ao tema da vida como lugar onde reinam a música e as artes, cultivadas pelos pastores e suas pastoras. O modelo aplicado nessa poesia, que forma um *topos*, é a de uma nostalgia dessa terra, que lembra o mito da “Idade do Ouro”, descrita nas *Metamorfoses*, de Ovídio¹¹², como explica Jorge Antonio Ruedas de la Serna¹¹³.

¹⁰⁹ SANNAZARO, Iacobo. “Arcadia”. [148?] In: *Opere Volgari*. A cura di Alfredo Mauro. Italia, Bari: Gius. Laterza & Figli, 1961, p. 1-132.

¹¹⁰ VIRGILE. *Bucoliques*. [Bvcolica]. Traduction d’Eugène de Saint-Denis; Introduction et notes de Jean-Pierre Néraudeau. Paris: Société d’édition Les Belles Lettres, 1997. (Edição bilíngüe: Latim; Francês); VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Edición Anotada por Mariluz Ruiz de Loizaga y Victor José Herrero. Madrid: Gredos, [1968].

¹¹¹ LOPE DE VEGA [Lope Felix de Vega y Carpio]. *El peregrino en su patria* [1604]. Madrid: Castalia, 1973.

¹¹² OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003; OVIDE. *Les Métamorphoses*. Traduction Nouvelle avec introduction et notes par J. Chamonard. Paris: Garnier frères, [1936]. 2 tomes. (Edição bilíngüe: Latim; Francês).

¹¹³ Cf. SERNA, Jorge Antonio Ruedas de la. *Arcádia: Tradição e Mudança*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 40-51.

Entre 43 e 37 a.C., os antigos camponeses romanos estavam sendo despojados de suas propriedades para que os veteranos de guerra fossem recompensados, daí Virgílio retira a imagem nostálgica de um “pastor peregrino”. Na verdade, Virgílio não é ainda o primeiro da fila nessa prática poética dita *árcade*, pois retoma a poética de Teócrito¹¹⁴, que escreve no século IV a.C. os seus poemas que intitula de *idílios*¹¹⁵. Nessas letras do poeta grego, a Arcádia (Ἀρκαδία) é a convenção do nome de um lugar de clima ameno, invenção mimética de um lugar fictício, onde supostamente moram a donzela Dafne, o pastor Tirsi e os outros pastores¹¹⁶, lugar separado da cidade, donde se abstrai depois o conceito do *fugere urbem*, a necessidade de o poeta sair da cidade, tópica retomada pelas letras dos séculos XVII e XVIII, codificada depois por sua historiografia como uma característica *árcade*: “Os cantos dos pastores de Teócrito restauram a cotidianidade de um mundo distante, separado da vida da cidade e dos eventos históricos, imerso na serenidade imóvel de uma existência fictícia, não tocada pelo drama da sua contemporaneidade”¹¹⁷.

Da mesma forma, Virgílio inventa a sua Arcádia, transportando para lá “os valores culturais da corte de Otávio e dos patrícios romanos”¹¹⁸. Ela não é um lugar real, é um lugar de refúgio imaginário do poeta, uma *utopia* (οὐτοπος; *utopos*), um *não-lugar*, no sentido próprio do termo, como figurado na poesia de Teócrito, que encenava esse lugar imaginário: “Não é um mundo real que é descrito, mas já a criação ciente de uma dimensão espiritual e também até de um refúgio literário”¹¹⁹.

Essa idéia de refúgio poético foi aproveitada por Thomas Morus no seu livro *Utopia*, onde narra uma história dos agricultores ingleses, despojados de suas terras para o

¹¹⁴ TEOCRITO. *Idilli ed Epigrammi*. Traduzione, introduzione e commenti di Marina Cavalli. A cura de Marina Cavalli. Italia, Milano: Arnoldo Mondadori, 1991.

¹¹⁵ O termo “idílio” (εἰδύλλιον) deriva de “*eidōs*” (εἶδος), que significa uma composição simples, um “pequeno poema”, de 100 a 200 versos. A conotação de “pastoral” que se ligou ao termo como a qualidade de “idílico” seria uma construção posterior em função da “ambientação da serenidade campestre” característica dos poemas chamados “bucólicos” porque representavam o ideal epicurista, pois o campo era o lugar adequado do culto ao deus Pã. Cf. CAVALLI, Marina. “Gli Idilli”. In: TEOCRITO. Op. cit., p. IX-X.

¹¹⁶ Neste ambiente luso-colonial, temos como traço essencial das letras a *convenção*, como nos esclarece Alcir Pécora: “Isto posto e ainda animado pelo arejamento recente propiciado por teses consistentes de historiadores e críticos, francamente desapegados de um projeto nacionalista para o passado, é hora de deixar de argumentar contra o esforço considerável de constituir as pistas inverossímeis do realismo subjetivo ou sociológico, para falar enfim do que há de mais sério na literatura dita *árcade*: o absolutamente convencional.” Cf. PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 196-197.

¹¹⁷ “I canti dei pastori teocritei ritraggono la quotidianità di um mondo lontano, separato dalla vitta cittadina e dagli eventi storici, immerso nella immobile serenità di um’esistenza fittizia, non sfiorata dal drama della contemporaneità”. Cf. CAVALLI, Marina. “Gli Idilli”. In: TEOCRITO. Op. cit., p. XI.

¹¹⁸ Cf. SERNA, Jorge Antonio Ruedas de la. Op. cit., p. 47.

¹¹⁹ “Non è um mondo reale quello descritto, ma già la consapevole creazione di uma dimensione spirituale e più ancora di um refúgio letterario”. Cf. CAVALLI, Marina. Op. cit., p. XI

desenvolvimento do pastoreio. O tema foi atualizado por Sannazaro, modelo de poesia nas academias dos letrados italianos, tornando-se convenção poética na última década do século XVII e durante o XVIII, a partir da fundação da academia italiana da Arcádia, em 1690, propondo a retomada do *cattivo gusto* de Petrarca¹²⁰: o *topos* da nostalgia arcádica, da reposição de um lugar ideal não-existente, que é na verdade um não-lugar, ou o *topos* do lugar utópico ou, simplificando, o *topos* do utópico¹²¹. Como esse refúgio é sempre imaginário, é coerente o surgimento do *topos* do poeta peregrino, ou tema do exílio, onde o poeta é um degredado em seu próprio país. Esse *topos* no Brasil é exaltado em Sérgio Buarque de Holanda: “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”¹²².

Isto posto, não é de surpreender que as letras de Cláudio “não conseguissem” representar o ambiente de sua terra natal. Nenhum árcade “consegue”, é evidente, pois tem sempre em mente o *topos* da nostalgia do lugar da utópica Arcádia, que produz essa ausência, representada às vezes na poesia de Cláudio pela topografia e clima das planícies portuguesas, emulando a poesia de Sá de Miranda, como um princípio poético autômato, aplicado convenientemente na invenção de suas letras:

A vós, canoras Ninfas, que no amado
Berço viveis do plácido Mondego,
Que sois da minha lira doce emprego,
Inda quando de vós mais apartado.

A vós do pátrio Rio em vão cantando
O sucesso infeliz eu vos entrego,
E a vítima estrangeira, com que chego,
Em seus braços acolha o vosso agrado¹²³.

Além da aplicação do *topos* do utópico, Cláudio pinta a paisagem pela emulação do *topos* do *locus horrendus*, que ocorre na poesia antiga como encenação de um rio tempestuoso, na sombra noturna, vento misterioso, ou ainda no horror sangrento do campo de batalha, compondo quadros espetaculares, sempre associados à idéia da morte¹²⁴. Isso ocorre,

¹²⁰ Cf. SANSONE, Mario. *Storia della Letteratura Italiana*. Terza edizione rinnovata e aggiornata. Milano: Principato, 1977, p. 303.

¹²¹ Aqui há uma necessidade explicitar a existência de dois conceitos de *topos*. Primeiramente *topos* é o recurso retórico do exercício da memória aplicado programaticamente na invenção de um discurso de opiniões verdadeiras ou prováveis, os chamados *lugares-comuns* da retórica e poética. Depois nós temos também a idéia de *topos* no sentido concreto do termo, de um lugar, de um espaço geográfico concreto.

¹²² HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. [1936]. 4.a ed. Prefácio de Antonio Candido. Brasília: UnB, 1963, p. 3.

¹²³ COSTA, Cláudio Manuel da. “Fábula do Ribeirão do Carmo – Soneto”. In: PROENÇA FILHO, Domício. Op. cit., p. 120.

¹²⁴ COCCI, Luisa. *Il paesaggio classico nell'immaginario poetico*: Proposta di un percorso didattico pluridisciplinare. Disponível em: <http://digilander.libero.it/ostraca/immaginario_poetico.htm>. Acesso em: 25 jan. 2006.

por exemplo, na *Iliada*¹²⁵, na luta de Aquiles contra o rio Xanto, no mar tempestuoso figurado na *Farsália*¹²⁶, e modernamente na *Jerusalém Libertada*¹²⁷, sobretudo na floresta de Saron. Cláudio descreve assim a sua terra natal:

Caia a noite, e apenas cintilava
No Céu alguma estrela; ao chão baixava
Escassamente a luz, que Cíntia fria
Mal distinta espalhava entre a sombria
Rama da espessa mata e duros troncos.
Não se ouvem mais que os formidáveis ronc
De aves noturnas, e famintas feras.
(*Vila Rica*. Canto II, vv. 1-7.)

Logo uns homens se vêem, que vão rompendo
Com intrépida força o mato horrendo,
(*Vila Rica*. Canto V, vv. 255-256.)

Nesses versos, o nível fonético contribui para formar a gravidade da semântica enunciada, pois o ritmo e a sonoridade dos versos reforçam a idéia de obscuridade, mistério e emaranhado da vegetação, figurando a paisagem de um *locus horrendus* como ameaça, ligado ao tema da morte. Nesse sentido, é notável o ensaio intitulado “Cláudio, Ovídio e Lucano”, de Hélio Lopes, que analisa a figuração dessa paisagem rústica, sem nomeá-la, entretanto, como aplicação do *locus horrendus*, revelando uma oposição entre a ferocidade enigmática dessa natureza, representada, sobretudo, pela agitação do mar, à civilidade do trato cortês, presente nas elegias de Virgílio¹²⁸. Tudo isso contradiz toda uma crítica que assume um ponto de vista realista ou romântico na formulação de uma oposição essencial entre o gênio arcádico idealista do poeta e a empiria da inhospita região mineira. Um épico árcade ultramarino, que aplica o *topos* do utópico à poesia, figurando o *locus horrendus*, publicado fora de seu tempo e lugar, está além do horizonte de expectativas dessa primeira crítica, que busca atribuir identidade a diversas obras como partes do sistema formativo de uma “Literatura Brasileira”, que é esquematizada como *autígena*, por assim dizer, formada e cristalizada no próprio lugar que ocupa, configurando a nacionalidade necessária ao projeto romântico e ao modernista.

¹²⁵ Cf. HOMERO. *Iliada*. Op. cit., Canto XXI, vv. 291 et seq., p. 470-472.

¹²⁶ Cf. LUCANO. *Farsália*. Op. cit., Livro V, vv. 560 et seq., p. 236-237.

¹²⁷ Cf. TASSO, Torquato. *Gerusalemme liberata*. 6.a ed. Introduzione, note, commenti ai singoli canti, indice e lessico di Marziano Guglielminetti. Milano: Garzanti, 1987, Canto XVIII, est. 17; e Canto XIII, est. 38-40.

¹²⁸ Cf. LOPES, Hélio. “Cláudio, Ovídio e Lucano”. In: *Letras de Minas e outros ensaios*. Op. cit., p. 83-85.

1.5. A invenção de uma trilogia de épicos

José Aderaldo Castello defende a tese de que o poema *Vila Rica* faz parte de uma “trilogia dos épicos brasileiros do século XVIII”, ao lado d’*O Uruguai*, de José Basílio da Gama, e do *Caramuru*, do Frei José de Santa Rita Durão. Para Castello, esses poemas se aproximam por situarem-se no “processo de diferenciação interna da Literatura Brasileira”¹²⁹.

Aproximando os textos pelo tema, quantitativamente, Castello unifica os três poemas como exemplo de sua hipótese de um processo de caracterização da “Literatura Brasileira”. Entretanto, pressupomos que o termo “literatura” é um conceito moderno, categoria não pensada na elaboração desses escritos luso-coloniais, quando ouvimos apenas falar de “poesia” ou de “belas letras”¹³⁰. Além disso, a segunda qualidade dessa fórmula proposta, o critério nacionalista, é ainda mais impraticável pelo fato de a idéia de uma nação “brasileira” integrada pela região colonial portuguesa na América do Sul simplesmente não existir, nem mesmo nalgum tempo posterior à escrita dessas letras, na chamada Inconfidência Mineira, devido ao caráter regional e fragmentário da distribuição do poder nas capitanias¹³¹. Houve sim movimentos que buscaram a emancipação de regiões, por vezes do controle interno de outras áreas da colônia, como o conflito das missões do sul, a Guerra dos Emboabas etc.

Como vimos, alguns críticos acusaram Cláudio Manuel de imitar Basílio da Gama, movido pelo sucesso alcançado por *O Uruguai*. Houve até, mais equivocadamente, quem o acusasse de imitar o *Caramuru*, de Santa Rita Durão. Assim, para resgatar o poema de Cláudio da desqualificação de falta de originalidade, o Professor Castello propõe uma articulação seqüencial e temática entre *Vila Rica* e outros, entendida como “trilogia”.

Na Grécia antiga, “trilogia” era um longo poema dramático constituído de três tragédias sobre um mesmo tema, apresentadas num concurso público ou festival¹³². Este

¹²⁹ CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: Origens e Unidade*. Op. cit., vol. I, p. 118.

¹³⁰ Cf. HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. Op. cit., p. 27 et seq.

¹³¹ Ainda que Kenneth Maxwell tenha defendido a idéia de que o movimento da Inconfidência Mineira ter sido influenciado pelo modelo da Independência Americana, Boris Fausto chama a atenção para o caráter pontual e regional do movimento da Inconfidência Mineira e para a problemática da indefinição da “consciência de ser brasileiro”, devido à própria fragmentação regional do poder nas colônias do Estado do Brasil. Este movimento de rebeldia adquiriu mais uma força simbólica do que impulsionou algum efeito concreto para formar uma nação. Cf. MAXWELL, Kenneth. *A Devassa da Devassa: A Inconfidência Mineira, Brasil - Portugal, 1750-1808*. [1.ª ed. 1973]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 151; Cf. FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp/ Imprensa nacional, 2001, p. 63-66.

¹³² Na Grécia antiga, durante os festivais dionisíacos, a trilogia era um tipo de competição, na qual cada poeta devia representar três tragédias seguidas por um drama satírico. Estas peças não precisavam estar conectadas

conceito permanece durante os séculos XV ao XVIII, contudo, sem o imperativo do concurso¹³³. A partir do século XIX, o sentido antigo do termo se amplifica, com a sua aplicação aos chamados romances históricos¹³⁴, depois a semântica dele amplifica-se mais ainda e passa a designar qualquer conjunto de três obras sobre um mesmo tema, sem supor uma unidade discursiva¹³⁵.

Para recompor a prática da trilogia no século XVIII é necessário, portanto, uma *unidade temática* entre três obras dramáticas, que pressupõem determinadas articulações, segundo o modelo de Ésquilo. Supondo que o termo “trilogia” possa ser aplicado não somente a conjuntos de tragédias, mas também a obras épicas, vejamos adiante se os três poemas luso-brasileiros possuem uma unidade temática para serem tratados como uma “trilogia épica”.

O Uruguai, de 1769, publicado quatro anos antes da data de término do *Vila Rica*, trata do episódio da guerra contra os índios guaranis na reconquista do território do Sacramento pelo Governador Gomes Freire de Andrade¹³⁶, correndo em paralelo o episódio trágico da história do índio Cacambo e de sua esposa Lindóia. Muitos acusaram Cláudio de imitar este mesmo procedimento no *Vila Rica*¹³⁷, inventando uma ação central desempenhada por Albuquerque e, ao mesmo tempo, registrando a história paralela de Aurora e Argasso. Os episódios comparados guardam semelhanças, mas se estruturam diversamente.

Em *O Uruguai*, o índio Cacambo morre como prisioneiro, sem a intervenção do maravilhoso, mas com o intermédio da ação de um padre jesuíta, retratado como “santo”,

episodicamente umas com as outras, mas o maior poeta do gênero, Ésquilo, geralmente praticava a competição escrevendo três tragédias que se ligavam umas com as outras, mostrando fases sucessivas de um mesmo mito, seguidas por uma sátira relacionada fortemente com a história contada. É neste sentido antigo que se aplicam rigorosamente os termos “trilogia” e “tetralogia”. A única trilogia grega antiga que chegou até nós foi a *Oréstia*, de Ésquilo. Cf. EASTERLING, P.E. *The Cambridge History of Classical Literature*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press/ London: William Heinemann, 1993, vol.1 (Greek Literature), p. 30.

¹³³ Veja por exemplo a “Trilogia de Pizarro”, do espanhol Tirso de Molina. Cf. MOLINA, Tirso de. *Obras dramáticas completas*. 4.a ed.: Ed. crítica de Blanca de los Rios. Madrid: Aguilar, 1989; Gil Vicente compôs três autos de barcas, que embora não sejam tragédias, podem ser entendidos como uma trilogia: *Auto da Barca do Inferno* (1517), *Auto da Barca do Purgatório* (1518) e o *Auto da Barca da Glória* (1519). Cf. VICENTE, Gil. *Obras Completas de Gil Vicente*. Reprodução fac-similada da edição de 1562. Lisboa: [s.n.], 1928.

¹³⁴ A primeira “trilogia de romances” parece ser a do polonês Henryk Sienkiewicz, formada pelos romances *A Sangue e fogo* (1884), *O dilúvio* (1886) e *O senhor Wolodyjowski* (1888). Cf. KRZYANOWSKI, Jerzy R. *The Trilogy Companion: A Reader's Guide to the trilogy of Henryk Sienkiewicz*. New York: Copernicus Society of America, 1991, p. 17.

¹³⁵ Assim, o termo aplica-se contemporaneamente a todo tipo de obra artística ou ficcional, abrangendo desde tragédias a romances, dos filmes *pop* de ficção científica *Star Wars* até jogos de *video game*.

¹³⁶ Historicamente trata da disputa para estabelecimento de fronteira entre o domínio colonial de Espanha e de Portugal no território do Sacramento e da dominação dos índios da região. Cf. BOXER, Charles R. “Fronteiras movediças e moções”. In: *A Idade de Ouro do Brasil*. Op. cit., p. 265-287.

¹³⁷ Antonio Candido, por exemplo, diz que “o episódio da morte de Aurora é calcado no de Lindóia, com pequenas alterações, sendo a comparação fatal para Cláudio.” Cf. CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos*. Op. cit., vol. I, p. 100.

figuração cômica, satírica¹³⁸. Essa aparente santidade do Padre e a suposta piedade de seu feito são figuradas ironicamente para significar a verdade adversa do caráter da ação efetuada: o nefasto crime do regicídio, maquinado pelo caráter ardiloso e perverso do personagem jesuíta. O Padre envenena o herói. Lindóia, por sua vez, suicida-se, deixando-se picar por uma serpente venenosa. Desta forma, de maneira aguda, Basílio equipara alegoricamente a ação do Padre com a de uma serpente, criatura que porta a simbologia bíblica da culpa de provocar a maior traição perpetrada pelo homem contra Deus. Desta forma, *O Uruguai* pode ser lido como uma diatribe contra os jesuítas¹³⁹. Os dois personagens do poema, portanto, morrem por meio de ações voluntárias ou intencionais e, por isso, não patéticas, legitimadas heroicamente:

Por meio de um licor desconhecido,
Que lhe deu compassivo o santo padre,
Jaz o ilustre Cacambo - entre os gentios
Único que na paz e em dura guerra
De virtude e valor deu claro exemplo.
Chorado ocultamente e sem as honras
De régio funeral, desconhecida
Pouca terra os honrados ossos cobre.
(*O Uruguai*. Canto III, vv. 182-189.)

O irado monstro, e em tortuosos giros
Se enrosca no cipreste, e verte envolto
Em negro sangue o lívido veneno.
Leva nos braços a infeliz Lindóia
O desgraçado irmão, que ao despertá-la
Conhece, com que dor! no frio rosto
Os sinais do veneno, e vê ferido
Pelo dente sutil o brando peito.
(*O Uruguai*. Canto IV, vv. 176-183.)

No *Vila Rica*, no episódio de Aurora e Argasso, o papel do elemento maravilhoso é mais importante. A imagem enganadora formada pela fantasia é instrumento que desencadeia a ação trágica da morte de Aurora. Enganando a visão de Argasso, desdobra-se no inevitável suicídio pelo efeito patético do desespero no herói, ao tomar consciência de seu erro. Figurado como ação involuntária ou acidental, produz o efeito da catarse no leitor, pois traz à tona o anseio do terror e da piedade, seguidos pelo alívio de lembrar que esse desenlace é ficção:

*O mosqueado tigre, ao braço nobre
O crê despojo, e de matá-lo espera;
Firme o pé desde longo aponta a fera,*

¹³⁸ A sátira opera com distinções engenhosas, no caso, a oposição entre a ação do Padre e o adjetivo que o qualifica, produz uma condição que satiriza o indivíduo de forma irônica, maledicente, na contradição entre os vícios praticados por ele e o seu tratamento recebido, convencionado pelo discurso. Cf. HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho*. Op. cit., p. 88-9.

¹³⁹ Interpretação proposta inicialmente por Ivan Prado Teixeira, durante o exame de qualificação do relatório de mestrado dessa dissertação, em 8 de junho de 2006.

*E atrás puxando o braço a seta envia,
Que vai cravar no mostro a ponta fria.*

*Corre gritando – oh? Céus! – e vê passando
De Aurora o peito; em vão busca assombrado
O tigre, que não há; já desfalece
Pouco a pouco a bela; (...)
(Vila Rica. Canto VI, vv. 211-218, grifo do autor.)*

*Disse; e trepando a penha, ao chão contrário
Desesperado já se precipita.
(Vila Rica. Canto VI, vv. 237-8, grifo do autor.)*

O episódio de Aurora e Argasso é, em grande parte, emulação do Livro VII da *Eneida*, onde o Rei Latino oferece a mão de sua filha Lavínia a Enéias. Lavínia era prometida a Turno, que se enfurece com a decisão do Rei. Juno invoca a fúria Aleto, que está no Inferno, para semear o furor em Turno e em Amanta, esposa de Latino. Logo depois, um jovem chamado Ascânio vai à caça e fere um cervo, animal muito querido pelo aldeão Tirreu e sua família, especialmente de sua filha Sílvia. Esta se desespera e fere-se com várias punhaladas, ao reconhecer o corpo do cervo, clamando por justiça aos aldeões. Este acontecimento divide e promove a desordem no reino de Latino. Cláudio emula este episódio da *Eneida* no seu *Vila Rica*, reconfigurando toda a ação com um novo nó, ao ligar a morte do tigre à da própria Aurora, desencadeando o suicídio de Argasso, numa fórmula na qual o engano leva inevitavelmente à morte, como nos melhores dramas de Shakespeare.

Além disso, a implexão ou narração d'*O Uruguai* é muito diferente da empregada no *Vila Rica*. *O Uruguai* tem uma implexão muito mais simples e objetiva, evidenciada na sua concisão episódica. Ele é extremamente sintético, abrangendo uma feroz guerra e um forte episódio lírico, ainda que de estilo dramático. O *Vila Rica* não pode ser comparado nesse aspecto com *O Uruguai*, pois sua preocupação histórica mais evidente força a inclusão na narração de diversos episódios paralelos, como a morte de D. Rodrigo de Castelo Branco, o monopólio do Frei Francisco de Menezes, o arrebatamento de Garcia pela ninfa Eulina, a Lenda de Blázimo etc.

Também a falta do relato de um enfrentamento direto, como uma batalha, no *Vila Rica*, torna-o menos atrativo para olhos românticos, ansiosos pelo espetáculo. Na verdade, a ação do Governador Albuquerque é mais nobre, pois vence pela palavra, convencendo, ao contrário de Gomes Freire de Andrade, que não consegue dissuadir Cacambo de sua obediência aos padres, provocando inevitavelmente o enfrentamento numa batalha campal.

O poema de Basílio da Gama não apresenta imagens proféticas na mesma extensão do

*Vila Rica*¹⁴⁰, que forma um verdadeiro “teatro das imagens”, que situam historicamente diversos eventos, advertindo sobre os perigos do futuro imediato e animando o herói com o conhecimento dos sucessos do futuro distante.

Entretanto, os dois poemas apresentam algo em comum, o uso conveniente da figura do *genius loci*, espírito do lugar¹⁴¹, um personagem misterioso da terra, emulado de uma crença antiga: o “gênio da inculta América”, em *O Uruguai*, corresponde ao “gênio das pátrias minas”, no poema de Cláudio Manuel da Costa.

O *Caramuru*, por sua vez, foi publicado em 1781. Narra a ação de descobrimento da Bahia por Diogo Álvares Correia e seu envolvimento com a índia Paraguaçu. O poema segue na forma os moldes camonianos, da oitava-rima, de versos decassílabos e estrofe regular. Diferentemente dos poemas de Basílio e de Cláudio, o *Caramuru* une em um só herói a realização da ação épica e o episódio amoroso, que desta vez não é de cunho trágico, não terminando em catástrofe. No *Caramuru*, Paraguaçu tem visões que revelam profeticamente os futuros acontecimentos na história do território do Estado do Brasil. Neste aspecto, o *Caramuru* relembra *O Uruguai* e o *Vila Rica*, que usa abundantemente este recurso. Entretanto, esse procedimento, a revelação do futuro, não reforça a tese da trilogia de épicos porque a revelação profética é um *topos* do poema épico¹⁴².

Também encontramos grandes diferenças numa comparação das particulares temáticas dos três poemas: em *O Uruguai* é registrado um conflito bélico inevitável entre índios e portugueses; no *Vila Rica*, o conflito militar é evitado pela elaboração de um discurso de conciliação entre os filhos da mesma pátria portuguesa; ao passo que o *Caramuru* não narra nenhum enfrentamento militar, nem belicoso, nem discursivo. Neste, o que ocorre é um

¹⁴⁰ No Canto III de *O Uruguai*, logo após a morte de Cacambo, Lindóia é levada para uma Caverna pela índia Tanajura. Lá, Lindóia vislumbra a ruína e a reconstrução da Cidade de Lisboa. Entretanto, Lindóia morre logo depois no Canto IV, deixando em aberto a discussão sobre a função deste episódio lírico para compor a unidade da ação do poema.

¹⁴¹ O *genius loci*, espírito do lugar, é um tipo de personagem que representa a crença antiga da religião do culto doméstico, onde cada lugar tem seus próprios deuses, que também se chamam *lares*, *penates*, *gênios*, *demônios* etc.; Cláudio escreve na sua nota 8 ao *Vila Rica*: “Neste Gênio se figura o do País, como sensivelmente o dá a conhecer o Autor no Canto V e VI deste Poema.” Cf. COSTA, Cláudio Manuel da. “Vila Rica”. 6.a ed. Op. cit., nota 8, p. 1081; Cf. COULANGES, Fustel de. *A Cidade Antiga* [1864]. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004, p. 160.

¹⁴² No Canto VII de *A Henriade*, por exemplo, São Luís transporta Henrique IV “em espírito” ao céu e depois aos infernos, emulando o procedimento de Dante na sua *Divina Comédia*. Nessa “dimensão mítica” – verossímil ao mito e não à história empírica – Henrique IV encontra o “palácio dos destinos”, onde pode contemplar sua posteridade e a dos grandes homens que surgirão na França. Na *Eneida*, Júpiter mostra o futuro para Vênus (Livro I, vv. 278-314), conhecimento que garantirá a eficiência da ação do herói, pois a deusa saberá exatamente como agir em cada momento da narração. Na *Farsália*, César, ao atravessar o Rubicão, tem visões do futuro próximo, na Guerra Civil. No *Vila Rica*, Garcia vê o futuro no “palácio de Eulina” (Canto VIII), além de muitas visões que o gênio da mata revela a Antônio de Albuquerque na montanha (Canto VII).

conflito entre a cultura dos índios e a cultura do nobre português, naufrago na América.

Por outro lado, os três poemas representam ações semelhantes: um nobre, representante de Portugal, em algum lugar da Colônia. Mas não existem articulações históricas consideráveis entre os planos dos enunciados dos textos. Até no significado presente de “trilogia”, não é possível articular uma trilogia épica no Setecentos luso-brasileiro porque os textos estão desvinculados episodicamente. Devemos entender que essas letras fazem parte de um conjunto bem mais amplo, o dos poemas épicos sobre as colônias portuguesas. Assim, podemos conceituar um conjunto razoável de *poemas épicos luso-coloniais*, em paralelo a um conjunto *hispano-colonial*.

Podemos considerar como representantes desses épicos luso-coloniais, não apenas aqueles escritos no século XVIII, mas outros além de *O Uruguai*, *O Caramuru* e o *Vila Rica*; como o poema *Muhuraida*, de Henrique João Wilkens¹⁴³; *A Prosopopéia*, de Bento Teixeira¹⁴⁴, *Os Feitos de Mem de Sá*, do Padre Anchieta¹⁴⁵ etc.

Portanto, o a melhor a fazer é verificar, até que ponto, esses poemas épicos reinventam mimeticamente a história, produzindo mitos, e o que isso significa na sociedade de corte portuguesa. Historicamente, não é possível sistematizar nessa poesia a proposta de uma unidade subjetiva. Convém ordenar os preceitos que condicionam sua forma enquanto gênero, a fim de restaurar os critérios de julgamento previstos em suas letras.

1.6. A segunda face da moeda ou a segunda máscara

Em oposição à crítica negativa, alguns estudiosos suspeitaram da validade da sua interpretação desvalorizadora, que não apresenta, além de argumentos depreciativos, nenhum estudo ou análise empenhada na leitura efetiva do poema, com a preocupação de compreendê-lo nas suas especificidades históricas, sem julgá-lo *a priori*.

Em um artigo do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Manuel Rodrigues Lapa

¹⁴³ WILKENS, Henrique João. “Muhuraida ou o Triunfo da Fé – 1785”. In: ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1989, vol. 109, p. 79-165.

¹⁴⁴ TEIXEIRA, Bento. *Prosopopéia*. [1601]. Com introdução, estabelecimento do texto e comentários por Celso Cunha e Carlos Duval. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro: Ministério da Educação e Cultura, 1972.

¹⁴⁵ ANCHIETA, José de. *De Gestis Mendi de Saa*: Poema Epicum [1563]. Introdução, versão e notas de Armando Cardoso. São Paulo: [s.n.], 1970.

chega a formular uma hipótese de intenção anárquica nos versos do poema¹⁴⁶. Ele recrimina a negligência dos primeiros editores, que imprimiram muitas imperfeições, constituindo maus versos por ausência de ritmo que, na verdade, deve-se às imperfeições das fontes utilizadas. Aponta, provavelmente pela primeira vez, a existência dos versos “inéditos”, presentes no manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa. Lapa interpreta nesses versos, provavelmente a partir da leitura da *História da América Portuguesa*, de Sebastião da Rocha Pita¹⁴⁷, a Guerra dos Emboabas como “uma explosão de maturidade democrática da população mineira contra a anarquia monopolista dos paulistanos”. Cláudio teria invertido o caráter histórico dos grupos envolvidos, na exaltação de sua “ascendência lusa”.

É muito pertinente a questão de ordem filológica levantada por Rodrigues Lapa. A sua interpretação histórica é talvez um tanto precipitada, porém, porque praticamente todos os relatos contemporâneos da época, utilizados pela historiografia, são feitos pelos adversários dos paulistas, sendo impossível saber o “verdadeiro teor” dos acontecimentos, como explica Charles Boxer¹⁴⁸.

É mais provável que a exclusão desses versos por Cláudio tivesse o intuito de encobrir a identidade dos padres envolvidos na Guerra dos Emboabas, e não fosse causada por reconhecimento de possível pista de suas intenções inconfidentes, ou antecipação histórica do movimento anarquista¹⁴⁹.

O Professor Hélio Lopes é um dos críticos que mais estudaram o poema *Vila Rica*, até agora. Ele pondera que “o pouco ou nenhum apreço da crítica na estima dos merecimentos do *Vila Rica*” acordou-lhe o desejo de revê-lo para examinar “até onde chegaram os acertos e desacertos”¹⁵⁰. Nessa sua investigação, surge a obra intitulada *Introdução ao poema Vila Rica*, apresentada como trabalho de livre-docência à Universidade de São Paulo em 1980.

Ao resenhar esse estudo no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Lourdes Fonseca

¹⁴⁶ LAPA, Manuel Rodrigues. Os Versos Anarquistas do ‘Vila Rica’. Op. cit.

¹⁴⁷ ROCHA PITA, Sebastião da. *História da América Portuguesa*, desde o ano 1500 do seu descobrimento até o de 1724. [1730]. Prefácio e Notas de Pedro Calmon. Apresentação de Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Edusp/ Itatiaia, [s/d], p. 240-269.

¹⁴⁸ Cf. BOXER, Charles R. Op. cit., p. 87.

¹⁴⁹ O Anarquismo rejeita o princípio de delegação de autoridade a um governo, pregando a ação direta na resolução dos problemas de uma comunidade. Não pressupõe uma total anomia, entendida como a ausência de regras e leis, como é pensada ingenuamente pelo senso comum, mas uma liberdade do indivíduo, inclusive com a ausência da acumulação de propriedades, ligando-se fortemente às idéias socialistas. Os pensadores do movimento começam a escrever no século XIX, com autores como Pierre-Joseph Proudhon, com o famoso *Qu'est-ce que la propriété?*, publicado em 1840, e depois com as idéias de Pyotr Alexeyevich Kropotkin, Max Stirner e outros. No Brasil, o movimento é declaradamente representado apenas a partir do século XX, com as idéias de José Otíctica.

¹⁵⁰ Cf. LOPES, Hélio. Op. cit., p. 15.

Ricardo entende o trabalho de Lopes como interpretação do poema segundo uma teleologia política de Cláudio, num “prefácio em código para a inconfidência”¹⁵¹, ou a crítica como antecipação do estandarte inconfidente. Guilhermino César, organizador do notável *Historiadores e Críticos do Romantismo*, declara que o poema de Cláudio Manuel “teve no seu contrerrâneo o intérprete ideal”¹⁵².

Até agora, esse estudo de Hélios Lopes é o mais abrangente sobre o poema de que se tem notícia, analisando as relações deste com a história, os modelos greco-latinos, a educação intelectual de Cláudio Manuel da Costa, lendas indígenas, toponímia, mitos antigos etc. Porém não estabelece ligação direta entre o poema e o episódio histórico da Inconfidência Mineira, como resenha Lourdes Fonseca Ricardo.

Trabalho muito completo e elaborado, apesar da modéstia de seu título, nele são discutidos aspectos históricos e ficcionais da edição, etimologias, questões geográficas, mitologias e relações com obras modelares das letras greco-latinas. Chama atenção para a estrutura, que para Lopes é “barroca”, colocando-nos de frente a um monumento literário que exige contemplação e análise minuciosa porque a fragmentação narrativa, formada episodicamente, é entendida como construção labiríntica: “Acreditamos ter encontrado no *Vila Rica*, uma construção labiríntica. Se o lermos sob esse ângulo, muita coisa de aparência obscura, inexplicável, ilumina-se com nova luz e o poema assume aspectos de grandeza e beleza inesperados”¹⁵³.

A interpretação é competente, porque a figura do labirinto carrega toda uma simbologia convencionada pelo costume como construção humana que visa defender o acesso a um bem precioso ou sagrado, também escondendo um mal indesejado, como na lenda grega do Minotauro. Entretanto, discordamos da classificação de “barroca” atribuída ao poema. “Barroco” é uma categoria neokantiana criada por Heinrich Wölfflin para designar anacronicamente todos os estilos de arte plástica dos séculos XVI e XVII¹⁵⁴, duplamente estranha às regras seguidas na invenção poética realizada no século XVIII. Desconsiderando esse anacronismo, Lopes nos proporciona ótimos esclarecimentos que registramos mais adiante, na nossa leitura efetiva do poema.

¹⁵¹ RICARDO, Lourdes Fonseca. *Vila Rica: prefácio, em código, para a Inconfidência*. *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte, n. 1027, 14 jun. 1986.

¹⁵² CÉSAR, Guilhermino. *Caderno do sábado do Correio do Povo*. Porto Alegre, vol. XXXIV, a. XII, n. 623, 19 jul. 1980. Apud Lopes, Hélios. *Introdução ao Poema Vila Rica*. Op. cit., contracapa.

¹⁵³ Cf. LOPES, Hélios. Op. cit., p. 172. Apud LUNA, Jairo. *Retórica da Poesia Épica* (de Bento Teixeira a Sousândrade). Dissertação de Mestrado – FFLCH-USP. 1997, p. 127.

¹⁵⁴ Cf. HANSEN, João Adolfo. *Barroco, neobarroco e outras ruínas*. Op. cit., p. 19-21.

Ainda são de considerar os ensaios de Hélios Lopes reunidos no livro *Letras de Minas e outros ensaios*¹⁵⁵, com ótimas contribuições. Na apresentação dessa coletânea, Alfredo Bosi revela sua mudança de opinião quanto ao poema de Cláudio, um bem-vindo *mea-culpa*: “...que tantos de nós tínhamos relegado, apressadamente, a um injusto segundo plano no complexo da literatura setecentista brasileira?”¹⁵⁶.

Nessa mesma postura valorizadora, Edward Lopes, num trabalho de natureza semiótica, considera a questão da leitura crítica do *Vila Rica* sob outro ângulo, questionando muitos dos estudos realizados, mas ainda chamando atenção para o fato de que a invenção do poema é movida por uma “intenção patriótica”:

E se não quisermos laborar no mesmo engano de tantos críticos que foram pedir ao *Vila Rica* o que o *Vila Rica* não lhes podia dar, porque não tinha, é bom termos sempre em mente, ao ler esse poema, que ele nasce movido por uma intenção patriótica, logo confessada no ‘Prólogo’¹⁵⁷.

Contudo, o *telos* do poema *Vila Rica* lido por Edward Lopes como uma “intenção patriótica” pressupõe, antes de uma “brasilidade romântica”, a *celebração das Minas*. Nesse momento, ainda não era possível pensar em pátria como “Brasil”, mas já se pensava numa pátria das “Minas”, percebida como terra natal e sepultura de seus *patres*, da mesma forma que Virgílio refere Mântua como sua pátria no Livro III das *Geórgicas*¹⁵⁸. Assim, foi esta pátria das Minas que “obrigou” Cláudio a empenhar-se na invenção do poema épico *Vila Rica*, destacando o papel da economia política da atividade mineradora:

E se estas Minas, pelas riquezas que têm derramado por toda a Europa, e pelo muito que socorrem com a fadiga dos seus habitantes ao comércio de todas as nações polidas, eram dignas de alguma lembrança na posteridade, desculpa o amor da Pátria, que me obrigou a tomar este empenho, conhecendo tanto a desigualdade de minhas forças¹⁵⁹.

Recentemente, novos escritos integrados na nova edição do poema, de 1996, colocam outras questões. No trabalho de Melânia Silva de Aguiar, intitulado *A Trajetória Poética de Cláudio Manuel da Costa*¹⁶⁰, o suposto apego à mitologia é entendido como uma forma de “oposição a sua própria realidade histórica”. O ensaio *Epopéia e História*, de Eliana Scotti Muzzi, sugere a leitura das notas e do estudo introdutório como um “segundo nível

¹⁵⁵ LOPES, Hélios. *Letras de Minas e outros ensaios*. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo: Edusp, 1997.

¹⁵⁶ BOSI, Alfredo. “Apresentação”. In: LOPES, Hélios. *Letras de Minas e outros ensaios*. Op. cit., p. 12, grifo nosso.

¹⁵⁷ LOPES, Edward. Op. cit., p. 82-3.

¹⁵⁸ Cf. VALLE, Ricardo Martins. A construção da posteridade ou A gênese como ruína. *Revista Usp* (Dossiê Brasil Colônia). Op. cit., p. 112.

¹⁵⁹ COSTA, Cláudio Manuel da. Op. cit., p. 359.

¹⁶⁰ Cf. AGUIAR, Melânia Silva de. Op. cit., p. 27-39.

discursivo” porque a forma épica não seria mais capaz de retratar a fundação de uma nova nação no contexto colonial¹⁶¹. Mas sabemos que o *topos* árcade do *não-lugar*, do utópico, condena toda poesia logo de início a impossibilidade de retratar a realidade local vivida pelo poeta como forma de efetivação de seu sucesso em pintar as cores da Arcádia. Essa poesia, na verdade, terá alcançado seu sucesso se fracassar. Afirmando a sua incompatibilidade da natureza entre o lugar donde se escreve e o lugar descrito, aumenta o efeito causado pela sensação de desterro poético do árcade.

Da mesma maneira que ocorre na crítica primeira de cunho disfórico, a crítica mais recente, entendida como eufórica ou imparcial, apaga os preceitos retórico-poéticos, especialmente ao considerar o *topos* empregado como a verdadeira nostalgia de um lugar utópico à impossibilidade patriótica. Em certa medida, não verifica o relacionamento das informações inerentes ao texto com a teologia-política do reino de Portugal, que estabelece a utilidade da poesia como parte da instrução do Príncipe e, por isso, modelo para os cortesãos, segundo a razão de Estado católica.

Assim, seguindo o pensamento dessa crítica, Sérgio Alcides considera como elemento primordial de toda a poesia de Cláudio “a relação de conflito entre a *persona* poética do autor e a paisagem ao redor”¹⁶². Mas o *Vila Rica* não trata apenas de expressão do suposto “desterro espiritual” de Cláudio em combinação com a celebração das Minas¹⁶³, pois ilustra a hierarquia da sociedade luso-brasileira colonial. Por exemplo, nas suas partes descritivas, utiliza técnicas da *evidentia*¹⁶⁴ retórica na representação da própria sociedade mineira colonial subordinada à Coroa portuguesa, apresentando diversos objetos como cetros, cruzeiros, insígnias, facas, espadas, flechas, lanças, bastões etc., como numa *memorabilia*, esses objetos representam alegoricamente conceitos e valores dessa sociedade por uma ética cortesã e católica na luta contra o gentio. Assim, o cetro significa a soberania do Rei, sempre acompanhado da coroa, que reforça a mesma idéia pelo poder econômico; a cruz significa o sacrifício daqueles que morrem na justa empresa de expandir a Fé e o Império; etc. Objetos que, ao serem herdados, delineiam o esquema hierárquico da Corte portuguesa, encenando visivelmente essa organização social própria: Igreja – Rei – Estado – súditos nobres – súditos desclassificados –

¹⁶¹ Cf. MUZZI, Eliana Scotti. Op. cit., p. 349-354.

¹⁶² ALCIDES, Sérgio. *Estes Penhascos*: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas – 1753-1773. São Paulo: Hucitec, 2003, p. 13.

¹⁶³ Idem, p. 239.

¹⁶⁴ A *evidência* torna visível o obscurecido, utilizando a descrição qualifica sujeitos e objetos, empregando a associação de cores, materiais, quantidade etc. Cf. PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros*. Op. cit., p. 186.

escravos (índios e negros); teatralizando essa forma teológico-política de entender o mundo como um teatro heróico, *theatrum sacrum*, teatro sacro¹⁶⁵, porque concretiza a vontade da Providência divina na dominação do Rei, legitimada também pelo direito de herança:

A cruz que tem de Cristo e lhe servira
De hábito, ou mortalhas;¹⁶⁶ (...) *(Vila Rica. Canto IV, vv. 37-68.)*

*Vassalos sois de um Rei, que não vos deve
O cetro, ou a coroa; a origem teve
Já dos vossos Senhores; por herança
O Reino Augusto em suas mãos descansa.
(Vila Rica. Canto IX, vv. 389-392, grifo do autor.)*

Por tudo que vimos nos juízos e formulações da fortuna crítica do poema *Vila Rica*, esta pode ser dividida em duas linhas de pensamento: uma linha de interpretação mais recente, que pressupõe a recuperação valorativa, não-apologética, do poema como um produto histórico-poético, de caráter investigativo, produtora de grandes pesquisas e análises; e outra linha de interpretação mais antiga, como formulação estético-poética de uma épica mal-formulada, que não apresenta nem propõe a necessidade de mais análises elucidativas para a discussão, como aparece tacitamente em Varnhagen e depois, de modo mais criterioso em Antonio Candido, quando diz que “os críticos não discrepam ao apontar a sua decadência nas obras posteriores a 1768, sobretudo no poema épico...”¹⁶⁷. Essas duas linhas distintas formam atualmente duas faces de uma mesma moeda, apresentada como um objeto a ser considerado pelos estudiosos das letras luso-brasileiras num levantamento de valores históricos e poéticos divergentes.

Essas duas linhas críticas do *Vila Rica* não consideram que o poeta escreve o poema no seu próprio tempo discursivo, o final do século XVIII, irrecuperável para nós. A narração conta acontecimentos que ocorreram no início do mesmo século, outro tempo obscuro não só para nós, mas também para o poeta, razão pela qual ele se vê obrigado a realizar uma grande pesquisa histórica. Seu poema é recebido num terceiro tempo, do século XIX ao século XX, com a aplicação de protocolos de leituras posteriores ao poeta e anteriores e contemporâneos

¹⁶⁵ Cf. HANSEN, João Adolfo. Teatro da Memória: Monumento barroco e retórica. *Revista do IFAC*. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, n. 2, p. 43, dez. 1995.

¹⁶⁶ É notável que neste verso a palavra “cruz” vem grafada com inicial minúscula. Este seria um suposto erro do poeta ou um erro do copista? Mais adiante no verso 75 do mesmo canto aparece o vocábulo com inicial maiúscula, como era costume grafar todas as palavras que simbolizavam conceitos do reino de Portugal e da doutrina católica. Entretanto, a “cruz”, grafada com inicial minúscula, pode ser interpretada como uma cruz individual, metáfora do sacrifício de Dom Rodrigo, ao passo a outra “Cruz”, com inicial maiúscula, refere-se à cruz empírica de Cristo, que metaforicamente simboliza todos os pecados do mundo.

¹⁶⁷ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Op. cit., p. 100.

a nós. Assim, ao lermos a crítica do *Vila Rica*, devemos ter consciência desses diferentes tempos, como cristais de espelhos ou prismas de diferentes tipos, que deformam e transformam o objeto refletido. Ao recompormos a imagem do primeiro cristal, o tempo discursivo do texto, pela leitura e pela pesquisa, o objeto restaurado deverá ser, inevitavelmente, diferente do objeto primitivo. Assim, ao lermos o *Vila Rica*, a grande questão não é restaurar o sentido exato da intencionalidade primeva do poeta, pois isto não é factível, mas aproximar-se o máximo possível do sentido simbólico e prático do discurso do poema alcançado pela aplicação dos preceitos retórico-poéticos escolhidos conforme o decoro teológico-político do tempo de sua invenção. Por isso, propomos construir uma nova leitura, diferente porque almeja ser menos anacrônica ao aventurar-se em reconstituir, mesmo que por aproximação, esses preceitos retórico-poéticos e princípios teológico-políticos do século XVIII no reino de Portugal e, por extensão, em sua colônia do Estado do Brasil.

Figura 4. Armand Pallière. *Vila Rica*. Século XIX. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.

2. O PALCO DA HISTÓRIA

Historia est gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota.

Ratione Dicendi, Liber I, 12.

2.1. O palco da corte ou o poeta historiador

O poema de Cláudio não é exterior à história do seu plano de enunciação. O texto constitui elemento do seu tempo como produto da cena, prática simbólica que repõe teatralmente em sua especificidade os costumes nos quais toma parte. Assim, temos que verificar o sentido da poesia numa sociedade estamental, como era a portuguesa na época, pois é determinante das convenções morais da sociedade mineira. Embora a colônia do Estado do Brasil estivesse distante de Portugal geograficamente, administrativamente a corte estava representada plenamente pela presença de autoridades locais, tais como governadores das capitanias, desembargadores, provedores, vedores, contratadores, nobres, juizes, tesoureiros, capitães, soldados etc., que mantinham a complexa estrutura fiscal apropriadora dos lucros da atividade econômica colonial, composta pelas provedorias, juntas de administração e arrecadação da Real Fazenda, intendências, casas de fundição, casas de permuta, câmaras etc. Além disso, esta estrutura jurídico-fiscal aumentava eventualmente as reservas financeiras do Erário Régio por meio de confiscos de imóveis, metais e pedras preciosas de cristão-novos e maçons, quando delatados no Tribunal da Santa Inquisição, representado nas colônias por comissários, familiares, padres e bispos¹⁶⁸.

A invenção do poema épico nessa sociedade de corte¹⁶⁹ altamente burocratizada, ao

¹⁶⁸ Cf. CARRARA, Ângelo. *A real fazenda de Minas Gerais*: guia de pesquisa da coleção Casa dos Contos de Ouro Preto. Ouro Preto: UFOP, 2003, 2 vol., passim.

¹⁶⁹ Peter Burke explica que, primeiramente, a corte era um local, um espaço geográfico, com um palácio, postos de vigia, pátios, capela, além de recintos reservados para o senhor, antecâmaras etc. Era também uma instituição social, onde foram criadas muitas obras de arte, do século XIV ao XVIII, pois as artes tinham funções importantes na vida da corte, como a música que deveria ser usada na capela, nas procissões, na câmara do Rei (daí surge a música de câmara) etc. Durante a Idade Média, as cortes eram itinerantes, pois nessa época era mais fácil o Rei ir até os seus domínios do que fazer os seus produtos chegarem até ele. A corte também pode ser descrita como uma “família” de um senhor importante, que poderia ter centenas e, às vezes, milhares de membros, normalmente dividida essencialmente em duas partes, segundo o *Black Book*, da família do Rei Eduardo IV de Inglaterra, denominadas de “casa de magnificência” e “casa de providência”. A “casa de magnificência” era formada pelo Rei, nobres e fidalgos que se reuniam na “sala” para administrar o Estado e estabelecer a lei. A “casa de providência” era formada pelos cozinheiros, lavadeiras, copeiros, ou seja, as pessoas que realmente executavam os serviços necessários à sobrevivência da corte. Alguns cargos, como o de camareiro, senescal, escudeiro etc., considerados de grande prestígio, eram atribuídos a aristocratas. Na prática, havia os “titulares” das tarefas, que somente as realizavam de fato em ocasiões especiais, que exigiam cerimônia, e os serviçais que realmente as executavam. Os nobres sempre estavam em torno do Rei, compartilhando dos mesmos gostos dele e tratados com “magnificência”, qualidade necessária ao Príncipe. Papéis importantes eram também desempenhados pelos chamados “favoritos” do Rei, jovens nobres que faziam companhia ao Príncipe no seu tempo livre nas “câmaras”, aposentos privados do Rei. Entre os aristocratas e os humildes servidores havia uma classe intermediária, que reunia as funções dos administradores, juizes e políticos, papéis muitas vezes desempenhados por eclesiásticos. A sociedade de corte era, deste modo, uma instituição complexa que detinha não apenas a família do soberano, mas também todos os aparatos administrativos do governo; Cf. BURKE, Peter. “O Cortesão”. In: GARIN, Eugenio (dir.). *O Homem Renascentista*. Lisboa: Presença, 1991, p. 101-119.

contrário do sentido moderno que assumiu o termo “invenção”, não pressupõe a imaginação criadora que constrói o mundo a partir de uma *tabula rasa*, como imaginação de um sujeito inspirado, mas repetição da emulação, que imita um modelo na produção de outro. O épico na corte é pensado na utilidade de louvar os feitos que afirmam os valores hierárquicos da sociedade estamental na ocupação do ócio virtuoso, conveniente ao tipo discreto do cortesão. Todo discurso épico possui uma matéria, uma *res*, sobre a qual se edifica a invenção. Essa matéria de gesta (*gesta res*), ficção de um feito notável em composição épica, é também histórica¹⁷⁰, mitificada nos modelos antigos como explicação do mundo. Essa história somente é digna de imitação numa épica da corte caso a ação, feito ou gesto heróico tenham adquirido uma feição gloriosa e exemplar, encenada como alegoria da nobreza genetliaca de um determinado povo ou cidade aplicada à representação¹⁷¹ de sua fundação, descoberta ou conquista, impondo a lei positiva do Estado e a lei divina da Religião, a Fé e o Império. O tipo representado deixa de ser o herói apenas detentor da excelência guerreira, prevista como uma das qualidades da *areté* (ἀρετή) grega¹⁷², na beleza física e na honradez, predicados figurados na *Iliada* e na *Odisséia*, definidores do tipo do herói cortês, civilizado e honesto, figurado, por exemplo, na poesia de Tomás Antonio Gonzaga:

O ser herói, Marília, não consiste
Em queimar os Impérios: move a guerra
Espalha o sangue humano,
E despoeva a terra
Também o mau tirano.
Consiste o ser herói em viver justo:
E tanto pode ser herói o pobre,
Como o maior Augusto¹⁷³
(*Marília de Dirceu*. 1.a parte, Lira XXVII, vv. 25-32.)

Esse herói figurado exemplarmente por Gonzaga segue um modelo heróico um pouco diferente do grego e do latino, pois se define numa apologia do poder monárquico da Coroa portuguesa: tem de ser um tipo *discreto*, portador do saber do discernimento daquilo que é justo, como disposição da alma que segue um senso ético cristão, obedecendo a certas atitudes

¹⁷⁰ A poesia não é história, mas usa a matéria histórica na sua invenção, transformando o particular possível, verossímil, no universal. Cf. ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Op. cit., *Poética*, cap. IX, p. 252-253; Cf. PESSANHA, Nely Maria. Op. cit., p. 32-34.

¹⁷¹ Norbert Elias explica que a constante afirmação da posição hierárquica, colocando-a em evidência, reafirmação da posição representada, na sociedade de corte, junto com o seu poder econômico, é uma condição essencial para manter essa mesma posição. Cf. ELIAS, Norbert. “A etiqueta e a lógica do prestígio”. In: *A sociedade de corte*. Tradução de Ana Maria Alves. Lisboa: Imprensa Universitária/ Estampa, 1987, p. 53-90.

¹⁷² TSURUDA, Maria Amalia Longo. Apontamentos para o Estudo da *Areté*. *Revista Notandum*. Ano VII, n. 11, 2004. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/notandum11/amalia.htm>>. Acesso em: 17 mar. 2005.

¹⁷³ GONZAGA, Tomás Antonio. “Marília de Dirceu”. In: PROENÇA FILHO, Domicio (org.). Op. cit., p. 616.

estabelecidas pela sua prudência¹⁷⁴ em oposição à mediocridade do gosto vulgar, que se deixa levar facilmente pela confusão das paixões geradas pela aparência¹⁷⁵. Esse tipo discreto é católico, portador de qualidades morais, no conjunto das quatro virtudes cardeais: *prudência*, *justiça*, *fortaleza* e *temperança*; e as três virtudes teológicas lidas na Bíblia: *fé*, *esperança* e *caridade*¹⁷⁶. Esse modelo de herói épico católico, que se define pelas virtudes do tipo cortesão, é encontrado nas letras do *Siglo de Oro*, especialmente em *La Mexicana*; nos épicos italianos, sobretudo no *Orlando Furioso* e no *Jerusalém Libertada*; e nos portugueses, com *Os Lusíadas*, *O Caramuru*, *Prosopopéia* etc.

Esse tipo cortesão de herói encenado nessas epopéias é formulado exemplarmente também com orientação didática em *Il Libro del Cortegiano*, de Castiglione¹⁷⁷, na figura do *uomo universale* ou o “homem universal”, capaz de desempenhar qualquer tipo de arte com a maior fineza, desde a música, pintura, cavalaria, passando pela arte de cortejar as damas, até o domínio da mais sublime poesia. Essa educação forma a cultura própria da aristocracia, a chamada racionalidade de Corte, que acaba sendo difundida para toda a sociedade. Sobre essa idéia, Francisco Rodrigues Lobo escreve o seu *Corte na Aldeia*, publicado em 1619¹⁷⁸, tratando em forma de diálogos desde a maneira de escrever cartas, passando pelos modos de conversação até as regras de se portar na corte. A imagem do cortesão regulava as “estratégias de interiorização” da disciplina corporal na corte¹⁷⁹, a etiqueta, especialmente em cerimoniais, representações teatrais da hierarquia social, restaurando em certa medida o sentido grego

¹⁷⁴ Para Aristóteles existe mais de uma espécie de justiça. Uma delas é a justiça particular que corresponde à virtude moral, que opõe o ato *legítimo/probo* com o *ilegítimo/improbo*, retomada no século XVII e XVIII luso-colonial como ética cristã. Outra é a justiça distributiva que compreende o meio-termo da equidade como ato justo e proporcional. Nesta, o ato injusto é aquele desigual que viola a proporção. A justiça distributiva restabelece a igual proporção das coisas nos seus lugares. Ainda há a justiça corretiva, que considera as transações entre um homem e outro, que é uma espécie de anulação de uma desigualdade. Cf. ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret, 2004, p. 103-127.

¹⁷⁵ Cf. HANSEN, João Adolfo. *Notas de aula*. Op. cit., loc. cit.

¹⁷⁶ Essas virtudes são unidas por Santo Tomás de Aquino no conceito das sete virtudes capitais, em oposição aos sete pecados/vícios capitais. Cf. verbete “Cardinal Virtues”. In: CATHOLIC UNIVERSITY OF AMERICA. *New Catholic Encyclopedia: An International Work of Reference on the Teachings, History, Organization and Activities of the Catholic Church and on All Institutions, Religions, Philosophies and Scientific and Cultural Developments Affecting the Catholic Church from Its Beginnings to the Present*. New York: McGraw Hill, 1967, 15 v., p. 704; Cf. 1Ts, 5, 8.

¹⁷⁷ CASTIGLIONE, Baldassare. *Il Libro del Cortegiano* [1528]. In: *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*. A cura di Carlo Cordié. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1960 (La Letteratura Italiana, Storia e Testi, vol. 27).

¹⁷⁸ LOBO, Francisco Rodrigues. *Corte na Aldeia*. [1619]. 3.a ed. Prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1972.

¹⁷⁹ Cf. GOUVEIA, António Camões. “Estratégias de interiorização da disciplina”. In: MATTOSO, José (dir.) *História de Portugal*. Quarto Volume: O antigo Regime (1620-1807). Coord. de António Manuel Hespanha. Lisboa: Editorial Estampa, 1992, p. 415-418.

antigo, próprio do termo teatro (θέατρον) – lugar aonde se vai para ver; um lugar para contemplar – assim a corte é um teatro, lugar de contemplação da magnificência do Rei, representando a posição mais elevada de cabeça mística e política do corpo do Estado, lugar onde cada gesto tem um significado e o fim de gerar um efeito calculado; nesse sentido, a cerimônia, ou ritual, funcionava como ferramenta didática dos atos da alma, do corpo e da mente, orientando o regramento da conduta como “pequena ética”, ou *etiqueta* do cortesão que é *discreto*¹⁸⁰, levando ao autocontrole corporal, possibilitando que um nobre fosse reconhecido pela postura, maneira de andar, gestos, vestes, fala etc.

Nas letras das Minas Gerais, essa sociabilidade cortesã adaptada à corte do governador da capitania fica evidente pela figuração dos tipos ilustres, representados pela descrição de seus costumes, no duplo sentido do termo “costume”, nos gestos e nas vestes, que encenam ficcionalmente o mesmo valor simbólico de representação do supremo poder monárquico:

Trajando as galas da maior decência
Na casa do Senado o Herói entrava;
Da cor da tíria púrpura talhava
A farda militar; cinge-lhe o lado
A rica espada, que já tem provado
Mil vezes o furor do irado Marte;
E a mão, que os prêmios liberal reparte
E dispõe os castigos, já sustenta
O bastão que os poderes representa.
(*Vila Rica*. Canto X, vv. 74-82.)

A representação do poder militar, político, econômico e religioso, entretanto, implica, nessa coletividade de corte, a incongruência entre aquilo que se representa e as instáveis identidades reais mimetizadas dos componentes da própria Corte portuguesa¹⁸¹, pois o favor real podia alterá-las a qualquer momento, à sua vontade. Apenas o Rei era o legítimo senhor de todas as leis e privilégios, como cabeça atuante do corpo político do Estado. Nesse sentido, os textos escritos nas sociedades de corte evidenciam os critérios produtores de tipos como idealização da educação, representando a hierarquia como razão de Estado, numa teatralização da ação segundo as convenções dessa sociedade. Nesse ambiente, a figura do herói cortês é conceituada pelo extremado autocontrole da disciplina corporal e pela observância à aparência. Este modelo de conduta cortesã foi codificado nos manuais de boas maneiras ou cortesia, conhecidos como *livros de cortesia*, que explicavam os pormenores

¹⁸⁰ Sobre o tipo discreto e sua conduta veja-se o trabalho de HANSEN, João Adolfo. “O Discreto”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 77-102.

¹⁸¹ Cf. HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. Op. cit., p. 48 et seq.

da vida habitual da corte, complementares às obras poéticas¹⁸². Na corte, o jovem nobre aprendia a arte de guerra, as boas maneiras, a música, a poesia, a pintura, a dança etc. Em Portugal, as instituições educativas, como a universidade, foram regradas mais rigidamente para atender à educação do cortesão, ainda que escolástica, destacando-se o tratado de Luís Antonio Verney, *O Verdadeiro método de Estudar*¹⁸³, proposta de regramento de toda a educação do jovem nobre português, num ensino de caráter enciclopédico, tanto para homens, como para as mulheres, que passam a dominar com perfeição a língua portuguesa, a língua grega, a gramática latina, a língua hebraica, as línguas modernas, a retórica, a oratória, a poesia, a política, a filosofia, a teologia, a medicina, as leis da Igreja ou cânones etc.

Os costumes da sociedade da Corte portuguesa determinaram o decoro externo da recepção de suas letras épicas. Nessa sociedade, o letrado também é um tipo cortesão discreto¹⁸⁴, integrante da casa real; ou um administrador representante direto desse poder político, seguindo o exemplo desse tipo, produzindo letras e artes que enaltecem a majestade do Príncipe e a prudência de seus nobres. Ou em busca do favorecimento do mecenatismo, responsável pela publicação de diversas obras poéticas e históricas, permitindo o sucesso de muitos autores. Muitos cargos oficiais eram disponibilizados para os letrados e pintores nas cortes, como o de pregador, o de médico real, e, principalmente, o de preceptor dos jovens príncipes. Jan van Eyck, por exemplo, foi o pintor oficial da corte de Felipe, o Bom, duque de Borgonha. Muitos poetas e pintores foram honrados com títulos nobiliárquicos. Outros tiveram que se transformar em curadores para ter uma posição destacada e estável na corte. Velázquez foi durante muito tempo curador da coleção de arte de Filipe IV. Aachen, além de pintar retratos, fazia cópias de outros de que o Imperador Rodolfo II gostava. Outros desempenharam o papel de organizador de festas, como Arcimboldo na Corte de Praga¹⁸⁵. O músico italiano Domenico Scarlatti foi contratado na corte de D. João V. Todos esses exemplos confirmam a importância do papel do mecenatismo do poder político da corte na produção artística dos séculos XVI, XVII e XVIII.

Assim, muitos letrados se tornaram poetas laureados, pois eram coroados com louro

¹⁸² Veja, por exemplo, de um manual de cortesania, o tratado de caligrafia de CARSUGHI, Ranieri. *Ars Bene Scribendi Studiosis Rhetoricae Adolescentibus Proposita olim in Collegio Romano... Carmen Didascalicum. Adduntur praeterea nonnulla eiusdem Epigrammata*. Romae: Ex typographia Antonii de Rubeis, 1709.

¹⁸³ VERNEY, Luís Antonio. *Verdadeiro método de estudar, para ser útil à Republica, e à Igreja: proporcionado ao estilo, e necessidade de Portugal. Exposto em varias cartas/ escritas polo R. P. *** Barbadinho da Congregasam de Italia, ao R. P. *** Doutor na Universidade de Coimbra/ [Luís António Verney]*. Valensa [ié. Nápoles]: na oficina de Antonio Balle, 1746, 2 tomos.

¹⁸⁴ Vide nossa nota de n.º 180.

¹⁸⁵ Cf. BURKE, Peter. Op. cit., p. 115.

pelos seus senhores, como Petrarca, que foi laureado por Carlos IV. Os poemas épicos, baseados nas obras de Virgílio e Homero, eram então feitos inclusive para pequenos príncipes, como a épica *La Sforziada*¹⁸⁶ e *La Austriada*¹⁸⁷. Ronsard, considerado um poeta-cortesão exemplar, escreveu versos para as festas da Corte francesa e inventou um épico, *La Franciade*, publicado em 1572, contando a história dos reis da França¹⁸⁸. No mesmo ano, a Corte de Portugal foi presenteada por Camões com *Os Lusíadas*, dedicada ao Rei D. Sebastião. Essa epopéia, fundamentada em princípios teológico-políticos, coisa representada, demonstrados na convenção retórico-poética, coisa representante, é um teatro da glória, pois sua principal intenção é louvar os feitos de um herói que simboliza todo o sistema social de que faz parte. A palavra “glória” é um conceito chave dessa poesia, referindo-se à fama merecida do herói, que desempenha uma ação de valor para o reino e a majestade própria daquilo que é divino¹⁸⁹. O caráter da ação gloriosa na poética é solene, cerimonioso e nobre, fundindo o espetacular humano e o divino maravilhoso.

¹⁸⁶ Panegírico publicado inicialmente em latim, depois traduzido para o italiano, sobre o fundador da dinastia ducal de Milão, Francesco Sforza (1401-1466). Cf. SIMONETA, Joannes. *La Sforziada: Commentarii rerum gestarum Francisci Sfortiae*. Milano: Antonius Zarotus, 1482.

¹⁸⁷ GUTIERREZ, Juan Rufo. *La Austriada*. Madrid: [s.n.], 1584; Narra as façanhas do nobre espanhol Juan de Austria nas batalhas de Granada e Lepanto.

¹⁸⁸ Cf. BURKE, Peter. Op. cit., loc. cit.

¹⁸⁹ A palavra “glória” vem do latim “gloria”, que significa fama ou reconhecimento. Possivelmente a tradução do termo hebraico *hod* (הוד), que significa “majestade” e “esplendor espirituais”. Na *Bíblia*, a glória é a expressão maior do poder supremo de Deus, manifestado externamente no mundo temporal com grandeza e força extraordinárias, como por exemplo, em nuvens de fogo, no tremor de terra ou em raios que a racham, em luzes mais intensas que o Sol etc. Isto se dá pelo controle universal da natureza pela vontade divina. Na *Iconologia*, de Cesare Ripa (vide a Figura 5), o conceito de *glória* é representado como emblema moral, pela figura de uma mulher, seminua da cintura acima, segurando uma esfera celeste (com doze símbolos). Na sua mão direita a imagem emblemática da *vitória*. Esta segura uma coroa de louros na mão direita e um ramo de palmeira na esquerda. Aos pés da imagem da glória vê-se uma trombeta no chão. A nudez da figura da glória significa que ela não precisa ser pintada detalhadamente ou ornada, pois suas ações não podem ser ocultadas, sempre se mostram claramente para a visão. Da mesma maneira, a trombeta no chão significa que ela também não precisa ser anunciada. A esfera na mão esquerda da glória mostra que ela não é obrigada a realizar ações heróicas por considerações mundanas, mas é obrigada a isso por razões celestiais. A vitória que carrega consigo significa que as duas figuras são inseparáveis, que uma produz inevitavelmente a outra. Nas pinturas cristãs, a glória é representada por uma auréola em volta da cabeça de Cristo e dos santos. Dessa forma, o conceito de glória sempre se associa ao divino, ao maravilhoso, ao sobre-humano, nas ações que somente são possíveis com o auxílio do maravilhoso e, por isso, são imortalizadas nos poemas e monumentos, que pretendem transcender o tempo, durando eternamente. Cf. BRETTLER, Marc Zvi. *God is King: Understanding an Israelite Metaphor*. Sheffield, England: Sheffield Academic Press, 1989, p. 60; RIPA, Caesar. *Iconologia: or Moral Emblems. Wherein are express'd Various Images of Virtues, Vices, Passions, Arts, Humours, Elements and Celestial Bodies; As Design'd by The Ancient Egyptians, Greeks, Romans, and Modern Italians/ Useful for Orators, Poets, Painters, Sculptors, and all Lovers of Ingenuity/ Illustrated with Three Hundred Twenty-six HUMANE FIGURES, with their Explanations; newly design'd and engraved on Copper, by I. Fuller, Painter, And other Masters. By the CARE and the CHARGE of P. TEMPEST*. London: printed by BENT. MOTTE, MDCCIX, p. 37a-37b; Cf. verbetes “Glória”, “Auréola” e “Halo”. In: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Op. cit., loc. cit.

Figura 5. Representação da Glória. RIPA, Caesar. *Iconologia*. London: Bent. Motte, 1709, p. 37b.

Além da produção da poesia, os letrados desempenharam, muitas vezes, o importante cargo de historiadores oficiais. Esperava-se que relatassem os feitos melhores e nobres dos seus senhores, permitindo-lhes o acesso a fontes de arquivos privilegiados para a história de determinada conquista do reino, como cronistas, ou mesmo a biografia de um personagem histórico. Eram, do mesmo modo, esperados louvores dos poetas aos seus reis. Poesia e história mantinham fortes vínculos na sociedade cortesã. Frei José de Sigüenza tornou-se conselheiro de Felipe II (Felipe I de Portugal) e publicou *Vida de San Gerónimo, doctor máximo de la Iglesia*, em 1595, e a *Historia de la Orden de San Jerónimo*, entre 1600 e 1605¹⁹⁰. Fernão Lopes, nomeado cronista pelo Rei D. Duarte, escreveu uma história de Portugal desde as origens até a sua contemporaneidade, um século antes de Camões¹⁹¹. A história e a poesia recebem um tratamento muito parecido na corte. No estabelecimento de suas formas discursivas de representação, emulam umas às outras, produzindo referências de letras e histórias que se cruzam e se repetem, perdendo as referências primordiais e permitindo lançar a hipótese de pensar em uma historiografia-poética e uma complementar poética-histórica, que aplicam os preceitos da *Arte Poética* de Aristóteles. Para este, o poeta e o historiador não se confundem, pois a diferença entre eles não reside apenas no fato de um deles usar versos. Heródoto continuaria a ser um historiador, ainda que escrevesse em

¹⁹⁰ PAZ, José Luis García de. *Fray José de Sigüenza: su vida y su obra*. Disponível em: <<http://www.aache.com/alcarrians/siguenza.htm>>. Acesso em: 27 dez. 2005.

¹⁹¹ LOPES, Fernão. *Crônicas de Fernão Lopes*. 2.a ed. Seleção, introdução e notas por Maria Ema Tarracha Ferreira. [Lisboa?]: Ulisseia, 1988.

sonoros versos heróicos a mesma matéria de sua *História*¹⁹² (Ἱστορία). Nesse sentido é que se criticaram muitas obras épicas por seguirem a ordem cronológica (*ordo naturalis*), como a *Farsália*, de Lucano, que escolheu uma história recente e por isso limitou a fantasia de sua invenção, sendo censurado nesse procedimento por Voltaire:

A proximidade dos tempos, a notoriedade pública da guerra civil, o século esclarecido, político e pouco supersticioso, quando viveram César e Lucano, a solidez de seu assunto, dissiparam de seu gênio toda a liberdade de invenção fabulosa. (...) Lucano não pôde descartar a história, por tanto, seu poema tornou-se seco e árido¹⁹³.

Voltaire considera a *Farsália* uma obra com profundidade histórica pelo uso da ordem natural e pela ausência do maravilhoso, sutil distinção entre poesia e história. Sutileza dissolvida, em certa medida, na prática da sociedade de corte, pois nas cortes dos séculos XVII e XVIII, a história é encomendada oficialmente pelo Príncipe, sendo inventada ficcionalmente como narrativa a partir de fatos que interessam à afirmação da legitimidade e força do seu poder, mecanismo do mecenatismo, aproveitando mais os relatos convencionais da memória popular que documentos¹⁹⁴. Aí se coloca o atual problema do estabelecimento dos contornos da história, suas tipificações e fronteiras. Questão a ser debatida e – quem sabe – resolvida pela Teoria da História. Hoje podemos pensar com Michel Foucault e com Paul Veyne numa “arqueologia da história”, na qual os fatos não se fixam, nem podem mais ser fixados positivamente apenas por documentos oficiais, ordenados como narrativas de eventos que compõem uma trama¹⁹⁵. Também sabemos que o passado pertence ao domínio da morte¹⁹⁶, daquilo que não é, do que não pode tornar a ser; somente conseguimos nos aproximar do passado à medida que reconstituímos suas ruínas. Assim, a história não se configura mais conceitualmente pelo saber fixo e exemplar do passado para se tornar o saber mutável do presente, pois ela é sempre, como aproximação e reconstrução da memória, não

¹⁹² Cf. ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Op. cit., loc. cit.

¹⁹³ “La proximité des temps, la notoriété publique de la guerre civile, le siècle éclairé, politique, et peu superstitieux, où vivaient César et Lucain, la solidité de son sujet, ôtaient à son génie toute liberté d’invention fabuleuse.(...) Lucain n’a osé s’écarter de l’histoire; par là il a rendu son poème sec et aride”. VOLTAIRE. “Essai sur la poésie épique”. Op. cit., p. 436.

¹⁹⁴ Para Foucault “o documento não é o feliz instrumento de uma história que seria nela mesma, e de pleno direito, memória; a história é, para uma sociedade, certa maneira de dar estatuto de elaboração à massa documental de que ela não se separa”. Cf. FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves; rev. Lígia Vassalo. Petrópolis/ Lisboa: Vozes/ Centro do Livro Brasileiro, 1972, p. 14.

¹⁹⁵ Cf. VEYNE, Paul Marie. *Como se escreve a história*. 3.a ed. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Unb, 1995, p.11-28; Cf. FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Op. cit., p. 18.

¹⁹⁶ Nesse sentido, interpretar o passado é um exercício de ocupar o “lugar do morto”. Cf. CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 56 Apud HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho*. Op. cit., p. 50.

absoluta; a história e o estudo das letras coloniais, em geral, só fazem sentido nessa recomposição e interpretação do passado para entendermos o presente, pois a verdade que elas proporcionam é determinada pelo presente de quem as lê¹⁹⁷. Ou nas palavras de Paul Veyne, “é mais importante ter idéias do que conhecer a verdade; (...) A verdade não é o mais elevado dos valores do conhecimento”¹⁹⁸. Tudo isso é uma questão teórica complexa, que se coloca sobre a história e os seus limites de representação da verdade. Pode gerar intermináveis discussões, pois é assunto infundável, permanecendo aberto o diálogo entre a história e a ficção. Talvez simplesmente não seja possível fechá-lo, nem queremos aqui ter esta pretensão. Na época estudada, diferencia-se história e poesia: “a história é coisa representada e a poesia, coisa representante”¹⁹⁹, ou em outros termos, enquanto a poesia é *mimesis*, que produz o possível fictício de objetos e eventos, a história é *mimesis* que narra eventos particulares em sua sucessão real. Vejamos como se articula essa relação de história e ficção nos exemplos coloniais hispano-americanos, lidos por Cláudio Manuel da Costa.

2.2. Épica e história: exemplos hispano-coloniais

Cláudio Manuel da Costa cita no *Fundamento Histórico*²⁰⁰ e na nota 35 do *Vila Rica* uma obra histórica importante para o entendimento do poema, a saber: a *Historia de la conquista de México*, de Antonio de Solis y Rivadeneira²⁰¹, obra profundamente relacionada ao poema épico *La Mexicana*, de Gabriel Lobo Lasso de la Vega. Cláudio não se refere diretamente ao poema de la Vega. Apesar disso, é possível que tenha lido também o poema *La Mexicana*, pois demonstra muito conhecimento sobre as obras hispano-coloniais²⁰². Vale a

¹⁹⁷ Muitos historiadores contemporâneos produzem uma historiografia capaz de refletir sobre o passado sem fixar verdades incontestáveis de discursos de narrativas isoladas como, por exemplo, Jacques Le Goff, Carlos Ginzburg, Nicolau Sevcenko etc.

¹⁹⁸ Cf. VEYNE, Paul. *O inventário das diferenças* [1976]. Lisboa: Gradiva, 1989. Apud GOLDMAN, Marcio. Lévi-Strauss e os sentidos da História. *Revista de Antropologia*. vol. 42, p. 223-238, n. 1-2, 1999.

¹⁹⁹ Essa distinção entre poesia e história, formulação feita por Castelvetro, foi proposta por João Adolfo Hansen durante a qualificação do relatório de mestrado desta dissertação, em 8 de junho de 2006; Cf. CASTELVETRO, Lodovico. Op. cit. loc. cit.; Vide nossa nota n.º 18.

²⁰⁰ COSTA. Cláudio Manuel da. “Fundamento Histórico”. Op. cit., p. 372.

²⁰¹ A emulação da história de Solis por Cláudio não pode deixar de se percebida também como reconhecimento da autoridade de Voltaire que no *Essai sur la poésie épique* declara que esse trabalho de Solis é “excelente”. Cf. VOLTAIRE. “Essai sur la poésie épique”. Op. cit., p. 411.

²⁰² Além da *História Mexicana*, de Solis, Cláudio cita a epopéia *Araucana*, de D. Alonso de Ercilla, na nota 71; e também a *Monarchia Indiana*, de Juan de Torquemada, na nota 54.

pena discorrer um pouco sobre as especificidades destas obras que são tão importantes para o entendimento da inclusão do *Fundamento Histórico* e de algumas notas na épica de Cláudio.

Na sociedade da Corte espanhola, o poeta Gabriel Lobo Lasso de la Vega escreve sua *La Mexicana*, cantando os feitos do herói Hernán Cortés. Esse poema possui duas versões. A primeira é de 1588, intitulada *Cortés valeroso*, com 1115 oitavas, e a segunda, mais completa, intitulada *La Mexicana*, é de 1594, dedicada ao Marqués del Valle, com 1682 oitavas²⁰³. Nesta obra, Lasso de la Vega narra desde a viagem de Hernán Cortés à chamada Nova Espanha até a morte do Rei Montezuma e a conquista da Cidade do México. O Licenciado Jerónimo Ramírez, no *Prólogo* da segunda edição, prescreve um juízo “discreto” ao leitor, que deve considerar a licença poética para fingir, com a *prudência* e o *artificio*, que faz a ficção mais verossímil do que a matéria histórica escolhida, justificando o estilo “doce” aplicado na obra²⁰⁴.

Da mesma forma que Lasso de la Vega escreve um poema épico, Antonio de Solís compõe uma magnífica obra de cunho histórico, intitulada *Historia de La Conquista de Méjico*, em 1684²⁰⁵, quase um século depois da publicação da épica de Lasso de la Vega, emulando o estilo épico doce aplicado na *Mexicana*. A *História* de Solís também possui como tema a conquista do território do México e é narrada com *prudência* e *artificio*. Nessa história, o grande detalhamento da ação dos personagens históricos em cada cena evidencia que Solís aplica muitos procedimentos que absorveu como dramaturgo, pois tinha escrito e traduzido algumas peças²⁰⁶.

Para Solís, a *História das Índias* contém três grandes ações, dignas de serem consideradas entre os maiores feitos de todos os séculos: os feitos de Cristóvão Colombo nas

²⁰³ AMOR Y VÁZQUEZ, José. “Conquista y Contrarreforma: La Mexicana de Gabriel Lobo Lasso de la Vega”. In: ACTAS DEL SEGUNDO CONGRESO INTERNACIONAL DE HISPANISTAS. Nijmegen [Holanda]: AIH (Asociación Internacional de Hispanistas), 20-25 de agosto de 1965. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/02/aih_02_1_012.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2005.

²⁰⁴ LASSO DE LA VEGA, Gabriel. *La Mexicana*. [Edición digital basada en la edición de Madrid, Atlas, 1970]. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1093>>. Acesso em: 10 fev. 2005.

²⁰⁵ SOLÍS y RIVADENEIRA, Antonio de. *Historia de la Conquista de Méjico: Población y progresos de la América Septentrional conocida por el nombre de Nueva España* [1684]. Paris: Casa Editorial garnier Hermanos, [s.d.], 2 tomos.

²⁰⁶ Solís traduziu e adaptou junto com Pedro Calderón de la Barca e Antonio Coello y Ochoa a obra *Il pastore Fido*, do poeta italiano Giovanni Battista Guarini. Cf. LÓPEZ ESTRADA, Francisco. “Del ‘dramma pastorale’ a la ‘comedia española’ de gran espectáculo: La versión española de ‘Il pastor fido’ de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)”. Neumeister, Sebastián (ed.); Heckelmann, Dieter (introd.); Meregalli, Franco (introd.). In: ACTAS DEL IX CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, I & II. 18-23 ago. 1986. Berlín: Ibero-Amer. Inst./ Preussischer Kulturbesitz/ Freie Univ. Berlin/ Inst. für Romanische Philol. Iberoamericana, III: Monog. & Aufsätze 28/ Frankfurt: Vervuert, 1989, vol. I, p. 535-42.

navegações; a conquista da chamada Nova Espanha por Hernán Cortés²⁰⁷; e a conquista do “grande império” da América Meridional, por Francisco Pizarro. Os feitos de Colombo já teriam sido diligentemente registrados por Antonio de Herrera²⁰⁸ e a *História do Peru* já tinha sido retratada por Garcilaso, el Inca²⁰⁹. Para Solis faltava, portanto, um relato histórico à altura dos feitos de Hernán Cortés, embora tenha sido publicada em 1615 a *Monarquía Indiana*, de Juan de Torquemada, entre outros²¹⁰.

Embora nunca tenha estado no território do México, Solis é nomeado *Cronista Mayor de Indias* na Corte do Rei Felipe IV de Espanha e recebe o encargo real de escrever uma crônica sobre a conquista da Nova Espanha, logo traduzida para o italiano, francês e inglês²¹¹. Sua verossimilhança deve-se à leitura dos outros cronistas e ao procedimento convencional de ação conquistadora dos ibéricos na América. Assim, sua obra tem mais qualidade estilística do que documental, tornando ficção em história, pois glorifica os feitos de Cortés, escamoteando a tragédia vivida pelos astecas²¹². Isso acontece evidentemente porque a história é contada sob o ponto de vista dos conquistadores espanhóis, expandindo os limites

²⁰⁷ Quem descobriu o Império de Montezuma foi, na verdade, Juan de Grijalva. Cortés vai levar adiante a tarefa de conquista e domínio do Império Asteca. Hernán Cortés começa sua conquista fundando a *Villa Rica de la Vera-Cruz*, antes chamada de Quiabislan. Essa vila recebe este nome em memória do ouro encontrado ali e do símbolo cristão da cruz. Torna-se o primeiro governador dessa vila. Cortés enfrenta vários confrontos contra os nativos, apossando-se em seguida do controle de Tlascala. Depois parte para Tenochtitlán, onde é recebido pelo Rei Montezuma. Solis explica que “Mejico” era o nome dado ao bairro da cidade ocupado pela “corte e nobreza”, ao passo que o bairro dos pobres era chamado de “Tlatelulco”. Depois de muitas intrigas, conquistando cidades e atribuindo a morte de Juan de Escalante a Montezuma, Cortés manda prender o Imperador, que é condenado à morte por recusar-se a receber o batismo. Cortés continua realizando conspirações, apropriando-se das províncias, submetendo-as ao seu controle, pelo batizado dos governadores de cada uma delas até submeter todo o território à Coroa espanhola. Cf. SOLIS y RIVADENEIRA, Antonio de. Op. cit., tomo I, p. 227 et seq.; tomo II, passim.

²⁰⁸ HERRERA y TORDESILLAS, Antonio de. *Historia general de los hechos de los castellanos: en las islas, y tierra-firme de el mar oceano*. Prólogo de J. Nata licio González. [1601-1615]. Asunción del Paraguay: Editoria guaraniá, [1944-1947].

²⁰⁹ GARCILASO DE LA VEGA, el Inca. *Historia General del Perú*. [1617]. Lima: Universo, 1970, 3 vol.

²¹⁰ TORQUEMADA, Juan de. *Primera [segunda, tercera] parte de los veinte i un libros rituales i monarchia indiana, con el origen y guerras, de los indios occidentales de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conuersion y otras cosas maravillosas de la mesma tierra distribuydos en tres tomos*. 2.a ed. Madrid: En la oficina y à costa de Nicolás Rodríguez Franco, 1723. [a primeira edição é de Sevilla: Matías Clavijo, 1615, 3 tomos.]; Talvez Solis não tenha considerado o trabalho de Torquemada porque este se empenha em traçar a história não só da conquista, mas de toda a dos indígenas mexicanos, pois o Frei Torquemada viveu no México e conhecia de perto a realidade local. Mesmo assim, havia outros cronistas que poderiam ter servido de referência para Solis, como Bernal Díaz del Castillo com sua *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva-España*, impressa em Madri em 1632, e ainda o trabalho de Francisco López de Gómara, a *Hispania vitrix*: Historia general de las Indias, publicada em Saragoza no ano de 1552, depois proibida de ser lida pelo “Conselho das Indias”. A história de Díaz de Castillo é particularmente interessante porque o autor era um soldado das empresas de Cortés no território do México.

²¹¹ UNIVERSIDAD DE ALCALÁ – Centro Virtual Cisneros. *Antonio de Solís y Ribadeneyra*. Disponível em: <<http://www.centrocisneros.uah.es/galpersons.asp?pag=personajes&id=140>>. Acesso em: 08 set. 2005.

²¹² Cf. ARIAS, Luis Sanguino (dir.). *La Historia y sus Protagonistas*. Madrid: Ediciones Dolmen S.L., 2001. [CD-ROM].

de dominação do reino espanhol até a colônia americana. No caso particular da ocupação do território do México, são decisivas as conquistas das cidades existentes, ou a fundação de novas cidades, para usá-las como instrumentos de consolidação, assegurando o futuro da empresa colonial. Tal período de conquista e dominação com fundações de vilas e cidades, conhecido no mundo colonial hispano-americano como *O ciclo das fundações*, consolida-se por vezes pela exploração mineira. Nesse período, como demonstra José Luis Romero, a primeira instituição social que se funda numa cidade colonial ibero-americana é um centro de poder político e militar, estabelecendo um sistema jurídico de crime e normalidade capaz de controlar a divisão territorial e de recolher os impostos devidos à Coroa²¹³.

Figura 6. Capa da *Historia verdadeira de la Conqvista de la Nueva-España*. Bernal Díaz de Castilho. Madrid: Imprenta del Reyno, 1632.

²¹³ ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. 4.a ed. Buenos Aires [Argentina]: Siglo Veintiuno, 1986, p. 27-67.

A fundação da cidade como matéria histórica escolhida para a épica é louvável, pois define a origem honrosa dos seus habitantes²¹⁴. Normalmente, uma obra épica do século XVI, XVII ou XVIII emula a história escrita dessa fundação colonial, como podemos depreender de seu preceito mais essencial: a poesia imita a história²¹⁵. No caso de *La Mexicana*, isso não parece ser muito claro, pois não havia uma história rigorosa que o poeta pudesse seguir. Pelo contrário, muito depois é publicada a *História da Conquista do México*, de Solís, que parece guiar-se pelo poema épico. Veja-se, por exemplo, segundo Solís, um recorte do longo primeiro discurso de Hernán Cortés, logo ao chegar à ilha de Cozumel:

Passada a revista, voltou ao seu alojamento acompanhado dos capitães e dos soldados mais principais, e tomando entre eles um lugar um pouco diferente, falou-lhes nesta substância: ‘Quando considero, meus amigos e companheiros, como nós nos reunimos nesta ilha com nossa felicidade, quantos estorvos e perseguições deixamos atrás, e como nós temos desfeitas as dificuldades, reconheço a mão de Deus nesta obra que empreendemos, e compreendo que na sua altíssima providência é a mesma coisa favorecer os princípios que prometer os sucessos. A sua causa nos leva a do nosso rei, que também é sua, a conquistar regiões não conhecidas, e própria voltará por si olhando por nós (...). Poucos somos, mas a união multiplica os exércitos, e na nossa conformidade está a nossa maior fortaleza: um, amigos, deve ser o conselho enquanto se resolver: uma mão na execução; comum a utilidade, e comum à glória no que é conquistado²¹⁶.

Solís reporta esse extenso discurso de Hernán Cortés, que reproduzimos parcialmente, o qual não se sabe se realmente foi proferido. Assim, para se desculpar da imprecisão de sua fonte, o cronista diz que as palavras representam apenas a “substância” da memória, ou seja, são apenas o teor daquilo que se acredita que o personagem histórico realmente tenha dito. Se recortarmos o mesmo episódio em *La Mexicana*, podemos comparar esse proposto primeiro discurso histórico de Cortés no México, inventado como ficção, com o discurso figurado

²¹⁴ “Um povo e uma cidade têm origem honrosa, quando seus habitantes são autóctones ou estabelecidos no solo desde há muito tempo: quando os primeiros chefes foram ilustres, ou quando aí nasceram muitos homens que se tenham ilustrado em tudo o que provoca a emulação”. Cf. ARISTÓTELES. *Arte Poética e Arte Retórica*. Op., cit., *Retórica*, cap. V, p. 45.

²¹⁵ Vide nossa nota de n.º 170.

²¹⁶ “Pasada la muestra volvió a su alojamiento acompañado de los capitanes y soldados más principales, y tomando entre ellos lugar poco diferente los habló en esta sustancia: ‘Cuando considero, amigos y compañeros míos, cómo nos ha juntado en esta isla nuestra felicidad, cuántos estorbos y persecuciones dejamos atrás, y cómo nos han deshecho las dificultades, conozco la mano de Dios en esta obra que emprendemos, y entiendo que en su altísima providencia es lo mismo favorecer los principios que prometer los sucesos. Su causa nos lleva y la de nuestro rey, que también es suya, a conquistar regiones no conocidas, y ella misma volverá por sí mirando por nosotros. (...) Pocos somos, pero la unión multiplica los ejércitos, y en nuestra conformidad está nuestra mayor fortaleza: uno, amigos, ha de ser el consejo en cuanto se resolviere: una la mano en la ejecución; común la utilidad, y común la gloria en lo que se conquistare”. Cf. SOLÍS, Antonio. *Historia de la conquista de México*. cap. II. [Edición digital basada en la 4ª ed. de Madrid, Espasa-Calpe, 1970.] Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=640>>. Acesso em: 21 dez. 2005.

poeticamente, como verossímil. Este último discurso foi escrito quase um século antes do relato “histórico” de Solis:

Pensais que havemos da fúria insana
do mar instável e dos ventos reservados
a Suprema Providência soberana,
e a visível morte afugentando,
que é sem grande mistério? Será vã
a mente que outra idéia tenha formado,
que o Supremo Fazedor ordena e manda
Sigamos no seu nome esta demanda²¹⁷.

Muitos prêmios promete esta jornada,
sendo tentada com tão justo zelo,
embora envolta em fadigas e misturada
com trabalhos, cansaço, fome e dolo:
ocupemos a terra que ocupada
o Idólatra tem, e fértil solo;
sejamos para dar aos nossos Reis
mais terra, e aos dela justas leis²¹⁸.

Bem vejo que sois poucos, mas tais
em ânimo e valor, que não os excede
força humana, nem ásperos sinais
farão a vossa virtude sem nome ficar.
Rompamos pelas débeis correntes
do já benigno mar, pois nos concede
sinal tão claro e de bonança plena
a aura benigna, próspera e serena²¹⁹.

A emulação do discurso poético de Lasso de la Vega por Solis é evidente pelos elementos discursivos: a citação do papel da Providência divina no auxílio aos espanhóis, a comparação particular de quantidade entre os poucos conquistadores e os muitos a serem conquistados, a legitimidade divina do Rei no estabelecimento de leis, as virtudes católicas do herói cortês etc. Comparando os dois relatos, histórico e poético, encontramos a figuração de um herói cortês, detentor das sete virtudes, a serviço do Rei e de Deus. A transformação da ficção em história na obra de Solis e a sua relação com a obra de Lasso de la Vega evidenciam

²¹⁷ ¿Pensáis que haberos de la furia insana/ del mar instable y vientos reservado/ la Suma Providencia soberana,/ y la visible muerte ahuyentando,/ que es sin grande misterio? Será vana/ la mente que otra idea haya formado,/ que el Supremo Hacedor ordena y manda/ sigamos en su nombre esta demanda. (*La Mexicana*. Canto II, vv. 425-432.)

²¹⁸ Muchos premios promete esta jornada,/ yendo intentada con tan justo celo,/ bien que envuelta en fatigas y mezclada/ con trabajos, cansancio, hambre y duelo:/ ocupemos la tierra, que ocupada/ el Idólatra tiene, y fértil suelo;/ seamos para dar a nuestros Reyes/ más tierra, y a los de ella justas leyes. (*La Mexicana*. Canto II, vv. 441-448.)

²¹⁹ Bien veo que sois pocos, pero tales/ en ánimo y valor, que no os excede/ humana fuerza, ni ásperas señales/ harán vuestra virtud sin nombre quede./ Rompamos por los débiles raudales/ del ya benigno mar, pues nos concede/ señal tan clara y de bonanza llena/ la aura benigna, próspera y serena. (*La Mexicana*. Canto II, vv. 457-464.)

o caráter do decoro da recepção, por conveniência de pessoa, lugar e tempo para a corte nas letras e na história, aplicado retoricamente como representação verossímil dos valores católicos esperados para esta recepção.

Retomando o *Vila Rica*, constatamos que Cláudio lê a *História Mexicana*, de Solis, imitação de *La Mexicana*, além da *Monarquia Indiana*, de Juan de Torquemada e a épica *Araucana*, de D. Alonso de Ercilla. Emula no *Vila Rica* as qualidades entendidas como heróicas dos índios mexicanos e chilenos nos brasileiros²²⁰ e a suposta heroicidade do personagem histórico Hernán Cortés em Antônio de Albuquerque, personagem histórico ficcionalizado epicamente, como esclarece no *Fundamento Histórico*:

Foi ele o primeiro que susteve com desembaraço as rédeas do governo; que pisou as Minas com luzimento e firmeza do caráter, em que El-Rei o pusera; que promulgou as leis do Soberano, e fez respeitar neste Continente o seu nome.

Esta a heroicidade que lhe considera o Autor por virtude da qual contempla digno do elogio com que honra Solis ao seu Cortês²²¹.

As capacidades de impor e manter o governo, de instituir as leis do reino, são vistas como atos heróicos, desde Lasso de la Vega, primeiro elo de uma cadeia de emulação, passando pelo trabalho de Solis, chegando a Cláudio Manuel da Costa, no digno elogio às virtudes de Albuquerque. O poeta não dispunha de uma história monumental nem de exemplos nativos de índios da Capitania de Minas Gerais para fundamentar a *mimesis* de seu poema épico, por isso teve que buscar o modelo de índio noutro lugar, nas histórias e letras do território do México e nas letras do território do Chile, e inventar uma história para o seu poema, recolhendo e atribuindo um sentido a um conjunto de documentos e depoimentos. Por isso, é importante destacar que estas fontes hispânicas são essenciais para a *mimesis* do *Vila Rica*, pois não seguem exatamente os acontecimentos reais da empiria, e sim modelos convencionados da ficção, com a finalidade de amplificar a glória da ação de domínio e pacificação praticada pelos conquistadores portugueses na Colônia.

O exemplo dos costumes dos índios e dos espanhóis é emulado do trabalho do Frade Juan de Torquemada, a *Monarchia indiana*, e a da *Historia de la conquista de México*, de

²²⁰ Na nota 35 do poema *Vila Rica*, Cláudio explicita o processo de figuração dos índios no poema, baseado nos índios do território do México; e ainda a nota 54, onde Cláudio se baseia em Juan de Torquemada para justificar a dança e a música dos índios brasileiros; Na nota 71, Cláudio justifica a presença de uma “taça”, usada pela “dríade mineira” Niséia, inventada por ele, na uso de artefatos semelhantes pelos índios chilenos, os “fojos”, narrados no Canto I da *Araucana*; A nota 36 mostra que o poeta teve acesso a outra fonte, provavelmente de origem holandesa para emular a brancura característica do seu índio, entretanto não sabemos exatamente qual documento utilizou.

²²¹ COSTA, Cláudio Manuel da. “Fundamento Histórico”. Op. cit., p. 372.

Antonio de Solís, que inventou sua história a partir de uma fonte literária bem demarcada, *La Mexicana*, além de outros cronistas diversos. A *mimesis* dos índios chilenos é efetuada a partir dos modelos lidos na epopéia *Araucana*, de D. Alonso de Ercilla. Neste, os índios são mimetizados como guerreiros fortes, valorosos, astuciosos, e empenhados na defesa de sua terra natal, como o autor adverte no *Prólogo*:

E se a alguém parecer que me mostro algo inclinado à parte dos araucanos, tratando de suas coisas e valentias mais extensamente do que se requer aos bárbaros; se queremos destacar sua criação, costumes, modos de guerra e exercício dela, veremos que muitos não lhes tem feito vantagem, e são poucos os que com tal constância e firmeza têm defendido sua terra contra tão ferozes inimigos como são os espanhóis²²².

Alonso de Ercilla justifica seu procedimento de destacar as qualidades “constância” e “firmeza” dos inimigos araucanos para aumentar o valor da façanha dos “feros” conquistadores espanhóis. Portanto, configura-se nessas letras e histórias coloniais o conflito entre duas heroicidades diferentes: a dos índios, com virtudes guerreiras; e a dos conquistadores, com virtudes cortesãs, que afirmam a representação da corte. Dessa maneira, a figura do índio no *Vila Rica* aparece como um inimigo feroz, antropófago abominável e gentio, se aliado aos emboabas, ou como um nobre aliado, caso esteja do lado dos paulistas, disposto a abraçar a Fé católica e a lei do Império, esvaziando a pertinência da leitura crítica nativista, que vê em Cláudio a antecipação poético-ideológica de José de Alencar:

*Que alimentas no peito; serás nosso
Amigo e não escravo, e quanto eu posso,
Nobre rival, te digo desde esta hora,
Neágua é tua, é tua a minha Aurora.*
(*Vila Rica*. Canto IV, vv. 165-168, grifo do autor.)

À vista horrendos; são caciques deles
Olinté, Mamigé, Teuco, Tameles,
Marminton, Quezincoal, Remlo, Kalupa,
Bárbara esquadra desta gente ocupa
Toda a falda de um monte; em roda os matos
Dão abrigo aos rebeldes, que insensatos
(*Vila Rica*. Canto V, vv. 141-146.)

Além de emular os personagens das letras hispânicas, Cláudio também emula, porém em menor medida, as representações de lugares. Era comum, por exemplo, os espanhóis

²²² “Y si a alguno le pareciere que me muestro algo inclinado a la parte de los araucanos, tratando sus cosas y valentías más extendidamente de lo que para bárbaros se requiere; si queremos mirar su crianza, costumbres, modos de guerra y ejercicio della, veremos que muchos no les han hecho ventaja, y que son pocos los que con tal constancia y firmeza han defendido su tierra contra tan fieros enemigos como son los españoles”. Cf. ERCILLA y ZÚÑIGA, Alonso de. *La Aravcana*. Salamanca: en casa de Domingo de Portonarijs, a costa de Vicente y Simon Portonarijs, 1574, p. XVI.

adicionarem o epíteto de “rica” aos nomes das povoações onde se encontravam metais ou pedras preciosas, como observa Cláudio na nota 27 do *Vila Rica*: “... as grandes riquezas que nela se descobriram lhe adquiriram o epíteto de Rica, a exemplo da que criou Espanha em suas índias”²²³. Cláudio elabora versos que evidenciam esse procedimento:

*Todos estes tesouros e a grandeza
De todas estas pedras determino,
Que por mão de um benévolo destino
Vão buscar inda a Lusa Monarquia.
Desde o seio da terra a ver o dia
O mármore virá, que aos Céus levante
Edifícios soberbos; a elegante
Mão do artífice, a Vila edificada,
Fará que sobre as outras respeitada
De Rica tenha o nome, derivado
Dos tesouros o epíteto prezado.
(Vila Rica. Canto VIII, vv. 141-146, grifo do autor.)*

Seus exemplos são novamente os mexicanos e os chilenos. Em *La Araucana*, Alonso de Ercilla explica que o nome *Villa-Rica* foi dado a um vilarejo fundado pelos espanhóis, “perto de uns vulcões”²²⁴. Na *Historia de la conquista de México*, Solís explica que Cortés colocou o nome *Villa Rica de la Vera-Cruz* na povoação de Quiabíslan: “chamando-a *Villa Rica*, em memória do ouro que se viu naquela terra, e de *Vera-Cruz*, em reconhecimento de se haver chegado nela em uma sexta-feira da Cruz”²²⁵. Evidentemente, essa prática de nomeação é colonialista, por isso a emulação de Cláudio se dá na sua seleção específica que imita poemas que narram descobertas de lugares semelhantes a Vila Rica, considerados ricos na sua própria nomeação. A emulação dos detalhes dos lugares encenados também segue outros modelos, além dos hispano-coloniais, especialmente a epopéia latina *Farsália*, de Lucano, pela aplicação da paisagem do *locus horrendus*. É patente que não se trata ainda de suposta unidade de uma proto-literatura latino-americana, como anacronicamente alguém poderia interpretar, pois não existem no século XVIII ibérico nem o conceito de literatura, nem o de América Latina e, menos ainda, a composição dos dois numa suposta antecipação da Literatura Latino-Americana. Mas se pode dizer que o *Vila Rica* busca modelos de representação de personagens e lugares nas letras coloniais hispano-americanas, reforçando a hipótese de que as letras circulavam nos territórios coloniais americanos, emulando umas às

²²³ COSTA, Cláudio Manuel. “Vila Rica”. 6.a ed. Op. cit., nota 27, p. 1084.

²²⁴ ERCILLA y ZÚÑIGA, Alonso de. “Declaración de algunas cosas de esta obra”. In: *La Araucana*. Madrid: Imprenta Nacional, 1866. p. 7.

²²⁵ SOLÍS, Antonio de. Op. cit., Livro II, cap. VI, loc. cit.

outras, na história e na poesia, especialmente nos domínios portugueses e espanhóis, atravessando as disputadas e difusas fronteiras geopolíticas.

Figura 7. Capa da *Monarchia Indiana*, de Juan de Torquemada. Madrid: 1725, v. 1.

2.3. A teologia-política ou o palco luso-colonial

Além de considerar a emulação das letras e das histórias hispano-coloniais, não se pode deixar de ponderar que o poeta Cláudio Manuel da Costa escreve o seu épico no ambiente jurídico e administrativo da Capitania de Minas Gerais. Esse ambiente prescreve, política e teologicamente, o decoro da recepção, segundo a *persona* da *fortuna*, codificada por Cícero²²⁶, condicionando sua invenção poética à forma exemplar de agir dos tipos cortesãos ilustres, convenientes a uma épica que valoriza a política portuguesa pela descoberta, pacificação e domínio das Minas Gerais, no tempo contemporâneo ao poema. Esta capitania é concebida como parte do Estado do reino de Portugal, pensado como um “corpo político”, participante de “unidade de integração”²²⁷.

Esta poesia do século XVIII é ligada à política, representando as práticas e doutrinas da razão de Estado portuguesa aplicada às administrações coloniais. Nesse sentido, a primeira questão que se coloca diz respeito à legitimidade da ocupação da Colônia e subsequente imposição da lei do Império a outros povos. A fundamentação dessa autoridade é teológica, porque pressupõe e repõe a missão apostólica de pregar e preservar a Fé da Igreja Católica, legitimando a autoridade temporal do Rei pela vontade da Providência divina:

Tudo decorre da Providência divina, de uma lei superior. A ela se têm de subordinar as leis da terra. O universo humano é um universo moral e a ética política inseparável da moral cristã. Em Deus está o arquétipo dos governantes. Como Ele é justiça devem estes realizá-la na terra. E como o Senhor devem ser *temidos e amados*²²⁸.

²²⁶ Ricardo Martins Valle demonstrou que a poesia de Cláudio encena as três *personae* de Cícero, teorizada no *De Officiis*. Isto é, encontramos a *persona* do engenho (*ingenium*), que o particulariza enquanto poeta no seu criptônimo Glaucete Saturnio; a *persona* da *fortuna*, que define as circunstâncias de tempo e lugar, nas quais o poeta se encontra, explorada exaustivamente pela crítica; e ainda a carreira (*cursusque vivendi*) que possibilita ao poeta tomar a si mesmo como modelo ou referência para compor um novo poema. Cf. VALLE, Ricardo Martins. *A construção da Posteridade, ou A tradição para o Novo Mundo, ou A gênese como Ruína*. Op. cit., p. 53-55.

²²⁷ Como demonstra João Adolfo Hansen, a metáfora do “corpo do Estado” é explicada por Santo Tomás de Aquino, no seu comentário do Livro V da *Metafísica*, de Aristóteles. Nesta, o corpo alcança a perfeição pela integração harmônica de seus diferentes componentes. O *corpus hominis naturalis* (corpo natural do homem) é comparado analogicamente com o *corpus Ecclesiae mysticum*, corpo da Igreja, entendido como o *corpus mysticum* (corpo místico), do qual participam todos os homens. Deus está para o mundo, assim como a cabeça, (*caput*) está para o corpo (*corpus*), assim como o Rei está para os seus súditos. Cf. HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. Op. cit., p. 48-51. Cf. _____. *A Sátira e o Engenho*. Op. cit., p. 51; 117-121. Cf. KANTOROWICZ, Ernest H. *King's Two Bodies: A study in medieval Political Theology*. New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 308-9.

²²⁸ ALBUQUERQUE, Martim de. *A Sombra de Maquiavel e a Ética Tradicional Portuguesa*. Ensaio de História das Idéias Políticas. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – Instituto Histórico Infante Dom Henrique, 1974, p. 69, grifo do autor; Cf. BOTERO, op. cit., p. 69: “A Religião é o fundamento de todo e

Nessa doutrina, a Providência divina é compreendida como força superior e invisível que favorece àqueles que seguem os preceitos católicos. Nas letras, o auxílio da Providência divina é representado, por exemplo, na queda de uma árvore que serve de ponte aos aventureiros, como aparece no *Vila Rica*:

Conta Camargo, que o vizinho monte
Subira com os seus, e que de ponte
Um madeiro, que o tempo derribara,
Lhe servira, e por ele além passara,
(*Vila Rica*. Canto I, vv. 138-141.)

A Providência divina legitima a instauração das leis da Terra, pois favorece aos autênticos representantes da vontade de Deus, na fundação do corpo político do Estado, subordinado diretamente à moral do “corpo místico” da Igreja numa “construção teológica do poder”²²⁹. A autoridade real, em princípio, não tem soberania diante das leis fundamentais da Igreja Católica, portanto foi necessário instituir, conceituar o direito do Rei, assegurando a legitimidade do exercício de seu poder²³⁰. A lei divina, segundo a Contra-Reforma, com autores como Suárez e Bellarmino, implica o poder político pertencente *a priori* ao povo, por meio do direito natural (*per ius naturale*). Este poder é transferido para a autoridade temporal do Rei, por meio do direito humano (*de iure humano*), constituindo a lei positiva (instituída para o homem governar) como disposição adequada da lei natural. Na doutrina da *quasi alienatio* do poder²³¹, o Rei é autoridade máxima, cabeça do corpo místico do Estado, *legibus solutus*, devendo respeitar apenas a lei natural, em nome do “bem-comum” do reino²³².

No *Fundamento Histórico* do *Vila Rica*, a Guerra dos Emboabas se dá após a partida do Governador Artur de Sá e Menezes, aceito como cabeça do corpo político da região das Minas²³³. Sem a presença de Menezes, o corpo da Capitania de Minas Gerais fica sem cabeça, assumindo feição monstruosa, devora-se. Por isso, Albuquerque faz reconhecer a autoridade do Rei de Portugal como cabeça do corpo místico do Estado:

qualquer Principado, pois sendo proveniente de Deus todo o poder e não sendo possível obter a graça e o favor de Deus senão através da Religião, qualquer outro fundamento será pernicioso.”

²²⁹ Cf. ALBUQUERQUE, Martim de. Op. cit., loc. cit.

²³⁰ Cf. COURTINE, Jean-François. “L’Heritage Scolastique dans la problématique théologico-politique de L’Age Classique”. In: MÉCHOULAN, Henry (éd.). *Regards sur la Pensée Politique en France au XVIIème Siècle*. Paris: Vrin, 1985, p. 92.

²³¹ A idéia da *quasi alienatio* significa o abandono do poder político da república, da comunidade, para o Príncipe, interpretando analogicamente o modelo jurídico da instituição da escravidão, no qual um homem se vende a outro, entregando o seu *dominium* a outro homem, e se vê obrigado, por direito divino e por direito natural a obedecer ao seu mestre. Da mesma forma, o poder transferido ao Rei torna os homens deste reino inferiores a ele, que se tornam seus súditos (*se subiecit*). Cf. SUÁREZ. *De legibus*, IV, 4, 11. Apud COURTINE, Jean-François. Op. cit., p. 99.

²³² Cf. HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho*. Op. cit., p. 118.

²³³ Cf. COSTA, Cláudio Manuel da. “Fundamento Histórico”. Op. cit., p.369-370.

*Para se radicar do Soberano
O conceito, que pede a autoridade,
Necessária se faz uma igualdade
De razão e discurso; quem duvida
Que de um cego furor corre impelida
A fanática idéia dessa gente?
Que a todos falta um Condutor prudente
Que os dirija ao acerto? Quem ignora
Que um monstruoso corpo se devora
A si mesmo, e converte em estrago
O que pensa, e medita? Ao brando afago
Talvez venha a ceder; e quando abuse
Da brandura, e obstinado se recuse
A render ao meu Rei toda a obediência,
Então porei em prática a violência;
(Vila Rica. Canto VII, vv. 230-244, grifo do autor.)*

Albuquerque convence os rebelados da necessidade de um “Condutor”, de um líder capaz de harmonizar o discurso com a razão, consumida pela monstruosidade de um corpo sem cabeça. Por direito, o Rei de Portugal é aquele a quem os emboabas devem submeter-se, sob pena de enfrentar a fúria guerreira do Capitão-General.

Estes conceitos, incorporados no poema pelo engenho do poeta, contrariam a tese de Lutero da *lex peccati*, de que a natureza humana é pecadora e, portanto, de que a lei deve provir do direito divino do Rei enviado por Deus. Para refutar a tese, o Concílio de Trento elabora o *Decretum de peccato originali*, afirmando que o pecado original não destrói a natureza do homem, que mantém o livre-arbítrio e a lei natural²³⁴. A natureza humana pode ser educada para alcançar a perfeição pelas normas da reta razão das coisas agíveis (*recta ratio agibilium*)²³⁵, razão definida como prudência, a capacidade de discernir o modo conveniente de agir, com audácia ou cautela, de acordo com a ocasião, prudência, pensada aristotelicamente como virtude intelectual sujeita ao ensino, é aplicada na invenção da arte; e das normas da reta razão das coisas factíveis (*recta ratio factibilium*)²³⁶, como virtude moral católica, orientando as belas-artes, adquiridas pelo hábito e, por isso, praticadas nessa sociedade²³⁷. Segundo a doutrina, o homem é capaz de diferenciar o que é o pecado, discernindo o certo e o errado, através da *sindérese*²³⁸, disposição consistente na luz da Graça

²³⁴ Cf. HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho*. Op. cit., p. 279-289.

²³⁵ Cf. HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. Op. cit., p. 51-52.

²³⁶ Idem, loc. cit.

²³⁷ Cf. Santo Tomás de Aquino. *Summa Theologica*. I-IIa, 57, 5, ad. Resp. Apud HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho*. Op. cit., p. 43.

²³⁸ Essa idéia é emulada de Aristóteles por Santo Tomas de Aquino na sua *Summa Theologica*, I, Q. lxxix, a. 12; Em Aristóteles podemos ler “Deus alumiou a luz da inteligência na alma humana”. Cf. ARISTÓTELES. *Arte*

que aconselha para o Bem, iluminando as três faculdades da alma: vontade, memória e inteligência²³⁹. A doutrina interpreta as normas universais da lei natural nas situações particulares pelo exercício da Arte de Prudência²⁴⁰, emulando a filosofia do estoicismo ensinada por Sêneca²⁴¹ e fundamentada na ética aristotélica²⁴² na formulação da moral católica, pregando o bem-comum da concórdia pelo autocontrole das paixões da alma.

Assim, as instituições do reino católico devem obedecer à justiça divina como “direito natural” da lei de Deus, incorporando nas leis positivas os preceitos e as proibições dos Dez Mandamentos. Decorrem daí, duas diferentes concepções de prática da razão de Estado. Uma dessas práticas é entendida como aparente e injusta. É a preceituada por Maquiavel, que entende a religião como mero instrumento do poder político. A outra é a prática católica, entendida como verdadeira, ligada à moral cristã, oposta a Maquiavel. Daí provém a idéia do “antimaquiavelismo” das práticas políticas da razão de Estado portuguesa.

Contudo, esse antimaquiavelismo da prática política de Portugal não reside no mérito da ética política, mas no juízo que condena Maquiavel por não reconhecer o caráter sacro do poder como fundamento da norma. Dispensando a lei eterna de Deus e o juízo regulado pela iluminação da luz natural da Graça, a *sindérese*, Maquiavel apenas propõe uma técnica para o interesse do Príncipe, sem moral piedosa, diferente da razão de Estado praticada em Portugal, que subordina a política à religião.

As letras inventadas nessa prática teológico-política dos tipos católicos ilustres evidenciam no mundo temporal a presença do divino por meio da *Divinatio*, a capacidade de identificar os sinais de Deus, encenando teatralmente a lei positiva como símile da lei espiritual²⁴³. As práticas teológico-políticas dos tipos católicos são prescritas em livros de aconselhamentos de príncipe, ou espelhos de príncipes (*specula principum*), gênero fundamentado na ética aristotélica, porque pregava a prudência do meio-termo honesto, orientado aristotelicamente pelos ditames da reta razão da alma e pela moral da ética católica,

Retórica e Arte Poética. Op. cit., *Retórica*, Livro III, cap. X, p. 196; Cf. HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e outras ruínas. Op. cit., p. 51-58.

²³⁹ Santo Tomás de Aquino conceitua essas três faculdades da alma a partir da doutrina de Santo Agostinho, no *De Trinitate*, X, xi, 18.

²⁴⁰ Em 1647, Baltasar Gracián sistematiza a doutrina da Arte de Prudência num pequeno manual. Cf. “Oráculo Manual y Arte de Prudencia”. In: *Obras Completas*. 3.a ed. Ed. de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1967.

²⁴¹ SÊNECA. “De Tranquillitate animi”. In: *Traité philosophiques*. Trad. par François et Pierre Richard. Paris: Garnier, 1955, vol. II; Cf. _____. *As Relações Humanas: A amizade, os livros, a filosofia, o sábio e a atitude perante a morte*. Tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy, 2002.

²⁴² ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Op. cit.

²⁴³ Essa doutrina já vem aplicada nas sátiras atribuídas a Grégorio de Matos e Guerra; Cf. HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho*. Op. cit., p. 267-287.

como o livro *Summa Politica* de Sebastião César de Meneses²⁴⁴; ou ensinada em livros de emblemas²⁴⁵, como o livro de Andrea Alciato, *Emblemata*²⁴⁶, e o famoso *Iconologia*, de Cesare Ripa²⁴⁷; e ainda livros de empresas, que possuem em comum com os emblemas um significante sensível (corpo ou imagem) e um significado inteligível (alma – palavras)²⁴⁸ como o livro *Empresas Políticas: Idea de un Príncipe Político-Cristiano*, de Fajardo²⁴⁹.

Essa razão de Estado preceituada nesses livros de aconselhamento de príncipes católicos, aplicada no reino de Portugal, exige a participação da autoridade da Igreja na prática dessa jurisprudência neo-escolástica do “corpo-místico” do Estado português, tanto na justiça *comutativa* (do dar e receber), quanto na *distributiva* (do dividir para igualar), quanto na *punitiva*. Botero recomenda que nenhuma decisão seja submetida à deliberação do conselho do Estado sem antes ser apreciada pelo juízo de um “conselho de consciência”, formado por doutores em Teologia e em Direto Canônico²⁵⁰.

No mundo católico, não há a idéia de *fortuna*, como casualidade; pois tudo depende da vontade da Providência divina. Nesse sentido, a fortuna manifestada nesse mundo significa o favorecimento de Deus para aqueles que foram escolhidos por Ele²⁵¹. A “boa fortuna” é expressão da justiça divina no plano temporal: “A primeira coisa com que o Capitão anima os soldados é a fortuna (*felicitá/sucesso*), e esta não é senão concurso da virtude divina, com a qual a Divina Majestade acompanha os que Ela escolhe como ministros da sua justiça ou

²⁴⁴ MENESES, Sebastião César de. *Summa Política, Offerecida ao Príncipe D. Theodosio de Portugal*. Amsterdam: Tipographia de Simão Soeiro Lusitano, 1650.

²⁴⁵ Gênero de livros onde figuras são os símbolos equivalentes metafóricos (imagem) dos conselhos escritos (inscrição) nas palavras sobre um determinado assunto (tema); A noção de “emblema” é explorada por Schopenhauer, em seu *O mundo como vontade e representação*, Livro III: o mundo como representação, § 50: “Entrementes compreende-se (*sic*) por emblema aquelas apresentações em sentido figurado, simples e elucidadas por um lema, que devem apresentar á intuição uma verdade moral...” e “.... emblemas, também poderiam ser designados como pequenas fábulas pintadas, munidas duma transcrição moral.” Cf. SCHOPENHAUER, Arthur. “O mundo como vontade e representação” (parte III). In: *OS PENSADORES*: SCHOPENHAUER. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 87 e 89. Cf. HANSEN, João Adolfo. *Notas de aula*. Op. cit., loc. cit.

²⁴⁶ ALCIATO, Andrea. *Viri Clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultiss. Mediol. Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum Liber*. Augsburg: Steyner, M.D.XXXI.

²⁴⁷ RIPA, Cesare. *Iconologia o vero descrittione dell'imagini vniversali cavate dall'anthichita et da altri lvoghi da Cesare Ripa Perugino, opera non meno vtile, che necessaria à Poeti, Pittori, & Scultori, per rappresentare le uirtù, uitij, affetti, & passioni humane*. Roma: Per gli Heredi di Gio. Gigliotti, M.D.XCIII. Con Privilegio. Et com Licenza de' Superiori.

²⁴⁸ Empresa é um gênero muito parecido com o emblema. Nos emblemas deve-se pintar figurativamente o corpo humano por inteiro. Nas empresas não se admite que o corpo humano inteiro apareça como representação. O emblema tem finalidade pública, enquanto a empresa destina-se a um uso privado, pertencente ao âmbito particular. Cf. HANSEN, João Adolfo. *Notas de aula*. São Paulo: 2004, inédito, *passim*.

²⁴⁹ FAJARDO, Diego Saavedra. *Empresas Políticas: Idea de un Príncipe Político-Cristiano* [1640]. Edición preparada por Quintín Aldea Vaquero. Madrid: Editora Nacional, 1976, 2 vol.

²⁵⁰ Cf. BOTERO. Op. cit., p. 68.

²⁵¹ Cf. HANSEN, João Adolfo. *Notas de aula*. Op. cit., loc. cit.

como executores da sua vontade”²⁵². Por isso, no *Vila Rica*, os primeiros senadores podem ser sorteados, pois são legitimados pela figura da Justiça, que desempenha alegoricamente os desígnios da Providência divina:

Quando mais que a eleição, podendo o acaso,
Manda o Herói que se extraíam dentre um vaso
Os nomes dos primeiros a quem toca
Reger a Vara que a Justiça invoca.
(*Vila Rica*. Canto X, vv. 183-186.)

A autoridade política nesse sistema de pensamento é exercitada por aqueles que foram escolhidos pela Providência divina. Por isso, destaca-se na representação a força da palavra do governante como expressão da verdade. Para os autores portugueses da razão de Estado, era necessário que o governante observasse suas palavras, cumprindo-as sem faltar à fé pública, pois a verdade era entendida como o “maior bem”²⁵³. Embora Sá de Meneses, no *De Regis Institutione et Disciplina*²⁵⁴, reconhecesse que eventuais mudanças da palavra do Rei eram admitidas nos casos em que o interesse do reino estivesse acima dos compromissos assumidos. Dessa forma, a soberania do Rei sobre o Estado é concedida pela Providência divina, em termos teológico-políticos, do direito do Rei²⁵⁵, que age de acordo com a justiça e a verdade. Sua representação ordena toda ação e todo personagem segundo a posição hierárquica que ocupa, implicando um mundo regrado segundo seus próprios conceitos de *propriedade, justiça, estado, autoria, obra e público*, diferentes dos atuais²⁵⁶.

Em Portugal e no Estado do Brasil do século XVIII, a expressão relativa ao exercício desse poder teológico-político incorporado como forma mental é ditada pelas *Ordenações do Reino*, coletânea das antigas leis portuguesas compiladas em códigos por D. Manuel, em 1514, e depois por Filipe I, em 1603²⁵⁷.

²⁵² Cf. Idem, p. 215.

²⁵³ Cf. ALBUQUERQUE, Martim de. Op. cit., p. 94-96.

²⁵⁴ Cf. OSÓRIO, Jerônimo. *De Regis Institutione et Disciplina*. Tradução portuguesa de Jotta da Cruz Figueiredo. Lisboa: Pro Domo, 1944, I, p. 82. Apud ALBUQUERQUE, Martim de. Op. cit., nota 83; Havia, portanto, diferenças entre as teorias preceituadas e as práticas efetivas entendidas como “maquiavélicas”, no sentido depreciativo que o termo adquiriu modernamente, pois “Se os teóricos portugueses do século XVII *in genere* reprovaram a doutrina da *razão de Estado*, a crueldade política, a quebra da palavra, a fraude e a simulação como métodos de governo, isso não significa a ausência de certo *maquiavelismo* prático, sobretudo, durante o movimento da *Restauração*.” Cf. Ibidem, p. 101.

²⁵⁵ Embora Suárez defenda a tese do poder concedido pelo povo. Cf. COURTINE, Jean-François. Op. cit., p. 98.

²⁵⁶ Não há nessa época “direitos autorais”, “mercado”, “público de leitores” em consonância com um elenco de “escritores” etc. Essas categorias não têm no século XVIII a mesma significação que possuem atualmente; Cf. HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e outras ruínas. Op. cit., p. 40-46.

²⁵⁷ Essas leis vigoraram até 1868 em Portugal e até 1916 no Brasil, como subsídio ao direito pátrio; Cf. BRASIL. Centro de Memória do Tribunal Superior Eleitoral: Ordenações do reino. Disponível em: <http://www.tse.gov.br/institucional/centro_memoria/historia_tse/ordenacoes_reino.html>. Acesso em: 10 jul. 2006.

Nessa perspectiva, as letras luso-brasileiras coloniais compõem um teatro contínuo, insistente na reiteração da representatividade do poder da autoridade temporal do Rei como reconhecimento dos desígnios da vontade de Deus. Para manter esse sistema de pensamento na corte em Portugal e nos letrados das colônias, evitando possíveis idéias interferentes nesse sistema sacralizador do poder do Rei, as letras eram submetidas à censura do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, do Ordinário Régio e do Desembargo do Paço até 1768, quando o Marquês de Pombal cria a Real Mesa Censória, tribunal que unificava oficialmente os três anteriores. A invenção épica do *Vila Rica* reproduz esse sistema teológico-político, na constituição de seu decoro interno ou das convenções que ligam todos os seus episódios num todo único, pois trata do estabelecimento de uma civilização, perante a bárbarie da guerra civil, incorporando na bárbarie a civilidade teológico-política do reino português. As representações são automatizadas, orientando o papel da justiça na legitimação do poder ou regramento dos conflitos de maneira menos destrutiva possível à instituição da autoridade do Estado. A adequação da representação do mundo luso-brasileiro regrado pela teologia-política concentra-se, no poema de Cláudio, na idéia da instauração da lei positiva do Rei que funda a *pólis*, no duplo sentido do termo, organização social da cidade, a *civitas*, e controle dela pelo poder de polícia, policiamento militar e civil da vida, segundo as leis determinadas pela ética cristã: “*Estamos, disse, em uns países novos,/ Onde a polícia não tem inda entrado*”²⁵⁸; Não existe a obediência civil à lei positiva do Estado, nem à lei divina da Igreja, no tempo precedente à fundação das cidades mineiras, como nos relata Antonil:

Sobre esta gente, quanto ao temporal, não houve até o presente coação ou governo algum bem ordenado, e apenas se guardam algumas leis, que pertencem às datas e repartições dos ribeiros. No mais, não há ministros nem justiças que tratem ou possam tratar do castigo dos crimes, que não são poucos, principalmente dos homicídios e furtos. Quanto ao espiritual, havendo até agora dúvidas entre os prelados acerca da jurisdição, os mandados de uma e outra parte, ou como curas, ou como visitantes, se acharam bastante embaraçados, e não pouco embaraçaram a outros, que não acabam de saber a que pastor pertencem aqueles novos rebanhos²⁵⁹.

Trata-se, no poema, da passagem de uma sociedade selvagem – sem normas oficiais – para uma sociedade policiada e civilizada, censurada com razão de Estado, fundamentada na legitimidade do direito do Rei. Por isso, o discurso do Frei Francisco de Menezes visa desqualificar as leis injustas do Rei para elogiar o domínio da lei natural, interpretado como

²⁵⁸ COSTA, Cláudio Manuel da. “Vila Rica”. 6.a ed. Op. cit., Canto VII, vv. 220-221, p. 420, grifo do autor.

²⁵⁹ ANTONIL, André João [João António Andreoni]. *Cultura e Opulência do Brasil*. [1711]. Introdução e Vocabulário por A. P. Canabrava. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967, p. 264.

estado comum de liberdade:

*Quanto conosco hão de portar-se austeros
Os chefes recebidos! Não é novo
Viver sem leis, e sem domínio um povo;
Nações inteiras têm calcado a terra
Sem adorar a mão que o Cetro aferra;
E tal houve que creu felicidade
Desconhecer inda a Justiça: a idade
Tem [] a humana inteligência
Para abraçar sem susto o que é violência:
Que tormento maior a um livre peito
Que a um homem, a um igual viver sujeito?
A liberdade a todos é comua;
Ninguém tão louco renuncia à sua.
As leis, que um ente humano lhe prescreve,
Cego capricho sustentar-nos deve.
(Vila Rica. Canto X, vv. 183-186, grifo do autor.)*

Nesta sociedade que se deseja implantar na região, à polícia cabe o papel de guardar o cumprimento das normas das autoridades políticas e religiosas, convencionadas pelo costume da moral cristã, definidora das determinações de normalidade e crime, questão registrada exemplarmente em *Cultura e Opulência do Brasil*²⁶⁰, obra do jesuíta João António Andreoni, fundamental para entendermos as circunstâncias econômicas dos anos de descoberta e ocupação da região das Minas Gerais.

Por conseguinte, além de seu valor histórico, o *Vila Rica* importa para o melhor entendimento e estudo da história das letras luso-coloniais, especialmente para a definição da idéia da justiça, como exercício da *civitas* em confronto com a justiça da lei natural, idéia que se torna tema fundamental na epopéia *A Conceição*, de Tomás Antônio Gonzaga²⁶¹. A justiça, na razão de Estado católica, tem o importante papel de estabelecer a paz e a concórdia, assegurando a cada um o que é seu de direito, inclusive o direito do Rei de cobrar impostos sobre pedras e metais preciosos, instalando na Colônia as instituições burocráticas de controle e arrecadação, regulando o conflito econômico em favor da Coroa sob a forma da imposição da lei na cidade (*pólis/civitas*)²⁶². “A Justiça constitui a base da sociedade”, diz Aristóteles, no primeiro capítulo de sua *Política*²⁶³. Poderíamos propor, com Dumézil, a hipótese de que a épica de Cláudio concentra a temática de sua ação heróica na “função indo-européia” da

²⁶⁰ ANTONIL, André João [João António Andreoni]. Op. cit., passim.

²⁶¹ Cf. PÉCORA, Alcir. “A Conceição: uma epopéia jurídica”. In: *Máquina de Gêneros*. Op. cit., p. 169- 187. Cf. GONZAGA, Tomás Antônio. *A Conceição*. São Paulo: Edusp, 1995.

²⁶² A noção de *pólis* grega corresponde à noção de *civitas* romana, na idéia de vivência participativa na cidade.

²⁶³ ARISTÓTELES. *Política*. São Paulo: Martin Claret, 2005, p. 15.

soberania²⁶⁴, sobretudo na especificidade econômica nas capitanias do Estado do Brasil pelas suas riquezas, pintadas nas paredes do Senado pelo gênio da terra no final do poema: ouro, pedras preciosas, fumo, cana-de-açúcar e – surpreendentemente para nós, que imaginamos ser de pouco valor financeiro na época – pássaros e animais raros²⁶⁵.

Nesse sentido da confirmação da soberania pela dominação econômica, ainda que realizada de maneira burocrática, *Vila Rica* evidencia a validade de leitura da poesia elegíaca de Cláudio por Ricardo Martins Valle, que defende a idéia de que emula o modelo da civilização alexandrina. Propondo o avanço da *civitas* sobre todo o *orbe*, a barbárie, emula o exemplo de Alexandre, como herói que difundiu o bem da civilidade entre os povos bárbaros, também lembrado como modelo cultural²⁶⁶ por Petrarca e depois, por Cláudio Manuel²⁶⁷.

Podemos aplicar o modelo cultural de Alexandre a Albuquerque como *persona* épica ou heróica, pela prudência da *recta ratio factibilium*, ou seja, aplicando o *topos* do herói instruído nas letras e nas armas: o herói é apresentado como letrado prudente e guerreiro valoroso para ações magnânimas. Cláudio não segue a totalidade do modelo de Alexandre, pois evidentemente este é de natureza conquistadora, enquanto o argumento central da viagem de Albuquerque trata da solução justa de uma disputa entre partidos do mesmo reino, paulistas e emboabas, visto que as terras mineiras já tinham sido conquistadas e ocupadas. Cláudio configura a matéria histórica como máscara teatral discreta da intenção gloriosa de valorização político-econômica da Capitania de Minas Gerais. A execução da autoridade temporal do Rei é estabelecida pelos controles fiscais, jurídicos e políticos, das instituições oficiais, como as provedorias e juntas da Real Fazenda, as casas de fundição, as intendências, as superintendências, as casas de permuta, as câmaras etc.

²⁶⁴ Cf. Dumézil, Georges. “Mito y Epopeia”. Op. cit., p. 22 Apud HANSEN, João Adolfo. *Notas sobre o gênero épico*. Op. cit., loc. cit.

²⁶⁵ Cf. COSTA, Cláudio Manuel da. “Vila Rica”. 6.a ed. Op. cit., Canto X, vv. 116-180, p. 444-446; Talvez fosse interessante que se fizesse uma pesquisa histórica específica sobre o comércio de animais vivos na época colonial. Sabemos que o comércio de couro de animais e cascos de tartarugas era comum pela relação dos carregamentos das frotas brasileiras em 1749, mas não aparece na relação o transporte de animais vivos. É muito provável que existiu um comércio do tipo no Estado do Brasil na época colonial, bem como muito contrabando também. Cf. BOXER, Charles. Op. cit., apêndice VI, p. 368-371.

²⁶⁶ Modelo cultural por ser a representação histórica convencionada de um personagem, eliminando a figura histórica empírica. O modelo cultural aqui é, portanto, a representação de uma representação.

²⁶⁷ VALLE, Ricardo Martins. *A construção da Posteridade, ou A tradição para o Novo Mundo, ou A gênese como Ruína*. Op. cit., p. 38-39; p. 78-85.

2.4. O Fundamento Histórico do Vila Rica

Como homem das letras, representante do poder administrativo de uma corte na aldeia da aldeia²⁶⁸, o poeta Cláudio Manuel da Costa entendia a função histórica da poesia como afirmação da hierarquia portuguesa. Vimos que não tinha a sua disposição uma história detalhada e espetacular das Minas Gerais, admirando abertamente como modelo a *História Mexicana*, de Antonio de Solis. Por isso, Cláudio inventa para a sua fábula heróica a sua própria historicidade, documentando-a no seu poema épico.

Figura 8. Frontispício da primeira edição da *História da Conquista do México*. Antonio de Solis, 1684.

Um dos sete requisitos da fábula heróica do poema épico estabelecidos por Candido Lusitano é a necessidade de fundar a ação heróica na “verdade da história”, para que a

²⁶⁸ Laura de Mello e Souza propôs esta definição para a sociedade cortesã mineira do século XVIII, durante o exame de qualificação do relatório de mestrado desta dissertação, em 8 de junho de 2006: partindo do pressuposto de que a Corte portuguesa era entendida como uma espécie de “corte na aldeia”, por representar o reino mais atrasado da Europa; considerando ainda a sua eventual submissão à Espanha, a elite mineira seria a “corte na aldeia da aldeia”, duplamente afastada do modelo original de corte.

narração seja verossímil²⁶⁹. Por isso, como no épico *L'Henriade*, de Voltaire, Cláudio inclui no seu *Vila Rica* diversas notas que esclarecem eventuais dúvidas e fontes, comprovando a historicidade dos fatos, apreendida como uma heurística textual no uso verossímil da história na composição da narração. Por isso, além das notas, o poeta antecede seu poema de um ensaio intitulado *Fundamento Histórico*²⁷⁰, no qual comenta os diversos acontecimentos narrados, da mesma maneira que a *Henriade* tem como apêndice o estudo histórico *Dissertation sur la mort de Henri IV*. Porém, Cláudio não antecede cada canto com um “argumento”, como acontece em *L'Henriade*.

Esse *Fundamento Histórico* não faz parte do poema efetivamente. Não está articulado poeticamente à composição, mas a particulariza no quadro das letras luso-coloniais. É um trabalho de pesquisa e levantamento das diversas circunstâncias retratadas, lendas referentes ao descobrimento do ouro, conflitos entre paulistas e emboabas e fatos relacionados às fundações das cidades mineiras, entre 1640, ano em os paulistas teriam expulsado de suas terras os padres da Companhia de Jesus, e 16 de julho de 1768, data da posse do Conde de Valadares como Governador das Minas Gerais. Embora o tempo da narrativa da ação principal corresponda ao período da viagem de Antônio de Albuquerque e a Fundação de Vila Rica, o período do *Fundamento Histórico*, num sentido amplo, corresponde ao período de abrangência do próprio poema, pois no Canto IX este retrata a sucessão cronológica de todos os governadores da região.

O *Fundamento Histórico* foi publicado antes mesmo que o poema, em abril de 1813, de forma independente, no número 4 do jornal *O Patriota*, p. 40-68. O jornal mudou o título do *Fundamento Histórico* para “*Memória histórica e geográfica da descoberta das Minas, extraída de manuscrito de Cláudio Manuel da Costa, secretário do governo daquela capitania, que consultou muitos documentos históricos, existentes na secretária do governo, e em outros arquivos*”. Seis anos depois, em março e abril de 1819, o jornal *O correio brasiliense* publica em duas partes essa “*Memória histórica*”, com poucas diferenças em relação à edição do primeiro jornal. A finalidade de trocar o nome do *Fundamento Histórico* para *Memória histórica* era desvincular essa parte escrita do poema como um todo, pois a

²⁶⁹ Cf. FREIRE, Francisco José [CANDIDO, Lusitano]. *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em Geral e de Todas as suas Espécies Principais, tratados com juízo crítico: Composta, e dedicada ao senhor Filipe de Barros de Almeida, Cavaleiro da Insigne Ordem Militar se S. João de Malta &c. por Francisco Joseph Freire, Ulissiponense*. [1.a ed., vol. único]. Lisboa: Na Oficina de Francisco Luís Ameno, Impressor da Congregação Camerária da S. Igreja de Lisboa, MDCCXLVIII. Com as Licenças Necessárias e Privilégio Real, p. 169.

²⁷⁰ COSTA, Cláudio Manuel da. “Fundamento Histórico”. Op. cit., p. 360-376.

palavra “fundamento” pressupõe que esse texto venha antes de outro, principal, como nos explica Hélio Lopes²⁷¹.

Portanto o *Fundamento Histórico* tem uma trajetória quase independente do poema, que o antecede e pode ser motivo de um trabalho aprofundado e de fôlego. Por isso, neste trabalho, não pretendo esgotar o estudo desse texto, mas apenas apreender o seu conteúdo para entender bem a matéria histórica do poema, capaz de nos guiar através dele.

Cláudio declara que recebeu diversos documentos de dois amigos, o Coronel Bento Fernandes Furtado e o Sargento-Mor Pedro Taques de Almeida Paes Leme. Diz que os apontamentos de Fernandes Furtado revelavam algumas contradições em relação à *História* de Sebastião da Rocha Pita²⁷², confirmadas pelas fontes fornecidas por Pedro Taques, como cartas, ordens régias e manuscritos. Sebastião da Rocha Pita inventa uma história que pressupõe a “defesa de uma teoria da razão de Estado cristã”. Apresentando-se como fidalgo, portador de uma autoridade autorizada, escreve uma história oficial, na qual o Império Lusitano baseava a sua política na defesa prudente da “Verdadeira Religião”²⁷³; mas atribui aos paulistas qualidades imprudentes, como a cobiça, a inveja, a insubordinação, a maledicência etc., defeitos que não poderiam ser aceitos por Cláudio Manuel para a sua elaboração poética, por isso, o poeta se vê obrigado a escrever a sua versão da história. Tudo indica que Pedro Taques baseia a invenção de sua história²⁷⁴ nessa correspondência com Cláudio Manuel e que o *Fundamento Histórico* pode ter sido a base para a invenção de outras histórias, como a do Frei Gaspar da Madre de Deus²⁷⁵. O *Fundamento Histórico* é muito lido desde então por todos os historiadores. Por isso, o *Vila Rica* obteve até agora mais repercussão na historiografia do que na crítica das letras.

O primeiro fato histórico relevante apontado por Cláudio no seu *Fundamento Histórico* é o da vigilância da “utilidade econômica” dos paulistas, expulsando os jesuítas de

²⁷¹ Cf. LOPES, Hélio. *Introdução ao poema Vila Rica*. Op. cit., p. 7-8; Hélio Lopes adverte que a edição publicada no jornal apresenta diferenças textuais em relação ao texto que efetivamente antecede o poema épico de Cláudio. Diz ainda que este fato é estudado por Teixeira de Melo, no seu estudo “Cláudio Manuel da Costa”. In: *Anais da Biblioteca Nacional*, vol. 2, p. 230; e José Honório Rodrigues nos dois volumes de sua *Teoria da História do Brasil*, p. 178; Não estudaremos aqui essa questão, pois temos por suficiente e disponível a pesquisa filológica de Hélio Lopes disponível em seu trabalho citado.

²⁷² Sebastião da Rocha Pita é o célebre autor de *História da América Portuguesa*, publicada em Lisboa, 1730.

²⁷³ Cf. KANTOR, Íris. *Esquecidos e Renascidos: Historiografia Acadêmica Luso-Americana (1724-1759)*. São Paulo/ Salvador [BA]: Hucitec/ Centro de estudos baianos/ UFBA, 2004, p. 96-97.

²⁷⁴ LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. *Notícias das minas de São Paulo e dos sertões da mesma capitania*. [1771]. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.

²⁷⁵ GASPAR DA MADRE DE DEUS, Frei. *Memórias para a história da Capitania de São Vicente*. [1797]. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora, 1975.

São Paulo em julho de 1640, que foram restituídos depois em 1653, com a “caridade indiscreta” de Fernão Dias Pais²⁷⁶. É interessante perceber, nessas palavras do poeta, o quanto é forte o papel da economia, como premissa de todos os seus argumentos, na idéia de riqueza, que reforça o Real Erário. Cláudio entende claramente que a descoberta do ouro das Minas Gerais não foi uma ação intencional, pois não havia mais a expectativa de que ouro ou outro metal precioso fossem encontrados no final do século XVII no Estado do Brasil, depois de 250 anos de exploração, como relata Vieira:

Esperávamos de ter minas, e estamos desenganados de que as não há: ou esperávamos que se descobrissem, e não se descobriram. E se eu instasse mais em querer saber o discurso ou consequência com que sobre este desengano fundais a vossa tristeza; também é certo havíeis de dizer, como eles disseram, que no sucesso que se desejava e supunha, estavam livradas as esperanças da redenção, não só desta vossa cidade, e de todo o Estado, senão também do mesmo Reino: *Nos autem sperabamus, quia ipse esset redempturus Israel*²⁷⁷.

Cláudio relata que os paulistas tinham o hábito de sair adentrando os sertões à procura de índios que substituíssem os escravos que vinham da África, e eventualmente aproveitavam para sondar metais e pedras preciosas em todo lugar. É preciso discernir, portanto, que o movimento dos bandeirantes não tinha nada a ver com um suposto nacionalismo precoce, na ânsia de consolidar uma nação pelo desbravamento dos sertões, na apologia da suposta nobreza das façanhas desses exploradores. Através das bandeiras deu-se obviamente certa expansão da colônia, mas a finalidade delas não era esta. Seu objetivo primordial era econômico, na busca de escravos ameríndios e, nisso, a procura dos metais se dava em conjunto, talvez pela esperança propiciada pelas lendas, como a do Sabarabuçu, a “montanha resplandecente”²⁷⁸.

Na história escrita por Cláudio, o ouro teria sido encontrado nas Minas em 1693 por Antonio Rodrigues Arzão, provavelmente cristão-novo, “natural da vila de Taubaté”. Chegando à Capitania do Espírito Santo, apresentou a descoberta ao Capitão-Mor Regente e à Câmara. Deste ouro, teriam sido feitas duas memórias, em forma de anéis; uma delas ficara com o Capitão-Mor e a outra, com Arzão, fundamentando no poema o argumento do Canto II.

²⁷⁶ É notável a crítica de Cláudio, pois evidencia ter escrito o poema durante a administração pombalina, quando a companhia de Jesus estava em desgraça. Cf. TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*. Op. cit., p. 323; Cf. COSTA, Cláudio Manuel da. “Fundamento Histórico”. Op. cit., p. 361.

²⁷⁷ [Trad. de Lc 24,21: “E nós esperávamos que fosse ele o que remisse Israel”]. Cf. VIEIRA, Antonio. “Sermão da Primeira Oitava da Páscoa”. [Na Matriz da Cidade de Belém no Grão-Pará: Ano de 1656]. (Na ocasião em que chegou a nova de se ter desvanecido a esperança das Minas, que com grandes empenhos se tinham ido descobrir.) In: *Sermões*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2001, tomo I, p. 566-567.

²⁷⁸ Cf. BOXER, Charles R. Op. cit., p. 50 e p. 58.

Arzão parte para São Paulo, onde falece, deixando ao seu cunhado, Bartolomeu Bueno, a tarefa de continuar a exploração do ouro. Bartolomeu Bueno vai em 1694 aos sertões, chegando até o Rio das Mortes, fazendo algumas plantações de milho pelo caminho, depois retorna à vila de São Paulo.

No ano seguinte, Bueno ter-se-ia juntado a outros sertanistas na procura do metal precioso, com a vantagem de poder colher o que fora plantado no ano anterior. Um dos companheiros de Bueno, Miguel de Almeida, pediu ao coronel Salvador Fernandes Furtado uma clavina em troca de todo o ouro que se achasse naquela ocasião. O coronel recebeu doze oitavas de ouro. Este, por sua vez, comprou com este ouro duas índias, mãe e filha, que estavam em posse do Capitão-Mor Manuel Garcia Velho. Salvador Fernandes Furtado determinou o batismo das índias. A filha foi batizada com o nome de “Aurora” e, a mãe, com o de “Célia”, fundamentando historicamente o episódio de Aurora e Argasso. A negociação das índias como escravas é descrita num evento corriqueiro, justificado pelo batismo delas, propondo a instituição da escravidão de forma habitual, ou seja, não questionando a legitimidade da hierarquia que esmaga os escravos na base de sua pirâmide. Como se vê, todos os fatos históricos parecem representar as convenções da sociedade luso-brasileira colonial dos séculos XVII e XVIII, num exercício de teatralização da história.

Depois da venda de Aurora, o Capitão-Mor Manuel Garcia Velho retornou para a vila de Taubaté, onde entregou o ouro encontrado a Carlos Pedroso da Silveira, que teve “a glória de apresentar o ouro que ele não descobrira”, sendo nomeado Provedor dos Quintos. Evidencia-se a arbitrariedade das nomeações hierárquicas dessa sociedade, que premia os promotores da riqueza material do corpo místico do reino. Com o conhecimento destes acontecimentos, muitos aventureiros começaram a corrida às Minas: uma multidão de pessoas de toda classe, paulistas e forasteiros²⁷⁹, principiando a disputa pelas descobertas entre os paulistas, muitos destes taubateanos.

Após narrar a história da descoberta do ouro, Cláudio relata as fundações e descobrimentos de cada vila que considera importantes pelos taubateanos e paulistas, a Vila

²⁷⁹ “A sede insaciável do ouro estimulou a tantos a deixarem suas terras e a meterem-se por caminhos tão ásperos como são os das minas, que dificilmente se poderá dar conta do número das pessoas que atualmente lá estão. (...) Cada ano, vêm nas frotas quantidade de portugueses e de estrangeiros, para passarem às minas. Das cidades, vilas, recôncavos e sertões do Brasil, vão brancos, pardos e pretos, e muitos índios, de que os paulistas se servem. A mistura é de toda a condição de pessoas: homens e mulheres, moços e velhos, pobres e ricos, nobres e plebeus, seculares e clérigos, e religiosos de diversos institutos, muitos dos quais não têm no Brasil convento nem casa.” Cf. ANTONIL, André João [João António Andreoni]. *Cultura e Opulência do Brasil*. [1711]. Op. cit., p. 263-264.

do Carmo (Mariana), a Vila Rica de Ouro Preto, Sabará, Caeté (Vila da Rainha), Vilas de São João e São José e, finalmente, Serro Frio (Vila do Príncipe). Cláudio em seguida relata a “Primeira divisão das Comarcas” e apresenta a “Série dos Governadores” da Capitania de Minas Gerais, onde conta a história da morte de D. Rodrigo de Castelo Branco, episódio fundamental para a invenção da fábula épica porque a questão da culpabilidade de Borba Gato se coloca como um obstáculo ao desenvolvimento da ação heróica: “As paixões acalmara de Garcia/ A chegada do Borba, e suspendia/ Ela mesma a partida de Albuquerque.” (*Vila Rica*. Canto III, vv. 1-3.).

Borba Gato tem que contar sua história para Albuquerque. O relato inicia com os eventos acontecidos com Fernão Dias Pais, que estava nas Minas, e teve que retornar ao Rio de Janeiro para enviar amostras de esmeraldas ao Rei, deixando seu genro, Manuel de Borba Gato, morador das cercanias do Rio das Velhas, encarregado de guardar uma boa reserva de pólvora e chumbo, que seria usada somente quando voltasse com as “Reais Ordens”. Algum tempo depois da partida de Fernão Dias, o Governador D. Rodrigo chega à casa de Borba Gato acompanhado de alguns paulistas. Requisita a pólvora e o chumbo em posse de Borba, com o intuito de chegar às sonhadas minas de esmeraldas. Borba Gato não concorda com o pedido, explicando que espera pelo retorno de seu sogro. D. Rodrigo, no calor da discussão, é assassinado por uns “agregados” de Borba Gato, quando, repentinamente, retorna Fernão Dias. Este ajuda seu genro a fugir com seus agregados. Borba Gato e seu grupo teriam sido os primeiros a povoar as margens do rio São Francisco e a “encherem de gado as suas margens”. No poema, a morte de D. Rodrigo é figurada verossimilmente como consequência de sua imprudência, no afã de tomar posse das minas de esmeraldas, justificando na invenção da narrativa o suposto perdão dado a Borba Gato no julgamento de Albuquerque.

Segundo a versão mais difundida pela história, depois de alguns anos, Borba Gato envia dois índios a São Paulo para pesquisar a situação de seu crime junto ao novo Governador, Artur de Sá e Menezes. O Governador concedeu-lhe o perdão, em nome de El-Rei, contanto que reconhecesse o descobrimento do Rio das Velhas. Então, Borba Gato e o Governador Artur de Sá foram ao Rio das Velhas, para que fosse reconhecida a autoridade do Governador na região. Depois da visita do Governador, começaram as “primeiras desordens” das Minas, divididas entre o pressuposto direito de propriedade²⁸⁰ dos paulistas, pelo princípio

²⁸⁰ Usamos aqui o termo *propriedade* no sentido de “um direito de usufruir algo por ser o primeiro (*pro*) a chegar/ descobrir esse objeto/lugar”. Assim declara Boxer, citando a *História Geral*, de Taunay, vol. 9, p. 473-474: “Os paulistas inclinavam-se a ver a região mineira como de sua propriedade especial, tal como prova a

do descobrimento e depois com a guerra, segundo o princípio do *status quo ante bellum*; e os forasteiros aventureiros que vinham de Portugal que reivindicavam o direito sobre o território pela efetiva ocupação, conforme o princípio do *uti possidetis*²⁸¹. Começa o conflito civil da Capitania de Minas Gerais, conhecido como “Guerra dos Emboabas”. Segundo Cláudio, dois religiosos foram os principais responsáveis pelo crescimento dos tumultos, pois monopolizavam o comércio do fumo e da cachaça e queriam implantar o monopólio sobre o comércio do gado, gerando grande descontentamento nos colonos. Vê-se que a disputa econômica é o cerne de todos os conflitos, em todos os níveis hierárquicos dessa sociedade, cujos membros desejam alçar-se a uma posição superior ou manter seu lugar consolidado.

O poeta não cita o nome dos religiosos, mas sabemos, pelos versos existentes apenas no manuscrito da Biblioteca de Lisboa, que se trata dos personagens históricos do Frei Francisco de Menezes e seu companheiro, o Frei Conrado²⁸². Os paulistas foram expulsos da região entre 1709 e 1710, quando Manuel Nunes Viana reivindica e assume temporariamente o posto de Governador. O conflito é obviamente de ordem econômica, como disputa da legitimidade da exploração da tarefa de minerar o ouro e o fornecimento das provisões para aqueles que se ocuparem dela.

Com estas notícias, o novo Governador D. Fernando Martins de Mascarenhas vai pessoalmente ao Rio das Mortes, na tentativa de acalmar os tumultos. Diz-se que se espalha um boato de que o Governador vem prevenido com cargas de correntes e outros instrumentos de ferro, causando a desconfiança de Manuel Nunes Viana, que reúne um inumerável contingente de pessoas. Manuel Nunes encontra-se com o Governador no Arraial das Congonhas. O grupo revoltoso teria clamado em voz alta: “*Viva o nosso Governador Manuel Nunes Viana, e morra D. Fernando, se não quiser voltar para o Rio de Janeiro*”²⁸³. D. Fernando pede oito dias para se retirar, que lhe são concedidos. Mas, assim que dá as costas aos revoltosos, parte sem demora para São Paulo, com o intuito de reunir-se aos paulistas.

petição da Câmara da cidade de São Paulo à Coroa, em 1700, requerendo que a outorga de terras em Minas Gerais fosse feita exclusivamente a eles”. Cf. BOXER, Charles R. Op. cit., p. 88.

²⁸¹ Segundo o direito romano, a expressão *status quo ante bellum* (estado [das coisas] antes da guerra) era o princípio de tratados nos quais os inimigos mantinham a soberania presente no Estado anterior ao conflito. A expressão *uti possidetis* (a posse [de quem] usa) era empregada nos tratados nos quais os ocupantes do território obtinham o direito sobre este espaço, tornando-se depois, um princípio do direito internacional.

²⁸² Frei Francisco de Menezes contava com a ajuda de mais três sócios, Pascoal Moreira Guimarães e mais dois sacerdotes, referidos nas crônicas históricas simplesmente como Frei Firmo e Frei F. Conrado. Cf. MATTOS, Odilon Nogueira de. “A Guerra dos emboabas”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960, tomo I (A Época Colonial), vol. 1 (Do Descobrimento à Expansão Territorial), p. 301.

²⁸³ COSTA, Cláudio Manuel da. “Fundamento Histórico”. Op. cit., p. 371, grifo do autor.

Porém é surpreendido no Rio de Janeiro pela notícia da nomeação e chegada do novo Governador, o Capitão-General Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho, figurado heroicamente no poema épico. Desta forma, Cláudio, mimetizando a história, caracteriza episodicamente a ilegitimidade do movimento dos emboabas na arrogância imprudente dos discursos dos personagens do Frei Francisco de Menezes e do Frei Conrado, que ironizam a fuga de D. Fernando e a morte de D. Rodrigo de Castelo Branco:

*Torne, torne de nós a ser lembrada
De Dom Fernando a fresca retirada
Venha em memória de Rodrigo o caso;
E ou em falsa traição, ou campo raso
Ataque-se Albuquerque, fuja e leve
De uma vez, pois que a tanto hoje se atreve
O desengano da ousadia sua.*

Assim fala Menezes: continua
A propagar Conrado o ímpio partido,
Que de acordo comum têm recebido.
Derrama-se o veneno e vai chegando
Aos corações de muitos, avivando
As imagens da antiga rebeldia.
(*Vila Rica*. Canto V, vv. 91-103, grifo do autor.)

Historicamente, portanto, após a saída de D. Fernando, Antônio de Albuquerque parte imediatamente para as Minas, com a estratégia de passar despercebido, como um particular, sendo bem recebido nos arraiais nos quais vai pernoitando. Cláudio não relata isto no *Fundamento Histórico*, todavia consta que ele era acompanhado apenas por dois capitães, dois ajudantes e dez soldados²⁸⁴. Essa estratégia de disfarce é bem conhecida e representada nos poemas épicos²⁸⁵. Podemos levantar a hipótese de que o Governador confiava em sua fama de combatente invencível e negociador engenhoso. Isto se deve ao fato de ele não ser um ilustre desconhecido, mas pertencer a uma linha de Governadores do Brasil. Seu avô foi o primeiro Governador do Maranhão. Seu bisavô fora Capitão-Mor da Paraíba. Antônio de Albuquerque, por sua vez, foi Capitão-General do Maranhão de 1667 a 1671. Recebeu a patente de Sargento-Mor aos 21 anos, tornando-se o Governador da Beira Alta e a Praça de Olivença em Portugal. Retorna ao Brasil, gerindo Tapuitapera e Cametá, donatarias de seu pai. Em 1685, torna-se Capitão-Mor do Pará, repelindo as forças invasoras do Marquês Pedro Ferroles, da Guiana Francesa. Em 1690 substitui Sá de Meneses no Governo do Maranhão,

²⁸⁴ BAREIROS, Eduardo Canabrava. *Episódios da Guerra dos Emboabas e sua Geografia*. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Edusp, 1984, p. 108.

²⁸⁵ Por exemplo, no Livro XIII da *Odisséia*, Ulisses é disfarçado como um velho mendigo pela deusa Atena para surpreender os rivais que estavam em seu palácio; No Livro V da *Farsália*, César disfarça-se de plebeu para passar despercebido em uma pequena viagem.

lutando novamente contra os franceses. Vai a Portugal em 1707 para se tratar de suposta doença. Lá, toma parte na invasão da Espanha, sob as ordens do então Conde das Galveias. Tinha a Comenda da Ordem de Cristo e a Comenda de São Afonso do Val de Telhas, torna-se Alcaide-Mor de Sines e é aceito ao Conselho Real de Sua Majestade, D. João V. É nomeado Capitão-General *ad honorem* da Repartição do Sul do Estado do Brasil²⁸⁶. Aqui, evidencia-se o entendimento de que o homem detentor das maiores virtudes é um líder natural, *topos* antigo bastante codificado²⁸⁷, praticado no mecenatismo da Corte portuguesa e codificado na teologia-política de sua razão de Estado. Albuquerque representa, portanto, o Príncipe guerreiro que tem a excelência da virtude superior e absoluta, preceito da doutrina da hierarquia política de Botero, quando diz: “O fundamento principal de qualquer Estado é a obediência dos súditos ao seu Superior, e esta alicerça-se na excelência da virtude do Príncipe...”, virtude que se entende como “absoluta naqueles que, em todas ou muitas virtudes, excedem os limites da mediania”²⁸⁸.

De fato, o Governador Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho era um administrador notável, bem-relacionado na corte, representante imediato d’El-Rei, experiente na guerra, eloqüente no discurso, reconhecido pela Igreja etc., ou seja, portador de qualidades excelentes, estado que o tornava o tipo ilustre perfeito para a invenção de um poema épico e o homem histórico ideal para a difícil missão de instituir a autoridade real naquela região remota, que era de importância vital para a sobrevivência econômica do reino, pois assegura o direito natural de El-Rei receber a quinta parte do ouro²⁸⁹. Deste modo, Albuquerque é

²⁸⁶ Cf. SUANNES, S. Op. cit., 259-260.

²⁸⁷ LÍVIO, Tito. *Historia Romana*. 22, 13, 11: “O vínculo da lealdade está na obediência aos melhores”; HALICARNASSO, Dionísio de. *Antiquitates Romanae*. 1, 5: “Por lei eterna da natureza se admite que os inferiores obedeçam àqueles que têm maior capacidade”; TÁCITO. *Annales*. 13, 56, 1: “Importa aceitar as ordens dos melhores”; ARISTÓTELES. *Política*, 3, 7, § 2 (1283): “(...) Efetivamente, existindo uma divergência, o direito substitui o mérito. Contudo, se essa é a verdade, os que possuem sobre os demais uma vantagem qualquer, a frescura da cutis, por exemplo, ou a esbelteza do talhe, devem usufruir também direitos políticos mais extensos. (...) Quando diversos tocadores de flauta possuem mérito igual, não é aos mais nobres que as melhores flautas devem ser dadas, pois eles não as farão soar melhor; ao mais hábil é que deve ser dado o melhor instrumento.”; Todas estas citações são retomadas de BOTERO, João. Op. cit., p. 17.

²⁸⁸ BOTERO, João. Op. cit., p. 16-17.

²⁸⁹ Antonil esclarece que a obrigação de pagar os quintos do ouro é legitimada em foro externo, pelas leis e ordenações do reino, pelo direito divino do Rei e pela justiça comutativa, como justo tributo, e em foro interno, pela atenção da consciência do súdito para a sustentação dos gastos que se fazem em “prol da república e para conservação e aumento da fé” (ANTONIL, 1967, p. 279). Essa doutrina é fundamentada por Antonil pelos escritos dos doutores da Igreja que fundamentam o direito real, como o Padre Molina no *De Justitia et Jure*, Ita Solorzano no *Indiarum Gubernatione*, Francisco Suárez, no *De Legibus*, entre outros. Cf. ANTONIL, André João [João Antônio Andreoni]. “Da obrigação de pagar a El-Rei nosso senhor a quinta parte do ouro que se tira das minas do Brasil”. In: *Cultura e Opulência do Brasil*. [1711]. Op. cit., p. 272-284; Antonil observa ainda que “não haverá quem possa duvidar se ser hoje o Brasil a melhor e mais útil conquista, assim para a Fazenda Real, como para o Bem Público, de quantas outras conta o Reino de Portugal...” Cf. ANTONIL, André João [João

figurado epicamente como um herói cortês, portador das virtudes católicas da Corte portuguesa, como evidencia seu próprio discurso, que fala de fé, paz, justiça, subordinação ao Rei, amizade e especialmente fidelidade, a *fides*, virtude “ilustre e bela”:

*Buscais acreditar a vossa fama
Com o dote imortal, que a Nação preza,
De uma fidelidade portuguesa,
De meus antecessores longe o susto;
Goze-se a doce paz, e um trato justo
De amizade e de fé, de hoje em diante
Acabe de apagar o delirante,
Fanático discurso, que inda excita
De algum Vassalo a dor; não se limita
O Régio Braço: a todos se dilata,
A todos favorece, acolhe, e trata
Sem outra distinção mais do que aquela
Que demanda a virtude ilustre e bela.
(Vila Rica. Canto X, vv. 100-112, grifo do autor.)*

Albuquerque consegue estabelecer a ordem da lei do reino na região, com muita negociação. Mantém os postos criados por Nunes Viana, impondo a obediência à autoridade central de Portugal. Historicamente, outros fatores devem ter contribuído para esse aparente sucesso extraordinário do Governador, terminando a Guerra dos Emboabas. Manuel Nunes Viana, homem que fora tão valente, a ponto de ser conhecido como o “Canguçu do Brasil”, aparece como personagem inferior, como vassalo, pois se tornara fraco e perdera apoio político²⁹⁰. Os seus negócios são muito prejudicados por um grande concorrente nas Minas, Sebastião Pereira de Aguiar²⁹¹, que apóia e reconhece a autoridade de Albuquerque, fato decisivo para o desfecho da história, com o exílio de Manuel Nunes.

Contudo, convém a Cláudio destacar a coragem de Albuquerque realizar esta pacificação como a realização de uma “heroicidade” comparável apenas à conquista dos

Antônio Andreoni]. *Cultura e Opulência do Brasil*. [1711]. Op. cit., p. 205 Apud ASSUNÇÃO, Paulo de. *Negócios Jesuíticos: O Cotidiano da Administração dos Bens Divinos*. São Paulo: Edusp, 2004, p. 289.

²⁹⁰ O relato de Suannes sobre esse fato histórico é interessantíssimo: “Estava magro, macilento, abatido e assustadicho. De fato, já não era aquele indivíduo meão, de espessa barba negra e pequenos olhos faiscantes, cheio de vida e de valor que seus adversários temiam. Os infortúnios pretendiam dar cabo do insolente e árdego Canguçu do Brasil, do destro espadachim que empolgara a Bahia, do polemarco dos revéis./ Instalara-se em tocosco e desgracioso casalejo coberto de palha e cercado de paredes de taquaras e barro cru, onde passava os dias metido numa rede a ler a CIDADE DE DEUS. Lendo olvidava seus males. Assim se encontrava quando os militares transpuseram os umbrais do ‘palácio’. (...) Nunes Viana lembrou-se de que, nos últimos tempos de sua boa fortuna, se tornara malquisto pela população por não permitir que outras pessoas lhe fizessem concorrência na venda de carne verde.” Cf. SUANNES, S. Op. cit., 1962, p. 270-271, grifo do autor; “Canguçu” significa “cabeça grande”, em Tupi: *akanga* (cabeça) + sufixo aumentativo *-usu*, epíteto com o qual os índios nomeavam o jaguar. Cf. NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Método Moderno de Tupi Antigo*. Op. cit., p. 70 e 508; Cf. verbete “Canguçu” In: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Op. cit., loc. cit.

²⁹¹ Cf. COSTA, Cláudio Manuel da. “Fundamento Histórico”. Op. cit., p. 371-372.

Astecas pelo espanhol Hernán Cortés, retratada na *História da Conquista do México*, de Antonio de Solís. Mas o poeta não teve à sua disposição uma história contada de modo tão extraordinário como a de Solís, por isso, vê-se obrigado a completar a *História* de Sebastião da Rocha Pita com o seu *Fundamento Histórico*. Assim, Cláudio viu-se no dever de escrever “uma história para o poema e não um poema para a história”, como agudamente notou Diogo de Vasconcelos²⁹².

A viagem histórica de Antônio de Albuquerque é circular, ou seja, parte do Rio de Janeiro, seguindo supostamente pelo “caminho novo”, aberto por Garcia Rodrigues Pais. Chegando ao coração das Minas, realiza suas deliberações e depois retorna ao Rio de Janeiro, pelo “caminho velho”. Assim, na viagem histórica e circular empírica de pacificação das Minas Gerais, que termina em agosto de 1709²⁹³, não se dá ainda a fundação de Vila Rica de Ouro Preto, evento que se realiza apenas dois anos depois, em julho de 1711²⁹⁴. Nesse sentido, a história representada poderia ter sido disposta por Cláudio segundo a convenção épica que prescreve que a fábula heróica perfaz uma viagem circular, ou viagem de retorno ou *Nostói* (Νόστοι)²⁹⁵, *topos* recorrente nas letras que aparece, por exemplo, na *Odisséia*, na viagem mítica dos Argonautas, na tragédia *Medéia*²⁹⁶, e n’*Os Lusíadas*. Dessa forma, a história de Albuquerque poderia ser mitificada segundo esse *topos* da épica antiga, como alegoria de um percurso padrão do herói, que consiste num ciclo de “separação – início – retorno”²⁹⁷, na idéia de que o mito representa o arquétipo de um tempo cíclico, de um mitologema²⁹⁸ do “eterno retorno”, equivalente à busca da Idade do Ouro e à revolução circular de Platão²⁹⁹.

²⁹² VASCONCELOS, Diogo de. *História antiga*, vol. 1, p. 149 Apud LOPES, Hélio. *Introdução ao poema Vila Rica*. Op. cit., p. 53.

²⁹³ SOUZA, Laura de Mello e. *1680-1720: o império deste mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 69.

²⁹⁴ A fundação empírica oficial que contou a presença do Governador se deu em oito de junho de 1711. Cf. CREAÇÃO DE VILLAS NO PERÍODO COLONIAL; VILLA RICA; Termo de erecção da villa. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Ouro Preto: Imprensa Oficial de Minas Gerais, vol. 2, p. 85, 1897.

²⁹⁵ A propósito, existe uma épica grega antiga perdida, chamada *Nostói*, que narrava a volta da força grega principal da Guerra de Tróia. Dela temos apenas fragmentos. Cf. HESIOD, THE HOMERIC HYMNS AND HOMERICA – THE RETURNS & THE TELEGONY (fragments). In: *Online Medieval and Classical Library*. Disponível em: <<http://omacl.org/Hesiod/ret-telg.html>>. Acesso em: 12 jan. 2006.

²⁹⁶ Cf. EURÍPIDES. *Medéia, Hipólito, As Troianas*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

²⁹⁷ Cf. CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. 9.a ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2004, p. 36.

²⁹⁸ Um mito gerador de outros mitos.

²⁹⁹ Cf. ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Lisboa: Edições 70, 1981.

Figura 9. Mapa da viagem do Governador Antônio de Albuquerque às Minas Gerais³⁰⁰.

³⁰⁰ Extraído de MELLO e SOUZA, Laura de. *1680-1720: o império deste mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 68; Roteiro baseado no de BAREIROS, Eduardo Canabrava. *Episódios da Guerra dos Emboabas e sua geografia*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1984, p. 113.

Assim, no poema de Cláudio, a viagem não terminaria em Vila Rica, mas em Parati, obrigando o poeta a figurar o retorno de Albuquerque como outra ação heróica, o que seria ainda menos interessante para o ponto de vista do leitor e para manter a unidade da obra, atenuando o relevo da importância econômica da localidade das Minas Gerais e da nobreza da pacificação dos rebeldes emboabas. Portanto, Cláudio encena o término da incursão pacificadora do Governador com o desenlace na fundação de Vila Rica, no decorrer de uma viagem linear, contrariando o modelo épico convencional de narrar uma viagem mítica circular. Esta é a maior adaptação de ordem cronológica no poema, colocando o ponto final da aventura geograficamente na Vila Rica de Ouro Preto e realçando a importância da própria Vila Rica, cidade capital que metonimicamente representa toda a Capitania de Minas Gerais, mais que qualquer personagem apresentado.

Aqui termina a matéria histórica fundamental do poema. Cláudio, porém, prossegue seu *Fundamento Histórico*, destacando a história de sucessão dos governadores da Capitania de Minas Gerais, do suposto descobrimento das esmeraldas, onde aparece a figura obscura do escritor Diogo Grasson Tinoco. Cláudio analisa alguns dos versos de um poema de Grasson Tinoco que trata da descoberta das esmeraldas. Essa pequena digressão é uma preciosidade, pois podemos conhecer um pouco da lógica do juízo do poeta na sua leitura, exatamente quando escreve seu poema épico. Cláudio lê o poema de Grasson Tinoco exclusivamente por sua referência histórica, deixando escapar alguns conceitos morais valiosos para nós. Ele declara que Fernão Dias Pais possuía “zelo e capacidade”. A poesia é entendida nitidamente como um “elogio”. A sua função é a de prestigiar um personagem histórico ilustre. A ação de procurar as esmeraldas é vista sempre como uma empresa e os índios são vistos como “gentios”. Para Cláudio, Grasson Tinoco pinta Fernão Dias com um “ânimo seguro”. Fernão Dias Pais teria conseguido realizar a sua empresa, mas, na volta para São Paulo, “não quis o Céu que ele tivesse a glória de apresentar ao seu Soberano o testemunho do seu zelo e da sua lealdade”. A Providência divina é, no caso, um argumento tão válido quanto qualquer outro argumento técnico ou histórico.

Esse juízo pensa a poesia como figuração exemplar da história e pressupõe uma invenção própria para formar o juízo discreto de sua recepção, pois a empresa de conquista histórica é gloriosa, dependente da nobreza do herói e da Providência divina e, por isso, merece ser cantada elogiosamente pela poesia, prestigiando as mais altas qualidades que um súdito pode ter para com o seu Rei: o zelo, o ânimo seguro, a capacidade e, acima de tudo, a lealdade. Todas essas virtudes relacionam-se com as virtudes cardeais e caracterizam um tipo

discreto de corte, herói católico e civilizador, que oculta discretamente ou dissimula teatralmente sua *práxis*, a incansável busca da riqueza do precioso ouro, ilustrado no brasão da cidade, ouro que possa ser acumulado em grande quantidade para fortalecer a soberania econômica do reino de Portugal.

Figura 10. Antigo Brasão da Cidade de Ouro Preto. Vigente até 18 de novembro de 2005. MHCMOP³⁰¹.

Figura 11. Atual Brasão da Cidade de Ouro Preto. Vigente desde 18 de novembro de 2005. MHCMOP³⁰².

³⁰¹ O brasão da cidade vigente até 18 de novembro de 2005 foi outorgado à Vila Rica por D. João V, quando a elevou a condição de vila pela decisão de Antônio de Albuquerque, em 1711. Reproduz graficamente a topografia da região, ou seja, os três morros – Cabeças, Santa Quitéria (Praça Tiradentes) e Alto da Cruz e os dois vales – Antônio Dias e Pilar do Ouro Preto. O listel *Prætisum tamen nigrum* [Precioso ainda que negro] remete à cor escura das pepitas de ouro que eram encontradas na região e que deu origem ao nome da vila. As datas de 1711 e 1789 referem-se respectivamente à fundação da cidade e à Inconfidência Mineira. Cf. CAMPOS, Kátia Maria Nunes. *O Brasão da Cidade de Ouro Preto*. Disponível em: <<http://www.cmop.mg.gov.br/>> Acessado em: 15 maio 2005; Recentemente, o listel foi revisado pela Câmara de Ouro Preto, através da Lei nº 136/05, de 18 de novembro de 2005, substituindo o termo “tamen” por “aurum”, para tornar o brasão politicamente correto. Antes podia ser lido como “Precioso embora negro”, agora ficou “Precioso ouro negro” (*Prætisum Aurum Nigrum*).

³⁰² Cf. Ibidem. Acessado em: 10 jul. 2006.

3. A CENOGRAFIA DA POÉTICA

De todo lo dicho podemos colegir que en la naturaleza del poema épico entran todas estas cosas: una acción noble y grande, personas ilustres y esclarecidas, como reyes, héroes, etc., la instrucción moral a donde deben tirar y parar todas las líneas de la epopeya, como a su blanco y fin principal, y, finalmente, el modo verosímil, admirable y deleitoso con que se debe hacer la imitación de la acción.

LUZÁN, Ignacio de. *La Poetica*, Libro IV, cap. I.

3.1. A poética-retórica

No capítulo anterior, investigamos os fatores externos ao texto do poema *Vila Rica*, na emulação da história e na organização social teológico-política, que atrelam o tratamento e a interpretação da matéria histórica a uma prática consuetudinária de representação, adequando o enunciado à especificidade de sua recepção. Em outras palavras, podemos dizer que essa especificidade cultural da sociedade colonial mineira define o plano do enunciado do poema. Além desses aspectos, para empreender um exercício de leitura mais completo, é imprescindível a apreciação minuciosa dos fatores internos de tessitura da sua composição textual, ou seja, os padrões poético-retóricos³⁰³ pressupostos em sua invenção, disposição, elocução, memória e pronúncia. Além disso, o entendimento de como o poeta operou tais padrões na composição do texto. Para isso, deve-se examinar em que medida o plano da enunciação do poema está coordenado a uma prática de escrita convencionada. O desafio deste trabalho, daqui em diante, é evidenciar os preceitos que configuram o decoro interno do poema, conferindo-lhe a especificidade do texto escrito, para estudar a obra como composição poética harmonizada com seu próprio tempo.

É necessário frisar que, nas cortes europeias do século XVIII, a composição de qualquer texto escrito seguia o princípio de um gênero, doutrinado e definido pelos exemplos dos escritos de autoridades e pela aplicação das regras dos tratados de artes poéticas e retóricas, sobretudo como veneração dos modelos gregos e latinos. No espaço cultural das novas idéias, acompanhando a postura de uma *mentalidade ilustrada*³⁰⁴, as artes poéticas e as retóricas antigas, como as obras de Horácio e Aristóteles, acompanhadas de novos tratados retóricos e poéticos revitalizaram o *modus faciendi* do letrado. Em Portugal, podemos dizer, houve assimilação na cultura letrada desses conceitos difundidos pelos filósofos ingleses, franceses e italianos. A idéia de renovação das artes fora promovida desde o reinado de D. João V, antecedendo a ascensão do Marquês de Pombal, produzindo duas obras importantes

³⁰³ Desde Aristóteles, a *Arte Poética* é indissociável da *Arte Retórica*, na medida em que esta serve as intenções daquela, que não pertence a um gênero definido: “Assentemos que a Retórica é a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar a persuasão. (...) Por isso dizemos que ela não aplica suas regras a um gênero próprio e determinado.” Cf. ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Op. cit., p. 33;

³⁰⁴ Cf. FALCON, Francisco José Calazans. *A Época Pombalina: (Política Econômica e Monarquia Ilustrada)*. São Paulo: Ática, 1982, p. 96.

para o cultivo das letras luso-brasileiras: o *Verdadeiro Método de Estudar* em 1746³⁰⁵, de Luís Antônio Verney e a *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia* em 1748³⁰⁶, de Candido Lusitano, nome árcade de Francisco José Freire.

As letras portuguesas obedeciam a uma regra geral: o atendimento pleno à finalidade política, que se submete a teologia. A figuração poética, coisa representante, deve observar os lugares de cada autoridade, coisa representada, dispondo os personagens segundo o cargo que ocupa na hierarquia do Estado. Nessa poesia, a enunciação promove o encômio metódico da sociedade católica. Os modelos devem ser emulados ou adaptados para o atendimento ao decoro dos valores morais do Cristianismo, relativizando os preceitos como verdadeiros ou falsos, mas nunca absolutos. A regra deve ser validada pela observação dos costumes das autoridades precedentes como convenção, ornamento ou opção, de acordo com a sua conformidade com a doutrina da Igreja. Nesse sentido, são contemporâneas tanto a *Arte Poética* de Aristóteles e a *Poética* de Horácio quanto *L'Art Poétique*, de Nicolas Boileau-Despréaux³⁰⁷, *La Poética*, de Ignácio de Luzán³⁰⁸, *L'Arte Poética*, de Antonio Minturno³⁰⁹, o

³⁰⁵ VERNEY, Luís Antônio. Op. cit.

³⁰⁶ Tive acesso às duas primeiras edições da obra; a primeira, pertencente à BMA: FREIRE, Francisco José [CANDIDO, Lusitano]. *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em Geral e de Todas as suas Espécies Principais, tratadas com juízo crítico: Composta, e dedicada ao senhor Filipe de Barros de Almeida, Cavaleiro da Insigne Ordem Militar de S. João de Malta &c. por Francisco Joseph Freire, Ulissiponense*. Lisboa: Na Oficina de Francisco Luís Ameno, Impressor da Congregação Camerária da S. Igreja de Lisboa, MDCCXLVIII. Com as Licenças Necessárias e Privilégio Real. Tomo único, com LII – 432 pág.; Tive acesso à segunda edição graças a João Adolfo Hansen: FREIRE, Francisco José [CANDIDO, Lusitano]. *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em Geral e de Todas as suas Espécies Principais, Tratadas com Juízo Crítico: Composta por Francisco Joseph Freire, ulissiponense*. [1748]. 2.ª ed., 2 tomos, com XXIV – 223 e VI – 329 pág. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno, MDCCCLIX. Com as Licenças Necessárias; Quando utilizo da primeira edição consultada na BMA, indico essa informação com a sigla correspondente, pois a numeração das páginas da primeira edição é diferente da segunda. Inocêncio Francisco da Silva, no seu *Diccionario Bibliographico Portuguez*, esclarece que as duas edições da *Arte Poética* de Francisco José Freire não apresentam diferenças notáveis quanto ao texto. A primeira edição, porém possui a mais uma dedicatória ao historiador João de Barros e seus descendentes. Esta dedicatória é substituída na segunda edição por outra ao Marquês de Pombal, Sebastião de Carvalho e Mello. Cf. SILVA, Inocêncio Francisco da. *Diccionario Bibliographico Potuguez: Estudos de Innocencio Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Na Imprensa Nacional, MDCCCLIX, tomo segundo, p. 406-407.

³⁰⁷ BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *Le Lutrin et L'art poétique*. [1674]. Paris: Larousse/ New York: F.S. Crofts, 1941.

³⁰⁸ LUZÁN Y GURREA, Ignácio de. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. [1737]. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com>>. [Nota preliminar: Edición digital a partir de la de Zaragoza, Francisco Revilla, 1737 y la de Madrid, Antonio Sancha, 1789 y cotejada con la edición crítica de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1974.] Acesso em: 22 mar. 2005.

³⁰⁹ A obra *L'Arte Poetica* ou *Della Poetica Toscana*, de Antonio Sebastiano Minturno, foi publicada pela primeira vez no ano de 1563 e reimpressa em 1725 em Nápoles; Cf. MORA, Carlos de Miguel. *La doctrina métrica en el De poeta de Minturno*. In: MORENO, J. Luque y Díaz, P. Díaz (eds.), “Estudios de métrica latina”. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1999, p. 618; Cf. MINTURNO, Antonio. *L'Arte Poetica del Signor Antonio Minturno, Nella quale si contengono i precetti Eroici, Tragici, Comici, Satirici, e d'ogni altra Poesia: Con La Dottrina De Sonetti, Canzoni, ed ogni sorte di Rime Toscane, dove s'insegna il modo, che tenne il Petrarca nelle sue opere. E si dichiara a' suoi luoghi tutto quel, che da Aristotele, Orazio, ed altri*

Essai sur la Poésie Épique, de Voltaire³¹⁰, os *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*, de Torquato Tasso³¹¹, a *Arte Poética*, de Francisco José Freire etc. Todos esses escritos são acumulados na prática e na observação dos preceitos, produzindo convergências e divergências entre definições e opiniões, pelas várias traduções e adaptações, exigindo do poeta um juízo discreto para a conciliação prudente de discordâncias, semelhanças e aproximações encontradas. Busca-se uma forma conveniente ao decoro interno e externo do poema. O conjunto dessas regras segue modelos convencionados de lugares-comuns ou *topoi*, um elenco de imagens, opiniões prováveis e argumentos verossímeis, que auxiliam a memória e estão disponíveis à invenção retórica do discurso, dispondo a matéria segundo a maneira mais adequada para o gênero escolhido. Na epopéia, estes padrões retórico-poéticos lidos, repetidos, emulados e acumulados formam um sistema de procedimentos para a experiência da *mimesis*, produzindo uma poesia que tem sempre finalidade prática, utilitária, além de seu valor poético, que se particulariza pela elocução sublime ou grave do enunciado prescrito para o gênero épico.

Ponderando todos esses fatores, os poetas mineiros, cuja educação universitária se fazia necessariamente na Europa, seguiam essas práticas de representação artísticas apreendidas na vivência universitária da Corte portuguesa, difundido-as na colônia ultramarina, onde passam a promover a circulação de livros e manuscritos trazidos da Europa. Esses tratados poéticos, escritos e manuscritos difundidos na Corte e na Colônia, definiam, portanto, as regras e o sentido das letras e das artes. É improvável que Cláudio tenha lido todos os tratados de poética disponíveis, mas constata-se facilmente que o poeta estava atualizado com as questões discutidas neles, pois se comprova na leitura do *Vila Rica* a emulação de Voltaire, Milton, Tasso e outros. A esse propósito não nos ajuda muito a ata do

Autori Greci, e Latini e' stato scritto per ammaestramento de Poeti. Napoli: Stamperia di Gennaro Muzio, MDCCXXV.

³¹⁰ VOLTAIRE [François Marie Arouet]. “Essai sur la poésie épique”. In: *Ouvres Complètes*. Paris: Firmin-Didot Frères, 1834, tome X (La Henriade avec préfaces, avertissements, notes, etc. par M. Beuchot); Nesta edição, para demonstrar as revisões da frase final do ensaio por Voltaire, Beuchot explica que o texto teve várias edições: 1733, 1742, 1746, 1748, 1751, 1752 e 1756; Esse texto foi supostamente escrito por Voltaire, ainda na Inglaterra, em 1726; depois incorporado nas suas *Ouvres*, a partir de 1732, sempre posposta à épica *La Henriade*. Cf. Beuchot, M. “Préface du Nouvel Éditeur”. In: VOLTAIRE. “Essai sur poésie épique”, Op. cit., p. 397-400.

³¹¹ Os *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*, de Torquato Tasso, compostos em 1564, ou entre 1567 e 1570, foram publicados em Veneza, por G. Vasalini, no ano de 1587, numa edição que foi criticada pelo próprio autor, e por isso foi submetida a uma grande revisão, terminada mais adiante no mesmo ano de 1587. Esta somente vem à luz somente em 1594, em Nápoles por P. Venturini, com o título de *Discorsi del poema eroico*. Cf. PIGNATTI, Franco. *Torquato Tasso, Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Disponível em: <http://www.italica.rai.it/rinascimento/cento_opere/tasso_torquato_discorsi.htm>. Acesso em: 02 set. 2005; TASSO, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*. Disponível em: <<http://www.classicitaliani.it/index082.htm>>. Acesso em: 05 out. 2005.

Translado dos seqüestros feitos ao Doutor Cláudio Manuel da Costa, publicada nos *Autos da Inconfidência*³¹². Neste documento, encontramos a relação de alguns títulos e autores de uma biblioteca completa de Direito Canônico, com vários estudos sobre as *Ordenações do Reino*, um tratado de agudeza, dois tomos de Baltasar Gracián, um tomo da *História* de Solis, um tomo de Quevedo, um tomo de Gabriel Pereira de Castro, além de outros 179 tomos que, lamentavelmente, não são nomeados pelo escrivão José Caetano Cézar Manitte. Cláudio tinha acumulado até o momento da invenção do *Vila Rica* um amplo cabedal de conhecimentos de poética, retórica, gramática, teologia, direito canônico etc., estudados desde quando era aluno do Colégio dos Jesuítas do Rio de Janeiro e, ao que parece, devia apreciar de maneira especial a poesia de Virgílio e Lucano³¹³. Tudo isto nos permite situar a composição épica de Cláudio no contexto das letras luso-brasileiras do século XVIII, nos preceitos das artes poéticas lidas e aplicadas, dos tratados de agudeza, de razões de estado, de retórica, de *ars dictaminis* – a arte de escrever epístolas etc., como critérios de leitura e avaliação válidos para o poema, que passamos a estudar adiante.

3.2. A arte da poesia ou a figuração da *mimesis*

No século XVIII luso-brasileiro, “poema” é um termo geral, empregado para definir cada texto particular, resultado do exercício de composição escrita em versos, seguindo os exemplos de um gênero estabelecido numa arte poética. Enquanto “poema” representa um objeto particular, a palavra “poesia” define um conceito amplo. Poesia é sempre uma forma

³¹² BRASIL. Ministério da Educação. “Translado dos seqüestros feitos ao Doutor Cláudio Manuel da Costa”. In: *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*. [Edição fac-similar da *editio princeps* de 1789]. Rio de Janeiro: [s.n.], 1936, p. 261-276.

³¹³ Podemos dizer que todo esse conjunto de obras que educavam os letrados, incluindo as obras de Aristóteles, a *Poética* de Horácio, a *Retórica a Herênio*, as obras de Cícero e outras, compõe um costume de preceitos a serem seguidos no processo de composição das letras, passando pela Idade Média, chegando até o final do século XVIII na Europa, destacando-se, sobretudo, no período chamado de Renascimento, como observa Curtius. Em Portugal essas idéias são difundidas por meio da educação escolástica, na idéia da realização de “exercícios” de composição, os *progymnasmata* de Quintiliano, na imitação dos textos modelares anteriores. Essa educação a cargo dos jesuítas primava pelo estudo teológico aliado às sete artes liberais: no *trívio* (gramática, retórica e dialética) e *quadrívio* (aritmética, geometria, música e astronomia). A apropriação dessa retórica e dessa poética antigas foi uma prática corrente, com o exercício escolástico de imitação dos modelos gregos e latinos. Cf. CURTIUS, Ernst Robert. Op. cit., p. 99-105. Cf. HANSEN, João Adolfo. *Notas de aula*. Op. cit., loc. cit.

de imitação verossímil da história, uma arte mimética³¹⁴, baseada na representação da natureza, orientada pela combinação coesiva de ritmo, linguagem e harmonia, no compartilhamento da memória da experiência individual com a coletiva, como um dos primeiros elos formativos de uma comunidade. Deste modo, o homem parece ser o único animal capaz de decompor, modificar e transportar imagens próprias da experiência da memória individual para a coletiva, por meio do aparelho da linguagem, o *logos*, realizando a *mimesis*³¹⁵. O ritmo é o componente que potencializa essa experiência mimética da linguagem, facilitando a sua apreensão numa seqüência organizada; enquanto a harmonia é o conceito aplicado para definir a busca da proporção e da simetria, daquilo que é belo e uno, lembrando o equilíbrio próprio da natureza, transmitindo a sensação do agradável.

Seguindo essa linha de raciocínio, baseado na leitura de diversos autores, como Horácio, Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Minturno, Horácio e Pablo Benio³¹⁶, Ignácio de Luzán estabelece como origem primordial da poesia a prática dos poetas da hipotética Arcádia grega. Assim, esse preceptista espanhol estudou a poesia entre os antigos e os modernos, nas suas especificidades, aprimorando a definição aristotélica: “Isto posto, digo que se poderá definir a poesia, *imitação da natureza no universal ou no particular, feita com versos, para*

³¹⁴ Na visão de Aristóteles, a poética é entendida como uma *techné* (τέχνη), técnica. A arte poética não é invenção subjetiva da imaginação criadora do ser, mas uma *imitação* de uma ação, uma *mimesis* (μιμήσεις), que varia de acordo com três fatores: o *meio de imitação*, o *objeto imitado* e a *maneira pela qual se imita*. O *meio de imitação* é composto pela combinação do *ritmo*, da *linguagem* e da *harmonia* (ῥυθμῶι καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίαι). Uma arte pode valer-se de um, dois ou três desses meios combinados na sua *mimesis*. O segundo fator nesse sistema é o *objeto de imitação*, sempre o homem, com três possibilidades: um homem melhor do que os outros, um homem igual aos outros ou um homem pior do que os outros. Como último fator mimético nesse sistema aristotélico, a *maneira de imitar a ação* variava em usar “os mesmos objetos nas mesmas situações, numa simples narrativa, ou pela introdução de um terceiro, como faz Homero ou insinuando-se a própria pessoa sem que se intervenha outra personagem, ou ainda apresentando a imitação com a ajuda de personagens que vemos agirem e executarem elas próprias”. Ou seja, o terceiro fator trata do que hoje se traduz no conceito de foco narrativo: Em terceira pessoa, em primeira pessoa, ou na representação cênica dos atores que suprime a figura do narrador. Cf. ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Op. cit. *Poética*, p. 239-243. Cf. _____. *Περὶ ποιητικῆς*. Disponível em: <http://www.fh-Augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante04/Aristoteles>. Acesso em: 27 dez. 2004; Retomando os conceitos da *Arte Poética*, de Aristóteles, Minturno define a poesia como: “Imitazione di varie maniere di persone, in diversi modi, o con parole, o con armonia, o con tempi; separatamente, o con tutte queste cose insieme, o con parte di loro.” [Imitação de vários tipos de pessoas, em diversos modos, ou com palavras, ou com harmonia, ou com ritmo; separatamente, ou com todas essas coisas em sua totalidade, ou como parte destas.] Cf. MINTURNO, Antonio. Op. cit., p. 2.

³¹⁵ Entendida como uma capacidade muito desenvolvida de imitação, o conceito de *mimesis* é o elemento que diferencia o homem, animal que vive na *pólis*, dos outros animais. Cf. ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Op. cit., p. 24; Cf. _____. *Arte Retórica e Arte Poética*. Op. cit., *Poética*, p. 244; A *mimesis* ou imitação pode ser de dois tipos: a *icástica* versa sobre as ações particulares humanas, ligada aos aspectos reais, corresponde à arte da história; a *fantástica* trata do não-ser, do maravilhoso, segundo o verossímil poético. Cf. Idem, p. 252.

³¹⁶ Infelizmente não conseguimos identificar, nem rastrear a obra do autor Paulus Benius, citado por Luzán em toda sua *Arte Poética*, tanto no texto quanto nas suas diversas notas.

utilidade ou para ou deleite dos homens, ou para um e outro juntamente”³¹⁷. Luzán funde nessa sua formulação os conceitos da poética aristotélica com a doutrina horaciana do *prodesse e delectare*³¹⁸, como fundamentos da *mimesis* poética. A *mimesis* depende, portanto, de três elementos essenciais ou causas: *matéria* (coisa imitada), *arte* (meio de imitar) e *estilo* (modo de imitar)³¹⁹; e implica duas finalidades: *instruir e deleitar*.

Em Portugal, Francisco José Freire atualiza e adapta a *Arte Poética* de Lúzan, conceituando o *entusiasmo*, a *natureza* e a *arte*, como “as causas eficientes da poesia”³²⁰. Obviamente, há um deslocamento conceitual amplo em relação à poética horaciano-aristotélica. Em Freire, a natureza corresponde à matéria; a arte se funde com o estilo; e é agregado um novo fator à poesia, o entusiasmo poético³²¹.

Figura 12. Representação do Furor Poético³²².

³¹⁷ “Esto supuesto, digo que se podrá definir la poesía, imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente”. Cf. LUZÁN Y GURREA, Ignacio de. Op. cit., loc. cit., grifo do autor.

³¹⁸ Em Horácio, funde-se na disposição (*dispositio*) a hipótese de que o poeta deve conciliar a utilidade (*prodesse*) de sua escrita na consequência lógica das partes do poema com o deleite (*delectare*), provocado pelo belo produzido pela elocução (*elocutio*) aguda do engenho ou ornamentação. Assim, a função da arte é a de agradar, pela sua beleza; e instruir, pela sua utilidade. Assim, para orientar o juízo na leitura dessas letras, é necessária para este a qualidade moral da bondade (*bonus*), na função poética do deleitar, e ainda a prudência (*prudencia*), na função poética da instrução moral, configurando uma ética da poética.

³¹⁹ Para Minturno, a matéria da poesia depende de três condições essenciais para sua representação: da natureza (*Natura*) dos personagens e dos deuses imitados; do acaso (*Fortuna*), que é retratado como algo próprio do homem; e da Técnica (*Arte*), que pode ser ensinada. Cf. MINTURNO, Antonio. Op. cit., p. 8.

³²⁰ Fundamentos que sustentam a *mimesis*, atualizando de Minturno os três conceitos essenciais de *Fortuna*, *Arte* e *Natura*. É notável que Freire troque a noção de “fortuna” de Minturno por “entusiasmo”. Cf. FREIRE, Francisco José. Op. cit., [BMA], p. 32.

³²¹ Esses deslocamentos e adaptações de conceitos poéticos tornam o estudo das letras no século XVIII luso-brasileiro um capítulo complexo da historiografia do Estado do Brasil.

³²² Extraído de: RIPA, Caesar. *Iconologia: or Moral Emblems. Wherein [...]*. London: BENT. MOTTE, 1709, p. 33b; Um jovem poeta, de uma bela feição; coroadado com louro coberto com folhas; numa postura de escrita, mas com a cabeça voltada para o céu. As asas em sua cabeça representam a rapidez da sua fantasia, que voa alto; e

Nessas letras, o *entusiasmo* ou *furor poético* é entendido como a “disposição divina” de cantar em versos “coisas futuras e misteriosas” que particularizam os poetas, tornando-os detentores de uma “virtude sobrenatural” no arrebatamento da atividade mimética da poesia. Nesse sentido, a poesia adquire condição quase profética. Num mundo católico, destacar a noção de “acaso” da idéia de “fortuna” como *antecipatio*, como força mitopoética da casualidade interferente na natureza, seria terrivelmente insensato, razão pela qual Freire preceitua o oposto, ou seja, a previsibilidade misteriosa do escritor, que recebe a inspiração divina por intervenção do Espírito Santo, numa espécie de transe poético que retoma o significado grego da palavra “entusiasmo” (ἐνθουσιασμός/ *enthousiasmós*), ou seja, “daquele que está repleto de deus”. Afirmando a universalidade da verdade eterna de Deus, expressa repetidas vezes no plano temporal da história humana, a arte do poeta católico torna-se princípio místico de individuação. Nessa poesia, um “ser” ou um “evento particular” somente o é como tal, em afirmação do princípio geral que permite sua ontologia: a criatura é semelhante ao seu criador, o homem é criado a partir da imagem de Deus, o finito representa o infinito, num princípio definitivo e divino, que vai além do alcance do ser humano.

No poema de Cláudio, podemos constatar a aplicação desse conceito de entusiasmo poético nas imagens das previsões das coisas futuras, que ocorrerão na história de Vila Rica, reveladas pela ninfa Eulina para Garcia Rodrigues Pais no Canto IX. Depois de a ninfa contar os principais conflitos e a série de Governadores até a administração do Conde de Valadares, o poeta Glauceste Satúrnio³²³ nos revela o embasamento teológico do episódio: “Assim cantava a Ninfa, arrebatada/ Do profético espírito; dourada” (*Vila Rica*. Canto IX, vv. 193-194.). Aqui, o Espírito Santo leva a ninfa a cantar o futuro. Obviamente, a previsibilidade encenada como profética somente é possível porque o poeta sabe de antemão o teor da história, inventando o poema a partir do ponto de vista do futuro, quando as ações profetizadas já se efetuaram no plano temporal do passado, ficcionalizado como presente no plano enunciativo da narrativa. A ninfa Eulina, figurada como uma divindade alegórica, alheia ao mundo do maravilhoso cristão, surpreendentemente, é auxiliada pela intervenção da Providência divina. Nesse procedimento, o poeta combina elementos do mundo mitológico alegórico da Antigüidade com a doutrina cristã, entendida como verdade, manifestante da

carrega uma tábua, que é usada para a escrita: olhando para cima, ele observa as idéias de coisas maravilhosas, que escreve abaixo.

³²³ Cláudio utiliza no seu poema o criptônimo de *Glauceste Satúrnio*. A sua *persona* árcade ultramarina, pensada ficcionalmente, orienta a narração do poema e não apenas o autor Cláudio Manuel da Costa.

vontade divina. O mito, o dogma e a verdade se fundem na narração de maneira coesa e intencional, explicitando a ausência de trivialidade dessa composição épica, na congruência de convenções triviais do costume da escrita e de procedimentos de pesquisa historiográfica com doutrinas da mentalidade cristã.

No procedimento de invenção desse furor poético, a *natureza* é expressão do ato criador de Deus, estabelecendo um padrão com o qual se comparam as medidas da experiência mimética em relação aos méritos atribuídos às ações representadas. Em função da natureza criada por Deus, o juízo da harmonia humana deve regular a *proporção, relação e semelhança* das imagens da fantasia poética, na adequação da escrita a um estilo mais *maduro*, correspondente ao outono, no tratamento de assuntos sérios; ou a um estilo mais *florido*, próprio da primavera, no cantar de temas mais amenos³²⁴. Nesse sentido, na épica de Cláudio, a natureza é a medida da poesia nessa idéia prática de ilustração católica, em que a experiência de manifestar o novo mundo, usa as cores antigas da métrica, coreografadas pela alegoria mitopoética de outras epopéias, observando ainda a necessidade de enaltecer a importância estratégica da rotina extenuante de minerar a terra em busca do ouro, como atividade necessária à manutenção do Império e à difusão do Evangelho por meio da conquista dos índios pelos representantes de Portugal:

A continuar a marcha se dispunha
O Herói, que um vivo zelo testemunha
Em todos que o seguem; repartidos
Aqueles a quem são mais conhecidos
Os Sertões, pela margem se espalhavam
À direita do Rio e se empregavam
Em socavar a terra, em diligência
Do metal de que têm verde experiência.
(*Vila Rica*. Canto IV, vv. 1-8).

Convém o Herói e espera que domado
O Monaxós, e à Religião chamado
Se veja por tal modo; do projeto
Se faz parcial Faria; turvo o aspecto
(*Vila Rica*. Canto IV, vv. 179-184).

Entretanto, Glauceste Satúrnio não deixa de figurar a natureza pelo ponto de vista local, pagão, quando expõe o costume dos índios, explicando a toponímia por meio de Garcia Rodrigues Pais, que se torna porta-voz dessa visão de natureza. Quando explica essa lógica verbal, por assim dizer, da natureza, esse herói afasta a sombra do mistério, expondo sua

³²⁴ MURATORI, Lodovico Antonio. *Della perfetta poesia italiana*. (A cura di Ada Ruschioni). Milano: Marzorati, 1971, Livro II, cap.15, p. 584-600.

familiaridade com a terra local, tratada como sua pátria. Deste modo, a natureza emblemática tem a necessidade de ser elucidada pelo ato interventor da palavra. Nessa lógica, o símbolo representante, o vocábulo indígena, justifica as propriedades físicas dos objetos representados e, por isso, a noção de “pátria” corresponde fielmente à percepção espacial da língua Tupi:

*Não vou buscar no meu invento o agouro,
Nem creio que este o Itamonte seja,
Mas sei que a língua pátria, se deseja
Explicar sempre em tudo a natureza,
De **Itá** nome lhe deu, e na rudeza
Do Gentio talvez, que hoje alterado,
O nome **Cunumim** lhe seja dado.*

*Itá é nome pátrio (diz Garcia,
Que apenas sua dor n'alma alivia),
Este o Gentio a toda pedra estende;
O esperado Itamonte em vão se entende
(Vila Rica. Canto II, vv. 228-238, grifo do autor.)*

A figuração dessa natureza, que se revela para poucos, para aqueles poucos capazes de decifrar o código verbal dos gentios, será proporcional à imagem icástica da viagem de Antônio de Albuquerque na medida de sua grandiosidade. É fundamental, portanto, que Garcia decifre o significado do nome do monte Itacolumi: o menino de pedra; como uma senha que abre as portas dessa natureza enigmática a Albuquerque, revelando a duplicidade dela própria na contradição dos conceitos que formam o nome do monte. A constituição da pedra, que se mostra primeiramente, como um desafio; e a índole de uma criança, que pode ser conquistada facilmente. Nessa composição dual da natureza, podemos constatar o uso do estilo maduro, próprio daquilo que é sério, figurado pela seriedade do outono. O estilo do *Vila Rica* é mais maduro que florido porque a linguagem do poema é extremamente cerimoniosa e um tanto agressiva, configurando um discurso belo, grave e intrincado, cerimonioso e complexo, adequado ao clima rústico do trópico, porém sem descuidar de anotar descritivamente a beleza, encontrada na grandeza admirável dessa natureza dualista. O elemento misterioso dessa alegoria dupla produz continuamente a pintura de uma cena matizada por uma penumbra misteriosa e por rancos aterrorizantes, ocultando perigos iminentes, no emprego exemplar do *locus horrendus*:

*Caía a noite, e apenas cintilava
No Céu alguma estrela; ao chão baixava
Escassamente a luz, que Cíntia fria
Mal distinta espalhava entre a sombria
Rama da espessa mata e duros troncos.
Não se ouvem mais que os formidáveis rancos
De aves noturnas, e famintas feras.
(Vila Rica. Canto II, vv. 1-7.)*

Essa natureza fenomenal e emblemática das Minas Gerais, na sua articulação de grandiosidade e ferocidade, espantosa e surpreendente, é um cenário semelhante e proporcional ao feito inolvidável do herói, justificando a magnificência atribuída à ação de Albuquerque contra terríveis forças das trevas, a serem vencidas na expedição dos representantes de Portugal. Aqui se encontra uma adequação do estilo ao decoro da matéria: as irregularidades geográficas, a ferocidade maravilhosa da fauna e da flora retratada demandam um estilo amoldável, não-linear. Além disso, a tarefa cotidiana e fatigante da mineração e o seu burocrático controle não faziam jus à oitava-rima, muito pelo contrário. Assim, o poeta escolheu uma forma que permitiu maior licença poética em relação à rima para desenhar, além de quadros majestosos, esboços triviais da ocupação do ócio por personagens menores ou mesmo a codificação protocolar de cerimônias formais de legitimação do poder, cenas incomuns e inauditas na prática letrada do gênero épico:

Disse; e solenizando a ação, procura
 Se lavre logo a sólida escritura,
 Onde o foral da Vila se estabelece.
 (...)
 Vê-se o outro mineiro, que se ocupa
 Em penetrar por mina o duro monte
 Ao rumo oblíquo, ou reto; tem defronte
 Da gruta, que abre, a terra que extraíra;
 Os lagrimais das águas que retira
 Ao tanque artificioso logo solta;
 (*Vila Rica*. Canto X, vv. 113-115; 134-139.)

Não existe, portanto, suposta incompetência de representação do clima, apenas pela recorrente comparação do cenário mineiro com o ambiente fleumático das margens do Mondego. De fato, o estilo rebuscado de Cláudio lembra mais o da poética aguda do *Polifemo*³²⁵, de Góngora, do que a esclarecida dicção da *Fábula do Mondego*³²⁶, de Sá de Miranda. Cláudio, entretanto nunca alcançaria a perfeição da agudeza do mestre espanhol, porque devia forçosamente tomar parte também das idéias da Arcádia Ultramarina, usando o criptônimo de Glauceste Satúrnio; Assim, o poeta devia procurar inevitavelmente na forma do verso um meio-termo delicado para o estilo de sua *mimesis* entre os modelos das academias árcades das quais participava. O equilíbrio entre estes fatores muito dissonantes era bem tênue e não conseguiria ficar em pé diante do sopro crítico mais exigente de tempos posteriores, que

³²⁵ GÓNGORA, Don Luis de. "Fabula de Polifemo y Galatea". In: *Obras Completas*. Recopilación, Prólogo y Notas de Juan Mille y Gimenez e Isabel Mille y Gimenez. Madrid: Aguilar, 1972, p. 619-632.

³²⁶ SÁ DE MIRANDA, Francisco de. "Fábula do Mondego" [1528-9?]. In: *Obras Completas*. 2.a ed. Texto fixado, notas e prefácio pelo Prof. M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1942, vol. I, p. 79-104.

perceberam essa tensão ora como conflito subjetivo entre o novo e o antigo, ora como decadência, barroquismo, pré-romantismo etc.

A aparente dualidade subjetiva da épica de Cláudio parece ser, na verdade, uma questão técnica, posta entre a adoção da linguagem da poesia idílica e a necessidade de usar o gênero épico para compor uma paisagem conciliadora do nobre e do ordinário, entre a pena e a bateia, sem perder de vista as implicações políticas do escrito. A tensão entre a epicidade e a proposta árcade encontra similitude na necessidade da instituição de um acordo entre a natureza dualista mimetizada e o ânimo cortês de Antônio de Albuquerque. O poeta percebe que essa relação não pode ser estabelecida diretamente, por isso a edifica por meio da intervenção do gênio Filoponte, cujo nome é construído segundo os princípios da agudeza, significando literalmente “ponte amiga”. Este personagem é um ponto de equilíbrio, elo conciliador do ânimo prudente e civilizado do herói com a rude natureza mineira:

Quem é. Que faz? *Eu sou, diz Filoponte,*
O primeiro que entrei estas montanhas
Com o famoso Arzão; ele às estranhas
Regiões se passou; eu só deixado,
E ao comércio dos homens já negado
Vivo neste retiro; a minha vida,
Fortuna e mal, história é tão crescida,
Que só pode cansar-te a minha história;
Mas, pois a sorte com feliz vitória
Te conduziu té aqui, chegando a ver-me
Sabe quem sou, e aspira a conhecer-me.
 (Vila Rica. Canto V, vv. 224-236, grifo do autor.)

Para resolver a tensão entre as idéias árcades e a forma épica, que pinta esta natureza intrigante, misteriosa, poderosa e, ao mesmo tempo, pueril, em oposição à ilustração esclarecida do herói, torna-se fundamental o martelar acertado da *arte*, terceira causa eficiente da poesia, configurando um estilo formal e cadenciado. A *arte* é a técnica da escrita que organiza o ritmo do verso, num sentido amplo, e que deve ser treinada³²⁷ para levar à perfeição o estilo pretendido. A análise da técnica, ou arte, em geral, revela no *Vila Rica* uma perfeição de detalhamento de elementos complexos, proporcionando um grande número de hipotiposes, inversões, metáforas e alegorias, que implicam uma beleza poética singular, porque não segue os dois princípios árcades preceituados para a beleza: *brevidade* e *clareza*. Ao contrário, a beleza do poema harmoniza-se com a natureza retratada, proporcional e

³²⁷ Esse treinamento se dá através da imitação e emulação dos modelos antigos mais excelentes, em exercícios poéticos, seguindo o modelo estabelecido por Quintiliano no seu *Institutio Oratoria*, na idéia dos *progymnasmata*, ou ainda no conceito das *exercitationes*, na *Retórica a Herênio*.

semelhante a ela, nem clara, nem breve, e sim obscura e extensa:

Vão buscando os Chefes; corre, e grita
A infame esquadra de uma e outra Fúria:
Pouco se afligem da passada injúria.
Cortam desde o seu templo os crespos ventos;
E ao hábito nocivo, aos pestilentos
Influxos, que derramam, se enche tudo
De serpentes, de feras, que de agudo
Veneno têm a fauce infeccionada.

Talvez não viste tu, Líbia abrasada,
De monstros mais coberta a tua areia,
Quando o filho de Acrísio ali semeia
O sangue da cabeça que cortara
O ferro, de que a Deusa a mão lhe armara.
(*Vila Rica*. Canto VIII, vv. 60-65.)

Na sua hipotipose, descrição detalhada da cena (*ekphrasis*/ ἑκφρασις), a *evidência* coloca sob os olhos do leitor aquilo que se mostra. Nesta técnica, Cláudio emula aqui outra vez a *Farsália*³²⁸, de Lucano, que também relata a origem mítica das serpentes venenosas das areias escaldantes da Líbia, que nasceram, segundo a lenda, das gotas de sangue caídas da cabeça da Medusa cortada por Perseu. Cláudio, porém, encena as figuras das serpentes juntamente com outras “feras” que formam “esquadras”, como soldados a serviço das Fúrias, que envenenam espiritualmente o juízo dos revoltados emboabas. Assim, Cláudio desempenha uma emulação agudíssima, porque não se limita a imitar exatamente o episódio da *Farsália*, que apenas narra a lenda das serpentes da Líbia. Ele funde esta fábula com o mito das Fúrias, personagens que influenciavam negativamente o ânimo dos homens, segundo a mitologia grega. Nota-se, nesta arte, além da aplicação de hipérbatos e anástrofes, como em “...corre e grita/ A infame esquadra de uma e outra Fúria”, um detalhamento descritivo, na precisa adjetivação dos termos, no uso reiterado do epíteto, do vocativo etc.: “infame esquadra”, “crespos ventos”, “hábito nocivo”, “Líbia abrasada”, “filho de Acrísio”, “agudo veneno” etc. Não cabe aqui o uso exemplar do lema *Inutilia trunat* da associação da *Arcádia Lusitana*, ou seja, da idéia de excluir tudo aquilo que é agudo demais para o entendimento como algo inútil. No *Vila Rica*, a agudeza e o detalhamento do enunciado devem ser

³²⁸ No Livro IX da *Farsália*, é recontada a história da origem das serpentes venenosas das areias da Líbia, através do sangue que jorrou da cabeça decepada da Medusa. Essa região foi por onde debandaram os últimos seguidores de Pompeu, atacados ferozmente pelas serpentes mais terríveis da mitologia, geradas pelo sangue da cabeça da Medusa na areia do deserto, como basiliscos, quersidros, cencros, dípadas, pareas, présteres, os voadores jáculos, cerastas, serpes etc. Todas essas víboras são terríveis, promovendo cada qual um tipo diferente de morte horrorosa e repugnante através do veneno, como a morte liquefeita, a pútrida, a inchada, a despedaçada, a seca etc.; Cf. LUCANO. *Farsália*. Op. cit., p. 391-399; Cf. Sobre a noção de *ekphrasis*, como descrição detalhada ou *descriptio* latina, vide HANSEN, João Adolfo. *Notas de aula*. Op. cit., loc. cit.

efetivados pela arte no plano enunciativo do texto em contraposição aos fundamentos da linguagem árcade, que preceitua simplicidade e clareza, o conceito de *beleza poética*³²⁹.

O texto do *Vila Rica* não segue a determinação árcade de beleza, pois a sua ornamentação enunciativa pressupõe uma ampla gama de conhecimentos e referências das quais o leitor discreto deve dispor na memória. A solução encontrada por Cláudio para resolver essa dissonância da enunciação aguda do texto em contraposição à orientação árcade de beleza da linguagem idílica é dotar o poema de diversas notas e, como se não bastasse, escrever a sua fundamentação histórica, pois a beleza, conceituada como brevidade e clareza objetiva, antes de tudo, evidenciar a imutabilidade da verdade. A beleza do *Vila Rica* fica comprometida, portanto, segundo os preceitos de Candido Lusitano, pois não há brevidade nem clareza e sim agudeza, temperada pela pesquisa histórica, que o poeta vai pautando nas notas, seguindo o transcorrer dos episódios, diferenciando os eventos autênticos dos fictícios, usados como ornamentos. No discurso de Neágua, por exemplo, ela relata o episódio da venda conjugada de si própria, de sua filha e de outra índia, pela primeira amostra de ouro da região e, depois, como se deu a detenção de sua filha Aurora pela tribo dos Monaxós. Nisto, constata-se o uso da nota como recurso compensatório da falta de brevidade e clareza do texto poético, como forma de restaurar o curso da verdade:

*Vagando estes sertões na companhia
 Dos vossos, eu me lembro como um dia,
 A preço do metal, que desprezamos,
 Vós nos comprastes; ainda nos lembramos
 (...)
 De povo em povo nos transportam; fico
 Co'a nação do Pori, e passa o rico
 Tesouro de uma filha, que inda choro,
 Ao cresco Monaxós; qual fosse, ignoro,
 O triste resto do fatal destino
 (Vila Rica. Canto VIII, vv. 49-52; 87-91, grifo do autor.)*

A nota 20 do poema esclarece o fundamento histórico do episódio descrito, instituindo o lugar da verdade e o seu papel, evidenciando o aspecto verossímil dos versos. Essa história, nesses versos, é “insignificante”, ou seja, não tem um significado objetivo, pois a verdade mimetizada não se articula diretamente com a viagem de Albuquerque. A alusão é simbólica,

³²⁹ A *beleza*, ao lado da *doçura*, é um dos princípios necessários à existência da função poética do *deleite* (*delectare*), aquilo que torna a poesia superior a todas as ciências e as artes “como ímã, que atrai os corações”. Segundo Freire, a beleza sempre se apóia na verdade “certa e evidente” ou no verossímil, alcançada pelo resultado da escolha conveniente da matéria e do uso adequado da arte na imitação. A beleza é entendida como uma “luz com que a verdade aparece brilhante e ornada”, uma *sindérese*, consistente na “brevidade e clareza”. O conceito de beleza está ligado diretamente ao estilo, breve e claro, evidência do verossímil ou da verdade certa.

verossímil, necessária ao épico, recompondo o suposto primeiro lugar de encontro de duas culturas; por isso, o compositor dos versos usa a licença poética para ficcionalizar essa narrativa conforme o gênero, segundo o aproveitamento da fantasia como ornamento poético:

Toda esta ficção não serve mais que de ornamento, e tudo o que se deduz da história é insignificante. Recolhendo-se Antonio Rodrigues Arzão no ano de 1695 à Capitania do Espírito Santo com mais cinquenta e tantos companheiros da sua conduta, derrotadas e destruídos todos dos repetidos ataques do Gentio, apresentou ao Capitão-Mor daquela Vila três oitavas de ouro, de que se fizeram duas memórias, uma que ficou ao Capitão-Mor, e outra que levou o dito Arzão. Este é o primeiro ouro das Minas, que há notícia haver-se denunciado a El-Rei no ano de 1695³³⁰.

As notas, portanto, são necessárias para compensar a perda da beleza ocasionada pela linguagem complexa do texto, distinta da linguagem ideal árcade, elucidando para o leitor as possíveis obscuridades de passagens intrincadas da narrativa, restaurando a verdade.

Auxiliando a beleza nessa ornamentação necessária do gênero, sempre aparece a *doçura* poética, que “consiste propriamente em saber mover os afetos e fazer-se senhora dos mimos, de quem a ouve, ou lê”³³¹. Nas belas letras, o conceito de “doçura” é formado pela aplicação do segundo livro da *Arte Retórica* de Aristóteles nos gêneros poéticos³³², ou seja, o poeta deve saber como introduzir paixões no juízo discreto de seus leitores, de forma que produza os efeitos e as opiniões desejadas sobre a leitura do texto. Segundo esse ponto de vista, quando a alma do ouvinte ou leitor discreto recebe e contempla a beleza e a doçura da poesia juntas, sente o efeito deleitável do prazer e do bom gosto. Seguindo este preceito, a doçura poética do poema *Vila Rica* não fica tão comprometida como a sua beleza, pois a captação de benevolência do leitor é enfatizada pelo *topos* da humildade, em tom modesto, evidenciado logo no *Prólogo*, apelando ao leitor para que não espere uma obra detentora da perfeição ideal das artes poéticas e reafirmando a importância da ação do herói na defesa dos interesses de Portugal:

Mas dou-te, que eu não te ofereça mais que uma composição em metro, para fazer ver o distinto merecimento de um General que tão prudentemente pacificou um Povo rebelde, que seguiu a Real Autoridade e que estabeleceu e firmou, entre as diferentes emulações de uns e outros Vassallos desunidos, os interesses que se deviam aos Soberanos Príncipes de Portugal: dirás que é digna de repreensão a minha empresa? Na verdade não espero do teu benigno ânimo esta correspondência: e tudo o que não for injúria ou acusação será para mim uma inestimável remuneração das minhas fadigas³³³.

³³⁰ COSTA, Cláudio Manuel da. “Vila Rica”. 6.a ed, Op. cit., nota 20, p. 1083.

³³¹ Cf. FREIRE, Francisco José. Op. cit., [BMA], p. 45.

³³² Cf. ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética. Poética*, Livro II, p. 97-168.

³³³ Cf. COSTA, Cláudio Manuel da. “Prólogo”. Op. cit., p. 359.

Esse tom modesto da enunciação³³⁴, configurado segundo os modos de valorização de uma corte, interiorizando a prudência católica, evidencia-se nos próprios versos do poema, até compondo um episódio notável, que busca conciliar o ânimo do juízo discreto de seu leitor com a dificuldade de compor uma obra que pressupõe o entendimento da limitação física da *persona* de um poeta de meia-idade, acometido já por doenças e não muito reconhecido: o narrador Glauceste Satúrnio revela ter bem mais de quarenta anos, pois já está além da contagem de seu “oitavo lustro” e não foi ainda laureado como poeta:

Matéria é de coturno, e não de soco,
O que a Ninfa cantava; eu já te invoco,
Gênio do pátrio Rio; nem a lira
Tenho tão branda já, como se ouvira
Quando a Nise cantei, quando os amores
Cantei das belas ninfas e pastores
Têm os anos corrido, além passado
Do oitavo lustro; as forças vai quebrando
A pálida doença; e o humor nocivo
Pouco a pouco destrói o suco ativo,
Que da vista nutrira a luz amada:
Tampouco vi a testa coroadada
De capelas de louro, nem de tanto
Preço tem sido o lisonjeiro canto,
Que os mesmos que cantei me não tornassem
Duro prêmio; se a mim não me sobrassem
Estímulos de honrar o pátrio berço,
Deixara de espalhar pelo universo... mas Eulina
Me chama já: soava a voz divina,
(*Vila Rica*. Canto IX, vv. 1-20.)

Podemos perceber nesse artifício a dissimulação honesta³³⁵, na lamúria do personagem-narrador Glauceste Satúrnio, ficcionalizando a si próprio como o autor inconspícuo dos poemas líricos para sua amada Nise e seus amigos pastores, ocultando o autor real que já tinha sido favorecido pelo mecenatismo para revelar que a dedicação à poesia

³³⁴ Para Horácio, a capacidade de alguém ser poeta não depende apenas do domínio de uma *techné*, uma arte (*ars*), porém se considera também o dom natural do engenho (*ingenium*), assim como observa Quintiliano. A tragédia e a epopéia, como as formas de arte mais elevadas, devem corresponder ao engenho e à arte mais elevadas, dos mais elevados poetas. O decoro da humildade vai propiciar um *topos* antigo muito usado, a impossibilidade mesma de inventar uma epopéia perfeita, pois seria esta a tarefa de um poeta dono de uma arte e de um engenho igualmente perfeitos. Daí a necessidade de muitos poetas épicos e trágicos começarem sua obra dizendo que não pretendem realizar uma obra perfeita e, caso isso ocorra, o mérito do feito é imputado às musas.

³³⁵ O conceito de dissimulação honesta, exposto por Torquato Accetto, no tratado *Della dissimulazione onesta*, editado em 1640, pressupõe a omissão de informações circunstanciais, como dissimulação, mas não admite a mentira, que consiste em simulação. A dissimulação honesta é prudente, pois consiste em não deixar parecer o que realmente é, sem que isso prejudique a ninguém, quando a explicitação dessa verdade pode causar prejuízos ao indivíduo ou à sociedade; ao passo que a simulação faz parecer algo que não é, criando a mentira. Cf. ACCETTO, Torquato. *Da Dissimulação Honesta*. [1640]. Tradução de Edmir Missio. São Paulo, Martins Fontes, 2001, passim.

encomiástica não lhe rendeu os favores almejados pelo narrador-personagem. Este somente continua a sua narração pela intervenção da voz divina, epifania da ninfa Eulina, que possibilita o andamento da narração. Agora, que está quase velho e doente, necessita da ajuda da ninfa Eulina e do “gênio do pátrio rio” para conferir a importância merecida à sua pátria diante da metrópole portuguesa. A reflexão lírica sobre a própria poética não deve ser interpretada como ação ordinária da comédia ou farsa – matéria de soco. Esta figuração do narrador deve ser apreendida pelo juízo como ato encenado dramaticamente – matéria de coturno – por uma *persona* épica, significativo para entender esta poesia, pelo forte lirismo que lembra inevitavelmente a má ventura do poeta dos sonetos. Glauceste é o nome árcade do poeta, podendo ser uma forma estilizada do nome Cláudio em latim, *Glaudius* – Glauceste. O sobrenome de Saturnio coloca essa *persona* sob o signo de Saturno, representação latina do deus Crónos, pai de Zeus (Júpiter latino). Saturno é vencido numa luta por seu filho Júpiter e refugia-se no Lácio, onde ensina aos homens a arte da agricultura. Segundo a doutrina de Galeno, emulada de Hipócrates, o planeta Saturno é regente da melancolia, estado doentio de tristeza e abatimento, causado pelo excesso da bÍlis negra, responsável pelo humor negro³³⁶.

Está aí algo que não se encontra facilmente numa epopéia: a suspensão da narrativa para uma reflexão aparentemente subjetiva do eu-poético do narrador. Subjetivismo aparente, sim, pois seria um erro identificar esses versos com o homem histórico inconfidente Cláudio Manuel da Costa. Tudo não passa de um artifício que tem a finalidade de relativizar os méritos da composição, captando a benevolência do leitor. Não podemos esquecer que as palavras são de Glauceste Saturnio, *persona* árcade, planejado simbolicamente desde o seu próprio nome. O criptônimo apóia a hipótese de afinidade entre a lírica e a épica, observando na poesia lírica de Cláudio um viés épico e dramático, como aparece no Soneto X:

Eu ponho esta sanfona, tu, Palemo,
Porás a ovelha branca, e o cajado;
E ambos ao som da flauta magoadado
Podemos competir de extremo a extremo.
(*Obras Poéticas*. Soneto X, vv. 1-4.)

A competição, pelos prêmios da sanfona, ovelha e cajado, caracteriza a disputa entre

³³⁶ De acordo com a doutrina de Hipócrates, o homem possui quatro humores, líquidos que fluem pelo corpo: o sangue, a fleuma, a bÍlis amarela e a bÍlis negra. Neste sistema, a saúde do corpo depende do equilíbrio entre estas quatro substâncias. Galeno relacionou os quatro humores com os quatro temperamentos, a saber: o sangüíneo, o fleumático, o colérico e o melancólico; com as quatro estações do ano; com os quatro elementos da natureza etc.; Cf. HANSEN, João Adolfo. *Notas de aula*. Op. cit., loc. cit.; Outra hipótese de interpretação do criptônimo árcade de Cláudio Manuel da Costa foi realizada por Hélio Lopes no ensaio “Para os Anos de Glauceste”. In: *Letras de Minas e Outros Ensaio*s. Op. cit., p. 97-100.

os patores. A cena é, ao mesmo tempo, lírica pela ambiência árcade, e dramática, pela ação dos personagens representados. Assim, os estilos inventados por Cláudio fundem muitas vezes os três gêneros fundamentais de poesia. No lírico podemos encontrar o dramático e o épico; no épico podemos perceber o lírico e o dramático; e no dramático podemos ouvir o lírico e o épico. Desta forma, a doçura poética na poesia de Cláudio é um princípio que atenua a secura estrita do modelo, temperando a elocução de cada gênero com características de outros, por isso, o estilo de seu épico é moderado, aliando o sublime com a prudência.

Além da doçura poética, outro fator importante para a geração do deleite poético consiste no adequado ajustamento das imagens aplicadas. Para tanto, a *fantasia*³³⁷ e o *entendimento*³³⁸ são os elementos responsáveis pela produção dos diversos tipos de imagens no poema. A combinação correta da fantasia e do entendimento promove o deleitar e o instruir³³⁹. As imagens do *Vila Rica* são formadas principalmente pela união da fantasia e do entendimento, compondo cenas verossímeis.

No poema, contudo, há imagens poéticas nas quais a fantasia tem maior participação do que o entendimento, caracterizando a grandiosidade própria da fábula épica. Neste caso, os elementos do mundo empírico, captados intelectualmente pelo entendimento, são emulados pela fantasia, amplificadora das forças da natureza e dos predicados dos inimigos, como obstáculos extremamente perigosos a serem vencidos pelo herói, reafirmando a coragem e a importância maior da ação de pacificação das Minas Gerais pela qualidade oratória extraordinária de Albuquerque, quando se dirige, em sua imaginação discursiva, por exemplo, ao gigante Itamonte, personificação do pico Itacolumi, emulando obviamente o episódio do Gigante Adamastor, d'*Os Lusíadas*:

³³⁷ A *fantasia* é outra parte a se considerar na invenção poética. No homem, ela é uma das quatro potências da alma, consistente na capacidade inata de memorizar e descrever as imagens projetadas do mundo num discurso com um estilo belo, apresentado as cenas de tal forma que elas parecem estar, no dizer de Aristóteles, “debaixo dos olhos”, elaborando a hipotipose, ou pintura em destaque, também conhecida por enargéia, pois “as imagens fantásticas bem pintadas dão alma à poesia”. A fantasia poética articula-se com outra potência da alma, o entendimento. Cf. FREIRE, Francisco José. Op. cit., [BMA], p. 98 et seq.

³³⁸ O *entendimento*, ligado à função poética da instrução moral (*prodesse*), é uma das quatro potências da alma, consistente no juízo capaz de discernir o verdadeiro do falso, o verossímil crível do não-crível, implicando a habilidade de memorizar e descrever as imagens racionais e verdadeiras. O entendimento se dá pelo discernimento da verdade da história, comprovado documentalmente para a criação verossímil da fábula heróica, semelhante ao verdadeiro, que é reorganizado e articulado com a fantasia.

³³⁹ Para Freire, a imagem poderá ser de três tipos. A primeira é formada pela fantasia “com a sua racional e penetrante virtude”, trata deste modo do que é verdadeiro. O segundo tipo de imagem é formado pela união da fantasia com o entendimento, correspondendo conseqüentemente ao conceito de verossímil, ao que parece ser verdade. O terceiro tipo de imagem seria concebido apenas pela fantasia “só, sem se aconselhar com o entendimento”, poderíamos dizer que corresponde ao que é falso ou fantasioso. Cf. FREIRE, Francisco José. Op. cit., [BMA], p. 98 et seq.

*Cheio deste projeto vejo um dia
Que um rochedo fatal, a quem a fria
Neve branqueja a descavada testa,
Com medonha carranca me protesta
Não passe a descobrir o seu segredo;
Avizinho-me a ele e rompo o medo:
Quem és, pergunto, que ignorado encanto
Se esconde em ti? Ele me torna entanto:
(Vila Rica. Canto II, vv. 137-144, grifo do autor.)*

Para se obter uma imagem apropriada a cada episódio, é necessário estabelecer uma ligação simbólica e técnica, coesa e perspicaz, entre esses dois elementos da poesia, fantasia e entendimento, ficção e verdade, por meio do uso acertado da faculdade do *engenho*, virtude da alma “com que o entendimento associa as coisas captadas pela fantasia”. Ou seja: o engenho combina a fantasia e o entendimento para formar os diversos tipos de imagens, fantásticas ou icásticas³⁴⁰. Nesse procedimento, o engenho agudo se configura quando o poeta explora “apenas o assunto em si”, sem misturá-lo com outros conceitos e outras matérias na construção artificiosa da metáfora:

*O sonho muitas vezes repetido,
Desde que tenho a idéia concebido
De entrar para estas Minas, me figura
Um mistério na sombra e na pintura.
(Vila Rica. Canto II, vv. 193-196, grifo do autor.)*

Nestes versos, “sonho” corresponde à “sombra”, ao passo que “idéia” corresponde à “pintura”. As comparações metafóricas entre as paisagens reais representadas e as ficcionais representantes evidenciam o engenho agudo do poeta, que explora apenas o assunto em si: a descoberta do caminho para as Minas Gerais, envolvido pela grandiosidade da natureza, sem a inclusão de outras imagens que podem obscurecer o entendimento.

³⁴⁰ Se, na *Arte Poética* de Horácio, o engenho é uma capacidade nata, inerente ao poeta, em Freire ele deve ser treinado para coordenar e estabelecer as ligações metafóricas que causam o deleite e, por isso, ajuda na instrução moral. Há dois tipos de engenho, o “agudo” e o “vasto”. Freire não segue aqui a doutrina de Muratori que prega a existência de três tipos de engenho, o “músico”, o “amatório” e o “filosófico”, que correspondem, respectivamente, ao retrato pleno do belo, ao da beleza superficial e o último, indispensável para o poeta, ao belo universal. Cf. MURATORI, Lodovico Antonio. Op. cit., Livro II, cap. 9, p. 482-505. Freire não conceitua a idéia de *agudeza*, causada pelo engenho, matéria, exemplo e arte, na forma como estabelece Baltasar Gracián em 1648, na sua obra *Agudeza y Arte de Ingenio*. Esta é combatida por Freire, pois o uso exagerado desse recurso compromete a clareza do estilo, levando ao mistério e à afetação, seguindo as idéias de Aristóteles que adverte sobre o uso exagerado de alongamentos, metáforas e “vocábulos peregrinos” que levam à obscuridade; No Canto I de sua *Arte Poética*, Boileau retoma a idéia da capacidade nata do engenho poético, como diziam os latinos: *nascuntur poetae, fiunt oratores*. [Os poetas nascem, os oradores se fazem]. As regras ou preceptivas poéticas são inúteis sem essa disposição natural do espírito do poeta. O poeta deve “medir as forças de seu próprio espírito” ao se propor a invenção poética. O poeta, nessa visão, é possuidor de uma relação incomum com a natureza, porque possui um “espírito excelente”, capaz de analisar minuciosamente o gênero conveniente para cada finalidade. Cf. BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. Op. cit., passim; Cf. GRACIÁN y MORALES, Baltasar. “Agudeza y Arte de Ingenio”. In: *Obras Completas*. 3.ª ed. Ed. de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1967, p. 514.

Noutras situações, quando o poeta estabelece com a matéria do poema outras relações diversas com outros assuntos ou matérias, trata-se da aplicação de um engenho vasto, emaranhando diversos fios referentes a outras narrativas, histórias, lendas etc. Deste modo, Cláudio, muitas vezes, aplica no seu poema épico o engenho vasto, quando entrecruza relações de diversos episódios históricos e referências a outros textos, como nestes versos:

Ó tu Ciro famoso, se pudeste
Eternizar teu nome, quando deste
A formosa Pantéia ao nobre Araspe;
Se na dádiva bela de Campaspe
Ao namorado Apeles, glória tanta
Te adquire, ó Macedônio, a voz que canta
Teu nome inda por toda a redondeza,
Vê quanto mais se avança esta grandeza,
Com que de uma paixão a rebeldia
Doma, e castiga o esplêndido Garcia.
(*Vila Rica*. Canto IV, vv. 169-178.)

Tais versos exigem do leitor um grande cabedal de referências que se entremesclam, rompendo a linearidade do discurso. O leitor discreto deve tentar ainda compreender o desprendimento de Garcia, ao sacrificar a efetivação de seu amor, para promover piedosa e beneficentemente a paz entre os índios. O feito só é semelhante ao de Araspe, soldado de Ciro, suposto fundador do Império Persa. Ciro teria confiado a custódia de sua prisioneira Pantéia, esposa de Abradates, ao jovem Araspe, que se apaixona por ela. Araspe, como herói muito virtuoso, respeita a prisioneira, isto é, não a toma como mulher, até que ela se suicida ao saber da morte de seu esposo na guerra, segundo nos conta Xenofonte nos Livros V, VI e VII de sua *Ciropedia*³⁴¹. Num episódio histórico confrontante, de acordo com Plínio, O Moço, na sua *História Natural*, Alexandre Magno presenteou o pintor Apeles com a sua amante Campaspe, pois Alexandre percebera a paixão de Apeles por Campaspe ao pintá-la³⁴². As comparações, porém, são emuladas d'*Os Lusíadas* de Camões, das estâncias 48 e 49 do Canto X. Para emular essas referências, Cláudio aplica um ritmo marcado por diversas pausas, usando sobretudo o recurso do encavalgamento do verso. Aquele leitor que desconhece as referências das emulações certamente se confunde e sente dificuldade em apreender o sentido destes versos, nos quais o engenho poético é formado pela agudeza vasta. Os leitores discretos

³⁴¹ Cf. XENOFONTE. *Ciropedia*. Tradução de João Felix Pereira, prefácio de Antenor Nascentes. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., [1952], p. 169-295. (Clássicos Jackson); Cf. _____. *History of Iran: Cyropaedia of Xenophon, The Life of Cyrus The Great*. [Iran Chamber Society]. Disponível em: <http://www.iranchamber.com/history/xenophon/cyropaedia_xenophon_book1.php> Acesso em: 20 jul. 2006.

³⁴² Cf. PLÍNIO, O Moço. *Pliny: The Natural History*. John Bostock, M.D., F.R.S. H.T. Riley, Esq., B.A. London: Taylor and Francis, Red Lion Court, Fleet Street, 1855, Book XXXV, Chapter 36, p. 6259.

do século XVIII percebem de imediato as referências: o texto soa como agudo e belo, porque Garcia é figurado como personagem mais nobre que Ciro e Alexandre. A ação de Garcia, além de ser um gesto evidenciador de seu desapego e generosidade no controle prudente das paixões da alma, qualidades apropriadas ao herói católico cortês, efetua também a finalidade teológico-política, disseminando a Fé e o Império, em detrimento dos outros dois heróis antigos emulados, que apenas exibem o despojamento como virtude guerreira.

Assim, o poema *Vila Rica* é um objeto textual particular como composição que representa a aplicação criteriosa dos conceitos poéticos de sua época: *mimesis* de uma natureza regulada pelo furor poético com o artifício da arte, o auxílio de notas para estabelecer a verdade da linguagem preceituada pelos árcades em oposição à linguagem complexa aplicada e delimitada artificialmente pela fantasia, pelo entendimento e pelo engenho, agudo e vasto, de imagens verossímeis buscando o efeito do deleitar e do instruir. Instrui porque é útil à história que visa a eternizar; deleita porque revela uma dimensão lírica catártica em toda a sua forma épica, promovendo a salvação da alma do leitor discreto no *aqui-agora*, que ocupa o ócio com a arte.

3.3. A natureza do poema épico

Se o conceito de poema nas práticas poético-retóricas do século XVIII é entendido como um “termo geral, que inclui em si qualquer gênero de poesia”, incorporando a complexidade do conceito de “poesia”, o poema épico possui ainda a particularidade da narração, explicada etimologicamente pelo termo grego *epos*³⁴³. Isto confere à epopéia outro engendramento, ainda maior daquele atribuído à simples poesia lírica. Neste mundo luso-colonial, a epopéia é “a imitação de uma ação heróica, perfeita, e de justa grandeza, feita em verso heróico por modo misto, de maneira, que cause uma singular admiração, e prazer, e ao mesmo tempo excite os ânimos a amar as virtudes, e as grandes empresas”³⁴⁴.

³⁴³ FREIRE, Francisco José [CANDIDO, Lusitano]. Op. cit., p. 164.

³⁴⁴ Idem, p. 165; Freire baseia-se em Luzán, que postula: “*La epopeya, dice, es imitación de una acción ilustre, perfecta y de justa grandeza, hecha en verso heroico, por vía de narración dramática, de modo que cause grande admiración y placer, y al mismo tiempo instruya a los que mandan y gobiernan en lo que conduce para las buenas costumbres y para vivir una vida feliz, y los anime y estimule a las más excelentes virtudes y esclarecidas hazañas*”. [A epopéia, disse, é a imitação de uma ação ilustre, perfeita e de justa grandeza, feita em

Nesse sentido, o épico determinado como um gênero de imitação poética define regras e padrões para a invenção retórica do plano enunciativo do poema. No *Vila Rica*, a imitação ou *mimesis* centra-se na encenação de uma ação voluntária ou intencional de Albuquerque. Esta ação heróica causa uma singular admiração pela figuração do convencimento perspicaz do discurso, lembrando mais o procedimento de Catão do que o de César, proporcionado, pelo modo misto de representação dos discursos e das imagens que são teatralizadas, pela emulação de outros discursos, o prazer, ou seja, o deleite poético, resultado da aplicação da técnica. A admiração é singular, pois trata de um evento particular, de uma grande empresa que depende da virtude para seu êxito, efetuando a instrução moral que excita os ânimos do leitor discreto. A ação heróica é bela desde que seja memorável³⁴⁵, atendendo aos lugares-comuns ou *topoi* previstos para o elogio, “discurso que mostra em todo seu esplendor a grandeza da virtude”³⁴⁶.

É comum, nessas letras, associar épica com tragédia, pois a fábula épica tem as “mesmas partes que a tragédia”. Quanto à quantidade, é composta por: *costumes*, *sentença* e *elocução* (ou *dicção*), excetuando, porém, o *aparato* e a *melodia*³⁴⁷. Assim, destaca-se muito na epopéia o estilo e a sua perfeita aplicação.

*verso heróico, por meio de uma narração dramática, de modo que cause grande admiração e prazer, e ao mesmo tempo instrua aos que mandam e governam em que conduz para os bons costumes e para viver uma vida feliz, e os anime e estimule as mais excelentes virtudes e esclarecidas façanhas.]. Cf. LUZÁN Y GURREA, Ignacio de. Op. cit., loc. cit., grifo do autor; Antonio Minturno define a poesia épica da seguinte maneira: “Imitazione di atti gravi e chiari, de’quali un contesto perfetto e compiuto sia di giusta grandezza, col dir soave, senza Musica e senza Ballo, or narrando semplicemente, or introducendo in atto, ed in parole altrui; acciocchè e per la pietà, e per paura delle cose imitate e descritte l’animo purghi di tali affetti con mirabil piacere, e profitto di lui.” [Imitação de ações graves e claras, das quais resulta uma história perfeita e completa e de justa grandeza, com um estilo suave, sem música e sem dança, ou narrando simplesmente, ou introduzindo no ato, e em palavras de outro; até mesmo pela piedade e o medo das coisas imitadas e descritas o espírito purgado de tais afetos com maravilhoso agrado, e lucro de ele.]; Boileau também tem uma definição de poesia épica: “D’un air plus grand/ encor la poésie épique,/ Dans le vaste récit d’une longue action,/ Se soutient par le fable et vit de fiction./ Là pour nous enchanter tout est mis en visage;/ Tut prend un corps, une âme, un esprit, un visage./ Chaque vertu devient une divinité:/ (...) Ainsi, dans cet amas de nobles fictions,/ Le poète s’égaye en mille inventions,/ Orne, elève, embellit, agrandit toutes écloses.” [De um ar maior impõe a poesia épica./ Numa vasta narrativa de uma longa ação,/ Apóia-se pela fábula e vive pela ficção./ Aqui, para encantar-nos, tudo é posto em visão;/ Tudo toma um corpo, uma alma, um espírito, um rosto./ Cada virtude torna-se uma divindade/ (...) Assim, neste acervo de nobres ficções,/ O poeta se ocupa em mil invenções,/ Orna, eleva, embeleza, engrandece tudo que é pequeno.]. Cf. BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *L’art poétique*, 1694, Canto III, vv. 160-165; 173-176; Boileau salienta a relativa extensão do poema, a hipotipose, na personificação de todos os elementos naturais e, ainda, a necessidade do uso da mitologia, entendida como elemento maravilhoso, necessário a ornamentação.*

³⁴⁵ Cf. ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Op. cit., *Retórica*, cap. IX, p. 60.

³⁴⁶ Idem, p. 64.

³⁴⁷ Cf. FREIRE, Francisco José. Op. cit., p. 176. A memória, elemento fundamental de qualquer discurso, característica extremamente importante na arte retórica, para decorar os discursos a serem enunciados, na poesia épica, fica em segundo plano, sendo utilizada para auxiliar na invenção desses costumes de personagens, retomando os lugares-comuns ou *topoi* adequados ao decoro de cada um deles. No *Vila Rica*, a memória auxilia na invenção da sentença da fábula épica, buscando os *topoi* antigos da poesia de Teócrito, Virgílio e Lucano,

Os *costumes* são as propriedades atribuídas às diversas pessoas representadas no discurso. Existem bons e maus costumes. Os bons costumes, segundo Freire, são aquelas características dos agentes “em uma ação honesta e que procede de virtude”, independente da pessoa pintada ser boa ou má, pois o que importa no costume do personagem poético é a maneira perfeita representada pela enunciação da poesia³⁴⁸. Os maus costumes correspondem a ações que violam o princípio anterior: são contrários dos bons costumes. Os maus costumes procedem, portanto, do vício, gerando uma ação desonesta. A pintura dos costumes, bons e maus, também é exemplar no *Vila Rica*. Antônio de Albuquerque, herói épico, possui todos os seus costumes admiráveis e exemplares. Tem prudência, generosidade, piedade, e, sobretudo, sua virtude especial, o engenho, que lhe proporciona a capacidade de realizar discursos que convencem cabalmente os que ouvem.

A *sentença* nessa poesia significa frase, oração, ou seja, refere-se à forma de tudo que é dito pelos personagens. Tudo que é dito pelos personagens equivale ao conceito grego de *dianóia*, inteligência ou pensamento discursivo, ao passo que as sentenças que significam conceitos morais e instrutivos chamam-se *gnome*, ou conhecimento moral. Freire declara que a *sentença* não é muito usada pela epopéia, por não ser própria a quem narra, mas a quem representa³⁴⁹. No *Vila Rica*, a sentença dos personagens deve variar para que se ajuste aos costumes e afetos de cada personagem que aparece no episódio, diferenciando se for um velho, um escravo, um herói etc. Cada qual deve ter sua diferença reforçada na sua competente maneira de falar, seguindo a idéia de Horácio:

Fará muita diferença se fala um deus ou um herói; um velho acabado ou alguém ardente ainda pela juventude em flor; uma matrona poderosa ou uma nutriz solícita; um mercador viajante ou um lavrador de um pequeno sítio virente; alguém natural da Cólquida ou da Assíria; alguém criado em Tebas ou Argos³⁵⁰.

Assim, para escrever a fala do herói do gênero épico, o estilo será necessariamente proporcional à grandeza da matéria imitada, aplicando metáforas e hipotiposes como elocução dos efeitos deleitosos necessários à invenção e à disposição conveniente de um estilo sublime ou grave. Sua sentença é marcada, portanto, pela *gnome*, pela moralidade católica e fidelidade

particularizando-se porque precisou ser escrita pelo próprio poeta, inventada também, devido à precariedade do conhecimento da história das Minas Gerais na segunda metade do século XVIII.

³⁴⁸ FREIRE, Francisco José. Op. cit., [BMA], p. 228.

³⁴⁹ Cf. FREIRE, Francisco José. Op. cit., p. 177.

³⁵⁰ “Intererit multum, diuusne loquator na heros,/ matusque senex na adhuc florente iuuenta/ feruidus et matrona potens na sedula nutrix,/ mercatorne uagus cultorne uirentis agelli,/ Colchus na Assyrius, Thebis nutritus na Argis”. (Horácio. *Espitula ad Pisones*. vv. 114-118.); Cf. HORÁCIO. Op. cit., p. 16. Trad. TRINGALI, Dante. In: HORÁCIO. Op. cit., p. 29-30.

ao reino de Portugal, que torna forte o seu discurso, persuadindo todos que o ouvem:

*Mas eu ponho de parte os argumentos,
Que com substância igual os fundamentos
Fazem desta disputa assaz ligeira;
Seguiremos a máxima grosseira
Dos espíritos vis, que têm formado
Nestas Minas um corpo levantado?
Acaso um mesmo Rei nos não protege?
Uma só Lei a todos nos não rege?
Do tronco português não é que herdamos
O sangue de que as veias animamos?
(Vila Rica. Canto VII, vv. 123-129, grifo do autor.)*

Albuquerque argumenta a favor da Monarquia, demonstrando que a revolta é inspirada pelas forças diabólicas, que contrariam a Lei do Rei. A imagem do sangue que corre pelas veias coloca diante dos olhos de seu leitor discreto, em hipotipose, a descendência comum dos partidos envolvidos na disputa das Minas. Além disso, no plano enunciativo dos versos, percebemos o reforço da gravidade do discurso na sonoridade, pela aliteração dos fonemas consoantes nasais /m/ e /n/, da fricativa /s/ e da vibrante /r/; e pela assonância dos fonemas vogais abertos /a/ e /ε/, e fechados /o/ e /e/, produzindo o efeito da oscilação melódica. Tensão que expressa aplicação eficiente do discurso deliberativo, *vitupério* da desobediência ao Rei e *elogio* da Lei positiva do Império.

A sentença das personagens medianas, por sua vez, deve ser marcada no gênero épico por um modo de falar mediano, apropriado a um personagem “fácil e natural”. A maneira mediana significa o nível de sua subordinação no plano narrativo da obra. Entretanto, no poema de Cláudio, a mão de Glauceste épico pesa sobre o estilo dos personagens humildes, privilegiando o esplendor da linguagem polida e poética, em detrimento de uma linguagem mais simples. Assim, por exemplo, a índia Neágua coloca-se como uma humilde serva de Garcia, mas seu discurso demonstra um estilo belo, suplicando por ajuda na salvação de sua filha Aurora:

*Esse vizinho povo ao fogo, ao ferro
Abatei, destruí: pague o seu erro;
E alegre eu veja em vossa companhia
A vossa Aurora, que ao meu lado via.
(Vila Rica. Canto II, vv. 99-102.)*

Percebemos a grandeza da sentença da personagem na conjugação perfeita dos verbos, na regência bem empregada, nas anástrofes³⁵¹, no tratamento cerimonioso da segunda pessoa

³⁵¹ Desfazendo-se as inversões: (Garcia- vós) abatei e destruí esse povo a fogo e a ferro (para que) pague o seu erro e eu veja a vossa Aurora, que via ao meu lado, alegre em vossa companhia.

do plural, encomiástico, próprio da instrução de um serviçal cortesão, obviamente desconhecido dos índios habitantes das serras mineiras.

A *elocução* ou *dicção* trata da boa disposição das palavras expressas pela sentença, pela *dianóia* e pela *gnome*, o pensamento discursivo e o moral. As metáforas, as figuras, as agudezas e a harmonia do metro são elementos constitutivos da *elocução* ou *dicção*, que deve ser “elegante”, segundo o Livro II da *Poética* de Luzán. A epopéia, para despertar admiração, exige uma expressão “nobre, sublime e elegante”. Mas a elocução deverá ser mais “esclarecida e elegante” nas chamadas “partes ociosas” do poema, aquelas nas quais fala apenas o poeta narrador, sem a participação de nenhuma personagem.

Tasso enumera três tipos de estilos que podem ser utilizados na poesia: o estilo *magnífico* ou *sublime*, o *mediocre* e o *humilde*³⁵². Ele define o estilo ou elocução como as conexões entre as palavras do poema heróico, o modo e os conceitos formados pelas imagens e vozes da narrativa. Destes estilos, o sublime é o mais conveniente ao gênero épico por dois motivos. Em primeiro lugar, a composição da matéria tratada pelo gênero tem um caráter altíssimo, nobre, devendo também ser tratada, analogicamente, na forma de caráter mais elevado. Segundo, cada parte da obra é função do significado total; ou seja, o estilo elevado colabora para a construção da natureza alta ou sublime do gênero épico.

No estilo sublime, destaca-se o uso do maravilhoso, configurando uma parte dos costumes que contribui para a invenção do caráter sublime ou magnífico, conveniente à fábula heróica. Tasso defende que o estilo heróico deve ser um meio-termo entre a simplicidade da gravidade do discurso trágico e a vagueza florida do discurso lírico, excedendo estes dois pelo esplendor de uma majestade maravilhosa, ornada de maneira própria, provocando ilustre magnificência. O estilo sublime surge, portanto, da magnificência dos conceitos, do discurso e da composição versal do discurso. As imagens das coisas pintadas formam conceitos, que adquirem magnificência por tratar das grandes coisas. De Deus, do mundo, dos heróis, das batalhas etc. Para escrever sobre estas coisas, convém a aplicação das figuras retóricas à sentença, como a ampliação, a hipérbole, a prosopopéia etc. A elocução será sublime se o discurso não utilizar demasiadamente os termos comuns, mas comedidamente os chamados termos peregrinos, considerados como elementos estranhos ao uso vulgar da língua.

³⁵² Cf. TASSO, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*. Op. cit., loc. cit.; Para Minturno, as “virtudes” desejadas na elocução de uma narração épica serão a brevidade (*Brevità*), a clareza (*Chiarezza*), a verossimilhança (*Similitudine del vero*), a suavidade (*Soavità*) e a magnificência (*Magnificenza*). Cf. MINTURNO, Antonio. Op. cit. p. 22.

Observa-se também que o estilo pode ser *simples* ou *composto*, ou ainda variar nesses dois extremos. Simples é aquele em que uma voz representa apenas uma coisa. Compostos são os discursos em que múltiplas vozes representam várias coisas. A composição do discurso épico será sublime, se os versos usados forem capazes de acolher convenientemente a matéria heróica escolhida. Assim, Tasso explica que a oitava-rima é mais apropriada para o gênero³⁵³.

Luzán acrescenta que todas as partes descritas da epopéia inventadas pelo “engenho” e pela “fantasia” do poeta, através das “potências da alma”, devem ser guiadas em todos os passos e voltadas para a “discreta moderação de um juízo prudente e sábio”, no qual as “reflexões engenhosas”, as “imagens fantásticas”, de cujo meio e entendimento obtêm-se o deleite ou se aprende, no maravilhoso da matéria e no artifício de alguma verdade real ou verossímil, a descoberta ou a dissimulação honesta da verdade, como ferramentas para se conseguir a beleza e a doçura poéticas³⁵⁴. No *Vila Rica*, o episódio da Lenda de Blázimo, que combina engenho e fantasia, configura-se como inspiração profética da Providência divina, que influi ocultamente no ânimo de Bartolomeu Bueno, por meio da lenda, as intenções dos revoltados emboabas, como alegoria aguda da verdade:

Ouve Albuquerque o caso, e não ignora
Que alto mistério dissimula agora
Em suas vozes Bueno; tem previsto
Quanto o nome do Rei se vê malquistado
Entre os chefes do povo levantado;
(*Vila Rica*. Canto IX, vv. 379-383.)

Quanto à métrica aplicada na elocução, Minturno declara que o iambo era o constituinte dos versos gregos e latinos elevados, chamados de heróicos, apropriados à épica, mas não entra na questão da impossibilidade de realizar este verso nas línguas neolatinas³⁵⁵. Nesse sentido, a rima empregada também deve ser apropriada à matéria. A rima é como “um escravo que só faz obedecer”. O engenho deve habituar-se lentamente a procurar a rima conveniente para cada matéria escolhida, retomando a idéia horaciana do saber relacionado com o ato de bem escrever: “O saber é o princípio e a fonte de bem escrever”³⁵⁶. Criticando especialmente os poetas italianos como Petrarca, Bocácio, Maquiavel, Ariosto, Tasso etc., Boileau ensina que se deve evitar o excesso, a preciosidade ou afetação de “versos

³⁵³ Conforme nota René d’Hermie, pode-se resumir o costume da poética lida por Boileau por meio de suas palavras de “ser simples na arte, sublime sem orgulho, agradável sem dissimulação”, em oposição a um estilo “burlesco”, que enfatiza a preciosidade do engenho poético nas rimas, metáforas etc.

³⁵⁴ Cf. LUZÁN Y GURREA. Op. cit., loc. cit.

³⁵⁵ Cf. MINTURNO, Antonio. Op. cit., p. 3.

³⁵⁶ “Scribendi recte sapere este principium et fons”. Cf. HORATIUS FLACCUS, Quintus. “Ars Poética – Epistula ad Pisones”, op. cit., v. 309.

monstruosos”, ou seja, incomuns, singulares ou agudos, pois nem todos podem refazer o percurso do engenho do poeta ao inventá-los.

O verso heróico em oitava-rima produz o efeito sublime pela amplitude rítmica apropriada à natureza grave do assunto digno de ser cantado num poema épico. O poeta dispõe, nessa forma, de oito versos para acomodar uma sentença portadora de significação completa, possibilitando o discurso cuja pronúncia pode ser enriquecida com o uso dos tropos e figuras retóricas, como hipérbatos, metáforas, quiasmas e metonímias. Camões serve-se exemplarmente destes recursos, inventando uma epopéia espetacular: o espetáculo da cena ressaltado pelo sublime do estilo propõe ao leitor o exercício do engenho e a apreciação da arte. O equilíbrio da *mimesis* de *Os Lusíadas* é sólido, porque não tem a obrigação de conciliar linguagem idílica e gênero épico. Pelo contrário, o estilo soma-se com a agudeza para formar a experiência do verossímil.

A elocução do poema de Cláudio Manuel imprime tom laudatório, na aplicação dos versos decassílabos de rimas emparelhadas, que encena a glória da ação do herói de forma grandiosa. O estilo é, portanto, doce, grave e não-natural, pois é calculado e produzido com o rigor do entendimento na forma da agudeza. O estilo do *Vila Rica*, a princípio, não segue o tipo de versificação recomendado para o gênero, colocando-nos um problema: Se o estilo não é propriamente o recomendado para o épico, o que se efetiva portanto em sua forma?

O verso decassílabo com rima emparelhada, ora heróico, ora sáfico, usado no poema, reduz convenientemente a amplitude das possibilidades de enunciação, comparado ao estilo majestoso da oitava-rima. Com o mesmo verso, porém com estrutura estrófica diferente de Camões, Cláudio dispõe de uma sentença mais curta, limitada a dois versos, justificando a crítica da monotonia desse tipo de rima. Nesse sentido, um princípio notável da composição de Cláudio é o uso de quase apenas palavras paroxítonas para compor a rima, regra que excetua apenas o uso infrequente de monossílabos tônicos, o que leva o poeta a adotar soluções convencionadas, como rimar, muitas vezes, “glória” com “história”, “vitória” ou “memória”; ou ainda “ouro” com “tesouro” etc., produzindo associações de palavras, que se repetem sistematicamente e agregam idéias que se complementam. Devido à escolha de usar apenas de paroxítonas, compondo os chamados versos graves, também se nota a abundância de ditongos crescentes nas rimas, especialmente o ditongo /-ya/, e a virtual inexistência de ditongos decrescentes, limitados a algumas rimas feitas com monossílabos tônicos: “De ti, ó Rei, das tuas mãos só fio/ Romper o seio do empolado Rio.” (*Vila Rica*. Canto VIII, vv. 225-

226.). Em geral, os versos terminam sempre num *crescendo*, seguido de uma fraca cadência³⁵⁷, proporcionada pela sílaba átona final, que não é contada como poética.

A falta de uma *editio princeps*, finalizada pelo poeta, é por vezes prejudicial para a análise do poema, como por exemplo, nos versos: “Pouco mais de três léguas em distância/ Deste sítio me via, quando a instâncias” (*Vila Rica*. Canto III, vv. 17-18.). Aqui, o plural do segundo verso rima imperfeitamente com o singular do primeiro para o rigor de um épico. Se Glauceste Satúrnio tivesse dedicado mais tempo ao poema ou à sua publicação, talvez essa rima fosse mais afinada.

Além desse fator filológico a ser considerado, Cláudio não tem a menor hesitação em fazer uso constante de rimas toantes, consideradas inapropriadas para o estilo sublime do épico. Dessa forma, o ritmo obtém uma “concisão dinâmica”³⁵⁸, na oscilação cambiante entre a *res* e *verba*, permitindo a distribuição da sentença no número de versos que convém à matéria de cada episódio narrado.

Cláudio sabia compor versos em oitava-rima, como prova o seu *Canto Heróico*³⁵⁹. O autor elege, portanto, por opção e não por suposta incompetência, a rima emparelhada na sua épica. Agudamente, para escapar da monotonia, o poeta emprega como regra de composição o contínuo encavalgamento, “encabalgamiento” ou “enjambement”, com que a pausa do verso não coincide com a pausa sintática de cada sentença. Assim, podemos justificar o uso da rima. O poeta não está limitado pela estrofe de oito versos para a enunciação de sua sentença: deve inventar cada estrofe segundo o ajuntamento do número de versos que quiser, inclusive com o número ímpar de versos, provocando encavalgamento rímico entre estrofes. Este último recurso seria extremamente interessante na troca de vozes, caso o épico fosse declamado por diversos cantores. A busca de outra forma, não-convencional, para a invenção épica desloca o ponto de vista do leitor discreto de ler a matéria histórica como exclusiva continuação para o entendimento de um novo uso da proposta antiga.

Assim, o poema não apresenta estrutura estrófica plana e regular, possibilitando a hipótese de que a estrutura está relacionada intimamente com a geografia encenada, implicando, inclusive, a fragmentação da estrutura episódica. Para entendermos a engenhosidade do poeta, devemos ter em mente a relação de proporção entre a natureza

³⁵⁷ No seu sentido musical de *cadenza*, descida de tom.

³⁵⁸ A propósito dessa “concisão dinâmica” do verso decassílabo veja: OLIVA NETO, João Ângelo. “Bocage e a tradução poética no século XVIII”. In: OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. De Bocage. São Paulo: Hedra, 2000, p. 25-26.

³⁵⁹ COSTA, Cláudio Manuel da. “Canto Heróico”. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). Op. cit. p. 479-486.

desfaz momentaneamente o encavalgamento, produzindo um efeito de suspensão e variação, ressaltando a qualidade do “clima estranho”, citado no verso nove. A sequência é retomada, mas encontra uma nova mudança no verso doze, que opera como uma pausa que demarca o final da invocação realizada.

Além de se considerar o encavalgamento, constata-se também que muitos dos versos do *Vila Rica* podem ser lidos como senários iâmbicos, metro latino de seis pés, cada um com acento rítmico próprio, como os decassílabos dos sonetos de Cláudio, como demonstra Lopes:

O decassílabo remonta ao senário iâmbico clássico, metro de seis pés, cada um dos quais dotado do seu próprio acento rítmico. Na poética clássica, cada pé (u -) podia dividir-se em dois semipés (u : -), um dos quais funcionava como o lugar da *arsis* (acento correspondente ao movimento de elevação da mão no solfejo, e que se notará Δ), funcionando o outro como o lugar do acento da *thesis* (ou *icto*; no solfejo, a batida da mão para baixo, aqui transcrita ∇)³⁶¹.

Aplicando essa análise nos quatro primeiros versos, considerando as sílabas tônicas como longas, as átonas pretônicas e postônicas como breves e, finalmente, a todas as outras sílabas átonas que precedem ou antecedem pretônicas e postônicas como longas, obtemos o seguinte esquema:

v.1:

Cante		mos Mu		sa, a fun		dação		primei		ra
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
△	▼	△	▼	△	▼	△	▼	△	▼	
u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	

v. 2:

Da	Ca	pital	das	Mi	nas, on	de inte	ra		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
$\triangle$	∇	$\triangle$	∇	$\triangle$	∇	$\triangle$	∇	$\triangle$	∇
u	-	u	-	u	-	u	-	u	-

v.3:

Se guar		da ain		da e vi		ve in da a		memó		ria
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
△	▼	△	▼	△	▼	▼	△	△	▼	
u	-	u	-	u	-	-	u	u	-	

v.4:

Que en che		de aplau		so de Al		buquer		Que a histó		ria
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
▼	△	△	▼	△	▼	△	▼	△	▼	
-	u	u	-	u	-	u	-	u	-	

Esquema 2. Separação dos pés dos quatro primeiros versos.

³⁶¹ LOPES, Edward. Op. cit., p. 171.

O primeiro verso é decassílabo sáfico e o segundo é decassílabo heróico, porém ambos simulam senários iâmbicos puros, seguindo o sistema proposto por Lopes. O terceiro verso é um decassílabo heróico, modificando o quarto pé de iambo para troqueu, com a necessária sinérese das sílabas “-ve” e “in-”, causando uma pausa no ritmo lido até ali, preparando o caminho do quarto verso, que, por isso fica destacado no poema. Observa-se também que a aférese de “ainda” em “inda” é um procedimento repetitivo nos versos, no caso do terceiro, essa aférese é o que possibilita a sinérese de “-ve” com “in-”. O quarto verso é sáfico, com o primeiro pé impuro, troqueu, marcando o verso como o final da seqüência de uma estrutura sintática completa. Neste último verso, é notável a dificuldade para juntar todas as sílabas dentro do esquema decassílabo, se consideramos que o poeta não errou em sua conta, deve-se propor que a sinérese torna-se uma regra de composição dos pés, com a nona sílaba forçada em um “tritongo” inexistente na língua portuguesa, ou seja, na amarração de: “-que a his”, obtemos /kyaís/, duas semivogais seguidas por uma vogal, com o fonema da preposição “a” realizado à maneira portuguesa; ou podemos pensar ainda numa crase ocasionada pela síncope da preposição “a”, formando /kís/, deixando a dúvida de entender porque o poeta não teria omitido a preposição. A resposta parece simples: omitindo a preposição, o verso ficaria com a sintaxe imperfeita. Para entender esse verso ainda precisamos, portanto, de mais análise e reflexão, considerando ainda, a ausência até hoje de revisão do poema para impressão. É compreensível que uma crítica empenhada em juntar diversos autores e obras não teria tanto tempo para se dedicar à leitura de apenas um verso em circunstâncias tão adversas. Como se observa, seguindo o procedimento analítico de Lopes, o poeta não se prende ao esquema iâmbico puro, variando o ritmo dos iambs com troqueus: encontramos de fato os versos decassílabos, mas eles são ora heróicos com acentuação tônica na 6.a e 10.a sílabas; ora sáficos, com acentuação na 4.a, 8.a e 10.a sílabas, à maneira camoniana, e também com outros ritmos, como o uso do decassílabo francês (v.10), com acentuação na 5.a, na 7.a e na 10.a sílaba, variando bastante. Considerando a perfeição da forma épica, os versos de Cláudio destoam, por não serem simétricos e uniformes. Pelo ponto de vista do engessamento das fórmulas modelares, pensando com Voltaire, *Vila Rica* é um grande poema, pela liberdade de versificação. Seguindo a métrica latina proposta por Edward Lopes, o poeta inventa versos exponenciais, que variam o ritmo de acordo com sua importância significativa. Até onde o poeta o previra no poema como um todo é um mistério que dificilmente poderá ser decifrado com exatidão. Podemos representar graficamente essa melodia dos decassílabos do poema em

diagramas³⁶², escandindo os versos e posicionando cada sílaba poética de acordo com sua respectiva tonicidade, considerando-se ainda o encavalgamento:

Diagrama 1. Verso 1 – decassílabo sáfico com encavalgamento.

Diagrama 2. Verso 2 – decassílabo heróico com encavalgamento.

Diagrama 3. Verso 3 – decassílabo heróico com encavalgamento.

Diagrama 4. Verso 4 – decassílabo sáfico com encavalgamento.

As curvas obtidas na análise gráfica dos quatro primeiros versos apenas ilustram uma grande variação rítmica, como elemento melódico imposto pelo poeta na execução da

³⁶² Nos diagramas aqui utilizados, o traço mais escuro indica a quebra gerada pelo encavalgamento. Os diagramas aqui apresentados não pretendem restaurar rigorosamente a suposta melodia musical do poema, mas apenas evidenciar que é possível fazê-lo. Não pretendo aqui fazer uma análise semiótica precisa da simultaneidade descritiva do plano da expressão com o plano do conteúdo, à luz das idéias de Hjelmslev, como fazem com bastante competência Lopes e Tatit. Cf. LOPES, Ivã Carlos e TATIT, Luiz. Ordem e Desordem em “Fora da Ordem”. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 4-5, p. 86-107, 2004.

disposição do estilo. Dessa forma, cada verso pode ser dividido em dois hemistíquios pelo seu encavalgamento, compondo o tom entrecortado na pronúncia adequada dos versos. É necessário que se avalie melhor, num trabalho de mais profundidade, esse aspecto intrigante do ritmo, que propõe sempre um movimento de oscilação e variação muito efetivas. O diagrama apenas auxilia numa leitura mais provável do ritmo. Registre-se apenas que esse ritmo variado acolhe bem a natureza dualista mimetizada por Glaucete Saturnio, bem como o tom encomiástico, que projeta a louvação memorialística de Albuquerque.

Observando a distribuição da tonicidade dos hemistíquios, nas duas primeiras estrofes do Canto I (vv. 1-12), podemos obter o seguinte ritmo, atribuindo um tempo para cada sílaba tônica, agregando-as de acordo com as pausas de encavalgamento: 1-2/ 2-1/ 1-2/ 1-2// 2-1/ 2-1/ 2-1/ 2-1/ 3/1-2/ 2-1/3. No exercício da pronúncia³⁶³, o poema adquire uma eficácia poética inesperada e imprevista pela sua crítica. Cláudio não imita, nessa estrutura estrófica, nenhum de seus modelos épicos; fazendo isso, emula a todos, inventando seu próprio sistema de fragmentação estrófica, produzindo um ritmo a ser decifrado. Encontramos o desvelo de seu artifício, como num algoritmo muito preciso. O mais importante não é o compasso monótono do verso decassílabo e sim o encavalgamento, com seus inúmeros metaplasmos. Seus versos exigem uma leitura atravessada, uma pronúncia enviesada, no “movimento do sentido e da imagem ao longo desse compasso”, como disse Octávio Paz³⁶⁴. Em resumo, seus versos foram moldados para serem cantados e dramatizados. Apesar da extensão dos cantos, podem ser adaptados à estrutura melódica de uma ópera, selecionando-se os versos principais, hipótese reforçada pelos outros poemas cantados de Cláudio. Fica aberta a possibilidade de uma leitura musicada dos versos. Podemos agora compreender o sentido atribuído às últimas palavras de Albuquerque no poema: num ritmo próprio para a representação de uma verdade histórica, ressalta a importância da Capitania de Minas Gerais, observando a melodia e a dramaticidade da cena como movimento calculado que a exalta:

³⁶³ Sobre a pronúncia, a *Retórica a Herênio* diz que: “*Pronuntiatio est vocis, vultus, gestus moderatio cum venustate.*” [A Pronúncia é composta pelas vozes, fisionomias e por gestos moderados com graciosidade.]; Cf. DE RATIONE *Dicendi ad C. Herennium* [RHETORICA *ad Herenium*]. With an english translation by Harry Caplan. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press/ London: William Heinemann, 1989, p. 6-7 (Edição bilingüe: Latim; Inglês).

³⁶⁴ “O ritmo é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso”. Cf. PAZ, Octávio. Apud. OLIVA NETO, João Ângelo. Op. cit., p. 300.

Desta arte entrando// vai na Régia sala,
 Senta-se, mede a todos,// e assim fala:
 Felizes vós,// feliz também eu devo
 Chamar-me neste dia,// pois que escrevo
 Com letras de ouro o meu,// e o nome vosso.
 Entre as vitórias e entre as palmas posso
 Seguro descansar:// enfim caída
 Vejo de todo// a rebeldia erguida,
 E vassalos de um Rei,// que mais vos ama,
 Buscais acreditar a vossa fama
 Com o dote imortal,// que a Nação preza,
 De uma fidelidade portuguesa
 De meus antecessores longe o susto;
 Goze-se a doce paz,// e um trato justo
 De amizade e de fê,// de hoje em diante
 Acabe de apagar o delirante,
 Fanático discurso,// que inda excita
 De algum vassalo a dor;// não se limita
 O Régio Braço:// a todos se dilata,
 A todos favorece,// acolhe, e trata
 Sem outra distinção mais// do que aquela
 Que demanda a virtude ilustre e bela.
 (Vila Rica. Canto X, vv. 91-112, grifo do autor.)

Nesse sentido, Cláudio não seguiu exatamente o procedimento de *La Henriade*, que possui a mesma estrutura de rima, mas tem uma variação estrófica bem diferente, menos fragmentada, que utiliza quase sempre estrofes grandes. Configura uma pronúncia mais simples, com orações curtas, evitando a subordinação excessiva das orações entre os versos, respeitando, no possível, os limites das rimas pareadas para a composição das sentenças. Além disso, Voltaire usa moderadamente o recurso do encavalamento. O estilo de *La Henriade* é mais do tipo seco e ático que doce. Prezando mais clareza e simplicidade, os versos fluem com facilidade e ficam mais soltos, leves e claros para o entendimento do leitor:

Eu te imploro hoje severa verdade,
 derrama sobre meus escritos tua força e tua clareza.
 Que os ouvidos dos reis se acostumem a te entender.
 Cabe a ti anunciar isso àqueles que devem saber.
 Cabe a ti mostrar aos olhos das nações,
 os efeitos culpados das suas divisões³⁶⁵

Observa-se também que quase não existem dísticos em *La Henriade*, pois nela podemos notar certa ordem, um *principium* de repetição. Por exemplo, os cantos começam sempre com uma estrofe de seis versos, seguida quase que por um conjunto compacto de versos até o final de cada canto. Em *La Henriade*, quase não se vê a pausa estrófica,

³⁶⁵ “Je t’implore aujourd’huy severe vérité,/ Répans sur mës écrits ta force & ta clarté./ Que l’oreille des Rois s’accoutume à t’entendre./ C’est à toi d’annoncer ce qu’ils doivent apprendre./ C’est à toy de montrer aux yeux des nations,/ Les coupables effets de leurs divisions.” (*La Henriade*. Canto I, vv. 7-12.).

aproximando-se o poema da estrutura dos cantos da *Farsália*, que apresenta uma seqüência ininterrupta de versos, conforme a métrica latina.

Em contraposição a essa linearidade de Voltaire, que lembra a versificação latina, a particularidade do estilo do *Vila Rica* reside no encavalamento que altera a pronúncia, aferindo ao texto um movimento de leitura oblíqua, mutável, sem deixar de ser condicionada à gravidade do gênero. Isto leva à suposição de que o *Vila Rica* foi composto para ser recitado em voz alta, não para ser lido no silêncio de uma mesa de biblioteca, de preferência cantado, e mesmo representado, embora a melodia não constitua elemento mimético recomendado para a epopéia desde a *Poética*, de Aristóteles.

3.4. As partes da epopéia

A *disposição* da matéria da epopéia, acompanhando a *Arte Poética* de Freire, estrutura qualquer poema épico em seis partes, a saber: *Título, Proposição, Invocação e Narração*, que são as partes “necessárias”; e *Dedicação e o Epílogo*, que são partes “não precisas”.³⁶⁶ Cada uma dessas partes terá a sua função específica no poema épico, sendo suas propriedades adequadas ao decoro do gênero e ao bom juízo³⁶⁷.

O *título* do poema épico pode “derivar” tanto do lugar onde ocorre a ação do poema, como do sujeito que desempenha esta ação: “Uns o derivarão do herói, outros do lugar”³⁶⁸. O título deverá apresentar duas “qualidades especiais”:

Para a bondade do título poético devem concorrer duas qualidades especiais, que são, como dizem muitos autores, Amabilidade e Gravidade. A amabilidade consiste em que não seja de som áspero, de composição extravagante, e de grandeza tediosa; e a gravidade, em que se afaste do uso da prosa. (...) Quanto mais simples for o título, mais grave, e magistral será³⁶⁹.

A amabilidade regula a sonoridade do título, evitando títulos demasiadamente grandes, que não possuem ritmo e podem ser difíceis de ser lembrados. A gravidade consiste na simplicidade do título, que deve se afastar do uso corriqueiro da prosa, escolhendo uma ou

³⁶⁶ Cf. FREIRE, Francisco José. Op. cit., p. 186.

³⁶⁷ Lúzan, no capítulo X, do Livro IV de sua *Arte Poética*, trata das partes de quantidade do poema épico. Há partes necessárias, essenciais e outras partes facultativas. As partes necessárias são *a proposição, a invocação e a narração*. As partes facultativas são *a dedicação e o epílogo*. Quanto ao *título*, Luzán o considera um elemento separado dessa classificação.

³⁶⁸ FREIRE, Francisco José. Op. cit., p. 186.

³⁶⁹ Idem, p. 187.

duas palavras, capazes de sintetizar a história de uma grande ação. A invenção do título é uma prática variada entre os poetas. Alguns o retiraram do nome do lugar onde aconteceu a ação principal do poema, como a *Iliada*, a *Farsália*, a *Mexicana*, a *Araucana* etc.; outros derivam este do nome do herói que pratica essa ação, como a *Odisséia*, a *Eneida*, a *Dragontea* etc. Os poetas mais modernos³⁷⁰ também tiram o título do assunto ou ação da fábula heróica ou do caráter do herói, como a *Jerusalém Libertada*, a *Jerusalém Conquistada*, a *Invenção da Cruz*, o *Orlando Furioso* etc.

O título deve remeter imediatamente ao objeto ou ao herói do poema. O título do poema de Cláudio segue aos preceitos de invenção poética convencionados de Minturno a Freire, podendo derivar do nome do herói ou do nome do lugar onde ocorre a ação épica. *Vila Rica* “deriva” seu título obviamente do nome do lugar onde se dá a ação. A escolha do poeta talvez se deva ao fato de ser difícil “derivar”, a partir do nome do herói do poema, Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho, um título com amabilidade e gravidade; ou talvez porque Glauceste Satúrnio quer destacar o lugar e não o autor da ação emulada.

O título representa, na épica de Cláudio, o espaço principal, ponto onde acontece a peripécia, a transformação. Espaço que figura no poema como o lugar onde Albuquerque atinge a sua glória, como herói portador da *perfecta eloquentia*, pois seu engenho é dotado da clareza (*perspicuitas*) necessária para a finalidade política da sua ação na instituição teológico-política da *res publica*.

Historicamente, Vila Rica de Albuquerque será apenas uma cidade fundada pelo Governador na sua empresa de pacificação das Minas Gerais, pois na sua viagem empírica ainda desconhece a importância central que assumirá a cidade na extração do ouro. É notável ainda a abreviação do nome completo da cidade, tornando o título mais “grave”, conforme o entendimento de Francisco José Freire. O título é “amável”, na medida em que representa a terra de nascimento do poeta, entendida com “pátria”, que se configura como uma extensão do reino de Portugal. Assim, ao escolher “Vila Rica” como título de seu poema épico, o poeta reconhece a condição econômica desta como a contemporânea capital das Minas, a mais importante das cidades coloniais de Portugal.

A *proposição* forma a primeira parte propriamente dita do poema épico, onde é apresentado o assunto, a ação heróica, de que tratará a epopéia. Candido Lusitano estabelece três condições que a proposição deverá seguir para ser considerada “perfeita”: “que nela se

³⁷⁰ O termo “moderno” aqui se refere aos poetas contemporâneos ao século XVIII.

não use de palavras pomposas, e de estilo inchado (...) que a tal proposição se acrescente alguma coisa, da qual resulte glória, e elogio a alguma nação, e se capte a graça de algum Príncipe (...) e que na proposição se não dê notícia de episódio algum”³⁷¹. A proposição é a primeira parte necessária da quantidade. Nela, o poeta deve deixar claro qual será a matéria a ser tratada na fábula épica, assim como quem será o herói principal e a divindade ou divindades que estarão na ação narrada. Desde o início, o leitor deve ser informado da substância do que será lido como caráter principal do herói épico e da divindade que participa da ação. A proposição deve ser breve, de poucos versos, conveniente ao estilo do gênero épico, a fim de evitar “afetação” pelo excesso, considerado defeito.

A proposição no *Vila Rica* centra-se nos versos 1 a 4. Além de englobar a primeira invocação, apresenta-nos a ação heróica do poema: a “fundação primeira da Capital das Minas”, para celebrar a sua memória:

Cantemos, Musa, a fundação primeira
Da Capital das Minas, onde inteira
Se guarda ainda, e vive inda a memória
Que enche de aplauso de Albuquerque a história.
(*Vila Rica*. Canto I, vv.1-4.)

Essa proposição do poema de Cláudio respeita os três preceitos de perfeição listados por Freire: Não apresenta palavras “pomposas”; glorifica-se a nação das “Minas” pelo “príncipe”, o Governador Albuquerque; e não se nota “notícia” de nenhum episódio. É uma proposição breve, que acentua a sua própria gravidade.

Na proposição declara-se a ação heróica e o respectivo herói, donde podemos afirmar que o herói do poema é Antônio de Albuquerque e o personagem de Garcia Rodrigo Pais fica em segundo plano na implexão da obra. A *fábula heróica* dessa ação é entendida como uma imitação icástica, exercício daquilo que é particular, pois trata do fato histórico de um “General” que “pacificou um Povo rebelde”, instaurando a “Real autoridade”, confirmada e declarada desde o *Prólogo* do poema:

Mas dou-te, que eu te ofereça mais que uma composição em metro, para fazer ver o distinto merecimento de um General que tão prudentemente pacificou um Povo rebelde, que seguiu a Real Autoridade e que estabeleceu e firmou, entre as diferentes emulações de uns e outros Vassallos desunidos, os interesses que se deviam aos Soberanos Príncipes de Portugal³⁷².

A finalidade icástica da ação heróica é “pacificar um povo rebelde”. Numa concepção de guerra civil exemplar, tal propósito é decorrente “ou da pouca idade do Príncipe, ou de sua

³⁷¹ FREIRE, Francisco José. Op. cit., p. 190-191.

³⁷² COSTA, Cláudio Manuel da. “Prólogo”. Op. cit., p. 359.

incapacidade”³⁷³. No Estado do Brasil, entretanto, não se aplica esta idéia, pois a guerra procede da falta de reconhecimento do poder da autoridade local, subordinada à de Portugal, de conter os conflitos. A solução da guerra deve passar por uma confirmação da Fé na religião, contrária aos “tumultos civis”³⁷⁴.

Podemos considerar os versos 5 a 12 do Canto I como parte da proposição, na medida em que definem os costumes admiráveis do herói: “Por que leve o meu Canto ao clima estranho/ claro Herói, que sigo e que acompanho:/ Faze vizinho ao Tejo, enfim, que eu veja/ cheias as Ninfas de amorosa inveja.” (*Vila Rica*. Canto I, vv. 9-12.). O herói é um homem “claro”, ou seja, esclarecido como pessoa que conhece a verdade, pois a verdade é uma luz a que nada pode resistir.

Depois da proposição, segue a *invocação*. O poeta solicita a inspiração e ajuda a uma divindade ou sua licença poética para executar o poema. Em Homero, essa divindade é sempre a musa Calíope³⁷⁵. A *invocação* é parte obrigatória e vem convencionalmente logo após a proposição, ou dentro desta, “que é uma súplica, que o poeta faz às Musas, ou a alguma divindade, para que o inspirem, e socorram na obra, que pretende cantar”. No caso do poeta católico, convém que não invoque as divindades pagãs, mas o maravilhoso cristão, como a Santa Cruz, a Virgem Maria³⁷⁶, os Anjos, o Espírito Santo ou mesmo Jesus Cristo, como no *Caramuru*, do Frei Santa Rita Durão:

³⁷³ MENESES, Sebastião César de. Op. cit., p. 119.

³⁷⁴ Idem, p. 120

³⁷⁵ As musas são as divindades nascidas de Zeus (poder) e Mnemósine (memória). Para comemorar a vitória sobre os gigantes, criando seres capazes de celebrar condignamente a vitória, Zeus une-se durante nove noites à deusa Mnemósine. Esta dá a luz a nove belas moças, as musas. De acordo com o mitologema, as musas habitam a Piéria, próxima ao Olimpo (Tessália), e o monte Hélicon (Beócia). Mas estão sempre no Olimpo, juntas com os deuses. Ficam também às vezes no monte Parnaso (Fócida), onde fazem parte do cortejo de Apolo. Eram cultuadas principalmente na Piéria e no monte Hélicon, daí os freqüentes epítetos de Musas Piéricas ou Helicônias. Seus nomes são Clio, Euterpe, Tália, Melpômene, Terpsícore, Erato, Polímnia, Urânia e Calíope (Κλειώ, Εὐτέρπη, Θάλεια, Μελπομένη, Τερψιχόρη, Ἑράτω, Πολύμνια, Ὀυρανίη, Καλλιόπη). Cada musa é responsável por uma arte e possui objetos ou atributos que a caracteriza. Clio é a musa da história e seus atributos são os livros e rolos; Tália é a musa da comédia e seu atributo é a máscara teatral cômica; Erato é a musa da poesia amorosa e seus atributos são a declamação, a lira e a cítara; Euterpe é a musa da música e seu atributo é a flauta; Polímnia é a musa dos hinos e da poesia lírica e seu atributo é a meditação; Calíope é a musa da epopéia e da eloquência e seus atributos são o estilete e tabuinhas; Terpsícore é a musa da dança e do canto e seu atributo é a lira; Urânia é a musa da astronomia e seus atributos são o globo e o compasso; finalmente, Melpômene é a musa da tragédia e seu atributo é a máscara teatral trágica. Seus nomes podem ser traduzidos pelas seguintes significações, respectivamente: “Glória”, “Alegria”, “Festa”, “Dançarina”, “Alegria-coro”, “Amorosa”, “Hinária”, “Celeste” e “Belavoz”. Calíope tem preeminência sobre todas as demais musas. Ela é a musa evidente da epopéia. Cf. Ribeiro Jr., Wilson A. *A lenda das musas, personificações míticas do pensamento*. Disponível em: <<http://www.warj.med.br/txt/musas.asp>>. Acesso em: 06 nov. 05.

³⁷⁶ Na *Jerusalém Libertada*, Tasso demonstra ser um poeta católico exemplar ao invocar a Virgem Maria, pedindo perdão pelo uso dos ornamentos (*fregi*) em conjunto com a verdade (*vero*) da história; Cf. TASSO, Torquato. *Gerusalemme liberata*. Op. cit., volume primo, p. 3-4. (Canto Primo, 2, 1-8).

Santo Esplendor, que do grão Padre manas
 Ao seio intacto de uma Virgem bela;
 Se da enchente de luzes soberanas
 Tudo dispensas pela mãe donzela,
 Tudo (grão caso!) a pura luz revela;
 Faze que em ti comece e em ti conclua
 Esta grande obra, que por fim foi tua³⁷⁷.
 (*Caramuru*. Canto I, est. II.)

Para Luzán, a musa invocada é apenas uma “divindade alegórica”, que representa o gênio e o entusiasmo da poesia, da fantasia, do engenho e das outras qualidades de um “perfeito poeta”. Pedir a ajuda da musa é desejar todas essas qualidades, com o objetivo de “desempenhar com acerto e felicidade o assunto de seu poema”³⁷⁸.

Os poetas invocam a divindade mais apropriada ao assunto do seu poema. Por isso, Virgílio invoca as “divindades campestres” da agricultura para a sua obra *Geórgicas*. Mas Tasso, como bom poeta católico, invoca a musa celestial, ou seja, invoca implicitamente a Virgem Maria. Do mesmo modo, o poeta Francisco Lope de Zárate, no seu poema *La Invención de la Cruz*, invoca a inspiração da própria Santa Cruz. A invocação pode aparecer não apenas no início do poema, mas em outras partes da composição, sempre que se refere a um fato “muito extraordinário”, creditando o mérito de cantá-lo à divindade.

Convencionalmente, todo poema épico começa pela invocação. Lembrando Luzán, a solicitação da inspiração de uma “divindade alegórica” ou “máquina” é necessária para o poema épico. Podemos dizer que no *Vila Rica* há duas “invocações” iniciais. A primeira se dá logo no primeiro verso, dentro da proposição, onde o poeta convida sua “Musa” a cantar a “fundação primeira”: “Cantemos, Musa, a fundação primeira” (*Vila Rica*. Canto I, v.1).

Essa primeira invocação é feita à divindade alegórica clássica, Calíope. É notável que o poeta tenha utilizado o verbo na primeira pessoa do plural. Se procurarmos nas epopéias aquelas que adotaram a mesma solução, vamos inevitavelmente encontrar a *Farsália*: “Guerras mais que civis *cantamos*”³⁷⁹. Basílio da Gama adota solução semelhante, que também usa a primeira pessoa do plural, mas não aparece o usual verbo “cantar”, e sim “honrar”: “MUSA, *honremos* o Herói que o povo rude/ subjugou do Uruguai,...”³⁸⁰.

A invocação do *Vila Rica* difere também de *La Henriade*, que invoca a divindade

³⁷⁷ DURÃO, Santa Rita. *Caramuru*: Poema Épico do Descobrimento da Bahia. [1781]. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 17.

³⁷⁸ Cf. LUZÁN Y GURREA, Ignacio de. Op. cit., loc. cit.

³⁷⁹ Cf. LUCANO. *Farsalia*. Op. cit., Canto I, v.1, p. 72, grifo nosso.

³⁸⁰ GAMA, Basílio da. *O Uruguai*. [1769]. 3.a ed. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 21.

alegórica da verdade: “Eu te imploro hoje severa verdade”³⁸¹. Assim, pode-se dizer que Cláudio está emulando Lucano nesse procedimento, não seguindo o preceito de Francisco José Freire, que defende o uso exclusivo do maravilhoso cristão. Na segunda invocação, o poeta pede inspiração ao Ribeirão do Carmo, o “pátrio Ribeirão”, para a elaboração de um “épico transporte”:

Tu, pátrio Ribeirão, que em outra idade
Deste assunto a meu verso, na igualdade
De um épico transporte, hoje me inspira
Mais digno influxo, porque entoe a Lira,
Por que leve o meu Canto ao clima estranho
O claro herói, que sigo e que acompanho:

Faze vizinho ao Tejo, enfim, que eu veja
Cheias as Ninfas de amorosa inveja.
(*Vila Rica*. Canto I, vv. 5-12.)

O pátrio Ribeirão já dera assunto ao verso do poeta na *Fábula do Ribeirão do Carmo*, composição lírica, na qual se inventa uma origem mítica ao Ribeirão do Carmo, como na *Fábula do Mondego*, de Sá de Miranda³⁸². Nessa segunda invocação, Cláudio Manuel produz uma alegoria notável. Nesses versos, o termo “clima estranho” não pode se referir apenas ao lugar geográfico de localização do Tejo, comparando o Ribeirão do Carmo com o Tejo, mas também ao “clima estranho” do gênero épico em relação aos versos líricos. No caso, a ambivalência do estilo é percebida, efeito de composição da emulação do gênero lírico na invenção do gênero épico. Esta segunda invocação do *Vila Rica* é incomum ao épico, pois invoca-se um elemento da natureza. O Ribeirão do Carmo é personificado, tornando-se uma “divindade alegórica” equivalente à musa da poesia épica, Calíope.

A invocação dupla nos diz que nesse poema não é mais apenas Calíope que canta, mas também o próprio poeta, inspirado pelo “influxo” das águas do Ribeirão do Carmo. O poeta prenuncia, desta maneira, como será a invenção de sua dicção ou estilo. Espera-se que o efeito do sublime causado pelo verso épico seja marcado pela presença da natureza (*Natura*) que se revela, deixando sua marca própria na enunciação.

A *dedicação* é uma parte considerada optativa e apenas se observa que “não seja tal, que escandalize os ouvidos pios, parecendo invocação”³⁸³, consagrando a memória da obra a alguém notável ou “protetor”. A dedicação é usada frequentemente em toda a poesia realizada no século XVIII, pois realiza o encômio de um cavalheiro ou uma dama ilustre, reafirmando o

³⁸¹ “Je t’implore aujourd’huy sévère vérité”; Cf. VOLTAIRE. *La Henriade*. Op. cit., Chant Premier, v.7, p. 2.

³⁸² Cf. AGUIAR, Melânia Silva de et al. Op. cit., nota 121, p. 1058.

³⁸³ Idem, p. 204.

sistema hierárquico da sociedade monárquica, na qual o favor da nobreza, do Rei e da Igreja é fundamental para que a obra seja aceita para publicação sem causar problemas ao seu autor. Por isso, o poeta deve, na sua dedicação, assumir de fato a finalidade prática da promoção social, da conquista de cargos políticos e administrativos. Luzán esclarece que esta prática contemporânea é também comum entre os poetas antigos e modernos: Virgílio dedica as *Geórgicas* a Mecenas³⁸⁴, Gabriel Lasso dedica sua *Mexicana* ao Marquês del Valle, entre outros exemplos. A terceira estrofe do Canto I, versos 13 ao 20, constitui a dedicação do poema de Cláudio ao Conde de Bobadela, José Antônio Freire de Andrada, Governador Interino da Capitania de Minas Gerais, de 1752 a 1761:

E vós, honra da Pátria, glória bela
Da Casa e do Solar de Bobadela,
Conde feliz, em cujo ilustre peito
Da alta virtude respeitando o efeito,
O Irmão defunto reviver admiro:
Afável permiti que eu tente o giro
Das minhas asas pela glória vossa,
E entre a série de Heróis louvar-vos possa.
(*Vila Rica*. Canto I, vv. 13-20.)

Novamente, é seguido o preceito da *Arte Poética* de Freire e não se nota nada que “escandalize os ouvidos pios” ou alguma forma de invocação. O “Irmão Defunto”, conforme a nota 3 do poema, é Gomes Freire de Andrada, o primeiro Conde de Bobadela, falecido em 1763, dez anos antes da data de término do poema. Além dessa dedicatória integrada no épico, Cláudio antecede o poema de uma *Carta Dedicatória*, justificando a sua escolha da autoridade homenageada:

Ilmo. e Exmo. Sr.,
Depois de haver escrito o meu Poema da fundação de Vila Rica, Capital das Minas Gerais, minha Pátria, a quem o deveria eu dedicar mais que a V.Exa.? Há muito que ansiosamente solicito dar ao Mundo um testemunho de agradecimento aos benefícios que tenho recebido da Excelentíssima Casa de Bobadela: este me persuado que o pode ser, se não pelo mais completo, ao menos pelo mais puro: a idade que o ler confessará ingenuamente que não obrou a lisonja, aonde sobressai a verdade. (...) Quem ignora que por quase trinta anos descansaram com felicidade nas mãos dos Exmos. Freires as Minas de Ouro do nosso Portugal?(...) Levantara uma nova Epopéia, que fizesse emudecer o rapto dos Mantuanos nos seus Marcelos; mas que posso dizer, se reconheço tão desigual o canto à vista do objeto que concebo³⁸⁵!

Os motivos que levaram à elaboração da obra ficam bem delineados: a necessidade de honrar na posteridade os nomes dos nobres que prudentemente promoveram a administração

³⁸⁴ Donde provêm o sentido etimológico das palavras “mecenas” e “mecenato”.

³⁸⁵ COSTA, Cláudio Manuel da. “Vila Rica”. 6.a ed. Op. cit., p. 357.

das minas de ouro do reino de Portugal; o reconhecimento testemunhal dos benefícios dos mecenas da Casa de Bobadela; o discreto lugar humilde do poeta na impossibilidade de edificar uma nova epopéia comparável à *Eneida*³⁸⁶.

Figura 13. Retrato do Conde de Bobadela, Gomes Freire de Andrada. Século XVIII. MHCMOP.

A *narração* é a maior parte da epopéia e a sua parte principal, pois abrange a ação ou fábula heróica, seus episódios, as ações secundárias, costumes, paixões da figura fatal e das outras pessoas, o nó e o desenlace da fábula, a sentença, a dicção etc.³⁸⁷ Freire observa que existem dois modos de se urdir a narração. Um, que segue a “ordem natural” com início, meio e fim, e outro, a ordem artificial, *in media res*, que começa pelo meio, depois vai para o início e final. Ele aconselha que se use a ordem artificial, por esta “ser mais propriamente adequada aos poetas”. A narração por ordem natural é mais apropriada aos historiadores e o seu uso na poesia torna a leitura tediosa. Da mesma maneira, a narração será tanto mais fastidiosa quanto mais se começar por um início muito remoto, *ab ovo*.

No *Vila Rica*, a ordem artificial, maneira consuetudinária de disposição da fábula heróica, é observada. Analisando a fábula heróica e as conexões episódicas, constatamos a

³⁸⁶ Novamente Cláudio inventa uma metáfora aguda. Virgílio, autor da *Eneida*, era conhecido como “o mantuano”, pois considerava Mântua como sua pátria. O termo “mantuanos”, por sinédoque, está aqui por lugar de “romanos”: o poeta mantuano torna-se o maior poeta romano, logo os romanos tornam-se os maiores mantuanos; Assim, o “rpto dos mantuanos” significa o “rpto dos romanos”, ou seja, refere-se ao episódio histórico do “rpto das sabinas”; “Marcelos”, portanto, significa “Sabinos”. De fato, “Marcellus” é um cognome romano da *Gens Claudia*, ou Claudianos, uma importante família romana de origem Sabina.

³⁸⁷ O capítulo XI, do Livro IV da *Arte Poética* de Lúzan, é dedicado ao estudo da narração épica. Nessa parte “se manifestam os costumes, os gênios, as paixões e o caráter das principais personagens humanas ou divinas que são introduzidas”. A narração épica deve possuir três qualidades básicas: ser “admirável, verossímil e deleitosa”. Cf. LUZÁN Y GURREA, Ignacio de. Op. cit., loc. cit.

perfeição da narração, pois não se nota nenhum episódio ou caso que não se relacione direta e indiretamente com a ação principal, por vezes com o recurso da alegoria. Um ponto que talvez possa ser criticado é o da leitura interpretativa, que propõe a existência de dois heróis no poema. De fato, Garcia Rodrigues Pais é uma figura muito forte na narrativa, mas, assim como Telêmaco não apaga a figura de Odisseu, Garcia não dissolve a figura de Albuquerque, pois está subordinado a ele.

A narração torna-se admirável pela matéria escolhida e pelo artifício. A matéria escolhida deve ser de caráter maravilhoso ou esse caráter deve ser conseguido pelo artifício e engenho do poeta. Para Luzán, há duas espécies de verossímil, um *nobre* e outro *popular*. O caráter deleitoso da narração épica dependerá do sucesso da admiração e da verossimilhança inventados, pois ambos causam o deleite do entendimento. Uma especificidade da epopéia é a “narração dramática”, entendida como introdução de personagens que falam em discurso direto, somado ao uso do verso heróico³⁸⁸. A finalidade da epopéia é a mesma da poesia em geral, ou seja, provocar a *instrução* e o *deleite*. O deleite procede da admiração da ação heróica, como efeito particular da epopéia; a instrução de uma máxima moral ou lição que se pode apreender da narrativa.

Contribuem para a formação do caráter deleitoso da ação heróica a beleza e a doçura poéticas. As paixões, objetos próprios da doçura poética, são as mais poderosas ferramentas para deleitar. Porém o poeta épico não deve abusar desse recurso, sob pena de comprometer a majestade e o decoro apropriado ao gênero. É mais deleitosa a ação mais dramática, ou seja, o quanto mais se incluem outras personagens que agem e discursam, enquanto o narrador permanece em silêncio, como ocorre nos versos:

*Que vós partais, Senhor, eu não consinto,
Disse Garcia; ao meu valor distinto,
Ao meu zelo católico era injúria
Saber-se que a conter a minha fúria
Necessária se fez vossa presença;
A Argasso desde já perdôo a ofensa,
(Vila Rica. Canto IV, vv. 147-152, grifo do autor.)*

No *Vila Rica*, o princípio da narração se dá efetivamente na 4.ª estrofe do Canto I, onde há uma referência aos feitos do Rei, na conquista marítima da América. A ação principal

³⁸⁸ É evidente a necessidade da adaptação do “verso hexâmetro” para o “verso heróico”, pois o primeiro tipo é possível apenas em línguas que possuem a oposição fonológica de quantidade, ou seja, a distinção entre sílabas “breves” e “longas”, que não é o caso das línguas neolatinas e anglo-saxônicas, chamadas por Luzán de “vulgares”. Assim, para validar a existência da epopéia nestas línguas, é necessária essa adaptação conceitual para o verso heróico, que não considera a oposição fonológica de quantidade na sua composição. Cf. LUZÁN Y GURREA, Ignacio de. Op. cit., loc. cit.

ainda não é dita e o poeta vai listando as regiões já conquistadas pelos portugueses no Estado do Brasil e a esperança da descoberta dos metais e das pedras preciosas. Na 6.a estrofe, trata-se da forma de governo praticada no Estado do Brasil até aquele momento. Todos os pontos citados antes da explicitação da ação principal situam-na historicamente. O ponto de partida da viagem é o marcador do início dessa ação heróica e da fábula épica, propriamente dita, pois o poeta revela que cantará a próxima conquista, a fundação da Capital das Minas pelo Governador Antônio de Albuquerque. A genealogia de Albuquerque remete ao reconhecimento das conquistas dos portugueses e, por extensão, valoriza os feitos dos paulistas, contrariando a *História* de Sebastião da Rocha Pita, onde os paulistas apresentam índole maldosa. Logo em seguida, menciona-se a divindade que auxiliará o herói na sua conquista, o gênio “experto” (experiente). Assim como Virgílio guia Dante no *Inferno*³⁸⁹, é escolhido um guia verossímil em relação à natureza do lugar onde se dá a ação. Assim, o Canto I inicia a narração *in media res*, no “meio da matéria”, seguindo a ordem artificial:

Tornando à margem de um soberbo Rio,
Já se alojava o Herói, e do sombrio
Amparo de umas árvores, enquanto
Vagava a comitiva, ao doce encanto
Do murmúrio das águas e do vento,
Dando aos membros suave acolhimento,
O leve sono lhe deitava as asas.
(*Vila Rica*. Canto I, vv. 45-51.)

Nesse início do poema, Albuquerque está no meio de sua viagem, à margem do Rio das Velhas. A cena lembra a paisagem pintada pela poesia de Teócrito, aplicando o *topos* do utópico, pois a natureza acolhe harmoniosamente o herói, zelando pelo seu sono. Glaucete compara Albuquerque com o pastor Títiro, na idéia de que a sombra abriga o Governador, remontando à primeira écloga virgiliana, *Sub tegmine fagi*. A imagem desse verso torna-se um *topos* próprio da poesia árcade. A emulação de Cláudio é reforçada inclusive na forma, pela assonância das vogais nasais /ã/, /ê/, /ũ/; e aliteração das consoantes nasais /m/ e /n/, das fricativas /s/, /j/ e /v/, vibrantes /r/, e laterais /l/ e /lh/. O andamento dos versos se dá por meio das pausas das oclusivas /p/, /t/, /k/, /b/, /d/ e /g/, que marcam o ritmo. Observe-se a afinidade fonética com o primeiro verso das *Bucólicas* emulado: “*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*”³⁹⁰. Vejamos como isto se dá, graficamente, nos dois primeiros versos dessa

³⁸⁹ Cf. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia* [1307-1321]. 4.a ed. São Paulo: Editora 34, 2001. 3 vol., passim.

³⁹⁰ Os dois primeiros versos da *Ecloga prima* são: “*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi/ Siluestrem tenui musam meditaris auena;*” [Títiro, tu que estás recostado à sombra da copada faia modulas uma cantilena rústica na delgada flauta;]. Cf. VIRGÍLIO [Publius Virgilius Maronis]. *Bucólicas*. [Ecloga prima, vv. 1-2]. Tradução e

seqüência de Cláudio Manuel da Costa:

Esquema 3. Aliteração do verso 45.

Diagrama 5. Verso 45 – decassílabo sáfico sem encavalgamento.

Esquema 4. Aliteração do verso 46.

Diagrama 6. Verso 46 – decassílabo heróico com encavalgamento.

No verso quarenta e cinco, um decassílabo sáfico, a predominância das nasais prolonga a duração do discurso, propondo solenidade, apropriando a descrição da cena à grandeza própria do gênero e do herói. Esta sonoridade, que se repete no verso cinquenta, é marcada pelas consoantes oclusivas e vibrantes, imitando o ritmo da batida do coração, produzindo o efeito adequado para a pintura de imagens noturnas, acolhendo a cena

sombreada do sono do herói. Note-se ainda, nestes versos, a ausência do encavalgamento, proporcionando a sensação de continuidade e leveza, que se efetiva no verso cinquenta e um, na metáfora do leve sono que deita suas asas no herói.

No verso quarenta e seis, um decassílabo heróico, Glaucete varia a sonoridade dos fonemas para salientar as consoantes fricativas, adequando o estilo ao movimento rápido e repentino com que o herói aloja-se no cenário idílico. A idéia de movimento é reforçada pelo encavalgamento, descontinuidade ilustrada no diagrama seis, rompendo a continuidade semântica pelo apoio da pontuação, a vírgula no final do verso quarenta e cinco e as cesuras dos versos quarenta e seis e quarenta e sete.

Além de emular Virgílio, na cena de um pastor que descansa à sombra de uma faia, Cláudio emula também nesses versos, tematicamente, a *Farsália*, de Lucano, pois no épico latino a narração se inicia no meio da viagem de César, junto a um rio, passagem conhecida como “a travessia do rio Rubicão”:

Ia César em sua marcha havendo superado os Alpes congelados,
E concebido em seu espírito o motim e a guerra futuros
Quando chegou às águas do pequeno Rubicão,
O General vê a imagem do seu país trepidando³⁹¹.

Assim, o poema *Vila Rica* segue baseado nos preceitos conhecidos do gênero épico, iniciando convenientemente pelo meio da ação, como recomenda Francisco José Freire, que adverte que a ordem natural é mais apropriada ao historiador e a ordem artificial, ao poeta, emulando sempre que possível os poetas latinos. Ao equiparar o episódio do rio Rubicão com o ponto inicial do *Vila Rica*, Cláudio torna o rio das Velhas como o ponto de não-retorno da viagem de Albuquerque. Na *Farsália*, aquele ponto, marcado pela travessia da margem do rio, significará que não há mais retorno para César, quando teria dito, de acordo com Suetônio, sua famosa frase: “A sorte está lançada!”³⁹². Dali adiante se espera a morte ou a glória eterna.

Não existem regras antigas rígidas sobre a duração da narração da ação do poema. Os autores modernos usam habitualmente o tempo de um ano ou o tempo de uma estação ou

³⁹¹ “Iam gelidas Caesar cursu superaverat Alpes/ Ingentesque animo motus bellumque futurum/ Ceperat. Ut ventum est parvi Rubiconis ad Undas,/ Ingens visa duci patriae trepidantis imago”. (*Farsália*. Canto I, vv. 183-186.). Cf. LUCAN. *The Civil War*. Op. cit., p. 16; LUCANO, Marco Anneo. *Farsalia*. Op. cit., p. 81; Cf. LUCANUS, M.A. *Pharsalia*. Disponível em: <<http://sunsite.berkeley.edu/OMACL/Pharsalia>>. “Berkeley Digital Library SunSite”. Acesso em: 27 dez. 2004; Essa minha tradução foi feita cotejando o texto latino com as traduções em inglês e em espanhol consultadas.

³⁹² “Iacta alea est!”. Cf. TRANQVILII, Svetoni. *Vita Divi Ivuli*. Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/suetonius/suet. caesar. html>>. Acesso em: 25 jul. 2005.

campanha. No *Vila Rica*, o tempo da narração corresponde ao tempo da viagem do Governador, partindo do Rio das Velhas, durando alguns dias, num tempo convencionado, ficcionalmente verossímil, que não segue a cronologia histórica, na qual os acontecimentos se deram em três anos, contados desde essa primeira viagem até a data de fundação da cidade³⁹³.

A respeito do *epílogo*, Freire não estabelece nenhum preceito, mas apenas observa “que não é necessário e que rara é a Epopéia, em que se não omita”³⁹⁴. Num poema épico, essa parte seria uma conclusão, uma explicitação esquemática ou resumo da ação heróica representada e a evidenciação da instrução moral a ser aprendida. No *Vila Rica*, não há epílogo explícito, seguindo nesse preceito a *Arte Poética* de Francisco José Freire, embora o Canto X possa ser interpretado como um longo epílogo, ilustrando alegoricamente a submissão dos elementos da natureza à civilização portuguesa, visto que a ação principal é realizada no final do Canto IX. Como alternativa de leitura, pode-se considerar um breve epílogo, nas duas últimas estrofes do poema.

Figura 14. Ilustração de Viajante do Século XVIII da atual Praça Tiradentes. MHCMOP.

³⁹³ Para um resumo detalhado da narração da história contada no poema, organizada nos seus episódios, vide o *Apêndice A: Argumentos narrativos do Vila Rica*.

³⁹⁴ FREIRE, Francisco José. Op. cit., p. 205.

3.5. A fábula épica

A fábula épica abrange todas as ações que são efetivadas no plano enunciativo do texto. Segundo Luzán, a invenção da fábula épica deverá obedecer às mesmas propriedades de qualidade da fábula trágica: “*impleção, verossimilhança, integridade, grandeza, unidade, episódio, e admirabilidade*”³⁹⁵. Estas propriedades estão intimamente relacionadas, de tal forma que o prejuízo de uma delas pode danificar a todas.

A primeira propriedade de qualidade da fábula épica, a *impleção*, é o enredamento coeso dos diversos fios narrativos que compõem a ação imitada, correspondente à invenção. Segundo Freire, a implexão da epopéia deve comandar o uso adequado dos *afetos*, como na tragédia, obedecendo a três propriedades básicas, a saber: *peripetia*, *agnitio* e *passio*³⁹⁶, ou *peripécia*, *agnição* e *perturbação*. Freire emula a *Poética* de Aristóteles, na qual estas partes correspondiam à peripécia, reconhecimento e ação patética (*páthos*). Essas propriedades definem o tipo de fábula heróica inventada pela predominância de um desses fatores.

A *peripetia* ou peripécia é a mudança de estado “para o contrário, adverso ou feliz”, sempre adequada ao verossímil (*eikos*), como nota Aristóteles³⁹⁷, ou a imitação da verdade, o verossímil nobre, como se deve entender no pensamento de Freire. A *agnitio* é o “conhecimento de uma ou mais pessoas, que antes por largo tempo eram desconhecidas”, equivalente ao conceito aristotélico de “reconhecimento”. Deste conhecimento podem surgir amizade, inimizade, felicidade ou infelicidade. A *Agnitio* poderá ser *simples* ou *composta*. Simples é a *agnitio* que se dá por apenas uma pessoa, como na *Odisséia*, na qual Ulisses é conhecido por sua ama. A *agnitio* composta é aquela que se dá mutuamente entre as pessoas, como entre Orestes e Ifigênia, na tragédia de Eurípedes³⁹⁸. Um destes dois exemplos citados por Freire se dá numa epopéia, não numa tragédia, pois são tirados diretamente da *Arte Poética* de Aristóteles. Freire diz que o conceito de *passio* era conhecido pelos antigos como *páthos* e, logo depois, o traduz com o termo *perturbação*. Seria referente àquela “ação horrorosa, que causa dor, e sentimento, vendo claramente sucederem no teatro mortes, tormentos, feridas etc.”³⁹⁹ O acontecimento patético é chamado por Aristóteles de *catástrofe*,

³⁹⁵ Cf. LUZÁN, Ignacio de. Op. cit.

³⁹⁶ Cf. FREIRE, Francisco José. Op. cit., [BMA], p. 203.

³⁹⁷ ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Op. cit. *Poética*, p. 255.

³⁹⁸ Cf. FREIRE, Francisco José. Op. cit., [BMA], loc. cit.

³⁹⁹ Idem, p. 205.

ou aquilo que leva a tragédia ao seu ápice, causando a tristeza provocada pela morte, a descida aos infernos na epopéia, que ocorre entre pessoas próximas ou parentes, produzindo o terror e a compaixão (ou *piedade*) nos espectadores, a *catarse*, um efeito moral e purificador⁴⁰⁰.

No final do capítulo IV, do Livro IV de sua *Arte Poética*, Luzán retoma também o conceito de Aristóteles, declarando que a fábula pode ser *simples* ou *complexa*, *moral* ou *patética*, admitindo a peripécia e o reconhecimento. Para Tasso, existem quatro tipos de fábula heróica, de acordo como o uso das três partes de qualidade: A *simples*, a *composta*, a *afetuosa* e a *moral*. A duas primeiras qualidades se referem à natureza da ação retratada no poema; as outras duas diz respeito aos sentimentos despertados no herói e, por extensão, no leitor. A *Iliada* seria simples e afetuosa. É simples porque retrata uma ação simples, sem peripécia e reconhecimento, ao passo que é afetuosa por retratar uma determinada perturbação. A *Odisséia* seria composta e moral: é composta porque retrata a peripécia e o reconhecimento, e moral porque traz um ensinamento adquirido pelo herói em relação à conduta do homem.

O enredamento coeso da implexão do *Vila Rica* figura a sua fábula épica como *complexa* e *moral*: é complexa por conter muitos episódios, que representam peripécias, reconhecimentos simples, complexos e ações patéticas, empregando adequadamente os *afetos* dos personagens; e é moral porque contém o ensinamento da doutrina católica, que justifica a pacificação e conquista da região das Minas, pois os afetos dos personagens são ajuizados pela moral católica, como no caso de Garcia, que perdoa Argasso, e Albuquerque, que perdoa Borba Gato e os emboabas revoltados.

A segunda propriedade da fábula épica, a *verossimilhança*, o parecer com a verdade, é uma das virtudes da epopéia elaboradas por Minturno e consideradas por Freire. Na fábula, o verossímil consiste “em que seja crível a contextura dela”, do ponto de vista ficcional. O poeta deverá considerar a natureza, a fortuna, a idade, o costume, a fama ou história, não invertendo a ordem dos acontecimentos, embora isto possa ocorrer pela licença poética.

Freire interpreta o verossímil tendo por pressuposto a verdade histórica. A história real é matéria épica por excelência. Para escolhê-la, o poeta deve empenhar-se para discernir a verdade, orientando-se pelo entendimento, que liga os fatos, e pelo juízo, buscando provas ou evidências que comprovem a veracidade deles. O herói escolhido pode ser um personagem

⁴⁰⁰ Cf. ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Op. cit. *Poética*, p. 255; 260-262.

verdadeiro de uma história: virtuoso, conhecido e admirado, para que seja possível “excitar os ânimos ao amor da virtude”.

A verossimilhança, o parecer verdade, aqui atende mais a idéia de *eikos* do que a de *veri similitum*⁴⁰¹, pois o poeta reinventa a história, alterando a ordem dos acontecimentos a fim de que seu poema tenha integridade poética, que não é mantida se a linguagem apenas reproduzir a matéria histórica⁴⁰². Para Tasso, o poeta deve convencer o leitor de que trata da verdade; indo além, deve tornar essa verdade presente aos olhos do leitor pelo apelo aos sentidos, produzindo a doçura poética, fazendo que veja, ouça e sinta a suposta verdade, guardando na alma a opinião verdadeira, imposta pela autoridade da história. A novidade de cada poema épico não consistirá, portanto, na escolha da matéria, pois será matéria conhecida pela verdade da história. A novidade de cada poema é o tratamento particular da fábula heróica, da forma como ocorre o nó e o desenlace da ação heróica, pela escolha apropriada dos episódios.

Visto que o argumento ou matéria nua do poema épico deverá ser retirado da história, o poeta deve levar em consideração, segundo Tasso, em qual tipo de história a ação é cantada. Não poderá ser utilizada a história das religiões entendidas como falsas ou pagãs. Para o

⁴⁰¹ De acordo com a *Arte Retórica*, ao escrever, o poeta tem na memória os lugares-comuns (τόποι; *topoi*), baseados em opiniões verdadeiras (εἰδέναι; *eidéi*) ou opiniões prováveis (ἐνδόξων; *endóxon*), escrevendo de acordo com o plausível (εἰκὼν; *eikon*). A tradução nas letras latinas do termo *eikos* (εἰκός; ou εἰχός) como “verossímil” (*veri similitum*) cria um conceito que impõe a idéia de intermediação entre a obra e uma suposta verdade, anterior e preexistente a esta. Entretanto, seu sentido grego não supõe nenhuma verdade a se comparar, e por isso sua tradução mais adequada seria “plausível” ou “possível”, visto que “*eikos*” predica-se mais pela categoria do hábito e não da substância, ou seja, compõe um discurso que tem uma lógica coerente do provável, ainda que mitológico: A verossimilhança e o indício (σῆμα; *semeion*) não são termos equivalentes. A verossimilhança fornece uma premissa provável, ao passo que o indício ou sinal pretende ser uma prótase demonstrativa necessária ou provável. Na *Arte Retórica* aristotélica, busca-se na convenção épica sempre a imitação de uma opinião verdadeira (*eidéi*). Nela não existia, portanto, a busca de uma verossimilhança, no sentido latino do termo, tal como o concebemos. Por isso, há o espaço do mito ou fábula, onde os deuses participam como *caracteres plausíveis, não verossímeis*. Portanto, entendemos que o elemento maravilhoso mitológico aplicado nas letras épicas gregas não se opõe ao seu próprio verossímil, mas faz parte dele, pois num mundo cujo pensamento é mítico, o mito faz parte da opinião verdadeira ou da opinião provável, como algo lógico. Diferenciam-se o herói épico do trágico pela consciência ou não destas opiniões verdadeiras ou prováveis. Segundo João Adolfo Hansen [Informação oral], o herói trágico já cometeu um erro sem saber (em minhas palavras, *atentou contra a lei convencionalizada no ‘eikos’*), determinando sua *moira*, seu destino do qual não poderá escapar, enquanto o épico almeja ser o senhor de seu próprio destino (usando o *eikos* a seu favor); Cf. AVILÉS, Alejandro. *Eikos, il plausibile, non il verosimile*. Disponível em: <<http://web.ticino.com/aviles-nani/eikos.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2005. Aqui, evidencia-se a dificuldade da tradução, que potencializa o problema da incapacidade das palavras representarem exatamente o que se pensa, a correspondência semântica.

⁴⁰² Tasso expõe que o poeta não precisa pintar as ações como elas realmente aconteceram, mas como elas deveriam ter sido, isto é, deve considerar com mais apreço o verossímil com o aspecto universal de sua épica do que com a verdade do particular. Por isso, Tasso critica a forma como foi disposta a *Farsália* de Lucano. Segundo Tasso, Lucano não é um poeta, pois pintou apenas as “ações verdadeiras”, falhando pela falta do retrato do verossímil universal no privilégio da verdade particular. Cf. TASSO, Torquato. *Discorsi dell’arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*. Op. cit., loc. cit.

preceptista italiano, a história usada na épica de um poeta cristão deverá ser a história da religião verdadeira, a católica. O *Vila Rica* segue o princípio da verossimilhança segundo a perspectiva católica, encontrando na verdade de sua história particular a repetição da história universal, codificada na Bíblia, que resume toda a experiência dos seres criados. Assim, no *Vila Rica*, ao encontrarem o cadáver de D. Rodrigo, a referência inicial, que introduz o episódio, é a do Livro bíblico de Jonas:

Não de outra sorte sobre os grossos mares,
Que do Antártico Céu cobrem os ares,
De mergulho se vê buscar a areia
O pardo e negro mostro da baleia,
Quando do arpão do pescador ferida
Tinge as ondas de sangue e, submergida,
Ao fundo leva a barbatana dura.
(*Vila Rica*. Canto IV, vv. 29-35.)

Depois, o poeta revela que essa representação bíblica da baleia é um engano do personagem de Manuel Pegado, secretário do Governador, que assina o termo de criação de Vila Rica⁴⁰³. Os viajantes descobrem, com a ajuda dos índios, que não se trata de uma baleia, mas de uma cobra sucuriú, simbolizando a morte:

A serpente é símbolo e guardião da morte. Os autóctones riem-se do estrangeiro. Os selvagens lançam-se afoitos à caça e à morte da sucuriú e, quando a matam, abrem os olhos do civilizado à significação do emblema. A serpente assume a função de um hierofante: revela as coisas sagradas (outra das funções das serpentes) e é o homem primitivo, conhecedor e dono dos mistérios da Terra, quem ensina ao homem culto (não nos esqueçamos, Manuel Pegado é o secretário de Antônio de Albuquerque) os caminhos da revelação⁴⁰⁴.

A cobra havia acabado de devorar três veados inteiros, encontrados ao lhe abrirem o ventre. O número três pode assumir diversas significações, a Santíssima Trindade, o número de dias que Jesus levou para ressuscitar, os três povos primordiais na fundação das Minas etc. O episódio emula, como notou habilidosamente Hélio Lopes, o episódio da *Eneida* no qual Enéias vê uma serpente resvalando sobre o túmulo de seu pai Anquises⁴⁰⁵.

Portanto, a cobra é o sinal que marca onde está a sepultura de D. Rodrigo de Castelo Branco. Encontra-se o túmulo ao lado da sucuriú e Borba Gato reconhece os restos mortais do Governador. A cobra sucuriú, animal feroz, representa a natureza local, por isso é conhecida apenas pelos nativos e estranha ao herói português:

⁴⁰³ Cf. CREAÇÃO DE VILLAS NO PERÍODO COLONIAL; VILLA RICA; Termo de erecção da villa. *Revista do Archivo Publico Mineiro*, Ouro Preto: Imprensa Official de Minas Gerais, vol. 2, p. 85, 1897.

⁴⁰⁴ LOPES, Hélio. *Introdução ao Poema Vila Rica*. Op. cit., p. 64.

⁴⁰⁵ Idem, p.64-65.

Vendo que novo ali não conhecera
 Que é o Sucuriú aquela fera,
 De quem ouvido aos nacionais havia
 Que um tronco na grandeza parecia.
 (*Vila Rica*. Canto IV, vv. 55-58.)

A verossimilhança nobre do *Vila Rica* pressupõe, portanto, um duplo deslocamento do modelo referenciado. A história particular representada na Bíblia inclui-se na história universal. A história do poema, por sua vez, apresenta semelhanças com a história bíblica, na representação de animais ferozes e na intervenção da Providência. Em relação à história universal, o episódio da Sucuriú é emulação verossímil da imitação.

A *integridade*, como terceira propriedade da fábula épica, consiste simplesmente na abordagem completa da fábula, em seu princípio, meio e fim, sem deixar que sobrem partes ou episódios desconexos com a ação principal, nem que faltem partes decisivas que possam tornar a ação obscura ou misteriosa. O *Vila Rica* obedece, em tese, a este preceito, embora exista uma concatenação de muitos episódios. Entretanto, a necessidade de anexar diversas notas, a fundamentação histórica, comentários, prólogo, carta dedicatória etc., depõe contra o poema de Glauceste que, para ser entendido, precisa ser avaliado nos seus diversos anexos, diluindo a integridade pressuposta no modelo da epopéia.

Na fábula épica, a *grandeza* é a quarta propriedade de qualidade a ser observada. Sempre proporcional à natureza, corresponde à *magnificência*, em Minturno, que considera sempre o meio-termo como virtude moral, buscando uma ação que seja nobre para ser digna da imitação. Não se trata, ainda, da grandeza material, nem da duração da obra, em número de versos. Estes devem ser justos ou adequados à extensão e a importância da ação narrada. A grandeza da ação épica pode ser diminuída pela ajuda de outros homens, mas não é diminuída pela assistência de uma divindade ou máquina. De fato, a assistência divina torna a ação mais gloriosa, pois o herói comprova ser muito digno e possuidor de excelentes virtudes para ser merecedor de receber um “tão alto favor”⁴⁰⁶. A grandeza da ação é atingida devido à sua importância para o Império e para a Igreja, pois o herói pacifica e funda a mais importante das colônias do reino de Portugal, face à fereza esplêndida da natureza mineira. A grandeza, portanto, aplica-se tanto à fábula épica quanto à ação heróica, que veremos mais adiante.

A *unidade*, quinta propriedade da fábula épica, é semelhante à propriedade de integridade. Freire diz que “a unidade da fábula é aquela, em que a ação principal não fica deteriorada com outros acidentes diversos do sujeito, ou urdidas de partes, que não são

⁴⁰⁶ Cf. LUZÁN Y GURREA, Ignacio de. Op. cit., loc. cit.

integradas”⁴⁰⁷. Enquanto a integridade se ocupa da narração como um todo, a unidade refere-se à relação específica entre o herói e a ação. É o nível de efetivação da ação, ou seja, a ação principal “deve ser uma só ação de uma só pessoa”. Freire elenca três “pecados” que podem ser cometidos contra este preceito. O primeiro é o de uma ação para a qual concorrem diversos personagens; o segundo é a abordagem de muitas ações por um só herói; o terceiro pecado é o mais grave, o uso de diversas ações com a participação de diversos personagens.

A unidade da ação, que deve ser desempenhada por um único herói, é estabelecida pelo caráter eloquente de Albuquerque. É somente ele que tem o dom admirável do convencimento, que estabelece a ordem e a autoridade numa região que se via sem leis. A admirabilidade da ação heróica é dada pelo seu caráter virtuoso e pela sua competência oratória⁴⁰⁸, iluminada pela verdade de seu juízo, que orienta a sua conduta moral.

A sexta propriedade da fábula épica é o *episódio*, cada parte indispensável da narrativa que contribui para a realização da ação heróica. Sem os episódios, a integridade, a grandeza e a unidade ficam prejudicadas. Os episódios da epopéia são sempre entendidos como atos ou acontecimentos ocorridos em circunstâncias verossímeis. Eles devem estar intimamente ligados ao episódio ou ação central. São citados diversos exemplos por Luzán, mas, em poucas linhas, o ilustrado por ele é a diferenciação entre os episódios da epopéia e os da tragédia, pois os da epopéia são maiores e em maior número.

A sétima e última propriedade de quantidade da fábula épica é a *admirabilidade*, consistente em formar a ação épica com “coisas engenhosas, e inesperadas, que venham a fazer o maravilhoso”⁴⁰⁹. Ela é causada pelo fato de termos de “fazer juízo sobre o que excede a nossa faculdade”⁴¹⁰. Algo somente poderá exceder nossa faculdade do juízo se for uma ação que ultrapasse o nosso entendimento, memória e vontade, categorias que são faculdades da

⁴⁰⁷ FREIRE, Francisco José. Op. cit., [BMA], p. 215.

⁴⁰⁸ O engenho (*ingenium*) é definido aqui como a gênese da capacidade de realizar um discurso ilustre que deve ser cultivado com os exercícios, num estilo que somente alcança a persuasão com clareza (*perspicuitas*) e ornamento. Tanto o poeta quanto o herói devem possuir engenho, que é uma habilidade nata, embora ela possa ser treinada. Como Cícero esclarece, a retórica é muito importante para a política, pois a retórica é considerada um ofício, como uma arte da persuasão, útil a virtude na administração das coisas públicas (*res publica*). Quintiliano define o currículo a ser seguido nessa educação: gramática, autores a serem lidos, lugares-comuns (*topoi*; *loci communes*) e outros estudos relacionados com a retórica, na busca da *perfecta eloquentia*. Retoma todos os tipos de discurso e partes da retórica, incluindo o decoro da audiência (*audiendi*). Vê a elocução como ação (*actio*). Define melhor a constituição básica do discurso, em duas partes, a da matéria e a da palavra (*res et verba*). Cf. HANSEN, João Adolfo. *Notas de aula*. Op. cit., loc. cit.

⁴⁰⁹ FREIRE, Francisco José. Op. cit., p. 177.

⁴¹⁰ FREIRE, Francisco José. Op. cit., [BMA], p. 224.

alma que orientam a nossa instrução moral, desde Santo Tomás de Aquino⁴¹¹.

Todas as propriedades da *fábula épica* podem ser transpostas para a *ação heróica*. A separação interpretativa destes dois itens consiste na maior dificuldade de análise das epopéias do século XVIII, pois a diversidade das regras das artes poéticas causa muita confusão, nas características semelhantes de conceitos tão próximos.

3.6. A ação heróica

Na epopéia, a matéria a ser imitada é sempre uma *ação heróica*, entendida como “aquela ação, que sendo feita por um homem mortal, parece, que está fora da possibilidade do homem”⁴¹². O heroísmo consiste em realizar atos ou trabalhos maravilhosos, impossíveis para o homem mortal, mas possíveis para um herói que conta com a ajuda divina⁴¹³. Freire reformula o conceito de tipo de ação da *Ética* de Aristóteles de *voluntária* ou *involuntária*⁴¹⁴

⁴¹¹ Cf. VALLE, Ricardo Martins. *A construção da Posteridade, ou A tradição para o Novo Mundo, ou A gênese como Ruína*. Op. cit., 195.

⁴¹² Cf. FREIRE, Francisco José. Op. cit., p. 167; A partir da leitura de Bossu e Benio, Luzán define a natureza da epopéia, reunindo diversos conceitos, como o de verossímil, a finalidade moral, a nobreza dos heróis e dos personagens etc.: “...una acción noble y grande, personas ilustres y esclarecidas, como reyes, héroes, etc., la instrucción moral a donde deben tirar y parar todas las líneas de la epopeya, como a su blanco y fin principal, y, finalmente, el modo verosímil, admirable y deleitoso con que se debe hacer la imitación de la acción.” [... uma ação nobre e grande, personagens ilustres e esclarecidas, como reis, heróis, etc., a instrução moral de onde se devem tirar e basear todas as linhas da epopéia, como a seu brando e fim principal, e, finalmente, o modo verossímil, admirável e deleitoso com que se deve fazer a imitação da ação.]. A partir dessa definição, não existem a rigor muitos poemas épicos, excluindo-se, por exemplo, o poema *As obras e os dias*, de Hesíodo, *As Geórgicas*, de Virgílio, *Filomena* e *Dragontea*, de Lope de Vega etc., destituindo ainda a possibilidade da existência de uma “epopéia em prosa”. Cf. LUZÁN Y GURREA, Ignacio de. Op. cit., loc. cit.; Cf. LE BOSSU, René. *Traité du poème épique*. [1675]; Infelizmente não tivemos acesso a esta obra por ser raríssima; cito a referência a partir de: GARCÍA LANDA, José Ángel. *A Bibliography of Literary Theory, Criticism and Philology*. 10th ed. University of Zaragoza: Spain, 2005. Disponível em: <http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/bibliography.html>. Acesso em 20 mar. 2005.

⁴¹³ Tasso, em seu primeiro discurso sobre a poesia épica, preceitua que a invenção define a escolha conveniente da alta matéria do poema heróico. Para escolher a matéria nua – sem tratamento poético – o escritor deve se deixar guiar pelo juízo para compreender o que esta matéria possui de caráter divino, caracterizado pela natureza de sua perfeição. Cf. TASSO, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*. Op. cit., loc. cit.

⁴¹⁴ Na *Ética* de Aristóteles as ações podem ser *voluntárias* ou *involuntárias*. Involuntárias são aquelas ações cujo “princípio motor é exterior ao agente”, acontecem devido à compulsão ou ignorância. O herói trágico realiza sempre uma ação involuntária por compulsão como Medéia, ou por ignorância, como Édipo. A ação voluntária é aquela “cujo princípio motor está no próprio agente quando este tenha conhecimento das circunstâncias particulares em que está agindo”, tal é o caso do herói épico, como Aquiles e Odisseu. Poderia ser questionada a voluntariedade da ação de Aquiles, movido pela cólera como efeito do *páthos*, ou paixão, ou perturbação da morte de Pátroclos, entretanto, segundo Aristóteles, as ações praticadas sob o efeito patético da cólera ou do

para *intencional* ou *acidental*. A ação épica deve ser intencional, nunca acidental, pois esta “não poderá servir de forma substancial ao poema”⁴¹⁵. A nobreza da ação consiste na escolha intencional do herói, que será encenado como a *figura fatal*, o personagem central do poema. Codificado como homem melhor do que nós, o herói possui todas as virtudes, porém sempre excede todos os outros heróis em uma virtude particular, coragem, astúcia, piedade etc.

Muitas vezes, nas preceptivas, o conceito de *ação heróica* é confundido com o de *fábula heróica* ou *fábula épica*, que deve seguir sete propriedades fundamentais de qualidade: “deve ser grande, única, de duração determinada, de êxito feliz, fundada na verdade da história, acompanhada da verdadeira Religião, e não muito moderna, nem demasiadamente antiga”⁴¹⁶.

A ação heróica é equivalente ao *mythos* grego. De acordo com um fundamento moral, define-se a ação exemplar de um herói prudente ou esclarecido, que por isso merece ser imitada, como invenção do “perfeito herói militar”, sem entrar no detalhe definido por Aristóteles de ser simples ou complexa, ou, como preceitua Luzán:

A fábula épica em geral, a meu entender, é um feito ilustre e grande, imitado artificialmente, como sucedido a algum rei, herói ou capitão esclarecido, debaixo de cuja alegoria se ensine alguma importante máxima moral ou se propaga a idéia de um perfeito herói militar⁴¹⁷.

O preceptista espanhol identifica a fábula épica com a ação heróica, mas podemos perceber que se trata mesmo da ação do herói. A *máxima* ou *instrução moral* aplicada ao poema é definida como alegoria dessa ação épica. Por exemplo, a instrução moral que serviu de matéria para a invenção da *Iliada* é a seguinte máxima moral:

que a discórdia dos chefes e a desobediência dos inferiores, por suas particulares conveniências e paixões, causa danos gravíssimos ao bem público e atalha todos os progressos de uma confederação; e, ao contrário, a concórdia, a união, a obediência e subordinação remedia todos esses danos e produz os mais felizes sucessos⁴¹⁸.

A ação, por outro lado, determinada como ética do herói épico, demonstra a prudência

apetite não devem ser tratadas como involuntárias, pois são próprias do homem. Cf. ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Op. cit., p. 56-60.

⁴¹⁵ Cf. FREIRE, Francisco José. Op. cit., [BMA], p. 323.

⁴¹⁶ Cf. FREIRE, Francisco José. Op. cit., p. 169.

⁴¹⁷ “La fábula épica en general, a mi entender, es un hecho ilustre y grande, imitado artificialmente, como sucedido a algún rey, héroe o capitán esclarecido, debajo de cuya alegoría se enseñe alguna importante máxima moral o se proponga la idea de un perfecto héroe militar”. Cf. LUZÁN, Ignacio de. Op. cit., loc. cit., grifo do autor.

⁴¹⁸ “que la discordia de los jefes y la desobediencia de los inferiores, por sus particulares conveniencias y pasiones, causa daños gravísimos al bien público y ataja todos los progresos de una confederación; y, al contrario, la concordia, la unión, la obediencia y subordinación remedia todos esos daños y produce los más felices sucesos”. Cf. Idem, grifo do autor.

do controle de suas paixões para o sucesso do Estado e da preservação do bem público, elegendo as virtudes morais a serem seguidas como a concórdia, a união, a obediência e a subordinação. O poeta épico deve, portanto, buscar primeiramente a instrução moral a ser ensinada para depois procurar um feito histórico que ilustre o ensinamento pretendido, adaptando as regras da arte numa alegoria, segundo os meios da epopéia. Na *Odisséia* se destaca a virtude da “prudência política do príncipe e da sua presença”. Na *Eneida*, procura-se demonstrar que Enéias é “justo, piedoso e esforçado”. No *Vila Rica*, Albuquerque será humilde, zeloso, brioso, magnânimo, vigilante e eloquente, quando se põe a discursar:

Concebe o meu Herói; ali sentado
Entre os mais companheiros, rodeado
Sem distinção alguma, ou já na mesa,
No leito, ou no quartel, ou junto à acesa
Chama, em que esperam reparar o frio,
Tem toda a autoridade, todo o brio
Posto no zelo só, na vigilância,
Com que prova os esforços da constância,
Esquecido de si e da grandeza,
Por ver o fim da cometida empresa.
(*Vila Rica*. Canto I, vv. 194-203.)

Desta arte entrando vai na Régia Sala,
Senta-se, mede a todos, e assim fala:
Felizes vós, feliz também eu devo
Chamar-me neste dia, pois que escrevo
Com letras de ouro o meu, e o nome vosso.
(*Vila Rica*. Canto X, vv. 91-95, grifo do autor.)

A ação heróica será necessariamente grandiosa, pois, para que se realize, é necessário o enfrentamento de diversos obstáculos, figurados no poder da natureza, pelo controle indispensável das paixões, pela inevitabilidade da morte e do amor. Nos séculos XVI, XVII e XVIII, esta ação deve ser fundada na verdade da história, para ser verossímil e assumir caráter glorioso, pois o herói deste tempo é católico, representante do Império de seu reino e acompanhado da “verdadeira Religião”, no dizer de Francisco José Freire, representada no *Vila Rica* pelo personagem do Padre Faria. A ação ilustre e grandiosa é própria de uma façanha militar de muita importância e “de grandes consequências”⁴¹⁹, sempre realizada por reis, heróis ou capitães esclarecidos. Assim, existe adequação do caráter do personagem à ação praticada. A própria grandeza da ação e de seus personagens implica que a fábula seja

⁴¹⁹ No capítulo IV, do Livro IV de sua poética, Luzán trata das qualidades e dos requisitos da fábula épica: “La fábula o la acción épica ha de ser ilustre, grande, maravillosa, verosímil, entera, de justa grandeza, una y de un héroe.” [A fábula ou a ação épica há de ser ilustre, grande, maravilhosa, verossímil, inteira, de justa grandeza, única e de único herói.]. Cf. LUZÁN, Ignacio de. Op. cit., loc. cit.

maravilhosa, contribuindo para isso a idealização da natureza pelo poeta. A epopéia deve ser diferente da história, que trata os assuntos da maneira como realmente aconteceram, figurando a ação como extraordinária, admirável e ornada, mas sem perder de vista o caráter verossímil, cabendo ao poeta “saber fingir com arte”. Por isso, Luzán não considera a *Farsália* de Lucano, a *Araucana* de Alonso de Ercilla, a *Mexicana* de Gabriel Lasso como epopéias, por não terem o caráter maravilhoso, apegando-se mais fielmente a história.

A unidade, como requisito fundamental da ação épica, pressupõe que a uma única ação deve corresponder um único herói, considerando o poema como um corpo composto por vários membros que obedecem a uma “justa proporção” e uma “boa simetria”. A ação heróica será “perfeita” ou “única” é medida que possui unidade, com início, meio e fim, seguindo a *ordem artificial*, sem deixar fios soltos que a possam comprometer no seu desenvolvimento. Se a ação for imperfeita, não poderá ser maravilhosa, como é necessário para a sua verossimilhança nobre e heróica. Para manter a unidade, o herói também deve ser um só, portanto, condenam-se as epopéias nas quais vários heróis se destacam, como a *Farsália*, de Lucano, que até hoje é discutida para saber se o herói da sua ação principal é César, Pompeu ou mesmo Crasso.

A unidade da ação heróica deve ser observada, evitando-se episódios paralelos ou desdobramentos que a tornem menos admirável. Essa unidade é determinada com o deslocamento temporal de episódios no plano do enunciado, quando necessário, na adaptação da matéria histórica à fantasia e ao engenho, contribuindo para a perfeita implexão dos diversos episódios. No *Vila Rica*, a matéria histórica empírica da viagem do Governador acontece em 1709 e a fundação da vila somente se dá em 1711. No enunciado do poema, essa ação mimetizada é disposta como se a fundação da vila fosse o ponto culminante da viagem de pacificação de Antônio de Albuquerque, instaurando a paz e alcançando um êxito feliz. Dessa forma, o poeta confere unidade a esta ação, destituindo o intervalo temporal na junção de duas pontas importantes da história. Adequando a matéria ao preceito do gênero, evita a encenação de duas viagens, que comprometeriam a unidade do poema.

A ação heróica épica ainda deve ser “grande” ou “de justa grandeza”. Se a ação for comum ou pequena, será vulgar, inconveniente para o decoro do gênero épico. Se demasiadamente grande, poderá parecer como “monstruosa”, difícil de ser reduzida e percebida num todo. A grandeza deve ser pautada pela proporção, relação e semelhança que o poeta épico observa na natureza. A ação deve ser “de determinada duração”. O tamanho da epopéia, ou seja, o intervalo temporal no qual a ação heróica se desenvolve, geralmente não é

preceituado com muita rigidez, porque não se consegue rastrear essa questão em Aristóteles. Mas este esclarece que a extensão deve ser maior que a da tragédia, pois esta, Poe ser dramática, não permite tempo para interromper a representação e refletir. Enquanto na epopéia há a possibilidade de congelar a cena, realizar todas as reflexões que se quiser, recorrendo à memória do que o leitor já leu. Não deve ser tão breve como a tragédia, que se dá em um ou dois dias. Porém, quanto ao tempo máximo, há divergências reconhecidas por Freire, aconselhando que ela não exceda muito o período de um ano. Para Minturno, a matéria tratada no poema deverá ser única e perfeita, devendo durar aproximadamente um ano, a fim de compor adequadamente a fábula épica com justa grandeza, com princípio, meio e fim⁴²⁰. No *Vila Rica*, a adaptação da matéria histórica permite a observância deste preceito, embora outros tempos sejam citados ou mesmo representados no decorrer da composição.

O êxito feliz se deve ao fato de o herói conseguir realizar a ação de forma completa, maravilhosa, admirável e exemplar, respeitando os costumes do decoro do plano enunciativo e dispondo adequadamente os ânimos para a imitação. Se o herói não conseguir realizar perfeitamente a ação, ela não terá êxito feliz e não poderá ser maravilhosa, como estabelece o gênero. No *Vila Rica*, a virtude moral, meio-termo da ação do herói católico, segue uma justa grandeza proporcional à natureza do ideal cristão de piedade. Antes de tudo, Albuquerque será o herói conciliador, que perdoa para pacificar o ânimo dos filhos de Portugal. Por exemplo, quando absolve Borba Gato:

De ouvir todo o sucesso por inteiro,
Suave acolhe ao nobre Aventureiro,
E dando-lhe mil mostras de amizade,
De ordem do mesmo Rei o persuade
A que viva seguro do delito;
(*Vila Rica*. Canto III, vv. 105-109.)

Para Luzán, a maior dificuldade no seu conceito de epopéia é conciliar o maravilhoso com o verossímil, que para ele parecem qualidades que se contrariam. É claro, não considera a noção de *eikos* na *Arte Poética* de Aristóteles, que não supõe de fato a verdade histórica na *mimesis* como reprodução do real, mas como plausibilidade. O uso de personagens divinas na epopéia, bem como na tragédia, é chamado por Luzán de “máquina” ou “tramóia”. Essas divindades ou máquinas podem ser de três tipos, a saber: *teológicas*, *físicas* e *morais*. Luzán chama os poetas épicos gregos e latinos de “gentios”, pois dividem a essência de Deus em seus atributos, que caracterizam divindades pagãs, como o poder a Júpiter, a justiça a Juno, a

⁴²⁰ Cf. MINTURNO, Antonio. Op. cit., p. 10; 12 e 25.

bondade a Vênus, bem como as paixões, os hábitos humanos e as propriedades da natureza, como a paixão do amor atribuída a Cupido, os remorsos da consciência às Fúrias, o elemento fogo ao deus Vulcano, o poder do elemento água à figura de Netuno etc. Entretanto, Luzán lembra o poeta Boileau, defendendo que o poeta épico não deve atribuir as características do verdadeiro Deus às divindades pagãs, a fim de preservar a verossimilhança, pois se supõe, no mundo cristão, que o verdadeiro Deus não costuma interferir diretamente na história humana depois da aliança com Noé. O poeta épico católico pode e deve recorrer a essas máquinas gentias como elementos de adorno e ornamentação poética.

Essas divindades agem sempre da mesma forma e, na maioria das vezes, aparecem como “simples inspirações”. Nessa classificação, entram “os sonhos, os oráculos e outras inspirações extraordinárias”. O fato de as divindades interferirem diretamente na narração nos poetas gentios deve-se ao desconhecimento destes do verdadeiro Deus. Luzán sugere que em vez destas divindades gentílicas, o poeta épico cristão deve utilizar apenas a intervenção dos anjos, bons e maus, encantos mágicos e outras coisas verossímeis para o “vulgo cristão”.

Para Boileau, o uso do maravilhoso cristão é execrável, inadequado às convenções do gênero praticadas pelos seus diversos *auctores*, por não permitir a ornamentação⁴²¹. Para Muratori, a configuração dos elementos dogmáticos católicos é apenas uma opção moderna. Em Luzán, o procedimento de figuração do maravilhoso cristão é o recomendável. Freire, por sua vez, defende a adoção desta prática de representação da divindade cristã como regra do poeta cristão, censurando nos poetas antigos a participação das divindades gentílicas. Portanto, Freire moraliza o decoro da epopéia segundo uma ética católica, preceituando o uso do maravilhoso cristão. O uso do maravilhoso cristão, entretanto, deve limitar-se à aparição de sonhos proféticos e premonições que advertem e inspiram o herói no seu procedimento. Como consequência, o maravilhoso pagão antigo, grego e latino, de divindades e paixões personificadas, é também empregado alegoricamente na fábula como inspiração nos personagens. Preceitua-se para o poeta católico que o maravilhoso cristão e o pagão antigo

⁴²¹ O uso do maravilhoso pagão é permitido como um ornamento, mas o uso do maravilhoso cristão é condenado por Boileau, pois entende o mito como uma forma de abstração de uma época remota: “C’est donc bien vainement que nos auteurs dêçus,/ Bannissant de leurs vers ces ornements reçus,/ Pensent faire agir Dieu, ses saints et ses prophètes,/ Comme ces dieux éclos du cerveau des poètes;/ Mettent à chaque pas le lecteur en enfer, N’offrent rien qu’Astaroth, Belzébuth, Lucifer./ De la foi d’un chrétien les mysteres terribles/ D’ornements égayés ne sont point susceptibles.” (BOILEAU. *Art Poétique*, 1694, Canto III, vv. 193-200); [Então, é bem em vão que nossos autores desiludidos,/ Banindo de seus versos estes ornamentos herdados,/ Pensem em fazer agir Deus, seus santos e seus profetas,/ Como estes deuses criados dos cérebros dos poetas;/ Põem a cada passo o leitor no Inferno,/ Não oferecem nada que Astarote, Belzebu, Lúçifer./ Da fé de um cristão os mistérios terríveis/ Dos ornamentos não são suscetíveis.].

não devem mais interferir diretamente na ação, mas apenas inspirar o herói “espiritualmente”.

Destaca-se no *Vila Rica* o uso do maravilhoso pagão indígena, atuando para o bem da ação heróica, na figura de Filoponte, guia do herói, gênio da terra⁴²²; ou para o mal, na figura da feiticeira índia Terifêia. Na épica de Cláudio, o maravilhoso pagão indígena, ao contrário do católico e do antigo greco-latino, interfere diretamente na implexão da história. O uso do maravilhoso pagão é aceito como recurso de ornamentação, pelo dispositivo da “licença poética”, emulando os poetas antigos. A aplicação do maravilhoso cristão, como a representação de anjos e do Espírito Santo, seria válida como opção “moderna”, como explica Minturno, devendo ser usado com certa moderação, pois Deus não costuma intervir decisivamente na história dos homens, beneficiados pelo livre-arbítrio, mas inspira ou envia mensagens proféticas indiretamente, por sonhos, santos ou anjos. O maravilhoso pagão indígena não era previsto pelos preceptistas da poesia épica e aqui pode ser lido positivamente um “traço indigenista” de Cláudio Manuel. O que é equivocado, no entanto, visto já existirem outros exemplos do gênero que fazem uso do maravilhoso pagão indígena, com *A Mexicana*, *O Uruguai*, *Araucana* etc. Cláudio apenas segue as soluções encontradas pelos letrados do mundo ibérico-colonial.

A ação heróica deve ser “nem muito moderna, nem demasiadamente antiga”. A ação muito moderna impede o uso de “fingimentos sobrenaturais”, pois “a fresca memória as está contradizendo”, comprometendo o aspecto maravilhoso da fábula, que pode tornar-se inverossímil ou fantasiosa. A ação muito antiga, para conservar o seu verossímil, deve agregar “muitos costumes diferentes e repugnantes aos nossos”, não mais praticados no tempo do poeta, que deve seguir os costumes católicos. Como exemplo do primeiro defeito, do uso de um argumento histórico moderno demais, Freire cita a obra épica de Camões; padece do segundo defeito, a abordagem de uma matéria histórica extremamente antiga, Gabriel Pereira de Castro que narra a restauração do Templo de Jerusalém. Por isso, Tasso explica que a ação heróica pode ter ocorrido no tempo antigo; no tempo moderno; ou ainda, no tempo “nem muito antigo, nem muito moderno”, mas esclarece que uma história “nem muito antiga, nem muito moderna” é a mais adequada à invenção do poema heróico, pois consegue equilibrar

⁴²² Segundo Alfred Métraux, a religião dos tupinambás pregava a existência de diversos seres sobrenaturais que habitavam as matas, como os gênios da mata, que podiam ser malévolos, personificados, e espirituais, impessoais. Destas entidades, o Curupira era aquela que tinha o hábito de abordar os viajantes pedindo-lhes algum serviço. Se atendido, recompensava o viajante, caso contrário vingava-se deles. Cf. MÉTRAUX, Alfred. *A Religião dos Tupinambás: e suas relações com a das demais tribos tupi-guaranis*. 2.a ed. Prefácio, tradução e notas do Prof. Estevão Pinto. Apresentação do Prof. Egon Schaden. Companhia Editora Nacional/ Edusp. São Paulo, 1950, p. 45-53.

verossimilmente estes dois fatores: a atualização dos costumes e a capacidade de moldar a fantasia pela licença poética.

A comodidade de narrar um fato antigo obscurecido pelos séculos é a maior possibilidade de adaptações da fábula heróica pela licença poética. Entretanto, tal ação traz inerente ao seu verossímil o incômodo de retratar os costumes antigos do tempo dominado pelos gentios. Ao contrário, o retrato de uma ação de uma história moderna, mais conhecida, implica a oportunidade de representar os costumes contemporâneos, que observam a moral católica. Mas isto imobiliza a aplicação da licença poética, impedindo o poeta de moldar os fatos ou fingir, pois, simulando, prejudicaria o verossímil da história. A ação do *Vila Rica* é moderna para os padrões da poesia épica, embora o preceito que regula a ação como “nem moderna nem muito antiga” ser um tanto relativo. Solução idêntica à de Cláudio já tinha sido realizada na *Farsália*, que encena também uma ação moderna em relação ao tempo em que o poema é escrito.

A imitação épica da ação heróica se dá por modo misto porque pode, às vezes, falar o poeta, e este, outras vezes, introduz diferentes pessoas a falar, com efeito dramático. Por este princípio, distingue-se imediatamente a epopéia da tragédia e da comédia, pois estas duas últimas imitam apenas através da representação, sem a narração, devendo o poeta trágico ou cômico ocultar sempre a sua pessoa, introduzindo outros no decorrer da ação.

A inclusão da *persona* do narrador no poema desloca a percepção das opiniões do autor para as convenções dos costumes de outros *auctores*, lugar-comum de pessoa das autoridades dos escritos exemplares. Desde o fim do século XVII e durante o século XVIII, isto ficou evidente com a chamada Questão Homérica, também conhecida como a *Querelle des Anciens et des Modernes*, debate sobre a existência de Homero e o fato de ele ter sido ou não um autor ou apenas um personagem narrador, voz representante de uma coletividade⁴²³. No *Vila Rica*, Cláudio inventa a *persona* árcade de Glauceste Satúrnio, que representa a voz dos súditos de Portugal radicados na colônia americana.

⁴²³ Cf. LACERDA, Sonia. Op. cit., p. 33 et seq.

L' A R T E
P O E T I C A
DEL SIGNOR
A N T O N I O
M I N T U R N O ,

Nella quale si contengono i precetti Eroici , Tragici ,
Comici , Satirici , e d'ogni altra Poesia :

CON LA DOTTRINA

De' Sonetti , Canzoni , ed ogni sorte di Rime Toscane , dove
s'insegna il modo , che tenne il Petrarca nelle sue opere.

*E si dichiara a' suoi luoghi tutto quel , che da Aristotele , Orazio , ed altri
Autori Greci , e Latini è stato scritto per ammaestramento de' Poeti .*

IN NAPOLI MDCCXXV.

Nella Stamperia di Gennaro Muzio , Erede di Michele Longo
Con Licenza de' Superiori.

Figura 15. Folha de rosto da *Arte Poética*, de Antônio Minturno.
Publicada em Nápoles, em 1725.

3.7. O ativo lugar do herói

Num épico, o poeta deve ter cuidado especial em pintar os *costumes* do herói, expressos muitas vezes no seu *epitheton ornans*, fórmula convencionada de qualificá-lo, que se repete nos versos do poema. Os costumes aplicam-se a todas as personagens, porém deve-se tratar especialmente com esmero a invenção dos costumes do herói épico⁴²⁴. Os costumes do herói épico devem ser “raros, sublimes, e admiráveis, quanto verossimilmente puderem ser”. Deve possuir uma bondade não só poética, mas também moral. São virtudes indispensáveis, próprias do herói épico, a humanidade, a prudência, a generosidade, a força, e especialmente o “valor na guerra”, porque todas as “epopéias perfeitas” tratam de “assuntos de guerra”⁴²⁵. A capacidade extraordinária do herói se deve, na mitologia grega e latina, à sua origem semidivina, que o diferencia dos outros homens comuns como pessoa melhor do que nós⁴²⁶.

Entretanto, para distinguir seu herói, cada poeta deve sempre atribuir uma virtude especial, uma excelência ou *areté*, na qual seu herói exceda todos os outros; a perfeição nesta virtude é tal que nenhum outro ser humano jamais a alcançou, nem alcançará. Assim, segundo Freire, a primeira qualidade “em Enéias é a bondade, Vasco da Gama o ânimo intrépido, em Aquiles a cólera, em Ulisses a dissimulação, e em Gofredo a piedade” etc. No *Vila Rica*, Albuquerque será o herói-civilizador, pois é católico, conciliador, cortesão, piedoso, fiel, zeloso etc., promovendo a ação heróica de pacificação das Minas pela força persuasiva de seus discursos (*perspicuitas*), configurando como primeira qualidade a eloquência, que forma um herói orador, portador da virtude da *perfecta eloquentia* de Quintiliano⁴²⁷. No final do Canto IX, Albuquerque promove a conciliação dos interesses dos paulistas e dos emboabas por meio de um longo discurso (*Vila Rica*. Canto IX, vv. 389-415.), perdoando a sedição dos

⁴²⁴ Cf. LUZÁN Y GURREA, Ignacio de. Op. cit., loc. cit.

⁴²⁵ FREIRE, Francisco José. Op. cit., p. 178.

⁴²⁶ Como o herói é o filho de uma mulher com um deus, herda algumas características divinas, seguindo *topoi*, tópicos ou lugares-comuns de pessoa (*loci a persona*), como a de constituição física (*habitus corporis*); a tópica de origem (*genus*), que estabelece os filhos se assemelham aos pais ou ancestrais; a de nação (*natio*) opondo os costumes; a de cidade (*patria*); idade (*aetas*); educação e instrução (*educatio et disciplina*); fortuna (*fortuna*); condição e distância (*condicio*); aparência (*quid affectet*); língua (*sermo*); e nome (*nomen*); totalizando onze circunstâncias de pessoa. Em Portugal, isso se dá, por exemplo, na tópica da origem pela qualidade aristocrática do guerreiro, na sua relativa posição na hierarquia que ocupa no reino, ou seja, o herói é um *fidalgo*, sujeito *bem-nascido*, que herda a honra da casa de seus pais. A tópica da nação opõe os costumes do herói branco e católico aos do índio gentio. Cf. HANSEN, João Adolfo. *Notas de aula*. Op. cit., loc. cit.

⁴²⁷ QUINTILIAN. *Institutio Oratoria*. Op. cit., Liber Primus, caput X, XI.

revoltados, dirigindo-se diretamente a Manuel Nunes Viana, condenado este, juntamente com o Frei Francisco de Menezes, ao exílio nos sertões (*Vila Rica*. Canto IX, vv. 416-449.). Os discursos do herói são retóricos, do gênero epidíctico, empregando tópicos previstas na razão de Estado, promovendo o *amor* e o *temor* ao Rei, expressos pela *fidelidade* e pela *violência*:

*E vassalos de um Rei, que mais vos ama,
Buscais acreditar a vossa fama
Com o dote imortal, que a Nação preza,
De uma fidelidade portuguesa
(Vila Rica. Canto X, vv. 99-102, grifo do autor.)*

*Talvez venha a ceder; e quando abuse
Da brandura, e obstinado se recuse
A render ao meu Rei a obediência,
Então porei em prática a violência;
Farei que as armas e o valor contestem
O bárbaro atentado; e que detestem
A preço de seu sangue a torpe idéia.
(Vila Rica. Canto VII, vv. 241-247, grifo do autor.)*

O discurso é persuasivo porque o herói-orador tem no seu caráter moral a prova determinante que assegura a sua probidade, levando os ouvintes a sentir as paixões da lealdade e do medo⁴²⁸.

Garcia, por sua vez, efetiva-se mais pelas suas ações, constitui-se como o segundo grande herói da fábula. Segundo Cláudio, em sua nota 10, Garcia é um vassalo de grande valor no serviço do descobrimento das Minas do ouro⁴²⁹. No poema, é o amigo fiel, auxiliando o herói principal, mostra-se católico, despojado, brioso, prudente etc.:

*De uma estranha paixão, que n'alma alenta,
Ao lado está do General; sustenta
O brioso Garcia o ofício inteiro
De súdito, de amigo e companheiro.
(Vila Rica. Canto I, vv. 55-58.)*

A pintura dos costumes das outras pessoas representadas deve ser adequada ao decoro militar e ao seu papel na fábula épica. Assim, há pessoas que só aparecem para ocupar lugar na cena e podem ser pintadas apenas com traços grosseiros e breves; outras que desempenham ações mais importantes devem ser mais cuidadas, verossimilmente, de acordo com a importância de cada ação particular desempenhada para a ação heróica central. Tasso define os costumes como as “vestes” individuais de cada pessoa representada no poema. Lembrado da *Arte Poética* de Horácio, Tasso explica que o poeta deve “vestir” cada pessoa de acordo com o decoro do tipo, a criança, velho, herói etc. Cada um terá os costumes que forem

⁴²⁸ ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Op. cit., *Retórica*, cap. II, p. 33.

⁴²⁹ COSTA, Cláudio Manuel da. “Vila Rica”. 6.a ed. Op. cit., p. 1081.

apropriados à sua idade⁴³⁰.

As chamadas *máquinas* ou *deidades*, que consistem em personagens divinos, como deuses, ninfas, gênios⁴³¹, auxiliam o herói na efetivação da ação principal. Desta forma, o herói épico é aquele que está mais próximo da divindade, com a qual mantém um vínculo que o diferencia de todos os outros personagens. Para Freire, é condenável a figuração de divindades não-católicas pela pena de um poeta cristão. Pois as divindades pagãs são “fabulosas”, ou inverossímeis, ao passo que o uso não exagerado das divindades católicas é uma solução verossímil. O maravilhoso cristão não deve interferir diretamente na história, mas pelo “modo menos milagroso”, apenas inspirando o herói, protegendo-o espiritualmente ou avisando-o dos perigos⁴³², o que se dá efetivamente no *Vila Rica* por meio dos diversos sonhos espirituais que Albuquerque relata para Garcia.

É necessário pensar sobre a participação do maravilhoso, sem esquecer que qualquer poema é, pela sua própria forma, imitação, que pressupõe uma verdade, no entendimento de Tasso, de um princípio de verossimilhança; portanto, o elemento maravilhoso deve ser empregado naquelas situações que o homem não pode desempenhar. Para tanto, Freire admite o uso da licença poética na composição de “expressões gentílicas”, pois são universalmente aceitas e entendidas na poesia como ornamentação do discurso:

Pode-se dizer, falando v.g. de uma guerra, que Marte acendera o ânimo dos combatentes; tratando de uma tempestade, que Netuno agitara os mares, e Éolo soltara os ventos furiosos etc. A mesma liberdade se pode tomar explicando, como faziam os antigos, os dotes da natureza por meio de alguma divindade, v.g. a formosura por Vênus, a ciência por Minerva, o valor por Marte etc.⁴³³

Na pintura dos costumes, o poeta deve lembrar que o gênero épico trata dos hábitos dos homens melhores, ao passo que a tragédia versa sobre as suas paixões. O herói épico não deve se deixar controlar pelas suas próprias paixões, ao contrário, deve lutar para subjugar-las, alimentando repetidamente em seu juízo a idéia da virtude, pois o hábito da virtude pode ser ensinado, sendo “impresso pouco a pouco”, ao contrário das paixões que se manifestam repentinamente. A epopéia trabalha os ânimos do herói aos poucos, com insinuações e exemplos, enquanto a tragédia ressalta os violentos afetos que movem os agentes. Desta forma, os costumes dos heróis e demais personagens da epopéia devem prezar quatro

⁴³⁰ Cf. TASSO, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*. Op. cit., loc. cit.

⁴³¹ Cf. FREIRE, Francisco José. Op. cit., p. 181.

⁴³² Cf. Idem, p. 182-183.

⁴³³ Ibidem, p. 185.

qualidades básicas: bondade, conveniência, semelhança e igualdade, concordando com Horácio, que diz que se deve tratar adequadamente os costumes dos personagens da fábula, *notandi sunt tibi mores*⁴³⁴.

O estudo dos costumes do herói épico é feito no capítulo VII, do Livro IV da *Arte Poética* de Luzán. Ele retoma uma definição antiga de herói, dada pelo poeta Luciano, como “um composto de deus e de homem”. Além disso, para Luzán, o tempo é um fator que melhora os costumes dos heróis, polindo o seu caráter de formas mais grosseiras até formas mais perfeitas. Trata da especificidade do herói cristão, que deve possuir não somente uma bondade poética, conveniente, semelhante e igual à dos *melhores*, mas também apresentar uma bondade moral, católica, para tornar-se um exemplo de atitudes e feitos. As qualidades a serem observadas especificamente no herói cristão seguem os lugares-comuns de pessoa: por exemplo, na nobreza da origem e linhagem, que para os antigos era de um deus ou semideus e, para os letrados contemporâneos de Cláudio, atestada pela *fidalgua*, expressa pelo brasão de família e pelo acúmulo de títulos de distinção de sua hierarquia nobiliárquica: arquiduque, duque, marquês, conde, visconde, barão etc.; ou militar: tenente-general, capitão-general, sargento-mor etc.; ora em nomeações administrativas do reino, como governador, alcaide-mor, donatário etc.; ou ainda em distinções religiosas, como inquisidor, arcebispo, bispo, pároco, padre, frade, clérigo, familiar etc.; outros aspectos observados no herói cristão segundo os lugares-comuns de pessoa são a magnanimidade em realizar façanhas esclarecidas ou em padecer com constância grandes trabalhos e uma robustez ou força extraordinária na realização de façanhas, por vezes reconhecidas por distinções de mérito ou ordens honoríficas militares, como a *Ordem de Cristo*, a da *Torre e da Espada*, a de *Sant'Iago da Espada* etc.

Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho é um personagem histórico que atende a esses requisitos de um herói épico católico, pois acumulou em sua trajetória de vida várias dessas distinções: Fidalgo da Casa de Sua Majestade, Alcaide-Mor de Sines, Donatário de capitâneas, Capitão-Mor do Pará e Governador do Estado do Maranhão e Grão-Pará, Sargento-Mor, Comendador da Ordem de Cristo e da Comenda de Santo Ildefonso de Val de Telhas, Conselheiro de Sua Majestade, Governador e Capitão-General da Capitania de São Paulo e Minas do Ouro etc.⁴³⁵

⁴³⁴ Cf. FREIRE, Francisco José. Op. cit., [BMA], p.185; [“os costumes devem ser observados para ti”]. Cf. HORATIUS FLACCUS, Quintus. Op. cit., p. 17;

⁴³⁵ Durante a pesquisa, ficou evidente a necessidade de uma biografia de Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho, figura importante do reino de Portugal, que serviu à Coroa em seu país, no Estado do Brasil, no Estado de Angola etc. Há uma pesquisa de mestrado em elaboração intitulada “Antônio de Albuquerque Coelho de

Citando o trabalho do Padre Le Bossu, Luzán estabelece duas coisas a serem observadas na invenção do herói épico. A primeira é atribuir unidade ao seu caráter e a outra é formá-lo com juízo. A perfeição da aplicação dessas regras depende do “juízo, da prudência e da verdadeira sabedoria do próprio poeta”. O caráter do herói será composto de muitas virtudes e qualidades, devendo uma destas sobressair-se como sobre-humana: ora a piedade, ora a coragem, ora a prudência etc.

O poeta deve trabalhar como um pintor trabalha num quadro com muitas figuras, dando mais importância e empenho no cuidado dos caracteres principais, sobretudo do herói, sem deixar de esboçar adequadamente o que for essencial nos caracteres secundários para que a ação permaneça verossímil:

...deve o poeta fazer o que (faz) um pintor num quadro de muitas figuras: a figura principal deve receber o maior cuidado de seu pincel e mostrar-se toda inteira, o quanto permita a perspectiva e a arte; das demais figuras, umas se mostram também inteiras e se conhecem, por suas atitudes, a parte que têm naquela tela, outras descobrem só um lado, outras uma pequena parte do corpo; algumas se vê que estão somente para fazer número; de outras, como pintadas ao longe, não se percebem mais que os vultos, sem distinção de membros nem de cores, que se confundem com os do ar⁴³⁶.

Dessa maneira, o poeta épico deve ter o maior cuidado e perfeição de sua pena ao figurar o herói. Alguns personagens poderão ser descritos por inteiro, outros devem ser definidos apenas pelas partes que interessam à composição como um todo; outros, ainda, estão apenas presentes para “fazer número” na narrativa. Devem ser seguidas as regras gerais, próprias para cada tipo de personagem, e as regras particulares dos costumes, ajustando a invenção da fábula poética à variedade dos tipos representados.

O herói épico, por seu turno, sempre ocupa um lugar de relevo em relação a todos os outros personagens, ganhando certa autonomia que compõe seu altivo lugar. Não pode ser comparado a ninguém, nem mesmo a outros heróis de outras epopéias. Cada herói épico pode ser comparado apenas a si mesmo, por ter alcançado virtudes quase divinas. Assim, não se

Carvalho, um Governador no Espaço Atlântico”, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa, de Renato Miguel Amendoeira Pires. Não devemos confundir a vida do pacificador das Minas com a de seu filho bastardo, Antônio de Albuquerque Coelho, que já possui uma biografia intitulada “Percorrendo o Oriente: a vida de Antônio Albuquerque Coelho (1682-1748)”, de Paulo Miguel Martins, de 1998, publicada pela editora Livros Horizonte.

⁴³⁶ “...debe el poeta hacer lo que un pintor en un cuadro de muchas figuras: la principal figura debe llevarse el mayor cuidado de su pincel y mostrarse toda entera, cuanto permita la perspectiva y el arte; de las demás figuras, unas se muestran también enteras y se conoce, por sus actitudes, la parte que tienen en aquel lienzo, otras descubren sólo un lado, otras una pequeña parte del cuerpo; algunas se ven que están solamente para hacer número; de otras, como pintadas a lo lejos, no se divisan más que los bultos, sin distinción de miembros ni de colores, que se confunden con los del aire”. LUZÁN Y GURREA, Ignacio de. Op. cit., loc. cit.

pode trocar Enéias por Odisseu, nem Albuquerque por Vasco da Gama, sob pena de o herói não conseguir realizar verossimilmente a ação heróica. O herói deve ser moldado especialmente para desempenhar aquela ação heróica particular, configurando a sua unidade e a integridade com a fábula épica; por isso não teria sucesso em nenhuma outra ação heróica de outro personagem de outra epopéia.

Apenas as personagens imortais, numes ou deuses podem ter qualidades superiores às do herói épico. O auxílio divino é bem-vindo para ele, pois isso demonstra o merecimento de tão alto favor, que se efetua no plano mitopoético como ornamentação da fábula heróica.

As máquinas físicas e morais também podem ajudar o herói na sua incursão, com expressões aplicadas pelos gentios e universalmente aceitas como adorno adequado do furor poético. Da mesma maneira, as divindades pagãs, as paixões e os costumes humanos podem ser atribuídos às máquinas físicas ou morais, incluindo a personificação da natureza, que se dimensiona sempre a partir do caráter do herói e de sua ação. O herói é o centro da epopéia, elemento de convergência de todas as personagens, todas as ações, todos os episódios; é a razão de ser da épica, daí o seu lugar privilegiado de modelo para o seu ouvinte, na épica primitiva, e para o seu leitor, na épica escrita.

Figura 16. A Cruz da Ordem de Cristo, que adornava as caravelas portuguesas. Acompanhava a inscrição “Non nobis, Domine, non nobis: sed Nomi Tuo da gloriam”.
[Não ao nosso, ó Senhor, não ao nosso, mas ao Teu Nome dá a glória.]

4. A FIGURAÇÃO ÉPICA DA MITOLOGIA

*Aut famam sequere aut sibi conuenientia finge
scriptor.(...)*

Horácio. *Epistula ad pisones*. vv. 119-120.

4.1. O lugar da Éris na epopéia

Na poesia épica primária ou secundária, o papel da mitologia no uso de divindades alegóricas, convencionadas pelos preceptistas no conceito de *maravilhoso*, é fundamental para a implexão dos episódios e para a composição da integridade da fábula. Neste sentido, destaca-se especialmente a figura alegórica de Éris ou Discórdia, como elemento desencadeador da ação heróica por excelência. Vejamos como essa figuração aparece no *Vila Rica*, partindo da análise das epopéias emuladas pelo engenho de Glauceste.

A *Iliada* e a *Odisséia* narram acontecimentos incluídos na Guerra de Tróia. Apesar da sua grandiosidade, são apenas dois textos que integravam a unidade de vários outros, que formavam um aglomerado ainda maior, o chamado “Ciclo Épico” (Επικός Κύκλος): um conjunto de poemas épicos gregos, que contavam as histórias de um grande ciclo, desde a criação do mundo até os desdobramentos diversos da Guerra de Tróia. Este grande *Ciclo Épico* se dividia em outros conjuntos de poemas, como o *Nostói* (Νόστοι) e o *Kypria* (Κύπρια). Este narrava desde os eventos que levaram ao surgimento da Guerra de Tróia até os nove primeiros anos de sua batalha, antes da *Iliada* e da *Odisséia*.

Lendo os fragmentos do *Kypria* e também o terceiro Livro de Apolodoro, ficamos sabendo que o início da Guerra de Tróia é um acontecimento planejado no nível mitopoético: dá-se efetivamente por meio de um plano do deus supremo, Zeus, representante do poder divino, e Têmis, deusa da justiça, promotora das “leis da natureza”. Zeus promove um banquete no monte Olimpo em celebração do casamento de Peleu e Tétis. Éris (Ἔρις), a deusa da discórdia, não é convidada para a festa. Para se vingar do despreço de Zeus, Éris lança entre as deusas o pomo de ouro, com a inscrição *kalisti* (καλλίστη), que significa “à mais bela”. Hera, Atena e Afrodite reivindicam o pomo, solicitando a Zeus que julgue qual das três é a mais bela. Zeus declara que o julgamento cabe ao mortal Páris, constituindo o famoso episódio do julgamento de Páris. As três deusas vão ao encontro de Páris e cada uma lhe oferece uma recompensa no caso de ser a escolhida. Hera oferece a ele os reinos da Ásia e da Europa, que o tornariam o maior rei de todos. Atena oferece habilidades de luta e sabedoria, que o tornariam o maior herói de todos os tempos. Afrodite oferece o amor da mais bela mulher do mundo, Helena, esposa do Rei Menelau. Páris escolhe o presente de Afrodite, julgando-a a mais bela deusa e tornando-se o maior amante que já existiu. Mas causa o início

da Guerra de Tróia⁴³⁷.

É importante pensar na dimensão alegórica desse mitologema. A deusa Éris, personificação da discórdia, cria uma situação conflituosa para Zeus, personificação do supremo poder divino. Engenhosamente, Zeus delega a responsabilidade de sua resolução a Páris, representante do homem. O homem tem que julgar entre as três deusas, ou, alegoricamente, entre as três excelências – *aretái* – qual é a melhor – *areté*. Páris deve escolher Hera, Atena ou Afrodite, ou simbolicamente, o homem deve escolher se lhe é melhor o poder, a sabedoria ou o amor. O mais importante para o homem, segundo a fábula, é o amor, na escolha de Páris. Por essa decisão, o homem causa e sofre um grande mal, que se materializa na forma da disputa bélica.

Figura 17. Detalhe de vaso grego com desenho de Éris.

Museum Collection: Antikensammlung, Berlin, Deutschland. *Theoi Project*.

Disponível em: <<http://www.theoi.com/Gallery/N15.1.html>>. Acesso em: 02 nov. 2006.

Éris é, portanto, por sua condição, a figura mitológica desencadeadora da ação heróica na epopéia grega. Podemos afirmar que sem ela não há ação épica nesse mundo. Para Hesíodo, é bom lembrar, existem duas formas de Éris, também traduzida por “luta”, a Éris “boa”, que é grata aos deuses e promove a justiça moral dos homens, a *dikê* (δίκη); e a Éris “má”, banida pelos deuses, que agencia a imprudência do excesso, o desregramento da *hybris*

⁴³⁷ Cf. POETARUM *Epicorum Graecorum*: testimonia et fragmenta. Edidit Albertus Bernabé, cum appendice iconographica a R. Olmos confecta. Stuttgartiae/ Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri, c1996, p. 36 et seq.; Cf. HESIOD, THE HOMERIC HYMNS AND HOMÉRICA – THE CYPRIA (fragments). In: *Online Medieval and Classical Library*. Disponível em: <<http://omacl.org/Hesiod/cypria.html>>. Acesso em: 12 jun. 2006.

(ἑβρις), que o herói da tragédia comete quando se deixa levar pelas suas paixões. Essa Éris má, princípio de desordem pelo exagero, descomedimento, opõe-se à justiça divina, Têmis, princípio de ordem ou equilíbrio das leis da natureza com as leis humanas.

Na epopéia latina, a disputa entre a ordem e a desordem é representada pelo conflito entre Juno e Vênus, como podemos constatar na *Eneida*, embora exista a divindade Discórdia, equivalente à má Éris grega. Assim, na mitologia latina, a deusa Discórdia se opõe à deusa Concórdia. Aquela é alegoricamente encenada no plano mitopoético da epopéia sempre como um princípio de desordem contra a lei promovida pela deusa *Iustitia*, versão romana personificada da *dikê*, que restaura a ordem natural das coisas. Juno, representação latina de Hera, lembrando o seu infortúnio com o julgamento de Páris, odeia os troianos e age contra eles, com a ajuda de Éolo, o deus dos ventos. Vênus, forma latina de Afrodite, interpela a Júpiter (Zeus) sobre a desgraça dos troianos. Júpiter revela a Vênus o futuro⁴³⁸. O que segue durante toda a *Eneida* pode ser lido como decorrência do conflito entre as duas deusas. Assim, na epopéia latina também se configura mitopoeticamente uma disputa entre o princípio de ordem e o princípio de desordem. A desordem rompe momentaneamente a ordem natural, que deve ser restaurada pelo herói épico, desencadeando a necessidade da sua ação. Para cada conflito no plano temporal, temos outro equivalente no mitológico. Como os deuses não podem lutar diretamente, sem provocar a aniquilação cósmica, favorecem os seus heróis preferidos, relegando as disputas aos homens.

Em *La Henriade*, de Voltaire, aparece como divindade alegórica central, elemento desencadeador de paixões e ações, a figura da Discórdia, especialmente no Canto IV. Além dela, aparecem também a Religião (Catolicismo), a Verdade, a Política, o Orgulho, a Traição, a Fúria, o Fanatismo, o Amor etc. Ou seja, todas as paixões, virtudes e vícios são encenados epicamente como deuses alegóricos que interferem nos episódios do poema, embora Voltaire deixe muito claro que este recurso se deve apenas à *ornamentação poética*, não correspondendo à verossimilhança, a rigor, da verdade da religião católica. O principal argumento maravilhoso da fábula é que a Discórdia instaura no povo a paixão da rebeldia, lembrando que os reis devem ser, antes de tudo, consagrados pelo reconhecimento da Igreja. Esta possui sua doutrina, que é considerada pura, prevendo que o Rei pode ser deposto, caso não cumpra as obrigações para com seu povo.

Em toda epopéia encontramos, portanto, o conflito entre a ordem e a desordem, ou

⁴³⁸ Cf. VIRGÍLIO. *Eneida*. Op. cit., Livro I, vv. 1-314.

melhor, entre uma força ou princípio que busca manter a ordem natural dos seres no mundo, e outro princípio, que a subverte. Depreende-se daí que o mal e o bem na epopéia são convencionais e relativos, pois dependem do estabelecimento do ponto de vista do herói. Cada poema terá a sua especificidade pela escolha de seu herói principal. Todos os guerreiros nesse mundo são heróis, visto que o termo *héros* (ἥρως) significa propriamente “semideus”, chegando às línguas românicas pelo latim *heroe*. A diferença entre os heróis é o interesse e a honra daquilo por que lutam. Assim, Enéias é o herói épico da *Eneida*, enquanto é o inimigo heróico dos gregos na *Ilíada*.

No *Vila Rica*, a disputa mitológica se configura de forma muito particular. As divindades alegóricas Traição, Rebeldia, Engano e Interesse, comandadas pela Hipocrisia, promovem a revolta nos emboabas, justificando a ação de Albuquerque, que submete os rebelados à autoridade sagrada do Rei. As divindades encenadas alegoricamente não agem diretamente, precisam da intervenção das Fúrias, para acirrar no ânimo dos rebelados a maquinação de uma traição com os influxos pestilentos que derramam. Para tanto, a Rebeldia promove um discurso, que incita à violência:

De Reis, de Imperadores; vem cercada
Da Traição e do Engano, e disfarçada
Entre estes monstros com fingido rosto
A Hipocrisia tem seu trono posto

Este ídolo cruel, que se autoriza
Mais entre os outros, porque estraga e pisa
Com mudo pé dos Grandes as moradas,
Tendo a seu lado as Fúrias convocadas,
E entrando em parte já co’a Rebeldia,
Ao nume do Interesse assim dizia:

*Sei que vacila o teu arrojo, e vejo
Que muito além do natural desejo
Vão correndo as cansadas diligências,
Com que até aqui no esforço das violências
Quisemos impedir a triste entrada
Deste Herói, que nos traz ameaçada
Toda a ruína de uma longa idéia.*
(*Vila Rica*. Canto VIII, vv. 17-33, grifo do autor.)

Aqui, a Hipocrisia é o princípio de desordem, representando a má Éris grega e a Discórdia latina. A ação se dá no plano enunciativo do poema, por meio de um discurso dirigido às divindades alegóricas da fábula épica. Para combater essas forças da desordem, Glauceste somente precisa da poderosa intervenção da Providência, que inspira a ninfa Eulina num canto profético, revelador das maquinações dos rebeldes:

Assim cantava a Ninfa, arrebatada
 Do profético espírito; dourada
 E sonora a trompa já se ouvia
 Entre um tropel de brutos, que feria
 A praia oposta; a luminosa sala
 (*Vila Rica*. Canto IX, vv. 193-197.)

Como ação contrária à da Hipocrisia, a ninfa Eulina revela o futuro a Garcia e o gênio Filoponte o revela a Antônio de Albuquerque. O episódio emula a implexão da *Eneida*, na qual a revelação do futuro é uma chave para a ação de Vênus e o sucesso de Enéias. Noutro episódio do *Vila Rica*, Bartolomeu Bueno promove, inspirado pelo Espírito Santo, a justiça divina, contando a *Lenda de Blázimo*, parábola que simboliza a legitimação da justiça temporal dos representantes do Rei de Portugal, alegoria compreendida apenas pelo juízo discreto de Albuquerque:

Ouve Albuquerque o caso, e não ignora
 Que alto mistério dissimula agora
 Em suas vozes Bueno; tem previsto
 Quanto o nome do Rei se vê malquistado
 Entre os Chefes do povo levantado;
 (*Vila Rica*. Canto IX, vv. 379-383.)

No mundo colonial luso-brasileiro da epopéia de Cláudio, o enfrentamento entre a ordem e a desordem também é fundamental e define os nós que ligam os fios da tessitura da fábula. Os chefes dos emboabas não desejam a confirmação da autoridade do Rei, situação representada na Lenda de Blázimo pela traição do índio Argante:

*Com Argante e seus Índios se avistavam,
 Em vivas desde logo se saudavam.
 Infelizes (que dor!) as plantas punham
 Sobre a coberta cava, e já supunham
 Que os braços ao amigo se estendiam,
 Quando passados os seus peitos viam
 Das aguçadas farpas: volta Argante
 Colérico, soberbo e triunfante
 Sobre os desprevinidos que acompanham
 Sem armas ao seu Rei; todos se apanham
 Presos às mãos das emboscadas; morrem
 Imensos Índios; a fugir recorrem,
 Mas a gente que às costas lhes ficava,
 O resto, o infeliz resto destroçava.
 (*Vila Rica*. Canto IX, vv. 349-362, grifo do autor.)*

Outra vez, observa-se o uso do recurso da nasalização dos versos para compor um quadro espetacular. Esta é apenas mais uma história, contudo, pois diferentemente da mitologia grega e da apropriação romana, aproximando-se da figuração de *La Henriade*, o embate dos dois grupos nas Minas Gerais se dá em nível discursivo, na capacidade de

persuasão de cada orador, deus ou herói, que busca inspirar os ânimos das gentes, sem um enfrentamento físico dos partidos. Além disso, a justiça moral intuitiva dos homens, a *díkes* ou a *Iustitia* romana, não encontra expressão nesse mundo cuja mentalidade é católica, relegando suas funções para a justiça do Rei, legitimada pela Providência. O uso da mitologia nessas circunstâncias não significa a negação da realidade histórica vivenciada pelo poeta; antes disso, é uma confirmação do costume de compor epopéias com um plano de figuração do maravilhoso, ligado intrinsecamente à verossimilhança da invenção narrativa.

4.2. O *fatum* e a *fortuna*

Ao lado desse conflito alegórico entre a ordem e a desordem, outra disputa importante, no plano mitológico das epopéias, merece relevo. É o que se dá entre a deusa Tyche, a deusa latina Fortuna, personificação da “boa fortuna” ou sorte, contra a deusa Nêmesis, o *fatum* latino, o destino, princípio que também é encenado, no nível da vida humana pelas *Moiras*, *Parcae* ou *Fatae*. A natureza da Nêmesis é a do inescapável, aquilo que sempre foge ao controle de todos. É talvez por isso que a ação dela não seja destacada nos poemas, pois foge ao poder de intervenção dos heróis e dos próprios deuses. Podemos dizer que há um conflito essencial entre o princípio de imutabilidade da Nêmesis, o conceito de destino, face à imprevisibilidade da Tyche, o princípio da boa casualidade ou sorte. Assim, na epopéia, ao lado do conflito entre a ordem e a desordem, figura-se também a disputa entre a casualidade e o destino.

Aparte a dimensão religiosa, deve-se lembrar que o mundo encenado nas epopéias primárias é habitado religiosamente pelos deuses, princípios da ordem cósmica. Estes princípios são emulados nas epopéias secundárias, com a possibilidade de variar elementos e transformá-los, com a licença poética, como ornamentação adaptada ao decoro histórico do plano da enunciação. Neste, a má Éris, a Discórdia etc., é uma figura vista sempre como “má luta”, ou seja, sempre como princípio desarranjador da ordem estabelecida, justificando a existência e a ação dos outros deuses ou princípios. Surpreendentemente, na epopéia, esse princípio de desordem alia-se a Nêmesis, *fatum*, ou destino, princípio de previsibilidade, formando obstáculos intransponíveis aos heróis. Por exemplo, na *Odisséia*, as Sereias, Cila, Caríbdis etc. Ao passo que a o conceito de ordem, Têmis, Harmonia, Concórdia etc., sempre

se alia com a Tyche, Fortuna, casualidade, que gira a sua roda para a boa sorte, própria do herói épico, auxiliando a este na superação dos obstáculos, como na *Farsália*, no Livro VIII (vv. 711- 872), no qual a *fortuna* é identificada como a responsável pelo resgate e sepultamento do corpo de Pompeu. A *fortuna* da epopéia sempre favorece ao seu herói. No Livro V da *Farsália* (vv. 520-539), César se encontra na cabana de Amiclas, disfarçado como homem civil, com trajes comuns. Ele não deseja chamar a atenção para evitar que o reconhecimento por parte de seus aliados interfira na ação pretendida naquele momento, a travessia, em plena tempestade, do porto de Épiro até a Calábria, realizando-a confiantemente, pois sabe que vencerá os perigos da natureza impostos pelo *Fatum*, auxiliado pela divindade alegórica da *Fortuna*.

Má Éris, Desarmonia, Discórdia, desordem, Nêmesis, *Fatum*, destino, Têmis, Harmonia, Concórdia, Ordem, Tyche, *Fortuna*, casualidade. Todos esses conceitos são princípios de ordenação das ações dos costumes que disputam entre si a disposição do mundo e o encadeamento dos episódios na epopéia. Podemos esquematizar essas forças alegóricas da narrativa mitopoética épica da seguinte forma:

Esquema 5. Forças mitopoéticas na epopéia.

O *fatum* é representado no desenlace inevitável dos acontecimentos que, segundo Antonio Holgado Redondo, é uma lei imutável que se aplica tanto aos homens quanto à natureza⁴³⁹, mesclando os conceitos de *hýbris*, excesso, e o de Nêmesis, justiça distributiva. A *fortuna* pode ser identificada conforme a idéia da Tyche grega, a casualidade, figurada como um azar puro e simples, que dá dinâmica e movimento à ação. Ainda segundo Redondo, para os filósofos estóicos, o *fatum* e a *fortuna* constituem manifestações da *prouidentia diuina*, imparcial e equitativa⁴⁴⁰. Esses dois princípios são os que norteiam em primeiro plano a epopéia de Lucano. Nela, os deuses não são mais os determinantes das ações, ou seja, a disputa entre a discórdia e a concórdia não têm relevo na *Farsália*, pois o que determina o desencadeamento das ações nessa narrativa são o *Fatum* e a *Fortuna*, o destino e a sorte, ou a fatalidade e a casualidade. Como princípios da narrativa, cumprem papéis decisivos no

⁴³⁹ REDONDO, Antonio Holgado. “Introducción”. In: LUCANO, Marco Anneo. *Farsalia*. Op. cit., p. 38.

⁴⁴⁰ Idem, loc. cit.

desenvolvimento da ação heróica. A fatalidade e a casualidade são, portanto, duas forças mitopoéticas, geralmente personificadas, que disputam o desenlace da fábula épica.

No poema de Cláudio, a imprevisibilidade da *fortuna*, enquanto casualidade, não encontra representatividade na implexão narrativa da composição, exceto quando formulada por personagens pagãs, que podem enganar-se, como se nota no discurso de Neágua, ou no discurso de louvor da vitória do herói feito por Itamonte:

*Fosse rigor do Céu, ou fosse inveja
Da Fortuna, eu, que a aldeia governava,
Passei com minha filha a ser escrava.
(Vila Rica. Canto II, vv. 38-40.)*

*Ó tu, por tantos riscos triunfante,
Albuquerque feliz, pois que a fortuna
Te conduziu com máxima oportuna
(Vila Rica. Canto X, vv. 18-20.)*

Nos primeiros versos, a dúvida da personagem se a sua situação lastimável é promovida pelo “rigor do Céu” ou pela “inveja da Fortuna”, aliada da Éris, é pertinente ao lugar que ocupa na hierarquia da narrativa, embora inverossímil aos costumes de uma velha índia. Essa dúvida não convém ao herói católico, que deve confiar na Providência divina. Nos versos do Canto X, a fortuna cantada pela alegoria do Itamonte vem grafada por letra inicial minúscula, representando a *boa fortuna* épica, atuando praticamente contra o seu contrário, na mitologia latina, o *Fatum*. Confiando aqui na hipótese de “fortuna” estar intencionalmente grafada dessa forma, Glaucete desautoriza que uma alegoria produza outra. De qualquer forma, a idéia de *fortuna*, de casualidade, está num segundo plano no *Vila Rica*, funcionando apenas como ornamentação poética do discurso do gigante. Aqui, o *fatum* e a *fortuna*, ou a casualidade e a fatalidade, são apenas mais duas expressões da vontade da Providência divina.

Nesse sentido, podemos perceber e compreender que a epopéia grega tinha muita representatividade para a comunidade da *pólis* em seu tempo, pois simbolizava a luta da ordem contra a desordem, na confirmação do lugar do homem na ordem natural das coisas pelos seus feitos. A epopéia latina ainda tem sua força, efetuada na disputa entre a casualidade e a fatalidade. Valorizando a perseverança e a permanência na mudança dos homens, mantém a disposição da *urbs*, pela força do verbo ser. Na epopéia do século XVIII, que preza idéias católicas, o que há é a manifestação do Espírito Santo, a inexorável Providência, que confirma a posição de submissão do homem a Deus, buscando a salvação, pois a mundo é uma figura da vontade divina, onde a intervenção do homem deve servir a Deus, realizando seus desígnios com o livre-arbítrio. Num mundo como o atual, regado pela volatilidade do Capital em sua forma eletrônica ou virtual, tudo isso parece não fazer mais sentido, pois a aflição do

homem migrou dos verbos “estar”, “fazer”, e “salvar-se” para os verbos “ter” e “poder”. Na lógica atual do sistema da liberdade irrestrita do Capital, se tenho e posso, logo sou quem eu quero ser, faço o que quero, estou onde quero estar, ou, mesmo, salvo e condeno.

4.3. O espaço e o tempo mítico

A entrada do herói na dimensão mítica do mundo maravilhoso figurado epicamente é um *topos* da epopéia. A passagem do herói pelo espaço do maravilhoso ou mítico, em geral representa alegoricamente um aprendizado ou aquisição de uma habilidade e a revelação de fatos do passado ou do futuro. Em Homero, Odisseu vai ao Hades, onde encontra o espectro de Elpenor, que reclama pela sua sepultura⁴⁴¹; na *Eneida*, Enéias e a Sibila descem ao Averno, adentrando o espaço mítico. Na entrada, Palinuro pede a Enéias que sequele o seu cadáver⁴⁴²; Dante, praticamente, configura emblematicamente a totalidade do espaço cristão em sua épica; Em Camões, os portugueses desembarcam na Ilha dos Amores⁴⁴³.

O fato de espectros e mortos reclamarem por sepultura na epopéia, como na *Odisséia* e na *Eneida*, ou a preocupação com esse fato, como na *Iliada* e na *Farsália*, apóiam a hipótese de Manuel Odorico Mendes de que, na Grécia e em Roma, enquanto o morto não é sepultado, entende-se que sua consciência é mantida. Assim, o fogo usado nos ritos fúnebres servia para purificar o corpo, apaziguando a alma. Enquanto o corpo estivesse insepulto, a alma permaneceria presa a ele, entre o mundo dos vivos e o além-mundo, no desespero da sua indefinição⁴⁴⁴. Por isso, justifica-se o desespero de Príamo pelo resgate do corpo de seu filho Heitor junto a Aquiles, no Canto XXIV da *Iliada*, marcando o próprio final da obra.

No Livro VIII da *Farsália* existe certa preocupação com o enterro de Pompeu Magno, que se dá graças ao intermédio da Fortuna⁴⁴⁵. O corpo do General, resgatado pelos seus pares, é cremado e suas cinzas são enterradas na areia do litoral do Egito, enquanto sua cabeça, decapitada por ordem de Ptolomeu XII, é embalsamada e entregue a César. Logo depois,

⁴⁴¹ HOMERO. *Odisséia*. Op. cit., Livro XI, vv.41-61, p.205

⁴⁴² VIRGÍLIO. *Eneida*. Livro VI, vv. 373-379.

⁴⁴³ No caso do episódio da Ilha dos Amores, em *Os Lusíadas*, o adentramento neste mundo mítico simboliza alegoricamente uma recompensa aos heróis portugueses por terem difundido a Fé e o Império, em chave nacionalista e teológica.

⁴⁴⁴ Cf. MENDES, Manuel Odorico, “Nota 14”. In: HOMERO. *Odisséia*. Op. cit., p. 205.

⁴⁴⁵ LUCANO. *Farsália*. Op. cit., Livro III, vv.711-870.

César a enterra dignamente numa urna, com as cinzas do corpo de seu inimigo⁴⁴⁶. Como não é dada de imediato uma sepultura condigna de um herói patricio para Pompeu Magno, Lucano pinta a imagem de que sua sepultura é o mundo inteiro, até os seus confins, pois até lá teria chegado a fama do General romano. A morte não é representada como a mais alta desgraça para uma pessoa, mas sim o fato de seu corpo permanecer sem as devidas honras fúnebres, sem ir para a pira. Esta é impiedade imperdoável, pois condena a alma a permanecer na vivência eterna do sofrimento infligido no momento de sua morte. Por isso, Lucano recrimina o costume ritual egípcio do embalsamento, abominável para ele como o ato mais terrível que pode ser realizado contra alguém⁴⁴⁷.

A morte se configura como passagem e situação míticas da epopéia, com um espaço maravilhoso dominado pelos deuses. Além disso, nota-se na narração também o fato de o herói precisar embrenhar-se no espaço mítico, no Hades ou na descida aos infernos, quando também adentra no tempo mítico do futuro, que lhe é revelado, ou a algum consorte dele, homem ou divindade. Na *Iliada*, Vênus passa a conhecer o futuro pela revelação de Júpiter. Na *Farsália*, César tem uma visão que lhe revela a inevitável guerra civil. No Canto XI da *Odisséia*, no Hades, Tirésias revela para Ulisses o seu futuro.

Dessa forma, na epopéia, o herói participa do tempo e do espaço míticos. Ele tem que adentrar esse espaço e esse tempo, adquirindo conhecimento ou habilidade que lhe proporciona a competência para realizar sua ação exemplar⁴⁴⁸. No *Vila Rica*, a entrada de Garcia no castelo de Eulina munirá o herói do conhecimento do passado da origem mítica do Ribeirão do Carmo, bem como do futuro da história da Cidade de Vila Rica.

No espaço mítico da morte, no *Vila Rica*, Cláudio emula em chave católica as epopéias gregas e latinas, pois Albuquerque não pode prosseguir sua viagem enquanto não encontrar e sepultar condignamente o corpo de D. Rodrigo. A condignidade aqui é a do rito católico, na prece pela alma do antigo Governador, para que possa descansar em paz até o dia do Juízo Final. O poeta, porém, emula o sepultamento de Pompeu no de D. Rodrigo, comparando os dois em importância histórica, e a negação de um túmulo apropriado, que seria tão magnânimo quanto às pirâmides do Egito:

⁴⁴⁶ Idem, Livro IX, vv.1089-1101.

⁴⁴⁷ Ibidem, Livro VIII, vv. 688-690.

⁴⁴⁸ Campbell eleva ao grau máximo a sua sistematização da mitologia, por exemplo, ao interpretar a entrada do herói num espaço maravilhoso, de um mundo regido por “forças desconhecidas e, não obstante, estranhamente íntimas” como uma parte de seu monomito exemplar, uma suposta mitogonia que serve de modelo a qualquer mito. Cf. CAMPBELL, Joseph. Op. cit., p. 241-242.

Celebrou-se o devoto sacrifício
 Junto ao sepulcro; e as últimas piedades,
 Pela mão de Faria, as saudades
 Temperaram do Morto, consoladas
 As memórias de sangue inda banhadas.
 Urnas fastosas, que cobris no Egito
 Heróis famosos, sobre vós escrito
 Viva embora o epitáfio, que em memória
 Dos Ptolomeus inda respira a glória!
 Sobra ao bom General, sobra a Rodrigo
 Da nua areia o mísero jazigo;
 A vida pelo Rei sacrificada
 Basta a deixar a sepultura honrada!
 (*Vila Rica*. Canto IV, vv. 80-92.)

Na épica de Cláudio, porém, não é promovida a cremação do corpo de D. Rodrigo, prática abandonada pelos cristãos. No poema é efetuado pelo Padre Faria o ritual do Sacramento da Extrema-Unção, vigente no século XVIII como prática religiosa, que visa preparar a alma para a boa morte, curando-a de seus pecados para que possa alcançar a salvação eterna no dia do Juízo Final. Para o católico, não é a preparação do corpo que pode redimir a alma, mas o arrependimento desta de seus pecados.

O tempo mítico também se revela a Albuquerque pela personagem do gênio Filoponte, que representa a natureza local, produzindo em telas cristalinas projetadas maravilhosamente na rocha como um *teatro de imagens*, no qual o herói pode contemplar toda a história passada e a glória do futuro da Cidade de Vila Rica, desde a sua descoberta pelos bandeirantes, a empresa da mineração, a expulsão dos paulistas pelos emboabas, os conflitos, a pacificação das Minas Gerais etc.⁴⁴⁹:

Assim dizendo, com a mão feria
 O penedo de um lado, e já se via
 Aberta uma estrutura transparente
 De cristalinos vidros, tão luzente,
 Que aos olhos retratava um firmamento
 De estrelas esmaltado, e o nascimento
 Do roxo Sol, quando no mar desperta.
 Em cada vidro a um tempo descoberta
 Uma imagem se vê, que os riscos formam,
 E a cena portentosa a cada instante
 Se muda e se converte; está diante
 Uma extensão larguíssima de montes
 Que cortam vários rios, lagos, fontes;
 (*Vila Rica*. Canto V, vv. 237-250.)

Desta maneira, no poema de Cláudio, o herói participa do espaço e do tempo míticos,

⁴⁴⁹ COSTA, Cláudio Manuel da. “Vila Rica”. 6.a ed. Op. cit., Canto V., vv. 237-326; Canto VI., vv. 1-107.

na morte, no sonho profético e na contemplação do passado e do futuro, emulando as epopéias gregas e a latinas, adequando as convenções à especificidade do decoro do leitor discreto da sociedade colonial luso-brasileira. As convenções dos mitos são aceitas e referidas como alegorias próprias da arte poética, na produção de imagens fantásticas que causam o *delectare*, no reconhecimento do uso engenhoso das agudezas, contribuindo para a doçura poética do texto. As lições depreendidas dos episódios possuem uma moral católica que serve competentemente à função poética da *prodesse*, na ilustração do ato de lidar com situações adversas, seguindo a doutrina cristã e a política do Império.

5. A ENCENAÇÃO ÉPICA DA MORTE

*Memento homo, quia pulvis es,
et in pulverem reverteris.*

*Gn 3,19, apud VIEIRA, Antonio.
Sermão de Quarta-feira de Cinzas, 1672.*

5.1. *Et in Arcadia ego* e a Arte de Morrer

Este capítulo estuda a tópica da morte no poema *Vila Rica*. Nele, a morte é um problema por dois motivos. Primeiro, ela constitui uma ameaça ao herói, caso ele continue sua viagem às Minas; segundo, a morte é representada como um obstáculo a ser enfrentado na condição insepulta do corpo do Governador D. Rodrigo de Castelo Branco. Vejamos, portanto, como a morte é apresentada convencionalmente na arte do século XVIII, que retoma os modelos do costume de representações. Em seguida, verificaremos se o mesmo procedimento de tipificação é seguido ou não por Cláudio Manuel da Costa.

Na poesia e na arte entendidas como “árcaes”, ou seja, poesia e arte praticadas nos séculos XVII e XVIII segundo as regras dos cenários idílicos de Teócrito, Virgílio e Sannazaro, é comum a associação da luz da manhã e do brilho do sol do meio-dia com a idéia de nascimento e vida; ao passo que o entardecer, o anoitecer e a sombra são alegorias do envelhecimento e da morte, imagens que apenas podem ser dissolvidas por um novo amanhecer. Nesse sentido, a pintura da época é arte mimética inventada com harmonia e pode contribuir para a elucidação da poesia.

Em 1620, o pintor italiano Francesco Barbieri, conhecido pelo pseudônimo de Guercino, executa uma pintura com o tema da morte, retratando pastores descobrindo um túmulo na utópica Arcádia. A lápide traz o emblemático epitáfio *Et in Arcadia ego*. A oração grafada é ambígua, podendo significar: “Eu, aquele que está morto, também vivi na Arcádia”; ou “Eu, a morte, também estou na Arcádia”. Assim, o epitáfio emblemático da tumba pode ser lido como um *memento mori*, lembrança da morte, pela personificação da morte. A imagem utópica da ideal Arcádia, lugar onírico de paz e vida, onde os pastores passam o dia aplicando-se ao cultivo das artes, é incompatível com a triste idéia da morte, dado o aspecto *edênico*⁴⁵⁰ do lugar encenado na tópica utópica da representação da paisagem pastoral idílica nesta arte, retomando os pressupostos da emulação da poética e da retórica antigas nas academias ou associações de letrados que se autodenominaram árcades. Neste lugar de experiência poética, de elogio à vida, temos que lidar com a inconveniência do *não-ser*.

⁴⁵⁰ Uso aqui o termo criado por Sérgio Buarque de Holanda para designar a idealização de um paraíso terrestre no Brasil, porém aqui, refiro-me à idealização do *locus amoenus* da Arcádia. Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. [1959]. 6.a ed. São Paulo: Brasiliense, 1996, *passim*.

Figura 18. Guercino. *Et in Arcadia ego* (1618-22).

Óleo sobre tela. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

Observa-se, no quadro pintado por Guercino, o uso de sombras, propondo o entardecer como clima apropriado para o *topos* da morte, além de uma vegetação outonal, figurando o *locus horrendus* dessa paisagem. A pintura proporcional dessa natureza ao tema tratado é, portanto, fundamental no estabelecimento de um sentido mais completo ao quadro, pois a significação fúnebre apresenta-se em todos os elementos encenados. O crânio sobre a lápide reforça o conceito de morte, refletido pela expressão atônita dos pastores que descobrem o jazigo. Essa arte, para a Igreja Católica, objetiva abordar o tema da brevidade da vida, razão pela qual o homem deve buscar a preparação para o momento de sua morte. É uma preparação conhecida como Arte de Morrer (*Ars Moriendi*), difundida principalmente através dos ritos e dos sermões, lembrando ao homem que ele é pó e ao pó será revertido⁴⁵¹. A angústia diante da morte se deve mais à incerteza da sentença da alma que à decomposição do corpo. Como vimos, na morte do católico não é necessária uma preparação corporal, mas o arrependimento da alma de seus pecados é essencial. É imprescindível “morrer bem”, o que, para um cristão dessa época, significa assegurar-se de sua salvação, preparando-se em vida para o momento de sua morte. A idéia assume tal proporção que é fundada em Roma a Confraria da Boa Morte

⁴⁵¹ Cf. Gn 3,19: “*Memento homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris*”. [(Lembra-te de) que és pó e em pó te hás de tornar] Apud. VIEIRA, Antonio. *A Arte de Morrer: Os sermões de Quarta-feira de Cinza de Antônio Vieira*. Conceção e organização, prefácio, notas e cotejo com a *editio princeps* Alcir Pécora. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p. 47.

e, em Minas Gerais, no século XVIII, a Boa Morte é pregada no culto à figura de Nossa Senhora da Boa Morte⁴⁵².

Para compararmos a representação da morte com a da vida, podemos analisar a tipificação de outra pintura considerada representativa do que ficou entendido como “*árcade*”. Um dos artistas que exemplificam esse aspecto é o pintor francês Claude Gellée, chamado de *le Lorrain*. Seus quadros fazem uso abundante da luz, como elemento divino que tranqüiliza a alma do homem, em meio a uma paisagem serena, que admite elementos convencionados como marcas da harmonia entre o homem e a natureza. A natureza é retratada em jardins paisagísticos, inspirados em jardins reais, como o de Versalhes. A natureza está intimamente ligada ao sentido poético, seguindo o preceito horaciano *Ut pictura poesis*, pelo qual a poesia é pintura escrita, enquanto a pintura é poesia desenhada. Em 1672, Gellée pinta seu primeiro trabalho sobre o tema “*Virgílio*”. A pintura mostra Enéias, herói da guerra de Tróia, na Cidade de Delos, num templo consagrado ao deus do Sol, Apolo, e Diana, sua irmã gêmea, deusa da Lua. Enéias, de vermelho claro, é acompanhado por seu pai, Anquises, de azul claro, e por seu filho, o jovem Ascânio, futuro Rei do Lácio. Eles são recepcionados por Ânio, Rei de Delos e Sacerdote de Apolo. Ânio aponta para uma oliveira unida com uma palma, árvores que Latona segurou, ao dar à luz Apolo e Diana. O relevo do balcão no edifício, na direita superior, mostra Apolo e Diana, que matam o gigante Titius, que tentara violar sua mãe.

Figura 19. Claude Gellée. *Primeiro trabalho sobre Virgílio*. Óleo sobre tela. 99,6 x 134,3 cm. 1672. National Gallery, Londres.

⁴⁵² Cf. CAMPOS, Adalgisa Arantes. A morte, a mortificação e o heroísmo: o ‘homem comum’ e o ‘santo’ na Capitania das Minas. *Revista do IFAC*, Ouro Preto, n. 2, dez. 1995, p. 6-7.

As fontes escritas de Claude Gellée para a realização deste quadro foram a *Eneida*, de Virgílio, e as *Metamorfoses*, de Ovídio. Gellée baseou a invenção do templo de Apolo na arquitetura do Panteão romano. Este é o primeiro dos seis trabalhos do pintor baseados em Virgílio, nos últimos dez anos de sua vida. A pintura praticada por Gellée é verossímil, enquanto é proporcional à natureza paisagística da coisa (*res*) que emula, no caso, a história da fundação de Roma. Como acontecimento glorioso, a natureza deve ser magnífica e gloriosa. A predominância da luz sobre a sombra, a harmonia da vida dos pastores que aparecem em segundo plano, a vivacidade da vegetação e do mar e a tranqüila movimentação do porto retomam os preceitos da cena arcádica representada na poesia idílica de Teócrito e Virgílio. A pintura emula nessa arte a poesia, sobretudo a épica, que possui um estilo sublime, adequado ao decoro da nobreza da ação heróica encenada. A luminosidade do meio-dia retratada representa o nascimento e a vida, configurando o *locus amoenus*.

Figura 20. Nicolas Poussin. *Et in Arcadia ego*.
85 x 121 cm. Óleo sobre tela. c. 1638-1640. Museu do Louvre, Paris.

Essa natureza deve ser verossímil à poética emulada, por exemplo, na obra do pintor francês Nicolas Poussin. Considerado pela sua crítica como austero e cartesiano⁴⁵³, procura

⁴⁵³ Essa classificação da pintura de Poussin é discutível, pois ele representa, sobretudo, a realidade histórica da França, na qual está inserido. Cf. CARRIER, David. *Poussin's Paintings: A Study in Art-Historical Methodology*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1993, p.72-75.

dar forma lógica à desordem natural, através do equilíbrio de elementos horizontais e verticais, que contrastam com as pinturas idílicas de Claude Gellée, onde a luz solar tem grande papel, na alegoria da vida, em oposição à sombra, insinuação da morte. Assim, o tópico da morte na Arcádia também é retratado de maneira central em Poussin, que emula Guercino, confeccionando o seu próprio *Et in Arcadia ego*, terminado em 1640.

Aqui, a sombra predomina sobre a luz, proporcionando o clima do entardecer, aliado à vegetação outonal, como figuração adequada ao tema da morte. Novamente, a imagem icástica criada provém da *mimesis* de uma pintura que é semelhante à poética, pela tópica do *ut pictura poesis* que regula o engenho do pintor. Embora estejam presentes nesta obra de Poussin todos os elementos do *locus horrendus*, surpreendentemente a morte descoberta nessa arte não causa horror, pois não é patética, mas catártica. Causa salvação, produzindo nos personagens retratados expressões de afetos serenos, excetuando o homem mais jovem, de veste vermelha, que se mostra surpreso. Nos outros, aparece a confirmação de um reconhecimento contemplativo e aceitação da mortalidade humana pela reflexão do *memento mori*, como podemos observar nas expressões dos rostos dos pastores da Arcádia. Na poesia épica contemporânea a essa arte, a morte é um momento sublime, de reflexão, que causa a angústia do julgamento da alma, caso o homem não consiga ter uma boa morte. Para tanto, tratados cristãos ensinavam a Arte de Morrer desde o século XV, como o tratado *Ars Moriendi*, de 1492⁴⁵⁴.

Na morte do católico, não importa tanto a terrível e cruel degradação do corpo, pois mais abominável que o fato desolador da morte do corpo é a segunda morte, a da alma. Para evitá-la, o homem pode disciplinar a si próprio pela Arte de Morrer, que o prepara para a boa morte e o socorre nos últimos momentos de sua vida⁴⁵⁵.

Segundo a doutrina, nos momentos finais, enquanto aguarda pela morte em seu leito, cercado por seus parentes e amigos, o homem é tentado pelo Diabo e seu exército de demônios que desejam a perdição da sua alma. Assim, o moribundo passa por cinco

⁴⁵⁴ GIRARD-AUGRY, Pierre (Présentation et adaptation). *Ars Moriendi (1492)*: ou L'art de bien mourir suivi de L'aiguillon de la crainte divine pour bien mourir, des Peines de l'Enfer et du Purgatoire et des Joies du Paradis. Préface du docteur Jean-Pierre Schnetzler. Paris: Dervy-livres, 1986; Acredita-se que a versão original, intitulada de *Tractatus artis bene moriendi*, foi escrita em duas versões, uma longa e outra breve, por volta de 1415 por um monge dominicano anônimo. Estima-se que antes de 1500 havia mais de trezentas edições diferentes da obra. Cf. DONNELLY, John Patrick. "Introduction". In: BELLARMINO, Roberto Francesco Romolo, Saint (1542-1621). *Spiritual writings*. [Translation of: De ascensione mentis in Deum per scalas rerum creatorum opusculum, and, De arte bene moriendi]. Translated and edited by DONNELLY, John Patrick et al. New York: Paulist Press, 1989, p. 34.

⁴⁵⁵ Cf. GIRARD-AUGRY, Pierre (Présentation et adaptation). Op. cit., p. 39.

tentações: questionamento da Fé, desesperança contra a misericórdia de Deus, avareza, impaciência e vaidade. Contra cada uma dessas, um anjo fala em nome de um exército espiritual do Bem, presente também no quarto, respondendo com a inspiração divina ou remédio espiritual dado pela piedade de Deus⁴⁵⁶. O quarto do moribundo é um cenário, um teatro da morte, onde estão representadas todas as forças maravilhosas do mundo cristão. Ao lado da inquietude do enfermo, existe um conflito cósmico-espiritual. Daí retira-se a necessidade da boa morte, a fim de que o homem não se perca eternamente no seu momento extremo. Caso seja condenado ao Inferno, deverá penar de acordo com o tipo de pecado que cometeu em vida. Assim, há uma pena diferente e apropriada para cada um dos sete pecados capitais: orgulho, inveja, ira, preguiça, avareza, gula e luxúria. Nesse sentido, também podemos pensar a morte como um teatro, espécie de cerimonial público, com protocolos bem definidos, em que o moribundo é o ator principal:

...a morte é uma cerimônia pública, organizada; organizada pelo próprio moribundo, que a ela preside e lhe conhece o protocolo. Se acontecia esquecer-se ou enganar-se, competia aos assistentes, ao médico ou ao padre reconduzi-los a uma ordem simultaneamente cristã e consuetudinária⁴⁵⁷.

É necessária, portanto, a reflexão do leitor atual sobre a poesia que trata a morte nos séculos anteriores ao nosso. É preciso tentar entender o conceito de morte para aquela época. Pois, hoje, a morte é obscena, um escândalo insuportável. Assim, ela é ocultada para nós⁴⁵⁸, especialmente pela prática da propaganda, que prega o ideal de uma juventude perene e de um *carpe diem* permanente, criando uma mentalidade que se afirma pela fruição constante dos prazeres materiais, do sexo e do consumo desmedidos.

⁴⁵⁶ Idem, *passim*.

⁴⁵⁷ Cf. ARIÈS, Philippe. *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*. Tradução de Pedro Jordão. Lisboa: Teorema, 1988, p. 24.

⁴⁵⁸ SCHNETZLER, Jean-Pierre. "Préface – *La mort occultée*". In: GIRARD-AUGRY, Pierre (Présentation et adaptation). Op. cit., p. 10.

5.2. A sombra épica da morte.

No poema de Cláudio Manuel da Costa, a morte aparece como obstáculo, na figura do fantasma do Governador D. Rodrigo, num sonho profético, indicando a futura ameaça para Albuquerque. Como consequência fatídica àqueles que tentarem a empresa de “chegar ao centro” das Minas Gerais, previne dos perigos que aguardam:

Debalde tu também hoje imaginas
Chegar ao centro delas; eu contemplo
Mil perigos na empresa; fresco exemplo
Te dá a minha morte; só te espera
De gênios brutos pertinácia fera;
(*Vila Rica*. Canto I, vv. 88-92.)

Esses perigos prenunciados constituem-se como advertência, na ação dos “gênios brutos” que possuem “pertinácia fera”, habitantes da região na primeira década do século XVIII, os diversos índios da região e os aventureiros portugueses.

O estado dessepulto do cadáver de D. Rodrigo figura-se como impedimento para a ação heróica de pacificação das Minas Gerais. Por piedade cristã, Albuquerque deve providenciar as honras fúnebres dignas de um representante do poder real, modelo de morte heróica⁴⁵⁹, como aconselha o personagem de Garcia Rodrigues Pais:

As feras e o Gentio que a brenha oculta
Girar por entre nós: a alma insepulta
Do morto General a nós nos deva
Vencer do esquecimento a escura treva;
Busque-se o seu cadáver, e entre os nossos
Honrada sepultura achem seus ossos.
(*Vila Rica*. Canto I, vv. 111-116.)

Deste modo, Garcia explica como um “dever” a ação de corrigir o erro de “esquecimento” das “feras e do (povo) Gentio”, isto é, dos índios, de terem abandonado na “escura treva” o cadáver do General. O herói deve procurá-lo e dar-lhe “honrada sepultura”. A associação da escuridão à idéia de morte retoma o tópico *Et in Arcadia Ego*, praticado na pintura de Guercino e Poussin. Essa imagem da morte é adequada à prática de representação do tema na cena da poesia idílica. Para tanto, a natureza figurada no poema neste momento está aparentemente calma, ainda que obscura, produzindo o *locus horrendus*.

Essa situação insepulta do corpo de D. Rodrigo e a inquietude de sua alma podem ser explicadas, considerando-se a doutrina da Arte de Morrer. Ele não teve uma Boa Morte,

⁴⁵⁹ Cf. CAMPOS, Adalgisa Arantes. Op. cit., p. 5-12.

adequada para um bom cristão. Morreu num momento de ira, inspirado pela tentação da impaciência, o que pode condená-lo ao Inferno:

*Enfim ele de cólera se acende,
Nem às minhas desculpas mais atende;
Enfurece-se, grita e ameaça:
E eu (ó duro extremo da desgraça!),
Rendido a todo o lance, só procuro
Mitigar-lhe o rancor; um braço duro,
Sacrilego, insolente, infame, ousado,
Sem que eu presuma o bárbaro atentado,
(Vila Rica. Canto III, vv. 53-60, grifo do autor.)*

Segundo a *Ars Moriendi*, os pecadores que padecem da ira são trancafiados numa caverna escura do Inferno, deitados e acorrentados a uma mesa, onde são perfurados o tempo todo por demônios⁴⁶⁰. Isto também pode relacionar-se com a situação das feridas do corpo de D. Rodrigo visualizado por Albuquerque: “Rasga o vestido, e mostra inda manchada/ A carne das feridas, de que o sangue/ Correr se via;(...)” (*Vila Rica*. Canto I, vv. 76-82.).

Assim, devem ser considerados dois aspectos na apresentação do tema da morte no poema: como ameaça futura, no castigo exemplar do pecado de D. Rodrigo; e como situação a ser corrigida da alma insepulta do antigo Governador. Como situação estática, o problema da necessidade de encontrar o corpo de D. Rodrigo se apresenta como na pintura de Guercino e Poussin: a obscuridade em que se encontra o corpo do Governador surpreende o herói, modificando seus afetos, sua paixão ou *páthos*, que exigem dele uma determinada ação. A contemplação do estado de morte causa sofrimento, compondo um acontecimento patético ou perturbação, retomando o conceito de Candido Lusitano⁴⁶¹.

A morte como ameaça tem um caráter dinâmico, exigindo do herói a coragem necessária para se aventurar na viagem, que passa a ser idêntica àquela descrita no Salmo 23: “Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte, não temeria mal algum, porque tu estás comigo; a tua vara e o teu cajado me consolam”⁴⁶². À morte, portanto, convém a cena escura e a presença das sombras.

Para uma leitura efetiva da morte na épica de Cláudio, além da encenação, deve-se considerar como a presença dessa tópica articula os diversos fios da narrativa épica. Para tanto, é preciso uma leitura da figuração da morte na fábula épica, comparando as convenções dos modelos com as soluções dispostas no *Vila Rica*.

⁴⁶⁰ Cf. GIRARD-AUGRY, Pierre (Présentation et adaptation). Op. cit., p. 106-109.

⁴⁶¹ Cf. FREIRE, Francisco José. Op. cit., [BMA], p. 205.

⁴⁶² Sl 23,4: “nam et si ambulavero in medio umbrae mortis non timebo mala quoniam tu mecum es virga tua et baculus tuus ipsa me consolata sunt”.

5.3. A tópica da morte na poesia épica

Na *Arte Poética* de Aristóteles, a morte é o resultado de uma ação, com o objetivo de produzir no auditório o efeito do patético, do grego *páthos* (πάθος): “O patético é devido a uma ação que provoca a morte ou sofrimento, como as das mortes em cena, das dores agudas, dos ferimentos e outros casos análogos”⁴⁶³.

O *páthos* (sofrimento, catástrofe, perturbação ou paixão) causado pela morte ou por algum evento doloroso, ao lado da peripécia e do reconhecimento, é um elemento constitutivo do que Aristóteles chama de *ação complexa*. Esta ação complexa resulta essencialmente de “reconhecimento ou peripécia, ou de ambos os meios”⁴⁶⁴. Nesse contexto, a morte é uma das causas do acontecimento patético, ajudando a promover uma ação complexa na narrativa.

Na *Iliada*, a morte de Pátroclo por Heitor causa um *páthos* (acontecimento patético ou sofrimento) que comove Aquiles, fazendo que este procure realizar a ação complexa de sua furiosa vingança, promovendo a fábula heróica dessa epopéia⁴⁶⁵. Na *Odisséia*, a suposta morte de Ulisses origina o *páthos* que desencadeia a ocupação do palácio de Ítaca pelos pretendentes de Penélope, ajudando a formar a fábula heróica do poema⁴⁶⁶. Dessa maneira, devemos entender a morte na *Iliada* e na *Odisséia* como causadora de um *páthos* no herói ou noutros personagens, que não têm outra escolha, senão promover uma ação complexa na fábula heróica para livrar-se deste *páthos*, colaborando com o andamento da narração.

Sem dúvida, ainda é de considerar que a morte possui aspectos mitológicos nessas epopéias, pois o mundo figurado efetivamente nelas é o mitológico, caracterizado por se servir de relatos e fábulas, explicando a si próprio através de seus próprios termos⁴⁶⁷. No plano mitopoético, a morte significa a participação do herói no plano do divino, excursionando no tempo e no espaço mítico da narrativa, tópica própria da epopéia. A cada

⁴⁶³ ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Op. cit. *Poética*, p. 255; *Páthos* pode ser traduzido por “sofrimento” ou “catástrofe”, mas é um sofrimento que impele a uma ação. Outra tradução também possível é “paixão”, bastante usada; Cf. a versão grega: “πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερώι θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.” In: ARISTOTELIS. *Περὶ ποιητικῆς*. (Bibliotheca Augustiniana). Disponível em: <http://www.fh-Augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante04/Aristoteles>. Acesso em: 27 dez. 2004.

⁴⁶⁴ Cf. ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Op. cit. *Poética*, p. 254.

⁴⁶⁵ Cf. HOMERO. *Iliada*. 3.a ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003; Cf. HOMER. *Iliad*. (The Internet Classics Archive). Disponível em: <<http://classics.mit.edu/Homer/iliad.html>>. Acesso em: 27 dez. 2004.

⁴⁶⁶ HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2004.

⁴⁶⁷ Cf. TORRANO, Jaa. Op. cit., p.77.

epopéia, entretanto, corresponde um conhecimento diferente da morte no enredamento dos diversos episódios que a compõem. Por exemplo, a respeito da *Eneida*, concordamos com o pensamento de Leoni, de que ela possui como modelos a *Iliada* e a *Odisséia*, mas não deixa de ter suas características próprias⁴⁶⁸, pois a morte particulariza-se na epopéia de Virgílio. Assim, no Canto X da *Eneida*, Enéias procura vingança pela morte de Pallas. De fato, Enéias só mata o Rei latino Turno no Canto XII, por este ter-se atrevido a usar o boldrié de Pallas:

Iam-no as preces quase enternecendo,
Quando o infeliz talim se mostra ao ombro
E a cravação de cingidouro fulge,
Despojos de Palante, a quem menino
Prostara Turno com leal fereza,
E essa divisa infesta em si trazia.
Da cruel dor no monumento os olhos
Mal embebe, enfuriado o herói vozeia:
‘Que! tu me escaparás, dos meus com presa’⁴⁶⁹!...
(*Eneida*. Canto XII, vv. 913-921.)

Assim, na *Eneida*, a lembrança da morte de Pallas causa um *páthos* que auxilia no andamento da narrativa, promovendo em Enéias o ímpeto de matar Turno, avançando e encerrando a fábula heróica. A morte é representada não apenas como consequência da ação, mas também como causa que produz esta ação.

Na *Farsália*, de Lucano, a morte, onde se destaca, é decorrência da ação principal, a guerra civil promovida por César e Pompeu, que somente se resolve com a morte do último. Da morte violenta deste, no Canto VIII, o que se segue são as lamentações dos seus, seguidas por suas devidas honras fúnebres, com o modelar discurso de Catão, no Canto IX⁴⁷⁰. Nesse sentido, podemos dizer que a morte de Pompeu causa um *páthos* em Catão que o impele a realizar a ação complexa de declamar um belo discurso, mas esta ação, diferentemente das vistas na *Iliada*, *Odisséia* e *Eneida*, não promove a continuidade da fábula heróica, mas a termina, pois sucede à ação heróica, realizada por César.

N’*Os Lusíadas*, de Camões, a morte, como tema, também se apresenta de maneira significativa em dois episódios célebres. No episódio de Inês de Castro⁴⁷¹ e no episódio do

⁴⁶⁸ Cf. LEONI, G.D. Op. cit., p. 44.

⁴⁶⁹ Cf. VIRGÍLIO. Op. cit., p. 416.

⁴⁷⁰ No Livro IX da *Farsália*, dá-se o famoso discurso de Catão sobre a morte de Pompeu Magno (vv.189-214), lamentando a perda de um grande cidadão que prestou serviços a Roma. Catão identifica Pompeu como um político exemplar no que tange à promoção da liberdade. Quando as pessoas da plebe estavam dispostas a serem seus escravos, Pompeu as deixou seguir como particulares. Catão coloca-se assim contra o imperialismo de César. Nesse sentido, no poema, com a morte de Pompeu, morre também a ilusão de uma possível liberdade republicana para os cidadãos romanos. Cf. LUCANO. Op. cit., p. 372-374.

⁴⁷¹ Cf. CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Op. cit., Canto III, est. 118-135.

Velho do Restelo⁴⁷². No primeiro, o povo pede a morte de Inês ao Rei Afonso, pai do Príncipe D. Pedro, amante de Inês, que recusava outras mulheres em casamento. Porém, o povo não consegue impressionar ao Rei, que não atende ao pedido. Este constrangimento causa um *páthos* nos ministros do Monarca, que se encarregam de assassinar Inês. Ao contrário do modo usual, no qual o sofrimento corporal causa o *páthos*, em Camões o sofrimento da honra promove o *páthos* da fúria do povo, que reage, exigindo o assassinio de Inês. Entretanto, a morte de Inês de Castro não condiciona a fábula heróica, apenas é mais uma história que Vasco da Gama conta ao Rei de Melinde. No Velho do Restelo, a morte é profetizada contra os portugueses, conformando uma ameaça. Aqui, ela não se apresenta como um *páthos* convencional, isto é, no sentido grego de promover uma ação que contribui para o avanço da fábula, mas opera ao contrário, poderíamos dizer numa *apatheia*⁴⁷³, inibindo uma paixão, obsta um *páthos*⁴⁷⁴, provocando a inação. Todavia, também é possível tratar esse evento como um tipo de *páthos*, pois emociona, demandando o ato de “ficar”, coibindo a atuação do herói, contra a fábula heróica de conquistar os “mares nunca de antes navegados”:

— Ó glória de mandar! Ó vã cobiça
Desta vaidade, a quem chamamos Fama!
Ó fraudulento gosto, que se atiça
C’uma aura popular, que honra se chama!
Que castigo tamanho e que justiça
Fazes no peito vão que muito te ama!
Que mortes, que perigos, que tormentas,
Que crueldades neles experimentas!
(*Os Lusíadas*. Canto IV, est. 95.)

Aqui, a morte se apresenta como um dos perigos, um castigo em razão da “vaidade”. Nesse episódio, portanto, a tópica da morte é identificada com outro tema, o da vaidade, a *vanitas*, temática própria do Livro bíblico do *Eclesiastes*, assumindo caráter não mais mitológico, e sim teológico. A tópica da vaidade como pecado havia-se tornado doutrina cristã, especialmente com o livro *De Imitatione Christi* (1441), de Tomás de Kempis. Em

⁴⁷² Cf. Idem, Canto IV, est. 94-104.

⁴⁷³ Não estamos nos referindo aqui ao significado que esse termo assume no *Estoicismo* de “estado em que a alma se torna insensível à dor e a qualquer sofrimento”. Cf. verbete “Estoicismo”. In: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Op. cit., loc. cit.

⁴⁷⁴ Os discursos da *Farsália*, quase sempre, visam provocar a ação, promovem a criação de um *páthos* no herói ou no seu exército que entram em combate. A luta é valorizada como uma virtude e as imagens que a representam em toda sua magnitude são as batalhas mais impressionantes e terríveis possíveis, com quadros de rios de sangue, de cadáveres que se amontoam em pilhas quando o chão já está forrado deles, de membros despedaçados por toda parte etc. Ao contrário, no *Vila Rica*, busca-se a conciliação entre as partes, a inação, aplicando a forma majestosa da elocução do discurso de Túlio Cícero, como prelúdio para a batalha central da *Farsália* (Livro VII, vv. 63-121), mas no conteúdo resiste a prudência austera da invenção do discurso do Velho do Restelo d’*Os Lusíadas*, evitando no máximo o confronto armado, entendido pelo cristão não mais como um ato honrado, mas como um feito tenebroso.

avisos espirituais, lembra que a morte vem para todos sem exceção, ricos e pobres, reis e escravos e, por isso, tudo que o homem faz para possuir riquezas temporais nessa vida limitada é fatuidade: “‘Vaidade das vaidades, tudo é vaidade’ (Ecl 1,2), exceto amar a Deus e só a Ele servir”⁴⁷⁵. Vale lembrar, a vaidade é uma das tentações sofridas pelo homem no teatro da morte pregado pela doutrina das *Ars Moriendi*.

Portanto, a tópica da morte n’*Os Lusíadas* se apresenta como um obstáculo, causando um *páthos* no herói, que agencia uma ação oposta à fábula heróica, por meio do tema cristão do pecado da vaidade. Nesse episódio, essa aparente função de ir contra a narrativa na verdade aumenta e engrandece o caráter da ação, pois Vasco da Gama tem de enfrentar mais este perigo que lhe é apresentado profeticamente, como ameaça. Nesse caso d’*Os Lusíadas*, a morte é um aviso, evento que se contrapõe à fábula, engrandecendo-lhe na atuação heróica. A morte ainda pode se apresentar como a própria *ação heróica* do poema, finalizando a fábula heróica, como no caso da *Farsália*, de Lucano.

5.4. A tópica da morte no *Vila Rica*

No poema *Vila Rica*, a tópica da morte aparece no Canto I, com o sonho profético de Albuquerque com o fantasma de D. Rodrigo de Castelo Branco, terminando com as honras fúnebres deste, no Canto IV. Durante uma pausa para descanso, Albuquerque dorme sob o amparo de algumas árvores, à margem do Rio das Velhas, retomando em certa medida o tema da *Ecloga Prima* de Virgílio, do pastor que descansa à sombra de uma faia. Emulação que é combinada com o episódio da travessia do Rubicão, na *Farsália*⁴⁷⁶. Enquanto isso, Garcia vela pelo sono do Capitão-General. De repente, Garcia ouve um “ai” de Albuquerque, que se levanta e inicia a narração de seu “funesto letargo”: O herói relata que viu em sonho o fantasma de D. Rodrigo, que foi assassinado⁴⁷⁷ na casa de Manuel de Borba Gato:

⁴⁷⁵ Cf. KEMPIS, Tomás de. *A Imitação de Cristo*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 13.

⁴⁷⁶ Cf. LUCANO. Op. cit., p. 81.

⁴⁷⁷ Segundo o *Fundamento Histórico*, que antecede o poema, a morte de Dom Rodrigo de Castelo Branco foi decorrente de um desentendimento deste com Manuel da Borba Gato. Dom Rodrigo reivindica “pólvora, chumbo, e dos mais instrumentos de ferro”. Segundo a versão que se apresenta no poema, um dos agregados de Borba Gato foi o responsável pela morte de Dom Rodrigo. Cf. COSTA, Cláudio Manuel da. “Fundamento Histórico”. Op. cit., p. 368; No entanto, para Varnhagen, na sua *História Geral do Brasil*, Dom Rodrigo havia “sido assassinado pelo sertanejo Manuel de Borba Gato”; Cf. VARNHAGEN, Francisco Adolfo de [Visconde de

Eu vi que me apartava do projeto
 De penetrar estes Sertões escuros
 O grande Dom Rodrigo; dos seguros
 Ombros, de que pendera a grave espada,
 Rasga o vestido, e mostra inda manchada
 A carne das feridas, de que o sangue
 Correr se via; (...)
 (*Vila Rica*. Canto I, vv. 76-82.)

O fantasma descrito não se apresenta como uma imagem nebulosa, mas como figura evidente e nítida. Ele apresenta os ferimentos recebidos durante a morte de seu corpo, mostrando o sangue a escorrer. Cláudio emula aqui a Virgílio, na *Eneida*: Nesta, o fantasma de Heitor aparece em um sonho a Enéias, avisando do perigo da entrada dos gregos em Tróia. O fantasma de Heitor apresenta as feridas de sua morte, a barba manchada de sangue e os sinais do maltrato do corpo realizado por Aquiles:

Era quando aos mortais começa e coa,
 Divino dom, gratíssimo descanso:
 Tétrico Heitor em sonhos se me antolha,
 Debulhando-se em pranto; como outrora,
 Negro do pó cruento a biga o arrasta,
 Os loros arrochando os pés tumentes.
 Ai! quão mudado! Aquele Heitor não era
 Que no espólio volveu do próprio Aquiles,
 E lançou teucra flama às popas graias.
 Pegada a grenha em sangue, a barba esqualida,
 Crivam-no golpes cem, que junto aos muros
 Paternos recebeu.⁴⁷⁸ (...)
 (*Eneida*. Livro II, vv. 277-288.)

Na *Eneida*, o aparecimento da imagem dolorosa do fantasma de Heitor causa o *páthos* em Enéias, que se levanta, pega em armas para o combate, mas foge de Tróia, iniciando a sua viagem para a Itália. Da mesma maneira, no *Vila Rica*, a figura dolorosa e nítida do fantasma de D. Rodrigo, como uma visão aterradora, causa um *páthos* no personagem de Albuquerque, fazendo-o tremer e quase desmaiar:

(...) eu tremo, e quase exangue
 Desmaio a tanta vista. Ele se avança,
 Da mão me prende, e diz: “Em, vão se cansa,
 Em vão o vosso Rei, se ver pertende
 Subjugado este povo, que defende
 Com o bárbaro zelo as pátrias Minas
 (*Vila Rica*, Canto I, vv. 82-87.)

Porto Seguro]. *História Geral do Brasil*. Revisão e Notas de Rodolfo Garcia. 5.a ed. (edição integral). São Paulo: Melhoramentos, 1956, tomo IV, p. 97; O único fato que se sabe com precisão é que Dom Rodrigo de Castelo Branco foi assassinado na casa de Manuel de Borba Gato, durante a suposta reivindicação de suprimentos.

⁴⁷⁸ VIRGÍLIO. Op. cit., p. 92.

Porém, ao contrário da *Eneida*, o *páthos* aqui aplicado impede o andamento da fábula heróica, como o episódio do Velho do Restelo, n’*Os Lusíadas*. O *páthos* da morte de D. Rodrigo em Albuquerque é concebido no perigo representado pelo povo nativo das “pátrias Minas”, os habitantes da região, que ainda não estão subjugados à civilização imposta pela Coroa, vivendo num “despotismo e a liberdade”, “impondo e revogando leis a seu arbítrio”⁴⁷⁹. Por isso, é um povo de “bárbaros”, que possuem a “pertinácia fera”. D. Rodrigo dirige-se a Albuquerque, num tom profético-prudencial. Falando das conseqüências funestas da empresa de alcançar as Minas, dá-lhe como exemplo dessas adversidades a própria morte que sofrera:

Debalde tu também hoje imaginas
Chegar ao centro delas; eu contemplo
Mil perigos na empresa; fresco exemplo
Te dá a minha morte; só te espera
De gênios brutos pertinácia fera;

Falta de fé, traições, crimes atrozes
Só terás de encontrar; se as minhas vozes
Teu crédito merecem, deixa, evita
A infame estrada;...
(*Vila Rica*, Canto I, vv. 88-96.)

O termo “gênio”, aqui empregado, simboliza a índole traiçoeira daqueles que promovem a discórdia e o risco de morte, os habitantes da região mineira, índios e aventureiros. Ao compor o verso “Só te espera/ de gênios brutos pertinácia fera”, Cláudio constrói uma sentença bastante coesa, com o objetivo de reforçar o caráter “brutal” desses habitantes das Minas. Devemos “olhar de muito perto”⁴⁸⁰ esse verso. A maneira de muitas sentenças d’*Os Lusíadas*⁴⁸¹, há nesse verso do *Vila Rica* uma anástrofe, pois “pertinácia fera” é sujeito de “espera”. Além disso, o poeta constrói uma relação de comparação entre os termos substantivos “gênios” e “pertinácia” por meio de adjetivos. Ao substantivo “gênio” atribui-se o termo adjetivo “brutos”, e numa correspondência, o substantivo “pertinácia” é

⁴⁷⁹ Cf. ROCHA, José Joaquim da. Memória da Capitania de Minas Gerais. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, vol. II, p. 431. Apud. MELO E SOUZA, Laura de. *Desclassificados do Ouro: A pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1982, p. 102.

⁴⁸⁰ Em sua *Arte poética*, vv. 361-365, Horácio, comparando a poesia e a pintura, declara: “Vt pictura poesis; erit quae, si proprius stes,/ te capiat magis et quaedam, si longius abstes;/ haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,/ iudicis argutum quae non formidat acumen;/ haec placuit semel, haec deciens repetita placebit”. Tradução: “A poesia é como a pintura, haverá a que mais te cativa, se estiveres mais perto e outra, se ficares mais longe; esta ama a obscuridade, esta, que não teme o olhar arguto do crítico, deseja ser contemplada à luz; esta agradou uma só vez, esta, revisitada dez vezes, agradará.” Cf. HORATIUS FLACCUS, Quintus. “Ars Poética – Epistula ad Pisones”. In: TRINGALI, Dante. Op. cit., p. 22; p. 35.

⁴⁸¹ Veja como exemplo a primeira estrofe d’*Os Lusíadas*: “As armas e os barões assinalados,/ Que, da ocidental praia lusitana,/ Por mares nunca de antes navegados, Passaram ainda além da Taprobana”. In: CAMÕES, Luís de. Op. cit., p. 29.

ligado ao adjetivo “fera”. Ilustrando essas relações, temos:

Para caracterizar o perigo da morte, o poeta elabora uma analogia de proporção – correspondência de dois termos que não possuem uma forma comum, mas duas proporcionalmente semelhantes – A:B::C:D. Isso torna possível uma leitura cruzada: os “gênios” são tão “ferozes” quanto a “pertinácia” destes é “bruta”⁴⁸². Cláudio apresenta os habitantes daqueles lugares como bárbaros, ferozes, portadores de uma cultura selvagem, caracterizados pelos “crimes atrozes”, “traições” e “falta de fê” (*Vila Rica*, Canto I, v. 93.).

Todo esse incidente constitui uma revelação profética da possível morte, advertência que se dá por meio do sonho. Entretanto, no mundo católico de Cláudio, a profecia onírica adquire outra significação que a da *Iliada*. Em Portugal, a profecia onírica torna-se uma forma de compreensão da história individual, como um palco de representações do maravilhoso e do divino, que pressupõe a “união mística”⁴⁸³ entre o plano temporal humano e o atemporal divino. A propósito, no mundo ibérico, a partir do século XVI, destacam-se duas obras sobre o tema do sonho profético, como uma *Arte de bem dormir*: o *Tratado sobre la verdadera y falsa profecia* (1588), de Covarrubias, e os *Avisos spirituales que enseñan como el sueño corporal sea provechoso al spiritu*, do jesuíta Francisco de Monzón⁴⁸⁴, numa interpretação teológica dos sonhos. Monzón ensina que podem existir três tipos de sonho: o natural, que são manifestações do corpo e podem ser utilizados para prevenir enfermidades nele; o sonho demoníaco, que proviria do poder do Diabo de movimentar as coisas corporais; e o sonho de revelação ou inspiração divina, que se dá através da revelação dos anjos.

Segundo Luís Filipe Silvério Lima, Monzón lista nove avisos espirituais, que devem ser observados pelo cristão para o discernimento dos sonhos⁴⁸⁵. Observando-se o oitavo aviso

⁴⁸² Esse tipo de estrutura é considerado de engenho agudo, nas letras do século XVIII, por tratar de estabelecer relações de comparação entre termos diferentes sobre um mesmo tema, dificultando o entendimento imediato. A respeito disso, Baltasar Gracián declara: “Las cosas, para que se estimen, han de costar: será celebrado quando no fuese entendido”. Cf. GRACIÁN y MORALES, Baltasar. “Oráculo Manual y Arte de Prudencia”. Op. cit., p. 219; Cf. HANSEN, João Adolfo. *Notas de aula*. Op. cit., loc. cit.

⁴⁸³ Cf. LIMA, Luís Filipe Silvério. *Padre Vieira: Sonhos Proféticos, Profecias Oníricas – o tempo do Quinto Império nos sermões de Xavier Dormindo*. São Paulo: Humanitas – FFLCH/USP, 2004, p. 102-105.

⁴⁸⁴ Idem, p. 37-39.

⁴⁸⁵ O primeiro aviso apenas informa que o sonho natural é causado por “muitos e diversos húmus”. O segundo afirma que o sonho natural é devido a uma causa relacionada com o cotidiano do sonhador. O terceiro aviso ensina que quaisquer sonhos que sejam contrários à Fé, às Escrituras ou à Igreja, devem ser “ilusões e enganos do demônio”. O quarto afirma que não há pecado em sonhar. O quinto aconselha a acreditar em todos os sonhos

espiritual de Monzón, o sonho com um defunto pressupõe que se deve rogar por ele. Assim, o sonho de Albuquerque no *Vila Rica* é um *sonho de revelação* ou *de inspiração divina*, devendo-se rezar pela salvação da alma de D. Rodrigo. Assim, o sonho e a morte se articulam no poema, seguindo as convenções da doutrina católica. Além disso, o sonho configura-se também como um espaço-tempo mítico, revelando a Albuquerque o conhecimento de que precisa para empreender o final de sua expedição.

Antes de prosseguir com a ação heróica de pacificar as Minas, Albuquerque deve, portanto, encontrar o corpo do General e prestar-lhe os devidos serviços funerários. Por isso, Garcia aconselha o Capitão-General sobre essa necessidade, assinalando que a alma do Governador D. Rodrigo não poderia descansar sem as devidas preces cristãs, em meio ao caráter gentio dos costumes dos habitantes daquela região, constituindo no herói um *páthos* de natureza teológica, de misericórdia à condição insepulta de um cristão:

As feras e o Gentio que a brenha oculta
Girar por entre nós: a alma insepulta
Do morto General a nós nos deva
Vencer do esquecimento a escura treva;
Busque-se o seu cadáver, e entre os nossos
Honrada sepultura achem seus ossos.
(*Vila Rica*. Canto I, vv.111-116.)

O corpo de D. Rodrigo deve ser enterrado por piedade cristã, vencendo a treva do esquecimento, pois o corpo compõe a unidade indissociável de cada ser humano, que será restabelecida no dia do Juízo Final⁴⁸⁶.

Contrapondo-se às obras oníricas de fundamentação teológica eram bastante divulgados os livros de interpretação dos sonhos, sendo o tratado mais importante desse tipo o livro *Oneirocrítica*, de Artemidoro de Daldis⁴⁸⁷, composto provavelmente no século II d.C., com as chaves de interpretação de mais de três mil sonhos. Segundo Artemidoro, haveria duas classes de sonhos: O *oneiros* (ονειρος), sonho de revelação divina, que se referia ao futuro, e o *enypnion* (ενυπνιον), sonho não divino, identificado com o dia-a-dia do sonhador, através de seu corpo, sua alma, ou ambos⁴⁸⁸. Outro trabalho relevante do pensamento onirológico é o de

que sejam de inspiração divina. O sexto aviso propõe que, se houver alguma dúvida quanto à origem do sonho, dever-se-á verificar se este traz bons conselhos, que proponham seguir os mandamentos divinos. O sétimo aviso espiritual ensina que, na dúvida, não se deve perguntar a outra pessoa a respeito do significado do sonho, mas pedir pela intervenção do Espírito Santo. O oitavo aviso espiritual refere-se a sonhos com pessoas, vivas ou mortas. Neste caso, deve-se rezar por elas, sejam elas amigas ou inimigas. Finalmente, o nono aviso aconselha a “*dormir de maneira que (...) este tratado [ensinou]”*. Cf. Ibidem, grifo do autor.

⁴⁸⁶ Cf. Ap 20,4.

⁴⁸⁷ ARTEMIDORO. *Le clef des songes*. Paris: J. Vrin, 1975.

⁴⁸⁸ Cf. LIMA, Luís Filipe Silvério. Op. cit., p. 29.

Macróbio, o *Comentário do sonho de Cipião* (*Somnium Scipionis*), escrito em torno do ano 400 d.C., sobre o sonho narrado por Cícero no sexto Livro de sua obra *Da República*⁴⁸⁹. Esse trabalho baseia-se na obra de Artemidoro, porém mais usado do que o *Oneirocrítica* por ser de autor cristão. Segundo essa obra de Macróbio, existem cinco tipos de sonhos:

O sonho enigmático, *oneiros* em grego, em latim *somnium*; segundo, existe a visão profética, *horama* em grego, *visio* em latim; terceiro, há o sonho oracular, *chrematismos* em grego, *oraculum* em latim; quarto, existe o pesadelo, *enypnion* em grego, *insomnium* em latim; e por último, a aparição, *phantasma* em grego, que Cícero, quando teve a ocasião de usar a palavra, chamou de *visum*⁴⁹⁰.

Na épica, a visão *profética*, ou *visio*, é uma tópica que serve para anunciar ao herói os fatos que irão ou poderão acontecer. O sonho de D. Manuel com o rio Ganges, no Canto IV d'*Os Lusíadas*, foi comparado com o sonho da *Eneida*, no qual o rio Tibre aparece para Enéias na figura de um velho⁴⁹¹. Na *Odisséia*, Penélope conta um sonho profético que anuncia o regresso de seu esposo Ulisses e o massacre dos pretendentes⁴⁹². Na *Farsália*, César às margens do rio Rubicão tem uma visão de Roma estremecida em guerra⁴⁹³. No poema *Vila Rica*, além da interpretação feita pela doutrina cristã, também podemos entender o sonho de Albuquerque como uma *visão profética* que se articula por meio da *visio*, na revelação da ameaça da morte, e do *visum*, na aparição do fantasma de D. Rodrigo.

Seguindo a narração do poema de Cláudio, no Canto II, é retomado o início da história, a descoberta do primeiro ouro das Minas Gerais e dos propósitos de Albuquerque de chegar à região, também antecipada em sonho de revelação, no qual surge a imagem do Itamonte. Ainda nesse sonho, aparecem as dificuldades de atingir o centro das Minas Gerais, uma promessa de contar a *Fábula do Ribeirão do Carmo* e a Ninfa que “na areia as porções de ouro,/ com que esmalta o cabelo e o torna louro”⁴⁹⁴ (*Vila Rica*. Canto II, vv.167-168.). Essa linha narrativa unida à tópica da morte segue pelo Canto III, quando Manuel de Borba

⁴⁸⁹ CÍCERO, Marco Túlio. *Da República*. Rio de Janeiro: Athena Editora, 1979.

⁴⁹⁰ “The enigmatic dream, in Greek *oneiros*, in Latin *somnium*; second, there is the prophetic vision, in Greek *horama*, in Latin *visio*; third, there is the oracular dream, in Greek *chrematismos*, in Latin *oraculum*; fourth, there is the nightmare, in Greek *enypnion*, in Latin *insomnium*; and last, the apparition, in Greek *phantasma*, which Cicero, when he has occasion to use the word, calls *visum*”. Cf. MACROBIUS, Ambrosius Aurelius Theodo. *Commentary on the Dream of Scipio*. Translation with introduction and notes by William Harris Stahl. New York: Columbia University Press, 1990, p. 90, grifo do autor.

⁴⁹¹ Cf. LIMA, Luís Filipe Silvério. Op. cit. p. 41., citando Emanuel Paulo Ramos, na edição crítica d'*Os Lusíadas*: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1982, p. 432.

⁴⁹² HOMERO. Op.cit. (Canto XIX, vv. 409-427.), p. 346.

⁴⁹³ LUCANO, Op. cit. (Canto I, vv. 183-186.), p. 81.

⁴⁹⁴ No Livro III da *Farsália*, no v. 280, Lucano faz uma referência aos arimaspos, uma legendaria tribo cujos indivíduos tinham o hábito de esmaltarem seus cabelos com ouro, fonte da emulação de Cláudio nesses versos.

Gato chega ao acampamento de Albuquerque. Borba Gato narra a sua versão da história do seu conflito com D. Rodrigo e declara-se inocente, pois é “mais infeliz do que culpado” (*Vila Rica*. Canto III, v. 16.). Dessa forma, esclarecem-se eventuais dúvidas quanto à cumplicidade de Borba Gato no assassinato de D. Rodrigo. Albuquerque, assumindo a autoridade do Rei, absolve Borba Gato do “delito”, desempenhando o papel de juiz:

“De ouvir todo o sucesso por inteiro,
Suave acolhe ao nobre Aventureiro,
E dando-lhe mil mostras de amizade,
De ordem do mesmo Rei o persuade;
A que viva seguro do delito;”
(*Vila Rica*. Canto III, vv. 105-109.)

O risco de morte, porém, sempre permanece à espreita, como por exemplo no Canto III: um índio tenta assassinar Garcia, enquanto este dorme, confirmando a profecia do perigo de morte. Porém, Garcia ouve-lhe a aproximação e o fere gravemente. O índio é entregue aos cuidados de Bartolomeu Bueno, para ser tratado. No Canto IV, os viajantes encontram-se próximos de um lago, onde o Secretário Manuel Pegado, finalmente descobre, com o auxílio dos índios, os restos mortais de D. Rodrigo. Borba Gato reconhece que se trata da sepultura do Governador que havia sido feita pelos “Índios seus”:

Todos ao mesmo passo vão cercando
Em roda a sepultura: Borba chega,
Afirma que é Rodrigo e logo alega,
Como dos Índios seus à pressa fora
Sepultado, fugindo os mais; e agora
Reconhece o sinal na Cruz bendita,
(*Vila Rica*. Canto IV, vv. 70-75.)

Borba Gato mais uma vez procura abster-se de qualquer reprovação, não assumindo a responsabilidade pelo sepultamento “à pressa” do corpo do Governador, atribuindo essa ação aos “Índios seus”. O lugar do sepulcro é reconhecido através do símbolo católico da Cruz. Então, no desenlace teológico dessa ação, o Padre Faria faz os devidos serviços fúnebres a D. Rodrigo, “consolando” as suas “memórias”:

Celebrou-se o devoto sacrifício
Junto ao sepulcro; e as últimas piedades,
Pela mão de Faria, as saudades
Temperaram do Morto, consoladas
As memórias de sangue inda banhadas.
(*Vila Rica*. Canto IV, vv. 80-84.)

O corpo de D. Rodrigo não está, portanto, exposto fisicamente, mas enterrado, oculto. A condição de insepulto se deve ao fato de não se terem providenciado “as últimas piedades”. Não foram seguidos os rituais previstos pelo costume cristão de sepultamento, com as devidas orações fúnebres, o que o Padre Faria trata de realizar. Lembrando que a morte é uma espécie

de cerimônia presidida pelo próprio morto, se este não podia providenciar tudo para sua boa morte, o encargo passava a ser de seus familiares e amigos. No caso, a responsabilidade passa a ser de Albuquerque e seus homens. Nesse Estado do Brasil do início do século XVIII, a morte ainda não é ruptura de uma morte teatralizada como romântica⁴⁹⁵.

Para uma figuração mais gloriosa da dignidade de D. Rodrigo, Cláudio compara as sepulturas egípcias “fastosas” com o seu “mísero jazigo”, enaltecendo a importância do “bom General” por ter morrido em serviço ao Rei de Portugal (*Vila Rica*. Canto IV, vv. 85-92.). Assim, a empresa de “chegar ao centro das Minas” pode prosseguir, pois a alma de D. Rodrigo finalmente descansa em paz. O poema prossegue com a investigação da identidade do índio que tentou assassinar Garcia.

Sintetizando o que foi exposto, nessa épica de Cláudio podemos pensar a tópica da morte numa dupla articulação que se dá pelo sonho. O episódio do sonho profético de Albuquerque com o fantasma de D. Rodrigo é conformado como um *páthos*, na *visão profética* ou *visio*, no dizer de Artemidoro, própria da narrativa do gênero épico que anuncia os acontecimentos futuros. Promovendo uma ação complexa contrária a fábula, apresenta-se a tópica da morte como perigo, exaltando a atuação do herói. Ao mesmo tempo, o sonho constitui um *páthos* religioso, seguindo um pensamento teológico, na forma de *aparição* ou *visum*, segundo a doutrina católica do *sonho de revelação* ou *de inspiração divina*, proferida no oitavo aviso espiritual da obra de Monzón. Isso exige do herói épico a devida piedade cristã pela desonrosa condição insepulta do corpo de D. Rodrigo, representando a morte como situação a ser resolvida catolicamente. Este *páthos* origina o sepultamento condigno do corpo, antes de Albuquerque poder avançar na conquista das Minas, pacificando prudentemente um povoado de rebeldes.

Assim, essa obrigação do sepultamento cristão de D. Rodrigo compara-se com a necessidade da ocupação do território bárbaro das Minas Gerais. Por piedade cristã, para o encômio da glória do nobre Rei português, a ação de pacificação leva a luz da “verdadeira Fé” ao “povo” selvagem da região, composto por índios e grupos de aventureiros em conflitos sem Lei, sem Fé e sem Rei.

⁴⁹⁵ Cf. ARIÈS, Philippe. Op. cit., p. 44.

CONCLUSÃO

*Tu tens, Marília,
Cantor celeste;
O meu Glauceste(...)*

Tomás Antônio Gonzaga.
Marília de Dirceu. Lira XXXI, vv. 71-73.

A epopéia como um teatro de pacificação

A invenção do *Vila Rica* emula discursos históricos, poéticos, retóricos, políticos e teológicos de vários tempos e lugares, produzindo uma épica de profundidade poética e histórica. Sua leitura revela eventos decisivos na história de Portugal e do Estado do Brasil, desencadeados pela mineração do ouro. Sua complexa estrutura fiscal, o trabalho dos escravos, a problemática indígena e a precariedade estabelecem o cenário histórico. Este configura-se como palco de teatralização dos costumes e elogio dos valores católicos, sobretudo na glória dos feitos dos portugueses. Segundo Castelvetro, essa matéria histórica é “coisa representada”, ao passo que a figuração dela no poema é “coisa representante”⁴⁹⁶.

O poema evidencia a emulação dos *topoi*, como o *locus horrendus*, com novas reconfigurações, que ilustram o estabelecimento de condições próprias da prática da poesia em Portugal e na Capitania de Minas Gerais. O procedimento comprova o conhecimento detalhado de vários textos hispano-americanos, poéticos e históricos, evidenciando a circulação e a troca de escritos entre as regiões coloniais da América Ibérica no século XVIII.

A apropriação da realidade local como cenário, incorporando lendas e costumes pela descoberta e invenção de mitos, propõe a noção de diferenças essenciais entre a metrópole europeia e a colônia americana e os seus vínculos, que encontram visibilidade no *Vila Rica*.

A épica de Cláudio Manuel da Costa inclui-se numa poética da representação, em que a arte ilustra a importância da hierarquia na sociedade colonial luso-brasileira. Ordenada por uma estrutura teológico-política, seguindo uma razão de Estado católica, os atores sociais são representados hierarquicamente por personagens que agem conforme códigos de conduta definidos pela sua origem e posição, na integração do Estado ao reino celestial, configurando um teatro sacro.

Na invenção discursiva, o texto retoma o maravilhoso da mitologia das autoridades dos épicos como ornamentação poética, aliando esta ao maravilhoso cristão. Nessa configuração, as forças essenciais das epopéias antigas: discórdia, concórdia, destino e casualidade cedem lugar à Providência divina, que inspira a alma dos cristãos para realizar aquilo que é certo, orientando a luz da *sinérese* do juízo discreto dos heróis e dos leitores.

⁴⁹⁶ Cf. CASTELVETRO, Lodovico. Op. cit. loc. cit.

A disposição da matéria segue os preceitos recomendados para a epopéia, por meio de uma implexão entrecortada por diversos episódios que conferem unidade ao texto. Esta unidade está baseada na verossimilhança, narrada como vontade da Providência divina.

O estilo do poema, mensurado como médio, pela monotonia da rima emparelhada, embora nunca deixe de ser grave e formal, figurando a cena própria do outono. Se examinado a fundo, revela ao leitor-pesquisador indiscreto de nosso tempo a complexa estrutura rítmica, com encavalgamentos, assonâncias e aliterações, propondo a idéia de aliar o verso a uma estrutura melódica.

No plano enunciativo, o texto se caracteriza pela invenção de um engenho vasto, numa disposição poético-retórica que pressupõe a erudição ajuizada do seu leitor discreto, coordenando múltiplos episódios, em contraposição às idéias pregadas pelas academias arcádicas. A beleza poética requerida é equilibrada pelo uso de diversas notas da *persona* do narrador Glauceste Satúrnio e pela elaboração do *Fundamento Histórico*.

Em sua emulação dos tipos nobres de heróis de outros épicos, D. Rodrigo é como Pompeu: o primeiro insepulto nas Minas Gerais, o outro no Egito. Antônio de Albuquerque é como César e Crasso, reunindo as qualidades de guerreiro e orador. Albuquerque ocupa um lugar que se destaca, acima de todos os outros personagens. Esse altivo lugar do herói é composto com a tópica da sua origem nobre como tipo cortês, portador das sete virtudes cardeais, fidalgo e herdeiro das qualidades necessárias para desempenhar a ação heróica. Ele supera a morte e convence os emboabas a aceitar a subordinação ao Rei de Portugal, aplicando à colônia as leis da metrópole, pela razão de Estado católica.

A morte é encenada como obstáculo que o herói épico deve superar, passando pela evidenciação da *ars moriendi*, Arte de Morrer, que estabelece o pensamento católico para o tema até o século XVIII, na preparação para o momento da morte como cerimônia presidida pelo morto. Como esse teatro da morte não se efetiva no assassinato de D. Rodrigo, é necessária a intervenção de Albuquerque, demonstrando sua piedade cristã.

Ao desvencilhar todos os obstáculos pela astúcia retórica, confirmando a autoridade real, a ação prudente do herói é ética, segundo a moral católica, na pacificação de um povo rebelde, que termina simbolicamente na fundação da Vila Rica. Definindo a matéria histórica digna de ser preservada na memória das futuras gerações pela convenção do gênero, o caráter glorioso da viagem implica a poesia como prática que evidencia a forma mental, de ser, estar e pensar nesse espaço-tempo:

Enfim serás cantada, Vila Rica,
 Teu nome impresso nas memórias fica;
 Terás a glória de ter dado o berço
 A quem te faz girar pelo Universo.
 (*Vila Rica*. Canto X, vv. 199-202.)

O poema épico de Cláudio é o que faz Vila Rica “girar pelo Universo”. Nesses versos, não se trata do berço do poeta, mas da própria composição poética. Nela, as contradições das interações dos interesses de conservação e mutação justificam o emprego de conceitos e a disputa das normas de convivência numa sociedade protocolar, regrada ao extremo para o controle austero das arrecadações, vitais para o Erário Real, em consonância com a realidade árida da mineração, que aflige o homem que trabalha na pedra:

Por entre a pedra estoutro vai buscando
 As betas de ouro; aquele vai trepando
 Pelo escabroso serro, e as águas guia
 Pelos canais que lhe abre a pedra fria
 (*Vila Rica*. Canto X, vv. 145-148.)

Depois de termos lido o *Vila Rica*, sua crítica e suas referências mais diretas, recompondo aspectos internos e externos ao texto, esboçamos uma hipótese: a proposta do deslocamento do ponto de vista de sua interpretação como poema pouco significativo para uma composição épica útil e significativa, que demonstra e explica muito da história do Estado do Brasil e das letras coloniais luso-brasileiras. Trata-se da escrita de uma épica complexa, na qual o conceito de representação é a chave para explicar a si própria e ao mundo, na sua verossímil teatralização, princípio mimético e normativo de convivência, na pacificação dos rebeldes e no estatuto da autoridade.

A obrigação de um poema nessas circunstâncias é a de doutrinar as mentes na história que inventa em sua narração. Noutras palavras, o poeta do *Vila Rica* cumpre a sua missão, casando a lição antiga da epopéia ao caráter próprio do seu tempo⁴⁹⁷, aliando pelo engenho poético, o costume da técnica ao espaço plausível evidente da Colônia, exaltada pela contribuição econômica à Metrópole.

⁴⁹⁷ Cf. MACHADO DE ASSIS. Machado de Assis. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 5 jun. 1866, seção Semana Literária. In: MACHADO DE ASSIS. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, vol. III, p. 892.

BIBLIOGRAFIA

Edições do poema *Vila Rica*

- COSTA, Cláudio Manuel da. *Vila Rica*. Ouro Preto: Tipografia do Universal, 1839.
- _____. *Vila Rica*. 2.a ed. Ouro Preto: Tipografia do estado de Minas, 1897.
- _____. “Vila Rica”. 3.a ed. In: *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903, tomo II, p. 145-278.
- _____. “Vila Rica”. 4.a ed. In: ANUÁRIO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. Ouro Preto: [s.n.], 1957, vol. IV, p. 113-97.
- _____. *Vila Rica*. 5.a ed. (Edição de Augusto de Lima Júnior). In: LIMA JÚNIOR, Augusto de. *Cláudio Manoel da Costa e seu poema Vila Rica*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1969.
- _____. “Vila Rica”. 6.a ed. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). *A Poesia dos Inconfidentes: Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás António Gonzaga, Alvarenga Peixoto. Artigos, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar et al.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

Códices, fontes históricas primárias e secundárias

- ANTONIL, André João [João António Andreoni]. *Cultura e Opulência do Brasil* [1711]. Introdução e Vocabulário por A. P. Canabrava. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*. [Edição fac-similar da *editio princeps* de 1789]. Rio de Janeiro: [s.n.], 1936. 7 vol.
- _____. Câmara dos Deputados do Governo do Estado de Minas Gerais. *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*. 2.a ed. Brasília/ Belo Horizonte, 1978, 10 vol.

CÓDICE COSTA MATOSO. *Coleção das notícias dos primeiros descobrimentos das minas na América que faz o doutor Caetano da Costa Matoso sendo ouvidor-geral das do Ouro Preto, de que tomou posse em fevereiro de 1749, vários papéis*. Coord. Geral de Luciano Raposo de Almeida Figueiredo e Maria Verônica Campos. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1999, 2 vol.

CREAÇÃO DE VILLAS NO PERÍODO COLONIAL; VILLA RICA. termo de eleição q.^e se fez p.^a os eleytores, q.['] hão de eleger os off.^{es} da cm.^a desta nova v.^a. *Revista do Archivo Publico Mineiro*, Ouro Preto: Imprensa Official de Minas Gerais, vol. 2, p. 85, 1897.

_____. Termo de erecção da villa. *Revista do Archivo Publico Mineiro*, Ouro Preto: Imprensa Official de Minas Gerais, vol. 2, p. 85, 1897.

_____. Juramento e posse dos officiais eleitos p.^a camara. *Revista do Archivo Publico Mineiro*, Ouro Preto: Imprensa Official de Minas Gerais, vol. 2, p. 86, 1897.

DÍAZ del CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva Espana*. Madri: Imprenta del Reyno, 1632.

GARCILASO DE LA VEGA, el Inca. *Historia General del Perú*. [1617]. Lima: Universo, 1970, 3 vol.

GASPAR DA MADRE DE DEUS, Frei. *Memórias para a história da Capitania de São Vicente*. [1797]. Belo Horizonte : Livraria Itatiaia Editora, 1975.

GIRARD-AUGRY. Pierre (Présentation et adaptation). *Ars Moriendi (1492): ou L'art de bien mourir suivi de L'aiguillon de la crainte divine pour bien mourir, des Peines de l'Enfer et du Purgatoire et des Joies du Paradis*. Préface du docteur Jean-Pierre Schnetzler. Paris: Dervy-livres, 1986.

HERRERA y TORDESILLAS, Antonio de. *Historia general de los hechos de los castellanos: en las islas, y tierra-firme de el mar oceano*. Prólogo de J. Natalicio González. [1601-1615]. Asunción del Paraguay: Editoria guaraní, [1944-1947].

LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. *Notícias das minas de São Paulo e dos sertões da mesma capitania*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.

LOPES, Fernão. *Crônicas de Fernão Lopes*. 2.a ed. Selecção, introdução e notas por Maria Ema Tarracha Ferreira. [Lisboa?]: Ulisseia, 1988.

LÓPEZ de GÓMARA, Francisco. *Historia general de las Indias y Vida de Hernán Cortés*. [1552]. 2. ed. Prólogo y cronologia de Jorge Gurria Lacroix. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1991.

MACHADO DE ASSIS. Machado de Assis. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 5 jun. 1866, seção Semana Literária. In: MACHADO DE ASSIS. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, vol. III, p. 892.

MEXÍA, Pedro. “Proemio y prefacio de la obra - Discreto Lector”. In: *Silva de varia lección*. [1540]. Madrid: Matheo de Espinosa y Arteaga, 1673. Disponível em: <<http://www.studiolum.com/es/colophon.htm>>. Acesso em: 25 out. 2005.

MORENO, Diogo de Campos [suposto autor]. *Livro que dá Razão do Estado do Brasil*. [1612]. Edição [fac-similar] comemorativa do V centenário de nascimento de Pedro Álvares Cabral [manuscrito do séc. XVII, conservado no IHGB. Cartografia atribuída a João Teixeira Albernaz I]. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

ROCHA PITA, Sebastião da. *História da América Portuguesa*, desde o ano 1500 do seu descobrimento até o de 1724. [1730]. Prefácio e Notas de Pedro Calmon. Apresentação de Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Edusp/ Itatiaia, [s/d]. (Coleção Reconquista do Brasil, vol. 32).

SOLIS y RIVADENEIRA, Antonio de. *Historia de la Conquista de Méjico: Población y progressos de la América Septentrional conocida por el nombre de Nueva España*. [Madrid, 1684]. Paris: Casa Editorial garnier Hermanos, [s.d.]. Dois tomos.

_____. *Historia de la conquista de México* [Madrid, 1684]. [Edición digital basada en la 4ª ed. de Madrid, Espasa-Calpe, 1970.] Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=640>>. Acesso em: 21 dez. 2005.

TORQUEMADA, Juan de. *Primera [segunda, terceira] parte de los veinte i un libros rituales i monarchía indiana, con el origen y guerras, de los indios occidentales de sus poblaçones, descubrimiento, conquista, conuersion y otras cosas maravillosas de la mesma tierra distribuydos en tres tomos*. 2.a ed. Madrid: En la oficina y à costa de Nicolás Rodríguez Franco, 1723. [a primeira edição é de Sevilla: Matías Clavijo, 1615, 3 tomos.].

VIEIRA, Antonio. *A Arte de Morrer*: Os sermões de Quarta-feira de Cinza de Antônio Vieira. Concepção e organização, prefácio, notas e cotejo com a *editio princeps* Alcir Pécora. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

Edições dos textos poéticos

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. [1307-1321]. 4.a ed. São Paulo: Editora 34, 2001, 3 vol.

ANCHIETA, José de. *De Gestis Mendi de Saa*: Poema Epicum [1563]. Introdução, versão e notas de Armando Cardoso. São Paulo: [s.n.], 1970.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Quarta edizione. Edizione integra. Introduzione, testo, argomenti, índice copiosissimo a cura di Nicola Zingarelli. Milano: Ulrico Hoepli, 1949.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1990.

CLAUDIAN, Claud. *The Poems of Claudian*. With an english translation by Maurice Platnauer. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press/ London: William Heinemann, [19--], 2 Volumes. (Edição bilíngüe: Latim; Inglês).

COSTA, Cláudio Manuel da. *Lírica Italiana*. Introdução, tradução e notas de Pedro Garcez Ghirardi. São Paulo: Giordano, 1998.

_____. *Obras de Cláudio Manuel da Costa, Arcade Ultramarino, chamado Glauceste Satúrnio*. Coimbra: Officina de Luiz Secco Ferreira, 1768.

DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru*: Poema Épico do Descobrimento da Bahia. [1781]. 3.a ed. Bahia: Typografia de Serva e Comp., 1837.

_____. *Caramuru*: Poema Épico do Descobrimento da Bahia. [1781]. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ERCILLA y ZÚÑIGA, Alonso de. *La Aravcana*. Salamanca: en casa de Domingo de Portonarijs, a costa de Vicente y Simon Portonarijs, 1574.

_____. *La Araucana*. [1574]. Madrid: Imprenta Nacional, 1866.

GAMA, José Basílio da. *O Uruguay*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1769.

_____. *O Uruguai*. [1769]. 3.a ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

[GAMA, José Basílio da]. *Quitúbia*. Lisboa: Antonio Rodrigues Galhardo, 1791.

GÓNGORA, Don Luis de. “Fabula de Polifemo y Galatea”. In: *Obras Completas*. Recopilación, Prólogo y Notas de Juan Mille y Gimenez e Isabel Mille y Gimenez. Madrid: Aguilar, 1972.

GONZAGA, Tomás Antônio. *A Conceição*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. “Marília de Dirceu”. In: PROENÇA FILHO, Domicio (org.). *A Poesia dos Inconfidentes*: Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás António Gonzaga, Alvarenga Peixoto. Artigos, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 572-708.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução, introdução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996. (Edição bilíngüe: Grego; Português).

_____. *Teogonia*: A Origem dos Deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995. (Edição bilíngüe: Grego; Português).

HOMERO. *Iliada*. 3.a ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

_____. *Odisséia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ITAPARICA, Frei Manuel de Santa Rita. *Eustaquidos, poema sacro e tragicômico em que se contém a vida de Santo Eustáquio Mártir*. Lisboa: 1769.

LASSO DE LA VEGA, Gabriel. *La Mexicana*. [Edición digital basada en la edición de Madrid, Atlas, 1970]. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1093>>. Acesso em: 10 fev. 2005.

LOPE DE VEGA [Lope Felix de Vega y Carpio]. *El peregrino en su patria*. [1604]. Madrid: Castalia, 1973.

LUCANO, Marco Anneo. *Farsalia*. Introducción, Traducción y notas de Antonio Holgado Redondo. Madrid: Editorial Gredos, 1984.

_____. “Pharsalia”. In: *Berkeley Digital Library SunSite*. Disponível em: <<http://sunsite.berkeley.edu/OMACL/Pharsalia>>. Acesso em: 27 dez. 2004.

_____. *Pharsalia*. Disponível em: <http://www.archeologia.com/fonti_latine/lucanus/Lucan.htm>. Acesso em: 02 abr. 2005.

_____. *The Civil War* (Pharsalia). With an english translation by J. D. Duff. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press/ London: William Heinemann, [19--]. (Edição bilíngüe: Latim; Inglês).

MILTON, John. *Paradise Lost*. [1667]. London: Penguin Books, 1996.

MOLINA, Tirso de. *Obras dramáticas completas*. 4.a ed. Ed. crítica de Blanca de los Rios. Madrid: Aguilar, 1989.

OVÍDIO. *Les Métamorphoses*. Traduction Nouvelle avec introduction et notes par J. Chamonard. Paris: Garnier frères, [1936], 2 tomes. (Edição bilíngüe: Latim; Francês).

_____. *Metamorfoses*. Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

POEMA *de mio Cid*. Edición de Colin Smith. 19.a ed. revisada. Madrid: Ed. Catedra, 1994.

POETARUM *Epicorum Graecorum*: testimonia et fragmenta. Edidit Albertus Bernabé, cum appendice iconographica a R. Olmos confecta. Stutgardiae/ Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri, c1996.

PROENÇA FILHO, Domício (org.). *A Poesia dos Inconfidentes*: Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás António Gonzaga, Alvarenga Peixoto. Artigos, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

SÁ DE MIRANDA, Francisco de. “Fábula do Mondego” [1528-9?]. In: *Obras Completas*. 2.a ed. Texto fixado, notas e prefácio pelo Prof. M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1942, vol. I, p. 79-104.

SANNAZARO, Iacobo. “Arcadia”. [1.a ed. 148?; 2.a ed., Summonte, 1504]. In: *Opere Volgari*. A cura di Alfredo Mauro. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1961, p. 1-132.

SILVA ALVARENGA, Manuel Inácio. *O Desertor*: Poema Herói-Cômico. Coimbra: Oficina da Universidade, 1774.

TASSO, Torquato. *Gerusalemme liberata*. 6.a ed. Introduzione, note, commenti ai singoli canti, indice e lessico di Marziano Guglielminetti. Milano: Garzanti, 1987, 2 vol.

TEIXEIRA, Bento. *Prosopopéia*. [1601]. Com introdução, estabelecimento do texto e comentários por Celso Cunha e Carlos Duval. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro: Ministério da Educação e Cultura, 1972.

TEOCRITO. *Idilli ed Epigrammi*. Traduzione, introduzione e commenti di Marina Cavalli. A cura de Marina Cavalli. Milano: Arnoldo Mondadori, 1991.

VICENTE, Gil. *Obras Completas de Gil Vicente*. Reprodução fac-similada da edição de 1562. Lisboa: [s.n.], 1928.

VIEIRA, Antonio. *Sermões*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2001, 2 tomos.

VIRGÍLIO [Publius Virgilius Maronis]. *A Eneida*. Tradução de Nicolau Firmino. Lisboa: Livraria Simões, 1955.

_____. *Bucoliques*. [Bvcolica]. Traduction d'Eugène de Saint-Denis; Introduction et notes de Jean-Pierre Néraudau. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1997. (Edição bilíngüe: Latim; Francês).

_____. *Bucólicas*. Edición Anotada por Mariluz Ruiz de Loizaga y Victor José Herrero. Madrid: Gredos, [1968].

_____. *Bucólicas*. Tradução e comentário de Raimundo Carvalho (em apêndice: tradução de Odorico Mendes). Belo Horizonte: Crisálida, 2005, (Edição bilíngüe: Latim; Português).

_____. *Eneida*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2004.

VOLTAIRE, Mr. de [François Marie Arouet]. *La Henriade*. Londres: [s.n.], 1728.

_____. *La Henriada*: Poema Épico. Traducido en verso español por D.B.M. Barcelona: Libreria de Ignacio Oliveres, 1856.

_____. *Henriada Poema Épico*, Composto na Língua Franceza por [...], Traduzido, e Ilustrado com varias notas na Lingua Portugueza por Thomaz de Aquino Bello e Freitas, Medico Formado pela Universidade de Coimbra. Porto, Na Officina de Antonio Alvarez Ribeiro, Anno M. DCC. LXXXIX. Com licença da Real Meza da Comissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros, 1789.

WILKENS, Henrique João. “Muhuraida ou o Triunfo da Fé – 1785”. In: ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1989, v. 109, p. 79-165.

Sobre a poesia de Cláudio Manuel da Costa

AGUIAR, Melânia Silva de. “A Trajetória Poética de Cláudio Manuel da Costa”. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). *A Poesia dos Inconfidentes*: Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás António Gonzaga, Alvarenga Peixoto. Artigos, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 27-39.

ALCIDES, Sérgio. *Estes Penhascos*: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas – 1753-1773. São Paulo: Hucitec, 2003.

BOSI, Alfredo. “Apresentação”. In: LOPES, Hélio. *Letras de Minas e outros ensaios*. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo: Edusp, 1997, p. 10-14.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. [1970]. 2.a ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

CANDIDO, Antonio. “No limiar do novo estilo: Cláudio Manuel da Costa”. In: *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos). [1959]. 8.a ed. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997, 2 vol.

_____. “Os poetas da Inconfidência”. In: IX ANUÁRIO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. Ouro Preto: Ministério da Cultura/ IBPC, 1993.

CASTELLO, José Aderaldo. Conclusões sobre o poema ‘Vila Rica’. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 06 set. 1958. Suplemento Literário, p. 4.

_____. Definições do poema ‘Vila Rica’. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12 jul. 1958. Suplemento Literário, p. 4.

_____. Elementos do poema ‘Vila Rica’. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17 maio 1958. Suplemento Literário, p. 4.

_____. Manifestações barrocas em Cláudio M. da Costa. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12 abr. 1958. Suplemento Literário, p. 4.

_____. O indianismo de Cláudio M. da Costa. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 16 ago. 1958. Suplemento Literário, p. 4.

_____. Preliminares do poema ‘Vila Rica’. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 21 jun. 1958. Suplemento Literário, p. 4.

_____. “Produção Intelectual do Período colonial – III – O Arcadismo”. In: *A Literatura Brasileira: Origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Edusp, 1999, vol. I, p. 105-155.

CÉSAR, Guilhermino. *Caderno do sábado do Correio do Povo*. Porto Alegre, vol. XXXIV, a. XII, n. 623, 19.07.1980. Apud. LOPES, Hélio. *Introdução ao Poema Vila Rica*. Juiz de Fora: Esdeva, 1985, contracapa.

FADEL, Bárbara. *Cláudio Manoel da Costa e o Fundamento Histórico ao Poema Vila Rica*. Dissertação (Mestrado em História) - UNESP, Franca (SP), 1985.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. Organização e introdução de Antonio Candido. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LAPA, Manuel Rodrigues. Os versos anarquistas do ‘Vila Rica’. *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte, n. 86, abr. 1968.

LOPES, Edward. *Metamorfoses: A Poesia de Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: UNESP, 1995.

LOPES, Hélio. *Cláudio, o lírico de Nise*. São Paulo: Editora Fernando Pessoa, 1975.

_____. *Introdução ao Poema Vila Rica*. Juiz de Fora: Esdeva, 1985.

_____. *Letras de Minas e Outros Ensaios*. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo: Edusp, 1997.

LUCAS, Fábio. “Prefácio: Edward Lopes e o Elogio de Cláudio Manuel da Costa.” In: LOPES, Edward. *Metamorfoses: A Poesia de Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: UNESP, 1995, p. 7-15.

MUZZI, Eliana Scotti. “Epopéia e História”. In: PROENÇA FILHO, Domicio (org.). *A Poesia dos Inconfidentes: Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa*, Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto. Artigos, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 349-354.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “Introdução”. In: _____ (org.). *Poemas de Cláudio Manuel da Costa*. Introdução, seleção e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 9-32.

RIBEIRO, João. “Carta ao Sr. José Veríssimo sobre a Vida e as Obras do Poeta”. [1903]. In: PROENÇA FILHO, Domicio (org.). *A Poesia dos Inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa*, Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto. Artigos, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 5-26

RICARDO, Lourdes Fonseca. Vila Rica: prefácio, em código, para a Inconfidência. *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte, n. 1027, 14 jun. 1986.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. [1888]. 3.a ed. Aumentada, organizada e prefaciada por Nelson Romero. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. Tomo II.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. [1916]. Erechim (RS): Edelbra, [s.d.].

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira: Seus fundamentos econômicos*. [1938]. 2.a ed., revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

VALLE, Ricardo Martins. A construção da posteridade ou A gênese como ruína (Um ensaio sobre Cláudio Manuel da Costa). *Revista Usp* (Dossiê Brasil Colônia), São Paulo, n. 57, p. 104-121, mar.-maio 2003.

_____. Entre a tradição e o Novo Mundo. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 2, p. 192-205, 2001.

_____. Invenção da Literatura Brasileira. A Recepção de Cláudio Manuel da Costa na Gênese da Crítica e do Cânone Literário Brasileiro. *Revista Novos Estudos*. São Paulo: n. 65, p. 124-140, mar. 2003.

_____. *A construção da Posteridade, ou A tradição para o Novo Mundo, ou A gênese como Ruína*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – FFLCH/USP, São Paulo, 2004.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de [Visconde de Porto Seguro]. “Ensaio Histórico sobre as Lettras no Brazil.” In: *Florilégio da Poesia Brasileira*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850. Tomo I.

Ética, Poética, Oratória e Retórica

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ediouro Publicações, [s.d.].

_____. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. *Organon (Les Topiques)*. Nouvelle traduction et notes par J. Tricot. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1939, vol. V.

_____. *Organon*. Lisboa, Guimarães, 1985, 2 vol.

_____. *Περὶ ποιητικῆς*. (Bibliotheca Augustiniana). Disponível em: <http://www.fh-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante04/Aristoteles>. Acesso em: 27 dez. 2004.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *Le Lutrin et L'art poétique*. [1674]. Paris: Larousse/ New York: F.S. Crofts, 1941.

CARSUGHI, Ranieri. *Ars Bene Scribendi Studiosis Rhetoricae Adolescentibus Proposita olim in Collegio Romano... Carmen Didascalicum. Adduntur praeterea nonnulla eiusdem Epigrammata*. Romae: Ex typographia Antonii de Rubeis, 1709.

CASTELVETRO, Lodovico. *Poetica d' Aristotele Vulgarizzata e Sposta*. A cura di Werther Romani. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli, 1978, 2 v.

CÍCERO, Marco Túlio. *Da República*. Rio de Janeiro: Athena Editora, 1979.

CICERO, Marcus Tullius. *Two books on Rhetoric commonly called On Invention*. [*De Inventione*]. With an english translation by H. M. Hubbell. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press/ London: William Heinemann, 1976. (Edição bilíngüe: Latim; Inglês).

DE RATIONE *Dicendi ad C. Herennium* [RHETORICA ad Herenium]. With an english translation by Harry Caplan. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press/ London: William Heinemann, 1989. (Edição bilíngüe: Latim; Inglês).

FREIRE, Francisco José [CANDIDO, Lusitano]. *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em Geral e de Todas as suas Espécies Principais, tratadas com juízo crítico: Composta, e dedicada ao senhor Filippe de Barros de Almeida, Cavaleiro da Insigne Ordem Militar de S. João de Malta &c. por Francisco Joseph Freire, Ulissiponense*. Lisboa: Na Oficina de Francisco Luís Ameno, Impressor da Congregação Camerária da S. Igreja de Lisboa, MDCCXLVIII. Com as Licenças Necessárias e Privilégio Real. Tomo único, com LII – 432 pág. [Disponível na BMA].

_____. *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em Geral e de Todas as suas Espécies Principais, Tratadas com Juízo Crítico: Composta por Francisco Joseph Freire, ulissiponense*. [1748]. 2.a ed. 2 tomos, com XXIV – 223 e VI – 329 pág. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno, MDCCLIX. Com as Licenças Necessárias.

GRACIÁN Y MORALES, Baltasar. “El Discreto”. In: *Obras Completas*. 3.a ed. Ed. de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1967.

_____. “Oráculo Manual y Arte de Prudencia”. In: *Obras Completas*. 3.a ed. Ed. de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1967.

_____. [LORENZO GRACIAN]. *Agudeza y Arte de Ingenio*. [1648]. 3.a ed. aumentada. Versussen: Geronymo y Iuanbaut, 1669.

HORATIUS, Quintus Flaccus. “Ars Poética - Epistula ad Pisones”. In: TRINGALI, Dante. *A Arte Poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1993. (Edição bilíngüe: Latim; Português).

LONGINO. *Do Sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUZÁN Y GURREA, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. [1737]. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com>>. [Nota preliminar: Edición digital a partir de la de Zaragoza, Francisco Revilla, 1737 y la de Madrid, Antonio Sancha, 1789 y cotejada con la edición crítica de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1974.] Acesso em: 22 mar. 2005.

MINTURNO, Antonio. *L'Arte Poetica del Signor Antonio Minturno, Nella quale si contengono i precetti Eroici, Tragici, Comici, Satirici, e d'ogni altra Poesia: Con La Dottrina De Sonetti, Canzoni, ed ogni sorte di Rime Toscane, dove s'insegna il modo, che tenne il Petrarca nelle sue opere. E si dichiara a' suoi luoghi tutto quel, che da Aristotele, Orazio, ed altri Autori Greci, e Latini e' stato scritto per ammaestramento de Poeti*. Napoli: Stamperia di Gennaro Muzio, MDCCXXV.

MURATORI, Lodovico Antonio. *Della perfetta poesia italiana*. (A cura di Ada Ruschioni). Milano: Marzorati, 1971.

PALLAVICINO, Sforza. *ARTE Dello Stile, ove nel cercarsi l'ideal dello scrivere insegnativo. Discorresi partitamente de'varij pregi dello stile sì Latino, come Italiano. Composta dal P. Sforza Pallavicino Della Compagnia Di Giesù. All'Illustriss. Sig. Il Sig. Co. FABIO Acquaviva Pico Della Mirandola*. In Bologna: per Giacomo Monti. Con Licenza de' Superiori, 1647.

QUINTILIANO, M. Fabius. *Institutio Oratoria of Quintilian*. [Institutio Oratoria]. With an english translation by H. E. Butler. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press/ London: William Heinemann, 1989, 4 volumes. (Edição bilíngüe: Latim; Inglês).

TASSO, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*. Disponível em: <<http://www.classicitaliani.it/index082.htm>>. Acesso em: 05 out. 2005.

VERNEY, Luís Antonio. *Verdadeiro metodo de estudar, para ser util à Republica, e à Igreja: proporcionado ao estilo, e necessidade de Portugal. Exposto em varias cartas/ escritas polo R. P. *** Barbadinho da Congregasam de Italia, ao R. P. *** Doutor na Universidade de Coimbra/ [Luís António Verney]*. Valensa [ié. Nápoles]: na oficina de Antonio Balle, 1746, 2 tomos.

VOLTAIRE [François Marie Arouet]. "Essai sur la poésie épique". In: *Ouvres Complètes*. Paris: Firmin-Didot Frères, 1834, tome X (La Henriade avec préfaces, avertissements, notes, etc. par M. Beuchot), p. 401-493.

Literatura, Política, Teologia e Filosofia

ACCETTO, Torquato. *Da Dissimulação Honesta*. [1640]. Tradução de Edmir Missio. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

ARISTÓTELES. *De l'ame*. Traduction et notes de E. Barbotin. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1966.

_____. *Métaphysique*. Traduction nouvelle et notes par J. Tricot; Préface de A. Diès. Paris: Vrin, 1953.

_____. *Política*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ARTEMIDORO. *Le clef des songes*. Paris: J. Vrin, 1975.

ALBUQUERQUE, Martim de. *A Sombra de Maquiavel e a Ética Tradicional Portuguesa*. Ensaio de História das Idéias Políticas. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – Instituto Histórico Infante Dom Henrique, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. "Os gêneros do discurso". In: *Estética da criação verbal*. 4.a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 279-326.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. [1992]. 5.a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOTERO, João. *Da Razão de Estado*. Coordenação e introdução de Luís Reis Torgal. Tradução de Raffaella Longobardi Ralha. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica - Centro de História da Sociedade e da Cultura da Universidade de Coimbra, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos). [1959]. 8.a ed. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997, 2 vol.

_____. *Na Sala de Aula*. [1984]. 5.a ed. São Paulo: Ática, 1995.

CASTIGLIONE, Baldassare. *Il Libro del Cortegiano* [1528]. In: *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*. A cura di Carlo Cordié. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1960 (La Letteratura Italiana, Storia e Testi, vol. 27).

CAVALLI, Marina. "Gli Idilli". In: TEOCRITO. *Idilli ed Epigrammi*. Traduzione, introduzione e commenti di Marina Cavalli. A cura de Marina Cavalli. Italia, Milano: Arnoldo Mondadori, 1991, p. IX-XVI.

CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: Origens e unidade* (1500-1960). São Paulo: Edusp, 1999, 2 vol.

COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem Poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

COULANGES, Fustel de. *A Cidade Antiga*. [1864]. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004.

DONNELLY, John Patrick. "Introduction". In: BELLARMINO, Roberto Francesco Romolo, Saint (1542-1621). *Spiritual writings*. [Translation of: De ascensione mentis in Deum per scalas rerum creatorum opusculum, and, De arte bene moriendi]. Translated and edited by DONNELLY, John Patrick et al. New York: Paulist Press, 1989. p. 11-130.

ELLIOT, T. S. "Tradição e talento individual". In: *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FAJARDO, Diego Saavedra. *Empresas Políticas: Idea de un Príncipe Político-Cristiano*. [1640]. Edición preparada por Quintin Aldea Vaquero. Madrid: Editora Nacional, 1976, 2 vols.

FONSECA, Carlos Alberto da. "A Literatura Épica Sânscrita". In: APPEL, Myrna Bier; GOETTEMES, Miriam Barcellos (orgs.). *As Formas do Épico: da epopéia sânscrita à telenovela*. Porto Alegre: Movimento, 1992, p. 15-29.

GARRET, Almeida. "Bosquejo da História da Poesia e da Língua Portuguesa". In: *Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas dos Autores Portugueses Antigos e Modernos*. Paris: J.P. Aillaud, 1826, vol. I, p. vii-lxvij.

KEMPIS, Tomás de. *A Imitação de Cristo*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

LOBO, Francisco Rodrigues. *Corte na Aldeia*. [1619]. 3.a ed. Prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1972.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe* [1532]. 14.a ed. Tradução de Maria Lucia Cumo. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MENESES, Sebastião César de. *Summa Política, Offerecida ao Príncipe D. Theodosio de Portugal*. Amsterdam: Typographia de Simão Soeiro Lusitano, 1650.

PESSANHA, Nely Maria. "Características básicas da epopéia clássica". In: APPEL, Myrna Bier; GOETTEMES, Miriam Barcellos (orgs.). *As Formas do Épico: da epopéia sânscrita à telenovela*. Porto Alegre: Movimento, 1992, p. 30-39.

PLATÃO. *Diálogos*. 21.a ed. Tradução de Jorge Paleikat. São Paulo: Ediouro, 1999.

PLÍNIO, O Moço. *Pliny: The Natural History*. John Bostock, M.D., F.R.S. H.T. Riley, Esq., B.A. London: Taylor and Francis, Red Lion Court, Fleet Street, 1855.

ROSENFELD, Anatol. “A Teoria dos Gêneros”. In: *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 15-36.

SÊNECA. “De Tranquillitate animi”. In: *Traité philosophiques*. Trad. par François et Pierre Richard. Paris: Garnier, 1955, vol. II.

_____. *As Relações Humanas*: A amizade, os livros, a filosofia, o sábio e a atitude perante a morte. Tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy, 2002.

SERNA, Jorge Antonio Ruedas de la. *Arcádia*: Tradição e Mudança. São Paulo: Edusp, 1995.

História, Economia e Iconografia

ABREU, José Capistrano. *Capítulos de História Colonial (1500-1800)*. 4.a ed. revista, anotada e prefaciada por José Honório Rodrigues. Rio de Janeiro: Livraria Briguiet, 1954.

ALCIATO, Andrea. *Viri Clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultiss. Mediol. Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum Liber*. Augsburg: Steyner, M.D.XXXI.

ASSUNÇÃO, Paulo de. *Negócios Jesuíticos*: O Cotidiano da Administração dos Bens Divinos. São Paulo: Edusp, 2004.

BAREIROS, Eduardo Canabrava. *Episódios da Guerra dos Emboabas e sua Geografia*. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Edusp, 1984.

BOXER, Charles Ralph. *A Idade de Ouro do Brasil*: Dores de Crescimento de uma Sociedade Colonial. Tradução de Nair de Lacerda; prefácio à terceira edição de Arno Wehling; prefácio à primeira edição de Carlos Rizzini. 3.a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BURCKHARDT, Jacob. *Reflexões sobre a História*. Tradução de Leo Gilson Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

BURKE, Peter. “O Cortesão”. In: GARIN, Eugenio (dir.). *O Homem Renascentista*. Lisboa: Presença, 1991.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A morte, a mortificação e o heroísmo: o ‘homem comum’ e o ‘santo’ na Capitania das Minas. *Revista do IFAC*. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, n. 2, p. 5-12, dez. 1995.

CARRARA, Ângelo. *A real fazenda de Minas Gerais*: guia de pesquisa da coleção Casa dos Contos de Ouro Preto. Ouro Preto: UFOP, 2003, 2 vol.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Trad. Ana Maria Alves. Lisboa: Imprensa Universitária/ Estampa, 1987.

FALCON, Francisco José Calazans. *A Época Pombalina*: (Política Econômica e Monarquia Ilustrada). São Paulo: Ática, 1982.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*: formação do patronato político brasileiro. 10.a ed. [1.a ed. 1958, 2.a ed. rev. 1973]. São Paulo: Globo/ Publifolha, 2000, 2 vol.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FIGUEIREDO, Luciano. “Painel Histórico”. In: PROENÇA FILHO, Domicio (org.). *A poesia dos Inconfidentes*: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás António Gonzaga, Alvarenga Peixoto. Artigos, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. XIX-XLIV.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Trad. De Luiz Felipe Baeta Neves; revisão de Lígia Vassalo. Petrópolis/ Lisboa: Vozes/ Centro do Livro Brasileiro, 1972.

FRIEIRO, Eduardo. *O Diabo na Livraria do Cônego*. [1945]. 2.a ed. Revisada e aumentada. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Edusp, [s.d.].

GOLDMAN, Marcio. Lévi-Strauss e os sentidos da História. *Revista de Antropologia*. vol. 42, p. 223-238, n.1-2, 1999.

GANCHO, Cândida Vilares e TOLEDO, Vera Vilhena de. *Inconfidência Mineira*. São Paulo: Editora Ática, 1991. (Série Princípios).

GOUVEIA, António Camões. “Estratégias de interiorização da disciplina”. In: MATTOSO, José (dir.) *História de Portugal*. Quarto Volume: O antigo Regime (1620-1807). Coord. de António Manuel Hespanha. Lisboa: Editorial Estampa, 1992, p. 415-449.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960. Tomo I: “A Época Colonial”. 1.o vol.: “Do Descobrimento à Expansão Territorial”.

KANTOR, Íris. *Esquecidos e Renascidos: Historiografia Acadêmica Luso-Americana (1724-1759)*. São Paulo/ Salvador [BA]: Hucitec/ Centro de estudos baianos/ UFBA, 2004.

MAXWELL, Keneth. *A devassa da devassa: A Inconfidência Mineira, Brasil – Portugal, 1730-1808*. [1.a ed. 1973]. Tradução de João Maria. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

MÉTRAUX, Alfred. *A Religião dos Tupinambás: e suas relações com a das demais tribos tupi-guaranis*. 2.a ed. Prefácio, tradução e notas do Prof. Estevão Pinto. Apresentação do Prof. Egon Schaden. Companhia Editora Nacional/ Edusp. São Paulo, 1950.

MONTEIRO, John M. *Tupis, Tapuias e Historiadores: Estudos de História Indígena e do Indigenismo*. Tese (Livre Docência em Antropologia) – IFCH-UNICAMP, Campinas (SP), 2001.

NOVAIS, Fernando Antonio. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)*. 7.a ed. São Paulo: Hucitec, 2001.

RIPA, Cesare. *Iconologia o vero descrittione dell'imagini vniversali cavate dall'anthichita et da altri lvoghi da Cesare Ripa Perugino, opera non meno vtile, che necessaria à Poeti, Pittori, & Scultori, per rappresentare le uirtù, uitij, affetti, & passioni humane*. Roma: Per gli Heredi di Gio. Gigliotti, M.D.XCIII. *Con Privilegio. Et com Licenza de'Superiori*.

_____. *Iconologia: or Moral Emblems. Wherein are express'd Various Images of Virtues, Vices, Passions, Arts, Humours, Elements and Celestial Bodies; As Design'd by The Ancient Egyptians, Greeks, Romans, and Modern Italians/ Useful for Orators, Poets, Painters, Scupltors, and all Lovers of Ingenuity/ Illustrated with Three Hundred Twenty-six HUMANE FIGURES, with their Explanations; newly design'd and engraved on Copper, by I. Fuller, Painter, And other Masters. By the CARE and the CHARGE of P. TEMPEST*. London: printed by BENT. MOTTE, MDCCIX.

ROMEIRO, Adriana. *Um Visionário na Corte de D. João V: revolta e milenarismo nas Minas Gerais*. Tese (Doutorado em História) – IFCH-UNICAMP, Campinas (SP), 1996

SMITH, Adam. *A Riqueza das Nações: Investigação sobre sua natureza e suas causas [An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations, 1776]*. Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996, vol. 1. (Os Economistas).

SOUZA, Laura de Mello. *1680-1720: o império deste mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Desclassificados do Ouro: A pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

SUANNES, S. *Os Emboabas*. São Paulo: Brasiliense, 1962.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de [Visconde de Porto Seguro]. *História Geral do Brasil*. Revisão e Notas de Rodolfo Garcia. 5.a ed. (edição integral). São Paulo: Melhoramentos, 1956. Tomo IV.

VEYNE, Paul Marie. *Como se escreve a história*. Brasília: Unb, 1982;

_____. *O inventário das diferenças*. [1976]. Lisboa: Gradiva, 1989.

Historiografia Literária, Crítica e Teologia-política

AVILÉS, Alejandro. *Eikos, il plausibile, non il verosimile*. Disponível em: <<http://web.ticino.com/aviles-nani/eikos.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2005.

COURTINE, Jean-François. L'Heritage Scolastique dans la problématique théologico-politique de L'Age Classique. In: MÉCHOULAN, Henry (éd.). *Regards sur la Pensée Politique en France au XVIIème Siècle*. Paris: Vrin, 1985, p. 89-118.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/ Edusp, 1996.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: four essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho*. 2.a ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial/ Campinas: UNICAMP, 2004.

_____. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 2.a ed. São Paulo: Atual, 1987.

_____. "Autor". In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11-43.

_____. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Teresa: revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, n. 2, p. 10-66, 2001.

_____. Ler e ver: modelos emblemáticos da representação luso-brasileira no século XVII. In: SEXTO CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS. AIL, 1999. Disponível em: < http://www.geocities.com/ail_br/lerverpressu postos.htm>. Acesso em: 10 mar. 2007.

_____. *Notas de aula*. São Paulo: 2004, inédito.

_____. *Notas sobre o gênero épico*. São Paulo: 2007, inédito.

_____. “O Discreto”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 77-102.

_____. Pedra e cal: Freiráticos na sátira luso-brasileira do século XVII. In: *Revista Usp - Dossiê Brasil Colônia*. São Paulo, n. 57, p. 68-85, mar.-maio 2003.

_____. Teatro da Memória: Monumento barroco e retórica. *Revista do IFAC*. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, n. 2, p. 40-48, dez. 1995.

HOFFMAN, Manfred. *Rhetoric and Theology: The Hermeneutic of Erasmus*. Toronto [Canada]: University of Toronto Press, 1994.

JAUSS, Hans Robert et al. *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Seleção, tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KANTOROWICZ, Ernest H. *King's Two Bodies: A study in medieval Political Theology*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

KNOLL, Victor. Sobre a Questão da Mimesis. *Revista Discurso*, São Paulo, n. 27, p. 61-81, 1996.

LACERDA, Sonia. *Metamorfoses de Homero: História e antropologia na crítica setecentista da poesia épica*. Brasília: UnB, 2003.

LIMA, Luís Filipe Silvério. *Padre Vieira: Sonhos Proféticos, Profecias Oníricas – o tempo do Quinto Império nos sermões de Xavier Dormindo*. São Paulo: Humanitas – FFLCH/USP, 2004.

LUNA, Jairo Nogueira. *Retórica da poesia épica: de Bento Teixeira a Sousândrade*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – FFLCH, São Paulo (SP), 1997.

NUNES, Benedito. “Crítica literária no Brasil, ontem e hoje”. In: MARTINS, Maria Helena (org.). *Rumos da Crítica*. São Paulo: Editora SENAC/ Itáu Cultural, 2000.

PÉCORA, Alcir. Camões e Vieira: as Artes e os Feitos. *Revista do IFAC*. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, n. 2, p. 31-39, dez. 1995.

_____. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.

PIERCE, Frank. *La Poesia Épica del Siglo de Oro*. [Spanish Epic Poetry of the Golden Age]. Segunda Edición Revisada y Aumentada. Versión Española de J. C. Cayol de Bethencourt. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

SANSONE, Mario. *Storia della Letteratura Italiana*. Terza edizione rinnovata e aggiornata. Milano: Principato, 1977.

TESAURO, Emanuele. Argúcias Humanas. Tradução de Gabriele Cipollini e João Adolfo Hansen. *Revista do IFAC*. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, n. 4, p. 3-10, dez. 1997.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

_____. Hermenêutica, retórica e poética nas letras da América Portuguesa. *Revista Usp - Dossiê Brasil Colônia*. São Paulo, n. 57, p. 138-159, mar.-maio 2003.

TRIMPI, Wesley. "Horace's ut pictura poesis: The argument for stylistic decorum." In: *Traditio* (Studies in ancient and medieval history, thought and religion). New York: Fordham University Press, 1978, vol. XXXIV.

TRINGALI, Dante. *Introdução à Retórica* (A Retórica como crítica literária). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.

TSURUDA, Maria Amalia Longo. Apontamentos para o Estudo da Areté. *Revista Notandum*. Ano VII, n. 11, 2004. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/notand11/amalia.htm>>. Acesso em: 17 mar. 2005.

Mitologia e Épica

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. 9.a ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 2004.

DUMÉZIL, Georges. *Mythe et Épopée I: L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*. Paris: Gallimard, 1968.

_____. "Mito y Epopeia". In: *El Destino del Guerrero*. México: Siglo Veinteuno, 1971.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Lisboa: Edições 70, 1981.

RIBEIRO Jr., Wilson A. *A lenda das musas, personificações míticas do pensamento*. Disponível em: <<http://www.warj.med.br/txt/musas.asp>>. Acesso em: 06 nov. 2004.

SMITH, Colin. “El Espíritu de la Épica”. In: POEMA *de mio Cid*. Edición de Colin Smith. 19.a ed. revisada. Madrid: Ed. Catedra, 1994, p. 17-18.

VERNANT, Jean-Pierre. *Les origines de la pensée grecque*. Paris: PUF, 1969.

Bibliografia Complementar, Dicionários e outras Obras de Referência

ALVARENGA, Thábata Araújo de. *Homens e Livros em Vila Rica: 1750-1800*. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH, São Paulo (SP), 2003.

AMOR Y VÁZQUEZ, José. “Conquista y Contrarreforma: La Mexicana de Gabriel Lobo Lasso de la Vega”. In: ACTAS DEL SEGUNDO CONGRESO INTERNACIONAL DE HISPANISTAS. Nijmegen [Holanda]: AIH (Asociación Internacional de Hispanistas), 20-25 de agosto de 1965. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/02/aih_02_1_012.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2005.

ARIAS, Luis Sanguino (dir.). *La Historia y sus Protagonistas*. Madrid: Ediciones Dolmen S.L, 2001. [CD-ROM].

BATTS, Michael S. (org.). *Das Nibelungenlied*. [1190?-1200?]. Tübingen: Max Niemeyer, 1971.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis [RJ]: Vozes, 1991. 2 vol.

BRASIL. Centro de Memória do Tribunal Superior Eleitoral. Disponível em: <<http://www.tse.gov.br/institucional/biblioteca/cobli/museu/apresentacao.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2006.

BRAYNER, Sônia. *A poesia no Brasil: Das Origens até 1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, vol. I.

BRETTLER, Marc Zvi. *God is King: Understanding an Israelite Metaphor*. Sheffield, England: Sheffield Academic Press, 1989.

CARNERO, Guillermo (coord.) *Historia de La Literatura Española – Siglo XVIII (I)*. Madrid: Espasa Calpe SA, 1995.

CARRIER, David. *Poussin's Paintings: A Study in Art-Historical Methodology*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1993.

CATHOLIC UNIVERSITY OF AMERICA. *New Catholic Encyclopedia: An International Work of Reference on the Teachings, History, Organization and Activities of the Catholic Church and on All Institutions, Religions, Philosophies and Scientific and Cultural Developments Affecting the Catholic Church from Its Beginnings to the Present*. New York: McGraw Hill, 1967, 15 v.

COCCI, Luisa. *Il paesaggio classico nell'immaginario poetico: Proposta di un percorso didattico pluridisciplinare*. Disponível em: <http://digilander.libero.it/ostraca/immaginario_poetico.htm>. Acesso em: 25 jan. 2006.

COELHO, Jacinto do Prado et al. (dir.). *Dicionário de Literatura: Literatura Brasileira/ Literatura Portuguesa/ Literatura Galega/ Estilística Literária*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Publicações, 1969. 2 vol.

EASTERLING, P.E. *The Cambridge History of Classical Literature*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press/ London: William Heinemann, 1993, vol. 1 (Greek Literature).

ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL Multimédia On-Line. Disponível em: <http://www.universal.pt>>. Acesso em: 15. jul. 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Século XXI*. Versão 3.0. [CD-ROM].

FLORES JÚNIOR, Olimar. παραχράττειν τὸ νόμισμα ou as várias faces da moeda. *Ágora - Estudos Clássicos em Debate*. Aveiro [Portugal], n. 2, p. 21-32, 2000.

GARCÍA LANDA, José Ángel. *A Bibliography of Literary Theory, Criticism and Philology*. 10th ed. University of Zaragoza: Spain, 2005. Disponível em: <http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/bibliography.html>. Acesso em: 20 maio 2005.

GEORGE, Andrew. "Introduction". In: *THE EPIC of Gilgamesh: The Babylonian Epic poem and the Other Texts in Akkadian and Sumerian*. Translated with an introduction by Andrew George. London: Penguin Books, 2003, p. XIII-LII.

GESAR. *L'épopée tibétaine de Gesar dans sa version lamaïque de Ling*. Paris: PUF, [19--].

GONÇALVES, Adolfo. *Gonzaga, um poeta do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GUTIERREZ, Juan Rufo. *La Austriada*. Madrid: [s.n.], 1584.

HESIOD, THE HOMERIC HYMNS AND HOMÉRICA – THE RETURNS & THE TELEGONY (fragments). In: *Online Medieval and Classical Library*. Disponível em: <<http://omacl.org/Hesiod/ret-telg.html>>. Acesso em: 12 jan. 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. [1936]. 4.a ed. Prefácio de Antonio Candido. Brasília: UnB, 1963.

_____. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. [1959]. 6.a ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KRZYANOWSKI, Jerzy R. *The Trilogy Companion: A Reader's Guide to the trilogy of Henryk Sienkiewicz*. New York: Copernicus Society of América, 1991.

LAFER, Mary de Camargo Neves. “As duas lutas”. In: HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. 4.a ed. Tradução, introdução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 53-56. (Edição bilíngüe: Grego; Português).

LAPA, José Roberto do Amaral. *O Sistema Colonial*. 2.a ed. São Paulo: Editora Ática. 1994. (Série Princípios).

LEONI, G.D. “Virgílio no ambiente histórico e literário de seu tempo”. In: VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2004, p. 21-46.

LISCA, Alexandro. *Vita Vespasiani Gonzagae Sablonetae Dvcis etc. - Veronae, Apud Hieronymum Discipulum*. [MDXCII]. Testo a fronte con traduzione di Giovanna Campanini, introduzione e note di Umberto Maffezzoli. Mantova: Editoriale Sometti, 2002. Disponível em: <<http://www.sabbioneta.org/lisca.htm>>. Acesso em: 29 maio 2005.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco. “Del ‘dramma pastorale’ a la ‘comedia española’ de gran espectáculo: La versión española de ‘Il pastor fido’ de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)”. Neumeister, Sebastián (ed.); Heckelmann, Dieter (introd.); Meregalli, Franco (introd.). In: ACTAS DEL IX CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, I & II. 18 a 23 de agosto de 1986. Berlín: Ibero-Amer. Inst./ Preussischer Kulturbesitz/ Freie Univ. Berlin/ Inst. für Romanische Philol. Iberoamericana, III: Monog. & Aufsätze 28. Frankfurt: Vervuert, 1989, vol. I, p. 535-42.

MACROBIUS, Ambrosius Aurelius Theodo. *Commentary on the Dream of Scipio*. Translation with introduction and notes by William Harris Stahl. New York: Columbia University Press, 1990.

MARTINS, Paulo Miguel. *Pecorrendo o Oriente: a vida de António Albuquerque Coelho (1682-1748)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

MORA, Carlos de Miguel. “La doctrina métrica en el De poeta de Minturno”. In: MORENO, J. Luque y Díaz, P. Díaz (eds.). *Estudios de métrica latina*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1999. p. 617-632. Disponível em: <<http://www.dlc.ua.pt/classicos/doctrina.pdf>>. Acesso em: 29 maio 2005.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Método Moderno de Tupi Antigo*. 2.a ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

OS PENSADORES: SCHOPENHAUER. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

PACHECO, José Maria Valverde; Riquer, Martín de. *La Épica Medieval: Universalidad de la Epopeya*. Disponível em: <<http://www.ciudadseva.com/textos/estudios/roldan/epica.htm>>. Acesso em: 27 fev. 2005.

PAZ, José Luis García de. *Fray José de Sigüenza: su vida y su obra*. Disponível em: <<http://www.aache.com/alcarrians/siguenza.htm>>. Acesso em: 27 dez. 2005.

PIGNATTI, Franco. *Torquato Tasso, Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Disponível em: <http://www.italica.rai.it/rinascimento/cento_opere/tasso_torquato_discorsi.htm>. Acesso em: 02 set. 2005.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. 4.a ed. Buenos Aires [Argentina]: Siglo Veintiuno, 1986.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19.a ed Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSTOVTZEFF, Michael Ivanovitch. *História de Roma*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

SILVA, Inocêncio Francisco da. *Diccionario Bibliographico Potuguez*: Estudos de Innocencio Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil. Lisboa: Na Imprensa Nacional, MDCCCLIX. Dois tomos.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da (coord). *Dicionário da história da colonização portuguesa no Brasil*. Lisboa/ São Paulo: Verbo, 1994.

SIMONETA, Joannes. *La Sforziada: Commentarii rerum gestarum Francisci Sfortiae*. Milano: Antonius Zarotus, 1482.

STEIN, Rolf Alfred. *Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet*. Paris: PUF, 1959.

THE EPIC of *Gilgamesh*: The Babylonian Epic poem and the Other Texts in Akkadian and Sumerian. Translated with an introduction by Andrew George. London: Penguin Books, 2003.

TORRANO, Jaa. "O Mundo como Função das Musas." In: HESÍODO. *Teogonia: A Origem dos Deuses*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995. (edição bilingüe: Grego; Português), p. 11-102.

TRANQVILII, Svetoni. *Vita Divi Ivuli*. Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/suetonius/suet.caesar.html>>. Acesso em: 25 jul. 2005.

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ - Centro Virtual Cisneros. *Antonio de Solís y Ribadeneyra*. Disponível em: <<http://www.centrocisneros.uah.es/galpersons.asp?pag=personajes&id=140>>. Acesso em: 08 set. 2005.

UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN - *Harry Ransom Humanities Research Center. Nickolas Muray Collection of Mexican Art*. Disponível em: <<http://www.hrc.utexas.edu/research/fa/muray.nickolas.html>>. Acesso em: 07 set. 2005.

VOLTAIRE [François Marie Arouet]. *Dicionário Filosófico* [1764]. Martin Claret: São Paulo, 2004.

XENOFONTE. *Ciropedia*. Tradução de João Felix Pereira, prefácio de Antenor Nascentes. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., [1952]. (Clássicos Jackson).

_____. *History of Iran: Cyropaedia of Xenophon, The Life of Cyrus The Great*. [Iran Chamber Society]. Disponível em: <http://www.iranchamber.com/history/xenophon/cyropaedia_xenophon_book1.php> Acesso em: 20 jul. 2006.

APÊNDICE A – Argumentos narrativos do *Vila Rica*

Argumentos narrativos do *Vila Rica*

Princípio idílico

Canto I. O princípio da narrativa se dá efetivamente na 4.^a estrofe do primeiro canto, onde são lembrados os feitos do Rei de Portugal na conquista da América. São listadas as cidades fundadas pelos portugueses e a esperança da descoberta de metais e pedras preciosas. O poeta revela que cantará a próxima conquista, a fundação da Capital das Minas Gerais pelo Governador Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho. Menciona-se a divindade que auxiliará o herói, o “experto” – experiente – gênio Filoponte, que guiará Albuquerque e sua comitiva. A ação é apresentada *in media res*, ou seja, no meio da história, conforme a ordem artificial. Albuquerque está no meio de sua viagem, descansando à margem do Rio das Velhas. A natureza acolhe harmoniosamente o sono do herói, como num sonho idílico.

O sonho de Albuquerque

O sono de Albuquerque é tão leve e aprazível quanto o esvoaçar de um pássaro. Garcia Rodrigues Pais está vigiando o descanso do seu Governador e amigo. Garcia é o filho de Fernão Dias Pais, o “caçador de esmeraldas”. No sonho de Albuquerque aparece o fantasma de Dom Rodrigo de Castelo Branco, Governador assassinado na casa de Manuel de Borba Gato. O espectro avisa dos perigos de morte na ida às Minas Gerais. Albuquerque acorda agitado e revela a sua visão, externando apreensão. Garcia interpreta o sonho, alegando que, para alcançar a glória, todo herói deve passar por “árduas diligências”, explicando ao herói que deve determinar a procura dos restos mortais de D. Rodrigo para serem enterrados dignamente, de acordo com os ritos da Igreja.

O encontro das três índias velhas

Os viajantes são surpreendidos pela chegada súbita de alguns dos homens da comitiva. Eles trazem três índias velhas. O líder do grupo, José de Camargo Pimentel, relata como sucedeu a empresa da incursão à aldeia dos Tapuias. Eles são ajudados pela queda de um madeiro, que serve de ponte, configurando o auxílio da Providência. Ao descobrirem os

Tapuias, Camargo dispara um tiro de espingarda que maravilhosamente assusta e afugenta os índios, que correm, deixando para trás apenas três índias velhas.

O reencontro da velha índia com Garcia

Uma das três índias reconhece Garcia Rodrigues, lembrando que ele participou na bandeira de Antônio Rodrigues Arzão. Garcia também a reconhece porque ela usa, em um dos dedos, em forma de anel, uma das três memórias do primeiro ouro encontrado nas Minas.

Todos se recolhem, depois de uma farta refeição, graças às caças e ao mel, trazidos pelo grupo de Camargo. O Canto I termina comparando a chegada de Enéias à Cartago com a de Albuquerque naquele lugar longínquo. A expedição tem dois obstáculos a serem superados: a necessidade de encontrar e sepultar o corpo de D. Rodrigo e relação misteriosa entre Garcia e a velha índia.

O relato de Neágua

Canto II. Começa pela descrição de um belo entardecer. O poeta revela o amor secreto de Garcia pela índia Aurora. Em sua vigília, Garcia aprecia o “silêncio amigo” da natureza. Relembra que Arzão presenteou a velha índia com uma memória de ouro, em forma de anel. Ele vai até ela e a índia pede permissão para contar sua história.

A índia, em seu discurso, faz referência a duas divindades alegóricas, o Céu e a fortuna, que interferiram em sua vida. Descreve a formosura de sua filha Aurora, num dos trechos mais belos do poema, interpretado como episódio lírico por Hélio Lopes: “*Era ela em seus anos tão mimosa,/ Que à vista desmaiava a rosa,/ Seus olhos claros, as pupilas belas,/ Oh! Quantas vezes cri que eram estrelas!/ Não tinham nossos campos, nem o prado/ Planta mais tenra, flor de mais agrado;/ Enfim, porque de vós as cores tome,/ De Aurora os vossos lhe dão hoje o nome*”. (*Vila Rica*. Canto II, vv. 41-48, grifo do autor.)

A velha índia lembra-se das memórias do ouro, revelando chamar-se Neágua. Relembra a sua história e de sua filha, quando se tornaram escravas em razão do ouro descoberto por Arzão. Garcia interrompe o relato de Neágua, desejando saber o destino de Aurora. Neágua revela que sua filha foi raptada pela tribo dos Monaxós. Pori, o cacique da tribo, quer tomar Aurora por esposa, mas ela não aceita e permanece prisioneira. Ao ouvir o triste relato, Garcia decide resgatar Aurora, movido pela piedade e pelo amor. De repente,

Albuquerque interrompe o diálogo entre Garcia e Neágua, convocando todos para uma reunião de conselho.

A reunião do conselho

Albuquerque expõe a sua missão, a serviço de Dom João V, de adentrar o território mineiro. O herói relata a visão premonitória do gigante Itamonte, representação alegórica do monte Itacolumi. Semelhante ao episódio do Gigante Adamastor, d'*Os Lusíadas*, Itamonte conta a sua fábula. O gigante revela-se o protetor da passagem para o território mineiro. Ele promete que revelará, noutra ocasião, a *Fábula do Ribeirão do Carmo*. Albuquerque relata ainda a sua visão da ninfa Eulina, que nas margens de um rio, esmalta o cabelo com ouro. Itamonte revela a profecia da ocupação da cidade, anunciando a fundação da Vila Rica.

O Governador termina seu discurso e interroga os companheiros da comitiva sobre a serra prevista nos sonhos. O primeiro a falar é o Padre João de Faria Fialho, Capelão da Bandeira de Antônio Dias. Ele explica tudo o que sabe sobre o monte Itacolumi, explicando a origem do nome em “língua pátria”. “Itá” é pedra, enquanto “columi” é menino. Itacolumi significa, portanto, “pedra do menino” ou “menino de pedra”.

Ao ouvir o relato de Albuquerque e a explicação de Faria, Camargo diz não ter medo de confrontar-se com o gigante, uma vez que já tinha enfrentado o perigo de outra serra, onde guerreou com os ferozes índios Botocudos. Em seguida, Bartolomeu Bueno da Silva alerta sobre a dificuldade da empresa, pois o “Sertão Largo” favorecia ao ataque do “infel Gentio”.

Albuquerque retoma a palavra, declarando a sua persistência em encontrar as Minas, nem que tenha de andar “de penha em penha”. Ele não é temerário, é corajoso, pois sabe que, ao seu lado, estará a assistência da Providência. Os heróis são novamente surpreendidos pela chegada de um “brioso cavaleiro”, seguido por um “esquadrão” de índios. Albuquerque pergunta a Garcia se sabe quem é o cavaleiro e todos se aprontam para a recepção.

O julgamento de Borba Gato

Canto III. O cavaleiro revela ser Manuel de Borba Gato, que se dirige ao herói com um discurso de estilo judiciário, narrando sua vida nos sertões e depondo em causa própria, quanto ao caso do assassinato de D. Rodrigo de Castelo Branco: “Que sou mais infeliz do que culpado” (*Vila Rica*. Canto III, v.16). O cavaleiro narra como aconteceu o fatídico episódio

que levou à morte de D. Rodrigo. Quando este requisita as guarnições de pólvora e chumbo, Borba Gato recusa o pedido, alegando que as provisões estavam reservadas a Fernão Dias Pais. Isso impedia o Borba de entregá-las ao Governador, por fidelidade ao juramento de guardá-las. D. Rodrigo se enfurece e ameaça a todos. Essa imprudência do Governador o conduziu à morte pelas mãos de uns subordinados de Borba Gato.

Borba Gato narra ainda os feitos e os serviços que realiza nos sertões, destacando a importância da sua criação de gado nas margens do rio São Francisco. Relembra do perdão já obtido do governador Artur de Sá e Meneses. Por fim, alega inocência, apresentando como testemunhas o seu relato, seus parentes e seus amigos.

Albuquerque realiza o “julgamento” de Borba Gato, absolvendo este em “ordem do mesmo Rei”, exercitando a sua autoridade. Tirando uma lição do episódio, Albuquerque determina a permanência de “alguns dias” neste local, a fim de juntar provisões de caça que assegurem a continuação da viagem.

A tentativa de assassinato de Garcia

Na comitiva de Borba Gato encontram-se vários índios da tribo dos Monaxós. Entre estes, há um “mancebo gentil”, ou seja, um jovem desleal. O índio é movido pela paixão por Aurora, inspirado pela divindade alegórica do Amor, que o conduz a tentar assassinar seu rival Garcia com uma faca, enquanto o herói dorme. Garcia, sempre alerta, ouve o ruído da aproximação do índio e se defende, ferindo o agressor com sua espada. O jovem índio fica muito ferido. Todos do acampamento acordam com o barulho da luta. Garcia não entende o motivo da agressão. Ao tomar conhecimento do fato, Albuquerque ordena que socorram o índio. Bartolomeu Bueno trata a ferida como o “óleo santo”, ou seja, bálsamo, estancando-lhe o sangue, terminando o Canto III.

O sepultamento de Dom Rodrigo

Canto IV. Este começa com a disposição de Albuquerque de alcançar o centro das Minas Gerais. Alguns homens vasculham a terra à procura do ouro. Enquanto o índio monaxó se recupera, entra em cena Manuel Pegado, secretário do Governador, que encontra um monstro na mata, semelhante a uma baleia em seu entender. Ele lembra imediatamente o Livro bíblico de Jonas. Os viajantes descobrem com a ajuda dos índios, contudo, que não se

trata de uma baleia, mas de uma cobra sucuriú, simbolizando a morte. A cobra acabara de comer três veados inteiros, encontrados ao abrirem-lhe o ventre. A cobra é o sinal que marca onde jaz o cadáver de D. Rodrigo de Castelo Branco. Encontra-se o túmulo ao lado da sucuriú e Borba Gato reconhece os restos mortais do Governador. O Padre Faria realiza as “últimas piedades” necessárias para o sepultamento condigno de um cristão, realizando o ritual de exéquias, intercedendo junto a Deus para que lhe perdoe os pecados, ajudando a alma, que passara uma morte atormentada do corpo, a descansar em paz na espera do Juízo Final. Admiravelmente, não é posto epitáfio na sepultura. Albuquerque tranqüiliza-se e pretende seguir a jornada, tendo superado seu primeiro obstáculo.

O relato de Argasso

Após o enterro condigno de D. Rodrigo, Albuquerque manda chamar o índio que atacou Garcia. O índio, recuperado da ferida, revela que se chama Argasso e conta a sua história de amor por Aurora. Por isso, tentar matar seu rival Garcia. Antônio de Albuquerque chama Garcia, que prudentemente contém a paixão de sua fúria de atacar, em razão de seu acentuado “zelo católico”. Garcia também é piedoso, pois perdoa Argasso de seu crime. Aparece também Neágua, que acompanha a história. Garcia reconhece o amor do índio como puro e verdadeiro. Demonstra um desprendimento heróico exemplar, apoiando o amor do rival, propondo a ida à aldeia onde Aurora se encontra. Garcia pretende realizar com o Padre Faria o casamento entre Aurora e Argasso. Neágua também irá à missão. Albuquerque declara estar de acordo com a empresa, pois o casamento pode “trazer os índios ao grêmio da Igreja”.

Ao se despedir de Garcia, Albuquerque nomeia o veio de água como o *Rio das Velhas*. Albuquerque segue a sua viagem, enquanto Garcia vai encontrar-se com os índios. Enquanto os heróis se movem no espaço da narrativa, o poeta conta o que se passa com os inimigos da comitiva. Os emboabas estão reunidos num arraial próximo ao monte Itacolumi.

O discurso do Frei Francisco de Meneses

Canto V. É feita uma magnífica descrição do monte Itacolumi. Não é retratada mais a paisagem idílica, harmoniosa, mas uma natureza grandiosa, representada na figura do monte como um “Ídolo fatal”. É narrado o episódio que desencadeia a Guerra dos Emboabas, na tentativa de estabelecimento dos monopólios comerciais de carne e de fumo pelo Frei

Francisco de Meneses, Frei Conrado e seus associados. Frei Francisco de Meneses, movido pela inspiração da divindade alegórica do Interesse, discursa para os rebeldes emboabas, encorajando a resistência à autoridade do Governador Albuquerque. Frei Francisco relembra vários sucessos dos rebeldes, inclusive os episódios históricos da humilhante retirada do Governador Dom Fernando Martins Mascarenhas e da morte do Governador Dom Rodrigo de Castelo Branco, além de outros personagens envolvidos no enfrentamento dos paulistas. Seu discurso demonstra que os emboabas representam a verdadeira Monarquia Lusitana, ameaçada pelos paulistas. Os revoltosos então se preparam para a guerra, munindo-se de pólvora, ferro, do engenho e da arte, preparando emboscadas contra Albuquerque e seus seguidores. O índio Tutonaque, cacique dos índios Pataxós, auxilia os rebeldes na ação de resistir à chegada do Governador.

Frei Francisco de Meneses decide realizar um segundo discurso, desta vez dirigindo-se aos índios que auxiliam os emboabas. Não se dirige mais aos verdadeiros representantes do reino, mas aos índios, defendendo a liberdade natural deles vivida até aquele momento. O discurso adota a premissa de que a lei natural é melhor que a lei do Rei português, que se encontra distante. A lei natural é o instinto dado pelo sentimento de justiça individual, uma lei essencial, percebida pelo entendimento. A liberdade comum é ameaçada pela chegada de Albuquerque, que traz consigo leis opressoras contra os índios.

Filoponte e seu teatro das imagens

Enquanto isso, o gênio da terra assume a forma de um velho índio, que se abriga no interior de uma caverna. Albuquerque segue o curso de uma “clara corrente”, que emana do centro de um penhasco e se encontra inesperadamente com o gênio na caverna. Num primeiro momento, não sabe se encontrou um homem ou uma fera, admirando-se ao perceber que se trata do gênio no corpo de um velho índio. O gênio se dirige a Albuquerque, revelando que seu nome é Filoponte e que reconhece os europeus, lembrando-se de Arzão. Filoponte faz surgir diante dos olhos do Governador imagens nas paredes da caverna, transparentes como cristais. As imagens revelam histórias do passado, do presente e do futuro. Mostram os “conquistadores do sertão”, os bandeirantes, a futura mineração feita pelos índios e negros, a expulsão dos paulistas entre 1708 e 1709, o governo ilegal de Manuel Nunes Viana, quando reina a confusão nas Minas, desamparadas da lei do Rei português. Mostram ainda ao herói a si mesmo, Albuquerque, levando vitoriosa paz às Minas, e a traição preparada pela oposição

dos emboabas que aguardam. Esta última revelação deixa o Governador triste. Para acalmar o herói, o gênio declara que todas essas imagens são misteriosas. O poeta faz outra invocação, desta vez às “ninfas do pátrio rio”, que auxiliam na descrição de um “teatro das imagens”.

Canto VI. A “diáfana máquina” do gênio Filoponte exhibe a geografia das Minas Gerais, adquirindo uma feição grandiosa. Seu discurso elogia o ânimo dos paulistas, como homens valorosos. O desbravamento dos sertões é comparado, em importância, à “invenção da roda”, que o poeta atribui a um clérigo chamado Bonina Suave, conforme a nota 52. Dá-se o discurso de Filoponte, em tom elegíaco, listando os nomes de vários heróis bandeirantes paulistas e lusitanos. O gênio intervém na história, acirrando o ódio entre os rebelados, que passam a disputar uns com os outros, por meio de insultos, permitindo que Albuquerque e os seus passem despercebidos por uma emboscada.

O retorno de Garcia da aldeia dos Monaxós

Enquanto Filoponte narra todos esses fatos, Garcia reencontra-se com a comitiva de Albuquerque. Albuquerque pergunta pelo que aconteceu na missão, sobre os destinos de Aurora e Argasso. Garcia revela-se tão desconsolado que mal consegue cumprimentar seu Governador, estando a ponto de chorar. Por isso, quem começa a narra os acontecimentos vividos pela expedição é o Padre Faria.

Aurora e Argasso

O Padre Faria conta que encontraram a aldeia dos Monaxós em seis dias e lá, foram recebidos com alegria. Entretanto, havia uma rival de Aurora, a índia Eulinda, que toma conhecimento da intenção matrimonial da missão de Garcia. Ela se desespera e procura a ajuda de uma velha feiticeira chamada Teriféia. Essa feiticeira é descrita como a mais cruel de todas as velhas índias, capaz de atos cruéis, como o canibalismo. Ela come uma criança inteira, trazida pela índia Eulinda como tributo por seus serviços. Enquanto Eulinda conspira, Aurora aceita casar-se com Argasso e o Padre Faria encarrega-se de instruir os índios nos “mistérios santos” da Doutrina católica. Todos os índios ficam tão contentes que vão caçar na mata para a festa, inclusive o próprio cacique da aldeia, a bela Aurora e o índio Argasso. Nesta ocasião, Teriféia invoca os poderes mágicos do “mosqueado tigre” que respira fogo e exala veneno pelos olhos, representação alegórica do Diabo. Eulinda conduz esse tigre até o

lugar onde Aurora repousa numa pedra e ele fica ali prostrado, quando surge, de repente, Argasso. Argasso atira uma flecha certa contra o tigre, mas este desaparece no ar. Ao se aproximar do local, Argasso aterroriza-se ao perceber que sua flecha tirou a vida de sua amada Aurora. Ao compreender seu infausto engano, reconhecendo o terror de sua ação involuntária, Argasso suicida-se, precipitando-se do alto de uma pedra. Eulinda acusa os viajantes de arquitetarem a tragédia, colocando os índios da aldeia contra o grupo de Garcia. O herói e seus aliados conseguem fugir a tempo de evitar um destino terrível, graças a um índio aliado, que os avisa de tudo. Este índio ouviu a trama de Eulinda e Terifêia. O Padre Faria termina o seu relato e Albuquerque passa a consolar Garcia, lembrando alegoricamente da promessa da Justiça divina. A compaixão e o terror causados pela história caracterizam o episódio como trágico, caracterizando a *catarse*. Agora, os dois personagens, Albuquerque e Garcia, estão reunidos para finalizar a empresa de chegar ao centro das Minas Gerais.

O rapto mítico de Garcia

Canto VII. É relatada a marcha dos viajantes, chegando até as margens de um ribeiro, defronte da serra de Itacolumi, o gigante Itamonte. Este decide retardar os passos de Garcia, com um “obséquio lisonjeiro”. Garcia avista uma ninfa às margens do rio. Ela é muito formosa e vai esmaltando os cabelos com ouro, como no sonho descrito por Albuquerque. A ninfa chama-se Eulina. Ela canta e, tal como uma sereia, encanta Garcia, que se deixa seduzir pela agradável melodia. Eulina abre os braços, convidando Garcia para juntar-se a ela. O herói a abraça e uma “urna de fino mármore” emerge do rio, acolhendo Garcia e Eulina. A urna fecha-se e retorna às profundezas. Depois que Garcia desaparece, os companheiros o procuram por um algum tempo, mas depois desistem da malograda busca.

O discurso sobre a disciplina

Logo em seguida, alguns homens da comitiva de Albuquerque se divertem com uma brincadeira imprudente, dividindo-se em paulistas e forasteiros. A brincadeira tende a tornar-se num sério conflito. Albuquerque decide intervir com um sério discurso sobre a disciplina, advertindo seus homens da Justiça da Providência, explicando que todos são súditos de um mesmo Rei. Assim, reafirma a origem lusitana comum entre paulistas e emboabas. Prega que a virtude não está atrelada ao local de nascimento, mas deve ser praticada por todos a fim de

que se alcance o merecimento da glória. Seu discurso é uma *parênese*, ou seja, um discurso moral, orientador do que é certo.

O disfarce do herói

O gênio da terra avisa Albuquerque da rebelião que o espera. O herói, auxiliado pelo gênio, disfarçado em trajes civis, sem insígnias militares, infiltra-se no acampamento dos rebeldes, tomando ciência dos planos deles. Quando todos vão dormir, o gênio guia o herói a um “palácio oculto”, em Caeté, onde se encontra Sebastião Pereira de Aguiar e os seus, os “irmãos Pereira”, contrários ao comando do chefe dos emboabas, Manuel Nunes Viana. Os irmãos Pereira reconhecem o Governador e juram fidelidade e obediência incondicionais a Albuquerque. O discurso deles aponta a precariedade social da região: “Estamos, disse, em uns países novos,/ onde a polícia não tem inda entrado;” (*Vila Rica*. Canto VII, vv. 220-221). O apoio de Sebastião Pereira de Aguiar é fundamental, pois é um líder de muitos residentes na região mineira. Em seguida, Filoponte interfere novamente na história, produzindo, nos sonhos dos rebeldes, visões proféticas terríveis de cadeias, castigos e misérias, caso continuem com o intento da traição.

A conspiração das divindades alegóricas

Canto VIII. Enquanto Filoponte se empenha na sua empresa de visões. Outras divindades alegóricas começam também a interferir na história, inspirando maleficamente os emboabas. O Interesse é a primeira divindade alegórica que surge, criando “novas discórdias”. Em seguida aparecem as “Vorazes fúrias”, que inspiram uma maldade cruel nos ânimos dos rebelados. Maldade caracterizada por uma ferocidade tão terrível que chega a ser maravilhosa. Outras máquinas alegóricas surgem para incitar o ânimo cruel dos rebeldes, conspirando contra a missão de Albuquerque: a Traição, o Engano, e disfarçada, a Hipocrisia. Reunidas todas essas divindades atroz, a Hipocrisia realiza um discurso, maquinando uma traição que seria feita pela simulação de uma rendição. A Rebeldia aparece e confabula o terrível plano, que as Fúrias se encarregam de espalhar entre os emboabas através de seus “influxos”. Glaucete compara a maldade que paira agora na região mineira com a das areias da Líbia, que se viram infestadas pela maldição de terríveis serpentes, nascidas do sangue da cabeça da Medusa, decepada por Perseu.

Garcia no palácio de Eulina

Enquanto isso, Garcia está em companhia da ninfa Eulina. Ela o leva até um palácio de ouro e cristal, um lugar de riquezas esplendorosas. Garcia recebe a visão do gigante Itamonte, que lhe conta como Albuquerque foi recepcionado pelos irmãos Pereira e como Manuel Nunes Viana reconhece a autoridade do Governador e se rende. Fala também das riquezas no solo das Minas Gerais.

A Fábula do Ribeirão do Carmo

Garcia vê um moço caído, morto com um punhal no peito. Pede para conhecer a história do rapaz. A ninfa então narra a sua história, de seu amor com o Ribeirão do Carmo, e de como Apolo a raptou e o moço infeliz se suicidou. Seu sangue dá origem às águas vermelhas do ribeirão. É a *Fábula do Ribeirão do Carmo*.

O canto profético de Eulina

Canto IX. O poeta reconhece a seriedade da matéria cantada, lamentando não ter feito antes versos sobre o assunto. Eulina inicia um cântico, explicando a Garcia as imagens que vai revelando. É a sucessão dos governadores das Minas, desde D. Rodrigo, passando por D. Fernando, até o Conde de Valadares, Dom José Luís de Meneses Abranches Castelo Branco e Noronha. Conta a fundação das diversas vilas mineiras, aludindo ao episódio das missões e outros. A ninfa canta “arreatada do profético espírito”, quando é interrompida pelo soar de um “tropel de brutos”. Itamonte, Eulina e o palácio misterioso desaparecem e Garcia se encontra novamente na margem do rio, reencontrando-se com o Governador Albuquerque. Este revela suas visões para Garcia, contando a futura conquista, a fundação e construção da cidade. Fialho localiza um atalho para o vale do Itamonte, onde Albuquerque determina a edificação da vila, ordenando a preparação para as obras de construção. Neste empreendimento, uma árvore especial é cortada, pois dela se observa a saída de um “cheiroso licor cor de sangue”.

A Lenda de Blázimo

Bartolomeu Bueno da Silva aproveita a ocasião para contar a Lenda de Blázimo. Blázimo era um jovem índio, muito habilidoso com a lança, que se enamora da formosa Elpinira. O jovem tem um rival chamado Argante. Elpinira decide dar sua mão àquele “que a ganhasse em sorte”. Alpino, pai de Elpinira coordena os jogos. Argante orna-se de “verdes penas”, enquanto Blázimo orna-se de muitas flores misturadas, de um cheiro suave. Elpinira segura ocultamente uma pedra em cada mão. Cada qual tira a sua pedra. A pedra branca indica o vencedor, a negra o perdedor. Blázimo vence e Argante se retira. Furioso, Argante planeja vingança, pedindo três dias para mostrar que não ficou descontente. Manda reformar a estrada entre a aldeia de Blázimo e a sua, preparando uma armadilha, um buraco oculto na estrada com estacas no fundo. Blázimo se envereda pela estrada, junto com Elpinira e Alpino. Os três caem na armadilha e morrem. O “Céu”, representação alegórica de Deus, faz dali brotar uma árvore, “que verte cheiroso sangue”. Albuquerque, após ouvir a história, compreende a mensagem oculta da traição e decide se prevenir com outro de seus discursos. Ele convoca todos os chefes, dos paulistas e dos emboabas.

O discurso vitorioso de Albuquerque

Neste novo discurso, Albuquerque reitera a origem comum dos emboabas e paulistas, ressaltando a importância de obedecer à lei do Rei português. Piedoso, o herói concede indulto para todos, exceto para Manuel Nunes Viana, Frei Francisco de Meneses e Frei Conrado, condenados ao exílio nos sertões. Estes aceitam cumprir seus desterramentos com franco arrependimento e se retiram. As deidades alegóricas conspiradoras da traição vêem seu projeto malogrado. Albuquerque pacifica o povo através do uso competente da palavra. Ele é o herói convincente, portador da *perfecta eloquentia*, eloquência perfeita, instaurando a civilização e a moral naquela região remota. É citada também a edificação da Igreja da Nossa Senhora da Conceição e a Igreja do Pilar.

A solenidade da fundação de Vila Rica

Canto X. No último dia da viagem, remete-se cronologicamente ao dia primeiro do mês de julho de 1711, data representada metaforicamente nos 6 primeiros versos. Pela

primeira vez, Albuquerque se defronta com Itamonte. O gigante cumprimenta o herói, recebendo-o e deixando rolar de si uma rocha padrão, reconhecendo a vitória do Governador. Essa rocha torna-se a primeira pedra usada na construção da base do pelourinho da praça da cidade, atual Praça Tiradentes. Ela simboliza um sinal de redenção, mas também de castigo, pelo uso que lhe é atribuído. Logo após, é descrito o relógio, a construção da cadeia, o edifício do governo, as fontes e dos chafarizes da cidade. Albuquerque convoca o Senado para a elaboração da carta de fundação da cidade. Valoriza em seu discurso a autoridade do Rei, destacando a beleza das pinturas nas paredes da sala. Os quadros oferecidos por Filoponte, “destro artífice”, retratam o trabalho da mineração, a agricultura, a produção da cana-de-açúcar e do fumo, os pássaros e as feras etc. Manuel Pegado escreve o *Termo de ereção da Vila*, lavrado e firmado, elevando a região à condição de vila, nomeada “Vila Rica de Albuquerque”. Historicamente, o documento registra a data de 8 de julho de 1711. O tempo histórico não corresponde ao tempo ficcional verossímil da composição. Albuquerque preside o sorteio dos primeiros juízes da Câmara. Assim termina a fábula épica do *Vila Rica*.

Breve epílogo

O povo festeja a notícia de fundação de Vila Rica e Itamonte louva o feito do herói Albuquerque. O poema termina com uma unidade perfeita, fechando todos os seus episódios, retomando a tópica da imortalização da memória pela poesia. O discurso de Glaucete Saturnio trata da celebração da importância econômica da Capital de Minas Gerais, personificada pelo título e pela invocação final. Com esse epílogo bem-sucedido terminam os 2696 versos conhecidos, distribuídos em 10 cantos, no épico de Cláudio Manuel da Costa.