UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

CAIO CESAR ESTEVES DE SOUZA

Como ler uma obra fragmentada: apontamentos sobre o caso Alvarenga Peixoto

Versão Original

São Paulo

2019

CAIO CESAR ESTEVES DE SOUZA

Alvarenga Peixoto e(m) seu tempo

Versão Original

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

Orientador: Prof. Dr. João Adolfo Hansen

São Paulo

2019

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.

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

S729c

Souza, Caio Cesar Esteves de Souza
Como ler uma obra fragmentada: apontamentos sobre o caso Alvarenga Peixoto / Caio Cesar Esteves de Souza Souza ; orientador João Adolfo Hansen. - São Paulo, 2019.
197 f.

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

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

SOUZA, C. C. E. de. **Como ler uma obra fragmentada: apontamentos sobre o caso Alvarenga Peixoto**. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura: _____

Agradecimentos

A meus pais, Carlos Magno e Ana Lúcia, pelo apoio e confiança incondicionais às minhas loucuras.

A João Adolfo Hansen, pela orientação amiga e pela companhia nesta travessia.

A Marta Maria Chagas de Carvalho, por mais uma vez aturar minhas visitas, cada vez mais e mais frequentes, de quinze minutos que duravam a tarde toda.

A Maria Augusta da Costa Vieira, pela supervisão e pela amizade nos últimos anos, mas também pelo apoio em meus projetos quixotescos.

Ao Roger, Jacob e Bela, por mostrarem que é possível vencer o tempo.

A Paulo Segundo, Renato Razzino e Rafael Rocca, pela amizade durante os últimos anos, e pelo ouvido que mais uma vez me emprestaram.

A Cilaine Alves Cunha, pela solidariedade no início deste projeto.

A Leonardo Zuccaro, que infinitas vezes me socorreu na busca de referências para a escrita desta tese, meus infinitos agradecimentos.

A Marcelo Lachat, Alexandre Pinheiro Hasegawa, Joaci Pereira Furtado, Alcir Pécora e, novamente, Maria Augusta da Costa Vieira, pelas contribuições inestimáveis em minhas bancas.

A Nair da Mota Carvalho, que na ausência se faz presente.

À Capes e à FAPESP, pela concessão de bolsa ao projeto FAPESP nº 2018/07062-5, que resultou nesta tese. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Resumo

Souza, C. C. E. de. **Como ler uma obra fragmentada: apontamentos sobre o caso Alvarenga Peixoto**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Este trabalho propõe uma reflexão crítica sobre as possibilidades de interpretação da poesia atribuída ao poeta luso-brasileiro Inácio José de Alvarenga Peixoto (c.1744-1792). Para a realização dessas reflexões, retomei e ampliei a longa discussão dos testemunhos significativos da fortuna crítica desse autor desde o século XIX até os dias atuais, que desenvolvi em minha dissertação de mestrado *Alvarenga Peixoto e(m) seu tempo*, com o objetivo de compreender a leitura hegemônica dessa poesia. Em seguida, propus uma reflexão sobre as origens da ideia de "Arcádia", que resultaria no rótulo genérico "Arcadismo", com o qual a historiografia literária interpreta essa poesia desde o século XIX, com o intuito de demonstrar as suas limitações e algumas de suas implicações problemáticas à atividade da crítica literária. Propus, também, uma reflexão mais detida sobre as doutrinas poéticas setecentistas luso-brasileiras, adotando a *Arte Poética*, de Cândido Lusitano, como *corpus* específico da discussão. Por fim, mobilizei os resultados das reflexões realizadas para a produção de interpretações que não buscam totalizar e esgotar o sentido desses poemas, mas demonstrar ao leitor os possíveis diálogos das doutrinas poéticas e retóricas em circulação no século XVIII luso-brasileiro e a poesia atribuída a Alvarenga Peixoto. De modo geral, este trabalho busca, acima de tudo, complementar e ampliar o estudo que desenvolvo desde o meu mestrado e que seguirei desenvolvendo após este doutorado, conferindo à materialidade dos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto uma posição central no debate sobre essas produções coloniais setecentistas e demonstrando seus diálogos com outros textos poéticos e retóricos de seu tempo.

Palavras-chave: Século XVIII; Historiografia Literária; Alvarenga Peixoto; Poética; Retórica.

Abstract

Souza, C. C. E. de. **How to read fragmented works: some notes on the case Alvarenga Peixoto.** Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

In this dissertation, I propose a critical reflection on possible ways of interpreting the poetry attributed to the Eighteenth-century Luso-Brazilian poet Inácio José de Alvarenga Peixoto (c.1744-1792). In order to carry out this discussion and deconstruct the hegemonic interpretation of that poetry, I expand the analyses I have developed during my Master's Thesis – *Alvarenga Peixoto e(m) seu tempo* – of some of the most significant texts from Alvarenga Peixoto's critical fortune from the early nineteenth century to the present days. Then, I propose a brief discussion on the idea of *Arcady*, which results in the generic determination "Arcadism" used to designate the Luso-Brazilian poetry produced during the 18th century. I have also closely discussed the poetic and rhetoric doctrines from the 18th century, mainly the *Arte Poética,* written by Cândido Lusitano. Last but not least, I mobilize the results of the mentioned discussions to reinterpret the poems attributed to Alvarenga Peixoto. This reinterpretation does not aim to handle every semantic aspect of those poetic texts, but to demonstrate how we can establish dialogues between those texts and the poetic and rhetoric doctrines of Luso-Brazilian eighteenth century. Overall, this dissertation intends to expand the research I have been developing about that poetry since my Master's degree – and will keep developing after the conclusion of this PhD –, conferring to the the materiality of the poetry attributed to Alvarenga Peixoto a central position on the debate over the colonial productions of the Luso-Brazilian Eighteenth Century.

Keywords: Eighteenth century; Literary Historiography; Alvarenga Peixoto; Poetics; Rhetoric.

Sumário

1. Introdução 8

2. Capítulo 1 – Estado da questão e pressupostos 13

3. Capítulo 2 – *Et in Arcadia ego quoque* 51

2.1. – Em busca de uma ideia de Arcádia 51

2.2. – Em busca de uma doutrina poética setecentista luso-brasileira 69

2.3. – Ler a poesia atribuída a Inácio José de Alvarenga Peixoto 97

4. Capítulo 3 – Canto Genetlíaco e outros encômios 109

5. Capítulo 4 – Os Retratos de Alvarenga Peixoto 143

6. Referências Bibliográficas 192

1. Introdução

Em 2014, decidi me dedicar aos estudos das letras setecentistas luso-brasileiras atribuídas a Inácio José de Alvarenga Peixoto, autor pouco conhecido que nasceu entre os primeiros anos da década de 1740, provavelmente no Rio de Janeiro, e morreu em 1793 em Angola, onde estava degredado por ter tomado parte na Conjuração de Minas, ou Inconfidência Mineira, como o episódio ficou mais popularmente conhecido. Quando comecei meus estudos, conhecíamos apenas 34 poemas atribuídos a esse autor – *corpus* que eu tive a felicidade de ampliar para 40, após a pesquisa arquivística que tomou conta da maior parte de meu mestrado. A escolha de Alvarenga Peixoto não era óbvia, mas ao mesmo tempo não era motivada por qualquer interesse especial em sua poesia: escolhi esse *corpus* após conversar com meu orientador e perceber que a crítica literária pouco ou nada tinha falado sobre ele ao longo dos últimos duzentos anos. Escolhi esse *corpus*, portanto, para tentar suprir um vazio na recepção das letras setecentistas luso-brasileiras.

Em 2017, quando concluí meu mestrado, pude redefinir esse *corpus*, não apenas por ter aumentado o número de textos que o compõem, mas por tê-los reapresentado ao público segundo critérios cumulativos, que negam a filologia neolachmanniana. Assim, propus a necessidade de se levar sua materialidade em conta nos processos atuais de interpretação dessa poesia. A tentativa foi de levar um *corpus* até então praticamente desconhecido e totalmente desconsiderado pelos críticos ao encontro do que se faz de mais relevante no atual contexto dos estudos coloniais luso-brasileiros. À época, busquei aplicar sobretudo a discussão teórica que João Adolfo Hansen e Marcello Moreira desenvolveram acerca das possibilidades de interpretação e edição do *corpus* poético atribuído a Gregório de Matos e Guerra ao caso Alvarenga Peixoto, mas não tive condições de propor uma efetiva reinterpretação dessa poesia, embora a tenha reeditado e recolocado em circulação.

Em 2018, iniciei esta pesquisa de doutorado sobre a poesia atribuída a Alvarenga Peixoto com um objetivo básico e ambicioso: propor uma leitura global da obra atribuída a Alvarenga Peixoto levando em conta a materialidade da produção, circulação e recepção das práticas letradas setecentistas. Para isso, me debruçaria sobre escritos da Estética da Recepção, e produziria uma enorme série de análises desses poemas, para demonstrar os mais variados sentidos que assumiriam a depender do contexto material em que aparecessem. A ideia parecia fazer sentido a princípio, mas logo comecei a perceber

algumas de suas falhas. Em primeiro lugar, isso implicava analisar e reanalisar poemas repetidas vezes, o que se torna um problema quando lidamos com uma poesia que nem sempre é boa demonstração de engenho poético. Além disso, os escritos sobre Estética da Recepção, por mais interessantes que fossem – e são – não contribuíam diretamente a essas análises, o que causava um desnível entre as discussões teóricas e as análises poéticas. Por fim, e mais importante, percebi que a própria ideia de uma análise global e totalizadora dessa obra pressupunha uma totalidade unitária a que se pudesse chamar "poesia completa de Alvarenga Peixoto", o que ia completamente contra o que eu vinha propondo desde meu mestrado.

Depois de muitas discussões, decidi por uma mudança total de rumo. Parti do pressuposto de que a poesia atribuída a Alvarenga Peixoto se caracteriza sobretudo por estar sempre em devir. Trata-se de uma tradição poética cuja extensão desconhecemos, cujo grau de dispersão também desconhecemos e, portanto, que não se submete a uma leitura "em conjunto", porque a única coisa que a une é esse índice de indeterminação. Sendo assim, propus que, para interpretar essa poesia, é necessário reconhecer primeiramente a nossa incapacidade de defini-la materialmente, pois mais pesquisas arquivísticas podem tranquilamente expandir o número de poemas conhecidos, mudando tudo o que conhecemos sobre esse *corpus*. Não fazia sentido tentar fixar o sentido dessa poesia, pois isso implicaria negar essa característica fundamental de sua materialidade.

Isso não quer dizer, entretanto, que não seja possível propor teses sobre esses sentidos e sobre as maneiras mais eficazes de interpretá-los. Seguindo vasta tradição dos estudos coloniais luso-brasileiros, decidi propor como tese a ideia de que essa poesia deve ser lida em relação às doutrinas retórico-poéticas setecentistas que circulavam em Portugal. Disso decorre um problema que também não temos como resolver nesta pesquisa: determinar quantas e quais são essas doutrinas, e qual o alcance de sua circulação na segunda metade do século XVIII. Como isso fugiria ao escopo direto desta pesquisa de doutorado, decidimos adotar como particularmente representativa a *Arte Poética* de Cândido Lusitano, produzida em meados do século XVIII. Também utilizamos outras poéticas e retóricas nas análises poéticas que fizemos nos dois últimos capítulos, mas foi a de Cândido Lusitano que selecionamos como paradigmática para tentar explicar algumas mudanças na doutrinação sobre poesia em meados do século XVIII na Península Ibérica.

Para demonstrar essa tese, decidimos dividir este trabalho em quatro capítulos que, embora se relacionem, não são intimamente ligados, mimetizando também a dispersão do *corpus* sobre o qual se debruçam. No primeiro desses capítulos, retomo minha dissertação de mestrado em um movimento de autocrítica, demonstrando os méritos daquele trabalho e as falhas, que busco corrigir. Também discuto os desenvolvimentos paralelos que venho produzindo por meio de artigos desde 2016 sobre esse *corpus* e suas possibilidades de interpretação. Esse capítulo tem sobretudo uma função: demonstrar que esta tese é decorrência direta de meu mestrado e, embora possa e deva ser lida isoladamente, evidencia a continuidade de um trabalho crítico que não se encerrou com a defesa daquela dissertação e não se encerrará com a defesa desta tese.

O segundo capítulo é dedicado a algumas discussões teóricas sobre questões relevantes para o melhor entendimento das letras setecentistas luso-brasileiras. Apresento uma breve arqueologia da ideia de Arcádia que, se não é propriamente nova, porque segue o percurso de François Hartog e Erwin Panofsky, tem o mérito de ser uma das primeiras tentativas de que tenho notícias de trazer essa discussão desde os domínios da Grécia anterior ao surgimento dos Deuses, até a Arcádia Lusitana e a concepção de "arcadismo", que ainda hoje é hegemônica nos estudos literários sobre essas letras setecentistas. Em seguida, proponho uma discussão pormenorizada da doutrina poética de Francisco José Freire, o Cândido Lusitano, tentando esclarecer quais são as críticas que faz à poesia seiscentista e, também, qual a relevância que essas críticas podem ter (ou não) em suas prescrições sobre as espécies particulares de poesia, desenvolvidas no segundo e, sobretudo, no terceiro livros de sua *Arte Poética*. Por fim, tento comprovar a tese inicial, demonstrando como alguns dos poemas de Alvarenga Peixoto dialogam diretamente com a doutrina que Cândido Lusitano expõe acerca da lírica, do epigrama e das silvas, desenvolvendo comentários críticos sobre esses textos.

O terceiro capítulo se debruça inteiramente sobre o "Canto Genetlíaco", de Alvarenga Peixoto, discutindo outras fontes de doutrinas poéticas e retóricas sobre o encômio e o genetlíaco, e evidenciando as diversas maneiras com que esse poema dialoga com elas. Propus a interpretação desse texto em capítulo separado por ser ele alvo constante de leituras nacionalistas, que tentam compreendê-lo sob o viés do nativismo ou protonacionalismo, propondo-o como fruto das indignações de um brasileiro contra o jugo imperial português. Sigo caminho interpretativo diferente e, em alguns aspectos, diametralmente oposto, demonstrando que esse poema está em total conformidade com

as melhores práticas letradas setecentistas em voga na Metrópole, e que quando louva as Minas, o faz apenas para que possa louvar também a sua submissão à Coroa Lusitana, enfatizando as obrigações dos vassalos como parte do corpo místico do Estado português.

O quarto e último capítulo é dedicado a uma análise dos sete retratos poéticos que compõem parte considerável do *corpus* lírico atribuído a Alvarenga Peixoto. Essa análise estabelece paralelos entre as representações das *personae* femininas nos retratos e as determinações de Aftônio, Vinsauf, Vendôme e Alfonso de Torres sobre esse tipo de descrição feminina. Escolhi esses textos como *corpus* porque seis dos sete retratos eram totalmente desconhecidos da crítica literária até 2017, quando os editei pela primeira vez. Portanto, são produções sem qualquer fortuna crítica e, por isso, tentei oferecer ao leitor alguma possibilidade de interpretação desses textos que não seja mera reprodução da historiografia literária dos séculos XIX e XX, demonstrando mais uma vez a relevância de ler essa poesia em relação a doutrinas poéticas e retóricas que circulavam, direta ou indiretamente, em seu tempo.

Decidi não apresentar uma conclusão, pois creio que este trabalho não se encerra em si mesmo. Trata-se de uma tese simples, que é explicitada, discutida e defendida, mas que não se conclui na última página deste texto. Este trabalho é, também, continuação de outros, não apenas de minha autoria. Direta ou indiretamente, ele é caudatário das pesquisas sobre poética e retórica que vêm sendo desenvolvidas no Brasil desde fins da década de 1980, com a publicação de *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. Ele é devedor dos estudos não apenas de João Adolfo Hansen, mas de Adma Muhana, Ivan Teixeira, Alcir Pécora, Ricardo Martins Valle, Marcello Moreira, Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, Marcelo Lachat, Marcus de Martini e tantos outros, aos quais faria injustiça se seguisse com a lista. Também é devedor de trabalhos que estão sendo escritos em paralelo com este, e que serão defendidos mais ou menos contemporaneamente, como a dissertação de mestrado de Leonardo Zuccaro, o pós-doutorado de Jean Pierre Chauvin etc. Este trabalho é, portanto, um adendo a essa tradição de estudos que há três décadas tem mudado a maneira de compreendermos as letras coloniais luso-brasileiras, propondo um dissenso crítico em relação à leitura hegemônica dessas letras, caudatária da historiografia literária oitocentista que, em meados do século XX, se naturalizou a passou a ser repetida acriticamente. Trata-se de uma proposta de incluir o *corpus* atribuído a Alvarenga Peixoto nessa discussão, propondo-o como

relevante para os estudos coloniais luso-brasileiros, ainda que a poesia que o compõe seja muitas vezes mediana e pouco engenhosa.

Tese simples, mas ambiciosa, por decidir se dedicar inteiramente a um *corpus* menor e menos conhecido, pondo de lado poetas já consagrados, como Cláudio Manuel da Costa, José Basílio da Gama, Manoel Inácio da Silva Alvarenga e Tomás Antônio Gonzaga, e voltando a atenção ao famoso *who?* Inácio José de Alvarenga Peixoto, cuja obra se discute dispersamente – que é a única maneira viável de se discuti-la – a partir do próximo capítulo.

Capítulo 1 – Estado da questão e pressupostos

A poesia luso-brasileira setecentista atribuída a Inácio José de Alvarenga Peixoto tem sido objeto de interpretações desde o início do século XIX, ao menos desde a publicação do *Parnaso Brasileiro ou Collecção das Melhores Poezias dos Poetas do Brasil, Tanto Ineditas, como Ja Impressas*, de Januário da Cunha Barbosa, entre os anos de 1829 e 1832. Tais discursos sempre buscaram compreendê-la em relação a um percurso evolutivo da literatura nacional, da qual ela seria parte menor de uma fase também menos relevante, que antecede a literatura romântica oitocentista e sucede a poesia aguda do dito barroco seiscentista. Assim são as abordagens de Januário da Cunha Barbosa (1829-1832), João Manuel Pereira da Silva (1843), Francisco Adolfo de Varnhagen (1850), Joaquim Norberto de Souza Silva (1865), Sílvio Romero (1888), José Veríssimo (1916), Ronald de Carvalho (1919), Domingos Carvalho da Silva (1956), Antonio Candido (1959), Manuel Rodrigues Lapa (1960), Wilton Cardoso (1984), Letícia Malard (1998) etc. Evidentemente, há discordâncias pontuais entre esses autores, além de algumas divergências metodológicas, mas pode-se notar um *continuum* nessas leituras, que têm mais semelhanças entre si do que divergências.

Em 2017, defendi, no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, a primeira dissertação de mestrado inteiramente dedicada à poesia atribuída a Alvarenga Peixoto[1], intitulada *Alvarenga Peixoto e(m) seu tempo*. Essa dissertação se dividiu em três capítulos, sendo o primeiro – intitulado "História do Silêncio" – dedicado a fazer um mapeamento e uma análise mais detida dos principais testemunhos da fortuna crítica da poesia atribuída a Alvarenga Peixoto, demonstrando a existência de uma continuidade entre as interpretações dela, criticando seus anacronismos, comparando-a à de outros poetas da época para evidenciar suas "faltas", como é o curioso caso do comentário supostamente elogioso feito por seu primeiro editor, Joaquim Norberto de Souza Silva, acerca dos sonetos que constituem esse *corpus*:

> "Os seus sonetos não respirão a suavidade e a melancolia dos sonetos de Claudio Manoel da Costa, nem têm a gravidade magestosa e

[1] Devo referir, entretanto, a existência de trabalhos que, direta ou indiretamente, abordam essa poesia, embora não se debrucem inteiramente sobre ela, como a dissertação de mestrado de Kárita de Fátima Araújo, defendida na UFU em 2014 e intitulada *Os Inconfidentes nas Minas Gerais: uma relação entre a geografia e a Literatura Setecentista de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*, por exemplo.

> imponente dos de Basilio da Gama, mas são escriptos debaixo de rigorosos preceitos prescriptos a tão difficil genero de poesia, e muitos d'entre elles valem, segundo a expressão do legislador do Parnaso francez, um longo poema" (1865, p.61).

Ao elogiar os sonetos atribuídos a Alvarenga Peixoto, Norberto também afirma sua relativa inferioridade em comparação aos outros autores da época, sendo o elogio apenas voltado ao rigor formal de seus sonetos que, no entanto, não têm suavidade e melancolia como os de Cláudio, ou gravidade e imponência como os de Basílio. Esse tipo de abordagem é bastante frequente nos textos dessa fortuna crítica, como evidenciei no primeiro capítulo da dissertação.

No segundo capítulo, intitulado "A constituição da obra", propus uma discussão do aspecto material da obra atribuída a Alvarenga Peixoto, apresentando sua dispersão territorial e material nos arquivos e bibliotecas públicas brasileiras e lusitanas, e defendendo a necessidade de reconsiderarmos essas obras a partir desse aspecto da sua materialidade. Seguindo o trabalho de João Adolfo Hansen e Marcello Moreira (2013) sobre o códice *Asensio-Cunha* da poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra, fiz uma revisão dos critérios neolachmannianos empregados por Manuel Rodrigues Lapa em sua edição da poesia atribuída a Alvarenga Peixoto, publicada em 1960, discutindo também o manual *Introdução à Ecdótica*, de Segismundo Spina, publicado em 1977 e ainda muito difundido em disciplinas de Graduação e Pós-Graduação no Brasil, apontando as limitações que essa metodologia impõe à abordagem das letras setecentistas luso-brasileiras e, sobretudo, àquelas atribuídas a Alvarenga Peixoto. Cotejando esses materiais com textos de Walter Benjamin, Gérard Lebrun, Michel Foucault, Jacques Rancière, Eni Puccinelli Orlandi e Jaime Ginzburg, minha dissertação de mestrado propõe uma intervenção nesse *continuum* da recepção crítica de Alvarenga Peixoto, postulando uma dissolução da unidade autoral "Alvarenga Peixoto" e apontando a necessidade de compreender essa poesia segundo critérios de legibilidade, produção e circulação das letras do século XVIII luso-brasileiro. Como demonstração dessa intervenção no estado da questão, propus no terceiro capítulo a reedição anotada dessa poesia, negando os processos de *collatio* realizada por Lapa e apresentando todos os testemunhos materiais desse *corpus* segundo critérios cumulativos e não seletivos. Também editei seis poemas inéditos que tive a felicidade de localizar na Biblioteca

Brasiliana Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo e que são analisados no terceiro capítulo desta tese.

Se minha dissertação de Mestrado propôs um redirecionamento nos estudos do *corpus* poético atribuído a Alvarenga Peixoto, ela não chegou, entretanto, a executar uma reinterpretação desse *corpus* devido às limitações de tempo e recursos impostos atualmente para a conclusão de cursos de Mestrado. Tentei, durante a sua escrita, sanar parcialmente essa ausência por meio da escrita de artigos acadêmicos e, também, de apresentações em congressos e seminários que, entretanto, têm a desvantagem de se perderem em meio ao excesso de outros materiais.

Entre essas comunicações e publicações, destaco três que tiveram de fato como objetivo interpretar parte desse *corpus* poético. No *3º Congresso Internacional "Pelos Mares da Língua Portuguesa"*, organizado pela Universidade de Aveiro em 2016, apresentei uma comunicação intitulada "Entre a espada e a pena: Violência de Estado e poesia nas celebrações da inauguração da Estátua Equestre de D. José I"[2]. Essa comunicação foi dedicada sobretudo ao estudo do soneto epidítico "América Sujeita, Ásia Vencida", publicado por Alvarenga Peixoto em 1775, na ocasião da inauguração da Estátua Equestre de D. José I que está até hoje posta no Terreiro do Paço, em Lisboa. Nessa análise, cotejei o poema com a *Narração dos applausos com que o juiz do povo e casa dos vinte-quatro festeja a felicissima inauguração da estatua equestre onde tambem se expõem as allegorias dos carros, figuras, e tudo o mais concernente ás ditas festas*, impressa pela Régia Officina Typografica em Lisboa, no ano de 1775. Consultada por mim em Lisboa, essa *Narração* não tinha atribuição de autoria, mas depois vim a descobrir na fortuna crítica que é atribuída a Domingos Caldas Barbosa. Por meio do cotejo dos dois textos, busquei evidenciar que o soneto de Alvarenga Peixoto, embora possa ser lido alegoricamente como poesia que faz referência a princípios teológico-políticos que legitimariam o domínio lusitano sobre o mundo, está fazendo referência explícita e direta aos carros alegóricos que participavam das festividades da inauguração dessa estátua equestre e que são descritos minuciosamente por Caldas Barbosa no texto da *Narração*. Sendo esse texto disponível gratuitamente *online*, sem qualquer tipo de

[2] O texto dessa publicação foi publicado nos anais desse congresso e pode ser acessado em https://www.researchgate.net/publication/319545146_Entre_a_Espada_e_a_Pena_-_violencia_de_estado_e_poesia_nas_celebracoes_da_inauguracao_da_estatua_equestre_de_D_Jose_I

restrição de acesso, e crendo ser essa análise ainda hoje pertinente, o soneto foi excluído do *corpus* desta tese, para evitar a duplicação da análise já realizada.

Ainda em 2016, participei do congresso *Representações da violência nas culturas coloniais e pós-coloniais de língua portuguesa e espanhola*, na *Uniwersytet Jagielloński w Krakowie* [Universidade Jaguelônica de Cracóvia], na Polônia, com comunicação intitulada "Legitimação da violência do Estado Pombalino na poesia atribuída a Alvarenga Peixoto", que foi publicada posteriormente como artigo homônimo na revista *Studia Iberystyczne*[3]. Nesse artigo, faço uma análise sobre a dicotomia *guerra/paz* em cinco poemas do *corpus* atribuído a Alvarenga Peixoto, sendo quatro sonetos – o soneto à Estátua Equestre, já mencionado; o soneto encomiástico ao *Uraguai*, que será retomado no segundo capítulo desta tese; o soneto "Nas asas do valor, em Ácio vinha"; e, finalmente, o soneto "Por mais que os alvos cornos curve a Lua", que também será retomado no próximo capítulo da tese, e a "Ode ao Marquês de Pombal", que é analisada com mais vagar. A ideia de ler esses poemas tematicamente tem uma vantagem analítica, por demonstrar possibilidades de análises que não necessariamente partem das doutrinas poético-retóricas vigentes nesse período, mas que também não incorrem em anacronismos reducionistas da historiografia literária; entretanto, tem a desvantagem de não totalizar de maneira eficaz a interpretação dos poemas, deixando de lado traços enunciativos que são fundamentais para a discussão da poética luso-brasileira setecentista, o que nos leva a retomar pontualmente alguns desses textos nesta tese.

Por fim, no mesmo ano, participei do *Congresso Internacional Culturas e Literaturas em Diálogo*, da Università Degli Studi di Perugia, com comunicação intitulada "Alvarenga Peixoto e(m) seu tempo", cuja proposta era discutir os sonetos líricos do *corpus* de Alvarenga Peixoto e rechaçar o biografismo com que a crítica literária tradicionalmente os aborda desde o século XIX. Os pressupostos dessa abordagem são amplamente discutidos no primeiro capítulo da minha dissertação de Mestrado e críticas pontuais a eles são feitas nas notas de rodapé de minha edição desses poemas, o que tornou sua publicação em artigo redundante, tendo eu decidido, por isso, manter essa apresentação apenas como um trabalho de divulgação científica. Como já critiquei longamente essas práticas críticas e já propus, em minha dissertação de Mestrado, outras possibilidades de leitura desse *corpus*, nesta tese os sonetos líricos não foram analisados

[3] Texto também disponível online, pelo link: https://www.researchgate.net/publication/324583248_Legitimacao_da_Violencia_do_Estado_Pombalino_na_Poesia_Atribuida_a_Alvarenga_Peixoto.

detidamente no terceiro capítulo, sendo apenas pontualmente utilizados no cotejo com os retratos que compõem essa parte lírica do *corpus* poético atribuído a Alvarenga Peixoto e que permaneciam desconhecidos pela crítica literária.

Com isso, creio que foi possível, a partir de minha dissertação de Mestrado, propor algumas bases para uma interpretação dissensual das letras setecentistas atribuídas a Alvarenga Peixoto. Retomo, aqui, o conceito de Rancière que utilizei como ponto de partida de minha pesquisa em 2017. Lembro que o filósofo propõe que o dissenso "é a divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e sua racionalidade própria" (RANCIÈRE, 2006, p.368). Esse conceito é definido por ele em oposição ao do consenso, que pressupõe *per se* discordâncias pontuais:

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

Em oposição a essa objetivação fatalista dos agentes políticos, que seria a supressão da própria política, Rancière propõe que o dissenso age de outra maneira, tentando criar no mundo consensual uma outra ordem das coisas, o que implicaria propor que o dissenso é, antes de tudo, uma construção discursiva e ficcional.

> "O dissenso não é a guerra de todos contra todos. Ele dá ensejo a situações de conflito ordenadas, a situações de discussão e de argumentação. Mas essas discussões e argumentações são de um tipo particular. Não podem ser a confrontação de parceiros já constituídos sobre a aplicação de uma regra geral a um caso particular. Com efeito, devem primeiro constituir o mundo no qual elas são argumentações. É preciso primeiro provar que há algo a argumentar, um objeto, parceiros, um mundo que os contém. E é preciso prová-lo na prática, ou seja, fazendo como se esse mundo já existisse". (*Ibidem*, p.374)

Em meu mestrado, propus a compreensão desse dissenso como a busca – e, mais do que isso, a invenção – de uma palavra *cão* que morda. Creio que a imagem fica incompleta. O dissenso seria não o ato de ignorar a ordem vigente do mundo no qual os objetos da

discussão estão envolvidos, mas a produção de uma nova ordenação para esse mundo e, mais do que isso, produzindo artificialmente essa nova ordenação como já existente e legítima. O dissenso seria, então, não apenas a invenção de uma palavra *cão* que morda, mas também a reação a essa mordida.

No caso do *corpus* atribuído a Alvarenga Peixoto, propô-lo como uma questão crítica era, então, dado incerto. Tratava-se certamente de uma questão filológica, como o trabalho de Manuel Rodrigues Lapa (1960) havia deixado claro e os comentários de Segismundo Spina (1977, p.122-129) à edição de Lapa evidenciam, mas não necessariamente de uma questão para a crítica literária. Esse *corpus* havia sido pouquíssimo estudado e nunca recebera um trabalho monográfico de maior fôlego que o tomasse por objeto de investigação literária. Meu mestrado buscou propô-lo como uma questão autônoma, que pode ser discutida sem se subordinar a questões de estilos de época ou de grupos geracionais. A intenção era produzir um dissenso, mas esse dissenso foi apenas parcial: criticada a fortuna crítica e os pressupostos filológicos que se ocuparam de Alvarenga Peixoto nos últimos duzentos anos, faltaram-me tempo e fôlego para propor uma interpretação sistemática de sua obra. Esta tese tem como objetivo principal suprir essas faltas e propor ao leitor não uma interpretação total desse *corpus*, mas uma interpretação possível dessas letras que leve em conta as preceptivas poéticas e retóricas contemporâneas à sua produção.

Sendo, portanto, continuação de uma pesquisa em andamento desde 2014, esta tese deve também corrigir algumas falhas de minha dissertação, repondo algumas discussões que, por diversos motivos, foram abordadas de maneira que à época parecia apropriada, mas que atualmente julgo insuficiente. Neste capítulo, proponho a retomada de duas questões daquele trabalho: a crítica à abordagem crítica de Antonio Candido de Melo e Souza, e a descrição da materialidade do *corpus* poético atribuído a Alvarenga Peixoto. Durante o mestrado, abordei criticamente a interpretação de Candido dessas letras, cotejando-as sobretudo com seus pressupostos teóricos expostos em *Formação da Literatura Brasileira*. Entretanto, após uma leitura mais detida de seu projeto crítico, parece muito mais pertinente que esse cotejo seja feito com as análises que Candido propõe dos outros dois “poetas inconfidentes”, Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, pois essas análises são mais frutíferas para compreendermos o tipo de anacronismo que fundamenta a sua crítica do que sua discussão teórica inicial. Também notamos que seu texto é a grande referência à qual a crítica brasileira da segunda metade

do século XX retorna sempre que uma palavra de autoridade é necessária em sua argumentação. Dessa forma, me parece fundamental que retome a crítica à *Formação* em termos mais adequados ao estudo do *corpus* atribuído a Alvarenga Peixoto.

Como ponto de partida, convém notar que o livro de Candido tem o mérito de ativamente explicitar seus pressupostos em diversos momentos de sua leitura, em uma atitude de transparência intelectual incomum na crítica literária hegemonicamente produzida no país. Sobre os pressupostos que norteiam sua leitura das letras setecentistas, o autor elenca quatro:

> "Quatro grandes temas presidem à formação da literatura brasileira como sistema entre 1750 e 1880, em correlação íntima com a elaboração de uma consciência nacional: o conhecimento da realidade local; a valorização das populações aborígines; o desejo de contribuir para o progresso do país; a incorporação aos padrões europeus. No interior desses limites os poetas cantarão as suas mágoas, os romancistas descreverão as situações dramáticas, os ensaístas traçarão as suas fórmulas. No fundo do desabafo mais pessoal ou da elucubração mais aérea, o escritor pretende inscrever-se naquelas balizas, que dão à nossa literatura, vista no conjunto, esse estranho caráter de nativismo e estrangeirismo; pieguice e realidade; utilitarismo e gratuidade" (CANDIDO, 2012 [1959], p.70-71; grifos nossos).

Nesse trecho, sua teleologia se torna evidente, pois Candido postula *a priori* as quatro balizas que empregará em sua análise e prescreve que, "no fundo" dos textos, os autores "pretendem se inscrever" nessas balizas. Trata-se de um anacronismo assumido como tal, embora não se valha do termo, e que não está necessariamente interessado nas especificidades históricas e poéticas das letras setecentistas ou oitocentistas, mas nessa "visão de conjunto", ou seja, na verificação da aplicabilidade de sua leitura teleológica, nacionalista e psicologizante ao *corpus* selecionado. Notamos também a presença de uma oposição entre Metrópole e Colônia, tantas vezes utilizada no discurso colonialista ibérico, que produzia a metrópole como o *locus* da civilização e a colônia como o da barbárie. Em Candido, pode ser observada em trechos como o que propõe a "valorização das populações aborígenes", e até mesmo no adjetivo "local", usado para designar a preocupação dos autores com a realidade da Colônia, contraposto ao adjetivo "europeu", para caracterizar os padrões universais aos quais os poetas buscariam incorporar-se.

Trata-se de um trecho exemplar dos pressupostos interpretativos de Candido na *Formação*.

Cumpre observar que Candido queixa-se de um progressivo apagamento dos estudos sobre a poética setecentista, que produziria o século XVIII como um entre-séculos:

> "A tarefa [de analisar o século XVIII] não é fácil, e pode servir de exemplo da influência que as mudanças de perspectiva exercem sobre a conceituação dos períodos. Com efeito, a situação tradicional do século XVIII na literatura foi desarticulada, em nosso tempo, graças a dois novos focos de interesse: de um lado, a revalorização do Barroco, que levou a pesquisar nele as sobrevivências de maneirismo a atenuar o aspecto clássico; este sofreu nova atenuação graças ao conceito de Pré-romantismo, que localizou nele os germens da literatura do século XIX. Puxado dos dois lados, pouco sobraria de específico, sobretudo na literatura comum, onde o Romantismo inicial constitui, em parte, desenvolvimento de premissas líricas do século XVIII; e onde a presença absorvente dos quinhentistas, sobretudo Camões, garante certa semelhança entre ele e o século XVII, ambos dependentes da imitação greco-latina, do petrarquismo, da estética aristotélica e horaciana. Além do mais, a falta de genialidade dos autores contribui para esbater, nele, o relevo próprio, que todavia existe e se procurará salientar aqui." (*Ibidem*, p.44; grifos nossos).

Desse trecho, podemos depreender que Candido não pressupõe uma existência apriorística de categorias analíticas como "Arcadismo", "Barroco" e "Pré-Romantismo". Ele reconhece que elas são frutos da "mudança de perspectiva" de épocas posteriores ao século XVIII e, portanto, são definidas *a posteriori*. Também indica que essas categorias criam dois polos aos quais aprioristicamente essas letras setecentistas ficam submetidas no discurso crítico seu contemporâneo, o que apagaria o seu "relevo específico", que o crítico toma como missão resgatar nesse capítulo inicial. Há anacronismos criticáveis, como a própria ideia de falta de "genialidade" nesses poetas setecentistas – "genialidade" é um critério radicalmente romântico de interpretação –, mas, de modo geral, o que se evidencia é a constante delimitação e exposição de pressupostos críticos, que serve também como delimitação do alcance desse projeto interpretativo, que não se quer totalizador – embora assim tenha sido lido nas décadas posteriores e até os dias de hoje.

A principal questão na teorização de Antonio Candido sobre o dito Arcadismo é a sua abordagem geral do conceito de *simplicidade*, na qual percebemos pontos das doutrinas poéticas e retóricas setecentistas que Candido interpreta de maneira inadequada, reafirmando, por meio dessa interpretação, alguns preceitos da crítica literária romântica. O primeiro deles é perceptível na oposição entre os conceitos de *gosto* e *normas*, feita no seguinte trecho:

> "Verney se encontra muito próximo dos teóricos franceses posteriores a Boileau, que por um lado despoetizaram ao máximo a teoria poética, mas insistiram por outro, alguns deles, no *gosto* como critério de apreciação, possibilitando desta forma a introdução de um ponto de vista mais pessoal, em contrapeso à aplicação estrita das normas." (*Ibidem*, p.47; itálico do autor, sublinhados nossos).

A ideia de que, ao postularem uma série de normas em suas preceptivas poéticas, os neoclássicos franceses as "despoetizaram ao máximo", implica necessariamente uma definição prévia do conceito de poesia como discurso que pressupõe a expressão da subjetividade e a espontaneidade emocional de seu autor. A concepção de que o conceito de "gosto" permite um toque pessoal e subjetivo à poética e que não implica a "aplicação estrita das normas" é, também, radicalmente anacrônica e inadequada. Lembremos, por exemplo, que, em 1746, Charles Batteux discutia, na França, o conceito de *gosto* e propunha que ele estava intimamente associado à ideia de seguir as regras de determinados gêneros ou assuntos: "Há um bom gosto, que é o único bom" (BATTEUX, 2009 [1746], p.48) e, mais adiante:

> "O gosto é então um sentimento. Como na matéria de que se trata aqui, esse sentimento tem por objeto as obras de arte, e como as artes, tal qual provamos, são apenas imitações da bela natureza, o gosto deve ser um sentimento que nos advirta se a bela natureza foi bem ou mal imitada" (*Ibidem*, p.50; grifos nosso).

E, por fim, afirma:

> "O gosto é um conhecimento das regras pelo sentimento. (...)
>
> (...)Retereis somente os pontos fundamentais, que são a ordem e a simetria. Mas é preciso uma outra disposição, um outro tom e outras regras particulares que sejam tiradas do fundo mesmo do assunto. O gênio pode encontrá-las e apresentá-las ao artista; mas quem as

> escolherá, que as perceberá? O gosto, e somente o gosto. É ele que guiará o gênio na invenção das partes, que as disporá, que as unirá, que as polirá." (*Ibidem*, p.68-69; grifos nossos).

Nesses trechos se demonstra muito claramente que o gosto não se opõe à "aplicação estrita das normas", porque essa aplicação estrita das normas inexiste. O gosto é o sentimento sobre a adequação ou inadequação dos usos de normas particulares a determinados assuntos na invenção e disposição realizadas pelo artista. Em outras palavras, o gosto é, no século XVIII francês, sinônimo de *decoro*. Sentimentos não implicam a expressão da subjetividade em um mundo que não é regrado pela psicologização romântica das artes. E o bom gosto, como é único e é definido exclusivamente como sentimento que julga uma imitação particular como boa ou má imitação da "bela natureza" – que é, também, única –, não tolera individualidades e particularidades psicológicas. Para essas doutrinas setecentistas, o que há de poético e de artístico em um poema e/ou quadro é justamente a aplicação apropriada (decorosa) das regras particulares àquela matéria e àquele gênero pelo poeta e/ou pintor. Não há subjetividade psicológica ou informalidade artística expressiva da espontaneidade nas formulações setecentistas desse conceito.

Disso decorre ser anacrônica a acusação de pedantismo que Candido lança contra Verney:

> "Como era todavia um consumado pedante, dá predomínio absoluto a estas [normas], reduzindo aquele elemento mais vivo [o gosto] a mera garantia de sua aplicação. Extremado racionalista neste terreno, poetar dependia para ele de conhecer as normas da poesia; quando alguém as abandona e confia na inspiração, desanda.
> (...)
> O poeta deve ter duas qualidades: engenho e juízo; aquele, subordinado à imaginação, este, seu guia, muito mais importante, decorrente da reflexão. (...)
> (...) Percebe-se o reformador nessa aversão profunda ao conceito, à agudeza, ao jogo de palavras, que lhe traziam certamente a imagem aborrecida do raciocínio escolástico, perdido no puro jogo mental" (CANDIDO, *op.cit.*, p.48).

A proposta de que Verney é um pedante pura e simplesmente por valorizar as normas acima de uma pretensa espontaneidade "mais viva" da poesia é totalmente anacrônica, porque Verney sequer reconheceria essa espontaneidade romântica como uma categoria

poética possível em seu tempo. Candido constantemente recorre a uma oposição prévia, apriorística, entre razão e emoção, que é também um dos nortes de seu livro, que pressupõe que a Literatura Brasileira se forma no contraste entre o Arcadismo, mais "racional", e o Romantismo, mais "emotivo". Essa oposição, entretanto, não está presente nos tratados de poética e retórica da época. Ao aplicá-la à revelia dessa ausência, Candido produz anacronismos e oposições entre conceitos perfeitamente complementares e que se implicam mutuamente, como é o caso de *engenho* e *juízo*. *Engenho* está relacionado à imaginação, mas nunca a uma imaginação desenfreada. Um discurso engenhoso é um discurso que se vale de *topoi* de determinado gênero de uma maneira inusitada, aguda, demonstrando a habilidade do poeta ou do orador de mobilizar o costume poético-retórico de maneira sofisticada e pouco usual. O *juízo* é sobretudo a categoria setecentista utilizada para censurar a obscuridade da agudeza seiscentista e não para cercear a espontaneidade da imaginação desses poetas. Discutiremos esses temas com mais vagar no segundo capítulo desta tese, mas a ideia central da crítica que buscava reformar o gosto das letras em Portugal durante meados do século XVIII é a de que a extrema obscuridade da agudeza seiscentista decorre de uma aplicação deturpada das regras e não de uma espontaneidade desregrada. A interpretação de Candido, portanto, não se aplica adequadamente a esse *corpus* por pressupor algumas categorias românticas – e, desta maneira, posteriores aos textos que analisa – como um *a priori* interpretativo que é anacrônico.

Essa sua leitura da simplicidade que se defende nos tratados setecentistas como uma hipervalorização das regras, que se sobrepõem inadequadamente à espontaneidade criativa e tornam a poesia utilitária, tem algumas ramificações sobretudo na maneira como interpreta o uso das referências mitológicas pelos poetas setecentistas. Notamos certo preconceito do crítico em relação a esse uso em alguns pontos específicos de seu texto, como em:

> "O acervo tradicional da Antiguidade era introjetado tão profundamente, que dava lugar a uma espécie de espontaneidade de segundo grau, (própria às tendências neoclássicas), indo os escritores prover-se nela automaticamente para corresponder aos estímulos da inspiração" (*Ibidem*, p.54).

E, mais adiante,

> "As regras da retórica e da poética limitavam o indivíduo em benefício da norma, curvando-o à razão natural, banindo as temeridades do engenho, podando na fantasia o estranho e o excêntrico, que se sobrepõem à ordem racional da natureza em vez de espelhá-la. Firme nelas, o escritor deveria trabalhar 'sem largar de mão o prumo', na expressão saborosa e sugestiva de Garção.
> Consequências da imitação e das regras são, no fundo, a perda da capacidade de observar diretamente a vida e uma visão algo superficial tanto da natureza exterior quanto humana." (*Ibidem*, p.55).

Aqui, duas questões parecem pertinentes: a ideia de uma "espontaneidade de segundo grau" e a de uma "perda da capacidade de observar diretamente a vida". Como já demonstramos, o conceito de *espontaneidade poética* é anacrônico, pois decorre de um conjunto de pressupostos – como o de *subjetividade* e *originalidade* como critérios positivos de valor – que são estranhos ao século XVIII. Candido, aqui, o reabilita tentando postular que as referências mitológicas servem como uma mediação entre os sentimentos causados pela inspiração poética e a racionalidade das regras retóricas que, a seguir, define como limitadoras "do indivíduo em benefício da norma". A inspiração poética é um *a priori* interpretativo de Candido, apresentado sob diversos nomes em seu livro – *inspiração*, *espontaneidade*, *sinceridade*, *sentimentalismo* etc. Por isso, o autor observa tal conflito em relação às regras da poesia. Essa contradição, no entanto, existe única e exclusivamente porque Candido postula esse *a priori* interpretativo. Em outras palavras, a interpretação de Candido dessa doutrina poética é mediada por essas categorias que, se quiséssemos parafraseá-lo, causam "a perda da capacidade de observar diretamente" as doutrinas poéticas e retóricas a que se refere em sua interpretação. Não há, na poesia setecentista, uma perda dessa capacidade de observar diretamente a vida, porque não há jamais a possibilidade de observar diretamente a vida. A própria ideia de imposição de um índice de determinação, o artigo definido "a", para um conceito como "vida" soa absurda para o contexto do século XX, em que diversos estudos pós-coloniais, pós-modernos e de minorias buscam relativizar a unicidade do sistema epistemológico eurocêntrico em um ambiente acadêmico, propondo a existência de várias possibilidades de construção de saberes academicamente válidas, que advêm das mais variadas percepções do mundo. Evidentemente, na década de 1950, quando Candido produzia a *Formação da Literatura Brasileira*, essas questões não se impunham, mas o simples fato de que em apenas meio século a percepção do mundo cotidiano se tornou tão diferente nos permite apontar a limitação dessa afirmação etnocêntrica de Candido, que pressupõe

que existe uma maneira possível de “observar diretamente a vida”: a sua, de fundamento romântico.

Mais adiante, Candido procura interpretar o uso da mitologia clássica na poesia setecentista a partir de uma aspiração dos letrados coloniais de pertencerem à cultura do Ocidente:

> “Talvez seja possível, mesmo, afirmar que a vituperada quinquilharia clássica tenha sido, no Brasil, excelente e proveitoso fator de integração cultural, estreitando com a cultura do Ocidente a nossa comunhão de coloniais mestiçados, atirados na aventura de plasmar no trópico uma sociedade de molde europeu. (...)
> [com essas referências], os escritores asseguravam universalidade às manifestações intelectuais da Colônia, vazando-as na linguagem comum da cultura europeia. E com isto revelavam o voto mais profundo dos brasileiros instruídos” (Ibidem, p.73).

Dessa maneira, Candido reavalia as referências que ele próprio considera índice de inferiorização dessa poesia – como fica claro no termo “quinquilharia” e nos comentários feitos em trechos comentados anteriormente – como elementos de que os escritores coloniais tinham que se valer para atingir uma universalidade da poesia colonial “mestiçada”, com anseios de poesia feita em moldes europeus. Trata-se de um uso da oposição entre Metrópole e Colônia, embora bastante esquemático e eurocêntrico – como eram as abordagens da época em que o livro foi escrito e como ainda hoje se nota nas leituras que lhe são caudatárias – porque pressupõe duas questões simultaneamente:

> 1. que os poetas “brasileiros” não participavam do sistema de produção poética metropolitano, o que não segue, devido ao caráter coletivo dessas produções e da inserção de poemas de autores portugueses e brasileiros em coletâneas e miscelâneas poéticas setecentistas sem que houvesse qualquer distinção textualmente indicada; e
>
> 2. que existe um esforço desses poetas para mostrar o valor da cultura produzida no Estado do Brasil, vista como “local”, em relação ao lugar da cultura produzida em Portugal, entendida como “universal”, por puro eurocentrismo.

A oposição de Candido que entende a simplicidade poética como sinônimo de espontaneidade e as regras como negação do que há de mais poético na poesia torna-se um critério de valor na sua interpretação dos poetas setecentistas abordados na *Formação da Literatura Brasileira*. Sobre Cláudio Manuel da Costa, Candido afirma que "(...) nele, a emoção poética possuía raízes autênticas, ao contrário do que dizem frequentemente os críticos, inclinados a considerá-lo mero artífice" (*Ibidem*, p.89). Sobre Alvarenga Peixoto, Candido propõe que faz parte de uma nova geração, que completa "(...)a expressão da nova sensibilidade, amaciando, colorindo, adoçando o verso português a fim de dobrá-lo às suas exigências, num processo de contrapeso ao estilo regular e lógico do Classicismo". Adiante, afirma que "(...) a sensibilidade natural começa a se tornar *sentimental* e procura as formas expressionais adequadas que o Romantismo levará às últimas consequências" (*Ibidem*, p.113). Sobre Gonzaga, Candido o lê como mais espontâneo e menos submetido às regras da poesia que Cláudio: "Seja como for, o certo é que em Tomás Gonzaga a poesia parece fenômeno mais vivo e autêntico, menos *literário* do que em Cláudio, por ter brotado de experiências humanas palpitantes" (*Ibidem*, p.118). É na sua interpretação repleta de psicologismo da obra de Gonzaga que Candido expressa abertamente o seu preconceito contra o uso das referências mitológicas clássicas na poesia setecentista e demonstra ser o romantismo o *télos* da interpretação que propõe das letras do século XVIII:

> "São numerosas as suas liras de celebração do lar e de sonhos de vida conjugal. Por isso dignificam os sentimentos cotidianos, superando os <u>disfarces alegóricos</u> que o Arcadismo herdou da poesia seiscentista e quinhentista. Marília aparece então realmente como noiva e esposa, <u>desimpedida de toda a tralha mitológica</u>, <u>livre da idealização exaustiva</u> com que aparece noutros poemas" (*Ibidem*, p.122; grifos nossos).

A ideia de simplicidade será por vezes apresentada sob outros nomes, como o de *naturalidade*, o que também indica certo conhecimento difuso desses conceitos que são, entretanto, propostos como baliza teórica. Vejamos, por exemplo, a ideia de naturalidade aplicada à leitura que Candido realiza da obra poética de Cláudio Manuel da Costa:

> "É provável que em certos casos [Cláudio] haja tomado composições anteriores [ao período de 1754-1760], ficando nelas, então, a marca cronológica desta revisão. E ao fazê-lo, talvez tenha querido aproximá-las da tonalidade mais moderna, o que explica em muitas delas a mescla

> de Cultismo e naturalidade, nem sempre favorável ao equilíbrio poético e ao efeito sobre o leitor.
> Convém notar que em certos poemas pouco citados, e aliás pouco numerosos, os quatro 'romances', manifesta a maior simplicidade que obteve, aproximando-se eruditamente do popularesco tradicional, com influência visível dos processos métricos caros aos espanhóis, que ainda aqui encontramos a influenciá-lo" (Ibidem, p.102).

E, adiante,

> "Mas nesses poemas (dos melhores na sua obra) a naturalidade parece obtida por recuperação do passado e se exprime pela espontaneidade do sentimento. Devemos procurar em peças maiores a que se definiu como própria do século, tendendo ao didático e ao racional. Nelas, fala o futuro inconfidente, falando o homem preocupado com a Virtude, a Justiça, a Pátria, e outras maiúsculas do tempo" (Idem).

Há uma bipartição do conceito de naturalidade nesses trechos. Candido propõe inicialmente que os melhores poemas de Cláudio são aqueles quatro romances presentes nas *Obras*, de 1768, onde se poderia verificar maior simplicidade (que nitidamente estabelece uma relação de sinonímia com "naturalidade", oposta ao Cultismo na sentença anterior). Logo após, menciona que essa naturalidade não seria uma naturalidade propriamente setecentista, mas uma que é produzida por uma "recuperação do passado", expressa pela "espontaneidade do sentimento". Termos muito vagos, que pouco definem e nada explicam. Recuperação de quais elementos do passado? Além disso, recuperação de qual passado? O da poesia quinhentista portuguesa ou o de um seiscentismo de Góngora? Candido não define. Essa naturalidade "própria do século", mais próxima do didático e do nacional, tampouco é definida, embora sirva para marcar a teleologia da interpretação de Cláudio: encontrar nessas obras "maiores" não apenas essa naturalidade efetivamente setecentista, mas a voz do "futuro inconfidente". Aí temos um *topos* localizável na imensa maioria dos textos da fortuna crítica desses poetas, o do *télos* interpretativo apriorístico de que, na poesia de Cláudio, Gonzaga e Alvarenga, é possível localizarmos o caráter "inconfidente" desses autores.

Essa ideia se alia de perto com o muito retomado lugar-comum, que podemos localizar em uma enorme quantidade de citações, segundo o qual Cláudio Manuel da Costa seria um conselheiro poético de Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Já no início do

capítulo que aborda a poesia de Alvarenga Peixoto, Candido escreve "Alvarenga Peixoto e seu parente Gonzaga, mais presos formalmente aos cânones arcádicos [que Basílio da Gama e Silva Alvarenga] e à influência direta de Cláudio Manuel da Costa, que os estimulou sem dúvida no caminho da poesia" (*Ibidem*, p.113). Tratando da poesia de Gonzaga, Candido afirma que, chegando o poeta às Minas Gerais, "ligou-se desde logo ao colega mais velho [Cláudio] que talvez já admirasse e com certeza o animou a escrever, empurrando no caminho da poesia o talento logo pressentido e manifestado" *(Ibidem*, p.124). Mais adiante, localiza ainda melhor onde se teria dado essa influência de Cláudio: "O profundo amor de Cláudio pela terra mineira teria passado em parte ao luso-brasileiro Gonzaga" (*Ibidem*, p.125). Candido ainda vai além, elogiando o fato de Cláudio não sentir ciúmes por Gonzaga tê-lo superado como poeta:

> "Mais notável se torna o calor dessa fraternidade sem ciúmes, se repararmos que Gonzaga vinha de certo modo superar a obra de Cláudio, trazendo à literatura luso-brasileira um tom *moderno* dentro do Arcadismo, deslocando para um plano mais individual e espontâneo a *naturalidade*, que na geração anterior ainda é quase acadêmica. O 'caro Glauceste' não combate nem rejeita estas manifestações, como fazem geralmente os que, aos sessenta, veem os mais moços inovar na literatura em que produziram. Pelo contrário, emenda os versos do amigo, certamente entusiasmado e rejuvenescido pelo seu cristalino frescor; e, quem sabe, sentindo neles a consequência natural da reforma que ajudara a empreender, trinta anos antes, em busca da *naturalidade*. Gonzaga, de sua parte, seguia a orientação e o ensino do companheiro mais velho, porque nela encontrava o instrumento para dar corpo àquele mundo de poesia que descobriu entre as serranias mineiras." (*Ibidem*, p.125; sublinhados nossos, itálicos do autor).

Nesse trecho, completamente romanceado, Candido deixa a imaginação correr solta sobre quais seriam as reações e os sentimentos íntimos de Cláudio ao ver o estilo de Gonzaga, e também produz, sem evidência material, um discurso que desde o século XIX propõe Cláudio como um guia poético para Gonzaga. Embora essa imaginação floreada sobre as relações de ambos seja por si só problemática, há uma outra questão mais grave a se comentar nesse trecho: a ideia de que Cláudio e Gonzaga estariam conscientes do papel que ocupavam em um processo de formação da literatura brasileira. A ideia de que Cláudio perceberia que Gonzaga "vinha de certo modo superar" sua obra por trazer um "tom moderno" para a literatura brasileira pressupõe, necessariamente, duas questões:

> 1. que Cláudio e Gonzaga se vissem como parte de uma tradição literária nacional, seja ela brasileira, luso-brasileira ou portuguesa;
>
> 2. que ambos entendessem essa tradição teleologicamente, supondo que sua história seria evolutiva e caminharia rumo a uma forma mais "cristalina" e a uma subjetividade nacional, que é certamente o pressuposto mais absurdo, porque se baseia na ideia de que esses poetas conseguem antever o futuro de uma tradição que, em sua época, nem sequer existia nesses termos.

A influência de Cláudio sobre as *Cartas Chilenas* também é um tema recorrente. Defendendo a autoria de Gonzaga, Candido propõe que não é estranho que se encontrem, nas *Cartas*, traços estilísticos de Cláudio: "É preciso notar, como já se fez, que sendo Gonzaga sabidamente influenciado pelo amigo mais velho, o que houver de peculiar a este nas *Cartas* correria por conta da influência" (*Ibidem*, p.172). Portanto, a análise estilística desse texto, embora possa produzir evidências para atribuir a autoria a Gonzaga, não seria capaz de produzir evidências contra essa autoria, devido a esse *a priori* biográfico interpretativo. A maneira que Candido propõe para definir efetivamente quem seria o autor oculto das *Cartas Chilenas* é um procedimento bastante caro à crítica literária amplamente produzida nos séculos XIX e XX no Brasil e difundida sobretudo nas historiografias literárias: a análise psicológica[4].

> "Além das provas referidas (...) dou valor à análise psicológica, preconizada por Luís Camilo. Vejo por todo o poema não só a presença duma personalidade afirmativa, reagindo a quem lhe feriu o orgulho, mas indicações de que se trata dum magistrado namorado, e poeta senhor de seus dons e recursos. Estas características são perceptíveis pela marcha do poema, na textura e nos sentimentos; exprimem-se a cada passo indiretamente, sem intenção." (*Ibidem*, p.173).

Posto no divã, Critilo se revela para Candido um Gonzaga com orgulho ferido e coração palpitante. Devido à qualidade do poema, não poderia ser atribuído a Cláudio que, nessa época, já era um poeta decadente: "Não se pode, sem imprudência, atribuir a um poeta em declínio o poema vibrante, firme, limpidamente escrito que são as *Cartas Chilenas*" (*Ibidem*, p.174).

---

[4] Sobre isso, cf. o primeiro capítulo da dissertação de Mestrado já mencionada (2017, p.15-59).

Nota-se, no entanto, que um dos elementos que Candido elenca como prova em sua análise psicológica sobre o orgulho ferido de Gonzaga é o fato de que "Os versos se concentram no ataque, revelando a tensão, a energia mental com que os elaborou" (Idem, ibidem). Ora, o que se deveria esperar de versos satíricos, se não que se concentrem no ataque dos satirizados? O psicologismo apriorístico – mas declarado, o que é sempre positivo – passa à frente da percepção de que são esses poemas sobretudo *poemas*. Enquanto poesia, são produzidos de acordo com o seu gênero e seus lugares-comuns. De uma sátira não é viável que se espere um posicionamento que não seja o de ataque: *Castigat ridendo mores*.

Esse psicologismo é presente, também, na análise do *corpus* atribuído a todos os poetas coloniais do século XVIII. No caso de Gonzaga, isso fica ainda mais flagrante sobretudo pela hipervalorização do aspecto biográfico de seu relacionamento amoroso com Maria Doroteia Joaquina de Seixas Brandão. Candido explicita a relevância do biografismo para a sua interpretação do *corpus* gonzaguiano:

> "Gonzaga é dos raros poetas brasileiros, e certamente o único entre os árcades, cuja vida amorosa tem algum interesse para a compreensão da obra. Primeiro, porque os seus versos são quase todos a pastora Marília, nome poético da namorada e depois noiva; segundo, porque eles criaram com isto um mito feminino, dos poucos em nossa literatura." (*Ibidem*, p.119).

No entanto, essa ideia de que Marília seria "muito mais viva e presente" (*Idem)* que as outras *personae* femininas do século XVIII parece não se sustentar em sua própria análise, como podemos observar em outras passagens:

> "No entanto, se procurarmos completar esta presença exterior de Dorotéia por um conhecimento mais completo do seu ser, as *Liras* fogem à nossa curiosidade. Entrevemos aqui um ciúme (...) imaginamos ali um leve esnobismo de mocinha fina (...) apenas pressentimos mais longe certa frieza ante os ardores do poeta (...) e mais nada. Na medida em que é objeto de poesia, Dorotéia de Seixas vai-se tornando cada vez mais um tema. Desprende-se da vida cotidiana, mal esboçada, para entrar na farândola rococó, de chapeuzinho de palha, corpete de veludo e cajado florido, num desalinho convencional que estimula a musa anacreôntica do Ouvidor e Procurador dos Ausentes. (...) Dorotéia se desindividualizou para ser absorvida na convenção arcádica: é a pastora Marília, objeto ideal de poesia, sem existência concreta. (...) É uma

> estatueta de porcelana que o poeta envolve na revoada de cupidos, rosas e abelhas" (*Ibidem*, pp.120-121).

Se a diferença entre Marília e as outras pastoras era a complexidade "viva e presente" de sua figuração por Gonzaga, como pode ela não passar de "uma estatueta de porcelana" envolvida "na revoada de cupidos, rosas e abelhas"? Mais adiante, Candido ainda afirma que "sob esta Marília dos poemas podem na verdade ocultar-se pedaços de Lauras, Nizes, Elviras, Ormias, Lidoras e Alfeias" (*Ibidem*, p.121). Se Marília é apenas mais uma pastora convencional, que reúne pedaços de outras pastoras e se despersonaliza, então o que justificaria o interesse pelo aspecto biográfico e pela leitura psicologizante dessa poesia?

A resposta para isso vem no fim de seu texto e evidencia como a leitura de Candido desse *corpus* pressupõe interpretações apriorísticas, e busca apenas maneiras de justificá-las em seu texto. Em um enunciado sem muito destaque no texto, usa de um tom reticente que parece exemplificar o esquema interpretativo que tinha antes de iniciar sua análise:

> "O malogro da carreira universitária, a falta de oportunidade e estímulo para a literatura teriam bloqueado parte das suas aspirações; <u>o encontro de Doroteia e de Cláudio (do amor e da técnica...)</u> abriu novo trilho para ela e a poesia surgiu deste modo, de repente, como veículo para afirmar brilhantemente o seu ser." (Ibidem, p.128).

Doroteia e Cláudio, na leitura que Candido faz sobre a poesia de Gonzaga, aparecem apenas para exemplificar a oposição que, conforme já demonstramos diversas vezes neste capítulo, Candido estabelece apriorística e anacronicamente: a oposição entre razão e sentimento, técnica e espontaneidade, regra e gosto etc. Ler *Marília de Dirceu* em chave biográfica se torna necessário, assim, para justificar a abstração de Cláudio e Doroteia nesses pares opostos e não porque a pastora Marília tenha necessariamente uma complexidade de construção que ultrapasse a de outras pastoras. Esse biografismo de circunstância é um tema recorrente na crítica hegemonicamente produzida no país sobre essa poesia e outras.

Processo análogo é visto na análise feita por Candido da obra de Cláudio Manuel da Costa. Como o crítico propõe que Cláudio foi responsável por "fundar uma literatura

que significasse a incorporação do Brasil à cultura do Ocidente, aclimatando nele, de vez para sempre, as disciplinas mentais que pudessem exprimir a sua realidade" (*Ibidem*, p.107-108), o principal tema de sua análise é a relação de Cláudio com as Minas Gerais e com o estilo de poesia que representa essa "cultura do Ocidente". O método de análise é, novamente, o psicologismo, que busca encontrar em Cláudio todas as contradições de um poeta dividido entre dois mundos e duas tradições, em quem é possível "coexistir com o bairrista mineiro um afetado coimbrão" (*Ibidem*, p.88). Muitas são as passagens em que Candido busca a compreensão desse homem cindido nos poemas de Cláudio. Para efeito de ilustração, basta esta, bastante recorrente na crítica posterior:

> "Se as imagens recorrentes valem alguma coisa para compreender os poetas, esta presença da rocha aponta nele para um anseio profundo de encontrar alicerce, ponto básico de referência, que a impregnação da infância e adolescência o levam a buscar no elemento característico da paisagem natal" (*Idem*).

E, adiante, "Nas *Obras*, há um ciclo de oposição sentimento-rocha, brandura-dureza, em que vem se exprimir, segundo a convenção lírica, a sua sensibilidade profunda" (*Ibidem*, p.89). Por fim, conclui Candido sobre essas oposições:

> "Esta identificação talvez tenha algo a ver com outra constante da sua obra: o relativo dilaceramento interior, causado pelo contraste entre o rústico berço mineiro e a experiência intelectual e social da Metrópole, onde fez os estudos superiores e se tornou escritor. Intelectualmente propenso a esposar as normas estéticas e os temas líricos sugeridos pela Europa, sentia-se não obstante muito preso ao Brasil, cuja realidade devia por vezes fazê-los parecer inadequados, fazendo parecer inadequado ele próprio." (*Ibidem, p*.90)

Se lembrarmos que anteriormente Candido afirmou que Cláudio ensinou esse amor à pátria para Gonzaga, não é absurdo pensar que essa "passagem de tocha" do nativismo de Cláudio para Gonzaga implique, também, uma continuidade metodológica que traça aprioristicamente perfis autorais para em seguida buscar, nos versos, trechos que, lidos de acordo com um psicologismo que se vale desse *a priori*, comprovem a validade do perfil autoral traçado antes do início da análise, em uma perfeita circularidade metodológica que, se por um lado inviabiliza a análise, por outro a produz como evidente e autoexplicativa.

Ironicamente, é no poeta menor dos três que percebemos a maior divergência entre os críticos. Há um consenso – bastante justo, inclusive – de que a poesia atribuída a Alvarenga Peixoto é secundária em relação àquelas produzidas por Gonzaga e Cláudio. Não há, sobretudo, qualquer consenso possível sobre quais seriam os traços mais relevantes dessa poesia. Candido postula que Alvarenga Peixoto representa uma nova geração, que funda uma nova sensibilidade, mais inclinada ao aspecto "sentimental", como já mencionamos. Entretanto, também afirma:

> "Perfeitamente enquadrado na lição arcádica, Alvarenga Peixoto escreve como quem se exercita, aplicando fórmulas com talento mediano e versejando por desfastio. Por isso é mediana a qualidade de quase todos os seus poemas, sendo impossível equipará-lo literariamente – como é uso – aos outros poetas mineiros" (*Ibidem*, p.114).

Esse "como é uso", empregado por Candido, parece reiterar a ideia de que seu posicionamento crítico é totalmente caudatário da crítica oitocentista, pois desde o início do século XX a atenção dada pela crítica à poesia de Alvarenga Peixoto caiu vertiginosamente e já não havia, na década de 1950, quem defendesse essa equiparação entre as obras de Alvarenga, Cláudio e Gonzaga[5].

É curioso que esse veredito de Candido fosse contradito décadas depois como que por acidente por Letícia Malard, que segue de perto os juízos de Candido, mas que parece entender, com Wilton Martins, que Alvarenga Peixoto é sobretudo um poeta barroco :

> "(...) essa aproximação entre ambos os poetas [Alvarenga e Gonzaga] (...) se desfaz quando se comparam suas escritas poéticas propriamente ditas. Gonzaga, adaptado ao cânone literário do tempo – no Brasil e em Portugal – tendia para o maneirismo rococó, ao passo que Alvarenga praticava uma poesia tipicamente barroca" (MALARD, 2002, p.944-945).

A ideia de que Alvarenga apenas aplique fórmulas com talento mediano também entra em contradição com o que Rodrigues Lapa propõe, contemporaneamente a Candido, ao mencionar a "audácia estética" de Alvarenga Peixoto já em sua primeira fase (LAPA,

[5] Sobre a recepção crítica de Alvarenga Peixoto nos séculos XIX e XX, cf. SOUZA, 2017, p.15-59.

2002 [1960], p.902). O que justificaria essas contradições internas nos juízos de críticos que, em todas as outras matérias, concordam inclusive em seus pressupostos?

A resposta para essa questão nos parece ser bastante simples: o radical desinteresse dos críticos pelos poemas de Alvarenga Peixoto faz com que essa poesia não constitua um *corpus* em seus projetos interpretativos. Portanto, os critérios apriorísticos que desenvolvem para justificar suas interpretações não conseguem estabelecer com a poesia atribuída a Alvarenga Peixoto uma relação de perfeita circularidade metodológica, como notamos no caso das obras de Cláudio e Gonzaga. Ironicamente, pela teleologia nacionalista, têm que incluir os poemas de Alvarenga Peixoto em suas análises, pois foi esse poeta um Inconfidente e, enquanto Inconfidente, seria uma figura importante para a história nacional. Sendo também poeta, a sua poesia é vista como intrinsecamente ligada às de Cláudio Manuel da Costa e de Tomás Antônio Gonzaga, o que leva esses autores a dedicar parte de seus esforços interpretativos para demonstrar algumas permanências temáticas entre os poetas, seguidas por apontamentos sobre seu juízo acerca dessa poesia de Alvarenga Peixoto. Não tendo sido tomada como base para a definição dos critérios apriorísticos dessas interpretações, essa poesia não permite a realização completa da circularidade metodológica. É nessa incompletude que Lapa (1960)[6] decide elencar um conjunto de dados sobre as dívidas de Alvarenga Peixoto; Malard (2002) se interessa pela criação de inumeráveis "retóricas" que se sobrepõem, substituem, negam e se esvaziam de sentido umas às outras; Candido (*op.cit.*) decide utilizar o espaço para falar sobre características da Ilustração no cenário luso-brasileiro.

A única coisa sobre a qual esses críticos efetivamente não falam é sobre os poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto. O que nos parece evidência suficiente de que, na interpretação dos outros dois poetas, eles tampouco estão interessados em interpretar seus poemas, mas em comprovar critérios apriorísticos de interpretação da historiografia literária brasileira. É dessa maneira que se constrói, na *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, e na crítica que a adota como referência obrigatória desde meados do século XX, uma interpretação nacionalista teleológica, que adquire sua hegemonia crítica por meio da reprodução acrítica de sua circularidade metodológica alçada ao estatuto de método científico.

---

[6] Sobre uma discussão detida dos pressupostos críticos, biográficos e filológicos do estudo de Manuel Rodrigues Lapa sobre Alvarenga Peixoto, cf. os dois primeiros capítulos de minha dissertação de mestrado *Alvarenga Peixoto e(m) seu tempo* (2017, p.15-104)

Sobre a referência feita acima às inumeráveis "retóricas" que Letícia Malard propõe em sua interpretação da poesia atribuída a Alvarenga Peixoto, trata-se de outra insuficiência de minha argumentação no primeiro capítulo de minha dissertação de mestrado, que agora busco corrigir. Quando escrevi, não abordei o ensaio "Louvações de Alvarenga Peixoto", que a autora escreveu para complementar o prefácio de Manuel Rodrigues Lapa na edição da *Poesia dos Inconfidentes* organizada por Domício Proença Filho pela Nova Aguillar em 1998 e reimpressa em 2002, na parte dedicada à releitura da fortuna crítica dessa poesia; apenas o referi de passagem no segundo capítulo (2017, p. 81). Trata-se de texto sem grande impacto nos estudos dessa poesia e bastante caudatário das interpretações de Antonio Candido já discutidas aqui. Entretanto, discutir a maneira como a autora lida com o conceito de "retórica" nos é particularmente pertinente neste ponto da tese e, por isso, examinaremos alguns dos pressupostos que constituem esse conceito no texto de Malard.

Inicialmente, sobre a oposição eurocêntrica entre Metrópole e Colônia que já referimos na releitura da *Formação da Literatura Brasileira*, cumpre apontar a leitura proposta por ela acerca da ausência de originalidade e individualidade na poesia setecentista – proposta coerente em sua tese central (a da falta de pertinência desses conceitos na leitura desse *corpus*), mas falaciosa em sua justificativa:

> "A Colônia não tinha produção literária significativa para a sua extensão territorial e para o nível de exploração das riquezas empreendida pelos colonizadores. A imprensa era proibida. A cultura era manipulada pelos padres – não mais pelos jesuítas na segunda metade do século XVIII, expulsos que foram em 1759 – e circulava sob suas responsabilidades. Ora, nesse contexto, as poucas expressões literárias emergentes falam mais por uma voz coletiva, pela mímese de textos produzidos por amigos fraternos, pelo espelhamento em modelos europeus, do que por escritas individuais e originais." (MALARD, 2002, p.942-943).

A ideia de que a ausência de originalidade e individualidade dessa poesia seja causada pela situação colonial de sua produção é particularmente problemática por valer-se de dois pressupostos anacrônicos: primeiro, de uma oposição apriorística entre o que é produzido na Colônia e o que é produzido na Metrópole – pressuposição essa que não se justifica, sobretudo quando lembramos que os poetas da Colônia estudavam na Metrópole e produziam grande parte de suas obras lá –; e, em segundo lugar, porque pressupõe aprioristicamente que *originalidade* e *individualidade* sempre foram e serão critérios

presentes na produção de poesia, o que, além de ser anacrônico, produz a Colônia como um lugar bárbaro que, pela ausência de uma vida cultural relevante, não compartilha desses valores universais da civilização.

Esses dois pressupostos servem de base, também, para a sua interpretação sobre o uso da mitologia clássica por esses poetas setecentistas coloniais:

> "Não é inoportuno lembrar que essa mitologia latina nos poetas setecentistas surge filtrada pelo ideário neoclássico e, nesse poema [o *Retrato de Marília*, atribuído a Alvarenga Peixoto], aclimatada à exploração aurífera da Colônia e a foros de modernidade." (*Ibidem*, p.944).

Ora, o pensamento de uma "aclimatação" pressupõe o não-pertencimento a essa tradição letrada europeia, à qual esses poetas muito nitidamente pertenciam. Prova desse pertencimento é o fato de que seus poemas coexistem com outros, de autores que nasceram e viveram na Metrópole, em coletâneas e miscelâneas poéticas sem qualquer tipo de indicação de seu estatuto colonial durante o século XVIII. Além disso, o que seriam esses "foros de modernidade" a que se refere a autora? Ela certamente não o explica, mas podemos deduzir algo a partir de outras passagens de seu texto.

Inicialmente, é oportuno examinar a maneira como a autora lida com o encômio, discordando abertamente da interpretação de Antonio Candido sobre a função social desse gênero apenas para, em seguida, retroceder e conceder que o texto de Candido pode estar pontualmente correto, por lidar com uma exceção à regra. Após especificar que "a literatura encomiástica participa de um sistema de trocas e, por isso, será sempre celebratória, subserviente ou agradecida por obséquios recebidos ou provocadora de favores solicitados" (*Ibidem*, p.499), e citar um trecho em que Candido defende que o uso "que os poetas fizeram do louvor a reis e governantes [servia] para, através dele, chegar à meditação sobre problemas locais, cumprindo assim um dos objetivos da literatura *ilustrada*, em busca da verdade social" (Candido, *apud* Malard, *ibidem*, p.499) a autora afirma:

> "Acredito que os *temas* da poesia áulica, laudatória ou encomiástica, regra geral, não transitam pelo político, nem pelo ético e muito menos pelos interesses sociais do indivíduo enquanto cidadão. Ou, por outra, o trânsito só passa por essas categorias quando é necessário elevar o *ego*

> da personalidade louvada, demonstrando com isso gratidão pelo benefício que causou ou que poderá causar ao poeta, no restrito espaço do privado." (*Ibidem*, p.499-495)

e, em seguida,

> "Cláudio Manuel, citado por Candido como realizador de uma poesia de circunstância buscando no fundo uma verdade social, pode ser exceção a essa regra. A busca dessa verdade não me parece ser encontrada em Alvarenga. Mesmo que se veja na ode ao marquês de Pombal uma ideia dominante no pensamento iluminista, ou seja, a condenação da guerra e a exaltação da ditadura sob o despotismo esclarecido, não se pode esquecer que essa mesma ideia perpassa em poetas como Cláudio e Gonzaga" (*Ibidem*, p.950).

Desses trechos, podemos perceber que aqueles "foros de modernidade", que mencionava anteriormente, parecem ser os mesmos que já apontamos sobre a leitura teleológica da história segundo a qual esses poetas devem negar seu tempo para afirmar algo que ainda não existe e, assim, lançarem as bases para poetas futuros. O problema que a autora tem com o encômio é o fato de ele servir a interesses pessoais dos poetas, segundo sua interpretação. Ironicamente, diz isso no mesmo texto em que pressupõe que a individualidade é um pressuposto universal de centros culturais civilizados. Podemos depreender, então, que a poesia deveria, para a autora, reproduzir a individualidade de seus autores, mas servir a interesses sociais, e não particulares. Esse anacronismo presente em seu texto vai ficar ainda mais evidente na leitura romântica, confusa e totalmente desinformada que a autora faz do conceito de *retórica*, que se reproduz em uma infinidade de "retóricas", como se vê nos trechos abaixo:

> "A celebração da mulher pela beleza, numa escala que vai de rainha a pastoras, não apresenta novidades temático-formais. Sua marca, sem <u>fugir</u> à <u>clicheria barroca</u> do soneto, é a <u>retórica da hipérbole</u>, transformando esse tipo de poesia lírica em poesia de circunstância, tal qual a praticada nas sessões acadêmicas do século XVIII e seus concursos poéticos. Assim, ao lado da *retórica da hipérbole* – condição da poesia laudatória – tem-se a *retórica da competição*, modo de louvar o feminino numa sociedade em que, regra geral, o único destaque possível da mulher se dava por suas qualidades físicas, capazes de despertar amor e admiração." (*Ibidem*, p.945; sublinhados nossos, itálicos da autora).

Ainda que aceitássemos a esquisita expressão como conceito academicamente válido e deixássemos de lado o anacronismo etnocêntrico e preconceituoso da fórmula "clicheria barroca" e o pressuposto de uma teleologia histórica autocentrada da "fuga" a esse barroco; ainda que tudo isso fosse possível, a fórmula "retórica da competição" não teria sentido. A autora, percebendo isso, esforça-se para defini-lo em "quatro pistas":

> "Esta [a "retórica da competição"] <u>percorre uma via de quatro pistas,</u> ou seja: 1. O árcade produz poesia para apresentação e julgamento em academias, em jogos florais, com vistas a ser laureado. 2. Acerta com amigos a composição de poemas com tema e estrutura semelhantes, num jogo divertido. 3. Os amigos têm a mesma mulher (ou mulheres com o mesmo nome), por musas inspiradoras. 4. O poeta transpõe as atividades competitivas para o interior do poema, trabalhando a temática da disputa em diferentes vieses: beleza feminina, dificuldade de escolher um amor entre dois, utilização de mesmos antropônimos" (*Ibidem*, p.946-947; sublinhado nosso).

A ideia de um percurso de quatro vias, por si só esquisita, não se sustenta na análise de Malard, porque pressupõe aprioristicamente dois princípios que se negam: o psicologismo da inspiração e da amizade entre os competidores e a produção coletiva dessa poesia, desindividualizada. Além disso, o que tem a retórica a ver com essa proposta especulativa sobre o fazer poético setecentista?

Ao comentar alguns poemas supostamente escritos por Alvarenga Peixoto no cárcere, a autora reproduz a leitura de Candido sobre a pertinência da leitura biográfica no caso da poesia lírica de Gonzaga, deslocando-a para esse *corpus* de Alvarenga e criando mais algumas de suas retóricas: "Neles o poeta, assumindo sem sombra de dúvida sua personalidade histórica, <u>se despe dos artificialismos árcades e ilustrados</u> e os substitui por uma *retórica religiosa* para cantar o cotidiano doméstico" (*Ibidem*, p.947; sublinhado nosso, itálico da autora). Agora, em vez de fugir da clicheria barroca, o poeta se despe dos artificialismos árcades e ilustrados e os substitui por uma retórica religiosa. Essa ideia da fuga e do despir-se das artificialidades parece ser análoga à negação do corpo e da materialidade em busca de uma valorização da *alma*, ou da *mente* – processo que, como demonstrei na dissertação já mencionada, está presente na base de uma filologia da refundação que entende a materialidade dos escritos que edita como subversões de um

poema ideal, fruto da mente autoral e que melhor expressa as vontades de sua alma (2017, p.90-95). É significativo, nesse caso, que a autora escolha batizar a nova "retórica" que inventa de "religiosa". Mas ela não para por aí.

> "No soneto 'Não me aflige do potro a viva quina' a *retórica mitológica* se combina com a da competição. (...) Finalmente, no soneto 'Eu não lastimo o próximo perigo,' as retóricas anteriores são substituídas pela *retórica do desapreço à vida* se não fossem os elos de sangue (esposa e filhos) e uma perdida amizade (Gonzaga? Cláudio?), na qual o poeta pôs fim ao envolver o amigo em seus depoimentos judiciais, no caso do primeiro, ou pela morte misteriosa, no caso do segundo." (*Ibidem*, p.947-948).

Agora, há mais duas "retóricas", a "mitológica" e a "do desapreço à vida", que a autora mais adiante define como uma retórica "moral": "Na retórica moral do desapreço à vida (...) Alvarenga assume integralmente sua personalidade histórica." (*Ibidem*, p.948). Essas "retóricas" não seriam categorias estanques, mas se "fundiriam" entre si, transmutando-se alquimicamente. "A segunda vertente da poesia de Alvarenga Peixoto é a encomiástica, a poesia laudatória (...). Nesta vertente, a retórica da competição funde-se com a da hipérbole, esta última já de *per si* configuradora do barroco e seus maneirismos." (*Ibidem*, p.948).

A proposta dessa série de "retóricas" é, não sem motivos, feita sem uma referência sequer aos estudos retóricos modernos ou às artes poéticas e retóricas setecentistas. A base da sua argumentação é uma completa ignorância dos preceitos poéticos e retóricos da época. Essa falta de conhecimento se apresenta no texto como confusão dos conceitos e sobretudo pelo excesso de "retóricas", que não cumprem qualquer função na apresentação do leitor à obra atribuída a Alvarenga Peixoto.

Parece-nos que essa crítica teleológica – não apenas a produzida por Malard, mas também a que hegemonicamente circula desde meados do século XX – se valem de alguns elementos de uma *práxis* poético-retórica do século XVIII para que, psicologizando conceitos de retórica e poética, possam seguir reproduzindo os anacronismos da leitura romântica nacionalista dessas letras acriticamente, agora com a aparência de rigor histórico – seja quando Candido discute a simplicidade setecentista a partir da psicologização da poesia de Gonzaga, ou quando Malard propõe a onipresença

da instituição retórica nos escritos atribuídos a Alvarenga Peixoto esvaziando de significado o próprio conceito de *retórica*.

Com isso, creio que se encontram sanadas as principais incompletudes de minha discussão anterior sobre a fortuna crítica dos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto. Passo, agora, ao segundo tema deste capítulo, que é a necessidade de descrever materialmente o que constitui esse *corpus* poético.

Em 2016, quando a Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (FAPESP) me concedeu uma Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE)[7] para que eu fosse a Portugal reeditar os manuscritos atribuídos a Alvarenga Peixoto, pude verificar que a experiência de leitura desses manuscritos era radicalmente diversa daquela que eu tinha tido lendo a edição de Manuel Rodrigues Lapa, feita em 1960. Os textos estão completamente dispersos, encontrando-se em códices de miscelâneas e coleções poéticas manuscritas produzidos nas últimas décadas do século XVIII e primeiras do século XIX, além de também se encontrarem em folhas volantes manuscritas e impressas, e em miscelâneas e coleções poéticas impressas da mesma época e mesmo de meados do século XIX. Acessando as fontes primárias, tornou-se evidente para mim que a ideia de Alvarenga Peixoto como autor de uma obra diminuta, composta pelos 34 poemas conhecidos até então, era ausente no contexto da produção desses poemas. Seus poemas circulavam de maneira oral e/ou escrita sempre marcados pela dispersão, em meio a diversos outros poetas não apenas setecentistas, e nem sempre levavam uma marcação de autoria. Isso me levou a tentar entender essa poesia em relação ao gênero que os poemas encenam, e não em relação a uma poética autoral, que, materialmente, era decerto inviável.

Então, retornei à leitura das três edições feitas por Joaquim Norberto de Souza e Silva (1865), Domingos Carvalho da Silva (1956) e Manuel Rodrigues Lapa (1960) para tentar entender como essas edições produziam materialmente o autor Inácio José de Alvarenga Peixoto que eu não conseguia encontrar em suas fontes materiais. Pude, então, verificar a artificialidade da disposição desses poemas nas edições modernas e, mais do que isso, a naturalização dessa disposição, cujos critérios raramente são discutidos por seus editores. Joaquim Norberto escolhe apresentá-los segundo a atribuição que faz desses poemas a seis subgêneros líricos (sonetos; liras, também chamadas

[7] Trata-se de bolsa referente ao processo FAPESP 15/21975-5, vigente no primeiro semestre de 2016.

"anacreônticas", em sua introdução; odes; cantata; canto genetlíaco; e sextilhas), numerados na tabela que apresentarei adiante de 1 a 6, entre parênteses, respectivamente. No entanto, não há qualquer explicação sobre a posição que cada poema ocupa dentro dessas divisões. Carvalho da Silva, cerca de 90 anos mais tarde, afirma não haver motivos para seguir a disposição de Norberto, por não ser fruto de "sugestão do autor" e propõe "dispor os poemas de modo a que correspondam à ordem cronológica do seu aparecimento, ou pelo menos à ordem cronológica mais provável" (1956, p.16). Infelizmente, não encontrei em seu livro qualquer justificativa razoável para sustentar essa probabilidade cronológica que emprega em sua disposição. Por fim, Rodrigues Lapa também propõe reconstituir a ordem cronológica de produção dos poemas, complementando seu esforço realmente notável de utilização dos "documentos que jazem no pó dos arquivos, sem os quais não se pode fazer história" (1960, p. IX), para reconstruir a biografia de Alvarenga Peixoto.

No entanto, quando passamos a analisar caso a caso, notamos que esses documentos extensamente consultados por Lapa não fornecem elementos suficientes para que o editor possa definir convincentemente as datas de produção dos sonetos, o que leva a uma constante hesitação na confiança de suas datações, perceptível nas notas a diversos poemas: "Traduz, *segundo parece*, a reação do jovem estudante, ao frequentar, com dezessete anos, por 1760, a Universidade de Coimbra"; "Também *parece ser* um exercício poético dos anos de mocidade, feito durante as tarefas escolares"; "O soneto *deverá datar, pouco mais ou menos*, de 1769 a 1770, logo, sete anos antes da aclamação da Rainha"[8] etc.

Quando lemos com alguma desconfiança essas datações propostas por Carvalho e Lapa, a questão que mais se faz presente é: quais são as evidências que justificam esse tipo de decisão editorial? O problema é que os editores raramente explicitam o método utilizado para chegar às suas conclusões. Lapa muitas vezes recorre a leituras biográficas dos sonetos buscando, de maneira detetivesca, "pistas" que permitam identificar quem é essa ou aquela *persona* feminina e, a partir daí, supor em que local e ano o poeta teria produzido o poema. Carvalho utiliza suas interpretações pessoais para ordená-los, sem apresentar argumentos para justificar sua decisão. Disso decorre o fato de que, embora os

[8] Didascálias dos poemas 2 a 4, na edição de Lapa, com grifos meus.

dois editores utilizem o mesmo critério cronológico para ordenar os poemas editados, as disposições propostas por ambos não apresentam coincidências significativas.

Não devemos pressupor, a partir disso, que qualquer tentativa de datação dos textos seja infrutífera. As fontes materiais desses poemas nos permitem muitas vezes localizá-los temporalmente, embora sempre dentro de períodos relativamente longos de tempo. Por exemplo, o *Códice 8.610*, descoberto por Lapa na Biblioteca Nacional de Lisboa, contendo 5 sonetos até então inéditos de Alvarenga Peixoto, apresenta em sua folha de rosto a data de 1786, o que nos dá uma ideia bastante vaga, embora necessariamente factual, de que os poemas tenham sido escritos antes dessa data. O "Sonho Poético" narra uma prosopopeia em que o Pão de Açúcar se transforma em um índio que se ajoelha diante de D. Maria e louva "o nome da Augustíssima Imperante". Como a aclamação de D. Maria como rainha se deu em 1777, podemos ter alguma certeza de que o poema não foi feito antes dessa data. Por fim, o famoso "Canto Genetlíaco" é um poema em louvor ao nascimento de D. José Tomás de Meneses; como esse nascimento ocorreu em 1782, é certo que o poema não foi levado a público antes desse ano, assim como é provável que não tenha sido publicado muitos meses depois do nascimento da criança.

Embora seja perfeitamente viável datar muitos desses poemas com base em critérios desse tipo, cabe apontar que a cronologia está longe de ser o único instrumento para definir a disposição deles em uma edição. Para tratar disso, chamo novamente a atenção à edição de Norberto, para o fato de que existem subconjuntos dentro de cada parte de sua disposição dos poemas. Por exemplo, o segundo e o terceiro poemas são apresentados, na didascália, como tendo D. José I como seu tema; do quarto ao sexto poemas, existem didascálias que os ligam diretamente uns aos outros, como um conjunto de textos dedicados à rainha D. Maria I, inclusive com a presença do dêitico "À *mesma* rainha" (grifo nosso), exigindo que o leitor se recorde ao menos tematicamente dos poemas anteriores; do sétimo ao nono poema, todos se referem ao Marquês de Lavradio, também se valendo do dêitico, como no caso anterior; por fim, o décimo sétimo e o décimo oitavo apresentam o mesmo tema da prisão, mas sem a prescrição feita pelo dêitico, o que confere ao leitor as possibilidades de lê-los independentemente ou em conjunto.

O que isso implica na experiência de leitura dos poemas? Com esse procedimento, Joaquim Norberto cria, dentro de suas divisões genéricas, subconjuntos temáticos.

Quando utiliza o dêitico “mesmo”, ele determina que o leitor deve relacionar tematicamente o texto a que o dêitico se refere com os anteriores, prescrevendo um protocolo de leitura. Essa prática não é nova e o estudo editorial de João Adolfo Hansen e Marcello Moreira sobre a poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra demonstra que a mesma prática tinha lugar na manuscritura colonial. Eles apontam que as didascálias encontradas em códices manuscritos são adicionadas posteriormente aos poemas por letrados que os leem e decidem particularizar o sentido normalmente mais genérico que aqueles poemas satíricos – no caso de Gregório de Matos – veiculam, para aplicá-los a tipos sociais específicos.

> “Já que as didascálias funcionam como protocolos de leituras e dada sua composição posterior à fatura do poema, (...) Quanto mais genérico for o vitupério, mais fundamental será o papel da didascália como unidade paratextual que o particulariza em caso ou evento” (HANSEN e MOREIRA, 2013, p.172).

Portanto, as remissões que notamos em Norberto criam uma série de pequenas “unidades narrativo-poéticas”, que circunscrevem o sentido dos poemas em um apanhado específico de referenciais discursivos, prescrevendo uma leitura como autorizada e, por consequência, desautorizando leituras conflitantes[9].

A utilização desses dois critérios de disposição como auto-evidente nos três editores que se dedicaram ao caso Alvarenga Peixoto antes de mim deve, portanto, tornar claro o quão *não-evidente* é a escolha de qualquer critério de disposição. Abaixo, apresento uma tabela[10] que compara a posição ocupada pelos poemas nas três edições mencionadas, para que se possa perceber observar como as três edições apresentam os poemas de forma totalmente distinta ao leitor.

---

[9] Hansen e Moreira chegam a conclusão análoga no caso Gregório de Matos. Cf. *Op.cit.*, pp. 172-176.

[10] Uma versão mais rudimentar dessa tabela foi apresentada por mim em março de 2017 no III Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP, com apresentação intitulada “O que é uma obra?”. Depois disso, refinei a tabela e acrescentei informações então ausentes, além de alterar a disposição das três edições em suas colunas, com base na recepção daquela apresentação.

Incipit do poema	Norberto (1865)	Carvalho (1956)	Lapa (1960)
“Oh pai da pátria, imitador de Augusto”	1 (1)	1	2
“A América sujeita, Ásia vencida”	2 (1)	4	15
“Do claro Tejo à escura foz do Nilo”	3 (1)	10	17
“Expõe Tereza acerbas mágoas cruas”	4 (1)	15	20
“A paz, a doce mãe das alegrias,”	5 (1)	24[11]	33
“Por mais que os alvos cornos curve a lua”	6 (1)	16	4
“Honradas sombras dos maiores nossos”	7 (1)	11	19
“Se armada a Macedonia ao Indo assoma,”	8 (1)	12	16
“Que mal se mede dos heróis a vida”	9 (1)	13	27
“De meio corpo nu sobre a bigorna”	10 (1)	21	25
“Nas asas do valor em Ácio vinha”	11 (1)	5	1
“Amada filha, é já chegado o dia,”	12 (1)	-	24
“Nem fizera a discórdia o desatino”	13 (1)	7	8
“Eu vi a linda Estela, e namorado”	14 (1)	8	6
“Não cedas, coração, pois nesta empresa”	15 (1)	6	7
“Peitos que o amor da pátria predomina,”	16 (1)	17	22
“Eu não lastimo o próximo perigo”	17 (1)	25	32
“Não me aflige do potro a viva quina;”	18 (1)	23	31
“A mão, que a terra de Nemeu agarra”	19 (1)	9	30
“Entro pelo Uraguai: vejo a cultura”	20 (1)	2	5
“A minha Anarda”	21(2)	14	18[12]
“Bárbara bela,”	22 (2)	22	21

[11] Embora indique ser dedicado à rainha D. Maria I, Carvalho não o edita ao lado dos outros sonetos dedicados à monarca.
[12] Lapa o edita com o *incipit* “Marília bela,”.

“Não os heróis, que o gume ensanguentado”	23 (3)	3	14
“Invisíveis vapores,”	24 (3)	19	29
“Segue dos teus maiores,”	25 (3)	-	26
“Oh, que sonho, oh, que sonho eu tive nesta”	26 (4)	18	28
“Bárbaros filhos destas brenhas duras,”	27 (5)	20	23
“Meninos, eu vou ditar”	28 (6)	-	-
“Tarde Juno zelosa”	-	-	3
“De açucenas e rosas misturadas”	-	-	9
“Chegai, Ninfas, chegai, chegai, pastores”	-	-	10
“Passa-se ũa hora, e passa-se outra hora”	-	-	11
“Depois que dos seus cães e caçadores”	-	-	12
“Ao mundo esconde o Sol seus resplandores,”	-	-	13

Nota-se, com isso, que há poucas coincidências na disposição dessas edições, o que implica dizer que leitores que tiveram acesso aos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto por meio de diferentes edições encontraram diferentes Alvarengas Peixotos em suas leituras. Disso decorre que a manutenção de um discurso homogêneo sobre esses poemas pela crítica literária produzida ao longo dos últimos dois séculos é paradoxal, porque essa homogeneidade interpretativa se baseia em uma heterogeneidade do *corpus* supostamente analisado. O que propus em minha edição foi a reimpressão de todas as fontes primárias – manuscritas e impressas – sem a realização de uma colagem para estabelecer textos genuínos. A colagem que fiz entre essas fontes se deu apenas em notas de rodapé, em que apontava as variações entre os escritos (desde o nível lexical até mesmo variações de pontuação e disposição dos versos na folha manuscrita ou impressa), sem adotar o conceito de *variante* que implica, como pressuposto, a ideia de um texto *original* a partir do qual os outros derivam por erros de copistas ou intervenções espúrias. Como eu apresentava os *fac-símiles* dessas fontes impressas, pareceu redundante, no Mestrado, fazer uma descrição da materialidade dessas fontes primárias.

Nesta tese, entretanto, como a discussão filológica ocupa lugar secundário em relação à interpretação dos poemas, creio ser importante descrever a materialidade desses escritos para que não se perca de vista essa dispersão que constitui o *corpus* atribuído a Alvarenga Peixoto.

As fontes primárias conhecidas dos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto se encontram atualmente dispersas em diversas bibliotecas públicas e privadas no Brasil e em Portugal. No Estado de São Paulo, temos conhecimento de seis poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo. Esses poemas eram desconhecidos pelos pesquisadores até 2017, quando os localizei e publiquei na dissertação de Mestrado já referida. Trata-se de uma coletânea de seis retratos de *personae* femininas – "Retrato de Armânia", "Retrato de Anarda", "Retrato de Josina", "Retrato de Filis", "Retrato de Nise" e "Retrato de Filena" – intitulada "Galaria de Almeno". Ao lado desse título, lê-se a anotação em francês feita pelo mesmo escriba "*autrement dit* Alvarenga", com um acréscimo moderno a lápis "Peixoto". Esses poemas ocupam as dezessete últimas páginas do quinto tomo (sem numeração de páginas) da coletânea *Flores do Parnaso*, e a grafia do manuscrito nos indica tratar-se de códice produzido no século XVIII, embora não haja datação em sua folha de rosto. Como há poemas no terceiro volume dessa coletânea que se referem à morte de Luiz XVI, trata-se de uma coletânea necessariamente produzida na última década do século XVIII.

No Estado do Rio de Janeiro, encontram-se no Arquivo Nacional dois poemas de Alvarenga Peixoto, compilados nos *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*. Trata-se da ode incompleta e autógrafa "Segue dos teus Maiores", anexada como prova de acusação, acompanhada do comentário "Reconheço a Letra retro e Seguro ser do próprio punho do Coronel Inácio José de Alvarenga pelo prefeito (sic) conhecimento que da mesma tenho. Vila Rica, 15 de junho de 1789 José Caetano Cezare Manitti". Essa ode se encontra nos fólios 41, 41v. e 42 do primeiro volume manuscrito dos *Autos*. Também se encontra nos *Autos da Devassa* o soneto "A Paz, a doce Mais das alegrias", anexado como parte do discurso de defesa do réu, em louvor à rainha D. Maria I. Esse soneto está copiado no fólio 15 do nono volume dos *Autos*.

Ainda no Rio de Janeiro, encontra-se na Fundação Biblioteca Nacional o documento *Ms. I-7,16,44*, que compila algumas folhas de sulfite sem numeração que são uma cópia xerox de um manuscrito setecentista que, no entanto, já não existe no arquivo

da biblioteca por razões desconhecidas. Nessa cópia xerox precária, temos dois poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto pela tradição, embora não haja indicação material de autoria nesse escrito: o "Sonho Poético" e a "Ode à D. Maria". O manuscrito que originou essa cópia parece ser composto por folhas volantes que não estavam compiladas em qualquer códice.

Em Lisboa, há diversos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto. Na Biblioteca Nacional, Manuel Rodrigues Lapa localizou no códice *Ms. 8610*, intitulado *Coleção de Sonetos [sérios], que se não acham impressos, extraídos dos manuscritos antigos e modernos*, e datado de 1786, oito sonetos atribuídos a Alvarenga Peixoto. São eles "Por mais que os alvos cornos curve a lua"; "De açucenas e rosas misturadas"; "Chegai, Ninfas, chegai, chegai Pastores"; "Nem fizera a Discórdia o desatino"; "Ó Pai da Pátria, imitador d'Augusto"; "Passa-se hũa hora, e passa-se outra hora"; "Depois que dos seus Cães, e Caçadores"; "Ao mundo esconde o Sol seus resplendores". Esses sonetos estão localizados na página 56 e nas páginas que vão de 313 a 319, respectivamente. Além desse códice, há também na Biblioteca Nacional de Lisboa o *Ms. 7008*, códice em cuja capa lemos *Poesias de Vários Autores Collegidas por Amadeo Guimenio*, com data de 1800. Nesse códice, estão localizados três sonetos atribuídos a Alvarenga Peixoto: "Não me aflige do potro a viva quina"; "A paz, a doce Mais das alegrias"; e "Eu não lastimo o próximo perigo", nas páginas 128, 128v e 129, respectivamente. Na Biblioteca da Ajuda, por fim, há o soneto "Eu vi a linda Estela e namorado" em uma folha volante manuscrita (*Ms. 49-III-54*[54]), sem indicação de autoria.

Na cidade de Coimbra, encontram-se manuscritos atribuídos a Inácio José de Alvarenga Peixoto na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, em três códices diferentes. No *Códice 2814*, sem título ou atribuição do nome de seu compilador, encontra-se o soneto "Eu vi a linda Jonia enamorado", versão do texto presente na folha volante *Ms.49-III-54*[54] da Biblioteca da Ajuda. Esse soneto se encontra à página 89 desse códice, novamente sem indicação de autoria. No *Códice 1521*, que compila dois sonetos por página, encontra-se o soneto "Ó Pai da Pátria imitador de Augusto", iniciando-se na metade da página 190, sem qualquer indicação de autoria. Por fim, no *Códice 1152*, localiza-se a "Ode à D. Maria", ocupando nove páginas (225v-229v), com atribuição de autoria. Nenhum dos códices presentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra tem título em sua folha de rosto ou determinação de quem os tenha compilado.

Em 1998, Francisco Topa localizou na Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora o *Códice 542*, do Fundo Manizola, onde se encontram oito poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto, sendo um deles inédito. Trata-se do "Sonho Poético" (p.89-91), da "Ode à D. Maria"(p.91-96), "Ode ao Marquês de Pombal" (p. 125-129) e dos sonetos "Por mais que os alvos cornos curve a Lua"; "Chia de dia pela rua o carro" (inédito até então); "A paz, a doce mais das alegrias"; "Eu não lastimo o próximo perigo"; e "Não me aflige do potro a viva quina" (p.130-134, respectivamente).

Na cidade do Porto, Manuel Rodrigues Lapa localizou também a "Ode aos trabalhos de Hércules", presente no *Ms. 1189* da Biblioteca Municipal do Porto, entre as páginas 100v e 101. Esse poema era, até então, inédito. A ode traz indicação de autoria ao lado de seu título.

As fontes primárias impressas de Alvarenga Peixoto são as seguintes: o soneto "Entro pelo Uraguai: vejo a cultura", publicado na primeira edição do épico *O Uraguai*, de José Basílio da Gama, em 1769; a folha volante do soneto que o autor escreveu "Na Inauguração da Estátua Equestre Consagrada à Memória D'El Rey Nosso Senhor no Faustíssimo Dia 6 de Junho de 1775"; o retrato de Marília, "Marília Bela,", publicado no sétimo volume da *Miscelânea Curiosa, e Proveitosa, ou Compilação, Tirada das melhores Obras das Nações Estrangeiras; Traduzida, e ordenada por *** C.I*, de 1785, às páginas 328-332; as "Oitavas Feitas em Obséquio do Nascimento do Ilustríssimo Senhor D. José Thomas de Menezes, Filho do Ilustríssimo, e Excelentíssimo Senhor D. Rodrigo José de Menezes, Governando a Capitania de Minas Gerais", publicadas na quarta parte do *Almanak das Musas*, de 1794 (p.139-145) e no *Jornal Poético, ou Coleção das Melhores Composições, em todo o gênero dos mais insignes poetas portugueses, tanto impressas, como inéditas, oferecidas aos Amantes da Nação por Desidério Marques Leão, Livreiro ao Calhariz*, de 1812 (p.128-134); o soneto "Eu não lastimo o próximo perigo" (p.71) e a lira "Bárbara bela" (p.146-147), publicados na *Miscelânea Poética* de Elias Matos em 1853.

Além dessas fontes primárias, o *Parnaso Brasileiro*, feito pelo Cônego Januário da Cunha Barbosa, compila 19 poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto (13 sonetos, 2 odes, o "Sonho Poético", um retrato, o "Canto Genetlíaco" e as sextilhas "Conselhos de Alvarenga Peixoto a seus filhos") durante os anos de 1829 e 1832. Algumas décadas depois, Joaquim Norberto de Sousa Silva editou a obra atribuída a Alvarenga Peixoto pela primeira vez em um códice autoral, compilando 27 poemas de Alvarenga Peixoto e as

sextilhas, que atribui a Dona Bárbara Heliodora, esposa do poeta. Essa edição seria reproduzida com algumas alterações por Domingos Carvalho da Silva quase um século depois, em 1956. Quatro anos depois, Manuel Rodrigues Lapa publicou seu *Vida e Obra de Alvarenga Peixoto*, editando 33 poemas atribuídos ao poeta – sem as sextilhas já mencionadas. Em 1998, Francisco Topa descobriu o manuscrito de Évora e o divulgou por meio de artigos e capítulos de livro. Finalmente, em 2017, apresentei a reedição dessa obra completa com 41 poemas – os 34 já editados por Lapa e Topa acompanhados dos seis inéditos localizados por mim na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin da USP e das sextilhas atribuídas à Dona Bárbara Heliodora – na dissertação de mestrado já mencionada, que está sendo adaptada para o formato de livro e tem publicação prevista para 2020.

Como se observa por meio dessa descrição, o *corpus* atribuído a Alvarenga Peixoto encontra-se extremamente disperso nos arquivos brasileiros e lusitanos, e parece ser caracterizado por um perene estado de devir. A completude dessa obra é sempre parcial e ninguém sabe dizer ao certo se há mais poemas perdidos em arquivos e, caso haja, quão numerosos são. É a partir desse lugar de incompletude e incerteza que seguimos em nossa tese. Para interpretar uma obra tão dispersa, qualquer solução que se queira totalizante carregará um anacronismo apriorístico que é intrínseco, nesse caso, à ideia de completude. Como o único critério que se evidencia ordenar explicitamente alguns desses códices é o gênero, propomos que nossa interpretação também proponha ler esses poemas a partir do gênero no qual foram produzidos. Por conta disso, parece-nos pertinente que se pense essa totalidade precária da obra atribuída hoje a Alvarenga Peixoto a partir de uma bipartição: os poemas encomiásticos e os poemas líricos. Sem querer totalizar a interpretação desses textos, buscaremos demonstrar, nos capítulos que se seguem, como esses poemas dialogam diretamente com as doutrinas poético-retóricas em circulação no século XVIII luso-brasileiro. Tornar-se-ia redundante, portanto, analisar individualmente cada um dos 41 poemas que constituem esse *corpus*. Assim, propomos que, como exemplar mais bem acabado de seus poemas encomiásticos, adotemos o "Canto Genetlíaco" como base para a análise de seus encômios, cotejando-o pontualmente com algumas de suas outras produções nesse mesmo gênero. Como seu *corpus* lírico produzido em sonetos já foi consideravelmente discutido pela crítica, propomos que a análise de seus poemas líricos seja centrada nos sete retratos, dentre os

quais seis foram encontrados há apenas dois anos e, portanto, não têm qualquer fortuna crítica.

Pretendemos, com isso, propor a viabilidade de uma leitura desse *corpus* a partir das doutrinas retórico-poéticas setecentistas, abandonando os critérios psicologizantes e teleológicos que fundamentaram a totalidade de sua fortuna crítica até este ponto. Para tanto, propomos no próximo capítulo, antes de seguir para as análises interpretativas, uma breve explicação do que entendemos serem as questões mais ativamente discutidas nos meios letrados lusitanos na segunda metade do século XVIII. Partiremos dos escritos de Luís Antônio Verney – sobretudo seu *Verdadeiro Metodo de Estudar, para Ser util à Republica, e à Igreja: Proporcionado ao estilo, e necesidade de Portugal. Exposto Em varias cartas, escritas polo R.P.*** Barbadinho da Congregasam de Italia, ao R.P.*** Doutor na Universidade de Coimbra*, publicado em Valença, em 1746, e de Candido Lusitano, sobretudo sua *Arte Poetica, ou Regras da Verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juizo critico*, de 1759, para discutirmos os principais elementos que constituíam a discussão da reforma das letras portuguesas desde meados do século XVIII. Também buscaremos indicar como a poesia atribuída a Alvarenga Peixoto dialoga com essa discussão dos letrados de sua época.

Capítulo 2 – *Et in Arcadia ego quoque*

2.1 – Em busca da ideia de Arcádia

Para que tentemos compreender a poética árcade setecentista, cumpre primeiramente entender o adjetivo que a qualifica e a distingue, segundo é costume na historiografia literária produzida desde o século XIX no Brasil, das produções que a antecedem, ditas "barrocas", e que a sucedem, românticas, em uma interpretação também romântica do tempo histórico. João Adolfo Hansen e Marcello Moreira especificam o fundamento kantiano-hegeliano da definição de tempo histórico dessa interpretação

> "[...] como o contínuo evolutivo de unidades idealistas sucessivas e irreversíveis que homogeneízam os produtos das múltiplas artes que ocorrem no interior de cada uma delas, tornando-os mais facilmente inteligíveis, de maneira dedutiva, mas simplificando e desistoricizando-os por sobredeterminação e pela análise circular que lhes impõem" (2013, p.33)

Por outras palavras, cumpre entender o que há de árcade na poética dessa secção do tempo que a crítica literária costumeiramente chama de "Arcadismo" que, no Brasil, está convencionalmente posto entre a publicação das *Obras* de Cláudio Manuel da Costa, em 1768, e a de *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães, em 1836, ocupando 54 anos do final da história da chamada "literatura colonial" e os primeiros 14 das nacionais.

Como costuma ocorrer com a maior parte dos assuntos referentes às letras setecentistas, definir o conceito de Arcádia não é tarefa simples. No limite, é tarefa impraticável, por ser um tema em disputa desde pelo menos o século V a.C. Guiar-nos-emos nessa disputa sobre o significado dessa região simultaneamente geográfica e mítica pela exposição de François Hartog (2014, p.174-195), recorrendo também às fontes primárias referidas por ele para que possamos adequar a discussão ao nosso tema imediato, que é a poética setecentista luso-brasileira e, sobretudo, sua relação com o *corpus* poético atribuído a Inácio José de Alvarenga Peixoto. Hartog propõe que "No coração do Peloponeso, montanhosa e desolada, a Arcádia é, para os gregos, antes de tudo, uma terra muito antiga, um mundo anterior ao mundo" (*Ibidem*, p.175). Os arcádios,

homens e mulheres que viviam nessa região, eram classificados como autóctones que nunca haviam deixado sua terra natal, assim como os cinúrios, seus vizinhos, diferentemente dos outros cinco povos que também habitavam a região do Peloponeso – os aqueus, os dórios, os etólios, os dríopes e os lêmnios – que teriam migrado de outras regiões. Quem nos dá essa informação é Heródoto, no septuagésimo terceiro capítulo do oitavo livro de suas *Histórias*:

> "Sete povos habitam o Peloponeso. Dois deles, os arcádios e os cinúrios, são povos autóctones, e vivem ainda hoje no território onde sempre viveram. Um desses povos – os aqueus –, embora nunca tenha abandonado o Peloponeso, saiu de seu território originário e habita atualmente o território de outros povos. Quatro dos sete povos restantes emigraram de suas terras de origem para o Peloponeso: os dórios, os etólios, os dríopes e os lêmnios" (HERÓDOTO, 1988, p.428).

Essa forte ligação dos arcádios à terra que sempre habitaram faz com que sejam vistos como anteriores à invenção do mundo e ao surgimento dos deuses, sendo "Homens da noite negra, antes do aparecimento do mundo, da partilha entre dia e noite, próximos dos gigantes e anteriores à ordem de Zeus"; em outras palavras, os arcádios "precedem o próprio tempo" (HARTOG, *op.cit.*, p.175). Isso porque, na Grécia, a marcação do tempo era feita por meio do movimento da Lua, e os árcades teriam surgido ainda antes dela, como lemos em Apolônio de Rodes, no quarto livro de suas *Argonáuticas*:

> "Inda dos Danáos na sagrada Gente
> Ninguem fallar ouvira, inda de todos
> Os Apidaneos Povos tão somente
> Existiam, os Arcades, que é fama
> Que, antes de Lua haver, pelas montanhas[1]
> Se nutriam de Glande; (...)" (RHODIO, 1852, p.200)[2].

---

[1] Neste ponto, o tradutor cita Estácio, poeta romano do primeiro século da era cristã, "*Arcades Astris, Luna que Priores*", sem referir a origem do verso. Esse verso se encontra no quarto canto da Thebaida, v.275, onde lemos: "*Arcades huic veteres antris lunaque priores*". Agradeço a Leonardo Zuccaro por me ajudar a localizar o verso. Em tradução livre, posso propor o trecho citado por Costa e Silva como "Os Árcades, anteriores à Lua e às Estrelas". Apesar de evidente, vale ressaltar que com essa nota o tradutor não propõe que Apolônio de Rodes retoma Estácio, já que isso seria historicamente inviável, tendo Apolônio morrido mais de dois séculos antes do nascimento de Estácio. Trata-se de referência que serve apenas para demonstrar que essa ideia era muito difundida no mundo antigo.

[2] Trata-se de uma tradução portuguesa feita direto do grego por José Maria da Costa e Silva, com a qual tivemos contato a partir do texto de José Ribeiro Ferreira, "Uma tradução portuguesa dos

A terra à qual se ligam, entretanto, não é fértil ou amena, mas árida e sem interesse para outros povos. Tucídides, ao descrever as origens dos povos que formariam posteriormente o que ele conhecia por Hélade em fins do século V a.C., aponta que os povos que inicialmente ocupavam tais regiões colhiam os frutos da terra sem cultivá-la, seja por desconhecimento das técnicas para isso, seja por medo de saques de outros povos. Há apenas duas exceções apontadas pelo historiógrafo, as regiões da Arcádia (no Peloponeso) e a Ática.

> "E sempre as melhores terras eram mais sujeitas a tais mudanças de habitantes – as regiões atualmente chamadas Tessália e Beócia, a maior parte do Peloponeso exceto a Arcádia, e as áreas mais férteis do resto da Hélade. Os recursos mais consideráveis que se acumularam em algumas regiões em decorrência da fertilidade de suas terras ocasionaram divergências internas que as arruinaram, e ao mesmo tempo as tornaram mais expostas à cobiça de tribos alienígenas [*αλλοφύλως*, "estrangeiras", no contexto]. A Ática, sem dúvida, esteve livre de disputas locais, graças à aridez de seu solo, e portanto foi habitada sempre pela mesma gente desde épocas remotas" (TUCÍDIDES, 1987, p.1. Comentário nosso entre colchetes, para solucionar problema de tradução).

Embora tenham esse passado similar, segundo a visão de Tucídides, a Ática e a Arcádia tiveram desenvolvimentos muito distintos. A aridez da Ática permitiu que Atenas se constituísse como uma *pólis* próspera desde muito cedo – antes mesmo que qualquer outra parte da Hélade (*Ibidem*, p.3) – tornando-se lugar onde os exilados ilustres de outras regiões buscavam refúgio, aumentando sua população a ponto de precisar estabelecer colônias na Jônia.

> "(...)os homens mais influentes de outras regiões da Hélade, quando expulsos de suas cidades em decorrência de guerra ou sedição, refugiavam-se em Atenas, comunidade firmemente estabelecida, e, adotando a cidadania ateniense, desde os tempos mais recuados fizeram a cidade cada vez maior em termos de habitantes; tanto foi assim que a Ática se tornou insuficiente para abrigá-los e, portanto, muitos tiveram

---

Argonautas de Apolónio de Rodes". Cf. FERREIRA, J.R. "Uma tradução portuguesa dos *Argonautas* de Apolónio de Rodes". *Humanitas*, n.25-26, 1973-1974, Coimbra, p.185-216.

> eventualmente de ser mandados de lá para colônias até a Iônia" (*Ibidem*, p.3).

A aridez da Arcádia, por sua vez, não se transformou em força para a *pólis*, mas serviu apenas "para ressaltar sua falta de recursos e seu isolamento. Permaneceram descartados, encerrados em suas montanhas e no tempo *frio* da estagnação" (HARTOG, *op.cit.*, p.175).

Os habitantes dessa terra descenderiam de Pelasgo, que Pausânias propõe ter sido gerado pela própria terra – "como um deus na alta copa das montanhas, a Terra negra engendrou, para que aí houvesse raça de mortais" (*apud.* Hartog, *Ibidem*, p.176) –, seguindo a lição de Hesíodo, que o Pseudo-Apolodoro menciona na primeira secção do oitavo capítulo do terceiro livro de sua *Biblioteca*: "Retornemos agora a Pelasgo, que Acustilau diz que foi filho de Zeus e Níobe, como supomos, mas Hesíodo declara ser ele filho da terra"[3].

Hartog indica que Pelasgo seria também, de acordo com o mito, um ancestral civilizador, que teria inventado a choupana, as roupas feitas de pele de cabra e teria alçado seus súditos a *balanephágoi*, ou seja, a "comedores de glandes", deixando seu estágio puramente herbívoro para trás (*Op.cit.*, p.176). É bastante comum encontrarmos nas letras antigas a referência aos arcádios como "comedores de glande", como se nota no trecho já citado de Apolônio de Rhodes, em que se diz que eles "se nutrem de glandes", mas também no fragmento muito mais antigo de Alceu de Mitilene, poeta que viveu entre os séculos VII e VI a. C., onde se lê "Os Árcades eram comedores de glande"[4].

---

[3] Tradução indireta feita por nós a partir da tradução de Sir James George Frazer – APOLLODORUS. *The Library*, with an English Translation by Sir James George Frazer. Cambridge: Harvard University Press, 1921 –, onde lemos "Let us now return to Pelasgus, who, Acusilaus says, was a son of Zeus and Niobe, as we have supposed, but Hesiod declares him to have been a son of the soil". Disponível em http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Apollod.%203.8.1&lang=original, Acessado em 03/05/2018. O texto grego indica "ἐπανάγωμεν δὲ νῦν πάλιν ἐπὶ τὸν Πελασγόν, ὃν Ἀκουσίλαος μὲν Διὸς λέγει καὶ Νιόβης, καθάπερ ὑπέθεμεν, Ἡσίοδος δὲ αὐτόχθονα".

[4] Trata-se do fragmento 91 da edição de Theodor Bergk, onde lemos "Ἄρκαδες ἔσσαν βαλανηφάγοι" (BERGK, 1843, p.590). O texto em português é tradução que foi gentilmente cedida a esta tese por Rafael Brunhara, a quem agradeço muito. Leonardo Zuccaro havia, anteriormente, me ajudado a localizar esse fragmento também na edição da Belles Lettres, onde é apresentado como Fr. 401L, com texto um pouco diferente "τριβώλετερ - οὐ γὰρ Ἀρκάδεσσι

Insistimos no comentário sobre a mudança da alimentação que o costume poético antigo aponta nos habitantes da região da Arcádia porque ela é também um índice de sua rusticidade e do seu isolamento em relação aos outros gregos. São as glandes representativas "para a antropologia grega, [de] um regime alimentar, um modo de vida, um estágio social e político anteriores à invenção dos 'frutos de Deméter'" (HARTOG, *op.cit.*, p.176). Na concepção antiga da existência das cinco idades ou cinco raças – a de Ouro; a de Prata; a de Bronze; a dos Heróis; e a de Ferro (HESÍODO, 2008, p.28-33) –, ao fim da primeira idade, quando

> "(...) os próprios carvalhos davam mel, e ovelhas traziam seus
> úberes cheios de leite livremente aos tranquilos pastores.
> Não havia exército, ódio não havia, nem guerras, nem
> o ferreiro tinha forjado a espada com sua arte cruel."
> (TIBULO *apud*. PRADO, 1990, p.190).

segue-se a passagem para o tempo "do trigo moído", marcado justamente pelo fato de os homens não mais poderem viver apenas consumindo o que a natureza lhes dava, mas terem que trabalhar ativamente a terra para dela extraírem seus alimentos. A Arcádia, ao permanecer no imaginário antigo como lugar dos homens comedores de glande, também é colocada em um estágio anterior de civilização, cuja conotação majoritariamente negativa seria mudada apenas com a poesia bucólica de Virgílio.

Região anterior ao tempo, a Arcádia era, também, terra onde todas as fronteiras se moviam com grande facilidade. "Ela é testemunha de um mundo anterior às grandes partilhas, em que as fronteiras eram ainda incertas e instáveis" (HARTOG, *op.cit.*, p.177). Inclusive as fronteiras entre homens, deuses e animais são instáveis nessa região. Licaão, filho de Pelasgo, ao se tornar rei da Arcádia, oferece como sacrifício a Zeus Liceano (que o próprio Licaão teria assim nomeado a partir de seu próprio nome) um recém-nascido humano. Simultaneamente, em Athenas, o rei Cécrops teria decidido não derramar sangue de nenhuma criatura a Zeus, queimando em vez disso alguns bolos – produzidos pelo trigo plantado e moído na Ática, ausente nas regiões dos árcades comedores de glandes – em louvor ao deus. Zeus Liceano, ofendido com a morte do recém-nascido, transforma Licaão em um lobo, como castigo. Longe de ser apenas uma anedota, essa passagem mítica é particularmente pertinente à nossa argumentação com a defesa que Pausânias

---

λώβα", e traduzido como "dévasteur de macres – car ce n'est pas pour les Arcadiens outrageant" ["devorador de glandes – pois isso não é para os arcádios ultrajante", em tradução indireta livre].

faz, no oitavo livro de sua *Descrição da Grécia*, sobre a verossimilhança desse mito. Pausânias afirma crer nesse mito, e propõe que na época de Licaão, os homens ainda não se haviam corrompido e, devido à sua justiça e piedade, tinham com os deuses relação próxima de hospitalidade. Por conta disso, era comum que os deuses honrassem diretamente aqueles homens quando eram merecedores e, também, fizessem com que lhes sentissem a ira quando eram maus. Os próprios deuses muitas vezes nasciam homens, segundo o autor, como demonstram os mitos de Héracles e Anfiarau. Isso não seria mais possível em seu tempo porque "como o mal se desenvolveu ao mais alto ponto, devorando a terra inteira e todas as cidades, nenhum deus nasce mais de um homem, a não ser em palavras e para galantarias de poder" [5] (PAUSÂNIAS, 2002, livro VIII, p.17).

Entre o segundo e o terceiro séculos da era cristã, Filóstrato, o ateniense, relata, no sétimo capítulo do oitavo livro da sua *Vida de Apolônio*, que Apolônio de Tiana "comparece, em Roma, diante de Domiciano, (...) acusado, entre outros crimes, de haver degolado uma criança arcádia e de ter mergulhado suas mãos no sangue, suplicando aos deuses que lhe revelassem a verdade" (HARTOG, *op.cit.*, p.178). Em sua defesa contra essa acusação específica, lemos no discurso que Filóstrato atribui a Apolônio de Tiana:

> "Foi feito na acusação, imperador, um lamento por um menino arcádio: que foi despedaçado por mim à noite – se dizem que em sonhos, não sei – e que esse menino era de pais nobres e, sobre sua beleza, tão belo quanto podem ser os arcádios em sua aspereza. Dizem que, ainda quando me suplicava e se lamentava, o degolei e que, enquanto banhava minhas mãos no sangue desse menino, pedi aos deuses que me revelassem a verdade. (...)
> (...) que benefício teria me trazido essa sabedoria que me atribuem as murmurações que foi da Arcádia o degolado? Pois os arcádios não são os mais sábios dos gregos para que mostrem algo mais que qualquer outro homem nas declarações de suas entranhas. De fato, são os mais ignorantes dos homens e parecidos aos porcos, entre outras coisas, porque comem glandes"[6] (FILÓSTRATO, 1992, p.486-488).

---

[5] Tradução livre do francês "*Mais de mon temps, comme le mal s'est développé au plus haut point, dévorant la terre entière et toutes les cités, aucun dieu n'est plus né d'un homme, sinon en paroles et par flatterie envers le pouvoir*".

[6] Tradução livre indireta a partir da tradução para o espanhol feita por Alberto Bernabé Pajares para o Editorial Gredos: "*Se ha entonado en la acusación, emperador, un treno por un niño arcadio: que fue despedazado por mí de noche – si dice que en sueños, no lo sé – y que era de padres nobles ese niño, y en cuanto a su belleza, todo lo hermoso que pueden ser los arcadios en sua dustez. Dicen que, aun cuando me suplicaba y se lamentaba, lo degollé, y que, mientras*

Hartog propõe que essa acusação feita a Apolônio de Tiana seria ainda um eco da história de Licaão e dos outros mitos segundos os quais os arcádios, escondidos, fariam sacrifícios humanos aos deuses. Esses mitos corriam ainda em Roma, mesmo após Virgílio ter reinventado a Arcádia por meio de sua poesia bucólica, como comentaremos mais adiante. Na defesa de Apolônio de Tiana, nota-se mais uma vez a afirmação de serem os arcádios devoradores de glandes e a sua rusticidade é apontada como uma invectiva pelo sofista: se quisesse cometer a barbaridade de um sacrifício humano para poder adivinhar o futuro nas vísceras de uma criança, por que creriam que as vísceras de um arcádio seriam melhores que as de qualquer outro povo, sendo os arcádios brutos e ásperos como porcos até mesmo em sua alimentação?

Brutos, ásperos e selvagens, os arcádios são retratados como um outro pelos gregos, ao mesmo tempo em que são vistos como os mais antigos habitantes da Hélade. "Donde decorre que, se para o resto dos gregos os arcádios são ao mesmo tempo gregos e outros, os próprios arcádios se veem como gregos da melhor espécie, tendo eles próprios, no norte da região, seus próprios outros ou selvagens, os cinétios" (Hartog, *op.cit.*, p.181). Para compreender o que os distingue, é pertinente que se recorra a Políbio, historiógrafo grego do século II a. C. que nasceu em Megalópolis, na região da Arcádia. O retrato que faz do *éthos* dos arcádios é bastante diverso do que encontramos nos demais autores aqui citados:

> "O conjunto dos povos da Arcádia goza de certa fama de virtude entre todos os gregos não apenas por sua humanidade e pela hospitalidade de seus usos e costumes, mas sobretudo por seu respeito diante do divino. Por isso vale a pena investigar um pouco a selvageria dos cinétios, e como, sendo inegável que eram arcádios, naquela ocasião a sua ferocidade e perfídia ultrapassaram em muito a dos demais gregos"[7] (POLÍBIO, 1981, p.440)

---

bañaba mis manos en la sangre de ese niño, me encomendé a los dioses para que me revelaran la verdad. (...)
(...) ¿qué beneficio reportaría a esa sabiduría que me atribuyen las murmuraciones el que fuera de Arcadia el degollado? Pues los arcadios no son los más sabios de los griegos para que muestren algo más que cualquier otro hombre en las declaraciones de sus entrañas. Más bien son los más palurdos de los hombres y parecidos a los cerdos, entre otras cosas, en que comen bellotas".

[7] Tradução indireta livre da tradução que Manuel Balasch Recort fez ao espanhol, onde lemos: "*El conjunto de los pueblos de la Arcadia goza de cierta fama de virtud entre todos los griegos no sólo por su humanitarismo y la hospitalidad de sus usos y costumbres, sino ante todo por su*

Políbio propõe que os arcádios conseguiram superar a bruteza de seu clima e de seu espírito por meio de uma instituição civilizatória: a música. Os cinétios, por sua vez, menosprezaram essa instituição e, por isso, tornaram-se novamente selvagens. Neste ponto, compensa transcrever a defesa e a descrição que o historiógrafo arcádio faz da presença da música como principal elemento controlador da selvageria de seu próprio povo:

> "Eu creio que foi porque os cinétios foram os primeiros e os únicos arcádios que abandonaram algo que os antigos haviam instituído de maneira admirável e muito adequado por sua própria natureza a todos os que habitam a Arcádia: a todos os homens é útil praticar a música, isto é, a verdadeira música, mas para os arcádios isso é imprescindível. (...)
>
> É coisa reconhecida e notória que quase apenas entre os arcádios a lei força as crianças a acostumarem-se já desde sua primeira infância a entoar hinos e peãs com as quais cada um, segundo os costumes ancestrais, glorifica aos deuses e heróis do país. Posteriormente aprendem os ares de Filoxeno e de Timóteo, e dançam nos teatros todos os anos, nas Dionisíacas, com grande emulação, acompanhados por flautistas profissionais, os meninos em competições infantis e os jovens nas chamadas varonis.
>
> E igualmente durante toda sua vida, quando organizam banquetes, pouco chamam cantores estrangeiros; chamam-se mais entre si, e impõem a cada um que cante quando lhe corresponda a vez. Não sentem vergonha de confessar sua ignorância se se trata de outros conhecimentos, mas não podem negar-se a entoar uma canção, posto que todos as aprenderam por obrigação; não podem tampouco reconhecer que as conhecem, mas negar-se a executá-las: é entre eles uma coisa humilhante. Os jovens se exercitam em marchas militares ao som da flauta, em boa ordem, e praticam as danças para oferecer um espetáculo aos seus concidadãos todos os anos no teatro, sob iniciativa do Estado, que custeia os gastos.
>
> Creio os antigos introduziram esses costumes não como um luxo ou algo supérfluo, mas porque viam que cada um trabalhava por sua própria conta, e que a vida lhes era dura e difícil; consideraram também a austeridade dos costumes que decorriam da pobreza do meio e da tristeza quase geral da região circundante, características a que todos os homens acabamos por assimilar à nossa natureza. (...) Os antigos arcádios queriam suavizar e moderar a dureza e a severidade da natureza e por isso introduziram a arte musical, e também

---

respeto ante lo divino Por esto merece la pena investigar un poco el salvajismo de los cinetenses y cómo, siendo innegable que eran arcadios, en aquella ocasión su ferocidad y su perfidia sobrepasaron en mucho a las de los demás griegos".

> estabeleceram que a maioria das assembleias e sacrifícios fossem comuns, sem diferenças para homens e mulheres, e instituíram também coros de donzelas e de rapazes. Idealizaram tudo isso, em suma, com o interesse de amansar e adoçar pela instituição de alguns costumes a rudeza de seu espírito. Os cinétios menosprezaram isso finalmente quando, na verdade, necessitavam ao máximo dessa ajuda, posto que têm o clima e o relevo piores de toda a Arcádia. Também, movidos por ofensas e por invejas mútuas, acabaram por se converter em tão selvagens que em nenhuma das outras cidades gregas houve impiedades maiores nem mais contínuas que nas suas."[8] (*Ibidem*, p.440-443)

---

[8] Tradução indireta livre da tradução espanhola já citada: "*Yo creo que fue porque los cinetenses fueron los primeros, y los únicos arcadios, que abandonaron algo que los antiguos habían instituido de manera admirable y muy adecuado por su propia naturaleza a todos los que habitan la Arcadia: a todos los hombres les es útil practicar la música, esto es, la verdadera música, pero a los arcadios les es imprescindible. (...)*

Es cosa reconocida y notoria que casi sólo entre los arcadios la ley fuerza a los niños a acostumbrarse ya desde su primera infancia a entonar himnos y peanes con los cuales cada uno, según costumbres ancestrales, glorifica a los dioses y héroes del país. Posteriormente aprenden los aires de Filóxeno y de Timoteo, y danzan en los teatros cada año, en las Dionisíacas, con gran emulación, acompañados por flautistas profesionales, los niños en competiciones infantiles y los jóvenes en las llamadas varoniles.

E igualmente durante toda su vida, cuando organizan banquetes, llaman poco a cantores extranjeros; se llaman más entre sí, e imponen a cada uno que cante cuando le corresponda. No sienten vergüenza de confesar su ignorancia si se trata de otros conocimientos, pero no pueden negarse a entonar una canción, puesto que todos las aprendieron por obligación; no pueden tampoco reconocer que las saben, pero negarse a ejecutarlas: es entre ellos una cosa humillante. Los jóvenes se ejercitan en marchas militares al son de la flauta, en buen orden, y se entrenan en las danzas para ofrecer un espectáculo a sus conciudadanos todos los años en el teatro, a iniciativa del estado, que sufraga los gastos.

Creo que los antiguos introdujeron estas costumbres no como un lujo o como algo superfluo, sino porque veían que cada uno trabajaba por su cuenta, y que la vida se les hacía dura y difícil; consideraron además la austeridad de costumbres que les ha tocado como consecuencia de la pobreza del medio y de la tristeza casi general de la región circundante, características a las que todos los hombres hemos acabado por asimilar nuestra naturaleza. (...) Los antiguos arcadios querían suavizar y templar la dureza y la severidad de la naturaleza, y por ello introdujeron el arte musical, y además establecieron que la mayoría de las asambleas y sacrificios fueran comunes, sin diferencias para hombres y mujeres, e instituyeron también coros de doncellas y de muchachos. Lo idearon todo, en suma, con el interés de amansar y de dulcificar por la institución de unas costumbres la rudeza de su espíritu. Los cinetenses menospreciaron esto finalmente cuando en verdad necesitaban al máximo de esta ayuda, puesto que tienen el clima y el relieve peores de toda la Arcadia. Además, impulsados por ofensas y por envidias mutuas, acabaron por convertirse en tan salvajes que en ninguna de las ciudades griega hubo impiedades mayores ni más continuas."

Com isso, Políbio institui o lugar-comum que seria muitíssimo retomado por toda a poesia bucólica não apenas antiga, mas praticada até o século XX: o da relação indissociável entre a música e a Arcádia. Enquanto fator de civilização, a música tem um papel oficial nesse ambiente e é útil aos povos que ali habitam. Sua utilidade decorre justamente do deleite que causa, adoçando e amenizando as rudezas do povo arcádio. É pertinente também que se apontem os diferentes estágios do processo dos cidadãos da Arcádia ao aprender a música: primeiro, cantam hinos e peãs, canções líricas de louvor aos deuses e heróis – embora os peãs originalmente fossem dedicados exclusivamente ao louvor de Apolo, com o tempo se observa o surgimento de peãs em homenagem às mais variadas entidades; depois, aprendem a cantar como Filoxeno[9] e Timóteo, que Aristóteles indica, no segundo capítulo de sua *Poética*, serem autores de ditirambos – "E a mesma diversidade [do objeto da imitação] se encontra nos ditirambos e nos nomos, como o mostram [Ar]gas, Timóteo e Filóxeno, nos *Ciclopes*" (ARISTÓTELES, 1986, p.105) –; então, as crianças aprendem a dançar nos teatros e nas dionisíacas[10]; por fim, há a presença da música em situações simposiásticas e militares, que fazem parte da vida dos homens arcádios. Essa exposição de Políbio demonstra como o ensino de música e a sua presença na vida dos povos que habitavam a Arcádia era bastante regrada por uma divisão de gêneros, sendo cada um desses gêneros adequados para determinada idade ou ocasião de performance.

A Arcádia, mais do que uma região geográfica da Grécia, é também a ponte entre o mundo grego e o romano. "Foi da cidade de Palântio, segundo Dionísio de Halicarnasso, que alguns arcádios, conduzidos por Evandro, emigraram para a Itália, sessenta anos antes

---

[9] Pausânias indica que Filoxeno teria vivido na corte de Dionísio, tirano da Sicília (PAUSÂNIAS, *op.cit.*, livro I, p.89). Plutarco, em sua *A Fortuna ou A Virtude de Alexandre*, conta que Filoxeno foi preso por Dionísio porque "encarregado de corrigir uma tragédia sua [i.e. de Dionísio], a riscou imediatamente por inteiro, do início ao fim" (PLUTARCO, 2018, p.625) [na versão italiana de Lucia Cecchet, que traduzimos, lemos "(...)*incaricato di correggere una sua tragedia, la riscrisse subito per intero dall'inizio alla fine"].*

[10] Cumpre notar que Aristóteles propõe que a função da tragédia é "suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação [*κάθαρσις, kátharsis*] dessas emoções" (ARISTÓTELES, *op.cit.*, p.110). Além disso, no oitavo livro da *Política*, Aristóteles também afirma ter a música função catártica, no que notamos a semelhança entre sua doutrina e a interpretação de Políbio sobre a função da música na sociedade da Arcádia (ARISTOTLES, *Politics*, 1341b. Disponível em: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0058%3Abook%3D8%3Asection%3D1341b, acessado em 04/05/2019).

da Guerra de Troia" (HARTOG, *op.cit.*, p.192). Instalados em colinas próximas ao rio Tibre, os arcádios erigem "um templo dedicado a Pã Liceano", também liderados por Evandro, que "era mais um ancestral grego dos romanos que um herói grego dos tempos passados"; "Como todo colono, Evandro levava consigo seus cultos, em particular o de Pã, o deus saltitante das montanhas da Arcádia" (*Ibidem*, p.192-193). O culto de Pã no dia 15 de fevereiro de cada ano, em Roma, ao mesmo tempo que constitui um "ritual 'exótico'", "torna-se claro em sua própria estranheza, pois perpetua a lembrança desses arcádios pré-lunares que, não sabendo nem cultivar, nem tecer, levavam, em choças de folhagens, uma vida 'semelhante à dos animais'" (*Ibidem*, p.193).

Apesar de associados ao culto do deus-pastor Pã, da celebração da música e da vida simples a que era associada, a Arcádia não fora, na Grécia, o cenário da poesia bucólica, por ser território árido e sem as amenidades que o gênero exige.

> "O cenário do mais famosos deles [i.e. dos poemas bucólicos gregos], os *Idílios* de Teócrito, é posto na Sicília, então tão ricamente adornado com todos os prados floridos, sombras de faias e brisas suaves que os 'caminhos desérticos' (William Lithgow) da verdadeira Arcádia nitidamente não tinham. O próprio Pã tem que viajar da Arcádia para a Sicília quando o Dáfnis de Teócrito, à beira da morte, quer devolver sua flauta pastoril ao deus"[11] (PANOFSKY, 1955, p.298).

Apenas a partir de Virgílio a Arcádia passaria a ser uma tópica incontornável dessa poesia. Além de enfatizar o culto pela música que efetivamente existia na Arcádia, Virgílio a idealiza e lhe atribui qualidades que o costume poético não lhe atribuía até então: "vegetação exuberante, eterna primavera e ócio amoroso inesgotável"[12] (*Ibidem*, p.299). Panofsky propõe que Virgílio funde a Arcádia grega com a Sicília da poesia de Teócrito, transformando "duas realidades em uma Utopia" (*Ibidem, p.299)*. "Foi, portanto, na imaginação de Virgílio, e apenas de Virgílio, que o conceito de Arcádia como o

---

[11] No original em inglês, lemos "*The scene of the most famous of them, the Idylls of Theocritus, is laid in Sicily, then so richly endowed with all those flowery meadows, shadowy groves and mild breezes which the 'desert ways' (William Lithgow) of the actual Arcady conspicuously lacked. Pan himself has to journey from Arcady to Sicily when Theocritus' dying Daphnis wishes to return his shepherd's flute to the god*". Tradução livre de nossa autoria.

[12] No original, "(...) *luxuriant vegetation, eternal spring, and inexhaustible leisure for love*".

conhecemos nasceu – transfigurando o desolador e gélido distrito da Grécia em um reino imaginário de perfeita harmonia”[13] (*Ibidem*, p.300).

Foi também em Virgílio, mais especificamente na quinta écloga de suas *Bucólicas*, que pela primeira vez a morte apareceu na Arcádia pastoril por meio de uma sepultura, segundo Panofsky (*Ibidem*, p.302). Alexandre Pinheiro Hasegawa, ao analisar essa écloga, propõe que o aparecimento da sepultura de Dáfnis no fim da quinta écloga de Virgílio é indicativo de um dos vários cruzamentos genéricos que podem ser localizados nesse poema que é central – literalmente – na construção das *Bucólicas* vigilianas:

> “Desta forma, na Écloga V, além dos cruzamentos com o epicédio e o epigrama tumular, podemos acrescentar ainda cruzamentos com dois gêneros poéticos, o hino e o encômio, e com um gênero retórico, o demonstrativo. Todos esses gêneros são usados nessa écloga por terem um ponto em comum: o elogio. Como aqui se pretende louvar Dáfnis, o poeta utiliza-se dos gêneros, retóricos ou poéticos, que fazem louvores.” (HASEGAWA, 2012, p.171).

Panofsky propõe que a Arcádia tal qual configurada por Virgílio fica esquecida na dita Idade Média, quando as *dramatis personae* eram menos utópicas, mais próximas da ideia de uma Arcádia rústica anterior a Virgílio. Devemos tomar essas notas com alguma desconfiança, já que foi hábito – e ainda é – da crítica literária e de arte considerar a Idade Média como um hiato na tradição artística ocidental. A brevidade com que Panofsky faz essas afirmações, lidando com mil anos de produções letradas em um breve parágrafo (*Op.cit.*, p.302) no qual apenas Boccaccio é nomeado diretamente, indica um tratamento simplista do tema, que não desenvolveremos mais longamente neste trabalho, por fugir aos nossos propósitos.

O gênero bucólico evidentemente segue sendo produzido por muitos séculos, compondo os *corpora* poéticos de diversos autores desde que Virgílio os praticou no século I a.C. Dentre eles, ressaltamos – retomando o trabalho de Hasegawa (*Op.cit.*, p.29) – Calpúrnio Sículo (século I da era Cristã), Nemesiano (século III d.C.), Dante (século XIII/XIV), Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio (século XIV), Luís Vaz de Camões,

---

[13] No original, “*It was, then, in the imagination of Virgil, and of Virgil alone, that the concept of Arcady, as we know it, was born – that a bleak and chilly district of Greece came to be transfigured into an imaginary realm of perfect bliss.*”

Antônio Ferreira e Garcilaso de la Vega (século XVI), Don Luis de Góngora (século XVI-XVII), John Milton (século XVII), Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alexander Pope (século XVIII). Até mesmo o heterônimo Alberto Caeiro, de Fernando Pessoa, no século XX, produzia esse tipo de poesia. Neste capítulo, entretanto, não estamos em busca da poesia bucólica, mas da ideia de Arcádia que viria a ser empregada para caracterizar a poesia da segunda metade do século XVIII luso-brasileiro. Portanto, vamos ocupar-nos de apenas mais um elemento que, junto com a simplicidade, rusticidade, alheamento do tempo e do espaço e musicalidade já abordados aqui, compõem o mosaico que nos serve de base para a ideia de *arcadismo* tal qual a compreendemos hoje.

Falemos da morte, ou melhor, falemos de quando a morte fala. O pintor italiano Giovanni Francesco Barbieri, mais conhecido como Guercino, pintou, entre a segunda e a terceira décadas do século XVII, seu famoso quadro "*Et in Arcadia Ego*", que reproduzimos abaixo.

Esse quadro, hoje em exposição na *Galleria Nazionale d'Arte Antica* de Roma, faz parte do amplo costume cristão presente na pintura, mas também na poesia, do *memento mori*, que busca lembrar constantemente seu espectador ou leitor da fugacidade da vida terrena, que é apenas prenúncio da vida eterna. O quadro de Guercino elenca uma série de *topoi* desse gênero, como o crânio humano, até hoje símbolo da morte, mas também a mosca que nele pousa e o rato que tenta entrar em sua boca, "símbolos populares da decadência e do tempo que tudo devora"[14] (PANOFSKY, *op.cit.*, p.307). Sob esses símbolos, encontra-se uma sepultura onde podemos ler *ET IN ARCADIA EGO*, significando, nesse contexto, "Até mesmo na Arcádia eu estou"[15]. O enunciador dessa frase é a própria morte.

A presença da morte na Arcádia não é novidade, como mostramos já na quinta écloga de Virgílio, mas a sua presença com essa nota moral cristã é um elemento novo na constituição da ideia de Arcádia que buscamos nesta seção. Expulsando Adão do Paraíso, Deus encerra seu discurso lembrando *quia pulvis es et in pulverem reverteris* (*Gen* 3:19), frase até hoje muito recorrente na doutrina cristã, sobretudo em celebrações da quarta-feira de cinzas. Lembremos, por exemplo, que Padre Antônio Vieira, em seu "Sermão da Quarta-Feira de Cinzas", de 1672, propõe que a ocasião é útil para que faça dois *mementos*: um aos vivos, outro aos mortos. Aos vivos, Vieira diz

> "que se lembre o pó levantado que há de ser pó caído. Levanta-se o pó com o vento da vida, e muito mais com o vento da fortuna; mas lembre-se o pó que o vento da fortuna não pode durar mais que o vento da vida, e que pode durar muito menos, porque é mais inconstante. O vento da vida por mais que cresça, nunca pode chegar a ser bonança; o vento da fortuna se cresce, pode chegar a ser tempestade, e tão grande tempestade, que se afogue nela o mesmo vento da vida. Pó levantado, lembra-te outra vez, que hás de ser pó caído, e que tudo há de cair, e ser pó contigo." (VIEIRA, 2003, p.62)

Se aos vivos Vieira lembra a morte, aos mortos Vieira lembra a vida eterna:

> "Aos vivos disse: Lembre-se o pó levantado que há de ser pó caído. Aos mortos digo: Lembre-se o pó caído que há de ser pó levantado. Ninguém morre para estar sempre morto; por isso a morte nas Escrituras

---

[14] No original, "*popular symbols of decay and all-devouring time".*

[15] Panofsky faz longa discussão sobre como deve ser traduzida essa frase, demonstrando como houve um deslocamento de seu sentido desde o século XVII. Ao fim, chega à conclusão de que a forma mais adequada é "*Even in Arcady there am I*", sendo esse *"I"* a morte. Essa discussão está presente ao longo de todo o texto que citamos diversas vezes neste capítulo.

> se chama sono. Os vivos caem em terra com o sono da morte: os mortos jazem na sepultura dormindo sem movimento, nem sentido, aquele profundo e dilatado letargo: mas quando o pregão da trombeta final os chamar a juízo, todos hão de acordar, e levantar-se outra vez. (...) Lembre-se pois o pó caído que há de ser pó levantado" (*Ibidem*, p.65)

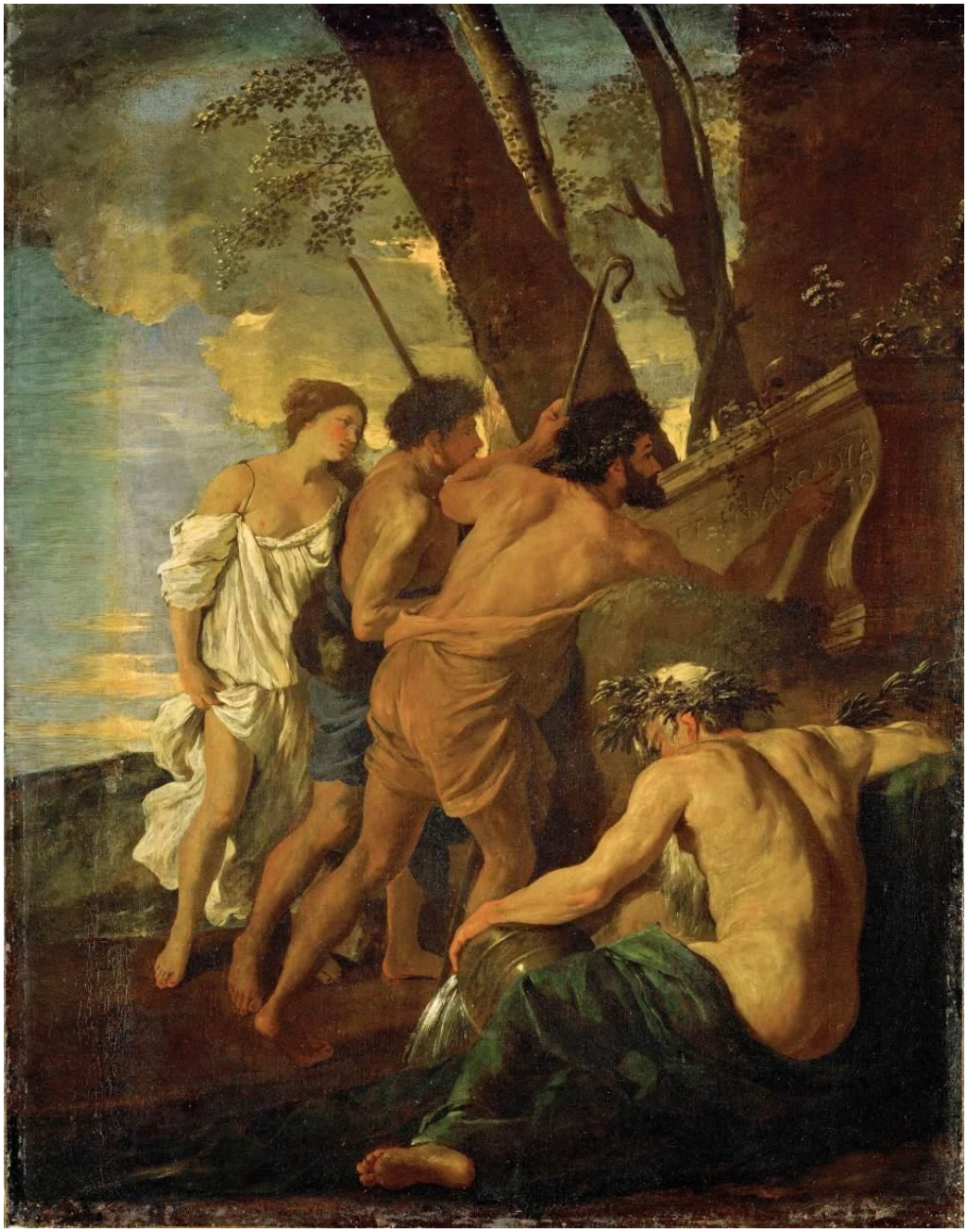
Em seguida, com a agudeza que é amplamente encontrada em seus sermões, Vieira afirma que, aos vivos, disse "*Memento homo quia pulvis es, et in pulverem reverteris*", reproduzindo a frase bíblica; e, aos mortos, disse "*Memento pulvis quia homo es, et in hominem reverteris*: Lembra-te, pó, que és homem, e que em homem te hás de tornar" (*Ibidem*, p.65).

O *memento mori* é uma tópica muito cara ao catolicismo contemporâneo da pintura de Guercino. "A memória da morte foi bastante explorada, servindo de ensinamento para os vivos, que deveriam estar atentos à fugacidade da vida terrena e à efemeridade da vida humana" (NOVAIS, 2014, p. 22). É um equívoco, entretanto, a leitura desse tipo de discurso como uma lembrança mórbida. Lembra-se o homem de que ele é pó levantado e voltará a ser pó caído apenas para que também se lembre que o pó caído tornará a se levantar no momento do Juízo Final, quando os justos gozarão a glória eterna e os injustos serão sentenciados ao fogo do Inferno. O bom cristão que seguisse a doutrina católica da época nada teria a temer e deveria viver sua vida terrena tendo em vista exclusivamente essa vida eterna.

No quadro de Guercino, o crânio humano que recebe a atenção da mosca e do rato, todos símbolos da decadência da vida humana, recebe a atenção contemplativa dos pastores – note-se que estão apoiados em seus cajados, à sombra de uma árvore, observando calmamente essa cena. A inscrição *ET IN ARCADIA EGO*, entretanto, não pode ser vista por eles e é colocada no quadro exclusivamente para aquele que observa a pintura. A Arcádia, utopia virgiliana com bosques floridos onde pastores cantam às sombras das faias, é também visitada pela morte. Retomando a ideia de Vieira, por mais que o vento da fortuna possa elevar o pó que são os homens a verdadeiras tempestades, ele é finito e instável, e a única certeza possível é a de que esse pó voltará a cair. A Arcádia, ideal como possa ser, acaba em morte.

O fato de a inscrição estar voltada ao observador também produz a ideia de um uso instrumental do tema da Arcádia para instruir e ao mesmo tempo deleitar aquele que a observa. Caso diverso é, por exemplo, o da primeira composição de Nicolas Poussin

intitulada *Et in Arcadia ego I* (c.1627), reproduzida abaixo, e exposta atualmente na *Chatsworth House*.



Neste caso, os pastores ignoram completamente o crânio humano, que segue presente acima da sepultura, e se interessam exclusivamente pela leitura do que está nela gravado – a mesma inscrição *ET IN ARCADIA EGO* da tela de Guercino, feita nove anos antes. O pastor com a barba negra aponta seu dedo em riste e se inclina em direção à inscrição, demonstrando fisicamente estar buscando a instrução que a inscrição do *memento mori* lhe fornece. Panofsky interpreta o fato de os pastores "parecerem estar mais intensamente fascinados pela inscrição do que impressionados pelo crânio humano" um "sintoma visível das inclinações intelectualistas de Poussin" (PANOFSKY, *op.cit.*, p.312). Analogamente, podemos apontar que o crítico buscava tão avidamente o deslocamento de sentido da expressão latina que não notou que Poussin também mimetiza Guercino ao colocar, fora da vista dos pastores que observam a sepultura, um pequeno córrego que segue direção oposta à dos pastores. Se eles abordam a sepultura da esquerda para a direita, o riacho corre da direita para a esquerda do quadro, demonstrando que, se a morte está presente até mesmo na Arcádia, a Arcádia também está presente na própria morte. Poussin poderia dizer, com Vieira, que, se a vida sempre caminha em direção à morte, a morte também sempre caminha em direção à vida eterna. O riacho, que nasce no mesmo canto do quadro onde a morte está presente, instrui o observador sobre a eternidade da vida, demonstrando que os pastores têm acesso a apenas metade da verdade que o quadro, cristãmente, revela.

Após essa discussão, é possível elencarmos alguns dos principais elementos no desenvolvimento da ideia de Arcádia: a rusticidade, a vida pastoril, o gênero humilde, a musicalidade como base de civilização, a representação utópica desenvolvida a partir de Virgílio e, por fim, a inserção da moral cristã nesse universo idealizado formado por vestimentas gregas e versos latinos.

Em fins do século XVII, institui-se na Itália a *Accademia dell'Arcadia*, que contou com alguns dos principais letrados italianos da época, como Giovan Mario Crescimbeni, Gian Vicenzo Gravina, Ludovico Antonio Muratori, Giambattista Felice Zappi, Jacopo Vittorelli, Pietro Metastasio etc. A Arcádia Romana, como ficou conhecida, segue ativa até os dias de hoje, e em seu *site* afirma que a Academia nasceu "para contrastar com o aspecto mais extravagante, túrgido e empolado da literatura barroca, através de um retorno ao classicismo e ao bom gosto dos tempos de Augusto e

de Leão X [(1475-1521)]”[16]. Trata-se de leitura moderna do que efetivamente era a poesia setecentista e a fórmula de um “retorno ao classicismo”, embora amplamente empregada pela crítica e historiografia literárias, pouco informa ao leitor sobre o que esses letrados setecentistas efetivamente propunham como doutrina poética.

Retomando a ideia de Arcádia a partir das obras de Jacopo Sannazaro (*Arcadia*, 1504) e Giovanni Battista Guarini (*Il Pastor Fido*, 1590), a Academia propunha um retorno às práticas letradas que não tinham como pressuposto a agudeza da poesia de Giambattista Marino (1569-1625), amplamente difundida por Emanuele Tesauro (1592-1675) em seu *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654). A reabilitação feita sobretudo por Sannazaro da ideia de Arcádia, colocando-a em um tempo e um espaço tão remotos quanto é possível serem, foi crucial para que essa academia decidisse tomá-la por lugar ideal em sua empresa contra o marinismo agudo corrente na poesia de sua época.

Em Portugal, a partir de 1756, forma-se a Arcádia Lusitana, também conhecida como Arcádia Ulissiponense, por iniciativa de António Dinis da Cruz e Silva, Manuel Nicolau Esteves Negrão e Teotônio Gomes de Carvalho, tendo como seu principal membro nessa época Pedro Antônio Correia Garção. Menos intensa e definitivamente mais efêmera que a Arcádia Romana, a Arcádia Ulissiponense existiu por pouco mais de vinte anos e costuma ser apontada como um marco para a tentativa de “restauração do bom gosto” em Portugal. Mas efetivamente só encontramos esse tipo de busca de renovação bem desenvolvida em dois autores que não tinham vínculo direto com essa academia: Luís Antônio Verney e Francisco José Freire, Cândido Lusitano. Sendo a obra de Verney, *O Verdadeiro Método de Estudar*, menos expressiva para a discussão sobre as doutrinas da poética setecentista luso-brasileira, aqui ela será comentada de passagem, durante o comentário mais longo que agora começamos a desenvolver sobre a *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia*, de Cândido Lusitano.

---

[16] Tradução livre do trecho italiano “*Nata per contrastare gli aspetti più stravaganti, turgidi e ampollosi della letteratura barocca, atraverso un ritorno al classicismo e al buon gusto dei tempi di Augusto e di Leone X”. Disponível em: http://www.accademiadellarcadia.it/larcadia-tra-innovazione-e-tradizione.cfm*. Acessado em 05/05/2019.

2.2 Em busca de uma doutrina da poética setecentista luso-brasileira

Nas três primeiras décadas do século XVIII, já havia em Portugal alguma polêmica envolvendo o estilo de poesia praticado então na Península Ibérica por letrados que geralmente imitavam a agudeza seiscentista de D. Luís de Góngora e de Giambattista Marino. Testemunho dessa polêmica é o *Serão Politico: abuso emendado*, de Frei Lucas de Santa Catarina, em que se vêem sete censuras dos "abusos" da poesia do início do século XVIII:

> "1. O abuso das metáforas, como a da *moça fiando*, que é levada até os *arrabaldes do linho*, pelo aproveitamento de todas as sugestões que a palavra *fiar* pode dar ao poeta engenhoso (...);
>
> 2. O desmesurado das hipérboles, frequentes no galanteio, normais nas décimas (...)
>
> 3. As expressões *impossíveis*, as antíteses absurdas, frequentes nos sonetos (...)
>
> 4. Os abusos dos equívocos, com que às vezes se tentam evitar os *encarecimentos muito murmurados*, como *sol na cabeça, estrela nos olhos, rubi na boca* (...)
>
> 5. O abuso da mitologia. (...)
>
> 6. Do que sobretudo troça o crítico é da invariabilidade das ficções e dos artifícios, tanto como do que uns e outros têm de pueril ou de excessivamente fantástico. (...)
>
> 7. Finalmente, censura o estilo de *conceitos às escuras*, que não há juízo cristão *que veja palmo do propósito*: 'Tais poesias nem sabem ensinar nem divertir, porque se é doutrina, não se entende; e como não se entende, não diverte.'" (CIDADE, 1975, p.78-80).

O que se nota, geralmente, é a presença de longas discussões sobre os vícios seja da poesia ou da oratória da época, acompanhadas de maneiras de evitá-los, mas sem maiores discussões sobre o que haveria de vicioso nesses vícios. O principal polemista desse tempo foi o Padre Luís António Verney que, enquanto vivia na Itália, escreveu e publicou os dois tomos de seu *Verdadeiro Método de Estudar, Para Ser util à Republica, e à Igreja: Proporcionado Ao estilo, e necesidade de Portugal. Exposto Em varias cartas, escritas polo R. P. *** Barbadinho da Congregasam de Italia, ao R. P. *** Doutor na Universidade de Coimbra*, em 1746, impresso na Oficina de Antonio Balle, em Valência. Embora se possa acertadamente considerar o *Método* de Verney uma "obra de suma importância na história da cultura portuguesa do século XVIII" (GAMA, 2004, p.341),

seu interesse está mais associado à mudança que propõe no sistema de ensino português que propriamente no desenvolvimento de uma doutrina poética e retórica – que não é, de fato, o que ele se propõe a fazer.

A polêmica criada pelos livros de Verney está fortemente relacionada à proposta de que a observação dos fenômenos naturais seria mais eficaz como método de conhecimento filosófico e físico do que a repetição de palavras de autoridade reconhecidas e respeitadas pela filosofia peripatética. A proposta produz uma concepção consideravelmente nova na época, a de que os homens do presente eram mais capazes de chegar a grandes conclusões físicas e filosóficas do que os sábios do passado. Na décima carta, dedicada à Física, lemos o seguinte:

> "Finalmente os omens, estam oje cheios de noticias utis: quando até aqui, só tinham conceitos impertinentes, e expresoens mui confuzas, de que nam se-tirava doutrina alguma. Nam quero com isto dizer, que os que observam a natureza, tenham clara ideia, das-esencias das-coizas: estou mui longe diso. Conheso, que emuitas coizas, se-tem descuberto: mas que muitas mais, ficam por-descobrir, rezervadas para os nosos vindoiros. O que digo é, que este mejo é o unico, para descobrir a verdade: com esta circunstancia de mais, que ou nos-descobre a verdade; ou nam nos-lizongeia, com uma cienzia mentiroza: pois nele claramente se-distingue, o que é verdadeiro, daquilo que é verosimel, e que é falso" (VERNEY, 1747, t.II, p.36).

Essa atitude que valoriza a observação direta da natureza como única fonte para descobrir a verdade e distingui-la do que é apenas verossímil ou falso não passaria impune diante dos outros letrados da época. Na Espanha, o padre jesuíta António Cordoniu, em seu *Desagravio de los Autores y Facultades que ofende el Barbadiño en su Obra*, faz uma invectiva contra uma das autoridades utilizadas por Verney e pela absoluta maioria dos letrados lusitanos de sua época, Ludovico Muratori, cujo trabalho é referido como "desperdício":

> "(...) os desperdícios do célebre Muratori, o qual desfigurando-se a si mesmo, como o fez aquele outro aos Mensageiros de David, arrancou metade da sua veneranda barba nas reflexões sobre o *Bom gosto* nas Ciências, e Artes, e logrou com essa Obra pouco meditada, aumentar a audácia do Barbadinho, para desacreditar aos Santos Padres, atrasar o mérito de tantos Escritores insignes,

> e abandonar o respeitável Magistério das Universidades mais célebres."[17] (CORDONIU, 1764, s.n.).

Quanto às cartas de Verney, o padre Cordoniu, após justificar a intensidade de suas críticas, sugere que tenham o destino mais usual de tudo aquilo que era considerado herético em seu tempo:

> "Aqui achou seu pábulo principal o ardor, que se repara em algumas passagens deste *Desagravo*; porém como, em meu juízo, a temerária desvergonha do Barbadinho exigia outro fogo, que fosse maior, de cima, e sagrado, fica nesta parte perdoado, e defendido; pois sabe controlar-se o Autor, até mesmo no fervor da invectiva"[18] (*Ibidem*, s.n.).

Apesar de toda a atenção que o texto de Verney recebe em sua época, é inglória a tarefa de buscar em suas cartas algo que se assemelhe a uma doutrina poético-retórica bem desenvolvida. Para os propósitos desta tese, é mais frutífero que nos debrucemos com maior demora no texto de Francisco José Freire, o Cândido Lusitano, publicado apenas dois anos depois das cartas de Verney, com o título *Arte Poetica, ou Régras da Verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juizo critico*. Nosso comentário será baseado na segunda edição dessa arte poética, impressa na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, em Lisboa, no ano de 1759, onze anos após sua primeira edição. Para tanto, propomos que nosso comentário se centre sobretudo no primeiro livro, onde efetivamente há o desenvolvimento de uma doutrina poética geral, que é particularizada nos dois livros seguintes para cada uma das espécies de poesia. O comentário deve ser longo, porque cremos que essa doutrina poética encontra-se ainda

---

[17] Tradução livre de nossa autoria. No original, lemos "(...) *los derperdicios del célebre Muratori, el qual desfigurandose à sí mismo, como lo hizo aquel otro à los Mensajeros de David, se quitó la mitad de su veneranda barba en las reflexîones sobre el Buen gusto en las Ciencias, i Artes, i logró con essa Obra poco meditada, aumentar la audacia al Barbadinho, para desacreditar à los Santos Padres, atrassar el merito de tantos Escritores insignes, i abandonar el respetable Magisterio de las Universidades mas célebres.*"

[18] Tradução livre de nossa autoria. No original, lemos "*Aqui halló su pábulo principal el encendimiento, que se repara en algunos pasajes de este Desagravio; peró como, en mi juicio, la temeraria desvergüenza del Barbadinho exîgia otro fuego, que fuesse mayor, de arriba, i sagrado, queda en esta parte excusado, i defendido; pues sabe templarse el Autor, ahun en el mismo fervor de la invectiva.*"

mal estudada atualmente, sendo necessário comentá-la com vagar para que se possam observar algumas minúcias da argumentação e, finalmente, se possa entender não apenas *o que* Cândido Lusitano critica na poética seiscentista, mas *com base em que* ele constitui e sustenta as críticas. Retomaremos as discussões das espécies particulares de poesia no fim deste capítulo, demonstrando como podem se aplicar a alguns dos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto.

Em seu prólogo, Cândido Lusitano afirma ser sua *Arte Poética* um texto que tem como objetivo participar na "reforma" dos estudos portugueses: "Leitor: Sahe finalmente a publico huma *Arte Poetica*, escrita no nosso idioma, que talvez ha muito tempo desejarias, se entrares no numero daquelles poucos, que desejaõ o adiantamento, e reformaçaõ nos estudos." (FREIRE, 1769, tomo I, s.n.). Não temos como precisar quão "poucos" eram os partidários das reformas que ocorreram em meados do século XVIII no estudo das ciências e artes em Portugal, mas o simples fato de que o autor tenha decidido iniciar seu livro com essa afirmação explícita já nos indica que esse número não era tão restrito quanto o trecho pretende fazer crer. Sendo o início do prólogo tradicionalmente um lugar onde os autores exercitam sua *captatio benevolentiae*, não faria sentido alinhar-se tão explicitamente à reforma dos estudos portugueses logo em sua primeira frase se o seu público fosse majoritariamente contrário a ela.

A doutrina poética de Cândido Lusitano, embora bem desenvolvida, não advoga trazer muitas novidades ao pensamento sobre a poética na Europa de seu tempo. Sua novidade está no fato de adaptar em língua portuguesa os preceitos já discutidos por Ludovico Muratori em sua *Della Perfetta Poesia Italiana Spiegata, e Dimostrata con Varie Osservazioni*, de 1703, e, sobretudo, em *La Poética, O Reglas de la Poesia y de Sus Principales Especies*, de Ignácio de Luzán Claramunt de Suelves y Gurrea, publicada em 1737. Ivan Teixeira corrige, acertadamente, a ênfase que a crítica literária tem dado à influência dessas duas outras poéticas no trabalho de Cândido Lusitano, ao afirmar que

> "o presente autor [i.e. Ivan Teixeira] teve oportunidade de esboçar o cotejo da *Poética* de Luzán com a de Freire. O resultado parcial do confronto demonstra que, formalmente, a dívida deste é muito maior com Luzán do que com Muratori, contrariamente ao que afirmam os autores citados [i.e. Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Aníbal Pinto de Castro e Hernani Cidade]. A presente observação não desconsidera o fato de Luzán ser também tributário de Muratori (...). Pretende apenas realçar a ideia de que Freire, na

> *montagem* de sua poética, deve ter se valido mais de Luzán do que de Muratori, pois seus cortes e adaptações aproximam-se daqueles que o espanhol efetuara em seu trabalho" (TEIXEIRA, 1999, p.216).

Essa maior proximidade com Luzán se justifica, também, pela maior semelhança entre seus contextos de produção do que poderia haver entre o de Cândido Lusitano e aquele de Muratori. Quando escrevia sua poética na Itália, Muratori tinha exemplos de poetas seus contemporâneos que já praticavam a poesia que sua doutrina prescrevia como superior à da agudeza seiscentista de Marino. Freire, ao escrever em Portugal nos anos 1740, assim como Luzán, ao escrever na Espanha dos anos 1730, não dispunha de

> "um manancial poético que apoiasse sua teorização. Por isso, adota em diversas passagens um tom de apelo pedagógico bastante acentuado, fazendo questão de explicitar que escrevia para a juventude, com o propósito de promover o 'adiantamento e reformação nos estudos'" (*Op.cit.*, p.220).

E isso se faz sentir em seu texto, pois notamos que a imensa maioria de exemplos elencados pelo autor são extraídos sobretudo da poesia latina, italiana ou portuguesa do século XVI.

Se o pioneirismo de Freire no contexto português de meados do século XVIII é apresentado no início do prólogo apenas de passagem, logo assume um tom mais vivo que afirma sua autoridade contra os críticos que imagina que existirão: "Dize o que quizeres, que por mais que faças, nunca me poderás tirar a gloria de ser o primeiro, que sayo a publico com semelhante assumpto, cuja justiça me haõ de fazer os verdadeiros sabios, e amantes da Patria." (FREIRE, *op.cit.*, s.n.).

Seu empreendimento se apresenta como pioneiro e tem o objetivo de reformular não apenas os estudos, mas o fazer poético em Portugal como um todo. Por isso cremos ser equivocada a leitura que tradicionalmente se faz desse livro como "um manual escolar fundado essencialmente na tradução de Muratori e de Luzán" (1999, p.223), que Teixeira retoma de Pimpão, Castro e Cidade, e aceita sem maiores questionamentos. A ausência de novidades doutrinais não é fator suficiente para caracterizar esse livro como um "manual escolar", sobretudo em uma época em que a originalidade não era um critério positivo de avaliação de um texto.

Ainda no prefácio de sua *Arte Poética*, cumpre apontar que Cândido Lusitano explicitamente afirma não seguir autoridades como um *a priori* de sua doutrina : "Sigo a verdade, e a razaõ, primeiro que a authoridade" (*Op.cit.*, s.n.). Entretanto, antes de afirmar isso, cita o décimo-quarto verso da primeira epístola de Horácio, "*Nullius addictus jurare in verba Magistri*", cujo sentido aproximado seria "Não estou obrigado a jurar como manda nenhum mestre"[19].

Notamos duas questões nesse trecho. Em primeiro lugar, a afirmação de que seguirá exclusivamente a verdade, sem se submeter a qualquer palavra de autoridade que a negue, é amparada pelo autor com a citação da palavra de autoridade mais tradicional na poética do século XVIII: com exceção de Aristóteles, é Horácio. Longe de ser um paradoxo, essa atitude demonstra que as autoridades serão selecionadas pelo autor conforme convierem ao que se discute e ao que ele considera ser verdadeiro na matéria. Não se trata de pregar uma total autonomia, que o dispensaria de se amparar na autoridade de outros autores para buscar certa originalidade, mas de postular que a escolha da palavra de autoridade deve surgir do assunto e do que for verdadeiro àquela matéria, e não exclusivamente de um longo costume poético-retórico. Assim como Verney prega que, para o estudo da Física, é mais necessário observar a natureza do que especular com base no peripatetismo, Freire propõe que as autoridades devem ser buscadas para amparar a verdade que se enuncia e não como fundamento único do enunciado. A segunda questão notável nesse trecho é por ora mero palpite e indicadora de possíveis futuras pesquisas. Trata-se do fato de que esse mesmo verso foi adotado como lema, com alguma adaptação, pela *Royal Society*, fundada em 1660 em Londres, palco de algumas das maiores mudanças no entendimento das ciências da época, tendo sido presidida por Isaac Newton durante mais de vinte anos, no início do século XVIII. Não sabemos se a referência a esse verso horaciano – que a Royal Society adota em versão reduzida "*Nullius in verba*" – em Cândido Lusitano tem alguma relação direta com a instituição e os desenvolvimentos heréticos, do ponto-de-vista ibérico-católico setecentista, de sua ciência, ou se se trata apenas de uma coincidência. Somente uma pesquisa arquivística de maior fôlego, fora do país, poderia indicar a verossimilhança dessa hipótese. De qualquer maneira, deixa-se indicada aqui a semelhança, que pode não ser trivial.

---

[19] Na tradução para o inglês feita por H. Rushton Fairclough para a coleção Loeb, lemos "*I am not bound over to swear as any master dictates*"(Horace, 1942, p.251-253)

Para Cândido Lusitano, a essência da poesia é louvar e vituperar; em outras palavras, a poesia para o autor é fundamentalmente praticada no gênero demonstrativo. Já no seu primeiro capítulo, afirma, retomando Muratori, que

> "(...)os Poetas pertendem ter o principado, ou para melhor dizer, o poder de ter na sua maõ a distribuiçaõ do patrimonio da gloria humana. Esta, ainda que talvez seja hum idolo vaõ [se bem que verdadeira origem de mil acções heroicas] na verdade está quasi toda no dominio dos grandes Poetas, os quaes com os seus versos fazem eterna naõ menos a sua fama propria, que a alheya, conservando os benemeritos na memoria da posteridade." (*Ibidem*, p. 2).

Após expor a origem da poesia e o desenvolvimento de seus vários gêneros (primeiro, a lírica e a sátira, depois a epopeia, tragédia e comédia), sentencia que

> "Claramente se infere disto, que a intençaõ, e fim da Poesia foy desde aquelles primeiros tempos, e ainda actualmente he, de cantar os louvores da virtude, e dos virtuosos, ou o vituperio dos viciosos; para que aprenda a gente a conhecer, que odio devem ter a estes, e amor áquella." (*Ibidem*, p.11).

Daí decorre ser tão problemático, historicamente, que se classifiquem os encômios da poesia setecentista luso-brasileira como mera "poesia de circunstância" (CANDIDO, 2012, p.114; AGUIAR, 2002, p.30-31 e 35-36; MALARD, 2002, p.945; BOSI, 2006, p.76). O demonstrativo é entendido, na doutrina poética desse tempo, como a garantia de que a glória humana seja concedida aos homens virtuosos. Além disso, ele é útil à sociedade porque persuade os leitores a agirem de acordo com as virtudes louvadas, execrando os vícios censurados. Para Candido Lusitano, a poesia seria, em seu estado mais puro, do gênero demonstrativo. Por isso, as duas primeiras espécies poéticas a surgir teriam sido a lírica e a sátira: para que os homens pudessem louvar boas ações com hinos e castigar vícios com o riso satírico.

Dito isso sobre a origem da poesia, Freire segue a discussão sobre qual seria a sua essência. Após discutir brevemente a etimologia de "poeta" e, em seguida, considerar isso mera "questão de Gramático", Freire afirma que "seja qual for a etymologia desta palavra; o que he certo, segundo a opiniaõ dos melhores Authores, he que consiste a essencia da

Poesia na imitaçaõ da natureza" (*Ibidem,* p.19-20). Apesar de não haver nada de novo nessa afirmação, Cândido Lusitano segue para uma discussão longa sobre a extrema generalidade de a poética de Aristóteles considerar que a poesia consiste apenas na imitação. Retomando autores como Alessandro Piccolomini, Paolo Beni, Mazoni, Donato, Patrizi, Angelo Segni, Varchi e Viperani, Cândido Lusitano chega à conclusão de que "a doutrina de Aristoteles, em que faz ser a imitaçaõ a unica essencia da Poesia, por ser hum termo muy generico, se naõ deve admittir, como naõ admittiraõ gravissimos Criticos" (*Ibidem*, p.23). A emenda à doutrina "muito genérica" de Aristóteles é proposta, depois de um excurso pelas obras de vários outros retores, na retomada da definição de Luzán, segundo a qual "a Poesia he Imitaçaõ da natureza no universal, ou particular feita em versos para utilidade, e para deleite dos homens" (*Ibidem,* p.25).

A implicação de definir o fim da poesia como a utilidade dos povos e o deleite é aceitar como ponto-de-partida uma dualidade tanto em sua composição quanto nos critérios de sua crítica. "Naõ póde entrar em duvida, que o principal fim da Poesia naõ seja o ensinar o povo, e servirlhe de utilidade" (*Ibidem,* p.26). Sendo a utilidade o principal fim da poesia, disso decorre ser ela também subordinada a outra ciência: a Filosofia moral ou política. "He pois evidente, que a Poesia em todas as suas especies se encaminha a aproveitar os póvos, e que ella naõ he mais que huma Filosofia moral vestida com mais pompa, e galhardia" (*Ibidem,* p.27). Mas como o deleite e a utilidade devem coexistir para que a poesia atinja a sua finalidade, a poesia deve ter duas esferas de ação: uma, que garanta a composição de algo útil; outra, que torne o útil agradável. "Póde-se dizer, que a Poesia, ou a Poetica, em quanto he Arte imitadora, e compositora de Poemas, tem por fim o deleitar; e que em quanto he Arte subordinada á Filosofia moral, ou Politica, tem por fim o utilizar a alguem" (*Ibidem,* p.29).

É esse o ponto de divergência radical da doutrina de Cândido Lusitano com a proposta interpretativa de Verney. Para Verney, "O artificio da-Poezia tem por-fim, agradar: e por-isso só se-emprega em dar regras, com que posa ocupar gostozamente um ingenho."(*Op.cit.*, t.I, p.234). Cândido Lusitano, defendendo que o fim da poesia é duplo e consiste mais na utilidade que no deleite, desfere um ataque a essa ideia de Verney:

> "Á vista do que temos dito se segue tambem, que muito mal fundada he a opiniaõ (como infinitas outras) do Author Anonymo de huns livros modernos escritos em Portuguez, intitulados: *Verdadeiro methodo de estudar &c.* onde na Carta Poetica affirma, que o fim da Poesia he só o deleite." (*Op.cit.*, p.30).

Isso implica outra discordância fundamental: para Verney, a poesia "nada mais é, que uma Eloquencia mais ornada" (*Op.cit.*, p.177), enquanto para Cândido Lusitano, embora haja uma ligação direta entre a poesia e a retórica, a poesia é, também, arte ligada à filosofia moral e à política e, por isso, não poderia ser considerada "nada mais" do que uma eloquência ornada.

Apesar de ter Cândido Lusitano optado pela definição de Luzán sobre qual seria a essência da poesia, o autor percebe que ela não soluciona o problema sobre o conceito de *imitação*, que segue sendo muito genérico. "A imitaçaõ he hum nome generico, na qual se comprehendem muitas especies diversas, pelos instrumentos com que imitam, representam ou pintaõ" (*Op.cit.*, p.30). Esse enunciado, ainda mais confuso e genérico do que o termo que tenta discutir, é emendado na página seguinte, quando o autor finalmente define o que entende por imitação:

> "Eu entendo por *imitar* poeticamente aquella acçaõ, com que muitas vezes fallando de tal modo, se veste huma cousa de imagens, e se exprime com pensamentos, ou bellos, sensiveis, claros, novos, ou evidentes, que o entendimento a percebe sem trabalho, especialmente por meyo da fantasia, e fica tendo hum gosto taõ particular, que nos parece, que estamos vendo a tal cousa." (*Ibidem*, p.31).

Também é um tanto confusa essa definição, sobretudo por compilar conceitos que não necessariamente se relacionariam. A imitação parece indissociável da produção de imagens que cause evidência no leitor. Ao mesmo tempo, as imagens são indissociáveis dos pensamentos, que podem ser belos, sensíveis, claros, novos ou evidentes, e devem ser percebidos pelo entendimento a partir da fantasia.

Percebendo a confusão que essa definição causa no conceito mesmo de imitação poética, Cândido Lusitano sutilmente o abandona e passa para a discussão do objeto da imitação poética – segundo a definição tomada de Luzán, a "natureza". Cabe, então, definir o que seja a natureza. Após constatar que a poesia "tem hum numero infinito de objectos, em que possa exercitarse" (*Ibidem*, p.32), o autor se vale da proposta do "insigne Muratori" – e que participa de um longo costume cristão – de realizar uma tripartição de "todos os entes creados, e increados em tres mundos (...) O primeiro mundo he o *Celeste*, o segundo o *Humano*, e o terceiro o *Material*." (*Ibidem*, p.32). No mundo material, ou inferior, participam todos os seres formados por um corpo (homens, estrelas, elementos, plantas "e finalmente tudo o mais, que está sujeito aos nossos sentidos" (*Idem*)). No

mundo celeste, ou superior, participam os seres que não tem corpo nem matéria (Deus, os Anjos, Almas desencarnadas etc.). Por fim, no mundo humano, ou "mundo do meyo", que participa do inferior e do superior, encontra-se "tudo o que he corpo, e juntamente alma racional; isto he, todos os homens, que se encerram no mundo material" (*Idem*).

A poesia, como imitação da natureza, pode imitar tudo o que se relacione a esses três mundos, sempre com o fim de deleitar e instruir seu leitor. Retomando indiretamente a distinção que Aristóteles faz sobre a poesia imitar o universal e a história o particular, Freire afirma que a vastidão do objeto de imitação da poesia e a sua finalidade são o que a distingue das demais ciências. "Esta consideraõ a verdade para a saber, e entender, e a Poesia a considera para a imitar, e pintar" (*Ibidem*, p.33). Entretanto, Freire também aponta as limitações da poesia, indicando que há elementos que não são imitáveis por um poeta:

> "algumas verdades, as quaes naõ he possivel imitar, ou pintar na fantasia alheya, naõ saõ proprias dos Poetas; como v.g. as verdades da Mathematica especulativa, da Metaphysica, e da Arithmetica, as quaes saõ taõ abstractas, que o Poeta naõ as póde pintar, representar, ou imitar com imagens sensiveis, e palavras intelligiveis." (*Idem*).

Sendo a imitação poética sobretudo representação imagética de conceitos, aqueles conceitos demasiadamente abstratos não poderiam ser alvos dessa imitação. Mas não só da Matemática, Metafísica e Aritmética se destaca a poesia: também é diversa da Oratória e da História em sua finalidade.

> "a Oratoria a [i.e. a verdade] pinta para a persuadir, e a Historia a pinta sempre como ella he, encaminhando-se ao fim de instruir. Pelo contrario a Poesia pinta, e representa de huma parte a verdade, ou como ella he, ou como poderia, e deveria ser; e de outra a pinta com o fim de imitar, e de causar instrucçaõ, e deleite com esta imitaçaõ, enchendo a fantasia alheya de maravilhosas imagens" (*Ibidem*, p.34).

Com isso, a despeito da confusão inicial de seus conceitos, Freire consegue definir, pelo contraste com outras artes e ciências, a finalidade e o objeto da poesia tal qual entende ser a definição de Luzán.

Para explicar a parte do conceito de poesia tomado de Luzán em que diz ser imitação da natureza "no universal, ou particular" (*Ibidem*, p.25), Freire decide retomar a oposição entre imitação icástica e fantástica como base da argumentação. Após elencar palavras de autoridades sobre o tema, Freire comenta a anedota em que Zêuxis, querendo pintar a beleza de Helena, colocou em sua frente todas as mais belas mulheres gregas, para que pudesse abstrair e imitar o que havia de mais belo em cada uma delas e, no conjunto, pintar a beleza suprema que seria aquela capaz de causar a Guerra de Tróia.

> "Eisaqui nesta pintura hum exemplo da imitaçaõ fantastica, em que a ficçaõ he objecto; porèm, se Zeuxis retratara a formosura de Helena como ella em si era, e naõ pela idéa, e capricho, segundo o verosimil, fazia entaõ huma imitação Icastica, pois tinha por objecto a verdade" (*Ibidem*, p.36).

Ao imitar a beleza de Helena como a imitou, buscando a perfeição, Zêuxis praticou a imitação no universal, fantástica, baseada no verossímil; se houvesse imitado a beleza que efetivamente tinha a mulher Helena, sem buscar corrigir a natureza, teria realizado uma representação no particular, icástica. As duas imitações são admitidas pelo conceito de Luzán e, sendo imitações de coisas dos três mundos propostos por Muratori, também são aceitas por Freire, pois essas coisas podem ser imitadas "ou como em si saõ, e em cada individuo, ou tambem como saõ naquella idéa universal, que formamos das cousas" (*Ibidem*, p.38).

Com isso, Cândido Lusitano se dá por satisfeito em sua conceituação do que é a poesia e passa a discutir as suas causas, que são três: o Entusiasmo, a Natureza e a Arte. Disso decorre existirem também três tipos de poetas. Os poetas de entusiasmo "saõ aquelles, que excitados por disposiçaõ divina cantaõ em versos cousas futuras, e mysteriosas", como as sibilas; os poetas de natureza "saõ os que poetizaõ mais por natural genio, que por estudo artificial", dentre os quais destaca Ovídio e Lucrécio; por fim, os poetas de arte "chamaõ-se aquelles, que naõ tendo propicio o vento, que sópra a natureza, vaõ para navegar forcejando com os remos da arte", como seria o caso de Estácio, Lucano e Pérsio (*Ibidem*, p.39). O entusiasmo é alvo de uma análise mais detida de Cândido Lusitano que, depois de elencar muitas autoridades que vão desde poetas gregos arcaicos até árcades romanos, propõe que "naõ se nega, que no Poeta haja este furor; nega-se sim, que seja dom de Deos, e hum caracter especial dos Poetas, como vindo, e procedendo de causa sobrenatural; porque he cousa naturalissima o poder-se conseguir com a Arte o

Enthusiasmo" (*Ibidem*, p.40-41). Esse entusiasmo, também chamado de *furor poético* ou de *estro*, é considerado causa fundamental da poesia, pois

> "he certo que para o Poeta crear as imagens poeticas he preciso primeiro agitar a fantasia; e nenhuma outra cousa he o Estro, ou furor poetico, senaõ esta forte agitaçaõ, com que occupada a fantasia imagina cousas raras, estranhas, e maravilhosas sobre qualquer objecto, que se propoem" (*Ibidem*, p.41).

Esse entusiasmo pode, entretanto, oprimir o juízo do poeta e deixar a fantasia correr solta, criando imagens inverossímeis. "E taõ vulgar cousa he a violencia da fantasia movida pelos affectos, que muitas vezes fica o entendimento oprimido, sem poder exercitar o seu imperio, nem fazer um recto juizo das cousas" (*Ibidem*, p.42).

Dito isso sobre as causas e a essência da poesia, Cândido Lusitano segue para discutir a necessidade de que o poeta seja minimamente instruído em todas as ciências e artes, porque, já que toda a natureza pode ser imitada pela poesia, é necessário que o poeta conheça suficientemente todos os assuntos para que os possa imitar segundo suas verdades particulares e universais. Entretanto, deve o poeta tomar muito cuidado em não tentar demonstrar que sabe muito do assunto em seus poemas, pois isso nem deleita nem instrui seu leitor: "(...) o poeta (o mesmo saõ também os Oradores e Historiadores) naõ se deve engolfar em discorrer nas cousas por modo scientifico, por ser um vicio muy tedioso aos leitores" (*Ibidem*, p.49), diz Cândido Lusitano, comentando a sentença de Horácio *Tractant fabrilia fabri*, retirada do verso 116 da primeira epístola do segundo livro de epístolas, de Horácio, que tem a ideia de que cada artífice maneje as ferramentas de sua arte.

Além do tédio, três outros vícios podem decorrer quando os poetas se excedem falando de outras artes: "o primeiro he a escuridade, (...) a qual *augmenta muito o verso*: o segundo he a affectaçaõ"; "O outro defeito, que traz comsigo a afectaçaõ do Poeta que mostra, saber muito das outras faculdades, he o perigo de errar, como alguns errarão, por naõ estarem plenamente instruidos na materia, de que tratavaõ" (*Ibidem*, p.52). Sobre a afetação, cita Freire um trecho da *Filomena*, de Lope de Vega, imitando diretamente a Luzán em sua poética. O trecho citado é o seguinte:

> *Mezcla con suavidad clarin sagrado*
> *(Sin que puedas tomar paxaros viles)*

> *Al genero Chromatico, y Diatonico*
> *Con intevalo dulce el Enarmonico.*
> *Haz puntos sustentados, haz intensos,*
> *Haz semitonos, diasis, y redobles &c.*
> (VEGA *apud*. FREIRE, *Ibidem*, p.52).

Luzán, após citar esse trecho, acompanhado dos oito versos que o seguem na *Filomena*, faz o seguinte comentário, que Freire não copia, embora deixe implícito:

> "Bem se pode ver que tudo isso não lhe custou grande esforço; pois bastava haver lido algum livro que tratasse de música, ou haver tido contato com um mestre de capela, para decorar esses termos, e fingir depois brilhar com eles, e se ostentar como entendido nessa arte. Mas qualquer homem de juízo se rirá de semelhante doutrina, sabendo que o superficial e o afetado dela não pode jamais granjear a um Poeta algum mérito sólido e verdadeiro"[20] (LUZÁN, 1737, p.73).

Nisso se percebe, em Freire, uma atitude mais comedida que a de Luzán e, também, de Verney. Cita o trecho de Lope como um exemplo do vício da afetação do qual os poetas devem fugir, mas não chega a comentá-lo detidamente, nem a desferir ataques inferindo que Lope não seja poeta de mérito sólido e verdadeiro.

Se o excesso de informações sobre outras artes e ciências é vicioso por causar tédio e, portanto, não deleitar o leitor, Freire passa a discutir o que seria o deleite poético e em que consistiria a sua virtude. "Nenhuma outra cousa he este deleite poetico, senaõ aquelle prazer, e gosto, que recebe a nossa alma pela belleza e doçura da Poesia" (*Op.cit.*, p.54). A doçura da poesia consiste "em saber mover os affectos, e fazerse senhora dos animos, de quem a ouve ou lê" (*Ibidem*, p.55). Já a beleza é mais complexa, pois "consiste naquella luz, com que a verdade apparece brilhante, e ornada; e esta luz naõ he outra cousa senaõ a brevidade, ou clareza, a energia, a utilidade, e outras circunstâncias que podem acompanhar, e fazer bella a verdade" (*Ibidem*, p.54). Portanto, três são os fundamentos da beleza – brevidade (ou clareza), energia e utilidade – e ela não é outra coisa senão o ornato da verdade. Seguindo Muratori, Freire propõe que as coisas podem

---

[20] No original, que traduzimos livremente, lê-se "*Bien se echa de ver que todo esto no le costó gran fatiga; pues bastaba haber leido algun libro que tratase de música, ó haber tenido trato con un maestro de capilla, para decorar esos términos, y pretender despues lucir con ellos, y ostentarse entendido en esa arte. Pero qualquier hombre de juicio se reirá de semejante doctrina, sabiendo que lo superficial y lo afectado de ella no puede jamas grangear á un Poeta algun mérito sólido y verdadero*".

ser belas "ou porque são novas, e maravilhosas per si mesmas, ou porque o poeta as faz ser taes com o seu artifício", e segue:

> "Estas verdades maravilhosas he que saõ a alma da Poesia, e a origem do deleite; porque se huma cousa naõ he nova, por experiencia vemos, que naõ nos causa maravilha, e por consequência naõ nos instrue; pois sempre tiramos nossa instrucçaõ de vêr alguma cousa, que seja nova" (*Ibidem*, p.56).

Com isso, Cândido Lusitano corrige sua afirmação anterior, indicando que o verdadeiro fundamento da beleza poética consiste na novidade e na maravilha, e não apenas na brevidade, energia e verdade. Os poetas podem encontrar essa novidade e maravilha na própria matéria cantada, mas também podem produzi-los em matérias ordinárias pro meio de artifícios. São essas as duas espécies de beleza poética – a beleza da matéria e a beleza do artifício (*Ibidem*, p.58).

> "A belleza precisa da Poesia consiste na novidade, e no maravilhoso, que resulta das verdades, que o Poeta representa. Esta verdade, e este maravilhoso he huma suavissima luz, que nos póde deleitar, e arrebatar, empregada no nosso entendimento, e especialmente na fantasia" (*Idem*).

Para se encontrar beleza na matéria poética, é necessário que o poeta localize suas "verdades peregrinas", ou seja, "as verdades, que outros observaõ mal, e que raras vezes, ou nunca, as costuma representar a natureza, (se bem que possa) aos sentidos, á fantasia e ao engenho" (*Ibidem*, p.65). Para que se compreenda isso, é necessário que se leve em conta a distinção que o autor faz entre duas espécies de verdadeiros: o verdadeiro necessário ou evidente, e o verdadeiro possível ou provável. "De duas espécies he o *verdadeiro* da natureza. huma he aquele verdadeiro que com effeito he, ou foy: o outro he o que verosimilmente foy, e tambem podia, ou devia ser, segundo as forças da natureza" (*Ibidem*, p.72) E prossegue: "O primeiro *verdadeiro* buscaõ os Theologos, os Mathematicos, os Historiadores, e outras sciencias. O segundo pertence aos Poetas, que saõ os que principalmente o buscaõ" (*Idem*). Trata-se, portanto, da divisão aristotélica entre a verdade e a verossimilhança, sendo esta última a matéria da poesia e aquela a da história. No entanto, Cândido Lusitano percebe a verossimilhança também como verdade,

mas como verdade universal, ao passo que o verdadeiro "necessario, ou evidente, ou moralmente certo" é verdade particular.

Com isso não queremos, entretanto, propor que esse conceito de verdade necessária e verdade possível ou provável se apresente durante toda a *Arte Poética* com a mesma coerência que em sua conceituação. Percebe-se que esses conceitos vão sendo definidos um pouco acidentalmente e que, por vezes, os exemplos que o autor elenca contradizem o que ele acabou de propor. Por exemplo, da verdade necessária, que seria particular, ele cita como exemplo "Que Deos he Omnipotente, e Eterno" e, ainda, "que a terra he redonda" – o que, até um passado recente, era tido como dado inquestionável da realidade, como ainda deveria ser –, ao passo que, como exemplo do verdadeiro provável, que é o verossímil e pertence ao domínio do universal, apresenta "que na conquista da Terra Santa, que fizera Gofredo, houvera hum fortissimo Sarraceno chamado Argante, e huma valerosa donzella com o nome de Clorinda" (*Ibidem*, p.72), que nada tem de universal, embora pertença ao domínio do verossímil. Dizemos isso para ressaltar que, mesmo dentro de sua doutrina, não encontramos univocidade doutrinal; parece se tratar de uma série de ideias que chegam de maneira difusa ao autor, que as tenta costurar como pode em sua empreitada.

Seja a verdade necessária, seja a verdade possível, Cândido Lusitano postula que "sempre algum *verdadeiro* serve de fundamento ás invenções poeticas, e que estas naõ pódem ser bellas, quando naõ nos fazem aprehender alguma verdade, ou certa, e evidente, ou tambem possivel e verosimil" (*Ibidem*, p.73). A beleza da poesia consiste na maravilha e na novidade com que o poeta adorna a verdade; portanto, sem verdade, não há maravilha ou novidade que bastem para tornar seus versos belos. Como a poesia tem como finalidade, além do deleite – motivo principal da produção da beleza poética –, a utilidade de instruir seu leitor, o verossímil é apresentado como verdadeiro porque ele imprime, no entendimento do leitor uma verdade que, mesmo que não seja real para o caso imitado, é possível, provável e, portanto, verdadeira, para diversos outros casos semelhantes.

> "Naõ se póde dizer, que estes successos possiveis sejaõ falsos; porque ainda que seja evidente o naõ serem elles realmente verdadeiros, tambem he claro, que elles podiaõ, ou pódem verdadeiramente succeder; e o Poeta com elles faz, que o entendimento alheyo aprehenda hum verdadeiro, naõ real, e sucedido, mas sim possivel, e verosimil, que antes naõ era conhecido." (*Ibidem*, p.74).

Em meio a toda a discussão sobre a beleza poética, há uma passagem que não é doutrinal, mas que é fundamental para que se entenda que tipo de recepção se esperava que essa *Arte Poética* tivesse. Freire cita repetidas vezes trechos de outros retores e poetas em latim durante praticamente todos os capítulos, o que poderia causar a impressão de ser a língua latina amplamente dominada pelos letrados lusitanos de meados do século XVIII. Entretanto, ao comentar como até mesmo entre poetas persas se pode encontrar a beleza poética, Freire nos mostra que esse pressuposto está equivocado. Após citar uma tradução latina que Derbelot faz de um poema persa, diz Cândido Lusitano: "Como esta composiçaõ para muitos será cousa nova, será tambem justo, que a traduzamos em Portuguez, por servirmos áquelles que ignoraõ a lingua Latina" (*Ibidem*, p.82). O motivo de traduzir os versos do latim ao português é a novidade desses versos, o que implica dizer que todos os trechos citados em latim nos três livros dessa *Arte Poética* devem estar memorizados pelos seus leitores. Não entramos no mérito sobre se os leitores efetivamente saberiam todos esses trechos de memória, mas o autor presume verossimilmente que seus leitores os conhecessem ao menos parcialmente, mesmo aqueles leitores que não sabiam a língua latina. A tradução se faz necessária exclusivamente quando a matéria é rara e, portanto, não se pode presumir que o leitor a conhecesse previamente. Isso implica uma *práxis* de leitura totalmente diferente da que poderíamos presumir ao ver a abundância de trechos citados em latim. Longe de ser língua amplamente conhecida, a cultura latina era amplamente memorizada, ao ponto de que, ainda que não saibam ler naquela língua, os letrados lusitanos pudessem reconhecer poemas e trechos relevantes de tratados de poética e retórica e saber previamente o que significavam.

Verney discute amplamente o ensino de latim em Portugal na segunda carta do seu *Verdadeiro Método*, sobretudo após constatar "que [os jovens] ocupavam seis, e sete anos estudando Gramatica [latina]: e que a maior parte destes dicipulos, depois de todo ese tempo, nam era capaz de explicar por-si só, as mais facis cartas de Cicero" (VERNEY, *Op.cit.*, t.I, p.59). O ensino de latim em Portugal foi talvez um dos primeiros alvos das reformas na educação desde inícios do século XVIII, sobretudo quando D. João V, a partir de 1716, começou a progressivamente conceder aos Oratorianos – ordem da qual Freire fazia parte – a possibilidade de tomar parte no ensino secundário que, até então, era exclusivamente concedido aos Jesuítas (CIDADE, *op.cit*, p.96). Apontamos essas

questões apenas porque são relevantes para que se possa pensar a *práxis* de leitura implícita na própria fatura da *Arte Poética* de Cândido Lusitano.

Seguindo sua o desenvolvimento de sua doutrina, muitas vezes notamos em Freire o uso dos termos *fantasia* e *entendimento*, que são centrais para todas as suas definições, mas é apenas a partir do décimo quinto capítulo do primeiro livro de sua *Arte Poética* que eles começarão a ser definidos. Freire descreve o processo de apreensão da natureza e formação de conceitos no cérebro humano de maneira lapidar, e talvez seja esse o trecho que sirva de chave para interpretar toda a doutrina que propõe e as censuras que faz à poética seiscentista em capítulos posteriores. Por isso, o citamos integralmente:

> "Todo o objecto, que se representa aos olhos, aos ouvidos, e aos outros sentidos, lança hum compendio, huma imagem, huma similhança de si mesmo, a qual sendo recebida pelos sentidos, passa pelos nervos, e orgãos corporeos, até que chega a imprimirse em nosso cerebro. A potencia, ou faculdade da alma, que aprehende, e conhece estes objectos sensiveis, ou para melhor dizer, as suas imagens, he a fantasia, ou imaginativa, a qual porque está (segundo o nosso entender) na parte inferior da alma, lhe poderemos chamar *aprehensiva inferior*. Tem a nossa alma outra aprehensiva das cousas, a que podemos dar o nome de *superior*; porque está collocada na parte superior, e racional da alma, e commummente lhe chamamos *entendimento*. O officio da fantasia naõ he propriamente o inquirir, e entender se as cousas saõ verdadeiras, ou falsas, mas sómente o aprehendellas. O officio do entendimento he inquirir, e entender se estas saõ falsas, ou verdadeiras. Porém para meditar, e formar pensamentos, unem-se entre si estas duas potencias, administrando a inferior á superior as imagens dos objectos, que lhe communica sem se valer dos sentidos; porque já em si as tem. Tambem póde a potencia inferior per si mesma valerse destes objectos para imaginar as cousas já aprehendidas, ou para fabricar outros objectos; porque tambem ella tem força para conceber novas imagens." (*Ibidem*, p.85-86).

Trata-se de uma tradução palavra a palavra do décimo quarto capítulo do primeiro livro da preceptiva de Muratori, *Della Perfetta Poesia Italiana*, como uma breve comparação pode demonstrar ao leitor[21]. Isso não implica, evidentemente, a ideia de

[21] Em Muratori, lemos: "Che qualunque oggetto si rapresenti a gli occhi, a gli orecchi, e agli altri sensi, trasmette un compendio, un'Immagine, vna simiglianza di se stesso, che ricevuta da i sensi passa per gli nervi, ed organi corporei, infinchè giunge ad imprimersi nel nostro cervello. La Potenza o Facoltà dell'anima, che apprende, e conosce questi oggetti sensibili, o per meglio dire, le loro Immagini, è la Fantasia, o Immaginativa, la quale perchè è posta per nostro modo

plágio, que não existia nessa época, e não deve sequer servir como argumento para indicar a superioridade ou inferioridade desta doutrina de Freire, porque a tradução e incorporação de trechos de outras preceptivas fazia parte das práticas letradas anteriores ao romantismo e, portanto, não é de se estranhar que haja essa tradução em seu texto[22].

Dito isso, o trecho postula a formação de ideias em três etapas: os sentidos transmitem à fantasia, que fica na parte inferior da alma, os objetos sensíveis; então, a fantasia forma imagens desses objetos sensíveis e as transmite à faculdade superior da alma, o entendimento, que distingue essas imagens entre verdadeiras e falsas. Como a beleza poética consiste na imitação das verdades da natureza com novidade e maravilha, apenas com o império do entendimento sobre a fantasia se pode atingir a beleza, pois uma imagem falsa não decorre de uma imitação das verdades da natureza e, portanto, não pode ser bela. Há três tipos de imagens, segundo Freire: as intelectuais ou engenhosas, formadas primeiramente pela ação do entendimento, que as dita à fantasia, fazendo o processo inverso do descrito anteriormente; as exclusivamente fantásticas, que são formadas a partir de um império absoluto da fantasia, sem intervenções do entendimento – essa "classe da fantasia naõ tem lugar algum na faculdade poetica" –; e, finalmente, a imagem que, produzida pela fantasia, é fantástica, mas vale-se da luz do entendimento, que impera sobre a fantasia. (*Ibidem*, p.87-88).

---

d'intendere nella parte inferiore dell'Anima, perciò da noi convenevolamente può chiamarsi *Apprensiva inferiore*. Un'altra Apprensiva delle cose ha l' Anima nostra, che *superiore* da noi s'appela, perchè è situata nella parte superiore, ragionevole, e divina dell'Anima; e comunemente si chiama *Intelletto*. Ufizio della Fantasia non è propriamente il cercare, o intendere, se le cose son Vere, o False; ma solamente l'apprenderle. Ufizio dell'Intelletto è intendere, e il cercare, se queste son Vere, e False. Ma per meditare, e formar pensieri, si collegano insieme queste due Potenze, somministrando l'inferiore alla superiore le Immagini, e i Fantasmi de gli oggetti, avendoli essa presenti ne'suoi Gabinetti, senza nuovo aiuto de'sensi (...)"(MURATORI, 1706, livro I, p.153-154)

[22] Como evidência do que dizemos, note-se a comparação muito habilmente estabelecida por Aníbal Pinto de Castro entre as definições de furor poético de Emanuele Tesauro em *Il Cannocchiale aristotelico* – " '(...) *dirò del Furore, il qual significa un'Alteration della Mente, cagionata, ò dalla Passione ò dall'Afflato, ò da Pazzia. Talche tre sorti di persone benche non fossero grandemente ingegnose, nè argute, il divengono: Passionati, Afflati, e Matti'"* e de Francisco Leitão Ferreira em sua *Nova Arte de Conceitos*: " 'O Furor he huma agitação da mente, causada, ou de payxão, ou de inspiração, ou de loucura: & assim tres generos de furiosos, ainda que sejão de inferior engenho, poderão fácilmente produzir a metafora, como são os apayxonados, os inspirados, os loucos, ou freneticos'" (CASTRO, 2008, p.160).

Sobre a veracidade ou falsidade das imagens, há três possibilidades de classificação, segundo essa doutrina. Em primeiro lugar, "A fantasia pois unida com o entendimento (e por isso obrigada a procurar alguma verdade) póde e costuma produzir imagens, que ou directamente saõ para ella *verdadeiras*, ou que também directamente parecem taes ao entendimento" (*Ibidem*, p.88). Como exemplo, Cândido Lusitano menciona a imagem do arco-íris, ou a da batalha de dois guerreiros; apreendidas pelos sentidos, são transmitidas à fantasia, que forma essas imagens e as transmite ao entendimento, que as julgará imediatamente verdadeiras, pois nada há nelas que seja falso aos sentidos ou à razão. A segunda possibilidade é que as imagens sejam diretamente apenas verossímeis à fantasia e ao entendimento, como seria o caso da "scena funesta da ruina de Troya, a chegada de Orestes a Tauro, a morte de Niso, e Eurialo" (*Idem*); embora nada haja de necessariamente falso nessas imagens, e todas pareçam muito verossímeis, não pode a fantasia verificá-las pelos sentidos, nem pode o entendimento comprovar sem dúvidas pela razão que aquela imagem corresponde exatamente à da ruína de Tróia, por exemplo. Assim, são diretamente verossímeis a ambos, mas não podemos dizer que são verdadeiras para nenhum dos dois.

Por fim, existe uma terceira possibilidade, que é a das imagens que são diretamente verdadeiras ou verossímeis à fantasia, mas apenas indiretamente verossímeis ou verdadeiras ao entendimento. Embora toda imagem produzida pela fantasia seja, tecnicamente, fantástica, Cândido Lusitano opta por chamar apenas a essas últimas verdadeiramente fantásticas, e as exemplifica da seguinte forma:

> "(...) vê a fantasia hum rio, que faz mil gyros pela planicie de huma selva; imagina, e parece-lhe cousa verdadeira, ou verosimil, que elle esteja namorado daquelle florîdo lugar, e que naõ saiba, ou naõ queira buscar modo de o deixar. Esta imagem, naõ directamente (porque o sentido directo he falso) mas indirectamente faz, com que o entendimento conceba, que isto he verdade; isto he, a amenidade daquele sitio, e os gyros deliciosos daquelle rio." (*Ibidem*, p.89).

O entendimento teria, então, a habilidade de buscar, em uma imagem fantástica como essa, o sentido que a torna verossímil e até mesmo verdadeira. Entendendo como diretamente falsa a ideia de que possa um rio se enamorar de um campo florido, pois rios não têm a capacidade de se apaixonar, o entendimento abstrai a imagem e percebe que

ela quer dizer que o rio cerca o campo, o que é verdadeiro, e que o campo florido é belo, o que também é verdadeiro. Assim, indiretamente, a imagem *é* verdadeira ao entendimento, ainda que diretamente seja falsa.

Esse tipo de imagem também é chamado por Cândido Lusitano de "imagem fantástica artificial" e pode ser muito superior à beleza poética do que as outras duas maneiras de compor imagens – "intelectual" ou "imagem fantástica simples ou natural", como o autor também as chama. Isso se dá porque esse artifício consiste

> "em explicar as cousas com traslações, expressões, e imagens, que sim saõ falsas a quem observa o sentido directo, mas com toda a sua falsidade saõ taõ vivas, que imprimem mais fortemente na fantasia, e entendimento alheyo alguma verdade; o que se naõ conseguiria com palavras proprias, e com imagens simplices, e directamente verdadeiras" (*Ibidem*, p.102-103)

Como o fim da poesia é deleitar e instruir seu leitor, por vezes imagens mais vivas, ainda que diretamente falsas, podem ter maior poder de instrução do que imagens diretamente verdadeiras. É o exemplo da imagem "o mar está em tempestade": embora seja diretamente verdadeira em determinado contexto ao entendimento e à fantasia, dizer quer "o mar irado faz guerra ás prayas" causa maravilha e novidade muito maior , o que aumenta o deleite do leitor e, por consequência, o instrui de maneira mais adequada (*Ibidem*, p.103).

> "São por tanto summamente estimaveis estas imagens, e tanto mais o seraõ na Poesia, quanto mais forem vivas, maravilhosas, novas, insperadas, nobres, e delicadas; isto he, quanto mais fortemente fizerem conceber a qualidade dos affectos, e das cousas que quizermos representar" (*Ibidem*, p.103).

A imagem fantástica artificial pode também nascer dos afetos, e aqui começamos a entrar em um ponto que culminará na maior polêmica envolvendo a poética luso-brasileira setecentista. Estando o enunciador do poema sob efeito de afetos intensos, algumas imagens podem ser verdadeiras à sua fantasia, ainda que sejam falsas a seu juízo. É o caso, por exemplo, da imagem presente no primeiro terceto do soneto 192 de Petrarca, que copiamos abaixo, ao lado da tradução de José Clemente Pozenato:

"*L'erbetta verde e i fior' di color mille sparsi sotto quel'elce antiqua et negra pregan pur che 'l bel pe' li prema o tocchi*" (PETRARCA, 2014, p.304).	"A ervinha verde e as flores de mil cores esparsas do carvalho à sombra negra pedem que as pise ou toque o pé amado" (*Ibidem*, p.305)

Cândido Lusitano cita essa imagem em sua *Arte Poética* (p.108), dizendo que essas imagens "naõ podiaõ vir á fantasia por meyo dos olhos, ou dos ouvidos", porque é impossível que alguém veja ou ouça as ervinhas e as flores de mil cores pedindo para serem pisadas. Essas imagens são frutos do intenso amor de Petrarca por Laura – entendidos, aqui, como *personae* – e, portanto, é verossímil à fantasia de Petrarca que as ervinhas supliquem o contato com os pés de Laura, ainda que isso signifique sua morte. Entretanto, ao entendimento essa imagem é falsa direta ou indiretamente. Isso não quer dizer, contudo, que esse tipo de imagem não deva ser utilizada pelos poetas.

> "Naõ se póde com razaõ duvidar, que esta imagem naõ pareça á fantasia verdadeira, ou ao menos verosimil: e por isso tem o Poeta sufficiente fundamento para a abraçar, e usar della na Poesia, a qual especialmente requer a pompa de humas proposições maravilhosas, e novas; como no nosso caso he ver fazer acções proprias de cousas animadas ás que naõ tem alma. He isto hum engano da fantasia namorada; mas o Poeta o representa a outrem do modo que lhe nasceo na sua imaginaçaõ, para lhe fazer comprehender vivamente a violencia do affecto, e a paixaõ interna." (*Op.cit.*, p.112).

Essas imagens ficam permitidas aos poetas quando surgem dos afetos porque há um "me parece" implícito no processo de leitura dessa poesia. É por isso que não são autorizados os historiadores a usá-las e os oradores o podem fazer apenas com muita cautela.

> "Esta liberdade, que naõ lograõ os Historiadores, e tem com muita sobriedade os Oradores, só nos Poetas tem toda a sua juristicçaõ; porque pódem livremente expor quantas bellezas vem á sua fantasia; nem estaõ obrigados á limitação, dizendo-nos que *lhes parece*; porque deixaõ isso aos leitores." (*Ibidem*, p.114).

Com isso se infere que as imagens fantásticas são não apenas aceitas, mas estimuladas pela poética de Cândido Lusitano, por serem maneira eficaz de deleitar e instruir o leitor, mesmo quando são necessariamente falsas ao entendimento. A polêmica

em que entra o autor a partir do décimo-oitavo capítulo de sua *Arte Poética* tem por objeto a construção de imagens compostas a partir de outras imagens fantásticas. Observemos o comentário que faz a um dos exemplos elencados, os três versos de Marino, que copiamos abaixo.

> "*Dalle stemprate corde*
> *Raccontasi che furo*
> *Sugger dolcezze Iblee vedute l'api*."[23] (*Op.cit.*, p.123).

Sobre essa imagem, diz que não é aceitável, pois

> "Ainda que as abelhas tivessem alma racional (como póde imaginar a fantasia de hum Poeta) e percebessem a virtude de Orpheo, e da sua cithara, com tudo nunca seria verosimil, e proprio da sua natureza o chupar mel daquellas cordas, as quaes sem duvida naõ tinham a propriedade das flores, nem a natureza de poder dar mel; isto he, fazer ridiculas, e nescias ás que saõ taõ engenhosas, e astutas, naõ tendo alma racional" (*Ibidem*, p.123).

Note-se, portanto, que a liberdade do poeta em formar uma imagem fantástica falsa ao entendimento segue garantida – pode o poeta defender que as abelhas tenham alma racional – e as decorrências naturais e verossímeis dessa imagem também estão autorizadas – tendo alma racional, podem as abelhas fazer tudo o que seres com almas racionais fazem, ou seja, podem reconhecer a virtude de Orfeu e de sua cítara. Também seria igualmente aceitável dizer que da cítara de Orfeu sai mel, referindo-se à doçura de sua música, ainda que essa imagem fantástica também fosse falsa ao entendimento, porque não é natural de cítaras poder produzir mel. O que é inadmissível para Cândido Lusitano é que se unam as duas imagens fantásticas em uma terceira imagem, pois fazer esse tipo de silogismo é do domínio exclusivo do entendimento e, sendo as duas imagens falsas ao entendimento, a imagem que resultar dessa união não tem como ser verdadeira. Dizer que as abelhas sugam o mel das cordas da cítara de Orfeu é falso inclusive para a fantasia, pois não há possibilidade de se apreender pelos sentidos ou de se imaginar verossimilmente abelhas tentando extrair mel das cordas de uma cítara.

---

[23] Cândido Lusitano os parafraseia da seguinte forma: "Falla elle da cithara de Orpheu morto, e diz, que se vio hirem as abelhas chupar mel das cordas"

Reside nisso a "negação do barroco", tão amplamente comentada pela historiografia literária desde o século XIX e naturalizada sobretudo desde meados do século XX. O que se nega não são os tropos, figuras ou lugares-comuns empregados pela poética de Marino, Góngora e seus seguidores, mas a composição de metáforas agudas a partir de imagens fantásticas que são, por si sós, consideradas falsas ao entendimento. Isso porque, para essa poética setecentista, a beleza surge da verdade e só é belo aquilo que, além de deleitar, instrui. Se é o entendimento a faculdade da alma capaz de distinguir o verdadeiro do falso, duas imagens que lhe sejam falsas não podem constituir uma terceira imagem verdadeira e, portanto, dessa união não há como vir, segundo a doutrina de Cândido Lusitano, imagem com beleza poética. "Este modo de conceituar he o mesmo, que fazer huma fabrica sem fundamento algum, que vem logo abaixo com qualquer impulso do vento" (*Ibidem*, p.124).

Para citar mais um exemplo célebre das censuras de Cândido Lusitano, veja-se o que comenta após citar os seguintes versos da *Fábula de Polifemo e Galateia*, de Don Luís de Góngora:

> "*Mirême, y luzir vi un Sol en mi frente,*
> *Quando en el Cielo un ojo se veia,*
> *neutra el agua dudava, a qual se preste,*
> *Al Cielo humano, ò al Ciclope celeste.*"[24] (*Ibidem*, p.126)

Sobre isso, lemos o seguinte comentário:

> "Naõ ha conceito mais falso, nem imagem mais inverosimil. Em que convem o Ceo com Polifemo, e Polifemo com o Ceo, para o *Ceo ser hum celeste Polifemo, e Polifemo hum humano Ceo?* Tirou o Poeta esta illaçaõ, porque na linguagem das metaforas chama-se ao Sol *Olho do Ceo*, e ao olho *Sol da cara*. Eisaqui como por falta dos fundamentos, que temos allegado, se estraga a fantasia poetica; e neste exemplo se vê quanto fica escura, e remota toda a translaçaõ, que nasceo de outra" (*Ibidem*, p.126).

Esse tipo de imagem fantástica formada a partir de outra imagem fantástica é permitida por Cândido Lusitano apenas em duas ocasiões: em textos feitos no estilo jocoso, pois já que a intenção é causar o riso, esse tipo de "sofisma", como ele chama essas imagens, por

[24] Em tradução livre em prosa: "Me olhei, e a luzir vi um Sol em meu rosto, quando no Céu um olho se via, Neutra a água duvidava, a qual se preste, ao Céu humano, ou ao Ciclope celeste"

serem falsas, conseguem fazer rir; ou quando o poeta mostra que está delirando, pois não é verossímil que de um delírio surjam imagens verdadeiras (*Ibidem*, p.127-128)[25].

Não é de estranhar, portanto, que Cândido Lusitano desfira ataques diretos à doutrina poética postulada por Emanuele Tesauro em seu *Il Cannocchiale Aristotelico*, de 1654. Comentando as metáforas "em que naõ ha proporçaõ por falta de similhança de figura, de ministerio, e de acçaõ" que Tesauro considera agudas, como a que afirma ser o rouxinol um órgão sem tubos e o órgão um rouxinol sem asas, Cândido Lusitano afirma, no ponto mais virulento de seu tratado, que

> "Este Author [i.e. Thesauro] era homem de grande doutrina, e de hum engenho vivo, ainda que daquelles, a que os Francezes chamaõ *brilhantes*; porém a destemperada ambiçaõ de novidade lho depravou: por isso quiz enganar o mundo com o nome de Aristoteles, e o encheo de conceitinhos, e de argucias frivolas, ridiculas, puerîs, insulsas, e irreverentes, como saõ as metaforas apontadas; (...). Muito ajudou a Thesauro em estabelecer o pessimo gosto Lourenço (sic) Gracian na sua *Arte, y Agudeza de Ingenio* (sic), infestando tanto a Hespanha, como o outro a Italia, e ambos o mundo; porém entendo, que em parte nenhuma foraõ taõ bem recebidos como em Portugal, como se vê pela experiencia." (*Ibidem*, p.150).

Em outro ponto de seu texto, Cândido Lusitano explica que o maior problema dessas imagens agudas é tomarem imagens verdadeiras à fantasia como se fossem verdadeiras ao entendimento, misturando os frutos das duas potências da alma e, assim, gerando os "sofismas":

> "Fundaõ-se estes [i.e. os sofismas] em imagens fantasticas, e tomaõ por verdadeiro intellectual, e real ao que sómente he verdadeiro, ou verosimil á fantasia, misturando, e confundindo os partos de huma, e de outra potencia. Daqui nascem mil antitesis, mil agudezas, e conceitos falsos, que, segundo Thesauro, causaõ singular maravilha, e deleite a quem os ouve; quando (segundo os de bom gosto) só causaõ motivo de riso." (*Ibidem*, p.168).

---

[25] João Adolfo Hansen nos lembra que "as categorias de 'verdade', 'racionalidade', 'naturalidade' e 'clareza' dessa crítica foram apropriadas nas histórias literárias do século XIX, que constituíram o cânone das literaturas nacionais em Portugal e no Brasil, sendo mantidas como um impensado crítico no século XX, quando a poesia do século XVII passou a ser classificada como 'barroco'" (HANSEN, 2002, p.24)

Esse tipo de imagem, que é tão diretamente atacada por Cândido Lusitano, tem sua *arché* na poesia de Marcial, que, apesar de ser "poeta de tanta graça, como agudeza, teve por verdadeira, mais que todos os seus antecessores, a esta moeda falsa" (*Ibidem*, p.168). No século XVII, ela teria encontrado ainda mais seguidores do que nos séculos anteriores e, como não poderia deixar de ocorrer, mais uma vez Freire ataca a doutrina de Tesauro: "(...) e foy dos principaes o Conde Manoel Thesouro, que naõ só seguio a Marcial, mas até escreveo o seu decantado *Cannocchiale Aristotelico*, para que todos adoecessem como elle deste achaque literario" (*Idem*).

Não apenas as imagens agudas seiscentistas são alvo de ataque, mas qualquer conceito que seja demasiadamente engenhoso a ponto de se tornar obscuro ao leitor. Por se tornar afetado, é considerado uma ofensa à natureza. Freire define a afetação da seguinte maneira:

> "Como estes pensamentos dos engenhos desenfreados naõ contém seriedade, por serem demasiadamente subtis, e metafisicos, por isso a natureza, digamos, padece, e se offende muito com elles, vendo, que os homens, desprezando as verdades internas, que ella subministra, só abraçaõ as razões inverosimeis, sofisticas, e falsas. Eis aqui em que consiste a affectaçaõ; em ornar com hum estudo forçado as cousas mais do que he licito, e formar conceitos fora dos limites do verossimil" (*Ibidem*, p.184).

Dito isso, devemos passar brevemente pela conceituação da agudeza seiscentista de Tesauro, para que possamos demonstrar duas coisas: primeiramente, qual era o fundamento dessa agudeza – pois, não demonstrando isso, corremos o risco de tentar naturalizar a leitura de Cândido Lusitano – e, em seguida, como o julgamento dessa poesia seiscentista como afetada não é propriamente uma novidade setecentista, mas uma intensificação de uma discussão já existente no século XVII. Para isso, nos guiaremos sobretudo pelo estudo já canônico de João Adolfo Hansen, "Retórica da Agudeza", publicado em 2000.

Hansen demonstra que Emanuele Tesauro propõe a agudeza como um ornato dialético que se constrói sobretudo por meio do emprego das dez categorias que Aristóteles expõe em seu tratado *As Categorias*, para a produção de metáforas do conceito que o poeta pretende representar.

> “Para formular seus ‘teoremas práticos’, Tesauro compõe um ‘índice categórico’, uma tabela, recorrendo às dez categorias aristotélicas. A aplicação engenhosa das categorias permite formular ditos agudos, pois o engenho é a capacidade intelectual de penetrar nas coisas da *inventio* por meio delas. São dez, como sabem: *substância, quantidade, qualidade, relação, ação, paixão, situação, tempo, lugar* e *hábito*. Cada uma delas, quando aplicada a um tema determinado, permite fazer uma definição e, ao mesmo tempo, uma variação elocutiva dele. Por isso, a agudeza é definida por Tesauro como ‘ornato dialético’ ou imagem produzida como síntese rápida de uma ou de várias análises categoriais dos conceitos descobertos no tema tratado.” (HANSEN, 2000, p.326)

Aplicando as dez categorias aristotélicas a um tema qualquer, o poeta consegue produzir ao menos dez imagens que o definam de maneira simples. Entretanto, pela prática social da agudeza nas sociedades de corte seiscentistas, era esperado que os poetas buscassem conceitos mais e mais distantes do esperado, demonstrando a discrição de seu engenho e reforçando os valores dessas sociedades de corte. A mesma maravilha que Cândido Lusitano postula como sendo necessária ao deleite poético era buscada por esses poetas seiscentistas por meio de uma dificultação crescente de suas definições.

> "Os poetas sempre buscam a novidade da elocução engenhosa, mas as tópicas com que trabalham fazem parte do todo social objetivo. Geralmente, vão do conceito mais geral que se faz do tema para conceitos por assim dizer periféricos, que tornam a leitura do poema um exercício de dificultação crescente. O poema sempre corre o risco da incongruência, mas, tratando-se de grandes poetas, a dificultação é intelectualmente controlada: mesmo as incongruências resultam de um cálculo" (*Ibidem*, p.324).

O aumento da dificuldade dos conceitos produzidos nos poemas era calculado também segundo as categorias aristotélicas. A busca da maravilha levava os poetas a aplicarem a sua perspicácia para buscar semelhanças distantes entre os conceitos obtidos, produzindo obscuridade que o leitor, se fosse discreto, devia conseguir superar no processo da leitura.

> “A aplicação das dez categorias aristotélicas a um tema determinado permite inventar dez definições ilustradas ou conceitos básicos, como disse; ao mesmo tempo, a versatilidade do autor encontra, para cada um dos conceitos obtidos, uma metáfora adequada, a cada vez mais semanticamente distante, para produzir o espanto. Como dizia Marino com um hipérbato maravilhoso, ‘é do poeta o fim a maravilha’. O

> espanto pode ser intensificado, pois a combinação das categorias, que traduz cada uma das dez metáforas iniciais por outras semanticamente mais distantes, produz formulações agudíssimas. Imaginemos, por exemplo, que vamos compor um poema de gênero baixo e que resolvemos aplicar o termo *anão* para caracterizar o personagem como tipo ridículo. Quando examinamos o termo repassando-o pelas categorias (...) podemos achar inúmeras metáforas de coisas pequenas em coisas elementares, (...) como 'umbigo do escudo' etc. Por meio da categoria *quantidade*, podemos dizer, por exemplo, 'Esse umbigo do escudo' para significar 'Esse anão'." (*Ibidem*, p. 328).

Obtido o conceito já bastante agudo e difícil de interpretar, o poeta pode repetir esse processo diversas outras vezes e igualar, com proporção, as várias definições obtidas pela variação no uso das dez categorias aristotélicas, inventando metáforas cada vez mais obscuras.

> "Quando repassamos todas as coisas pequenas necessárias para inventar metáforas adequadas à representação do tema, é mais conveniente inventar uma formulação ainda mais engenhosa e de maior dificuldade. Por exemplo, juntamos a um termo inventado pela categoria *quantidade* outro termo inventado por meio de outras categorias. Assim, quando já repassamos o índice 'pequeno' por todas as classes que pudemos achar da categoria *quantidade*, podemos dizer, na comédia ou na sátira, que '*Esse umbigo do escudo é uma pulga*'" (*Ibidem*, p.329).

Para Cândido Lusitano, essa imagem seria "falsíssima", como ele diz diversas vezes em seu tratado, e seu uso seria proibido nas produções poéticas porque é falsa não apenas ao entendimento – já que um umbigo de escudo ser uma pulga é afirmação necessariamente falsa – mas também à fantasia, que não poderia imaginar que seus sentidos apreendessem tal imagem verossimilmente. No século XVII, essa imagem também seria considerada hermética e ninguém a consideraria verossímil *per se*. A prática de leitura que ela pressupõe exige do leitor a capacidade de desfazer as múltiplas operações de dificultação do texto para chegar ao conceito representado, que não seria considerado falso na poética de Cândido Lusitano. Boa parte da polêmica vem da velocidade que a agudeza pressupõe em sua invenção e sua interpretação, representada sobretudo pela exclusão da prótase da similitude, como Hansen demonstra no exemplo:

> "A agudeza deve ser formulada rapidamente, porque só tem efeito se a premeditação não for evidente; obtém-se a rapidez eliminando-se o

> conectivo da comparação dos conceitos, a prótase da similitude, 'como'. Por exemplo, vamos supor a comparação 'Esse papagaio do Brasil é verde como o mês de abril da Europa', em que se compara o conceito /papagaio/ com o conceito /abril/ por meio do conceito /verde/, que é um gênero comum a ambos. A comparação, no caso, implica 3 termos: A(*papagaio*) – B(*verde*) –C(*abril*): 'Esse papagaio é verde como abril'. Se eliminarmos a prótase da similitude, o conectivo 'como', podemos dizer: 'Esse papagaio é abril', e, assim, pela equivalência – 'A é B', substituir o termo A ('papagaio') por B ('abril'): 'Esse abril'. Como se trata de /papagaio/, podemos propor, com agudeza: 'Esse abril falante', como encontramos em um poema da *Fênix Renascida*" (*Ibidem*, p.320)

Para Cândido Lusitano, essa composição veloz exigiria que o leitor suspendesse o entendimento, mesmo que temporariamente, e buscasse interpretar a verdade que se encontra coberta por camadas de imagens falsas. Trata-se de uma mudança prática de leitura, mas mudança apenas em sua intensidade. Já no século XVII havia poetas – como Jáuregui, Quevedo e Lope – considerados, desde meados do século XVIII, representantes desse tipo de poesia, que criticavam a obscuridade extrema, por exemplo, das *Soledades* de Don Luiz de Góngora A agudeza pode ser julgada como afetação mesmo na sociedade de corte que a produz, quando for extremamente hermética. Góngora se defende da acusação valendo-se de um argumento aristocrático, que desqualifica seus leitores vulgares, como afirma Hansen:

> "No século XVII, o hermetismo não era sempre um defeito, como hoje, pois também distinguia os engenhosos capazes de produzir e entender a agudeza. Góngora foi acusado por seus inimigos, como Jáuregui, Quevedo e Lope de Vega, de ser obscuro e incongruente nas *Soledades*, pois tratou um assunto humilde em estilo sublime. Como sabem, respondeu ter desejado escrever escuríssimo, em grego, declarando '*escribo no para muchos*', para afirmar a concepção tipicamente aristocrática segundo a qual o engenho inventa coisas agudas próprias para agudos, não para vulgares." (*Ibidem*, p.328-329).

Com isso, cremos que dissemos o que basta para que se entenda simultaneamente a tentativa de Cândido Lusitano de estabelecer uma doutrina poética em Portugal em meados do século XVIII, baseando-se diretamente nas preceptiva espanhola de Ignácio de Luzán e na italiana de Ludovico Muratori. Também dissemos o suficiente para que se

entenda que a polêmica que essa doutrina estabelece não tem como alvo o "cultismo", o "conceptismo" ou a "clicheria barroca", como ainda lemos nos manuais idealistas de historiografia literária e nos críticos que os seguem repetindo acriticamente. Trata-se de uma polêmica acerca de um dos muitos procedimentos de composição de poesia empregados nas letras seiscentistas e setecentistas – afinal, não devemos nos esquecer de que a *Fênix Renascida*, talvez a compilação mais representativa das letras agudas em língua portuguesa, é editada mais de uma vez em Portugal durante o século XVIII. Por fim, demonstramos que as censuras que Freire faz da prática da agudeza não eram estranhas ao século XVII, embora a argumentação possa ser considerada nova; o critério da afetação já existia, e era empregado mesmo pelos autores que Freire considera afetados, para censurar as obras daqueles com os quais rivalizavam poeticamente. Trata-se, portanto, de uma diferença na abordagem desse conceito e em sua avaliação artística, mais do que uma inovação doutrinária ou ruptura com o costume.

2.3 – Ler a poesia atribuída a Inácio José de Alvarenga Peixoto

Dito isso sobre a ideia de Arcádia e sobre a doutrina poética de Cândido Lusitano, e suas múltiplas implicações no debate sobre as doutrinas poéticas seiscentistas e setecentistas, é preciso que nos encaminhemos a uma conclusão um tanto anticlimática, que relativiza um pouco todas essas polêmicas, que se fazem mais presentes no debate *sobre* a poesia setecentista do que *na* poesia setecentista. O que se nota é que a doutrina de Cândido Lusitano proposta nesse primeiro livro não fornece aos poetas técnicas de composição de seus poemas. Ela apresenta princípios doutrinários, definições de uma infinidade de conceitos e discussão sobre vícios e virtudes da poesia produzida em sua época, mas todas essas informações não são diretamente aplicáveis à fatura de um poema. As indicações mais práticas que dá sobre como compor efetivamente a poesia são desenvolvidas no segundo e no terceiro livros de sua *Arte Poética*. O segundo livro não tem relação imediata com o nosso objeto, pois é totalmente dedicado à composição e avaliação do gênero trágico. É apenas no terceiro livro que encontramos capítulos que tratam da lírica e do epigrama e que podem ser úteis à leitura dos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto.

Dissemos que é anticlimática essa conclusão não pelo objeto analisado – embora seja efetivamente mediana a qualidade artística dos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto – mas porque, ao tratar especificamente das espécies particulares da poesia, Cândido Lusitano traz pouquíssimos elementos novos, vinculando-se inteiramente ao longo e extenso costume retórico-poético ainda corrente em meados do século XVIII luso-brasileiro. Isso serve, entretanto, para demonstrar o que dissemos desde a seção anterior deste capítulo: não existe ruptura na poética setecentista em relação ao costume poético que vinha sendo desenvolvido na Europa ocidental e em suas colônias ao menos desde o século XVI. Há divergências pontuais, deslocamentos de conceitos e maior ou menor importância dada a alguns procedimentos de invenção e elocução dessa poesia, mas não existe efetivamente uma negação constatável nas doutrinas ou na poesia que dialogam direta ou indiretamente com essas doutrinas.

Sobre a lírica, Cândido Lusitano segue a doutrina de Joseph Justus Scaliger (Escalígero) (1540-1609) e de Horácio, simultaneamente, propondo que "toda a materia, que poder caber em hum breve, e harmonico Poema, pertence á Poesia Lyrica. O seu artificio principal consiste em tres partes; na *Proposiçaõ*, na *Amplificaçaõ*, e na *Digressaõ*" (FREIRE, 1759, t.II, liv. III, p.260).

Ao postular como deve ser a proposição da lírica, Cândido Lusitano propõe apenas que "tem os Lyricos huma grande liberdade" (*Idem*), porque podem tanto utilizá-la abertamente quanto ignorá-la, assim como podem escolher num conjunto de *topoi* de proposições o que julgarem mais pertinente à sua poesia:

> " (...) humas vezes usaõ da Proposiçaõ clara, outras omittem-na; humas vezes começaõ por Invocaçaõ á Musa, a Apollo, e á Lyra, outras por Apostrophe á pessoa, ou cousa, de que haõ de tratar, e outras por Interrogaçaõ, Exclamaçaõ, ou outra figura, que melhor lhes parece." (*Idem*).

A segunda parte, a amplificação, é definida por Freire como o ato de "engrandecer a cousa com aquelle artificio, que ensina a Rhetorica, de modo que fique sendo engenhosa, florida, e sublime" (*Idem*). Pode ser feita pelo elenco das circunstâncias, pela enumeração das partes da matéria, pela comparação de coisas diversas (sempre mantendo o império do entendimento sobre a fantasia), pelo uso de exemplos semelhantes, pelos afetos e pelas consequências positivas ou negativas dessa matéria, seguindo as lições que

a leitura detida das *carmina* horacianas determinam (*Ibidem*, p.260-261). Por fim, a terceira parte, a digressão do poema lírico, também chamada de episódio, é "aquella passagem, que faz o Poeta do seu principal assumpto para alguma cousa, que a elle seja propria, como v.g. o louvor de alguma virtude, reprehensaõ de vicio, alguma sentença, epiphonema, descripçaõ, ou narraçaõ de alguma cousa" (*Ibidem*, p.261). Deve essa digressão ser breve.

Sobre o estilo da lírica, determina Freire que seja "florido, culto, suave, sonoro, alegre, e taõ engenhoso, como doce, e ameno. Por isso será muy propria a descripçaõ de fontes, de bosques, de rios, de flores, de banquetes, e de tudo o mais que costuma alegrar o animo" (*Idem*). Também pode esse estilo utilizar os afetos, as semelhanças e os tropos da retórica. Sobre a brevidade da lírica, bastará ao poeta observar como age Horácio e imitá-lo. Como autoridades do gênero lírico, Cândido Lusitano elenca Safo, Anacreonte, Píndaro (que é a maior autoridade entre os antigos) e Horácio que, se é um mestre inigualável na *Arte Poética*, não consegue superar Píndaro em suas odes – "*Horácio* he o Pindaro de Italia; porque foy o que honrou a lingua Latina com a Poesia Lyrica; mas naõ podemos deixar de confessar a differença, que ha entre o original, e a copia (...)" (*Ibidem*, p.266-267).

Como exemplo do diálogo dos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto com essa doutrina expressa por Cândido Lusitano, tomemos o seguinte soneto retirado do Ms. 8610, da Biblioteca Nacional de Lisboa, em transcrição modernizada (SOUZA, *op.cit.*, p.202), para que possamos demonstrar elementos de sua disposição e estilo que evidenciem esse diálogo:

"Chegai, Ninfas, chegai, chegai, Pastores,
Qu'inda que esconde Jônia as graças belas,
Márcia corre a cortina das estrelas,
Quando espalha no monte os resplendores.
Debaixo dos seus pés brotam as flores,
Quais brancas, quais azuis, quais amarelas;
E pelas próprias mãos lh'orna Capelas,
Bem que invejosa, a Deusa dos Amores.

Despe a serra os horrores da espessura,[26]
E as Aves que choravam até agora
Acompanhando a Jônia na tristeza;
Já todas, ao raiar da nova aurora,
Cantam hinos em honra da beleza
Da[27] Márcia, gentilíssima Pastora."

Sobre a disposição, notamos nitidamente que esse soneto tem uma proposição, que consiste na invocação às ninfas e pastores do primeiro verso. Essa invocação também já indica a busca pelo estilo "doce e ameno" que prescreve Cândido Lusitano ao poema lírico, sendo pastores e ninfas personagens recorrentes do gênero bucólico, que é conhecido por seu estilo humilde, conforme conclui Alexandre Pinheiro Hasegawa, após discutir as propostas de Sérvio, Probo, Donato, Filargírio, João de Garlândia , Áulio Gélio e Fortunaciano sobre o *genus dicendi* nas *Bucólicas*, de Virgílio (HASEGAWA, *op.cit.*, p.39-47). Seguindo essa proposição, notamos que a amplificação do assunto ocupa os sete versos seguintes. A amplificação é feita pela comparação de coisas diversas e pelos afetos que o poeta representa com a chegada de Márcia: Márcia é sol, já que "corre a cortina das estrelas, quando espalha no monte seus resplendores". Note-se que não há a prótase de similitude nesse trecho, o que é adequado ao estilo "florido" e "culto" postulado por Cândido Lusitano. Além de ser sol, Márcia é também uma fonte da vida, já que a vegetação por ela pisada, ao invés de ser esmagada, vê brotar flores de muitas cores. Novamente, trata-se de uma descrição perfeitamente condizente com a prescrição das flores e dos bosques como *topoi* decorosos do gênero lírico.

Os cinco últimos versos de fato são uma digressão ou um episódio, já que se referem especificamente à ausência de Jônia, que teria feito que as aves passassem longo tempo chorando. Sendo esse soneto um poema lírico de louvor à beleza de Márcia, a ausência de Jônia não é seu assunto principal e, por isso, sua menção configura uma

---

[26] Em minha dissertação de mestrado, aponto o problema no esquema de rimas deste soneto. Lê-se evidentemente "espessura" no manuscrito, mas Lapa propõe que leiamos "aspereza" com a seguinte justificativa: "O copista foi levado pela expressão clássica, *espessura*, no sentido de "floresta", sem reparar que o termo não quadrava à rima. Sem dúvida, o que deve estar no final era *aspereza*, como se tira deste passo de Cláudio Manuel da Costa: 'habita esta *aspereza*/ o fúnebre silêncio, o assombro mudo' (*Obras Poéticas*, 2ª ed., I, 328)" (LAPA, 1960, p.13). Não creio ser essa proposta de Lapa convincente ou pertinente, então mantive e mantenho a transcrição como aqui se encontra.

[27] Em Lapa, esse trecho está transcrito como "De", que seria de fato mais adequado, mas não é o que se lê no manuscrito.

digressão. Trata-se de uma digressão decorosa, segundo a doutrina de Cândido Lusitano, porque observa duas normas do gênero: em primeiro lugar, é digressão relacionada à matéria do poema, pois a ausência de Jônia causa a tristeza na natureza que a presença de Márcia dissolve e transforma em alegria e vitalidade; em segundo lugar, é decorosa porque é breve, como deve ser qualquer digressão em um poema lírico – "se se quiser valer della, principalmente se estiver amplificando, tenha hum grande cuidado em a fazer breve, e tornar logo por hum meyo natural a buscar o seu principal assumpto" (FREIRE, *op.cit.*, p.261). Efetivamente, Alvarenga Peixoto retorna ao seu principal assunto, a pastora Márcia, citada nominalmente no último verso do soneto.

Além do gênero lírico, interessa também ao estudo da poesia atribuída a Alvarenga Peixoto o que diz Cândido Lusitano sobre o epigrama, não porque encontremos no *corpus* poemas que se definam como epigramas, mas porque tudo o que serve como regra para a composição de epigramas serve, também, à composição de sonetos : "Estes saõ os fundamentos, em que se funda naõ só o Epigramma, mas tambem o Soneto, que muitos querem seja o Epigramma vulgar" (FREIRE, *Ibidem*, p.281).

Sobre o epigrama, Freire propõe que é a "composiçaõ mais breve, que tem a Poesia, e ao mesmo tempo a mais dificil" (*Ibidem*, p.276). Sua matéria é tão ampla quanto se pode ser, "comprehendendo todas as cousas quasi sem limitaçaõ" (*Idem*).

As espécies do epigrama são uma matéria de disputa, mencionando Freire a divisão por semelhança aos gêneros retóricos (feita de modo semelhante à divisão dos gêneros oratórios – postulando a existência de epigramas demonstrativos, deliberativos e judiciais –; mas também a divisão que alguns propõem entre epigramas sacros, morais e profanos. Freire também aponta que alguns autores optam por distingui-los entre épicos, trágicos e cômicos; além disso, lembra a divisão pueril, embora pontualmente fundamentada, que Escalígero propõe, dividindo-os "em mel, em fel, em vinagre, e em sal". Por fim, Freire propõe que, não havendo consenso das autoridades, vai distingui-los entre *simples* e *composto*, sendo o *simples* aquele que tem apenas uma matéria e *composto* o que tem duas ou mais. Cada uma dessas espécies pode se subdividir entre *epigramas dialógicos* ou *simples* (*Ibidem*, p.276-277). Trata-se de uma divisão que não tem qualquer efeito prático de análise, mas que indicamos aqui para que se tome conhecimento.

O epigrama tem, para Cândido Lusitano, duas partes, a exposição e a dedução, que também não são bem definidas pelo autor. Ele apenas diz serem respectivamente as

premissas e a consequência, para os lógicos de seu tempo (*Ibidem*, p.278). A ordem dessas partes não fica muito clara, porque pode o autor invertê-la, se achar melhor. A única prescrição que pode ser objetivamente empregada na análise é a da importância do fecho do poema: "A parte mais principal do Epigramma já todos sabem, que he o fecho, consistindo na cauda toda a sua belleza, á maneira do pavão" (*Ibidem*, p.279).

O estilo do epigrama "deve ser vivo, ameno, e engenhoso, acompanhado de brevidade; porque quanto mais breve for o Epigramma, tanto melhor será. Nelle a suavidade da locuçaõ he outra circunstancia naõ menos precisa" (*Ibidem*, p.280). Ironicamente, a maior referência antiga para a composição de epigramas é Marcial, que representa para Cândido Lusitano a origem de todos os vícios da poesia seiscentista e setecentista. "Elle foy, se naõ quem introduzio, quem acabou de estabelecer o amor ás subtilezas, e ao estylo picante, e affectado nos versos, desprezando aquelle bom gosto, que reinava no seculo feliz de Augusto, e durou até os tempos de Tiberio, e de Caligula" (*Ibidem*, p.283-284). Ainda assim, faz algumas ressalvas e indica alguns de seus epigramas que podem ser úteis ao leitor que busque exemplos antigos de boas composições nesse gênero.

Tendo isso em vista, propomos o comentário do seguinte soneto, também do *corpus* atribuído a Alvarenga Peixoto e retirado do mesmo manuscrito presente na Biblioteca Nacional de Lisboa, para que demonstremos como dialoga com as prescrições que Cândido Lusitano faz sobre o epigrama e o soneto:

> "Passa-se uma hora, e passa-se outra hora
> Sem perceber-se, vendo os teus cabelos;
> Passam-se os dias, vendo os olhos belos,
> Partes do Céu, onde amanhece a aurora.
>
> A boca vendo, aonde a graça mora,
> Mimosas faces, centro dos desvelos,
> Vendo o colo gentil, de donde os zelos,
> Por mais que os mandem, não se vão embora.
>
> Que tempo ha de passar? Gasta-se a vida,
> E a vida é curta, pois ligeira corre,
> E possa sem que seja pressentida:
>
> Ah Marilia, Marilia, quem discorre
> Nas tuas perfeições, gostosa lida,
> Que alegre vive! que insensível morre!" (*apud* SOUZA, *op.cit.*, p.205)

O verso que abre o soneto segue a ideia de Cândido Lusitano de que, às vezes, a consequência antecede à premissa para que possa, com isso, causar mais maravilha no leitor. A tópica do *tempus fugit* está, nesse poema, subordinada ao elogio descritivo da beleza de Marília: o tempo passa sem que o poeta perceba porque está totalmente tomado pelo maravilhamento da contemplação de sua beleza. A descrição do retrato, conforme discutiremos muito mais longamente no último capítulo desta tese, segue o eixo vertical que constitui longo costume desde a preceptiva de Aftônio retomada por Vinsauf: descreve primeiro os cabelos, depois os olhos, então a boca, as faces e, por fim, o colo. Há, aqui, a mesma imagem fantástica que Cândido Lusitano comentou ao tratar do *Polifemo*, de Góngora: seus olhos são "partes do céu, onde amanhece a aurora". Já vimos que era lugar-comum dizer que os olhos são o sol da face e o sol os olhos do céu. Alvarenga Peixoto emprega esse lugar comum novamente sem a prótase da similitude, definindo imageticamente seus olhos como partes do céu onde amanhece a aurora. Essa imagem, embora pontualmente aguda, não chega a constituir um sofisma, segundo a doutrina de Cândido Lusitano, pois é fruto do afeto extremo do enunciador do poema – o amor que sente por Marília – que faz com que a fantasia veja como verossímil coisas que de outra forma seriam falsas. Também é isso que autoriza a ideia de que o enunciador possa passar dias olhando seus olhos, algo que seria inverossímil se ele não estivesse apaixonado por sua beleza, seguindo a doutrina de Freire.

A descrição de Marília representa justamente a exposição, que diz Freire ser parte fundamental do epigrama e, por consequência, do soneto. Sua dedução, já anunciada no primeiro verso, é desenvolvida na segunda estrofe, em que diz que a vida é curta demais para se apreciar tanta beleza e que, se for totalmente consumida por essa observação, terá sido essa vida alegre a ponto do poeta nem sequer conseguir sentir a morte. O fecho do soneto, "Que alegre vive! que insensível morre!", é também a conclusão de todo o argumento desenvolvido ao longo dos catorze versos, condizendo com o que postula Cândido Lusitano, ser essa a parte mais importante de todo o poema. Ele encerra a tópica do *tempus fugit* indicando que a passagem do tempo é absolutamente irrelevante, se tiver diante de seus olhos a beleza de Marília para admirar.

Por fim, apresentemos o que diz Cândido Lusitano sobre as silvas, gênero cuja doutrina se encontra, na verdade, muito mal desenvolvida em sua preceptiva. Sobre a silva, diz apenas, citando Escalígero, o seguinte: "Chamaõ-se Sylvas, segundo Escaligero, àquelles Poemas, que repentinamente nascem do Estro poetico" (*Ibidem*, p.286). Trata-se

de uma definição insuficiente, parecendo ser na verdade uma conceituação genérica aplicada como referência aos poemas que se fazem sobre alguma circunstância específica, dado que Candido Lusitano elenca as seguintes espécies do gênero silva: "Epithalamio, Genethliaco, Epicedio, Acçaõ de graças, Panegyrico, Poema votivo, Parenetico, e outras mais composições" (*Idem*).

Para o *corpus* atribuído a Alvarenga Peixoto, são pertinentes apenas as discussões sobre o genetlíaco, o epicédio e o parenético. Agora não comentaremos o poema "Canto Genetlíaco", de Alvarenga Peixoto, por ser esse texto alvo de análise detida no capítulo seguinte desta tese. Comecemos determinando o que diz Cândido Lusitano sobre o epicédio.

A definição que nos fornece de epicédio é bastante clara: "*Epicedio* he aquelle Poema, que contém os louvores de alguma pessoa defunta" (*Ibidem*, p.290). Cândido Lusitano elenca uma série de lugares-comuns do gênero de maneira bastante sucinta, mas muito pertinente à nossa análise:

> "O seu artificio consiste em expormos primeiro o nosso sentimento, que o alheyo; em fazer huma invectiva contra a morte; em convocar a todos, e até às cousas innanimadas para o pranto; em narrar as virtudes do morto, admoestando os vivos à imitaçaõ; em consolar aos parentes, expondo-lhes o premio gloroiso, que já tem conseguido os taes merecimentos; e finalmente em outras muitas circunstancias, que a mesma natureza está advertindo em semelhantes assumptos" (*Idem*).

No *corpus* atribuído a Alvarenga Peixoto, há dois epicédios de que temos notícia, um à morte de D. José I (1777) e outro à morte do segundo Marquês do Lavradio, D. Luís de Almeida Portugal Soares de Alarcão d'Eça e Melo Silva Mascarenhas (1790). Comecemos nosso comentário pelo epicédio à morte de D. José I, avaliado por Manuel Rodrigues Lapa da seguinte forma: "Desta poesia de circunstância salvam-se alguns versos, como o 7º, o 9º e o 10º. O terceto final é de uma chateza insuportável" (1960, p.22). Vamos ao poema.

> "Do claro Tejo à escura foz do Nilo
> e do bárbaro Araxe ao Tibre vago,
> a fama, o susto, e o marcial estrago,
> rompe a Fama os clarins em repeti-lo.
> Mas não podem achar seguro asilo
> fora das margens do estígio lago

os assombros de Roma e de Cartago:
Aníbal, Cipião, Fábio e Camilo.
Os grandes ossos cobre a terra dura,
e a morte desenrola o negro manto
sobre o pio José na sepultura.
Injusta morte, sofre o nosso pranto,
que, ainda que és lei a toda a criatura,
parece não devias poder tanto." (*apud.* SOUZA, *op.cit.*, p.372)

Poema mediano para onde quer que se olhe, esse soneto atribuído a Alvarenga Peixoto dialoga insatisfatoriamente com alguns dos *topoi* elencados por Cândido Lusitano. Tratando-se da morte de um monarca, não seria decoroso que o poeta se lançasse a chorar o seu próprio lamento pela perda do rei; dada a posição social do homenageado, entendemos que o *topos* de expor primeiro o sentimento próprio que o alheio consiste, neste caso, em expor o sentimento de todo o corpo místico do reino do qual D. José era a cabeça. Com isso, notamos que o poeta não segue essa ordem de disposição do poema, escolhendo primeiramente amplificar a grandeza do acontecimento e do luto que dele decorre em todo o mundo, para depois mencionar um "nós", cujo pranto sofre a morte. A invectiva contra a morte está presente, sobretudo no último terceto que é, enquanto fecho do soneto, o mais importante do texto. A morte é representada como injusta e o morto é tão magnânimo que seus "grandes ossos" não deveriam estar sujeitos à ação da morte. Sobre o louvor às virtudes de D. José I, há apenas duas elencadas: a piedade e a grandeza e ambas estão mal desenvolvidas, aparecendo brevemente como qualificadoras do morto e de seus ossos, respectivamente. Não chega o poeta a admoestar o público à imitação das ações gloriosas de D. José, nem sequer chega a elencar qualquer uma dessas ações. Os afetos do poema são pálidos e sem graça, contrariamente ao que prescreve Cândido Lusitano – "Os affectos devem ser vehementes" (*Ibidem*, p.290). O estilo não tem qualquer ar de engenho, como a enumeração convencional e esvaziada de sentido poético dos rios e das personagens antigas deixa perceber – se consiste o engenho em achar semelhança entre matérias diversas, não há qualquer engenho perceptível nesse poema. Ironicamente, é esse o ponto em que o poema mais é adequado à doutrina de Cândido Lusitano, parece que mais por acidente que por engenho "(...)o estylo [deve ser] pathetico, e pouco engenhoso, para se mostrar a grandeza da dor, que naõ soffre imagens artificiosas" (*Idem*).

O epicédio ao Marquês do Lavradio é muito superior ao anterior, como demonstraremos abaixo.

> "Que mal se mede dos heróis a vida
> pela série dos anos apressados!
> Muito vive o que emprega os seus cuidados
> em ganhar nome e fama esclarecida.
> Em vão, dobrando os passos, atrevida,
> chega a morte cruel, e os negros fados:
> quem viveu para a glória tem gravados
> seus dias sobre esfera mais luzida.
> Jaz o ilustre Marquês! As tristes Dores
> espalharam com o respeito mais profundo
> na fria urna estas piedosas flores:
> 'Breve a vida lhe foi; mas, sem segundo,
> o seu nome imortal entre os maiores
> será sempre saudoso à pátria e ao mundo.'"
> (*apud.* SOUZA, *op.cit.*, p.394).

O soneto se inicia pela dedução – que a vida dos heróis é mal medida, se adotarmos apenas a passagem dos anos para avaliar a sua grandeza – e apenas depois seguirá à exposição de suas premissas, conforme disse Cândido Lusitano que é prática comum na composição de epigramas e sonetos, no que vemos um diálogo entre o texto e a doutrina. Os quartetos são inteiramente dedicados tanto a desenvolver esse conceito quanto a exortar os homens a que sigam os passos desses grandes heróis, cuja grandeza supera a força do próprio tempo e ultrapassa a morte. A morte é vituperada no segundo quarteto, sendo chamada de *atrevida* e *cruel*, além de demonstrar que seu poder é totalmente obnubilado pela grandeza do Marquês, cujos dias já estão gravados em outra esfera, não suscetível às ações da morte. A eternidade do Marquês é prêmio por suas grandes ações. Na inscrição tumular que lhe fazem as tristes Dores, vira também motivo para um trocadilho, que provavelmente seria censurado por Cândido Lusitano: sendo o morto o segundo marquês da casa do Lavradio, Alvarenga escreve que seu nome imortal é "sem segundo", sendo único e inigualável. Trata-se de poema muito superior ao epicédio a D. José I, não só segundo o gosto de hoje, mas segundo a doutrina poética de seu tempo.

Por fim, comentaremos o soneto que já foi alvo de uma polêmica filológica no estabelecimento do *corpus* atribuído a Alvarenga Peixoto e é, hoje, de autoria dúbia. Trata-se do poema "Amada filha, é já chegado o dia", atribuído por Norberto e Lapa ao

poeta e que Carvalho da Silva atribui à sua esposa, D. Bárbara Heliodora Guilhermina da Silveira. Não há elementos suficientes para que se justifique qualquer das duas atribuições e, como não estamos buscando marcas de subjetividade em nossas análises, por crermos se tratar de preocupação anacrônica e desinteressante, sobretudo para o tipo de análises breves que fazemos neste capítulo. Copia-se, abaixo, o soneto.

> "Amada filha, é já chegado o dia,
> em que a luz da razão, qual tocha acesa,
> vem conduzir a simples natureza,
> é hoje que o teu mundo principia.
> A mão que te gerou teus passos guia,
> despreza ofertas de uma vã beleza,
> e sacrifica as honras e a riqueza
> às santas leis do filho de Maria.
> Estampa na tua alma a caridade
> que amar a Deus, amar aos semelhantes,
> são eternos preceitos da verdade.
> Tudo o mais são ideias delirantes;
> procura ser feliz na eternidade,
> que o mundo são brevíssimos instantes."
> (*apud.* SOUZA, *op.cit.*, p.389).

Trata-se de um poema que celebra a primeira comunhão da filha de Alvarenga Peixoto, Maria Ifigênia de Alvarenga, e pertence ao gênero de silvas chamado *parenético*, que é assim definido por Cândido Lusitano:

> "Poema *Parenetico* he aquelle, em que excitamos a alguem a obrar huma illustre acçaõ. Nelle devemos captarlhe a benevolencia, para que attenda benignamente aos versos, e depois inflammarlhe o animo sobre o amor à virtude, e a gloria do nome, que vem a conseguir por tal facçaõ a sua patria, a sua fama, a sua posteridade, a sua familia, &cc. O estylo, que convem a semelhante assumpto, he o sublime, o pomposo, o persuasivo, e o suave, com aquelle artificio todo preciso, para se conseguir o fim, que se pretende." (*Ibidem*, p.292).

O poema segue de perto essa doutrina, sendo o primeiro quarteto destinado justamente à captação da benevolência e seu estilo é tão persuasivo quanto se pode esperar de um poema cujo destinatário é uma criança. A razão que se retrata é a divina, e sua luz vem acender a tocha que ilumina o mundo dessa menina, que redescobrirá a vida a partir desse momento. A exortação para que tenha amor à virtude já se inicia no segundo

quarteto, quando se prescreve que despreze os benefícios da vã beleza humana, abra mão das riquezas e honras da vida terrestre e siga apenas a doutrina cristã – exortação à qual Lapa comenta, em sua leitura sempre biográfica e psicologizante da poesia atribuída a Alvarenga Peixoto, que "(...) efetivamente, Alvarenga externa aqui conceitos que esteve longe de praticar, ele que tanto apego tinha à honra e à riqueza; mas isso não significa que, naquele momento, ele não fosse sincero" (*op.cit.*, p.39). Por fim, o poema retoma o tema do *memento mori*, ao afirmar, no último verso – o fecho do soneto, sempre o mais importante – que o motivo de a menina dever abdicar de todas as "ideias delirantes", que são as vantagens terrenas, é que deve estar sempre voltada à vida eterna, pois "o mundo são brevíssimos instantes". Trata-se de um poema em perfeita conformidade com a doutrina de Cândido Lusitano e com o decoro que a matéria religiosa da primeira comunhão exige.

Com isso, temos discutido o que basta sobre a doutrina poética de Cândido Lusitano e já pudemos demonstrar os diálogos possíveis do *corpus* poético atribuído a Alvarenga Peixoto com sua doutrina. Não fomos exaustivos em nossas análises, porque nosso objetivo era outro desde o princípio. Cremos que com esses apontamentos e esses comentários analíticos seja das doutrinas de Cândido Lusitano e Verney, seja dos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto, fornecemos a quem queira se dedicar a esse *corpus* setecentista luso-brasileiro alguns fundamentos que podem servir a análises mais detidas e alentadas de outros poemas. Como exemplo desse tipo de análise, dedicaremos os próximos dois capítulos a estudar o "Canto Genetlíaco" e os sete "Retratos" que também fazem parte do *corpus* atribuído a Alvarenga Peixoto.

Capítulo 3 - O Canto Genetlíaco: estudo de um caso significativo

No terceiro capítulo do primeiro livro de sua *Arte Retórica*, Aristóteles postula a existência de três gêneros oratórios: o deliberativo, o judiciário e o epidítico. Essa divisão tríplice dos gêneros da oratória se justifica porque "o discurso comporta três elementos: o orador, o assunto de que se fala, e o ouvinte." (ARISTÓTELES, 2005, p.104). Ao ouvinte, cumpre uma de três possibilidades: se for membro de uma assembleia, "se pronuncia sobre o futuro"; se for juiz, "se pronuncia sobre o passado"; e, se for "espectador, por seu turno, pronuncia-se sobre o talento do orador" (*Idem*). A essa tripartição do tempo e dos ouvintes segue-se a tripartição dos gêneros oratórios, sendo a deliberação o discurso que se volta ao futuro, aconselhando ou desaconselhando uma ação; o judiciário o que se volta ao passado e acusa ou defende e o epidítico, que olha ao presente e louva ou vitupera o discurso do orador. Voltados para o presente, os oradores e poetas que se dediquem ao discurso epidítico podem muitas vezes argumentar "evocando o passado e conjecturando sobre o futuro" (*Idem*).

Essas afirmações passam a constituir longo costume retórico-poético desde o século IV a.C., sendo retomadas por inúmeros autores gregos e latinos seja para corroborá-las, seja para tentar reestruturá-las. Quintiliano, no quarto capítulo do terceiro livro de sua *Instituição Oratória*, afirma que "nesse campo foram feitas fracas tentativas tanto por alguns gregos como por Cícero nos livros *De Oratore*" para demonstrar "haver não apenas muitas dessas espécies, mas até mesmo inumeráveis" (QUINTILIANO, 2015, p.425). Além de Cícero, Quintiliano menciona o nome de Protágoras, Platão e Isócrates como autores que não são da mesma opinião de Aristóteles sobre a tripartição das espécies da oratória, mas afirma ser partidário dessa tripartição, pois "Não resta dúvida de que quase todos e, principalmente, os de suma autoridade entre os antigos escritores seguiram a Aristóteles" (*Idem*). Assim, Quintiliano decide aderir a esse mesmo costume.

Como se sabe, a retórica constitui, no mundo ibero-americano, uma instituição que medeia todas as relações humanas até o século XIX. No já muito discutido *Verdadeiro Metodo de Estudar, para Ser util á Republica, e á Igreja:Proporcionado Ao estilo, e necesidade de Portugal Exposto em varias Cartas, escritas polo R.P. *** Barbadinho da Congregasam de Italia ao R.P. *** Doutor na Universidade de Coimbra*, impresso em Valença, na Oficina de Antonio Balle, em 1747, que sabemos ter sido escrito

por Luís Antônio Verney, lemos na quinta carta uma descrição do alcance da retórica que corrobora sua onipresença como reguladora de todas as relações humanas nessa época:

> "Mas por-pouco que se-examine, o que é Retorica, achar-seá, que é *Arte de persuadir*: e por consequencia, que é a unica coiza, que se-acha, e serve no-comercio umano; e a mais necesaria para ele. Onde quem diz, que só serve para persuadir na cadeira, ou no-pulpito; conhece pouco, o que é Retorica. Confeso, que nos-pulpitos, e cadeiras faz a Retorica gala, de todas [sic] os seus ornamentos: mas nam se-limita neles: todo o lugar é teatro para a Retorica. Nam agrada um livro, senam é escrito com arte: nam persuade um discurso, se nam é formado com metodo. finalmente uma carta, uma resposta, todo o exercicio da-lingua, necesita da-diresam da-Retorica. A mesma Filozofia, serve-se utilmente da-elegancia. A Teologia tem necesidade dela; porque (como adverte um omem douto) nam pode explicar as verdades espirituais, que sam o seu objeto, senam vestindo-as de palavras sensiveis, com que as-persuada. A Lei ou Civil, ou Canonica, nam se-pode dispensar, da-Retorica. Como á-de orar um Advogado, informar um Juiz, defender o Reo; se ele nam sabe, em que lugar devem estar as provas, ou de que prova á-de servir-se, para aclarar a verdade da-sua cauza, e excitar os afetos do-Juiz? Como á-de compor uma escritura, se ele nam sabe, o metodo de a-tecer, de dilatar os argumentos, e servir-se das-suas proprias razoens?
>
> O discurso de um omem despido de todo o artificio, nam pode menos, que ser um Cahos." (VERNEY, 1747, p.102)

Nesse mundo em que a retórica regula a filosofia, teologia, o direito canônico e civil etc., a poesia evidentemente faz parte do domínio retórico. Verney chega a defini-la da seguinte forma: "só depois da-Retorica, se deve tratar da-Poezia: a qual nada mais é, que uma Eloquencia mais ornada." (*Ibidem*, p.177). Sobre os ornatos da poesia setecentista discutiremos em lugar mais oportuno nesta tese. Agora, propomos que a tripartição aristotélica dos gêneros retóricos pode ser transposta sem problemas ao domínio da poética. Há passagens bastante canônicas na poesia em que vemos a deliberação ser parte fundamental, em que uma *persona* aconselha ou desaconselha a outra a seguir determinado rumo de ação. Como exemplo, tomemos o seguinte trecho do primeiro canto da *Ilíada*, em que Atena aconselha Aquiles a não matar Agamêmnon após o Átrida lhe tomar os espólios da guerra.

> "No peito hirsuto do Peleide a angústia
> assoma. O coração, partido em dois, hesita.
> Ou arranca do flanco a espada pontiaguda
> e afastando os demais abate o Atreide no ato,
> ou reprime o furor, doma a revolta no ânimo.

> Tudo isso lhe rodava no íntimo e, entretanto,
> ia sacando da bainha o gládio enorme.
> Então, do céu, Atena desce. Enviou-a Hera,
> dos braços brancos, que ama os dois, por ambos vela.
> Por trás segura-lhe os cabelos louros, só
> visível para ele; ninguém mais a vê.
> Espanta-se o Peleide; gira o corpo, e logo
> dá com Palas Atena: olhos terríveis brilham!
> Dirigindo-se à deusa diz palavras rápidas:
> 'Filha de Zeus tonante, portador do escudo,
> por que vens? Assistir à audácia de Agamêmnon?
> Pois declaro o que penso e hei de ver cumprido:
> seu belicoso orgulho vai causar-lhe a morte'.
> Brilho de olhos azuis, responde a deusa Atena:
> 'Descendo do alto céu, para acalmar-te a ira
> (se acaso me obedeces), vim a mando de Hera,
> deusa dos braços brancos, que por ambos vela.
> Vamos, pára essa briga! Deixa em paz a espada!
> Insulta-o com palavras, sim, o quanto queiras.
> Agora vou dizer-te o que se cumprirá:
> um dia hão de pagar-te o triplo em dons esplêndidos
> como preço da afronta. Acalma-te e obedece'.
> Recomeça a falar Aquiles, pés-velozes:
> 'Deusa, em respeito às duas, tenho de ceder,
> ainda que raive o coração. Melhor assim.
> Os deuses dão escuta a quem se curva aos deuses'.
> Disse, e deixou pesar no punho prateado
> a mão; o formidável gládio embainhou. Palas,
> vendo-se obedecida, retornou ao céu,
> ao Olimpo de Zeus, porta-escudo, entre os deuses."
> (CAMPOS, 2010, p.41-43)

Nesse trecho, Atena se vale de quatro estratégias para fazer com que Aquiles deixe de lado a ideia de matar Agamêmnon: primeiro, vale-se de sua própria autoridade como deusa, como se nota nas duas ordens que dá ao Peleida; em segundo lugar, vale-se da autoridade de Hera, ao afirmar ter sido por ela enviada para aplacar a ira do herói; em seguida, propõe outro curso de ação para satisfazer o desejo irado de Aquiles – que a ira se transforme em invectiva desmedida contra Agamêmnon, sem que isso se torne um insulto aos deuses –; e, por fim, vale-se de seu poder de vaticínio para demonstrar como os bens pelos quais Aquiles briga no presente são minúsculos perto dos que ele receberá no futuro.

Essas quatro estratégias discursivas são usadas pela deusa para dissuadir Aquiles de seguir a ação que estava propondo inicialmente: "declaro o que penso e hei de ver

cumprido:/ seu [i.e. de Agamêmnon] belicoso orgulho vai causar-lhe a morte". As estratégias de Atenas surtem efeito e Aquiles desiste de matar Agamêmnon, submetendo-se às autoridades divinas e aceitando a oferta de ofender o Atrida com violência para saciar sua ira.

Como exemplo do discurso judiciário na poesia, podemos mencionar, por exemplo, alguns sonetos que se encontram no quarto volume das *Flores do Parnaso*, coletânea por nós localizada na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo, onde também encontramos os seis retratos inéditos atribuídos a Alvarenga Peixoto que vão analisados em seu próprio capítulo nesta tese. À página 92 do quarto volume dessa coletânea composta por cinco tomos, inicia-se uma série de sonetos que discutem as punições dos Távoras e do Duque de Aveiro por uma suposta tentativa de regicídio contra D. José I em 1758. Os sonetos, até agora inéditos[1], discutem quão justa foi a sentença de torturar os condenados em praça pública e assim executá-los, além de discutir que tipo de efeito essas sentenças podem ter no povo, considerado como vulgar. Abaixo, transcrevemos pela primeira vez o primeiro desses treze sonetos, atribuídos a diversos autores, sendo esse primeiro anônimo.

Mandando S. Mag^{de}. Justisar os Conjuradoz do exe=
Crando, e barbaro insulto de 1758, e sendo a senten=
sa, q' fosem quebradoz na-roda, e lansadoz vivos
no fogo.

Soneto.

Senhor, é justa a morte dos culpados:
Eles dévem morrer; mas d'esta sorte
Reseio, que nam-fique orror tam forte
Ás suaz Cinzas, mesmo entre os-onradoz.
Ferida a-idea dos-seuz tristes brados,
Pode dar a-piedade um grande corte
Á mesma Raiva, que lhe-ordena a-morte,
Por-pequeno Castigo aoz seuz pecados.
É condisam da-natureza Umana
Interneser-se á vista dos-aflitos,
Avida que a Cauza seja a mais tirana;
E temo, que estez Monstroz, com seuz gritos,
Comovam de tal sorte a Plebe insana,
Que aplique menoz odio aos seus delitoz.

[1] Estamos atualmente elaborando um trabalho sobre esses poemas, para finalmente trazê-los a público com o necessário aparato crítico.

Não discutindo a justiça da sentença de morte dos culpados, o autor anônimo do soneto discute a proporção com que a sentença está sendo aplicada: apesar de ser justa, o horror que ela causaria no povo também poderia produzir injustamente o sentimento de piedade na "plebe insana" e diminuir o ódio que todos deveriam sentir, com justiça, dos delitos cometidos. O castigo a esses delitos – serem quebrados na roda e queimados vivos – é retratado como "pequeno", mas como é da natureza humana "enternecer-se à vista dos aflitos", e como a plebe não é discreta o suficiente para entender que os gritos dos condenados sob tortura são ínfimos perto do sofrimento que representaria à nação o sucesso de seus planos regicidas, esse pequeno castigo pode tornar-se injustamente causa do compadecimento pelos os criminosos. Fica implícito que o autor propõe que se aplique castigo proporcionalmente menor ou menos espetacular aos regicidas, para evitar que a justiça suscite emoções injustas no povo. Trata-se de discurso judiciário e deliberativo, que acusa os regicidas, mas argumenta propondo certa redução decorosa da sua pena.

Embora possamos encontrar esses exemplos dos gêneros deliberativo e judiciário na poesia, é o gênero demonstrativo ou epidítico muito mais abundante, por ser gênero voltado ao louvor do bom e à censura do mau. A causa do gênero demonstrativo, no século XVIII, é retomada aristotelicamente como "aquella, em que louvamos ou reprehendemos alguem, a fim de mover os ouvintes à imitaçaõ das acções honestas, e aborrecimento das viciosas" (PEREIRA, 1759, p.2), como diz Antonio Pereira, em seus *Elementos da Invençam, e Locuçam Retorica, ou Principios da Eloquencia*, impressos em 1759 na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, em Lisboa, e dedicados ao "Ill[ustríssi]mo E Ex[celentíssi]mo Senhor Conde de Oeyras Do Conselho de S[ua] Magestade Fidelissima, e seu Secretario de Estado dos Negocios do Reino, Senhor da Villa do Pombal, e Commendador das Tres Minas &c.", futuro Marquês de Pombal. Portanto, ao louvar ou repreender, o gênero demonstrativo também julga as ações e as divide entre virtuosas ou viciosas e aconselha a imitação de ações honestas ou desaconselha a imitação das viciosas. A poesia de louvor ou de censura é, portanto, poesia que deleita e move, sendo aprazível e útil a seus leitores e ouvintes, porque lhes é agradável e também os conduz a boas ações, que mantêm a ordem das coisas vigentes.

No caso da poesia de louvor, que nos interessa particularmente neste capítulo, lembramos que Horácio, nos versos 83-85 de sua *Arte Poética*, afirma que

> "*Musa dedit fidibus Divos, puerosque Deorum;*
> *Et pugilem victorem, & equum certamine primum;*
> *Et juvenum curas, & libera vina referre*"
> (HORÁCIO, *apud* LUSITANO, 1778, p.42)

Traduzido por Freire da seguinte forma:

> "A Musa deu aos Lyricos Poetas
> Poder cantar dos Deoses, dos seus filhos,
> Do vencedor Athleta, do cavallo
> Mais veloz na carreira, dos lascivos
> Cuidados juvenis, e dos banquetes."
> (LUSITANO, 1778, p.43)

Esses versos horacianos foram assim glosados por Cândido Lusitano, nas notas que faz a eles, da seguinte maneira:

> "Fala da Poesia Lyrica, e dos assumptos, que lhe saõ proprios. Floreceo muito entre os Gregos, pois contaõ nove Poetas Liricos principaes, como saõ Pindaro, Simonides, Stesichoro, Ibyco, Alcman, Bacchilides, Anacreonte, Alceo, e Safo. Entre os Romanos houve poucos, e o Principe delles he o nosso Poeta, sendo considerado entre os seus, como Pindaro entre os Gregos; e elle mesmo em algumas partes faz alarde da sua excellencia. (...)
>
> *Divos, puerosque Deorum*: A Lyrica inclue em si quatro castas de Poemas, como saõ os Hymnos, os Panegyricos, as Nenias, e os versos Bacchicos. Com os Hymnos se celebravaõ os Deoses, e os Heróes, a que o Poeta (á maneira dos Gregos) chama *filhos dos Deoses* (...). Porém commumente para os Heróes só serviaõ os Panegyricos, e naõ menos para os Reis, celebrando suas virtudes, e para os vencedores nos jogos Gregos: *& pugilem victorem*. (...)
>
> *Et juvenum curas*: Isto he, os amores, que saõ quasi toda a occupaçaõ da idade juvenil. Destes exemplos está cheia a Lyrica Grega, Latina, e moderna; tanto que presentemente parece, que naõ lhe compete outro argumento, especialmente entre os Italianos, guiados pelo seu grande Petrarca.
>
> *Et libera vina referre*: Naõ só aqui allude aos banquetes, mas geralmente a todos os divertimentos de liberdade, como jogos, dança, musica, &c. Verá tambem os exemplos disto quem ler pelos Lyricos Gregos, e por algumas Odes do nosso Poeta. E a estes assumptos, como igualmente aos amores da mocidade he que chamavaõ argumentos *Bacchicos*, que fazem huma das classes da Poesia Lyrica, como acima dissemos. Advertimos, que naõ saõ sómente estes quatro argumentos os que tomaõ os Lyricos para assumptos dos seus versos: tem liberdade mais ampla, dada por Pindaro, Sapho, Anacreonte, e o nosso Poeta: pois todos trataraõ lyricamente de outros diversos assumptos; e fundado nisto he que Escaligero diz, que toda a materia que póde caber em hum

> breve, e harmonioso Poema, pertence à Lyrica." (LUSITANO, *Ibidem*, p.43-44)

A segunda espécie lírica a que se refere o autor, o Panegírico, nos interessa particularmente neste capítulo, por serem dela decorrentes todos os sonetos encomiásticos que compõem parte significativa do *corpus* de Alvarenga Peixoto. Entre seus quarenta poemas, são encomiásticos treze sonetos ("Ó pai da pátria, imitador de Augusto"; "Entro pelo Uraguai: vejo a cultura"; "América sujeita, Ásia vencida"; "Se, armada, a Macedônia ao Indo assoma"; "Do claro Tejo à escura foz do Nilo"; "Honradas sombras dos maiores nossos"; "Expõe Teresa acerbas mágoas cruas"; "Peitos que o amor da pátria predomina"; "Amada filha, é já chegado o dia"; "De meio corpo, nu, sobre a bigorna"; "Que mal se mede dos heróis a vida"; "A mão que aterra do Nemeu a garra"; "A paz, a doce mãe das alegrias"), suas quatro odes, seu "Canto Genetlíaco" e seu "Sonho Poético". Ou seja, quase metade de seu *corpus* faz parte desse segundo gênero de poesia, dedicado a louvar pessoas ilustres e/ou suas obras. No século XVIII luso-brasileiro, nas doutrinas poéticas e retóricas o gênero demonstrativo é dividido em cinco espécies de orações/poemas: "Ao *genero demonstrativo* pertence o *Panegyrico*, o *Epithalamio*, o *Genetlhiaco*, a *Oraçaõ funebre*, e a *Congratulatoria*" (MELLO, 1766, p.249). Embora apareça listado lado a lado com as outras quatro espécies, o Panegírico é entendido como um gênero do qual as outras derivam, sendo proposto quase como um sinônimo do gênero demonstrativo, podendo ser dirigidos aos deuses, heróis, santos, homens ilustres e mesmo "aos brutos, e ás cousas inanimadas" (*Ibidem*, p.256). Quando o panegírico louva as bodas de algum homem ilustre, trata-se de Epitalâmio; quando louva um nascimento ilustre, trata-se de um Genetlíaco; se for louvor feito na ocasião da morte de um grande homem, trata-se de uma Oração Fúnebre; e, finalmente, se for dedicado a qualquer outra ação louvável, chama-se Oração Congratulatória (*Ibidem*, p.249-262).

Sendo o *corpus* encomiástico de Alvarenga Peixoto numericamente tão significante, cremos ser mais relevante que se demonstre aqui, a partir da análise de seu texto mais ilustre nesse gênero, como o poeta se apropriava das doutrinas poético-retóricas e teológico-políticas para a invenção de seus louvores. O "Canto Genetlíaco", desde o século XVIII, era "citado com louvor pelos conspiradores da Inconfidência" (LAPA, 1960, p.33) e foi lido com grande entusiasmo pela crítica literária desde o século XIX, tendo Varnhagen proposto que era "por si só bastante para lhe tecer eterna coroa

de poeta" (1850, p.XL). Joaquim Norberto de Sousa Silva – seu primeiro editor – tendo-o lido como fruto "do mais puro amor da patria", a partir do qual o poeta "compôz de improviso a mais bella das suas composições, elevando-se em magestoso vôo às altas regiões da poesia épica, dando assim no *Canto genetliaco* a mais perfeita prova de consideração em que tinha a D. Rodrigo José de Menezes" (1865, p.35); e Antonio Candido o interpretou como o poema em que a incultura das Minas Gerais é representada

> "como rica diversidade de promessas, cujo alcance apenas um administrador brasileiro poderia apreender; daí o subterfúgio, por meio do qual atribuía ao pequenino D. José Tomás de Menezes, nascido nas Minas, o sentimento que iam tendo os intelectuais e proprietários da necessidade de autonomia" (CANDIDO, 2012, p.116).

Em nossa análise, buscaremos demonstrar como o poema segue de perto as prescrições poético-retóricas e teológico-políticas de sua época, e como muito do que pode parecer aos olhos atuais uma expressão de nativismo ou de sentimento patriótico emancipatório faz parte das convenções que regravam as práticas letradas setecentistas. Também cotejaremos pontualmente essa análise com outros poemas do autor, para que se possa demonstrar que os mesmos princípios dela podem ser extrapolados aos outros poemas já citados desse *corpus* encomiástico atribuído a Alvarenga Peixoto. Longe de buscar esgotá-lo, este capítulo tem como objetivo fornecer instrumentos analíticos que possam ser empregados em futuros estudos sobre os demais poemas que o constituem.

"OITAVAS FEITAS EM OBSÉQUIO DO
NASCIMENTO DO ILUSTRÍSSIMO SENHOR
D. JOSÉ TOMÁS DE MENEZES, FILHO DO
ILUSTRÍSSIMO E EXCELENTÍSSIMO
SENHOR D. RODRIGO JOSÉ DE MENEZES,
Governando a Capitania de Minas Gerais.
Pelo Dr. Inácio José de Alvarenga.

I.

Bárbaros filhos destas brenhas duras,
Nunca mais recordeis os males vossos;
Revolvam-se no horror das sepulturas
Dos primeiros Avôs os frios ossos;
Qu'os Heróis das mais altas cataduras
Principiam a ser Patrícios nossos;
E o vosso sangue, que esta terra ensopa,
Já produz frutos do melhor da Europa.

II.

Bem que venha a semente à terra estranha,
Quando produz, com igual força gera;
Nem o forte Leão, fora de Espanha,
A fereza nos filhos degenera;
O que o Estio numas terras ganha,
Em outras vence a fresca Primavera;
E a raça dos Heróis da mesma sorte
Produz no Sul o que produz no Norte.

III

Rômulo porventura foi Romano?
E Roma a quem deveu tanta grandeza?
Não era o Grande Henrique Lusitano;
Quem deu princípio à glória Portuguesa?
Que importa que José Americano
Traga a honra, a virtude e a fortaleza
De altos e antigos Troncos Portugueses,
Se é Patrício este Ramo dos Meneses?

IV

Quando algum dia permitir o Fado
Que ele o mando Real moderar venha,
E que o bastão do Pai, com glória herdado,
Do pulso invicto pendurado tenha,
Qual esperais que seja o seu agrado?
Vós exp'rimentareis como s'empenha
Em louvar estas serras, estes ares,
E venerar, gostoso, os Pátrios Lares.

V.

Isto, que Europa Barbaria chama,
Do seio das delícias tão diverso,
Quão diferente é para quem ama
Os ternos laços de seu pátrio berço!
O Pastor loiro, que o meu peito inflama,
Dará novos alentos ao meu Verso,
Para mostrar do nosso Herói na boca,
Como em grandezas tanto horror se troca.

VI.

Aquelas Serras na aparência feias,
Dirá José, oh! quanto são formosas!
Elas conservam nas ocultas veias
A força das Potências Majestosas;
Têm as ricas entranhas todas cheias

De prata, ouro e pedras preciosas;
Aquelas brutas e escalvadas serras
Fazem as pazes, dão calor às guerras.

VII.

Aqueles matos negros e fechados,
Que ocupam quase a Região dos ares,
São os que, em edifícios respeitados,
Repartem raios pelos crespos mares.
Os Coríntios Palácios levantados,
Dos ricos Templos, Jônicos Altares,
São obras feitas desses lenhos duros,
Filhos desses sertões feios e escuros.

VIII.

A c'roa de ouro, que na testa brilha,
E o Cetro, que empunha na mão justa
Do augusto José a Heroica Filha,
Nossa Rainha Soberana Augusta;
E Lisboa, da Europa maravilha,
Cuja riqueza todo o mundo assusta,
Estas terras a fazem respeitada,
Bárbara terra, mas abençoada.

IX.

Estes homens de vários acidentes,
Pardos e pretos, tintos e tostados,
São os escravos duros e valentes,
Aos penosos trabalhos costumados:
Eles mudam aos rios as correntes,
Rasgam as serras, tendo sempre armados
Da pesada alavanca e duro malho
Os fortes braços feitos ao trabalho.

X.

Porventura, Senhores, pôde tanto
O Grande Herói, que a antiguidade aclama?
Porque aterrou a fera de Erimanto,
Venceu a Hidra com o ferro e chama!
Ou esse, a quem a tuba Grega o canto
Fez digno de imortal e eterna fama?
Ou ainda o Macedônico Guerreiro,
Que soube subjugar o mundo inteiro!

XI.

Eu só pondero que essa força armada,
Debaixo de acertados movimentos,
Foi sempre uma com outra disputada
Com fins correspondentes aos intentos.
Isto que tem co'a força disparada
Contra todo o poder os Elementos,
Que bate a forma da terrestre Esfera,
Apesar duma vida a mais austera?

XII.

Se o justo e útil pode tão somente
Ser o acertado fim das ações nossas;
Quais s'empregam, dizei, mais dignamente,
As forças destes, ou as forças vossas?
Mandam a destruir a humana gente
Terríveis Legiões, Armadas grossas;
Procurar o metal, que acode a tudo,
É destes homens o cansado estudo.

XIII.

São dignos de atenção... ia dizendo,
A tempo que chegava o Velho honrado,
Que o povo reverente vem benzendo
Do Grande Pedro co' o poder sagrado;
E já o nosso Herói nos braços tendo,
O breve instante em que ficou calado,
De amor em ternas lágrimas desfeito,
Estas vozes tirou do amante peito:

XIV.

Filho, que assim te chamo, Filho amado,
Bem que um Tronco Real teu berço enlaça,
Porque fostes por mim regenerado
Nas puras fontes da primeira Graça;
Deves o nascimento ao Pai honrado,
Mas eu de Cristo te alistei na praça;
E estas mãos, por favor de um Deus Eterno,
Te restauraram do poder do Inferno.

XV.

Amado Filho meu, torna a meus braços,
Permita o Céu que a governar prossigas,
Seguindo sempre de teu pai os passos,
Honrando as suas paternais fadigas.
Não receies que encontres embaraços
Aonde quer que o teu destino sigas,

Que ele pisou por todas estas terras
Matos, Rios, Sertões, Morros e Serras.

XVI.

Valoroso, incansável, diligente,
No Serviço Real promoveu tudo,
Já nos Países do Puri valente,
Já nos Bosques do bruto Botocudo;
Sentiram todos sua mão prudente
Sempre debaixo de acertado estudo;
E quantos viram seu sereno rosto
Lhe obedeceram por amor, por gosto.

XVII

Assim, confio o teu destino seja
Servindo a Pátria e aumentando o Estado,
Zelando a honra da Romana Igreja,
Exemplo ilustre de teus Pais herdado.
Permita o Céu, que felizmente veja
Quanto espero de ti desempenhado.
Assim, contente, acabarei meus dias;
Tu honrarás as minhas cinzas frias.

XVIII.

Acabou de falar o honrado Velho,
Com lágrimas as vozes misturando.
Ouviu o nosso Herói o seu conselho,
Novos projetos sobre os seus formando:
Propagar as Doutrinas do Evangelho,
Ir os Patrícios seus civilizando,
Aumentar os Tesouros da Reinante,
São seus desvelos desde aquele instante.

XIX.

Feliz Governo, queira o Céu sagrado
Que eu chegue a ver esse ditoso dia,
Em que nos torne o século dourado
Os tempos[2] de Rodrigo e de Maria;
Século que será sempre lembrado
Nos instantes de gosto e de alegria,
Até os tempos, que o destino encerra,
De governar José a pátria Terra."
(PEIXOTO, *apud* SOUZA, 2017, p.324-330)

[2] Em Lapa (idem), lemos "Dos tempos", em vez de "Os tempos".

Em 1782, Alvarenga Peixoto produzira dezenove oitavas ao nascimento de D. José Tomás de Menezes, filho de D. Rodrigo José de Menezes, que era então governador das Minas Gerais. Essas oitavas chegaram ao nosso tempo por meio de sua inclusão no *Almanak das Musas*, compilação feita por Caldas Barbosa e impressa em 1794, em cuja quarta parte as encontramos; e por meio do *Jornal Poético*, de Desidério Marques Leão, que em 1812 as reimprimiu. Trata-se de um dos poemas mais conhecidos de Alvarenga Peixoto, que se inicia pelo verso "Bárbaros filhos destas brenhas duras", e tem sido lido pelos estudiosos a partir de um protonacionalismo que o poema supostamente opera:

> "o *Canto genetlíaco*, poema que combina, com particular empenho, temas da poesia áulica com o sentimento de apego à natureza americana, fazendo dela fundamento de uma ancestralidade instituída independente da portuguesa metropolitana, como já havia sugerido Cláudio Manuel da Costa, e algo mais do que um simplesm otivo para expansões líricas.Com efeito, no *Canto Genetlíaco*, é possível distinguir o traço já meio sedicioso por onde ecoa o espanto do poeta diante do poder que brotava da prata, do ouro e das pedras encontradas nas Minas, mas que mantinha miseráveis os mineiros." (STARLING, 2003, p. 66)

O que propomos nesta análise é seguir caminho diferente, embora não oposto ao feito por outros críticos, demonstrando como a estrutura do "Canto Genetlíaco", de Alvarenga Peixoto, segue de perto as doutrinas poético-retóricas de seu tempo, e como muitas das questões geralmente lidas como traços nativistas ou patrióticos do autor são lugares-comuns prescritos pelo gênero epidítico no qual o poema se insere.

Bento Rodrigo Pereira de Soto-Maior e Menezes, em seu *Compendio Rhetorico, ou Arte Completa de Rhetorica com Methodo Facil, para Toda a Pessoa Curioza, Sem Frequentar as Aulas, Saber a Arte da Eloquencia: Toda composta das mais sabias doutrinas dos melhores Autores, que escrevêrão desta importante Sciencia de Falar Bem*, impressa na oficina de Simão Thaddeo Ferreira, em Lisboa, no ano de 1794, assim define o Genetlíaco:

> "*Genethlíaco, he hum Panegyrico, ou Orasão Natalicia, que celebra o nascimento de algum menino ilustre*. Nele se louva o tempo do seu nascimento, o ano, o mez, o dia, e ora: aplaude-se a onra dos antepasados; e as virtudes dos seus progenitores: dão-se-lhe parabens pela felicidade da regenerasão á grasa: e se exorta a antepôr esta onra espiritual a todas, quantas erdar, e adquirir, por sublimes que sejão." (MENEZES, 1794, p. 50-51).

Portanto, Menezes propõe quatro tópicas a serem imitadas em um genetlíaco: o louvor do **tempo do nascimento**, o louvor dos **antepassados e progenitores**, o louvor à **regeneração pela graça**, e, por fim, a exortação à **busca da honra espiritual**. Ao discutir o panegírico como gênero – do qual o genetlíaco seria uma espécie – Menezes propõe a existência de três modos de se louvar uma pessoa por meio de uma oração panegírica: o primeiro, mais fácil de se compor, "se faz seguindo a ordem dos tempos; e discorrendo por toda a vida da pesoa, que se louva, desde o nascimento até á morte" (*Ibidem*, p.46); o segundo modo consiste em "reduzir o seu louvor a certas acsoens, ou virtudes, sem atender á ordem dos tempos" (*Ibidem*, p.48), e seria ligeiramente mais difícil que o primeiro; por fim, o terceiro modo é uma composição a partir dos dois primeiros: "este comesa pelo nascimento, e puericia do sugeito, até chegar á idade varonil; e depois vai discorrendo pelas acsoens da vida, seguindo a ordem das virtudes, e não a dos tempos" (*Idem*).

Seja qual for o modo adotado, Menezes propõe alguns lugares-comuns que devem ser observados pelo orador ou poeta que se dedique a compor esse tipo de oração. Sobre seu nascimento, "se pondera a gerasão, e a pátria: porém se estas são infames, não se deve falar nelas". A **geração** do homenageado pode ser ilustre ou humilde; no primeiro caso, "diremos que á nobreza do nascimento correspondêrão as acsoens da vida: que se foi ilustre pelos ascendentes, muito mais o ilustrárão as virtudes proprias: que pela formosura do ramo se póde conhecer bem a generosidade do tronco"; já se a geração for humilde, "diremos, que o que faltou de nobreza ao nascimento, suprio a vida do sugeito com gloriozas acsoens ilustres" (*Ibidem*, p.47). A **pátria** do homenageado também pode ser famosa ou humilde; "se a patria he famosa, iso mesmo se deve reduzir á gloria do sugeito: e se póde fazer huma breve descripsão da antiguidade, origem, e excelencias da mesma terra"; já se for humilde, "diremos, que ele mesmo a fez célebre, e ilustre com as suas gloriozas fasanhas, como *Cicero* a *Arpino, e Aristoteles a Estagíra*" (*Idem*).

Além de geração e pátria, há mais três tópicas que Menezes propõe que devem ser consideradas ao se fazer o elogio de um homem: "*a natureza: a educasão: e a fortuna"* (*Ibidem*, p.48). Para se discutir a natureza, podem ser levados em consideração os dotes do corpo (que "são, *os sentidos perfeitos, a saude, forsas, e formozura*" (*Idem*)) ou os dotes da alma ("são as suas mesmas potencias, *memoria felis, entendimento agudo*, e *vontade perfeita*" (*Idem*)). A educação, por sua vez, compreende sete lugares-comuns: "*a boa indole, os estudos, artes, e sciencias*, a que se aplicou; os *mestres*, com quem estudou;

os *progresos*, que nelas fez; e as *próvas* do seu engenho, e talento" (Idem). Por fim, a fortuna pode ser abordada a partir de seus dois elementos: a honra e a riqueza.

> "Se o sugeito logrou huma, e outra; exporemos o bom uzo, e administrasão, que fez das riquezas; e os grandes merecimentos que lhe conseguírão as onras. Se as não posuio, diremos, *que a gloria de hum sugeito não consiste só em gozalas; mas toda está em merecêlas*." (*Ibidem*, p.49).

Essas cinco tópicas propostas por Menezes – **geração**, **pátria**, **natureza**, **educação** e **fortuna** – devem ter suas aplicações decorosamente desenvolvidas, levando em conta o **caráter**, o **estado** e o **sexo** da pessoa elogiada, porque isso influi diretamente nas virtudes que essa pessoa deve representar. Por exemplo, as virtudes "mais proprias de hum Principe são, *o zelo da Religião, e piedade com Deos, a clemencia, a justisa, e liberalidade com os vasalos*" (*Idem*). Já no caso de um ministro, espera-se "*a prudencia, astucia, actividade, o amor ás letras, desenterece, e zelo do bem público*", ao passo que de um cidadão que não necessariamente ocupa um lugar na administração pública louva-se "*o amor da patria, a lealdade com todos, a constancia, e fidelidade em tudo, e o bom governo da caza*" (*Idem*). Tudo isso é o que se espera de homens, sendo as virtudes femininas diversas em sua natureza: "na senhora donzela são, *a beleza, honestidade, modestia, deligencia, e retiro*: e na cazada, *o amor conjugal, e lealdade ao marido, a gravidade, a boa educasão dos filhos, e cuidadoza dispozisão da caza*" (*Idem*).

Tendo Menezes determinado essas normas retóricas para a produção de panegíricos, podemos sem hesitação transpô-las ao plano da poética, porque, como diz Luís Antônio Verney, "só despois da-Retorica, se-deve tratar da-Poezia: a qual nada mais é, que uma Eloquencia mais ornada" (1746, p.216). Dessa maneira, Verney postula, seguindo longo costume nas artes poéticas e retóricas, que o bom poeta é composto por duas faculdades: o **engenho** e o **juízo**: "O Ingenho consiste, em saber unir ideias semelhantes, com promtidam, e grasa; para formar pinturas que agradem, e elevem a imaginasam", ao passo que "o Juizo, é aquela faculdade da-alma, que peza exatamente todas as ideias: sepára umas das-outras: nam se-deixa inganar da-semelhansa: e atribûe a cada uma, o que é seu" (*Ibidem*, p.218). Esses dois elementos devem ser postos em uso pelos poetas sempre levando em consideração o gênero no qual estão produzindo seus textos. Verney propõe que existem dois gêneros poéticos: o dramático e o narrativo. Do gênero dramático, são duas as espécies apontadas pelo tratadista: a tragédia e a comédia. Já o gênero narrativo se divide entre aqueles discursos "que se cantam" e aqueles "que se

leem". Do primeiro grupo, são espécies as odes, hinos e cantigas; do segundo, as poesias doutrinais, históricas e oratórias. A poesia oratória, que compreende a imensa maioria dos poemas produzidos em sua época, divide-se entre os gêneros poéticos de louvores (o panegírico e suas diversas espécies) e de vitupérios (sobretudo a sátira) (*Op.cit.*, p. 235-236). "E asim a mesma Retorica que é necesaria, para regular os nosos discursos, na proza; o-é tambem, no-poema. Onde vem, que a Poezia, é uma Retorica mais florida: e a quem falta esta, nam pode ser bom Poeta" (*Ibidem*, p.236).

Sobre o discurso epidítico de louvor, lembramos também que Francisco de Pina de Sá e de Mello, em seu *Theatro da Eloquencia, ou Arte de Rhetorica, Fundada nos Preceitos dos melhores Oradores Gregos, e Latinos*, impressa em Lisboa, na oficina de Francisco Borges de Sousa, em 1766, afirma que, caso se opte por elogiar a pessoa seguindo a ordem cronológica dos acontecimentos de sua vida, esse elogio se dividirá em duas partes: "huma antes, outra depois do nascimento" (1766, p.251). À primeira parte, particularmente importante ao caso do Genetlíaco, "pertence a geraçaõ, a patria, e os auspicios. Se a geraçaõ for illustre, he facil neste ponto o *Penegyrico*, louvando os resplandores da natividade, as acçoens dos Maiores, a herança do sangue, e das virtudes"; já se for desconhecida, propõe que se defenda que "Todos nascemos com igualdade na sorte, e só pela virtude nos distinguimos"(*Idem*). Nota-se como diferença da descrição de Mello para a de Menezes a inclusão dos **auspícios** como tópica do Genetlíaco. Análogos são os argumentos para o caso de ser a pátria ilustre ou desconhecida, casos nos quais o autor retoma exemplos de Virgílio: "*Multa viri virtus animo, multusque recursat/ genitis honos*", que Odorico Mendes traduz por "O alto valor do herói, sua alta origem/Revolve" [*Eneida,* IV 3-4] (VIRGÍLIO, 2010, p. 101) e Ausônio, quando este comenta a origem africana de Alexandre Severo – "(...)*Punica origo illi, sed qui virtute probaret,/ Non obstare locum, dum valet ingenium* (...)". Em tradução livre: "Àquele de origem cartaginense, mas de comprovada virtude/ não se negue um lugar, enquanto vale o engenho", para exemplificar como um orador ou poeta devem representar, respectivamente, uma pátria ilustre e obscura (*Idem*, p.252).

Sobre o Genetlíaco, especificamente, também entendido como espécie do Panegírico, lemos a seguinte definição e prescrições em Pina de Sá e de Mello:

> "A *Genetliaco* he a Oraçaõ, com que se applaude o nascimento de algum infante illustre; e tambem se póde distribuir em quatro partes.

> A primeira deve comprehender os louvores dos Pais, e Avôs: a segunda a esperança, que se póde tirar deste nascimento: a terceira a alegria, e congratulaçaõ da prole: a quarta os votos, para que o menino cresça para ornamento da Patria, e felicidade da Familia.
>
> A esperança da gloria, e das virtudes do infante, que he a parte mais nervosa do *Genetlhiaco*, se póde excitar com o esplendor da origem, com o semblante do nascido, com o cuidado da sua educaçaõ, com o exemplo dos seus Maiores, e com os prodigios, talvez acontecidos, ou antes, ou depois do nascimento.
>
> Será a disposiçaõ do *Genetlhiaco* adornando o *Exordio*, com o applauso, e com a congratulaçaõ, deduzindo-os de algumas circunstancias do tempo, da pessoa, e do lugar.
>
> Na *Confirmaçaõ* se disporá o elogio dos Genitores, trazendo alguns motivos, para se vaticinar a felicidade do infante.
>
> Na *Peroraçaõ* se animaõ as preces para que seja venturoso este nascimento." (*Op.cit.*, p. 259)

Com base nesses elementos, podemos nos voltar ao "Canto Genetlíaco", de Alvarenga Peixoto, para verificar como o texto coloca em circulação os preceitos poéticos e retóricos prescritos por essas doutrinas que lhe eram contemporâneas nas letras luso-brasileiras. Apesar de não ser um poema épico, Alvarenga Peixoto inicia suas oitavas com um exórdio que nos remete às proposições da épica tanto pelo seu metro (decassílabos heróicos (versos 2, 3, 4, 5 e 6)) quanto pelo esquema de rimas (ABABABCC) que emula a estrofe épica camoniana:

> "Bárbaros filhos destas brenhas duras,
> Nunca mais recordeis os males vossos;
> Revolvam-se no horror das sepulturas
> Dos primeiros Avôs os frios ossos;
> Qu'os Heróis das mais altas cataduras
> Principiam a ser Patrícios nossos;
> E o vosso sangue, que esta terra ensopa,
> Já produz frutos do melhor da Europa."
>
> (PEIXOTO, *apud* SOUZA, *ibidem*, p.324)

A emulação do tom épico nessa abertura do canto genetlíaco torna relevante que observemos quais são as prescrições nas artes poéticas do XVIII para a composição da proposição épica, com as quais esse poema dialoga explicitamente. Francisco José Freire, o Cândido Lusitano, propõe, por exemplo, como necessário "que se occulte na Proposiçaõ o nome do Heroe, e que em lugar delle se use de circunscripçaõ de cousas, que lhe sejaõ proprias; e se se nomear, seja so com o titulo da sua dignidade" (1759, p.199 – tomo II, livro III). No exórdio de Alvarenga Peixoto, nota-se a ausência do nome de José Tomás

de Menezes, mas a apresentação de uma série de elementos que o podem determinar: é natural "destas brenhas duras", é "herói das mais altas cataduras" e é "fruto do melhor da Europa". Assim, o poeta se adapta perfeitamente a essa prescrição da época sobre como era necessário que uma proposição épica fosse feita. Não sendo, entretanto, proposição de poema épico, mas de panegírico/genetlíaco, é necessário que haja algum tipo de marcação estilística nesse exórdio que o diferencie, por exemplo, das proposições d'*Os Lusíadas* e dos épicos gregos e latinos. Cândido Lusitano aponta como louvável o poeta épico que busque

> "dar principio ao Poema por hum caso obliquo, v.g. por hum accusativo; porque os casos obliquos, como se apartaõ da rectidaõ natural, e da pureza do dizer, causaõ mais gravidade, e escuridade, e entre os obliquos parece-me, que o accusativo he o mais aspero, e por consequencia o mais grandioso" (*Ibidem*, p. 198).

O poema épico, como uma das espécies mais elevadas de poesia, deve ter obscuridade e grandeza em sua elocução em medida diversa daquela que seria recomendável para um panegírico. Nota-se, nesse caso, que Alvarenga Peixoto inicia sua proposição com um vocativo – "Bárbaros filhos destas brenhas duras" – e não pelo acusativo, que seria "os males vossos", presente no fim do segundo verso. O início da proposição pelo vocativo cria artificialmente o efeito de naturalidade, por ser típico da oralidade que, antes de se dizer algo mais elevado, que requer a atenção de todos os presentes, se chame – em latim, *vocare* significa "chamar", de onde deriva "vocativo" – por seus interlocutores. Portanto, ao afetar a naturalidade com esse primeiro verso, Alvarenga Peixoto produz sua proposição como decorosa ao gênero em que escreve: evocando o épico, ele a eleva, mas, simplificando a sintaxe, produz clareza e aponta tratar-se de poema elevado, mas de outro gênero.

Vimos que Pina de Sá e Mello prescreve que o exórdio de um genetlíaco deve ser adornado com elogios derivados de uma de três tópicas: **tempo**, **pessoa** ou **lugar.** Menezes, por sua vez, propunha como parte fundamental do panegírico o louvor à **pátria** do elogiado. Essa primeira estrofe do "Canto Genetlíaco", de Alvarenga Peixoto, dialoga explicitamente com isso: tratando-se de pátria (lugar) que não é famosa pela sua grandeza – as "brenhas duras" das Minas Gerais – o autor segue lições análogas às propostas por Menezes e Mello (difundidas em sua época por largo costume retórico-poético amparado por outras autoridades) sobre como louvar uma pátria desconhecida: defende que "ele

mesmo [i.e. o homenageado] a fez célebre, e ilustre com as suas gloriozas fasanhas" (MENEZES, *Op.cit.*, p.47). Sendo um poema de louvor a um nascimento, é inverossímil que uma criança recém-nascida tenha alguma façanha de que se orgulhar, então o louvor de Alvarenga Peixoto vai seguir, nas dezenove oitavas, caminho diverso, projetando o futuro da criança a partir das grandes ações passadas de seu pai. Na invenção dos versos 5 e 6 dessa primeira estrofe, o *topos* segundo o qual o simples nascimento de D. José Tomás de Menezes enobreceria a sua pátria mineira é explicitamente retomado: "Qu'os Heróis das mais altas cataduras/ Principiam a ser Patrícios nossos".

As duas oitavas que se seguem são clara demonstração de aplicação da tópica de louvor da ancestralidade do elogiado, e de uso judicioso do engenho do poeta:

> "Bem que venha a semente à terra estranha,
> Quando produz, com igual força gera;
> Nem o forte Leão, fora de Espanha,
> a fereza nos filhos degenera;
> O que o Estio numas terras ganha,
> Em outras vence a fresca Primavera;
> E a raça dos Heróis da mesma sorte
> Produz no Sul o que produz no Norte.
>
> Rômulo porventura foi Romano?
> E Roma a quem deveu tanta grandeza?
> Não era o Grande Henrique Lusitano;
> Quem deu princípio à glória Portuguesa?
> Que importa que José Americano
> Traga a honra, a virtude e a fortaleza
> De altos e antigos Troncos Portugueses,
> Se é Patrício este Ramo dos Menezes?" (*Op.cit.*, p.324-325)

Trata-se da *confirmação*, de que fala Mello, onde se deve dispor "o elogio dos Genitores, trazendo alguns motivos, para se vaticinar a felicidade do infante" (*Op.cit.*, p.259). Lembremos que o costume retórico-poético da época propõe duas possibilidades para a geração dos elogiados, podendo ser ilustre ou desconhecida. Caso haja nobreza de nascimento, como é o caso de D. José Tomás de Menezes, Bento Rodrigo Pereira de Soto-Maior e Menezes prescreve que se diga "que á nobreza do nascimento correspondêrão as acsoens da vida: que se foi ilustre pelos ascendentes, muito mais o ilustrárão as virtudes proprias: que pela formosura do ramo se póde conhecer bem a generosidade do tronco" (MENEZES, *Op.cit.*, p.47). Seguindo o mesmo costume, Mello propõe, algumas décadas antes, que "se a geraçaõ for illustre, he facil neste ponto o *Penegyrico*, louvando os

resplandores da natividade, as acçoens dos Maiores, a herança do sangue, e das virtudes" (*Op.cit.*, p.251). Alvarenga Peixoto, na segunda estrofe de seu "Canto Genetlíaco", busca demonstrar que, sendo José Tomás de Menezes fruto de uma família responsável por grandes ações na Europa, o fato de o menino ter nascido na pátria humilde das Minas Gerais não deslustra em nada as grandes ações que dele são esperadas, pois "a raça dos Heróis (...)/ Produz no Sul o que produz no Norte".

A partir dessa formulação, o poeta empregará seu engenho – que, lembramos, é definido por Verney como a habilidade de encontrar semelhanças onde existem – de maneira judiciosa – já que o juízo é a capacidade de não se deixar enganar por falsas semelhanças (VERNEY, *op.cit.*, p.218) – e elencará na terceira estrofe uma série de exemplos históricos que corroboram a sua afirmação. Rômulo, sem ser romano, é o fundador de Roma e se torna seu primeiro rei; Afonso Henriques, descendente da linhagem de Borgonha, foi o primeiro rei de Portugal. Nesse ponto, o poeta faz uma bipartição de seu argumento de louvor: por um lado, evoca esses exemplos para provar que nada importa que D. José Tomás de Menezes descenda "de altos e antigos troncos portugueses", porque trará glória à sua pátria "Americana"; por outro, ao evocar todos esses exemplos históricos, demonstra que a humildade da pátria das Minas Gerais não implica o rebaixamento do caráter do homenageado, que ainda acumula a grandeza de sua geração. Também cumpre demonstrar que os dois exemplos históricos elencados pelo poeta são de primeiros governantes de diferentes nações. Afonso Henriques conquista a independência do Condado Portucalense; e Rômulo, filho de Réia Silva, mata seu tio-avô Amúlio e devolve o trono de Alba Longa a seu avô Numitor, retirando-se com seu irmão do reino para fundar sua própria cidade nas colinas às margens do rio Tiber, que se tornaria Roma. A escolha dessas duas referências é, entretanto, convencional e satisfaz a uma prescrição da espécie de panegírico a que esse poema pertence.

Sendo as Minas Gerais uma pátria humilde e a geração do homenageado ilustre, Alvarenga Peixoto propõe que seu nascimento semearia nessa pátria a grandeza de sua geração, que lhe faltava, assim como Rômulo o fez com as colinas que deram origem a Roma e Afonso Henriques com o condado que se tornou o Império Lusitano.

Na quarta oitava, notamos o vaticínio que Mello prescreve como parte da *confirmação* do genetlíaco:

> "Quando algum dia permitir o Fado,
> Que ele o mando real moderar venha,
> E que o bastão do Pai, com glória herdado,
> Do pulso invicto pendurado tenha,
> Qual esperais que seja o seu agrado?
> Vós exp'rimentareis como s'empenha
> Em louvar estas serras, estes ares,
> E venerar, gostoso os Pátrios Lares." (*Op.cit.*, p.325).

Nessa estrofe, encontram-se dois vaticínios operados pelo poeta: o primeiro afirma que D. José Tomás de Menezes assumirá, um dia, "o bastão do Pai", tornando-se governador das Minas e moderando, na América, "o mando real"; o segundo, que o amor da pátria será a virtude por si mais observada e respeitada. Dirigindo-se sempre a seus patrícios, também "bárbaros filhos" das Minas, o narrador do poema vaticina esse amor da pátria que, para olhos acostumados a leituras românticas e nacionalistas como costumam ser os atuais, soa como um rogo pela liberdade do Brasil do jugo colonial lusitano. Entretanto, além de ser o louvor da pátria parte fundamental na composição de um canto genetlíaco, como já demonstramos com os trechos de Mello e Menezes, o amor da pátria era, também, uma virtude ética prescrita pela doutrina cristã que permeava o costume retórico-poético-teológico-político setecentista em Portugal. Como exemplo, vejamos o que diz a respeito dessa virtude o clérigo regular D. Carlos José Mourato, no segundo tomo de seu *Instrumento da Verdade Practica, Ethica, ou Philosophia Moral*, impresso em Lisboa, na Oficina Luisiana, no ano de 1768.

Ao discutir as virtudes próprias de um bom conselheiro, Mourato propõe que:

> "Devem, pois, os Conselheiros ser dotados de huma recta e justa consciencia, amantes da justiça, benevolos, fiëis, doutos, que conheçam bem a Republica, sendo versados nos varios negocios da mesma Republica, como diz Cicero no Liv[ro] 2 do Orador: *O principal predicado que ha de ter o eleito para aconselhar o bem da Republica, he conhecer a mesma Repubica*. Deve o Conselheiro ter sempre diante dos olhos aquella Lei de Solon: *Aconselha, naõ o que agrada, mas o que he optimo*. Laercio em Solon, tom[o] 1. Liv[ro]1. cap[ítulo] 2. num[ero] 12. (...) Finalmente, devem ser dotados de hum taõ grande **amor da Patria**, de hum efficaz zelo do bem commum, e de huma honra taõ sólida, que prefira sempre á propria utilidade o bem público; que nunca vote ou aconselhe, guiado de alguma paixaõ, mas sim da recta razaõ." (1768, p.138).

O amor à pátria consiste, portanto, na virtude de considerar o bem comum acima da utilidade individual. Não associado a uma ideia de estado-nação ou de efetivo sentimento

de pertencimento a um gênio nacional, o amor da pátria na segunda metade do século XVIII luso-brasileiro é virtude da "reta razão", que prescreve que homens ilustres sempre olhem ao bem da república antes de a seus bens particulares. Mais adiante, Mourato ainda afirma:

> "Que se deve antepôr o amor da Patria ao amor dos proprios Pais, a razaõ, e a natureza o persuade. Dicta a razaõ, e a natureza, que se deve antepôr o bem commum ao particular. Logo, se houver Pai taõ perverso, que intente offender a Patria, ou que queira conspirar contra ella, o filho deve antepôr o livrar a Patria da calamidade, ao bem do Pai particular, conservando-lhe a vida; mas deve delatar os abominaveis intentos do Pai, ainda que saiba que este ha de pagar com a vida o seu perverso delicto. Se houver algum Pai, que lhe pareça dura esta proposiçaõ, ou que lhe repugne esta sentença, saiba que carece das propriedades da humanidade, e especialmente da racionalidade; e que ignora o Direito Natural, e o que este prescreve a respeito da santa sociedade." (*Idem* p.257-258).

Com esses trechos, o que se nota é que o conceito de amor da pátria era entendido, no século XVIII luso-brasileiro, como parte de longo costume teológico-político que pressupõe o alheamento dos interesses particulares em defesa do bem comum. Essa virtude, portanto, longe de ter caráter revolucionário ou libertário, como pode parecer em uma primeira leitura do canto genetlíaco, pressupõe uma submissão do indivíduo ao coletivo, ou seja, ao corpo místico do Império – ou, analogamente, das diversas colônias à metrópole, cabeça do corpo político do Império. A prescrição, retomada de Cícero, de que o indivíduo tem obrigação de denunciar seus próprios pais caso perceba que cometem crime contra o bem comum, pressupõe como virtude a completa sujeição do indivíduo ao Estado. Isso se torna muito mais explícito no trecho que se transcreve abaixo:

> "A este respeito vem muito a proposito o que diz Plutarcho, Comment. an seni gerenda sit Republica: *A Patria, e fallando ao costume dos Cretenses, a Matria tem mais jus sobre ti, do que o tem teus proprios Pais.*
>
> Por esta causa devemos amar todos aqueles que procuram os beneficios da Patria, os Ministros, e todos os que concorrem para o seu augmento e maior credito e perfeiçaõ (...) especialmente se deve amar o que cuida da firme segurança da mesma Patria, e da sua tranquillidade, por meio de hum sabio e prudente governo; e por consequencia hum bom Principe, hum primeiro Ministro sabio, prudente, e zeloso do bem commum, deve ser o primeiro objecto do amor de qualquer honrado Compatriota, que estima o bem da sua Patria. E finalmente, todos devem amar ao seu Principe, vendo que este tem o

> cuidado de defender a Patria, e livrá-la isenta de inimigos, e que procura que se observem as santas Leis; o que tudo resulta em beneficio commum, e particular, vivendo todos segura, e tranquillamente á sombra da protecçaõ, e cuidado do seu Principe." (*Idem*, p.258-259).

O amor ao Príncipe e a seus ministros é justo por serem eles os responsáveis por cuidar da segurança dessa pátria e pelo bom governo que visa o bem comum. Mas o que deveria o cidadão fazer no caso de um príncipe ou de seus ministros serem injustos ou ineptos e não observarem os interesses do corpo político da nação, priorizando interesses estrangeiros e deixando seu povo na mais abjeta miséria? Sobre isso, Mourato expõe a doutrina de um "sábio moderno" que não nomeia, mas que supostamente cita textualmente:

> "A este respeito diz hum Sabio moderno: *Póde vir tempo, em que a Patria se naõ mostre Mãi, mas Madrasta; por quanto, naõ sómente naõ receba alguns filhos na sua graça, naõ os ajude benignamente, naõ cuide da sua educaçaõ, e naõ os ame; mas antes os despreze, rejeite, offenda, e os abata na fama e dignidade, que he o maior bem sobre a terra: e o que he mais duro de soffrer, que concedidas as honras e estimações a Estrangeiros sem merecimento, nem insignes em alguma Arte, ou consummados em alguma Sciencia, tenha os Nacionaes em pouca reputaçaõ, aindaque sejam dotados de hũ grande engenho, e exercitados nos estudos uteis; os quaes, pobres, desestimados, e abatidos, deviam ser favorecidos, e premiados; para que naõ aconteça o que muitas vezes tem succedido, assentando muitos Sabios deixar a propria Patria, buscando na humanidade dos Estrangeiros o seu socego, que entre os seus Nacionaes naõ podiam conseguir. Porém, aindaque hum destes vivesse esquecido para os premios; e ainda mais, ainda que só fosse lembrado para as perseguições; deve de antepôr sempre o bem commum, ao seu particular bem, que esta he a obrigaçaõ de hum animo grande e nobre, (que todos os honrados devem estabelecer dentro do seu peito) e procurar sempre o bem, e commodidades da sua Patria, ornando-a da sua parte com os factos, e com os ditos; pois sempre se acham na Republica varões bons, amigos, e benevolos para com a Patria, e os que principalmente procuram, que a vida dos Povos seja socegada, e feliz, como saõ o Principe, e seus Ministros;(...) Em fim, sejamos infelices, ou desgraçados na Patria, a Lei Divina nos ensina, que devemos fazer bem a todos, e naõ fazer mal a alguem, aindaque sejamos perseguidos*" (*Idem*, p.259-261).

Portanto, o amor da pátria é uma virtude que se baseia na mais radical submissão a uma ideia de direito natural segundo a qual a Lei Divina prescreve que o

cidadão deve colocar a pátria – e, como cabeça do corpo político dessa pátria, seu Príncipe e ministros – acima de qualquer interesse individual, inclusive acima da mais básica dignidade humana. Em suma, o conceito de amor da pátria que observamos no século XVIII luso-brasileiro tem menos relação com a ideia de uma libertação patriótica do jugo colonial do que com a de uma reiteração do pacto de sujeição absolutista de base cristã, que prescreve que a pátria se ponha acima de tudo, porque Deus (e, mais imediatamente, o Príncipe e seus ministros) estão acima de todos. Talvez o conceito nos seja atualmente menos estranho do que seria desejável.

Tendo isso em vista, os "louvores aos pátrios lares" que o poeta vaticina na quarta estrofe do "Canto Genetlíaco" como naturais do futuro de D. José Tomás de Menezes nada têm a ver com uma expressão do desejo de emancipação da colônia ou de exaltação nativista da paisagem local, mas são antes de tudo um augúrio de que, sendo filho de homem ilustre responsável governar com justiça naquela parte da colônia americana, o homenageado certamente será cidadão honrado e virtuoso que partilhará do amor da pátria e do bem público, submetendo-se à autoridade real absoluta, como fez seu pai por muitos anos.

Na quinta estrofe, o poeta evoca Apolo para que possa cantar de outro modo – ou seja, de forma dramática, fazendo o homenageado falar por si mesmo, e não narrando o que ele falaria – como D. José Tomás de Menezes transformaria em grandezas os horrores das brenhas duras das Minas Gerais.

> "Isto, que Europa Barbaria chama,
> Do seio das delícias tão diverso,
> Quão diferente é para quem ama
> Os ternos laços de seu pátrio berço!
> O Pastor loiro, que o meu peito inflama,
> Dará novos alentos a meu Verso,
> Para mostrar do nosso Herói na boca,
> Como em grandezas tanto horror se troca." (*Ibidem*, p.325-326)

A partir desse ponto, inicia-se a fala de D. José Tomás de Menezes inventada por Alvarenga Peixoto, que se estenderá até a décima-terceira estrofe. O que se percebe nessa longa fala é uma constante oposição entre a grandeza da Europa e os horrores das Minas, que, no entanto, propõe que a grandeza só é possível por conta dos horrores. Para evidenciar visualmente essa oposição no texto, copiamos abaixo as estrofes em questão, marcando com vermelho as referências à Europa e com azul as feitas às Minas:

“ V.

Isto, que Europa Barbaria chama,
Do seio das delícias tão diverso,
Quão diferente é para quem ama
Os ternos laços de seu pátrio berço!
O Pastor loiro, que o meu peito inflama,
Dará novos alentos ao meu Verso,
Para mostrar do nosso Herói na boca,
Como em grandezas tanto horror se troca.

VI.

Aquelas Serras na aparência feias,
Dirá José, oh! quanto são formosas!
Elas conservam nas ocultas veias
A força das Potências Majestosas;
Têm as ricas entranhas todas cheias
De prata, ouro e pedras preciosas;
Aquelas brutas e escalvadas serras
Fazem as pazes, dão calor às guerras.

VII.

Aqueles matos negros e fechados,
Que ocupam quase a Região dos ares,
São os que, em edifícios respeitados,
Repartem raios pelos crespos mares.
Os Coríntios Palácios levantados,
Dos ricos Templos, Jônicos Altares,
São obras feitas desses lenhos duros,
Filhos desses sertões feios e escuros.

VIII.

A c’roa de ouro, que na testa brilha,
E o Cetro, que empunha na mão justa
Do augusto José a Heroica Filha,
Nossa Rainha Soberana Augusta;
E Lisboa, da Europa maravilha,
Cuja riqueza todo o mundo assusta,
Estas terras a fazem respeitada,
Bárbara terra, mas abençoada.

IX.

Estes homens de vários acidentes,
Pardos e pretos, tintos e tostados,
São os escravos duros e valentes,
Aos penosos trabalhos costumados:
Eles mudam aos rios as correntes,
Rasgam as serras, tendo sempre armados
Da pesada alavanca e duro malho
Os fortes braços feitos ao trabalho.

X.

Porventura, Senhores, pôde tanto
O Grande Herói, que a antiguidade aclama?

Porque aterrou a fera de Erimanto,
Venceu a Hidra com o ferro e chama!
Ou esse, a quem a tuba Grega o canto
Fez digno de imortal e eterna fama?
Ou ainda o Macedônico Guerreiro,
Que soube subjugar o mundo inteiro!

XI.

Eu só pondero que essa força armada,
Debaixo de acertados movimentos,
Foi sempre uma com outra disputada
Com fins correspondentes aos intentos.
Isto que tem co'a força disparada
Contra todo o poder os Elementos,
Que bate a forma da terrestre Esfera,
Apesar duma vida a mais austera?

XII.

Se o justo e útil pode tão somente
Ser o acertado fim das ações nossas;
Quais s'empregam, dizei, mais dignamente,
As forças destes, ou as forças vossas?
Mandam a destruir a humana gente
Terríveis Legiões, Armadas grossas;
Procurar o metal, que acode a tudo,
É destes homens o cansado estudo.

XIII.

São dignos de atenção.../"

(*Ibidem*,p.325-328)

Nota-se muito claramente a figuração de uma tensão entre Portugal e as Minas Gerais nessas estrofes, que produzem a grandeza lusitana – e europeia, a partir do ponto em que considera Lisboa a "maravilha da Europa", na oitava estrofe – como fruto do trabalho bruto desenvolvido nas brenhas americanas. Comentando o "Canto Genetlíaco", João Adolfo Hansen afirma que

> "A poesia de Inácio José de Alvarenga Peixoto, escrita já no final do século, tem versos que afirmam decididamente a identidade local de um sujeito coletivo, 'nós', figurado positivamente como 'bárbaro' em oposição à interpretação que a Metrópole civilizada faz dos habitantes do Brasil" (HANSEN, 2006, p.501).

Em versos ousados, porque poderiam ser interpretados como subversivos em relação ao pacto de sujeição colonial, Alvarenga Peixoto propõe que o respeito devido à Coroa e ao cetro da rainha D. Maria I e à capital do Império Português existe apenas por conta das

terras bárbaras e abençoadas das Minas Gerais: “Estas terras a fazem respeitada/ Bárbara terra, mas abençoada”. Em seguida, nas estrofes IX e X, estabelece uma comparação por contraste entre os “homens de vários acidentes/ pardos e pretos, tintos e tostados” da Colônia com algumas das referências mitológicas mais presentes nos encômios a poderosos feitos pelo autor: Hércules (“O Grande Herói, que a antiguidade aclama”, que “aterrou a fera de Erimanto,/ Venceu a Hidra com o ferro e chama”), Ulisses (“esse, a quem a tuba Grega o canto/ Fez digno de imortal e eterna fama”) e Alexandre Magno (“o Macedônico Guerreiro,/ Que soube subjugar o mundo inteiro”).

Quais seriam, entretanto, os termos dessa comparação e os efeitos da comparação entre os mineiros e os grandes heróis da Antiguidade, tão cultuados na poesia da segunda metade do século XVIII? No poema, o que se nota é que os trabalhos da guerra são representados como inferiores àqueles dos mineiros, capazes de mudar “a forma da terrestre Esfera”. Essa inferioridade se justifica porque os únicos critérios para julgar as ações humanas são a justiça e a utilidade – “Se o justo e o útil podem tão somente/ Ser o acertado fim das ações nossas” – e, com base nesses dois critérios, a guerra não faz mais do que “destruir a humana gente” por meio de “terríveis legiões, armadas grossas”, ao passo que o ouro que se desentranha das Minas “acode a tudo”, ou seja, tem utilidade absoluta. Como já havia sido dito na sexta estrofe, o ouro, a prata e as pedras preciosas das Minas Gerais “Fazem as pazes, dão calor às guerras”.

Essa diminuição da relevância de referências bélicas da mitologia e da história antigas em encômios ocorre também em outros poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto, como é o caso da “Ode ao Marquês de Pombal”, como vemos abaixo.

“**Ao Marquês de Pombal**
Ode
Não os heróis, que o gume ensanguentado
Da cortadora espada,
Em alto pelo mundo levantando,
Trazem por estandarte
Dos furores de Marte;
Nem os que, sem temor do irado Jove,
    Arrancam, petulantes
Da mão robusta, que as esferas move,
    Os raios crepitantes,
E, passando a insultar os elementos,
    Fazem cair dos ares
    Os cedros corpulentos,
Por ir rasgar o frio seio aos mares,

Levando a toda a terra,
Tinta de sangue e envolta em fumo, a guerra.
Ensanguentados rios, quantas vezes
Vistes os férteis vales
Semeados de lanças e de arneses?
Quantas, Oh Ceres loura,
Crescendo uns males sobre os outros males,
Em vez de trigo, que as espigas doura,
Viste espigas de ferro,
Frutos plantados pela mão do erro?
Escolhidos em montes sobre as eiras,
Rotos pedaços de servis bandeiras?
Inda vejo na frente ao velho Egito
O horror, o estrago, o susto
Por mãos de Heróis tiranamente escrito.
César, Pompeu, Antônio, Crasso, Augusto,
Nomes que a fama pôs dos Deuses perto,
Reduziram por glória
Províncias e Cidades a deserto;
E apenas conhecemos pela História,
Que o tem roubado às heras,
Qual fosse a habitação que hoje é das feras.
Bárbara Roma, só por nome Augusta,
Desata o pranto, vendo
A conquista do Mundo o que te custa;
Cortam os fios dos arados tortos
Trezentos Fábios, num só dia mortos;
Zelosa negas um honrado asilo
Ao Ilustre Camilo;
A Mânlio, ingrata, do escarpado cume
Arrojas por ciúme,
E vês a sangue frio, oh povo vário,
Subir Marcelo às proscrições de Mário?
Grande Marquês, os Sátiros saltando
Por entre as verdes parras,
Defendidas por ti de estranhas garras;
Os trigos ondeando
Nas fecundas searas;
Os incensos fumando sobre as aras,
A nascente Cidade,
Mostram a verdadeira heroicidade.
Os altos Cedros, os copados pinhos
Não a conduzir raios,
Vão romper pelo mar novos caminhos;
Em vez da morte, sustos e desmaios,
Danos da Natureza,
Vão produzir e transportar riqueza.
O curvo arado rasga os campos nossos

Sem turbar o descanso eterno aos ossos.
Frutos do teu suor, do teu trabalho,
São todas as empresas;
Unicamente à sombra do Carvalho
Descansam hoje as quinas portuguesas.
Que importa os exércitos armados,
No campo com respeito conservados,
Se lá do gabinete a guerra fazes
E a teu arbítrio dás o tom às pazes;
Que, sendo por mão destra manejada,
A política vence mais que a espada.
Que importam Tribunais e Magistrados,
Asilos da inocência,
Se puderem temer-se declarados
Patronos da insolência?
De que servirão tantas
E tão saudáveis Leis, sábias e santas,
Se, em vez de executadas,
Forem por mãos sacrílegas frustradas?
Mas vive tu, que para o bem do mundo
Sobre tudo vigias,
Cansando o teu espírito profundo,
As noites e mais os dias.
Ah! Quantas vezes, sem descanso um'hora,
Vês retirar-se o Sol, erguer-se a Aurora,
Enquanto envolves no cansado estudo
As Leis, a guerra, o negócio e tudo?
Vale mais do que um Reino um tal vassalo:
Graças ao grande Rei que soube achá-lo."
(*Ibidem*, p.288-291. Grifos nossos).

O que se nota nessa ode a Pombal e no "Canto Genetlíaco" é que a representação da guerra é sempre feita como inferior à "verdadeira heroicidade", que tem o poder de fazer a guerra ou garantir a paz. No caso da "Ode ao Marquês de Pombal", a verdadeira heroicidade decorre da política, pois "A política vence mais do que a espada", já que de seu gabinete o marquês é capaz de declarar guerras, mas, também, de dar "o tom às pazes". No "Canto Genetlíaco", a verdadeira heroicidade é a daqueles mineiros que, unindo "o justo e útil", não derramam sangue como Hércules, Ulisses ou Alexandre, mas fornecem à Metrópole a riqueza necessária para fazer as pazes ou "dar calor à guerra".

No trecho que citamos de Hansen, ele diz que no "Canto Genetlíaco" o sujeito coletivo se define positivamente como "bárbaro", contrariamente à interpretação negativa que o termo teria na lógica metropolitana, o que é de fato verificável no poema. Se

cotejarmos com a “Ode a Pombal”, entretanto, notamos que o termo “bárbara” reaparece, sendo empregado em relação a Roma, em sentido negativo. O que havia de barbárie em Roma era justamente o custo extremo da “conquista do Mundo”, que deixava seus campos semeados de cadáveres e levava “Províncias e Cidades a deserto”. Essa oscilação entre os usos positivo e negativo de “bárbaro” é menos significativa do que pode parecer, pois no primeiro caso pode ser apenas fruto da necessidade de louvar a pátria brasileira de seu homenageado e projetar o pertencimento do poeta a essa coletividade, amplificando um pouco seu louvor. Entretanto, as relações do conceito de *barbárie* com os de *civilização* e de guerra são bastante relevantes no caso das letras setecentistas e dialogam diretamente com o que Ricardo Martins Valle encontra na poesia de Cláudio Manuel da Costa:

> “Numa reconstrução da história pela perspectiva da emulação política, como fizeram tanto as crônicas reais como a poesia épica já nos séculos XV e XVI, essa *civitas* portuguesa emulava basicamente os modelos de Alexandre, Augusto e Carlos Magno. O primeiro cristalizava o modelo do general letrado (...). O império helênico, que tornaria divina a instituição dos monarcas no Egito lágida, foi emulado e superado pelo de César e Augusto, pois este levou a *civilização* para horizontes muito mais amplos, *civilizando* persas e bretões, isto é, incluindo os domínios bárbaros de Ocidente e Oriente na *civitas* romana. No mesmo sentido, o império romano, augusto e letrado, teria sido emulado e superado pelo império romano carolíngio, porque a *civilização* que impunha era outorgada pelas três lises dadas pelo verdadeiro Deus por intermédio do anjo. Descendente suposta de bravos e pios godos convertidos, a cristandade ibérica dos séculos XIII e XVI imitava os bons feitos e as virtudes (e corrigiam os enganos e vícios) desses e de tantos outros monarcas e dinastias (...) Como feitos com que esperavam dilatar sua fama e construir sua posteridade, esses reis, reinventados virtuosamente pela crônica histórica (que é espécie do epidítico), expulsaram os mouros da Península e infestaram os mares e o Novo Mundo.” (VALLE, 2004, p.76-78)

A compreensão da construção desse discurso histórico a partir da emulação política de outros povos explicitada por Valle nos permite pensar a negação da guerra como uma virtude *per se* não como uma característica do dito despotismo esclarecido, mas como a busca por uma mediania virtuosa. É o exemplo que o autor dá ao comentar o soneto LXXXIII, das *Obras*, de Cláudio Manuel da Costa, em que D. José é comparado a Alexandre e Pedro I da Rússia:

> “(...) para o presente que a retórica epidíctica refere, o Rei de Portugal é superior ao ‘russiano herói’, porque o êmulo português de Alexandre

> concilia grandeza e simplicidade, fortaleza e brandura. (...) atendendo, pois, à virtude, que reside no meio, o herói português atualiza melhor a lei do heroísmo que o conduzirá à ilha da imortalidade" (*Ibidem*, p.79).

Essa atualização da lei do heroísmo é o que permite, por exemplo, que em outro soneto epidítico de Alvarenga Peixoto, D. Dinis recuse as comparações com Alexandre e Augusto, apontando para Coimbra, a "portuguesa Atenas", como suficiente para a sua glória eterna:

> "Ó pai da pátria, imitador de Augusto,
> liberal Alexandre..." Ia adiente,
> quando ũa imagem se me pôs presente,
> a cuja vista me gelei de susto.
>
> Mostrava no semblante pio e justo
> raios brilhantes do Impíreo luzente;
> porém os olhos, como descontente,
> em mim cravava com bastante custo.
>
> 'Nem de Alexandre nem de Augusto quero
> os nomes; sou Dinis'- me disse apenas
> com gesto melancólico e severo.
>
> Levou-me às praias do Mondego amenas
> e, depondo o semblante grave e austero,
> riu-se e mostrou-me a portuguesa Atenas." (PEIXOTO, *Ibidem*, p.354).

Nesse soneto, além de recusar descontente suas comparações com Augusto e Alexandre, o *eidolon* de D. Dinis, cujo *ethos* é representado como "pio e justo", leva o poeta às margens do Mondego e aponta Coimbra, uma das cidades universitárias mais tradicionais da Europa, onde D. Dinis fundou a Universidade de Coimbra em 1290. A recusa do *eidolon* pela comparação com Augusto e Alexandre é análoga e muito parecida com a que o poeta faz na "Ode ao Marquês de Pombal" ao iniciar seu poema negando-se a cantar os heróis que trazem como estandarte "os gumes ensanguentados das cortadoras espadas", e com a afirmação, no "Canto Genetlíaco", da necessidade de julgar as ações humanas a partir da justiça e da utilidade, recusando a coragem bélica como uma virtude *a priori*.

Note-se, também, que no "Canto Genetlíaco" esse discurso está sendo representado como a fala futura de D. José Tomás de Menezes, que acabara de nascer. Fazendo parte do costume poético-retórico-teológico-político da época essa emulação

política apontada por Ricardo Martins Valle e a exaltação da virtude que se encontra na mediania entre a guerra e a paz, a coragem e a prudência, e sendo um lugar-comum apontar essa virtude em encômios a reis e ministros ilustres, o fato de Alvarenga Peixoto pôr na fala da criança um discurso tão elevado amplifica ainda mais o elogio que está fazendo e o iguala ao que há de melhor a ser emulado na história setecentista luso-brasileira. Esse discurso, entretanto, quase chega a se tornar indecoroso no primeiro verso da décima-terceira estrofe, quando a fala da criança é subitamente interrompida. Falando dos mineiros "de vários acidentes", diz D. José Tomás de Menezes: "São dignos de atenção..." e, então, sua fala é cortada pela entrada do clérigo que vai batizá-lo e que inicia a sua fala, que se estende por quatro oitavas:

" XIII.
São dignos de atenção... ia dizendo,
A tempo que chegava o Velho honrado,
Que o povo reverente vem benzendo
Do Grande Pedro co' o poder sagrado;
E já o nosso Herói nos braços tendo,
O breve instante em que ficou calado,
De amor em ternas lágrimas desfeito,
Estas vozes tirou do amante peito:
XIV.
Filho, que assim te chamo, Filho amado,
Bem que um Tronco Real teu berço enlaça,
Porque fostes por mim regenerado
Nas puras fontes da primeira Graça;
Deves o nascimento ao Pai honrado,
Mas eu de Cristo te alistei na praça;
E estas mãos, por favor de um Deus Eterno,
Te restauraram do poder do Inferno.
XV.
Amado Filho meu, torna a meus braços,
Permita o Céu que a governar prossigas,
Seguindo sempre de teu pai os passos,
Honrando as suas paternais fadigas.
Não receies que encontres embaraços
Aonde quer que o teu destino sigas,
Que ele pisou por todas estas terras
Matos, Rios, Sertões, Morros e Serras.
XVI.
Valoroso, incansável, diligente,
No Serviço Real promoveu tudo,
Já nos Países do Puri valente,
Já nos Bosques do bruto Botocudo;
Sentiram todos sua mão prudente

Sempre debaixo de acertado estudo;
E quantos viram seu sereno rosto
Lhe obedeceram por amor, por gosto.

XVII

Assim, confio o teu destino seja
Servindo a Pátria e aumentando o Estado,
Zelando a honra da Romana Igreja,
Exemplo ilustre de teus Pais herdado.
Permita o Céu, que felizmente veja
Quanto espero de ti desempenhado.
Assim, contente, acabarei meus dias;
Tu honrarás as minhas cinzas frias.

XVIII.

Acabou de falar o honrado Velho,
Com lágrimas as vozes misturando.
Ouviu o nosso Herói o seu conselho,
Novos projetos sobre os seus formando:
Propagar as Doutrinas do Evangelho,
Ir os Patrícios seus civilizando,
Aumentar os Tesouros da Reinante,
São seus desvelos desde aquele instante."

(*Ibidem*, p.328-330)

O trecho da fala desse "velho honrado", que Lapa afirma ser D. Domingos da Encarnação Pontével, bispo de Mariana com quem o governador D. Rodrigo José de Menezes tinha relações amigáveis (LAPA, 1960, p.37), retoma um dos lugares-comuns que Bento Rodrigo Pereira de Soto-Maior e Menezes afirma ser parte constitutiva do genetlíaco: o louvor à regeneração à graça e a exortação à busca das honras espirituais. "Dão-se-lhe parabens pela felicidade da regenerasão á grasa: e se exorta a antepôr esta onra espiritual a todas, quantas erdar, e adquirir, por sublimes que sejão." (*Ibidem*, p.51). O bispo diz que um tronco real enlaça o berço da criança, fazendo referência à sua ascendência ilustre, mas desloca o sentido dessa imagem, dizendo que isso ocorre "Porque fostes por mim regenerado/ Nas puras fontes da primeira Graça". Trata-se da afirmação convencional de que a honra divina é superior a qualquer honra herdada pela criança, independentemente de quão sublimes essas outras honrarias possam ser. Se o "Pai honrado" é responsável por lhe dar a vida, essa vida só vale algo porque "estas [i.e. as mãos do bispo] mãos, por favor de um Deus Eterno/ Te restauraram do poder do Inferno".

Em seguida, o bispo faz uma prece pelo futuro da criança, que combina três anseios: que seja **bom cidadão**, **bom governante** e **bom cristão**. Como já apontamos ao longo desta análise, ser bom cidadão significava praticar o amor da pátria e ocupar decorosamente seu lugar prescrito pelo pacto de sujeição, colocando o corpo político do Estado acima de seus interesses particulares. Ser bom governante também prevê a prática do amor da pátria e uma relação decorosa com o pacto de sujeição, já que os governantes das capitanias coloniais mediavam o jugo real no Ultramar. Se a ele os seus governados tinham que se submeter, ele também se submetia às determinações da reinante. Como governante, deveria também tomar parte na empresa colonial, expandindo os limites do Império Português. Por fim, como bom cristão, deveria zelar pela "honra da Romana Igreja", não abrindo mão de suas honras espirituais e eternas por quaisquer honras mundanas e passageiras. Na estrofe XVII esses três anseios são enunciados com clareza: "Assim, confio o teu destino seja/ Servindo a Pátria e aumentando o Estado,/ Zelando a honra da Romana Igreja,/ Exemplo ilustre de teus Pais herdado."

Com o fim emocionado do discurso do bispo de Mariana, o poeta finalmente volta a falar em sua própria voz e caminha ao fim a peroração do *"Canto Genetlíaco"* que, como Mello prescrevera, e a parte em que "se animaõ as preces para que seja venturoso este nascimento." (*Op.cit.*, p. 259). O poeta afirma que a criança ouviu as preces do bispo e traçou "novos projetos", que se tornam "seus desvelos desde aquele instante", cujos objetivos o poeta elenca: "Propagar as doutrinas do Evangelho,/ Ir os Patrícios seus civilizando,/ Aumentar os Tesouros da Reinante". O poema se encerra com uma oitava que representa o tempo presente como "século dourado", e em que o poeta representa o desejo de vir a ver o tempo em que o homenageado, D. José Tomás de Menezes, assuma finalmente o governo das Minas Gerais:

> " XIX
> Feliz Governo, queira o Céu sagrado
> Que eu chegue a ver esse ditoso dia,
> Em que nos torne o século dourado
> Os tempos de Rodrigo e de Maria;
> Século que será sempre lembrado
> Nos instantes de gosto e de alegria,
> Até os tempos, que o destino encerra,
> De governar José a pátria Terra." (*Ibidem*, p.330).

Capítulo 4 – Os Retratos de Alvarenga Peixoto

Passemos, agora, à discussão dos sete retratos que constituem pertencem ao *corpus* poético atribuído a Inácio José de Alvarenga Peixoto. Como são poemas pouco conhecidos, tendo seis deles sido encontrados apenas em 2017 por mim na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, da Universidade de São Paulo, sua fortuna crítica é praticamente inexistente e, por isso, passaremos diretamente à discussão de sua relação com algumas doutrinas poéticas e retóricas que prescrevem técnicas de descrição de *personae* femininas. Antes, copiamos os sete poemas, para facilitar o cotejo durante a análise.

“ **Retrato**
de
Armânia.

Armânia Bela,
Gentil Pastora;
Ah!... Quem te adora,
Mil razões tem.
Assim, tu foras
Menos ingrata;
Quem te retrata
Conhece-o bem.
Eu pinto as Cores,
Dirão de quem.
Os teus Cabelos
Não são tesouros
Dos metais Louros
Do rico Ofir.
Mas são da maça
Do Sol irado
Quando abrasado
Toca o Zenite.
Eu fiquei Cego
Logo que os vi.
Pintou-te a testa
Tétis formosa,
Vindo raivosa
Desembarcar.
Segues os passos
Com maravilha
Da Linda Filha
Do bravo Mar.

Temei, Amantes,
De naufragar.
No lindo rosto,
Por olhos giras
Duas safiras
De preço tal,
Que o Céu e a Terra
Flores e Estrelas
Não têm, que a elas
Possa igualar.
Astros que influem
Todo o meu mal.
Brancas Mosquetas,
Vermelhas Rosas,
Sobre as mimosas
Faces trazeis.
Mas, disfarçando
Ternos carinhos,
Cruéis espinhos,
Falsa, escondeis.
Traidoras armas,
Com que ofendeis.
Pérolas finas,
Encastoadas,
Entre Granadas
Na boca unis;
Portas do Cofre
De tais riquezas,
Brasas acesas,
Falando, abris.
Tristes Amantes
Vós o sentis.
Fino Alabastro,
De mancha ileso,
Sustenta o peso
De tanto Céu;
Descobre as Veias
Por mais beleza,
Da Natureza
O sutil Véu.
Ímpio, tais Dotes
Amor te deu.
Crescem no peito
Dois aposentos,
C'os movimentos
Do respirar,
Onde Amor mora,
E os Cruéis Zelos;

Quem pode vê-los
Sem os amar?
De Amor as setas
Lá vão quebrar.
Só na Cintura,
Por delicada,
Não tenho nada
Que retratar.
E os pés, por breves,
Nem falo neles;
Quero, por eles,
Mudo passar.
Quantos te virem
Te hão de adorar." (*apud.* SOUZA, *Ibidem*, p.139-141)

" **Retrato**
de
Anarda.

Formosa Anarda,
Não é tão bela
No Céu a Estrela,
No Campo a Flor.
É justo que arda,
Formosa Anarda,
Quem te conhece,
De puro amor.
Todos suspiram
O teu favor.
São teus Cabelos
Livres de ensaios,
Os soltos raios
Do Louro sol.
Fugi, Pastores,
Que o Lugar vedes
Aonde as redes
Estende Amor.
Há de enlaçar-te,
Qualquer que for.
A branca testa,
Gentil Pastora,
Parece a Aurora
No claro Céu.
E só consente,
Com Luzes belas,
Duas Estrelas
Resplandecer.
A todos Ouço

Assim dizer.
As Açucenas,
Juntas com Rosas,
Nas melindrosas
Faces estão.
Tão confundidas,
Tão misturadas,
Que separadas
Jamais serão.
Quantos te virem,
Assim dirão.
Na linda boca
Moram, por Centro,
Pérolas dentro,
Fora, Rubis.
Se as doces vozes
Ouvir desejo,
As Graças vejo
Dela sair.
A todos Ouço
Dizer assim.
Móvel Coluna
De branda Cera,
Tão Linda Esfera
Em si sustém.
Porém, se atento
Reparo nela,
Ainda mais bela
A base tem.
Dizem-no todos
Quantos te veem.
Apetecido,
Cruel e Estreito
Cárcere, o peito
Das Almas é.
Rematam essa
Gentil figura
Breve Cintura,
Pequeno pé.
E isto é tudo
Quanto se vê.” (*Ibidem*, p.142-143)

“ **Retrato**
de
Josina.

Doce Lisonja
Não, não me obriga,
Nem faz que eu diga
Paixão de Amor.
Não pinto Ninfa,
Nem Divindade;
Dê-me a Verdade
O seu favor.
Os que julgarem
Que a tinta é fina,
Vejam Josina,
Falem depois;
Que isto é Retrato,
Eu sou Pintor.
Os seus Cabelos,
De seda fios,
Dão novos brios
A qualquer flor.
Presos por fitas
De prata e de ouro,
Todo o tesouro
Perde o valor.
Os que julgarem
(Que a tinta é fina,
Vejam Josina,
Falem depois;
Que isto é Retrato,
Eu sou Pintor.)[1]

Os belos olhos,
D’Alma janelas,
Não têm de Estrelas
O Resplendor.
Mas, sem falarem,
Dizem com Graça
Quanto se passa
No interior.
Os que julgarem
(Que a tinta é fina,
Vejam Josina,
Falem depois;

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

Que isto é Retrato,
Eu sou Pintor.)
As duas faces,
Belas, mimosas,
Jasmins e Rosas
Não têm na cor.
Mas a cor delas,
Que a Rosa inveja,
Não sei qual seja,
Sei que é melhor.
Os que julgarem
(Que a tinta é fina,
Vejam Josina,
Falem depois;
Que isto é Retrato,
Eu sou Pintor.)

Pintar-lhe a boca
Far-me-ia Louco,
Corais é pouco,
Rubins pior.
Saiba-se a Causa
Pelos efeitos,
Sintam-na os peitos,
Centro de ardor.
Os que julgarem
(Que a tinta é fina,
Vejam Josina,
Falem depois;
Que isto é Retrato,
Eu sou Pintor.)

Ávidas Vistas,
Caem sinceras
Sobre as Esferas
Que move o Amor.
Que a defendê-las,
Apercebidos,
Andam Cupidos
Sempre ao redor.
Os que julgarem
(Que a tinta é fina,
Vejam Josina,
Falem depois;
Que isto é Retrato,
Eu sou Pintor.)
Do mais, que encobre
Tela decente,

Ninguém intente
Ser Sabedor.
Só dos pés saiba,
Que aonde os assenta,
Logo rebentam
A Fonte e a Flor.
Os que julgarem
(Que a tinta é fina,
Vejam Josina,
Falem depois;
Que isto é Retrato,
Eu sou Pintor.)" (*Ibidem*, p.144-146)

" **Retrato**
de
Filis.

Filis, Ninfa do Mondego,
Junto ao Tejo, a vê-la vim.
Matou-me, mas por meu gosto.
Ninguém tenha dó de mim.
O Sol formou-lhe os Cabelos,
Que me prenderão a mim.
Se Eu gemo em prisões tão doces,
Ninguém tenha dó de mim.
Na branca testa, reluzem
Puro Cristal e jasmim.
Se os seus reflexos me cegam,
Ninguém tenha dó de mim.
Os seus Olhos são dois Astros,
Que influem sobre o meu fim.
Se eles me forem funestos,
Ninguém tenha dó de mim.
Sobre as faces, sempre em guerra,
Vive a Mosqueta e o Carmim.
Se Eu morrer nesta Campanha,
Ninguém tenha dó de mim.
Corre o Sangue, e aonde se gela,
Forma os Lábios de Rubin.
Se Eu me abraso em seus mundos,
Ninguém tenha dó de mim.
A boca, rico tesouro,
É de precioso marfim.
Ou me afague, ou me despreze,
Ninguém tenha dó de mim.
O Véu do peito, por fora,

Vence o mimo do Cetim;
Se Ele esconde uma alma fera,
Ninguém tenha do de mim.
Os dois Vulcanos, que brotam
Das montanhas de Alfenim,
Se são Piras, e Eu Sou Fênix,
Ninguém tenha dó de mim.
Dizem, quantos a Conhecem,
Que o Gênio é de um serafim.
Se for só Comigo ingrata,
Ninguém tenha dó de mim.
Seja terna ou seja Esquiva,
Gosto dela mesmo assim.
Ou me mate, ou me dê vida,
Ninguém tenha dó de mim." (*Ibidem*, p.147-148)

" **Retrato**
de
Nise.

Não posso, oh Nise,
Ser teu Pintor:
O pincel falta-me,
Desmaia a cor.
Eu não me atrevo;
Pinte-te Amor.
Ia a pintar-te
Negros Cabelos,
Chama de Zelos
Me devorou.
A cor da Noite
Serena e bela,
Sem uma Estrela,
Não ajustou.
Eu não me atrevo;
(Pinte-te Amor.)[2]
Qual cor na testa
Gastar-se deve,
Se, ao vê-la, a neve
Preta ficou?
Cupido acerte
Qual tinta Cabe,
Que ele só sabe
Donde a tirou.

[2] Calafetamos, também nesta modernização, o refrão abreviado no manuscrito.

Eu não me atrevo.[3]
Arcos que ao Mundo
Lutos protestam,
Olhos que Emprestam
Luzes ao Sol.
Deve pintá-los,
Nise Formosa,
Mão mais mimosa,
Melhor Pintor.
Eu não me atrevo;
(Pinte-te Amor.)
Vi, para as faces,
Jardins de Flora,
Campos e Aurora;
Nada bastou.
Não acho tintas,
Cores não tenho;
Entre no empenho
Mais digno Autor.
Eu não me atrevo;
(Pinte-te Amor.)
Na boca, aonde
Almas enlaças,
Amor as Graças
Depositou.
Se as finas Pérolas
Aos Rubins ato,
Fica o Retrato
De Morte Cor.
Eu não me atrevo;
(Pinte-te Amor.)
Neve Coalhada
Vejo no peito;
Sinto, no Efeito,
Chamas e ardor.
Salvar Contrários,
Pintar-te fora;
Pinte-te, embora,
Quem te formou.
Eu não me atrevo;
(Pinte-te Amor.)
Cintura breve,
Que encerra e encobre
A alma mais nobre
Que o Céu Criou.

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

Pintar não pode,
Por mais que Estude,
Um pincel rude,
Um mau Pintor.
Eu não me atrevo;
(Pinte-te Amor.)
Se o mais que escondes,
Oh, Nise Ufana,
Visse em Diana,
O Caçador
Feliz seria;
Inútil era
A mão que em fera
O transformou.
Eu não me atrevo.[4]
Quem haver pode
Que os pés retrate,
Que são remate
De uma tal Flor...
Sobes a um ponto
De Formosura,
Aonde a pintura
Nunca chegou.
Eu não me atrevo;
Pinte-te Amor." (*Ibidem*, p. 149-151)

" **Retrato**
de
Filena.

Oh, quem pudera Escapar-se,
Formosa Filena, oh, quem,
Das prisões, que os teus cabelos
Tecido à minh'alma têm?
Oh, quem quebrara as cadeias?
Oh, quem, mil vezes, oh, quem?!
Quem Evitara os reflexos,
Que da clara testa vêm,
Deixara de ficar cego
Da Vista e razão também.
Oh, quem antes te não vira,
Formosa Filena, oh, quem?!
Vendo os teus formosos olhos,
Linda Filena, Ninguém
Escapou ainda das Armas

[4] Novamente, esta estrofe não indica a repetição do refrão, provavelmente por lapso do copista.

Que ao travesso Amor convêm.
Oh, quem Curara as feridas,
Se podem Curar-se, oh quem?!
Das flores das tuas faces,
Em confusa tropa vêm
Chupar o Mel as Abelhas;
Oh, quem viera também?
Oh, quem já que por ti morre,
Morrerá Contente, oh, quem?!
Na tua boca Mimosa,
Cupido, que te quer bem,
Fechados, como em tesouro,
Todos os desejos tem.
Oh, quem poderá roubá-lo,
Por mais que chorasse, oh, quem?!
Oh, quem no teu branco peito,
Formosa Filena – oh, quem? –
Reprimira uns matadores
Alentos, que vão e vem?
Oh, quem fora tão ditoso,
Que a tanto chegasse, oh, quem?!
Embaraça o teu respeito,
Que não passem mais além
Uns desejos, que Esquadrinham
Tudo o que os olhos não veem.
Oh, quem, em vez de pensá-lo,
Pudera gozá-lo, oh, quem?!" (*Ibidem*, p.152-153)

" **Retrato de Marília**

Marília bela,
Vou retratar-te,
Se a tanto a Arte
Puder chegar.
Trazei-me, Amores,
Quanto vos peço,
Tudo careço
Para a pintar.
Nos longos fios
De seus cabelos,
Ternos desvelos
Vão-se enredar.
Trazei-me, Amores,
Das minas d'ouro
Rico tesouro

Para os pintar.
  No resto, a idade
Da Primavera
Na sua esfera
Se vê brilhar.
  Trazei-me, Amores,
As mais viçosas
Flores vistosas
Para o pintar.
  Quem há que a testa
Não ame e tema;
De um Diadema
Digno lugar.
  Trazei-me, Amores,
Da selva Idália
Jasmins de Itália
Para a pintar.
  A frente adornam
Arcos perfeitos,
Que de mil peitos
Sabe triunfar.
  Trazei-me, Amores,
Justos nivéis,
Sutis pincéis
Para os pintar.
  A um doce aceno
Dos brandos olhos,
Setas a molhos
Se veem voar.
  Trazei-me, Amores,
Do Sol os raios,
Do Céu as cores
Para os pintar.
  Nas lisas faces
Se vê a aurora,
Quando colora
A terra e o mar.
  Trazei-me, Amores,
As mais mimosas
Pudicas rosas
Para as pintar.
  Os meigos risos
Com graças novas
Nas lindas covas
Vão-se ajuntar.
  Trazei-me, Amores,
Aos pincéis leves
As sombras breves

Para os pintar.
  Vagos desejos
Da boca as brasas.
As frágeis asas
Deixam queimar.
  Trazei-me, Amores,
Corais subidos,
Rubins partidos
Para a pintar.
  Entre alvos dentes
Postos em ala,
Suave fala
Perfuma o ar.
  Trazei-me, Amores,
Nas conchas claras,
Pérolas raras
Para os pintar.
  O colo, atlante
De tais assombros,
Airosos ombros
Corre a formar.
  Trazei-me, Amores
Jaspes às mãos cheias,
Das finas veias,
Para o pintar.
  Do peito as ondas
São tempestades,
Onde as vontades
Vão naufragar.
  Trazei-me, Amores,
Globos gelados,
Limões nevados
Para o pintar.
  Mãos cristalinas,
Roliços braços,
Que doces laços
Prometem dar.
  Trazei-me, Amores,
As açucenas
Das mais pequenas
Para as pintar.
  A delicada,
Gentil cintura
Toda se apura
Em se estreitar.
  Trazei-me, Amores,
Ânsias que fervem;
Só essas servem

Para a pintar.
  Pés delicados
Ferindo a terra,
Às almas guerra
Vem declarar.
  Trazei-me, Amores,
As setas prontas
De curtas pontas
Para os pintar.
  Porte de Deusa,
Espírito nobre,
E o mais, qu'encobre
Pejo vestal.
  Só vós, Amores,
Que as graças nuas
Vedes, as suas
Podeis pintar." (*Ibidem*, p. 312-316).

Discutamos, portanto, os sete retratos atribuídos a Inácio José de Alvarenga Peixoto – o "Retrato de Marília" e os seis inéditos presentes na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo. Os sete poemas são descrições físicas bastante convencionais de sete *personae* femininas fictícias – Marília, Armânia, Anarda, Josina, Filis, Nise e Filena. Sabendo que as letras coloniais luso-brasileiras são produzidas normativamente, segundo preceptivas poéticas e retóricas não apenas dos séculos XVI, XVII e XVIII, mas também do largo período que classificamos como "medieval" e de tradições gregas e latinas, parece coerente buscar nessas doutrinas as determinações para práticas de descrições femininas verossímeis e decorosas, segundo critérios do seu tempo.

O retor grego Aftônio postula, no século II d. C., que "Ao fazer uma *ekphrasis* de pessoa, deve-se ir das primeiras coisas às últimas, isto é, da cabeça aos pés"[5], entendendo *ekphrasis* como "linguagem descritiva, que põe o que é mostrado claramente diante dos olhos"[6] (AFTÔNIO, 2003, p.117). Essa mesma ideia de que a descrição de uma pessoa deve ser feita de cima para baixo, iniciando pela sua cabeça e terminando em seus pés, é muito recorrente no costume das doutrinas poéticas e retóricas que versam sobre a *ekphrasis* de pessoa. No século XVI espanhol, Alfonso de Torres propôs doutrina idêntica à de

[5] Tradução indireta livre do inglês "*In making an ecphrasis of persons one should go from first things to last, that is, from head to feet*".
[6] Tradução indireta livre do inglês "*descriptive language, bringing what is shown clearly before the eyes*"

Aftônio, ao determinar que "se fazes a descrição de uma pessoa, terás cuidado de avançar de cima para baixo, ou seja, da cabeça aos pés"[7] (TORRES, 2003, p.323). Entretanto, diferentemente de Aftônio, Afonso de Torres nos fornece um exemplo sobre como essa descrição poderia ser realizada:

> "por exemplo, se dizes 'Todo, inteiro, no corpo e na alma, é um monstro; veja qualquer parte de sua alma ou de seu corpo e acharás um monstro. Tira-lhe a inteligência e encontrarás uma coisa horrível; analisa seu comportamento, investiga sua vida: descobrirás que tudo é monstruosidade; olhe **os olhos, a boca, o rosto e a imagem de corpo inteiro**, que outra ideia transmitem que não seja a de monstro? Observa a língua e a voz, própria de um bicho, e dirás que é um portento; pensa **no peito, no ventre e nos pés**, que palavra te virá aos lábios senão 'besta'?"[8] (Idem, grifos nossos)

O exemplo de Afonso de Torres põe em cena seis secções horizontais desse eixo vertical que vai da cabeça aos pés no processo de descrição: olhos, boca, rosto, peito, ventre e pés. Além desses seis, há uma secção totalizadora, "figura de corpo inteiro", que também pode ser descrita. Esse tipo de divisão do eixo vertical da *ékphrasis* em secções horizontais é bastante antigo e podemos notá-lo, por exemplo, nos versos 562-594 de *Poetria Nova*, de Geoffroi de Vinsauf, de fins do século XII, que citamos abaixo em tradução feita por João Adolfo Hansen (2006, p.105). Nesses versos, Vinsauf propõe a maneira decorosa de se descrever uma *persona* feminina.

> "Se queres compor plenamente o decoro feminino
> Que o compasso forme o círculo da **cabeça**
> E a cor de ouro ilumine os **cabelos**
> lírios nasçam nos espelhos da **testa**
> arcos negro-azulados equalizem a forma das **sobrancelhas**
> a forma láctea fique entre os arcos geminados
> a régua ordene o septo do **nariz**
> que não deve ficar aquém da medida nem ultrapassá-la

---

[7] Tradução livre do espanhol "*si haces la descripción de una persona, tendrás cuidado de avanzar de arriba abajo, es decir, de la cabeza a los pies*".

[8] Tradução livre do espanhol (com grifos meus): ""*por ejemplo, si dices 'Todo entero en cuerpo y alma es un monstruo; mira cualquier parte de su alma o de su cuerpo y hallarás un monstruo. Quítale la inteligencia y encontrarás una cosa horrible; analiza su comportamiento, investiga su vida: descubrirás que todo es monstruosidad; mira* ***los ojos***, ***la boca***, ***el rostro*** *y* ***la figura de cuerpo entero****, ¿qué otra idea transmiten que no sea la de monstruo? Observa la lengua y la voz, propria de un bicho, y dirás que es un portento; piensa en* ***el pecho***, ***el vientre*** *y* ***los pies*** *¿qué palabra se te vendrá a los labios sino bestia?"*.

os **olhos** sentinelas do rosto semelhantes a estrelas irradiem luz com cor
[esmeraldina
seja a **face** êmula da Aurora
nem vermelha nem pálida mas ambas as **bochechas** de cor neutra
resplandeça a **boca** com forma leve e quase entreaberta
da mesma forma apareçam os **lábios** cheios, mas brilhem pouco, acesos
[com fogo brando
ordenem-se os **dentes** alvos todos de um único tamanho
o odor da boca seja idêntico ao incenso
o **queixo** liso como mármore seja mais polido pela natureza mais forte
[que a arte
seja da cabeça preciosa coluna colorida e branca o **pescoço** que o
[espelho do rosto sustenta no alto
Haja certo esplendor na garganta cristalina que possa atrair os olhos e
[roubar o coração do espectador
os **ombros** se equilibrem com proporção
não fiquem nem descaídos nem elevados, mas retos
e os **braços** de forma tão graciosa quanto longa e deliciosa agradem
conflua em finos **dedos** a substância mole e magra com forma
[arredondada e branca, a linha longa e reta:
que o decoro das **mãos** tenha orgulho dos dedos
O **peito**, imagem de neve, demonstre certas gemas virginais e paralelas
[em ambos os seios
Calo-me sobre as **partes que vêm abaixo**
Melhor fala aqui a imaginação que a língua."
(VINSAUF, *apud* HANSEN, 2006, p.105, nota 26).

Nessa compilação de *topoi* para a descrição do retrato feminino proposta por Vinsauf em fins do século XII, podemos notar não sete, mas dezoito partes sobre as quais o retrato pode discorrer, o que parece demonstrar que não havia, seja nos séculos XII ou XVI, uma padronização normativa sobre quantas eram as maneiras de dividir o corpo humano para a fatura dessa *ekphrasis*. Mas existe uma constante: o retrato deve sempre se iniciar na cabeça e descer pelo corpo até os pés ou as "partes que vêm abaixo", que não necessariamente precisam ser descritas.

Exemplo já canônico de prosopografia – ou retrato de pessoas – em preceptivas medievais é o retrato de Helena que Mathieu de Vendôme faz em fins do século XIII. Após propor um retrato com alguns torneios poéticos, o autor diz que, se algum aluno irritante ("*fastidious pupil*", na tradução) reclamar de excesso de palavras nessa descrição, o professor deve apresentar-lhe uma descrição física dessa maneira:

> "Seus **dentes** são como marfim, a generosa **testa** como leite, o **pescoço** como neve, os **olhos** como estrelas, os **lábios** como rosas. Sua **figura** se estreita em direção à sua **cintura**, até o lugar onde a crescente protuberância de seu **estômago** surge. A cela de modéstia, amiga da natureza e **doce lar de Vênus**, adorna as partes adjacentes. Seus **pequenos pés**, bem formados **joelhos**, **pernas** brancas, sua **mão** brilhante, não estremecem com excesso de carne. Para que sua beleza não perca a justa medida do todo, seus dons casam com a beleza de seu corpo: o bom adquire forma. (...)"[9] (VENDÔME, *apud* GALLO, 1974, p.70. Grifos nossos).

É curioso notar nesse caso que o movimento descendente do retrato pode ser percebido em termos gerais, mas o autor várias vezes torna a subir em suas descrições para outras partes que já deveriam ter sido abordadas em sua prosopografia. Longe de ser uma ruptura com a doutrina normativa que se desenvolve ao menos desde Aftônio, esse movimento descendente interrompido é utilizado pelo autor para evidenciar a censura que faz ao "*fastidious pupil*" que não vê a beleza decorosa da primeira descrição proposta por Vendôme, que transcrevemos aqui:

> *"*O encanto da filha de Tíndaro, a flor de sua beleza, a glória de seu contorno empobrecem os dons da Natureza o artífice [que a retrata]. Sua aparência rica de beleza e radiante dos dons dos céus desdenha da ordinária face humana. Sua beleza não conhece iguais; ela conquistou os elogios dos raivosos e o louvor das juízas invejosas. Seus **cabelos**, parecendo ouro, desce livremente [por sua figura], sem o governo de um nó. Livres para distribuir seu esplendor para os ombros, eles desdobram sua beleza; espalhados é que mais agradam. A página de sua **testa** contém, quanto é possível, palavras amigas e, desconhecendo a maldade, sem sequer uma falha, atrai todos os olhares. Uma Via Láctea separa suas negras **sobrancelhas**; os arcos divididos impedem que os pelos nasçam de forma bruta. Seus **olhos** brilham mais que as estrilas e com uma doce candura prometem ser os ministros de Vênus. O vermelho e o branco misturados disputam em sua **face** e exigem os tributos das flores rosadas. As cores não residem como estranhas em seu rosto; para que a seu rosto não faltem as cores, o vermelho e a brancura da neve rivalizam em suas faces. Os contornos de seu **nariz** não ousam descer ou subir demais em seu rosto. Os encantos de sua **boca** rosada anseiam por beijos. Seus **lábios** carnosos sorriem, com

[9] Tradução livre feita do inglês: *"Her **teeth** are like ivory, the generous **forehead** like milk, the **neck** like snow, the **eyes** like stars, the **lips** like roses. Her **sides** narrow toward her **waist** up to the place where the growing swell of the **stomach** rises. The cell of modesty, friend of nature and **sweet home of Venus**, adorns the parts adjacent. Discriminating touch can testify to the sweet savor that hides in the realm of Venus. Her **small foot**, well set **joints**, white **legs**, her gleaming **hand** do not quiver with needless flesh. Lest her beauty lack full measure, her gifts wed her bodily qualities: the good is given form. (...)*" (grifos meus).

> suave ironia. Para que não fiquem murchos, seus lábios vermelhos são amparados por um leve inchaço e são recheados pelo mel de Vênus. Os **dentes** ostentam o mármore; restritos em uma fileira ordenada, eles buscam se posicionar harmonicamente. O brilho do **pescoço** supera o da neve; os graciosos **seios** refreiam sua própria abundância e repousam em seu peito."[10] (*Idem*, grifos nossos).

Com isso se nota que o eixo vertical descendente do retrato prescreve um decoro poético-retórico da prosopografia. Como o decoro é sempre construído em relação à matéria retratada e ao público para o qual se retrata determinada matéria, se público ou matéria não compartilharem dos princípios da discrição e forem vulgares, torna-se decoroso subverter pontual ou totalmente a ordem descendente do eixo vertical, para que a disposição da descrição demonstre formalmente a censura feita pelo retor ou poeta em seu discurso. É o que notamos na seguinte sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra no *Códice Asensio-Cunha*:

> "Um **calção** de pindoba a meia **porra**
> **Camisa** de Urucu, **mantéu** de Arara,
> Em lugar de cotó arco, e taquara,
> **Penacho** de Guarás em vez de gorra.
>
> Furado o **beiço**, e sem temor que morra,
> O pai, que lho envazou c'uma titara,
> Senão a Mãe, que a pedra lhe aplicara,

---

[10] Tradução livre que fizemos do inglês. Recomendamos que, se possível, leia-se o texto em inglês, pois muito de sua beleza se perde em nossa tradução, que é bastante esquemática e instrumental, apenas para facilitar o acesso a essa descrição. No original, lemos: *"The charm of the daughter of Tyndarus, the flower of her beauty, the glory of her countenance impoverish the gifts of Nature the artificer. Her appearance, rich in beauty and gleaming with the gifts of heaven, scorns the common human face. Her beauty knows no equal; it has earned commendation of hatred, the praise of envious judges. Her **hair**, resembling gold, runs down freely, ungoverned by a knot. Freed to distribute its radiance to the shoulders, it unfurls its beauty; outspread, it is the more pleasing. The page of her **forehead** contains, as it were, friendly words and, unmindful of wickedness, without a flaw, it attracts glances. A milky way separates her black **eyebrows**; the divided arcs forbid the hairs to run wild. Her **eyes** outshine the stars and with a favoring frankness promise to be the ministers of Venus. Red mingled with kindred white contends in her **face** and demands tribute of the rosy flower. Not as a stranger does color abide in her face; lest her face lack color, the red and snowy-white strive therein. The lines of her **nose** do not dare to lie too low or rise too high. The charm of her rosy **mouth** desires kisses. Her swelling **lips** smile, girt with moderation. Lest they hang slack, the red lips are supported by a slight swelling and are filled with the honey of Venus. The **teeth** strive with ivory; restrained in an orderly row, they seek to stand evenly. The gleaming **neck** strives to outdo snow; the dainty **breast** restrains its own swelling and lies low on her chest."* (grifos meus).

> A reprimir-lhe o sangue, que não corra.
>
> Animal sem razão, bruto sem fé,
> Sem mais Leis, que as do gosto, quando erra,
> De Paiaiá virou-se em Abaeté.
>
> Não sei, onde acabou, ou em que guerra,
> Só sei, que deste Adão de Massapé,
> Procedem os Fidalgos desta terra."
>
> (GUERRA, *apud.* HANSEN e MOREIRA, *2013*, p.377. Grifos nossos)

Na sátira, o retrato do Adão de Massapé começa por seu calção, subindo pela camisa, para seu mantéu e finalmente chega a seu penacho. A primeira parte do corpo dos retratados pela sátira é a "porra", termo chulo para o órgão sexual masculino, que Marcello Moreira propõe como "aplicação da tópica *natio* ao gênero baixo, em que se retoma o lugar-comum do tamanho do falo: o negro o tem grande, o branco o tem mediano e o índio o tem pequeno" (MOREIRA, 2012, p.306), retomando a leitura de João Adolfo Hansen que propõe que

> "É versão obscena e verossímil, dado o estilo sórdido da maledicência satírica e a contiguidade associativa de 'calção' e 'porra', intensificada por 'pindoba', que figura um calção de folhas de palmeira entreaberto. Lembre-se do imaginário do tamanho comparado do pênis de brancos, índios e negros, *topos* muito difundido em textos dos cronistas, já incorporado à literatura como matéria jocosa" (HANSEN, 2004, p. 403).

Portanto, a sátira se vale de uma subversão da convenção normativa de descrição prosopográfica alta ao iniciar a descrição do Adão de Massapé de maneira ascendente e não descendente, como está prescrito ao menos desde Aftônio. Tratando-se de uma sátira, entretanto, essa subversão é decorosa, porque é adequada ao objeto retratado, que é produzido como baixo e sem as capacidades racionais que caracterizariam a fidalguia europeia. As únicas partes do corpo retratadas são o sexo e os lábios furados, ambas utilizadas para reforçar a tópica *natio*, que diferencia o retratado dos fidalgos europeus, produzindo um rebaixamento da fidalguia da Bahia seiscentista, satirizada pelo autor do poema.

Tendo esses elementos do costume ecfrástico em mente, partamos para a verificação da maneira como os sete retratos atribuídos a Inácio José de Alvarenga

Peixoto no século XVIII são estruturalmente construídos. O que se observa em todos esses poemas é que o eixo vertical é rigorosamente respeitado em sua feitura. Tratando-se de poemas líricos, que buscam registros mais elevados de louvor a sete *personae* femininas, os poemas não subvertem a ordem descendente na descrição de seus corpos a partir desse eixo. Com exceção do "Retrato de Filena", todos eles se iniciam com algum tipo de introdução, que ora tenta estabelecer um *éthos* da retratada, ora tenta defender a pertinência de retratá-las:

"Marília bela,
Vou retratar-te,
Se a tanto a Arte
Puder chegar.
Trazei-me, Amores,
Quanto vos peço,
Tudo careço
Para a pintar."
(PEIXOTO, *apud.* SOUZA, 2017, p.312)

"Armânia Bela,
Gentil Pastora;
Ah!... Quem te adora,
Mil razões tem.
Assim, tu foras
Menos ingrata;
Quem te retrata
Conhece-o bem.
Eu pinto as Cores,
Dirão de quem."
(*Idem*, p.139)

"Formosa Anarda,
Não é tão bela
No Céu a Estrela,
No Campo a Flor.
É justo que arda,
Formosa Anarda,
Quem te conhece,
De puro amor.
Todos suspiram
O teu favor."
(*Idem*, p.142)

"Doce Lisonja
Não, não me obriga,
Nem faz que eu diga
Paixão de Amor.
Não pinto Ninfa,
Nem Divindade;
Dê-me a Verdade
O seu favor.
Os que julgarem
Que a tinta é fina,
Vejam Josina,
Falem depois;
Que isto é Retrato,
Eu sou Pintor."
(*Idem*, p.144)

"Filis, Ninfa do Mondego,
Junto ao Tejo, a vê-la vim.
Matou-me, mas por meu gosto.
Ninguém tenha dó de mim."
(*Idem*, p.147)

"Não posso, oh Nise,
Ser teu Pintor:
O pincel falta-me,
Desmaia a cor.
Eu não me atrevo;
Pinte-te Amor."
(*Idem*, p.149)

O que se nota inicialmente é uma semelhança da estrutura formal dos quatro retratos de Armânia, Anarda, Josina e Nise. Todos eles são compostos por versos de 4

sílabas e por estrofes com estrutura fixa: um verso inicial disposto alinhado à margem esquerda do manuscrito, seguido por três versos que desenvolvem a oração iniciada no primeiro verso, em relação ao qual os três se encontram levemente deslocados à direita; em seguida, há um verso que inicia a segunda oração que comporá a estrofe, e que é ainda mais deslocado à direita, sendo seguido imediatamente por três outros versos que se alinham à tríade que seguiu ao verso inicial. Eles são finalmente seguidos por versos que podem ou não constituir um refrão, cuja extensão varia de dois versos (no caso dos retratos de Armânia, Anarda e Nise) a seis versos (no caso do retrato de Josina). Visualmente, assim se constitui a estrofe típica desses retratos:

```
xx-xx-xx-xx
    xx-xx-xx-xx
    xx-xx-xx-xx
    xx-xx-xx-xx.
        xx-xx-xx-xx
    xx-xx-xx-xx
    xx-xx-xx-xx
    xx-xx-xx-xx.
        xx-xx-xx-xx
        xx-xx-xx-xx
```

Nas estrofes iniciais citadas, observa-se a recorrência de alguns lugares-comuns. No caso dos retratos de Marília e Nise, o eu-lírico afirma a sua incapacidade de pintar suas retratadas sem a ajuda dos Amores. Para pintar Marília, toda a ajuda é necessária – “trazei-me Amores,/ quanto vos peço,/ tudo careço/ para a pintar” – enquanto que, para pintar Nise, as próprias forças desse pintor não bastam e é necessário que Amor assuma a tarefa – “Eu não me atrevo; Pinte-te Amor”. Essa maneira de exaltar as *personae* retratadas não é a única empregada pelo eu-lírico, como se nota no retrato de Josina, em que sua beleza é tão extraordinária que apenas a verdade basta para retratá-la: “Não pinto Ninfa,/ Nem Divindade;/ Dê-me a Verdade/ O seu favor”. O eu-lírico chega mesmo a desafiar aqueles que possam vir a apontar que ele está adornando Josina para além do que se lhe apresenta aos olhos – “Os que julgarem/ Que a tinta é fina,/ Vejam Josina,/ Falem depois” – e reafirma o seu lugar como pintor: “Que isto é Retrato,/ Eu sou Pintor”. Dialogando com o costume segundo o qual a arte deve imitar a bela natureza, corrigindo na natureza empírica o que não for em si belo, o eu-lírico artificiosamente exalta a beleza de Josina acima das demais porque, sendo perfeita, não são necessários artifícios para retratá-la.

Além desses lugares-comuns, também nessas estrofes iniciais são apontados motivos e efeitos do amor por essas pastoras. Armânia, cujo *éthos* é ser ingrata, causa sofrimento naqueles que a amam, entre os quais se inclui o eu-lírico – "Quem te retrata/ Conhece-o bem". Caso semelhante é o de Filis, cuja simples imagem às margens do Tejo causa espécie de morte no eu-lírico – "Matou-me, mas por meu gosto./ Ninguém tenha dó de mim". Ao determinar que ninguém tenha dó de si, o eu-lírico também busca produzir no leitor certo sentimento de piedade e se define, como no caso do pintor de Armânia, como homem que sofre por amor. No caso de Anarda, a estrofe inicial busca simplesmente demonstrar como essa *persona* é alvo do amor de todos aqueles que a conhecem e propõe que sua beleza é motivo mais do que justo para tanto amor – "É justo que arda,/ Formosa Anarda,/ Quem te conhece,/ De Puro Amor".

Esse preâmbulo aos retratos é invariavelmente seguido pela apresentação das personagens por meio da segmentação do eixo vertical descendente proposto por Aftônio, Vinsauf, Vendôme e Alfonso de Torres. O número de segmentos varia bastante entre os poemas, sendo o mais segmentado o "Retrato de Marília", que apresenta treze partes: cabelo, testa, sobrancelhas, olhos, faces, covas do rosto, boca, dentes, colo, peito, mãos/braços, cintura e pés. Os dois que menos segmentos apresentam são os de Josina (cabelos, olhos, faces, boca, peitos, 'o mais' e pés) e Filena (cabelos, testa, olhos, faces, boca, peito e 'o mais'), com sete segmentos cada. Apresentaremos, agora, em conjunto cada um desses segmentos, para que se possam observar as recorrências e diferenças desses retratos. Dentre essas recorrências, se nota, por exemplo, a escolha por um léxico que nem é elevado, nem baixo, mas atinge um gênero humilde, típico da poesia bucólica, como já mencionamos no segundo capítulo desta tese, ao referir essa discução no *corpus* virgiliano.

Sobre os cabelos, encontramos as seguintes descrições, que copiamos na próxima página.

"Os teus Cabelos
Não são tesouros
Dos metais Louros
Do rico Ofir.
Mas são da maça
Do Sol irado
Quando abrasado
Toca o Zenite.
Eu fiquei Cego
Logo que os vi."

(Armânia - *Idem*, p.139)

"São teus Cabelos
Livres de ensaios,
Os soltos raios
Do Louro sol.
Fugi, Pastores,
Que o Lugar vedes
Aonde as redes
Estende Amor.
Há de enlaçar-te
Qualquer que for."

(Anarda – *Idem*, p.142)

"Os seus Cabelos,
De seda fios,
Dão novos brios
A qualquer flor.
Presos por fitas
De prata e de ouro,
Todo o tesouro
Perde o valor
Os que julgarem (...)"

(Josina – *Idem*, p.144)

"O Sol formou-lhe os Cabelos,
Que me prenderam a mim.
Se Eu gemo em prisões tão doces,
Ninguém tenha dó de mim."

(Filis – *Idem*, p.147)

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

(Nise – *Idem*, p.149)

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

(Filena – *Idem*, p.152)

" Nos longos fios
De seus cabelos,
Ternos desvelos
Vão-se enredar.
Trazei-me, Amores,
Das minas d'ouro
Rico tesouro
Para os pintar."

(Marília – *Idem*, p.312)

Todos os retratos invariavelmente se iniciam pela pintura dos cabelos das *personae* femininas, o que segue de perto a determinação de Aftônio segundo a qual a *ékphrasis* de pessoa deve começar da cabeça. Sobre a representação desses cabelos,

quatro deles são apresentados como loiros – Armânia, Anarda, Filis e Marília –, um como negro – Nise – e os outros dois – Josina e Filena – não têm qualquer menção a suas cores. No caso dos cabelos de Armânia, Anarda e Filis, o eu-lírico associa as cores de seus fios ao sol, cujo brilho superaria o do ouro. Já no caso de Marília, o eu-lírico pede aos amores que busquem o "rico tesouro" das "minas d'ouro" para que possa pintá-los. Vale lembrarmos que o sol e o ouro das minas eram já corriqueiramente relacionados na poesia setecentista, como se lê, por exemplo, no último terceto do segundo soneto sobre o seu "pátrio Rio" das *Obras*, de Cláudio Manuel da Costa, publicadas em 1768:

> "Que de seus raios o Planeta louro,
> Enriquecendo o influxo em tuas veias
> Quanto em chamas fecunda, brota em ouro."
>
> (COSTA, *apud*. PROENÇA FILHO, 2002 [1768], p.52)

Em Cláudio, o ouro das minas é, poeticamente, fruto da solidificação (chamas petrificadas do sol que fecundam a água). Essa imagem aguda demonstra a existência de uma relação no imaginário poético no século XVIII luso-brasileiro entre o sol e os metais preciosos. Nesse sentido, nada mais previsível que, para descrever os cabelos louros de uma mulher retratada, Alvarenga Peixoto retome de imediato o sol e o ouro como imagens para a invenção de suas metáforas.

A referência ao ouro de Ofir no retrato de Armânia é pouco usual nessa poesia atribuída a Alvarenga Peixoto. Lembremos, por exemplo, que Domingos Carvalho da Silva justificara, em 1956, a exclusão do soneto "Amada filha, é já chegado o dia" argumentando que:

> "a simples leitura de seu texto demonstra não se tratar de obra de Alvarenga Peixoto. Não há nele as alusões mitológicas inevitáveis em toda a poesia de Alvarenga. (...)As expressões 'santas leis do Filho de Maria', 'ternos preceitos da verdade', etc., também são totalmente impróprias de Inácio José de Alvarenga Peixoto." (CARVALHO, 1956, pp.12-13)

Manuel Rodrigues Lapa, quatro anos mais tarde, devolveria o soneto ao espólio do poeta, argumentando que

> "Estas razões não são procedentes. Há efetivamente em Alvarenga Peixoto poesias que não contêm alusões mitológicas, aliás descabidas num ato religioso, que seria o da primeira comunhão. O homem, e sobretudo o poeta, é um ser muito complicado, um 'fingidor', que diz

> as coisas mais extraordinárias, em acordo ou desacordo com o que julga pensar e sentir. Na emoção e esplendor daquela cerimônia de Igreja, empolgado pela atmosfera, evocando a própria meninice, relembrando, num remorso, o 'pecado' do nascimento da filha, o ambicioso da fortuna, eternamente frustrado nas suas aspirações, fez-se humilde e contrito; dominado pelo mesmo sentimento, também o leitor de Voltaire, acusado de ateísmo pelo vigário de S. João del-Rei, se fez devoto e bom católico, pelo menos naquele instante. Eis as razões que nos movem a atribuir o soneto ao nosso poeta" (LAPA, 1960, p. LVIII).

Portanto, o que se nota é que a presença de referências judaico-cristãs é ponto polêmico entre os antigos editores de Alvarenga Peixoto. Ofir é referido em *Gênesis* 10, 21-29, como bisneto de Salé que, por sua vez, era bisneto de Noé, da linhagem de Sem. Seu nome é recorrente na Bíblia, mas sempre associado a um ouro extremamente precioso, como se acha também em *Isaías* 13,12, onde lemos: "Farei com que o homem se torne mais raro que o ouro, mais difícil de encontrar que o finíssimo ouro de Ofir". Sendo assim, a especificação de que os cabelos de Armânia não são feitos do ouro de Ofir, mas da "maça do sol irado" em seu zênite busca amplificar a beleza e o brilho de seus cabelos, mais raros que o ouro mais precioso. Essa referência também serve para encerrarmos finalmente a polêmica sobre a ausência de referências judaico-cristãs nos poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto.

Embora Vinsauf prescreva que no retrato feminino se deva pintar os cabelos "da cor de ouro", conforme já demonstramos acima, na *Galaria de Almeno* também encontramos no retrato de Nise uma representação de cabelos negros. De maneira análoga à empregada para buscar imagens para as metáforas de cabelos loiros, o eu-lírico busca nos céus uma fonte para sua pintura, mas mesmo a mais negra noite sem sequer uma estrela não basta para atingir a total escuridão dos cabelos de Nise: "A cor da Noite/ Serena e Bela,/ Sem uma Estrela,/ não ajustou".

Por fim, um *topos* muito recorrente na representação dos cabelos femininos é o da comparação deles com redes que servem como prisão urdida por Amor. Essa tópica se nota nos retratos de Filis, Anarda, Filena e Marília. No caso de Filis e Filena, o eu-lírico se diz preso nessas redes de Amor: "O Sol formou-lhe os Cabelos, Que me prenderam a mim" (Filis) e "Oh quem pudera Escapar-se,/ Formosa Filena, oh, quem,/ Das prisões que os teus cabelos/ Tecido à minh'alma têm?" (Filena). No caso de Anarda, o eu-lírico alerta os demais pastores sobre os perigos desses cabelos e, nesse alerta, implica a ideia de que

já terá sido preso por essas redes: “Fugi, Pastores,/ Que o Lugar vedes/ Aonde as redes/ Estende Amor./ Há de enlaçar-te,/ Qualquer que for”. No caso de Marília, menos elaborada poeticamente, a associação do cabelo com prisões apenas se dá parcialmente, ao afirmar que “Nos longos fios/ De seus cabelos,/ Ternos desvelos/ Vão-se enredar”.

A segunda seção horizontal desses retratos é a da testa, e está presente nos retratos de Armânia, Anarda, Filis, Nise, Filena e Marília:

“Pintou-te a testa
Tétis formosa,
Vindo raivosa
Desembarcar.
Segues os passos
Com maravilha
Da Linda Filha
Do bravo Mar.
Temei, Amantes,
De Naufragar.”

(Armânia – *Idem*, p.139-140)

“A branca testa,
Gentil Pastora,
Parece a Aurora
No claro Céu.”

(Anarda – *Idem*, p.142)

“Na branca testa, reluzem
Puro Cristal e jasmim.
Se os seus reflexos me
[cegam,
Ninguém tenha dó de
[mim.”

(Filis – *Idem*, p.147)

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

(Nise – *Idem*, p.149)

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

(Filena – *Idem*, p.152)

“ Quem há que a testa
Não ame e tema;
De um Diadema
Digno lugar.
Trazei-me, Amores,
Da selva Idália
Jasmins de Itália
Para a pintar.”

(Marília – *Idem*, p.313)

Vinsauf propunha que, para pintar a testa feminina, o pintor/poeta se valesse dos lírios, imagem recorrente na construção de metáforas que buscam destacar a brancura da pele dessas *personae*. Vendôme, no retrato de Helena citado acima, propõe que se recorra à imagem do leite – amplificada, na versão mais polida desse retrato, para a imagem da Via Láctea – para destacar a alvura da pele da mulher retratada. Nos retratos atribuídos a Alvarenga Peixoto, não localizamos esses dois lugares-comuns na representação da testa

dessas *personae* femininas. O que se nota é, novamente, que o pintor por vezes tende a olhar aos céus para localizar uma possível fonte para a cor dessa testa, como no caso de Anarda: “A branca testa,/ Gentil Pastora,/ Parece a Aurora/ No claro Céu”. Por vezes, o pintor também recorre a imagens de flores para encontrar a brancura necessária para o seu retrato, em operação análoga à de Vinsauf, mas localizando-a duas vezes – nos retratos de Filis e Marília – nos jasmins, e não nos lírios empregados pelo preceptista. No retrato de Filis, lemos que “Na branca testa, reluzem/ Puro Cristal e Jasmim”; já no de Marília, encontramos “Trazei-me, Amores,/ Da selva Idália/ Jasmins de Itália/ Para a pintar”.

A especificação dos jasmins como “jasmins de Itália” é interessante sobretudo se considerarmos tratar-se de planta narcótica – *Hippobroma longiflora* – capaz de causar paralisia e náusea naqueles que ficam sob seu efeito. Ao especificar que esses jasmins devem ser buscados na “selva Idália”, lugar mítico de veneração a Afrodite, o eu-lírico estabelece um diálogo direto ou indireto com representações de Afrodite como a presente no “ Fragmento 1”, de Safo, que a chama com o epíteto de “tecelã de ardis” e em seguida lhe dirige a súplica “não me domes com angústias e náuseas”. Também não é demais pensar em possíveis relações com as representações de Eros também no espólio atribuído a Safo, sobretudo no “Fragmento 47” – “... Eros sacudiu meus/ sensos, qual vento montanha abaixo caindo sobre as árvores” – e no “Fragmento 130” , que caracteriza Eros como “o solta-membros” (RAGUSA, 2013, p.102-103, 117 e 128, respectivamente). Dessa maneira, a alvura da testa de Marília seria de beleza tão extraordinária que deveria ser igualada aos jasmins de Afrodite e provocaria em seu observador o mesmo tipo de reações que o poder da deusa pode causar.

Para além de auroras e jasmins, outras imagens são elencadas pelo eu-lírico para retratar as testas dessas *personae* femininas. É pertinente notar a ênfase posta no brilho das testas de Filis e Filena, “Na branca testa, reluzem/ Puro Cristal e jasmim. /Se os seus reflexos me cegam,/ Ninguém tenha dó de mim” e “Quem evitara os reflexos/ Que da clara testa vêm,/ Deixara de ficar cego/ Da Vista e razão também”, respectivamente. No caso de Fílis, a preciosidade desse brilho é marcada pela metáfora com “puro cristal”, o que já não ocorre no retrato de Filena. Em ambos, entretanto, o brilho causa cegueira em seu observador, sendo que a cegueira causada pela beleza de Filena não afeta apenas os olhos, mas o juízo daquele que se torna alvo. A preciosidade é também um *topos* nas descrições dessas testas, como se observa no caso do retrato de Marília. Nele, a testa da

pastora causa amor e temor em quem a observa, e é "De um Diadema/ Digno lugar". Em suma, podemos dizer que os lugares-comuns recorrentes na representação das testas dessas figuras femininas se reúnem em duas tópicas: a da brancura (também representada no retrato de Nise como tão extrema que faz a neve parecer negra) e a da preciosidade, geralmente ilustradas com imagens dos astros, da flora e de pedras preciosas.

A terceira segmentação que se nota nos retratos atribuídos a Alvarenga Peixoto nesse eixo descendente é a das sobrancelhas, presente nos retratos de Nise e de Marília. No caso do retrato de Nise, essa representação se dá em dois curtos versos que abrem a quarta estrofe, passando em seguida para a descrição dos olhos: "Arcos que ao Mundo/ Lutos protestam" (PEIXOTO, *apud* SOUZA, *ibidem*, p.149). Já no caso do retrato de Marília, lê-se essa descrição:

> " A frente adornam
> Arcos perfeitos,
> Que de mil peitos
> Sabe triunfar.
> Trazei-me, Amores,
> Justos nivéis,
> Sutis pincéis
> Para os pintar." **(Idem, p.313)**

Não se trata de descrição particularmente engenhosa, e parece seguir de perto o proposto por Vinsauf, representando as sobrancelhas como "arcos negro-azulados" idênticos, ou, ainda, o preceito de Vendôme, que determina que os arcos da sobrancelha, bem divididos, não devem permitir que seus pêlos "*run wild*". A simetria parece ser a principal tópica nessa representação e Alvarenga Peixoto a retoma ao pedir aos Amores "Justos nivéis" e "Sutis pincéis" para traçar esses "Arcos perfeitos" das sobrancelhas de Marília. Posta entre as representações dos cabelos e dos olhos, partes fundamentais na composição desses retratos, a pintura das sobrancelhas é parte secundária nesses poemas, como o fato de estar ausente de quase todos os retratos evidencia.

O quarto segmento que encontramos são os olhos, e estão presentes em todos os sete retratos atribuídos a Alvarenga Peixoto:

"No lindo rosto,
Por olhos giras
Duas safiras
De preço tal,
Que o Céu e a Terra
Flores e Estrelas
Não têm, que a elas
Possa igualar.
Astros que influem
Todo o meu mal."

(Armânia – *Idem*, p.140)

"A branca testa,
Gentil Pastora,
Parece a Aurora
No claro Céu.
E só consente
Com Luzes belas,
Duas Estrelas
Resplandecer.
A todos Ouço
Assim dizer.

(Anarda – *Idem*, p.142)

"Os belos olhos,
D'Alma janelas,
Não têm de Estrelas
O Resplendor.
Mas, se falarem,
Dizem com Graça
Quanto se passa
No interior.
Os que julgarem
(Que a tinta é fina (...)).

(Josina – *Idem*, p.144-145)

"Os seus Olhos são dois Astros,
Que influem sobre o meu
[fim.
Se eles me forem funestos,
Ninguém tenha dó de
[mim."

(Filis – *Idem*, p.147)

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

(Nise – *Idem*, p.149)

"Vendo os teus formosos olhos
Linda Filena, Ninguém
Escapou ainda das Armas
Que ao travesso Amor
[convêm.
Oh, quem Curara as
[feridas,
Se podem curar-se, oh
[quem?!"

(Filena – *Idem*, p.152)

" A um doce aceno
Dos brandos olhos,
Setas a molhos
Se veem voar.
Trazei-me, Amores,
Do Sol os raios,
Do Céu as cores
Para os pintar."

(Marília – *Idem*, p.313-314)

Vinsauf e Vendôme concordam na prescrição de que é decoroso que, na descrição elogiosa de uma mulher, seus olhos sejam comparados às estrelas. Na descrição mais polida que Vendôme faz de Helena, lê-se que "*her eyes outshine the stars and with a*

favoring frankness promise to be the ministers of Venus" (VENDÔME, op.cit., p. 70). Já na descrição que faz a contragosto, como resposta a um aluno irritante, apenas diz que se deve retratar "*the eyes like stars*" (Idem). Já Vinsauf prescreve que a imagem decorosa de uma mulher deve apresentar "os olhos [como] sentinelas do rosto semelhantes a estrelas [que] irradiem luz com cor esmeraldina" (VINSAUF, *op.cit.*, p. 214). Nos casos dos retratos de Anarda, Filis e Nise, Alvarenga Peixoto segue de perto essa convenção, acrescentando apenas que os olhos de Filis lhe podem ser "funestos" e contrastando o extremo brilho dos olhos de Nise, que empresta luzes ao sol, com a negrura de suas sobrancelhas, que protestam Lutos ao mundo.

Além dessa tópica e da referência às pedras preciosas no retrato de Armânia – seus olhos são como safiras inigualáveis em toda a natureza –, notamos também a representação dos olhos relacionada às armas de Amor. Se seus cabelos enredam os amantes desavisados, seus olhos os acertam com as setas do "travesso Amor", deixando pouca saída aos pastores que com eles se cruzam. Esse é o caso de Marília, em que o "doce aceno" de seus "brandos olhos" contrasta com a força de seu ataque, que faz voar "setas a molhos" em direção aos amantes. Os olhos de Filena também atacam a todos que os fitam, sem deixar ao menos um de seus observadores passar ileso, sem qualquer possibilidade de curar-se do amor inevitável a todos que por eles são alvejados: "Vendo os teus formosos olhos,/ Linda Filena, Ninguém/ Escapou ainda das Armas/ Que ao travesso Amor convêm./ Oh, quem Curara as feridas,/ Se podem Curar-se, oh quem?!". Em outras palavras, notamos um contraste entre as representações de olhos e cabelos nesses retratos: se os cabelos aprisionam os amantes que entre eles se perdem, os olhos vão buscá-los e atingi-los ativamente, lançando signos agudos – flechas de Amor – dos quais não podem se desviar. Entre a passividade dos cabelos e a sedução ativa dos olhos, os pastores se veem presos pela tecelã de ardis ou pelo travesso Amor.

O quinto segmento no eixo central descendente é o da face, que Vinsauf prescreve que deveria ser "êmula da Aurora/ nem vermelha nem pálida mas ambas as bochechas de cor neutra" (VINSAUF, *op.cit.*, p.215). No retrato de Helena, Vendôme descreve a face como "*Red mingled with kindred white contends in her face and demands tribute of the rosy flower. Not as a stranger does color abide in her face; lest her face lack color, the red and snowy-white strive therein*." (VENDÔME, *op.cit.*, p.70). Disso notamos que a principal questão para os dois autores sobre o decoro da descrição da face feminina está

centrada no contraste entre a palidez e o excesso de rubor. Em Alvarenga Peixoto, temos descrição das faces de todas as mulheres retratadas:

"Brancas Mosquetas,
Vermelhas Rosas,
Sobre as mimosas
Faces trazeis.
Mas, disfarçando
Ternos carinhos,
Cruéis espinhos,
Falsa, escondeis.
Traidoras armas,
Com que ofendeis."

(Armânia – Idem, p.140)

"As Açucenas,
Juntas com Rosas,
Nas melindrosas
Faces estão.
Tão confundidas,
Tão misturadas,
Que separadas
Jamais serão.
Quantos te virem,
Assim dirão."

(Anarda – Idem, p.143)

"As duas faces,
Belas, mimosas,
Jasmins e Rosas
Não têm na cor.
Mas a cor delas,
Que a Rosa inveja,
Não sei qual seja,
Sei que é melhor.
Os que julgarem (...)"

(Josina – Idem, p.145)

"Sobre as faces, sempre em
[guerra,
Vive a Mosqueta e o
[Carmim.
Se Eu morrer nesta
[Campanha,
Ninguém tenha dó de mim"

(Filis – Idem, p.147)

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

(Nise – Idem, p. 149-150)

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

(Filena – Idem, p. 152)

" Nas lisas faces
Se vê a aurora,
Quando colora
A terra e o mar.
Trazei-me, Amores,
As mais mimosas
Pudicas rosas
Para as pintar."

(Marília – Idem, p.314)

O que se nota nessas estrofes é que todos os retratos se valem de imagens da flora para pintar as faces das *personae* femininas. A proporção entre a alvura e o rubor também é quase sempre retomada, seja pela mistura das brancas mosquetas com rosas vermelhas (Armânia), de açucenas com rosas (Anarda), de jasmins e rosas (Josina), de mosqueta e carmim (Filis) ou de flores, genericamente (Nise e Filena). Esse trecho dos retratos está perfeitamente enquadrado no costume do gênero, com pouca mudança apenas no caso de Marília, em que o eu-lírico prefere recorrer à aurora para se referir à alvura de sua pele, embora ainda assim se valha das rosas para apontar seu rubor. Cumpre anotar apenas uma referência implícita no retrato de Filena, que certamente seria notada pelos leitores da época. Ao afirmar que as faces de Filena são rubras de tal forma que as abelhas as buscariam para sugar seu néctar, enganando-se por sua cor tão viva que parecem tratar-se de rosas de fato, o poeta está retomando diretamente a história da competição de pintura de Zêuxis e Parrásio, que Plínio, o Velho, narra no capítulo trinta e seis do trigésimo quinto livro de sua *História Natural*:

> "Os contemporâneos e rivais de Zêuxis eram Timantes, Androcide, Eupompo e Parrásio. (10.) Este último, conta-se, entrou numa disputa pictórica com Zêuxis, que representou algumas uvas, pintadas tão naturalmente que os pássaros voaram na direção em que a pintura estava exposta. Parrásio, por outro lado, exibiu uma cortina desenhada com tão singular verossimilhança, que Zêuxis, embebido pelo julgamento que tinha sido dado à sua obra pelos pássaros, arrogantemente exigiu que a cortina fosse aberta para que se pudesse ver a pintura. Ao descobrir seu engano, com grande nível de candura engenhosa, ele admitiu que havia sido superado, pois enquanto ele apenas conseguiu enganar os pássaros, Parrásio conseguiu enganar a ele, um artista"[11] (PLÍNIO, O VELHO, livro 35, cap.36).

A história dos pássaros que voam em direção às uvas de Zêuxis constitui certamente a base a partir da qual o poeta constrói a amplificação do rubor da face de Filena, substituindo uvas por rosas e pássaros por abelhas. Com a antiguidade da referência, o

---

[11] Tradução livre do Inglês *"The contemporaries and rivals of Zeuxis were Timanthes, Androcydes, Eupompus, and Parrhasius. (10.) This last, it is said, entered into a pictorial contest with Zeuxis, who represented some grapes, painted so naturally that the birds flew towards the spot where the picture was exhibited. Parrhasius, on the other hand, exhibited a curtain, drawn with such singular truthfulness, that Zeuxis, elated with the judgment which had been passed upon his work by the birds, haughtily demanded that the curtain should be drawn aside to let the picture be seen. Upon finding his mistake, with a great degree of ingenuous candour he admitted that he had been surpassed, for that whereas he himself had only deceived the birds, Parrhasius had deceived him, an artist."*. Acessado em http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:latinLit:phi0978.phi001.perseuseng1:35.36, dia 05-04-2019.

poeta consegue se esquivar de possíveis acusações de falta de decoro pelo rubor excessivo dessas faces, em oposição a todas as outras, que sempre apresentam constante elemento de brancura para amenizar as cores e evitar os excessos.

O sexto segmento poderia ser considerado também parte das faces, e está presente exclusivamente no retrato de Marília: as covas do rosto. Não há, em Vinsauf, qualquer referência a essa parte do retrato e Vendôme apenas refere o sorriso em seu retrato de Helena ao descrever seus lábios. Não é um elemento particularmente interessante, mas o fato de destoar de todos os outros retratos justifica a sua menção:

> “ Os meigos risos
> Com graças novas
> Nas lindas covas
> Vão-se ajuntar.
> Trazei-me, Amores,
> Aos pincéis leves
> As sombras breves
> Para os pintar.” (PEIXOTO, *Idem*, p.314).

O que se nota no trecho é que a leveza é um traço reforçado tanto ao se referir à meiguice do riso quanto ao pedir aos Amores que lhe tragam pincéis *leves* e sombras *breves* para pintar essas covas, que acrescentam algo talvez um pouco inesperado ao retrato sem, entretanto, deformar a sua visão geral.

A sétima seção horizontal no eixo tradicional da prosopografia é ocupada pela boca. Embora em alguns retratos – como é o caso do retrato de Marília, por exemplo – se note uma divisão entre a descrição da boca, dos lábios e/ou dos dentes, abordaremos aqui os três elementos como parte de uma mesma seção, por motivos de concisão. Todos os retratos apresentam essa seção, cujos trechos copiamos abaixo:

> “Pérolas finas,
> Encastoadas,
> Entre Granadas
> Na boca unis;
> Portas do Cofre
> De tais riquezas,
> Brasas acesas,
> Falando, abris.
> Tristes Amantes
> Vós o sentis.”
> **(Armânia – Idem, p.140)**

> “Na linda boca
> Moram, por Centro,
> Pérolas dentro,
> Fora, Rubis.
> Se as doces vozes
> Ouvir desejo,
> As Graças vejo
> Dela sair.
> A todos ouço
> Dizer assim.”
> **(Anarda – Idem, p.143)**

> “Pintar-lhe a boca
> Far-me-ia Louco,
> Corais é pouco,
> Rubins pior.
> Saiba-se a Causa
> Pelos efeitos,
> Sintam-na os peitos,
> Centro de Ardor.
> Os que julgarem (...)”
> **(Josina – Idem, p.145)**

"Corre o Sangue, e aonde se
[gela,
Forma os Lábios de Rubin.
Se Eu me abraso em seus
[mundos,
Ninguém tenha dó de mim.

A boca, rico tesouro,
É de precioso marfim.
Ou me afague, ou me
[despreze,
Ninguém tenha dó de
[mim."
(Filis – Idem, p.147)

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

(Nise – Idem, p. 150)

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

(Filena – Idem, p.152)

" Vagos desejos
Da boca as brasas
As frágeis asas
Deixam queimar.
Trazei-me, Amores,
Corais subidos,
Rubins partidos
Para a pintar.

Entre alvos dentes
Postos em ala,
Suave fala
Perfuma o ar.
Trazei-me, Amores,
Nas conchas claras,
Pérolas raras
Para os pintar."

(Marília – Idem, p.314-315)

Boca, lábio e dentes fazem parte das prescrições normativas propostas por Vinsauf, como notamos no seguinte trecho: "Resplandeça a **boca** com forma leve e quase entreaberta/ da mesma forma apareçam os **lábios** cheios, mas brilhem pouco, acesos com fogo brando/ ordenem-se os **dentes** alvos todos de um único tamanho/ o odor da boca seja idêntico ao incenso" (VINSAUF, *op.cit.*, p. 215, grifos nossos). O que se nota nessa sua descrição é que, sobre a boca, interessa-lhe sobretudo a forma, sua abertura e seu odor; sobre os lábios, o quão cheios e brilhantes são; e sobre os dentes, a uniformidade e

brancura. Para Vendôme, em seu retrato de Helena, a situação não é significativamente diversa:

> "The charm of her rosy **mouth** desires kisses. Her swelling **lips** smile, girt with moderation. Lest they hang slack, the red lips are supported by a slight swelling and are filled with the honey of Venus. The **teeth** strive with ivory; restrained in an orderly row, they seek to stand evenly." (VENDÔME, *op.cit.*, p.70. Grifos nossos).

Na versão abreviada que faz de seu retrato, o autor propõe apenas que "*her teeth are like ivory" e "the lips like roses*" (Idem). A boca parece ser o único lugar na descrição do rosto em que os dois autores aceitam a presença de um elemento mais sensual, seja o aroma do incenso de que fala Vinsauf ou a presença do "mel de Vênus" nos lábios da Helena de Vendôme, cuja boca rosada anseia por beijos.

Seguindo nessa mesma esteira, é notável a presença de referências aos desejos que as bocas despertam, abrasando o eu-lírico nos retratos atribuídos a Alvarenga Peixoto. No de Armânia, seus lábios são "portas do cofre" e "brasas acesas"; a boca de Josina, indescritível em palavras pelo poeta, pode ser compreendida apenas por seu efeito nos peitos dos que a veem: "saiba-se a Causa/ Pelos efeitos,/ Sintam-na os peitos,/ Centro de ardor". Os lábios de Filis, feitos de rubis, abrasam o eu-lírico – "Se Eu me abraso em seus mundos,/ Ninguém tenha dó de mim". Os de Filena, como os de Armânia, são cofres, mas agora protegidos por Cupido, que ali guarda todos os desejos "como em tesouro". Por fim, os desejos que tentam escapar dos lábios de Marília são queimados pelas vivas brasas de seus lábios. O fogo e o desejo são elementos recorrentes nessas descrições dos lábios.

Além disso, há outros lugares-comuns que já apontamos em outros segmentos dessa descrição. A utilização de objetos preciosos, por exemplo, para descrever os lábios e os dentes é muito recorrente nesse *corpus* (geralmente, os dentes são pérolas ou marfim e os lábios são rubis, como se nota nos retratos de Armânia, Anarda, Filis, Josina, Nise e Marília). Também cumpre apontar a imagem do retrato de Filis, em que a cor avermelhada dos lábios é representada pelo sangue: "Corre o Sangue, e aonde se gela/ Forma os Lábios de Rubins". Imagem poeticamente instigante, não está presente em Vinsauf, Vendôme ou nos outros retratos analisados, e demonstra um artifício particularmente engenhoso nesse poema.

A oitava seção desses retratos é constituída pelo pescoço, e está presente apenas nos retratos de Armânia, Anarda e Marília, conforme se vê abaixo:

"Fino Alabastro, De mancha ileso, Sustenta o peso De tanto Céu; Descobre as Veias Por mais beleza, Da Natureza O sutil Véu. Ímpio, tais Dotes Amor te deu."	"Móvel Coluna De branda Cera, Tão Linda Esfera Em si sustém. Porém, se atento Reparo nela, Ainda mais bela A base tem. Dizem-no todos Quantos te veem."	" O colo, atlante De tais assombros, Airosos ombros Corre a formar. Trazei-me, Amores Jaspes às mãos cheias, Das finas veias, Para o pintar."
(Armânia – *Idem*, p.140-141)	**(Anarda – *Idem*, p.143)**	**(Marília – *Idem*, p.315)**

O pescoço faz parte, também, dos preceitos de Vinsauf e Vendôme, que se preocupam sobretudo com a alvura desse pescoço e com a sua função de sustentar a cabeça como uma coluna. Enquanto eixo de ligação entre o "espelho do rosto" e o corpo, o pescoço também pode ser alvo dos desejos de seu observador. Vinsauf se refere a ele da seguinte maneira: "seja da cabeça preciosa coluna colorida e branca o pescoço que o espelho do rosto sustenta no alto/ Haja certo esplendor na garganta cristalina que possa atrair os olhos e roubar o coração do espectador" (VINSAUF, *op.cit.*, p.215). Note-se a mescla entre a brancura da pele do pescoço e as "cores", que não são especificadas pelo autor, mas que se relacionam com a maneira de retratar a face, que também não deveria ser pálida ou rubra demais. Diferentemente da face, no entanto, o pescoço deve ter "certo esplendor" e despertar os desejos de seu observador, atraindo-lhe os olhos para lhe "roubar o coração". Vendôme não dá grande destaque ao pescoço, apontando apenas a sua brancura e brilho na descrição de Helena: "*The gleaming neck strives to outdo snow*" (VENDÔME, *op.cit.*, p.70).

O pescoço de Armânia é retratado como alabastro imaculado sustentando o "tanto Céu" da cabeça. Nesse pescoço sem quaisquer manchas se retira "Da Natureza/ O Sutil véu" decoroso, para que se possam ver suas veias, que apenas aumentam a sua beleza. Mostrar as veias do pescoço traz um aspecto mais carnal à descrição, sobretudo pelo contraste com o fino alabastro ileso de manchas; longe de ser indecorosa, essa exposição está prevista na determinação de Vinsauf de que a representação do pescoço serve para roubar o coração do espectador. Esse aspecto mais carnal da descrição do pescoço pode ser notado, também, no retrato de Anarda, em que o pescoço é apenas apresentado como "Móvel Coluna/ De branda Cera", que sustenta a "Linda Esfera" de sua cabeça. O eu-

lírico leva os olhos do leitor abaixo, à base dessa coluna, desviando a atenção da "Linda Esfera" e, por meio de seu silêncio sobre o que vê, faz o leitor imaginar os seios de Anarda: "Porém, se atento/ Reparo nela,/ Ainda mais bela/ A base tem", isentando-se de responsabilidade por esse comentário, ao projetá-lo em uma coletividade indefinida: "Dizem-no todos/ Quantos te veem".

O pescoço de Marília é engenhosamente retratado como "atlante/ de tais assombros", que corre a formar "airosos ombros". Com essa referência direta a Atlas, o poeta se isenta da necessidade de descrever a cabeça de Marília e pode simplesmente voltar seus olhos aos ombros. Com uma imagem, o eu-lírico representa o rosto e a cabeça de Marília como tudo o que importa no mundo e demonstra a força assombrosa de seu pescoço delicado que sustenta tanta grandeza. Por fim, com diversos jaspes pinta as veias desse pescoço, reproduzindo a mesma imagem já presente no retrato de Armânia.

A nona seção se refere ao peito das retratadas e está presente em todos os retratos, como se vê abaixo:

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

(Armânia – *Idem*, p.141)

"Apetecido,
Cruel e Estreito
Cárcere, o peito
Das Almas é."

(Anarda – *Idem*, p.143)

"Ávidas Vistas,
Caem sinceras
Sobre as Esferas
Que move o Amor.
Que a defendê-las,
Apercebidos,
Andam Cupidos
Sempre ao redor.
Os que julgarem (...)"

(Josina – *Idem*, p.146)

"O Véu do peito, por fora,
Vence o mimo do Cetim;
Se Ele esconde uma alma
[fera,
Ninguém tenha dó de mim.

Os dois Vulcanos, que brotam
Das montanhas de
[Alfenim

"Neve Coalhada
Vejo no peito;
Sinto, no Efeito,
Chamas e ardor.

Salvar Contrários,
Pintar-te fora;
Pinte-te, embora,
Quem te formou.

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

(Filena – *Idem*, p.152)

Se são Piras, e Eu sou [Fênix,
Ninguém tenha dó de [mim”

(Filis – *Idem*, p.147)

Eu não me atrevo;
(Pinte-te Amor).”

(Nise – *Idem*, p.150)

“ Do peito as ondas
São tempestades,
Onde as vontades
Vão naufragar.
Trazei-me, [Amores,
Globos gelados,
Limões nevados
Para o pintar.”

(Marília – *Idem*, p.315)

O peito também constitui parte dos retratos de Vinsauf e Vendôme e suas descrições valorizam o tamanho diminuto dos seios, que devem aparecer de maneira suave, com um toque virginal. *“The dainty breast restrains its own swelling and lies low on her chest”,* diz Vendôme (*op.cit.*, p.70) sobre os seios de Helena. Vinsauf (*op.cit.*, p.125) propõe que “O peito, imagem de neve, demonstre certas gemas virginais e paralelas em ambos os seios”. Nota-se em ambos que seria indecoroso que os seios fossem retratados de maneira voluptuosa, sendo necessário recorrer a uma sutileza virginal em sua pintura, cabendo a sensualidade e os desejos à representação da boca e, em menor escala, do pescoço. É curioso notar que os retratos atribuídos a Alvarenga Peixoto não seguem essa doutrina e a representação mais recorrente na quase totalidade desses retratos é a que produz o peito como um aposento dos Amores: no peito de Armânia crescem “dois aposentos” que se movem com sua respiração e onde habitam “cruéis zelos” e Amor; o peito de Anarda é descrito como “apetecido” e como cárcere “cruel e estreito” das almas daqueles que por ela se apaixonam; os seios de Josina são “esferas/ que move Amor”, rodeada de Cupidos que os defendem das “ávidas vistas” que “caem sinceras” sobre eles; o peito de Filis é comparado a dois vulcões de aparência delicada; ao observar o peito de Nise, o poeta sente, como efeito, “chamas e ardor”; o peito de Filena, por sua vez, causa “matadores alentos” em quem o observa, impossíveis de se reprimir; por fim, os seios de Marília – “ondas” de seu peito – são representados como “tempestades” onde

naufragam as vontades. Em nenhum dos retratos se nota o tom sutil e virginal postulado por Vinsauf e Vendôme.

O que se nota adequado a essa doutrina em alguns dos retratos é a descrição da brancura desse peito, agudamente produzida no retrato de Nise como "neve coalhada" que causa "chamas e ardor". Agudeza similar é perceptível na descrição dos seios de Filis como "dois vulcanos", que brotam de "montanhas de alfenim", contrastando agora não neve e fogo, mas a sutileza do alfenim e a agressividade do vulcão. No retrato de Marília, o poeta pede que os Amores lhe tragam "Globos gelados" e "limões nevados" para que deles retire as cores para a pintar. No retrato de Filis, por sua vez, os seios são retratados como "Montanhas de Alfenim", expressão que explicita brancura, grandiosidade e delicadeza a uma só vez. Já o retrato de Filena apenas menciona seu "branco peito", sem trabalhar figurativamente a imagem. Nos retratos de Armânia, Anarda e Josina, não há qualquer menção à cor branca do peito. No de Filis, entretanto, há uma característica engenhosa, que é a oposição entre a aparência exterior delicada, com o "véu do peito" que supera em mimos o cetim, e a "alma fera" que nele se esconde. Em Vinsauf e Vendôme, o peito é descrito exclusivamente em sua aparência exterior. Nesses poemas atribuídos a Alvarenga Peixoto, por outro lado, ele se torna um invólucro que ora encarcera seus amantes, ora esconde alma fera, ora é ativamente defendido pelos cupidos que voam em torno dele. Embora sigam o mesmo eixo vertical que Vinsauf e Vendôme seguem em suas prescrições, os retratos atribuídos a Alvarenga Peixoto não se adaptam aos *topoi* propostos pelos dois autores, o que não nos permite, no entanto, postulá-los como ruptura com essa preceptiva ou falta de decoro em relação ao gênero.

O décimo segmento horizontal nesse eixo prosopográfico – a descrição de mãos e braços – é presente exclusivamente no caso do retrato de Marília, como se vê abaixo:

> " Mãos cristalinas,
> Roliços braços,
> Que doces laços
> Prometem dar.
> Trazei-me, Amores,
> As açucenas
> Das mais pequenas
> Para as pintar." (PEIXOTO, *op.cit.*, p.315-316).

A primeira coisa que se nota em um cotejo com a proposta de Vinsauf é uma diferença na ordem da descrição desse eixo vertical. Vinsauf estrutura a sua descrição da seção do

tronco de fora para dentro, descrevendo primeiro os ombros, braços, dedos e mãos para depois descrever o peito e a cintura. Já no poema atribuído a Alvarenga Peixoto, o que notamos é que a descrição se dá de dentro para fora, com a descrição dos braços e mãos vindo depois da descrição do peito de Marília. Dito isso, Vinsauf propõe os seguintes *topoi* para a descrição dos ombros, braços, dedos e mão femininos:

> "os ombros se equilibrem com proporção/ não fiquem nem descaídos nem elevados, mas retos/ e os braços de forma tão graciosa quanto longa e deliciosa agradem/ conflua em finos dedos a substância mole e magra com forma arredondada e branca, a linha longa e reta: que o decoro das mãos tenha orgulho dos dedos" (VINSAUF, *op.cit.*, p.124-125).

Vendôme não descreve os braços ou mãos de Helena em seu retrato mais elaborado, mas na versão mal-humorada que propõe como resposta o pupilo que lhe criticava o excesso de palavras na descrição mais adornada, lemos: "*her gleaming hand do not quiver with needless flesh.*" (*op.cit.*, p.70). Desses dois trechos, depreendemos alguns lugares-comuns tradicionais da descrição de braços e mãos femininas: a proporção e alinhamento dos ombros, combinados com a forma graciosa e delicada dos braços, o formato arredondado e fino dos dedos, a substância mole e magra que compõe a mão, que brilha sem excessos de substância. Os braços, em Vinsauf, devem causar deleite em quem os observa – "de forma tão graciosa e deliciosa agradem" – o que não indica, entretanto, qualquer conotação erótica ou sensual explícita.

No caso do retrato de Marília, o que se observa é que o poeta segue a mesma linha de descrição que a de Vendôme ao falar de suas mãos, caracterizando-as como "cristalinas", o que retoma a delicadeza e o brilho que lhe são decorosos. Essa delicadeza é também retomada ao pedir aos Amores que lhe tragam as mais delicadas açucenas para <u>as</u> pintar. Sobre os braços, entretanto, o eu-lírico não pede aos Amores qualquer substância para a sua composição e os descreve como "roliços" e com uma conotação sexual explícita ao dizer "que doces laços/ prometem dar". Ao observar os braços de Marília, o poeta os projeta como uma promessa dos enlaces amorosos que eles poderiam produzir. Diferentemente dos braços descritos por Vinsauf, os de Marília, nesse retrato, são descritos como agentes e como motores do desejo físico desse eu-lírico. Não se trata de descrição apenas de sua aparência – inclusive, essa é a única parte de seu corpo para a qual o poeta não requer qualquer ajuda dos Amores para retratar – mas de tudo o que esses membros lhe prometem dar. Decorosamente, apenas se mencionam "doces laços", sem descrições mais detalhadas que poderiam eventualmente ser indecorosas no gênero.

Mas as promessas não explicitadas demonstram o caráter erótico implícito na doçura desses laços.

A décima primeira seção horizontal que encontramos em boa parte desses retratos é a que descreve a cintura das retratadas, como se lê abaixo.

"Só na Cintura,
Por delicada,
Não tenho nada
Que retratar."

(Armânia – *Idem*, p.141)

"(...)
Rematam essa
Gentil figura
Breve Cintura,
Pequeno pé.
E isto é tudo
Quanto se vê."

(Anarda – *Idem*, p.143)

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

(Nise – *Idem*, p.150)

" A delicada,
Gentil cintura
Toda se apura
Em se estreitar.
Trazei-me, Amores,
Ânsias que fervem;
Só essas servem
Para a pintar."

(Marília – *Idem*, p.316)

Sobre a cintura, as referências mais antigas ficam um pouco mais escassas, sobretudo por um pudor decoroso em se referir o baixo ventre e partes do corpo que lhe são próximas. Vinsauf, por exemplo, julga todas as partes que vêm abaixo do peito indecorosas para a fala: "Calo-me sobre as partes que vêm abaixo/ Melhor fala aqui a imaginação que a língua." (*op.cit.*, p.125). Já Vendôme menciona a cintura e o tronco como um todo, mas apenas no retrato de Helena que faz ao seu "*fastidious pupil*", e não no outro, que julga melhor elaborado e, por consequência, mais elevado: "*Her sides narrow toward her waist up to the place where the growing swell of the stomach rises"* (*op.cit.*, p.70). Portanto, essas fontes nos fornecem apenas dois *topoi*: o do silêncio decoroso sobre essa parte do corpo e o do formato fino da cintura feminina que se queira bela.

Nos quatro retratos atribuídos a Alvarenga Peixoto que descrevem as cinturas de suas *personae* femininas, notamos que dois adjetivos estão sempre presentes para

caracterizá-las: *delicada* e *breve*. A representação da cintura de Armânia retoma o *topos* do silêncio decoroso: "Só na Cintura,/ Por delicada/ Não tenho nada/ Que retratar". O silêncio, entretanto, é enunciado pelo eu-lírico, o que demonstra tratar-se de retomada de um lugar-comum, mais do que de efetivo silêncio sobre algo que se julga indecoroso. Afinal, a cintura é não apenas nomeada, mas caracterizada como "delicada". O retrato de Anarda produz uma aceleração no movimento descendente do eixo prosopográfico após ultrapassar os seios de sua retratada, representando cintura e pés em dois versos seguidos. Essa descida vertiginosa nos parece ser uma utilização do silêncio decoroso diversa da observada no retrato de Armânia: para que efetivamente não tenha que retratar sua "breve cintura" em detalhes, o eu-lírico desce rapidamente os olhos, notando a brevidade de sua forma e produzindo de fato um silêncio sobre seus detalhes – "E isto é tudo/ Quanto se vê".

Nos retratos de Marília e de Nise, já não se nota esse pudor decoroso em retratar suas cinturas. O pintor de Nise propõe que sob a cintura se esconde "A alma mais nobre/ Que o Céu Criou", e se afirma mau pintor, com pincel demasiadamente rude, embora estudado, para pintá-la, entregando essa missão a Amor – como fez em todas as outras partes do retrato. Não há qualquer menção voluptuosa nessa representação da cintura de Nise. O mesmo já não se pode dizer da representação da cintura de Marília, que "toda se apura/ em se estreitar", e que pode ser pintada exclusivamente pelas "ânsias que fervem" – "Só essas servem/ Para a pintar". Como já observamos na representação dos braços no retrato de Marília, o eu lírico tende a erotizar delicadamente sua representação. Se os outros pintores buscam um silêncio decoroso ou simplesmente não mencionam essa parte do corpo de suas retratadas – como é o caso dos retratos de Filis, Filena e Josina –, o de Marília só não as descreve com mais vivacidade porque lhe faltam as "ânsias que ardem", que apenas os Amores lhe podem entregar.

A décima segunda seção do eixo prosopográfico é por nós chamada de "o mais", por ser esse um termo recorrente em alguns dos retratos para se referir ao baixo-ventre, que os pintores dos retratos se recusam a descrever – enunciando, entretanto, essa recusa e, por meio dela, tornando-o presente no retrato. É o que notamos nos seguintes casos:

"Do mais, que encobre
Tela decente,
Ninguém intente
Ser Sabedor.
Só dos pés saiba (...)"

(Josina – *Idem*, p.146)

"Se o mais que escondes,
Oh, Nise Ufana,
Visse em Diana,
O Caçador
Feliz seria;
Inútil era
A mão que em fera
O transformou.
Eu não me atrevo
(Pinte-te Amor)."

(Nise – *Idem*, p.150-151)

"Embaraça o teu respeito,
Que não passem mais além
Uns desejos, que
[Esquadrinham
Tudo o que os olhos não
[veem.
Oh, quem, em vez de
[pensá-lo,
Pudera gozá-lo, oh,
[quem?!"

(Filena – *Idem*, p.152-153)

Não se trata de uma seção convencionalmente definida, embora já tenhamos apontado que em Vinsauf existe a prescrição de um silêncio decoroso sobre tudo o que vem abaixo do peito, associado ao baixo-ventre e, portanto, sendo impróprio em retratos de louvor. Também já demonstramos como em sátiras é possível que essa região receba atenção especial, como é o caso da sátira atribuída a Gregório de Matos, que chega a detalhar o tamanho do sexo do Adão do Massapé. Nos retratos atribuídos a Alvarenga Peixoto, essa região será registrada como "mais" ou "o mais" nos três casos em que aparece, e recebe tratamento diverso em cada um deles.

Nota-se, como ponto de partida, que os retratos de Josina e Nise não se encerram por essa parte, mas representam ainda, depois dela, os pés das pastoras. A presença da descrição de seus pés confere uma especificidade ao silêncio, que necessariamente se refere a algo entre o peito e os pés, no caso de Josina, ou mais especificamente entre a cintura e os pés, no caso de Nise. A ausência de nomeação não impede, portanto, que se infira especificamente a região a que se refere. No caso do retrato de Filena, o retrato se encerra após esse "o mais", sendo muito parecido com o fim da prescrição de Vinsauf sobre tudo o que vem abaixo do peito. Entretanto, há um elemento de desejo erótico enunciado explicitamente pelo eu-lírico que não se conforma ao decoro estrito de Vinsauf, ao se referir a "tudo o que os olhos não veem": "Oh, quem, em vez de pensá-lo,/ Pudera gozá-lo, oh, quem?!". Se não pinta o que os olhos não veem, é porque o respeito de Filena impede que seus desejos "passem mais além" no eixo prosopográfico descendente, esquadrinhando tudo o que os olhos não são capazes de ver. O impedimento é externo e não necessariamente movido pelo pudor do observador.

O retrato de Nise retoma o mito de Acteão que, embrenhado na floresta durante uma caçada, deparou-se com a deusa Diana nua, sendo banhada por suas ninfas. Por ter visto a nudez da deusa virgem, foi por ela transformado em cervo e devorado por seus próprios cães. Esse mito está presente no terceiro livro das *Metamorfoses* de Ovídio, que copiamos abaixo na tradução feita por Cândido Lusitano e transcrita por Aristóteles Angheben Predebon:

> "Havia alta monanha, onde mil feras
> De venablos estragos padeciaõ:
> Igual o Sol entre hũa, e outra meta
> Distando, contrahia no Orbe as sombras.
> Entaõ o Moço Acteôn, que na montanha
> Os brutos perseguira, aos Companheiros,
> Que inda vagavaõ por occultas fragas, (...).
> Havia alli hum valle semeado
> De cerrados pinheiros, e Cyprestes,
> Gargaphia appellidado, e a Cynthia sacro.
> No fundo delle gruta se escondia,
> Circumdada de rustica espessura,
> Onde nunca Arte entrara; a Natureza
> Com engenho supprio das maõs a falta.
> (...)
> Veyo Diana pois, e entrando, à Ninfa
> Ministra das suas armas, arco, aljava,
> E venablo entregou; outra nos braços
> As vestes segurou; duas as plantas
> Despiraõ dos Cothurnos; diligente
> Crocole Ismenia atoulhe em firme Laço
> As madeixas nos hombros esparzidas;
> De agoa enchem vazos Nephele, Hyàles,
> Rhanis, Psecas, e Phiales. Em quanto
> A Titania Deidade se Lavava,
> Eisque o Neto de Cadmo pela sèsta
> Perdido na espessura a incertos passos,
> Chegou ao Valle: fado atroz o trouxe.
> Assim que entrou na gruta, as Ninfas nùas,
> Ao verem homem, subito alarido
> Fizeraõ tal, que os ermos atroaraõ,
> E circulo fazendo, com seus corpos
> A Diana esconderaõ; mas de balde,
> Pois como Deoza a todas excedia
> No alteroso semblante. Ella que estava
> Sem vèo no corpo, de improvizo mostra
> No rosto a mesma cor, que Phebo opposto
> Pinta Luzente na rozada nuvem,

Ou na purpurea Aurora. Bemq' as servas
A cercassem, voltou atraz os olhos,
E pelo Lado vendo o audaz Mancebo,
Quiz Lançar maõ da aljava, e naõ podendo,
Lhe arrojou agoa, que era a prompta setta,
E irritada banhoulhe a fronte toda,
Rompendo nestas voses, que presagas
Foraõ do seu miserrimo infortunio:
Vay contar (se poderes) que me viste
Sem vestidura o corpo: e mais naõ disse,
Porque instantaneamente na cabeça
A ramosa armaçaõ lhe poem de Cervo:
Aguçalhe as orelhas para cima,
Mudalhe as maões, os pez, e os adelgaça,
E de manchado pello cobre o corpo.
Acrescentalhe mais pavor estranho,
E tanto, que quadrupede ja foge
De Autoneo o Filho: espantase elle mesmo
De taõ Ligeiro ser, e a cauza ignora.
Porem assim que vê a cornea testa
Nas costumadas agoas, assombrado
Dizer quer, ay de mim, Moço infelice!
Mas naõ o ajudaõ ja vozes humanas:
Outras naõ tem, se naõ brutaes gemidos,
E pranto derramado em fronte alheia.
Para mayor martirio unicamente
Seu juizo conserva: resolverse
Naõ sabe noque faça; para caza
Se voltar deve, ou demandar o mato;
Este lhe faz pavor, aquella pejo.
Nesta irresoluçaõ seus Caens o viraõ,
(...)
De preza cobiçosa esta anhelante
Turba veloz por ingremes penedos,
Por mil despenhadeiros, por caminhos,
Que ou caminho naõ tem, ouhe difficil,
Acommette, e persegue ao Miseravel,
Que foge por onde antes o seguiaõ
Os mesmos Servos infieis agora.
Olhay, que sou Acteôn; o Senhor vosso
Naõ conheceis (clamar queria o Afflicto,
Mas faltavaõ lhe vozes) com mil Ladros
Os ares soaõ: a agarrar primeira
Foy Melanchètes, trespassando a espadoa;
Segurarаõ depois os hombros ambos
Theridama, e Oresitropho, que tardos
Tinhaõ sahido, mas por breve atalho
Se adiantaraõ saltando, e detiveraõ

A preza, ate juntarse a turba toda,
Que toda no infeliz os dentes ferra.
(...)
(...) Assaz quizera
Elle alli naõ estar; mas por seu fado
A seu pezar está; quizera os brios
Ver dos seus fortes caens, mas naõ soffrellos.
Cercaõ no emfim estes, e escondendo
As queixadas no Corpo Lacerado,
A seu mesmo Senhor occulto em Cervo
A pedaços reduzem. Diz a Fama,
Que se elle a mil feridas naõ morrera,
Saciada naõ ficara aCinthia Deoza."
(OVÍDIO, *apud.* PREDEBON, 2006, p. 257-263)

Retomando esse mito, o retrato de Nise amplifica a beleza da retratada como superior não apenas à beleza de Diana, mas aos seus poderes como divindade. Se Acteão tivesse visto não a nudez de Diana, mas "o mais" que Nise esconde, "feliz seria" por sofrer a punição de perder sua forma humana e ser barbaramente dilacerado por uma matilha de cães ferozes. Na contramão do silêncio decoroso de Vinsauf, o pintor de Nise, ao se recusar a pintar seu baixo-ventre, explicita o desejo erótico por ele causado.

A última seção do eixo prosopográfico descendente é constituída pelos pés das retratadas, e está presente nos retratos de Armânia, Anarda, Josina, Nise e Marília, como se vê abaixo.

"(...)
E os pés, por breves,
Nem falo neles;
Quero, por eles,
Mudo passar.
Quantos te virem
Te hão de adorar."

(Armânia – *Idem*, p.141)

"(...)
Rematam essa
Gentil figura
Breve Cintura,
Pequeno pé.
E isto é tudo
Quanto se vê."

(Anarda – *Idem*, p.143)

"(...)
Só dos pés saiba,
Que aonde os assenta,
Logo rebentam
A Fonte e a Flor.
Os que julgarem (...)"

(Josina – *Idem*, p.146)

"Quem haver pode
Que os pés retrate,
Que são remate
De uma tal Flor...
Sobes a um ponto

" Pés delicados
Ferindo a terra,
Às almas guerra
Vem declarar.

De Formosura,
Aonde a pintura
Nunca chegou.
Eu não me atrevo;
Pinte-te Amor."

(Nise – *Idem*, p.151)

Trazei-me, Amores,
As setas prontas
De curtas pontas
Para os pintar."

(Marília – *Idem*, p.316)

Não encontramos, em Vinsauf, qualquer menção à descrição dos pés femininos, uma vez que o retrato decoroso que ele pinta se encerra no peito da figura. Em Vendôme, no retrato bem elaborado que faz de Helena não há menção a pés, mas encontramos breve menção a eles na versão que faz ao pupilo irritante, mencionando seu pé pequeno ("*small foot"*), sem nos fornecer mais detalhes. Os cinco retratos atribuídos a Alvarenga Peixoto trabalham dois lugares-comuns na representação dos pés femininos: por um lado, apontam a sua pequenez e delicadeza; por outro, os efeitos de sua pisada. Os pés de Armânia são "breves", os de Anarda "pequenos" e os de Marília, "delicados". Entretanto, o eu-lírico do retrato de Armânia quer "por eles,/ mudo passar"; o de Marília afirma que, "ferindo a terra", seus pés "Às almas guerra/ vêm declarar", e pede que os Amores lhe deem suas setas para os pintar. De maneira geral, o impacto dos pés dessas pastoras representa a desolação para os amantes, porque termina de os enredar nas prisões de Amor, seja declarando guerra às Almas ou fazendo brotar a Fonte e a Flor (imagens muito recorrentes da poesia pastoril setecentista). Poeticamente, entretanto, a representação desse segmento último do eixo ecfrástico é menos engenhosa que a dos demais, resumindo-se sobretudo a rematar o retrato já pintado, sem acrescentar elementos particularmente notáveis.

Com isso, temos uma visão mais estrutural e sistemática dos sete retratos atribuídos a Alvarenga Peixoto e buscamos demonstrar como eles se valem diretamente da doutrina de Aftônio, posteriormente retomada por Vinsauf, Vendôme e Alfonso de Torres, segundo a qual a *ékphrasis* de pessoa – prosopografia – deve ser produzida a partir de um eixo descendente que descreva o retratado da cabeça aos pés. Notamos treze segmentos horizontais nesses retratos, sendo que nenhum deles apresenta descrições de todas as treze partes, como se observa na tabela abaixo. Produções convencionais, os retratos podem ser lidos em conjunto por partilharem os mesmos princípios poético-

retóricos que prescreve o decoro de seu gênero. Trata-se de um agrupamento analítico possível para essa parte da poesia atribuída a Alvarenga Peixoto.

Eixo	Armânia	Anarda	Josina	Filis	Nise	Filena	Marília
Cabelo	1	1	1	1	1	1	1
Testa	2	2		2	2	2	2
Sobrancelha					3		3
Olhos	3	3	2	3	4	3	4
Faces	4	4	3	4	5	4	5
Covas do rosto							6
Boca	5	5	4	5	6	5	7
Pescoço	6	6					8
Peito	7	7	5	6	7	6	9
Mãos/Braços							10
Cintura	8	8			8		11
“O mais”			6		9	7	
Pés	9	9	7		10		12

São esses os sete poemas do *corpus* atribuídos a Alvarenga Peixoto que se propõem genericamente, já em sua didascália, como retratos. Porém, há mais um soneto, presente no *Ms. 8610*, da Biblioteca Nacional de Lisboa, que também apresenta uma descrição física de uma *persona* feminina, Jônia, e que dialoga com os mesmos lugares-comuns prosopográficos sem, entretanto, valer-se do eixo detalhado acima, como demonstraremos abaixo.

> “De açucenas, e rosas misturadas
> Não s’adornam as vossas faces belas,
> Nem as formosas tranças são daquelas
> Que dos raios do Sol foram forjadas.
> As meninas dos olhos delicadas
> Verde, preto ou azul não brilha nelas,
> Mas o Autor sob’rano das estrelas
> Nenhuma fez a elas comparadas.
>
> Ah Jônia as açucenas e as rosas,
> A cor dos olhos e as tranças d’oiro
> Podem fazer mil Ninfas melindrosas:
> Porém quanto é caduco esse tesoiro!
> Vos sofra a sorte toda das formosas,
> Inda ostentais na sábia frente o loiro.”
>
> (PEIXOTO *apud.* SOUZA, 2017, p.201)

Esse soneto, editado pela primeira vez por Rodrigues Lapa em 1960, pinta um retrato de Jônia pelo negativo, e elenca em sua primeira estrofe diversos lugares-comuns que já vimos nos outros retratos, negando-os todos: as faces não são das cores de açucenas e rosas misturadas (como as de Anarda eram); os cabelos não são forjados a partir dos raios do sol (como eram os de Armânia, Anarda e Filis); os olhos não brilham como estrelas (como os de Filis ou Nise), nem são verdes, azuis ou pretos. Na segunda estrofe, o eu-lírico nomeia Jônia e, ao fazê-lo, também lhe nega a comparação com alguma ninfa. A cor dos olhos, as tranças de ouro ou as flores de suas faces podem causar melindres a diversas mulheres belas: mas o tesouro de Jônia é mais precioso. Diferentemente da beleza, que é tesouro caduco, Jônia ostenta "na sábia frente o loiro", ou seja, é mulher de letras, diferentemente da "sorte toda das formosas".

Nesse caso, portanto, o retrato é pintado pelo negativo apenas para que se evidencie que as virtudes de Jônia não se tornam evidentes em sua aparência, mas em seus dons com as letras. Manuel Rodrigues Lapa comenta que esse poema é "retrato bem feito de Jônia, cuja figura nos é representada sem 'o vulgar brilho da beleza', não obedecendo aos padrões triviais, mas espiritualizada pelos interesses superiores da arte, que cultivava e promovia", acrescentando que "por todo o soneto se entornam tintas, num derrame tropical de cores" (LAPA, 1960, p.12). O filólogo supõe, entretanto, como certo que a Jônia a quem o eu-lírico se refere é necessariamente "D. Joana Isabel de Lencastre Forjaz (...), casada aos 13 anos com um velho de 66, Fernando Martins Freire de Andrade, de quem houve 5 filhos. Viúva aos 26 anos", D. Joana teria tido um caso com Alvarenga Peixoto durante seu tempo em Portugal (*Ibidem*, p.XXI). Trata-se, evidentemente, de leitura biografista dessa poesia. Embora não tenhamos evidências que nos permitam negar que Jônia esteja se referindo ao pseudônimo de D. Joana – que efetivamente assinava seus poemas com esse nome – tampouco podemos afirmá-lo com a certeza de Lapa.

Retrato de pessoa existente ou de *persona* fictícia, esse soneto também dialoga diretamente com o costume prosopográfica ao elencar vários de seus lugares comuns sem, entretanto, valer-se da técnica do eixo descendente que notamos nos outros sete poemas. Por isso julgamos pertinente comentá-lo neste conjunto de poemas. Com isso, concluímos nossas análises.

6. Referências Bibliográficas:

ACCADEMIA DELL'ARCADIA. L'Arcadia tra innovazione e tradizione. Disponível em http://www.accademiadellarcadia.it/larcadia-tra-innovazione-e-tradizione.cfm.

AFTÔNIO. The Preliminary Exercises of Aphtonius the Sophist. In KENNEDY, G. A. **Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric**. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003. p. 89-128.

AGUIAR, M. S. "A Trajetória Poética de Cláudio Manuel da Costa". IN PROENÇA FILHO, D. **A Poesia dos Inconfidentes** &c. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2002, p.30-31.

APOLODORO. **The Library, with an English Translation by Sir James George Frazer**. Cambridge: Harvard University Press, 1921.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Souza. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

_____. **A Política**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Retórica**. Tradução e Notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

BARBOSA, J. da C. **Parnaso Brasileiro ou Collecção das Melhores Poezias dos Poetas do Brasil, Tanto Ineditas, como Ja Impressas**. Rio de Janeiro: Typografia Imperial e Nacional, 1829-1832.

BATTEUX, C. **As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio**. São Paulo: Humanitas, 2009.

BERGK, T. (Ed.) **Poetae Lyrici Graeci.** Lípsia: Sumtu Reichenbachiorum fratrum, 1843.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira.** 44 ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

CAMPOS, H. **Ilíada de Homero.** 4ed. São Paulo: Benvirá, 2010. 2v.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos 1750-1880**. 13 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CARDOSO, W. Aspectos Barrocos da Lírica de Alvarenga Peixoto. **Seminário Sobre a Poesia Mineira: Período Colonial**, Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1984.

CARVALHO, R. de. **Pequena história da literatura brasileira**. Belo Horizonte: INL, 1919/1984. Prefácio de Medeiros e Albuquerque.

CASTRO, A. P. de. **Retórica e Teorização Literária em Portugal: Do Humanismo ao Neoclassicismo.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

CIDADE, H. **Lições de Cultura e Literatura Portuguesas.** v.2. Coimbra: Coimbra Editora, 1975.

CORDONIU, A. **Desagravio de los Autores y Facultades que ofende el Barbadiño en su Obra: Verdadero Methodo de Estudiar, &c. Segun La Traduccion Castellana Del Todo Conforme Al Original Portugues.** Barcelona: Imprenta de Maria Angela Marti, 1764.

FILÓSTRATO. **Vida de Apolonio de Tiana.** Madrid: Editorial Gredos, 1992.

FERREIRA, J. R. Uma tradução portuguesa dos Argonautas de Apolónio de Rodes. **Hvmanitas**, Coimbra, v. XXV-XXVI., p.184-215, 1973-1974.

FREIRE, F. J. **Arte Poetica, ou Regras da Verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juizo critico**. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759, 2ed, 2t.

GALLO, E. Matthew of Vendôme: Introductory Treatise on the Art of Poetry. **Proceedings of the American Philosophical Society**, v.118, n.1, p.51-92, 1974.

GAMA, L. **O Uso Argumentativo das 'fontes' no 'prefácio' e nas 'notas' do Caramuru.** Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2001.

HANSEN, J. Retórica da Agudeza. **Letras Clássicas**, n.4, p.139-181, São Paulo, 2000.

_____. Fênix Renascida & Postilhão de Apolo: Uma Introdução. In: PÉCORA, A. **Poesia Seiscentista**. São Paulo: Hedra, 2002, p.21-71.

_____. **A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. Categorias Epidíticas da *ekphrasis*. **Revista USP**, n.17, p.85-105, São Paulo, 2006.

_____. A. Ilustração católica, pastoral árcade & civilização. In: KOHUT, K.; ROSE, S.V. (eds.). **La formación de la cultura virreinal III: El siglo XVIII**. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuet, 2006. p. 487-520.

HANSEN, J.A.; MOREIRA, M. **Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: Códice Asensio-Cunha**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013. 5v.

HARTOG, F. **Memória de Ulisses: Narrativas sobre a fronteira na Grécia Antiga.** Belo Horizonte: UFMG, 2014.

HASEGAWA, A.P. **Os limites do gênero bucólico em Vergílio: Um estudo das éclogas dramáticas.** São Paulo: Humanitas, 2012.

HERÓDOTO. **História**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução de JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2008.

HORÁCIO. **Satires, Epistles, Ars Poetica**. Cambridge: Harvard University Press, 1942.

_____. **Arte Poetica de Q. Horacio Flacco, Traduzida, e illustrada em Portuguez Por Candido Lusitano.** 2ed. Lisboa: Oficina Rollandiana, 1778.

LAPA, M. R. **Vida e Obra de Alvarenga Peixoto**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

LUZÁN, I. de. **La Poetica, O Reglas De La Poesia En General, Y De Sus Principales Especies.** Zaragoza: Francisco Revilla, 1737.

MALARD, L. As Louvações de Alvarenga Peixoto. In: PROENÇA FILHO, D. **A Poesia dos Inconfidentes: Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p.941-956

MELLO, F. de P. de S. e de. **Theatro da Eloquencia, ou Arte de Rhetorica, Fundada nos Preceitos dos melhores Oradores Gregos, e Latinos**. Lisboa: Oficina de Francisco Borges de Sousa, 1766.

MENEZES, B. R. P. de S-M e. **Compendio Rhetorico, ou Arte Completa de Rhetorica com Methodo Facil, para Toda a Pessoa Curioza, Sem Frequentar as Aulas, Saber a Arte da Eloquencia: Toda composta das mais sabias doutrinas dos melhores**

Autores, que escrevêrão desta importante Sciencia de Falar Bem. Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1794.

MOREIRA, M. Caramurus da Bahia: a tópica *natio* e procedimentos descritivos na composição de retratos satíricos do *corpus* poético atribuído a Gregório de Matos e Guerra. **Revista Contexto**, n.22, p.293-354. Vitória, 2012.

MOURATO, C. J. **Instrumento da Verdade Practica, Ethica ou Philosophia Moral**. Lisboa: Oficina Luisiana, 1768.

MURATORI, L. A. **Della Perfetta Poesia Italiana. Spiegata, E Dimostrata con Varie Osservazioni.** Modena: Stampa di Bartolomeo Soliani, 1706.

NOVAIS, J. A. ***Vanitas*: Morte e Memória nos 'Poemas Relojeros' de Francisco de Quevedo**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, PPG Memória: Linguagem e Sociedade. Vitória da Conquista, 2014.

PANOFSKY, E. Et in Arcadia Ego: Poussin and the elegiac tradition. In: PANOFSKY, E. **Meaning in the visual arts**. Washington: Anchor Books, 1955. p.295-320.

PAUSÂNIAS. **Description de la Grèce. tome VIII, Livre VIII.** Paris: Les Belles Lettres, 2002.

PEREIRA, A. **Elementos da Invençam, e Locuçam Retorica, ou Principios da Eloquencia**. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.

PETRARCA, F. **Cancioneiro.** Tradução de José Clemente Pozenato. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

PLUTARCO. **Tutti I Moralia.** Coordinamento di Emanuele Lelli e Giuliano Pisani. Milano: Bompiani, 2018.

POLÍBIO. **Histórias. Libros I-IV**. Madrid: Editorial Gredos, 1981.

PRADO, J. B. T. **Elegias de Tibulo: introdução, tradução e notas.** Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1990.

PREDEBON, A. A. **Edição do manuscrito e estudo crítico das metamorfoses de Ovídio traduzidas por Francisco José Freire (1770)**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2006.

PROENÇA FILHO, D. (Org.) **A Poesia dos Inconfidentes: Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

QUINTILIANO. **Instituição Oratória**. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora Unicamp, 2015. 4v.

RAGUSA, G. **Lira Grega: Antologia de Poesia Arcaica**. São Paulo: Hedra, 2013.

RANCIÈRE, J. O dissenso. In: NOVAES, A. (Org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RHODIO, A. **Os Argonautas: Poema de Apollonio Rhodio**. Tradução de José Maria da Costa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional, 1852.

ROMERO, S. **Historia da Litteratura Brasileira**. Rio de Janeiro: Garnier, 1888.

SILVA, D. de C. **Obras Poéticas de Inácio José de Alvarenga Peixoto**. São Paulo: Clube de Poesia, 1956.

SILVA, J. M. P. da. **Parnaso Brasileiro ou Selecção de Poesias dos Melhores Poetas Brazileiros Desde o Descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1843.

SILVA, J. N. de S. **Obras Poeticas de Ignacio José de Alvarenga Peixoto Colligidas, Annotadas, Precedidas do Juizo Critico dos Escriptores Nacionaes e Estrangeiros e de uma Noticia sobre o Autor e Suas Obras com Documentos Historicos.** Rio de Janeiro: Garnier, 1865.

SOUZA, C.C.E. de. Entre a espada e a pena: Violência de Estado e poesia nas celebrações da inauguração da Estátua Equestre de D. José I". In FERREIRA, A.; MORAIS, C.; BRASETE, M.; COIMBRA, R. (Eds.) **Pelos Mares da Língua Portuguesa 3**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2016. p.555-561.

_____. Legitimação da violência do Estado Pombalino na poesia atribuída a Alvarenga Peixoto. **Studia Iberystyczne**, Cracóvia, n.15, p.31-42, 2016.

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

SPINA, S. **Introdução à edótica: crítica textual**. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

STARLING, H. M. M. Visionários: A imaginação republicana nas Minas setecentistas. **Revista USP**, n.59, São Paulo, 2003, p.54-71.

TEIXEIRA, I. **Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica: Basílio da Gama e a Poética do Encômio**. São Paulo: Edusp, 1999.

TOPA, F. **Quatro Poetas Brasileiros do Período Colonial: Estudos sobre Gregório de Matos, Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto e Silva Alvarenga**. Porto: Edição do autor, 1998.

TORRES, A. **Ejercicios de Retórica**. Alcañiz-Madrid: Laberinto, 2003.

VALLE, R. M. **Entre a tradição e o Novo Mundo: um estudo sobre as *Obras* de Cláudio Manuel da Costa**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Pauo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2003.

VARNHAGEN, F. A. **Florilégio da Poesia Brazileira ou collecção das mais notaveis composições dos poetas brazileiros falecidos, contendo as biografias de muitos delles, tudo precedido de um Ensaio Historico Sobre as Lettras no Brazil**. 2 ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1946.

VERNEY, L. A. **Verdadeiro Metodo de Estudar, para Ser util à Republica, e à Igreja: Proporcionado ao estilo, e necesidade de Portugal. Exposto em varias cartas, escritas polo R.P.*** Barbadinho da Congregasam de Italia, ao R.P.*** Doutor na Universidade de Coimbra**. Valença: Oficina de Antonio Balle, 1746, 2t.

Veríssimo, J. **História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. 4 ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

VIEIRA, A. **Sermões.** Seleção de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2003.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução e Notas de Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.